

Министерство науки и высшего
образования Республики Казахстан

Казахский научно-исследовательский
институт культуры

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО- ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**«Новые семиотические исследования:
современные стратегии и модели»,**

посвящённой годовщине памяти
доктора исторических наук, профессора
Галиева Ануара Абитаевича
(1959–2022) гг.

25 мая 2023 года

Алматы, 2023



Министерство науки и высшего
образования Республики Казахстан



**KAZAKH RESEARCH
INSTITUTE OF CULTURE**

Казахский научно-исследовательский
институт культуры

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

**«Новые семиотические исследования:
современные стратегии и модели»,**
*посвящённой годовщине памяти
доктора исторических наук, профессора
Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022) гг.
25 мая 2023 года*

Алматы, 2023

УДК 80/81
ББК 81.2
Н76

Рецензенты:

З. Ж. Рабилова, доктор философии PhD,
ассоциированный профессор кафедры художественного
образования Казахского национального
педагогического университета имени Абая

Ж. О. Есеркепова, к.и.н., доцент кафедры
Востоковедения Казахского университета
международных отношений и мировых языков им. Абылай хана

Н76 **Сборник научных трудов международной научно-практической конференции «Новые семиотические исследования: современные стратегии и модели»**, посвящённой годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022) гг. – Алматы: КазНИИК, 2023. – 180 с.

ISBN 978-601-7448-27-1

В сборнике представлены научные труды Международной научно-практической конференции «Новые семиотические исследования: современные стратегии и модели», посвящённой годовщине памяти доктора исторических наук, профессора Галиева Ануара Абитаевича (1959–2022) гг., проводимой в рамках проекта Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН АР09259280 «Языки казахской культуры как основа этнической идентичности: семиотика и семантика» (2021–2023 гг.).

Данный сборник носит междисциплинарный характер и предназначен для специалистов в таких областях, как история, философия, лингвистика, искусствоведение. Статьи предоставлены в авторской редакции.

ISBN 978-601-7448-27-1

УДК 80/81
ББК 81.2

СОДЕРЖАНИЕ

Рахилия Гейбуллаева
СЕМИОТИКА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ: ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ
ИЛИ СЕМИОТИКА С МАРШРУТИЗАЦИЕЙ В ОРИЕНТАЛИСТИКУ ... 8

Рахилия Гейбуллаева / Rahilya Geybullayeva
ӘЗІРБАЙЖАНДАҒЫ СЕМИОТИКА:
ДАМУ КЕЗЕҢДЕРІ НЕМЕСЕ ШЫҒЫСТАНУҒА БАҒЫТТАЛҒАН СЕМИОТИКА
SEMiotics IN AZERBAIJAN:
STAGES OF DEVELOPMENT OR SEMiotics WITH A ROUTE TO ORIENTALISM

Mustafa Özsari
BASIC SEMANTIC ISOTOPES IN THE POEMS
OF YAHYA KEMAL BEYATLI (1884–1958) 28

Мустафа Өзсари / Мустафа Озсари
ЯХЬЯ КЕМАЛЬ БЕЯТЛИ ПОЭМАЛАРЫНДАҒЫ
НЕГІЗГІ СЕМАНТИКАЛЫҚ ИЗОТОПТАР (1884–1958)
ОСНОВНЫЕ ИЗОТОПЫ В ПОЭМАХ ЯХЬЯ КЕМАЛЯ БЕЯТЛИ (1884–1958)

Меркулова И. Г.
СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ПРАВДЫ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ 38

Меркулова И. Г. / Merkoulouva I. G.
ТЕАТР КЕҢІСТІГІНДЕГІ ШЫНДЫҚ ҰҒЫМЫН СЕМИОТИКАЛЫҚ ТАЛДАУ
SEMiotics ANALYSIS OF THE CONCEPT OF TRUTH IN THE THEATER SPACE

Mustafa Özsari
AHMET HASHIM AS A NORM BREAKING AND NORM
MAKING POET IN MODERN TURKISH POETRY 64

Мустафа Өзсари / Мустафа Озсари
АХМЕТ ХАШИМ ЖАҢА ТҮРІК ПОЭЗИЯСЫНДА
НОРМАЛАРДЫ ҚҰРЫП ЖӘНЕ БҰЗАТЫН ПОЭТ
СОВРЕМЕННЫЙ ТУРЕЦКИЙ ПОЭТ, КОТОРЫЙ РУШИТ
И СОЗДАЕТ НОРМЫ: АХМЕД ХАСИМ (1887–1933)

Наурзбаева А. Б.
МИФОЛОГИКА И СЕМИОТИКА:
ПОСТМЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ 71

Naurzbayeva A. B. / Наурзбаева А. Б.
MYTHOLOGY AND SEMiotics: POST-METAPHYSICAL PROJECTION
МИФОЛОГИЯ ЖӘНЕ СЕМОТИКА: ПОСТМЕТАФИЗИКАЛЫҚ ПРОЕКЦИЯ

Ускенбай Канат

**ЗОЛОТАЯ ОРДА И СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА
КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ЭТНОСЕМИОТИЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ АНУАРА ГАЛИЕВА 80**

Өскенбай Қанат / Uskenbay Kanat

АНУАР ГАЛИЕВТИҢ ЭТНОСЕМИОТИКАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕРІ КОНТЕКСТІНДЕГІ
АЛТЫН ОРДА ЖӘНЕ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ТАРИХИ САЯСАТЫ
THE GOLDEN HORDE AND MODERN HISTORICAL POLITICS OF KAZAKHSTAN
IN THE CONTEXT OF ETHNOSEMIOTIC RESEARCH BY ANUAR GALIEV

Шайгозова Ж. Н.

**«ҚҰРАҚ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ:
СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ 95**

Шайгозова Ж. Н. / Shaygozova Zh. N.

ОРТАЛЫҚ АЗИЯНЫҢ ҚАЗІРГІ ӨНЕРІНДЕГІ «ҚҰРАҚ»:
СИМВОЛДЫҚ ТІЛ ЖӘНЕ КӨРКЕМ МӘТІН
«QURAQ» IN THE CONTEMPORARY ART OF CENTRAL ASIA:
SYMBOLIC LANGUAGE AND ARTISTIC TEXT

Д. К. Сайкенева

**ОГОНЬ И ЕГО ПРОИЗВОДНЫЕ В РИТУАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ
КАЗАХОВ: СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ 115**

Д. К. Сайкенева / D. K. Saikeneva

ҚАЗАҚТЫҢ САЛТ-ДӘСТҮРДЕГІ ОТ ПЕН ОНЫҢ ТУЫНДЫЛАРЫ:
СЕМАНТИКАЛЫҚ ЖӘНЕ СЕМИОТИКАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ
THE FIRE AND ITS DERIVATIVES IN THE RITUAL PRACTICE
OF KAZAKHS: SEMANTIC AND SEMIOTIC ASPECTS

Aydm Güler

SEMIOTIC ANALYSIS OF AKJAN BATIR FROM KAZAKH HEROIC TALES ...127

Айдын Гүлер / Айдын Гюлер

ҚАЗАҚТЫҢ БАТЫРЛАР ЭПОСЫНДАҒЫ АҚЖАН
БАТЫРДЫҢ СЕМИОТИКАЛЫҚ ТАЛДАУЫ
СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АҚЖАН БАТЫРА
ИЗ КАЗАХСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЙ

Ибрагимов А. И.

**МЕТАФОРИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ: ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО
КАЗАХСТАНСКОГО ИСКУССТВА ЧЕРЕЗ ФОЛЬКЛОРНЫЕ НАЧАЛА
И ЖИВОПИСНЫЕ МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ПОЛОТНА 139**

Ибрагимов А. И. / Ibragimov A. I.

МЕТАФОРАЛЫҚ СИНТЕЗ: ФОЛЬКЛОРЛЫҚ ПРИНЦИПТЕР МЕН КӨРКЕМ
МИФОПОЭТИКАЛЫҚ КЕНЕПТЕР АРҚЫЛЫ ЗАМАНАУИ
ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ӨНЕРДІ ЗЕРТТЕУ
METAPHORICAL SYNTHESIS: STUDY OF MODERN KAZAKHSTAN ART
THROUGH FOLKLORE PRINCIPLES AND MYTHOPOETIC PAINTINGS

Baigutov K. A.

DEMONOLOGICAL SYMBOLS AND SIGNS IN THE FINE ARTS 169

Байгүтов Қ. А. / Байгутов К. А.

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРİNДЕГІ ДЕМОНОЛОГИЯЛЫҚ
СИМВОЛДАР МЕН БЕЛГІЛЕР

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ И ЗНАКИ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Рахила Гейбуллаева
Бакинский Славянский университет
Баку, Азербайджан
Rahilya_g@hotmail.com

СЕМИОТИКА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ: ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ИЛИ СЕМИОТИКА С МАРШРУТИЗАЦИЕЙ В ОРИЕНТАЛИСТИКУ

Аннотация: Данное исследование посвящено оценке изучения семиотики в Азербайджане в различные периоды с акцентом на современном-постсоветском периоде. Оно обнаруживает три этапа развития в Азербайджане, а точкой отчета можно назвать 1970-е годы – советский период, когда семиотика как наука в Азербайджане формируется в рамках теории литературы, фольклористики и отчасти лингвистики. Следующим этапом является постсоветский период и начало совместных проектов с Международной ассоциацией семиотики (ISA). Толчком к новому этапу отношений с европейской и постсоветской семиотикой стал интерес как со стороны ISA и конкретно ее президента проф. Е. Тарасты, так и со стороны казахстанских коллег, инициированный проф. Анур Галиев. Так появился новый этап, который ознаменовался интересом в новом направлении в постсоветские восточные страны. В дальнейшем эти исследования влились в плодотворное сотрудничество с московскими коллегами, в совместных проектах с Инной Меркуловой, которая представляет как современную московскую, так и французскую школу семиотики.

Это также стало новым этапом маршрутизации семиотики в ориенталистику. Этот поворот позволил автору этих строк выработать **теорию стереотип/ архетип/ прототип** (аналогично «Proto-language»).

Важную особенность специфики азербайджанской семиотики определяет предистория – исламский (став частью мусульманского мира в средневековый период) и доисламский (этнические) элементы культуры. Еще одним этапом – историческим – можно назвать региональные особенности значения-семиотики слов азербайджанского языка.

В качестве метода дешифровки слов из азербайджанского языка – на примере религиозных терминов, символов из классической исламской поэзии и некоторых слов повседневного потребления мы используем аджат алфавит и слог, как минимальные единицы носителей семантики.

Ключевые слова: постсоветская семиотика, символ жанан (живот), грамма, алфавит Абджат, малые корпуса, когнитивная семиотика

Рахилия Гейбуллаева
Баку славян университеті
Баку, Әзірбайжан
Rahilya_g@hotmail.com

ӘЗІРБАЙЖАНДАҒЫ СЕМИОТИКА: ДАМУ КЕЗЕҢДЕРІ НЕМЕСЕ ШЫҒЫСТАНУҒА БАҒЫТТАЛҒАН СЕМИОТИКА

Андатпа: Бұл зерттеу қазіргі-посткеңестік кезеңге баса назар аудара отырып, Әзірбайжандағы семиотиканы зерттеуді бағалауға арналған. Ол Әзірбайжандағы дамудың үш кезеңін көрсетіп ашады, ал есептің нүктесін 1970 жылдардағы кеңестік кезеңді атауға болады, Әзірбайжанда семиотика ғылым ретінде әдебиет, фольклористика және ішінара лингвистика теориясы аясында қалыптасады. Келесі кезең-посткеңестік кезең және халықаралық Семиотика қауымдастығымен (ISA) бірлескен жобалардан басталады. Еуропалық және посткеңестік семиотикамен қарым-қатынастың жаңа кезеңіне ISA тарапынан да, оның президенті проф. Е. Тарасты тарапынан да, қазақстандық әріптестер тарапынан А. Галиевта қызығушылық білдірді. Осылайша жаңа кезең пайда болды, ол посткеңестік Шығыс елдеріне жаңа бағытқа қызығушылық танытты. Болашақта бұл зерттеулер Мәскеудегі әріптестерімен, Қазіргі Мәскеу және француз Семиотика мектебінің өкілі Инна Меркуловамен бірлескен жобаларда жемісті ынтымақтастыққа қосылды.

Бұл сонымен қатар семиотиканы шығыстануға бағыттаудың жаңа кезеңі болды. Бұл бұрылыс осы жолдардың авторына өз стереотип/ архетип/ прототип («про-то-тілге» ұқсас) теориясын жасауға мүмкіндік берді.

Әзірбайжан семиотикасы ерекшелігінің маңызды ерекшелігін Тарихқа дейінгі – Исламдық (ортағасырлық кезеңдегі мұсылман әлемінің бөлігі бола отырып) және исламға дейінгі (этникалық) мәдени элементтер анықтайды. Тағы бір кезең – тарихи – мағынаның аймақтық ерекшеліктерін-Әзірбайжан сөздерінің семиотикасын атауға болады.

Әзербайжан тілінен алынған сөздерді шифрды шешу әдісі ретінде-діни терминдер, классикалық ислам поэзиясының рәміздері және күнделікті тұтынудың кейбір сөздері мысалында біз семантикалық сөйлеушілердің минималды бірліктері ретінде аджат алфавиті мен буынын қолданамыз.

Түйінді сөздер: посткеңестік семиотика, Жанан (іш) символы, грамм, Абджат әліпбиі, шағын корпустар, когнитивтік семиотика

Rahilya Geybullayeva
Baku Slavic University
Baku, Azerbaidjan
Rahilya_g@hotmail.com

SEMIOTICS IN AZERBAIJAN: STAGES OF DEVELOPMENT OR SEMIOTICS WITH A ROUTE TO ORIENTALISM

Abstract: This paper deals with reconsideration and evaluation of Semiotics in Azerbaijan in various periods, bounding three steps of its development in Azerbaijan since 1970-s and view to the past from this prism. The semiotics boom in Azerbaijan and all the Soviet academic space starts in the late 1970-s, with an introduction to the humanitarian fields of French anthropologist Claude Lévi-Strauss's 'Structural Anthropology' (1978). Y. M. Lotman, V. Propp (representative of Russian Formalist school in Literary Theory and author of "Morphology of fairy tales, "famous with the structural division of structure and binary functions: prohibition – violation, genuine hero-lying hero), is another crucial chain in the formation of Tartu-Moscow Semiotic school. Another essential source of Soviet semiotics was the views of F. Saussure on General Linguistics.

Azerbaijan, as a part of the USSR, followed these trends. Especially these studies were popular among specialists on the Theory of Literature and General and later Cognitive Linguistics. In *Post-Soviet time*, individual studies on Semiotics remained local due to the country's small scale and the language barrier (English has not yet replaced Russian as an academic language for the generation of semioticians) and the lack of translation of new works on the field in Azerbaijani. Along with these researches, a continuous catalyst for the new wave of Semiotics in Azerbaijan was the introduction with Prof. Eero Tarasti, President of ISA and Semiotics Institute in Imatra, Finland, who was interested in the establishment of connections with the new-emerged post-Soviet countries. The impetus for a new stage of relations with European and post-Soviet semiotic studies was both the interest from the ISA and from the Kazakh colleagues, which was initiated by prog. Anur Galiyev. It also became a new stage in the routing of semiotics into Oriental studies.

The field that was not usually considered within Semiotics: Medieval Islamic and other Asian Studies left behind Semiotics, including Sufism – Islamic literary-philosophical mysticism full of symbols, in contrast to medieval symbols in Christianity. This turn allowed the author of these lines to develop a **theory of the stereotype/ archetype/ prototype** (similarly to "Proto-Semitic, Latin...language") based on these symbols. Anur Galiyev, being concentrated on national-historical identity, and its parallels always was an important part of theoretical platform of nation in transition. Erelong, these studies merged into fruitful cooperation with Moscow colleagues, in joint projects with Inna Merkulova, who represents both the modern Moscow and the French school of semiotics.

Submitted paper represents stereotype/ archetype/ prototype through prismatic investigation of Islamic Sufi symbols (*janan* – belly, beloved, beauty symbol), rites

(namaz), along with words (*krug. gram*). To do this, we trace the “history” of the symbol or ritual from various prisms starting from visual and cognitive anthropology and using the method of the consonant alphabet as a small semiotic (stem), syllable as a larger syntagma. The abjad alphabet – *consonant letters as symbols for words, syllables as symbols for words, words as acronyms of a letter or syllable combinations* appear as ways of reconstructing semantic frameworks based on the samples of some Azerbaijani words, from *religious terms* and *Islamic poetry symbols* to *everyday life words*.

Keywords: Post-Soviet Semiotics, *janan* (belly) symbol, gram, abjad alphabet, small corpora, Cognitive Semiotics

Часть 1. Современные международные организации по семиотике

Семиотика как наука в своем развитии испытывала периоды развития и спада, проходя этапы развития с XIX века по сегодняшний день от лингвистики, теории литературы и антропологии и, имея на сегодня свои подразделения как когнитивная, визуальная семиотика, которые оформились в самостоятельные структуры. Помимо главной – Международной ассоциации по семиотике (*IASS*), созданной в 1969 году¹, на сегодня существуют и Ассоциация по когнитивной семиотике², которая издает журнал *Cognitive Semiotics*, видит свою задачу платформу в изучении смысла текста во взаимодействиях с окружением во всех областях, в естественном и социальном мире, в языке и других средствах знака, а также их восприятии³. Эта организация была создана в 2013 году в университете Aarhus в Дании совместно с *Nordic Association for Semiotic Studies (NASS)*⁴, продолжая таким образом строгие традиции семиотики в Скандинавии.

NASS – Скандинавская ассоциация семиотики была создана в 1987 году в Иматре, Финляндии, где функционировал Международный институт семиотики (*ISI*). *ISI* была создана как исследовательский институт в 1988 в Финляндии в Иматре⁵ по инициативе *Toronto Semiotic Circle*⁶. Основателем и бессменным научным и юридическим руководителем *ISI* был проф. Э. Тараста. Институт перенесся в Каунас в 2014 под руководством бывшего ученика Э. Тараста в 2014 году, действуя при Каунасском технологическом институте. Задачей института было изучение и распространение семиотики через международные академические конференции, публикации, преподавание, летние школы, консультации, проекты по социальному прогрессу. За время своего существования *ISI* Imatra осуществил более ста такого рода проектов, в числе которых было также

¹ *The International Association for Semiotic Studies*. <http://iass-ais.org/>.

² *The International Association for Cognitive Semiotics*. <http://www.iacs.dk/>.

³ *Cognitive Semiotics*. <https://www.degruyter.com/view/j/cogsem>.

⁴ *Nordic Association for Semiotic Studies*. Founded at an impromptu meeting of Nordic semioticians in Imatra, Finland, in 1987. – <http://nordicsemiotics.org/>.

⁵ *The International Semiotics Institute (ISI)* – <http://iass-ais.org/category/semiotic-research-institutes/>.

⁶ *The Toronto Semiotic Circle* – <http://vicu.utoronto.ca/tsc/>.

издание серии книг, монографий и антологий, а также новых региональных организаций по семиотике.

ISI Иматара появился как результат развития семиотики в Финляндии, одним из этапов которого был *Finnish Society of Semiotics*⁷, созданного в 1979 году. Finnish Society of Semiotics создается на базе студенческого кружка «Группы структурализма» в Хельсинкского университета Прикладных наук в 1971 году. В 1974 году ее последователями появляется первая финская антология семиотики: структурализм, семиотика, поэтика (Gaudeamus). А с 1990 года организован для студентов всех факультетов Хельсинкского университета первый вводный курс по финской семиотике.

Таким образом, семиотика как наука, начав увлекательный и влиятельный путь из Франции ([Claude Lévi-Strauss](#), [Ferdinand Saussure](#)), развиваясь в СССР, прочно устанавливается также как официальная наука в Финляндии и в целом в Финляндии, Италии, а также в постсоветской Эстонии, продолжая традиции школы Ю. Лотмана. Но и Франция продолжает традиции семиотики, официально регистрируя *International Association of Semiology of the Image* в 1988 году, которая отпочковалась от The International Association for Semiotic Studies, который в 1992 переименовался в *The International Association for Visual Semiotics* (AISV–IAVS). Основоположниками организации считаются change of M. Costantini and G. Sonesson⁸. Первый конгресс по визуальной семиотике состоялся уже в 1990 году, дав старт серии проектов по визуальной семиотике. Визуальность рассматривается, выражаясь словами еще одной знаковой фигуры по семиотике итальянца Умберто Эко, как одно из звеньев многоуровневого дискурса мессажа-знака-текста: “I am saying that usually a single sign-vehicle conveys many intertwined contents and therefore what is commonly called a ‘message’ is in fact a *text* whose content is a multileveled *discourse*” (Эко, 1979:57).

На сегодняшний день, помимо сборников, антологий, монографий, материалов конгрессов, в мире публикуется 53 журнала по семиотике, из них 6 международных по общей семиотике, 16 журналов специализируются на разных областях семиотики:

⁷ Suomen Semiotiikan Seura. <https://suomensemiotiikanseura.wordpress.com/>.

⁸ Association internationale de sémiotique visuelle, or Asociación Internacional de Semiótica Visual – <https://aisviavs.wordpress.com/>.

Часть 2. Этапы семиотики в Азербайджане: Интеграция постсоветской азербайджанской школы семиотики в между- народные проекты

Семиотический бум в Азербайджане, как и во всем советском академическом пространстве, начинается с конца 1970-х годов с установлением в гуманитарных науках, особенно в теории литературы, под влиянием французского антрополога Клода Лео-Стросса ([Claude Lévi-Strauss](#)) «Структурная антропология» (1978) (Леви – Стросс, 2001). Самым известным представителем семиотики этого периода в СССР является проф. Университета Тарту Ю. М. Лотман, который в свою очередь, был учеником В. Проппа – представителя русской формалистической школы. В. Пропп был знаменит использованием метода структурной морфологии – одного из важных методов семиотики в своей книге «Морфология сказок», которая выделяет структурное разделение и бинарных функций: запрет – нарушение, подлинный герой-герой-лжец). Формалистическая школа начала XX века, которая также акцентирует внимание на морфологии структуры текста, также является еще одним важным звеном в формировании Тартуско-Московской семиотической школы. Уже с 1961 года в издательстве Тартуского университета издается журнал «Труды по знаковым системам».⁹ Таким образом, до влияния французской школы семиотики в 1970-х годах, которая привела к новой волне интереса и новому витку развития, в СССР уже были предпосылки для формирования школы семиотики как науки.

В 1970-е годы семиотика заметно усиливает свои позиции в советской школе теории литературы и культуры. Особенно семиотические исследования были популярны среди специалистов по теории литературы и общей и когнитивной лингвистике, которым в XX веке дали толчок исследования Фердинанда де Соссюра ([Ferdinand Saussure – 1857–1913](#)). Азербайджан, будучи тогда в составе СССР и, соответственно в едином советском учебно-научном пространстве, следовал этим тенденциям.

В постсоветский период состоялось участие на конгрессе по семиотике в Ля-Коруна (Испания), в котором была представлен сравнительный анализ функций вина как восхваляемого символа в исламской поэзии средневековья и запретного напитка в священной книге с функцией вина в христианской культуре, в поэзии которой вино не является символом, хотя в религиозном контексте олицетворяет кровь Христа¹⁰. Исследования по аудиовизуальной семантике некоторых религиозных ритуалов Азербайджана были представлены в МГИМО на конференциях «Магия инновации» за 2015 и 2017 годы (сразу отметим, что эти научные связи с российскими коллегами носят эпизодический характер), а также на трех международных форумах в Баку в 20012, 2013, 2015 годах¹¹.

⁹ Ныне: Sign Systems Studies. – <http://www.sss.ut.ee/index.php/sss>.

¹⁰ Seme ‘wine’ and seme ‘icon’ in Medieval Islam and Christianity – 10th World Congress of Semiotics (La Coruña, Spain), September 22–26, 2009 www.semio2009.org.

¹¹ Например, Культурологические наслоения имени Уруз в эпосе «Книга Деде Коркуда». Баку. – Materials of the Baku International Humanitarian Forum. 2–3 October 2014 (volume 1). – Баку: Qərb-Şərq 2014. ISSN 978-9952-509-89-2 pp. 241–248. <http://bakuforum.az/ru/comparative-research-into-multiculturalism-from-theory-to-humanitarian-practice-presentation-of-the-baku-international-center-of-multiculturalism/?fid=524>.

В числе заметных постсоветских совместных проектов по семиотике в регионе можно назвать совместную конференцию с грузинскими коллегами в *Университете Хазар* в Баку в 2017 году.¹² А результаты одного из проектов «Stereotype-Archetype-Prototype chain and Historical Semiotics of some Azerbaijani literary terms» опубликованы с *сборнике со французскими партнёрами* в 2019 году сборнике *A Long-term History of Cross-cultural Transfers in the Caucasus*¹³ в Баку и на французском языке во Франции. Таким образом, Университет Хазар (Баку) и Бакинский славянский университет стали локомотивами современной семиотики в Азербайджане.

Знаковым событием для Азербайджанской семиотики были лекции семиотиков почетного президента IAS Е. Тарасты и проф. Ануара Галиева (в панели “Theories for Different Cases of Irredentism in the Oriental and Western Cultures Through Their History: a Postcolonial and Existential Semiotic Approach”), посвященного вопросам теории постсоветского деления наследия культуры прошлого, на конференции «The Interpretation of the heritage of Nizami» (2018) в Баку. Член Исполнительного комитета IAS, проф. истории и семиотики *казахский ученый Ануар Галиев* представил в Баку еще несколько доклада на традиционных конференциях по сравнительному литературоведению и сравнительной культуре «Comparative Literature and Culture», посвящённых стереотипам¹⁴ и архетипам.¹⁵ Даже покинув этот мир неожиданно в 2022 году, он как бы способствовало продолжению этого диалога: дальнейшее сотрудничество с казахскими коллегами продолжается уже без него; только за 2023 год его коллеги, друзья и ученики проводили 4 семинара, конференции, приглашая нас.

Еще одной связью между семиотиками Азербайджана и Казахстана стало преподавание автором этих строк университетского курса «Интеркультурные коммуникации и культурные матрицы» (*Intercultural communications and Cultural Matrix*), состоящий из 30 часов и представленный в Алматы в 2014 году. В рамках этого проекта, финансированного Министерством образования Казахской республики, был опубликован сборник «Когнитивистика и межкузыковая коммуникация: методология и практика», в котором были опубликованы статьи слушателей курса – магистрантов и преподавателей и автора курса со статьей «Слово и ритуал».

¹² The 8th International Conference on Semiotics at Khazar University, 28 October 2017. <http://www.khazar.org/en/news/article/2591>. Эта теория была представлена как метод для призматического перевода (Translation or Itinerary: Tracing the Path of Azerbaijani Literary Terms) на ежегодной конференции конгресса Международной ассоциации по сравнительному литературоведению в Вене.

¹³ A Long-term History of Cross-cultural Transfers in the Caucasus. Ed. – Michel Espagne, Hamlet Isakhanli. Baku: Khazar University press, 2019 (in English).

¹⁴ Anuar Galiyev. Myth about nomadism. – Geybullayeva, Rahilya. Stereotypes in literatures and cultures: international reception studies. Peter Lang, 2010. – Papers from the “Stereotypes in Literatures and Cultures” conference held on 21–22 November 2008, proposed by the Azerbaijan Comparative Literature Association and Baku Slavic University; <https://searchworks.stanford.edu/view/9432965>.

¹⁵ Anuar Galiyev. Geybullayeva, Rahilya. Archetypes in Literatures and Cultures: Cultural and Regional Studies in Collaboration with Sevinj Bakhysh and Izabella Horvath. Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2012. – Papers from the “Stereotypes in Literatures and Cultures” conference held on 21–22 November 2010, proposed by the Azerbaijan Comparative Literature Association and Baku Slavic University. <http://www.azcla.org/>.

Университетский спецкурс “*Azerbaijani Literature and Language: intercultural parallels*” в Университете Пьемонт (Vercelli, Italy) также содержит модуль по семиотике литературоведческих терминов и названий наций и этносов как семиотических знаков. А спецкурс “*Семіотика: Love as a symbol and love malady*” также преподаётся как для магистрантов в Бакинском славянском университете с 2021 года.

Академический форум по семиотике в 2018 году, участником которого мне посчастливилось стать благодаря представителю французско-русской семиотической школы *Инне Меркуловой*, выливается в будущие совместные проекты по семиотике с московскими коллегами, возрождая былые научные связи по семиотике между не только между Москвой и Баку. Одним из итогов стало приглашение со статьёй *Forms of coexistence and cultural matrix or foundations of winter solstice holidays 9in Spanish*) для специального выпуска журнала “*de Signs*” – Semiotics journal of Latina America Semiotics Association, *изданного в августе 2022 года*. Круглый стол, организованный Инной Меркуловой совместно с французскими, итальянскими, бельгийскими и азербайджанскими коллегами, может послужить также новым мостом между современной франкоязычной школой, открывая новые перспективы для совместных проектов.

В постсоветское время продолжающимся катализатором новой волны семиотики в Азербайджане стало сотрудничество с Международной Ассоциацией Семиотики (ISA) и затем с директором ISA и IASS проф. Ээро Тараста, которое вылилось в совместные проекты по семиотике с представлением азербайджанской стороны с презентациями в Летней школе в Иматре (Финляндия) (о словах как архетипах культурной матрицы), на конференциях в Риме (о семиотике праздников весеннего равноденствия), Истамбуле (о декодификации современного диалектного выражения и его биографии) и в Баку¹⁶ (о прототипах в культурах), а Азербайджан с 2009 года был представлен в Исполнительном Комитете ISA. Состоялись презентации профессора Ээро Тараста, автора книг и редактора серий книг по теории семиотике и президента ISA и Института семиотики в Иматре, Финляндия,¹⁷ по экзистенциализму и постколониальной семиотике.

¹⁶ Nowruz holidays and its Cultural Matrix. – Villa Lante Symposium – Semiotics of Cultural Heritages. International Research Project; Institutum Romanum Finlandiae, Rome, Italy 14 Mart, 2014 <http://ias-sais.wordpress.com/2014/03/14/villa-lante-symposium-semiotics-of-cultural-heritages/>. Deciphering of contemporary words: from modern to the past (rouh-ha-codesh). – International Semiotics Conference: SEMIOTICS of Cultural Heritages: Authenticity to Informatics. 7–10 May, 2015 Istanbul Üniversitesi; Contemporary Representations of Cultural Traditions at the Congress “Semiotics of Cultural Heritage” at the International Semiotic Institute (ISI), Imarta, Finland, June 8–12 2013; Comparative Literature and Culture: Prototypes and recycling cultures conference, Baku: Khazar University, 20-21 April, 2017.

¹⁷ Congress “Semiotics of Cultural Heritage” at the International Semiotic Institute (ISI), Imatra, Finland, June 8–12 2013; – Semiotics of Cultural Heritages. International Research Project; Institutum Romanum Finlandiae, Rome, Italy 14 Mart, 2014 <http://ias-sais.wordpress.com/2014/03/14/villa-lante-symposium-semiotics-of-cultural-heritages/>. – International Semiotics Conference: Semiotics of Cultural Heritages: Authenticity to Informatics. 7–10 May, 2015 Istanbul Üniversitesi; Müqayisəli ədəbiyyat və Mədəniyyət: Prototiplər, təkrarlanan mədəniyyətlər və/və ya mədəniyyət genomları, 20–21 April, 2017 – AzCLA və Xəzər Universiteti; *Nizami in a modern interpretation*, 14–15 March 2018, with Nizami Genjevi International Centre, Baku.

Работа Е. Тарасты по экзистенциальной семиотике была переведена на азербайджанский и опубликована в «Ученых Записках» Бакинского славянского университета в 2014 году. В рамках одной из традиционных конференций по сравнительному литературоведению и сравнительной культуре в Баку «Comparative Literature and Culture: Prototypes and Recycling Cultures» (2015) была представлена пленарная лекция Е. **Тарасты** «Culture and transcendence – the concept of transcendence through the ages».

Несмотря на возросший интерес, на сегодняшний день нет специальности и академической программы по семиотике в Азербайджане, и он преподаётся как спецкурс. С другой стороны, семиотика как наука, изучающая знаки и символы, тем самым объединяющая различные предметы под единой крышей, в частности лингвистику, литературоведение, фольклористику, антропологию, музыку, как обычно, обошла вниманием ориенталистику, в том числе средневековую исламскую поэзию, полную символов и аллегорий, а также языки региона, которые можно объединить под семантикой согласной буквы. Семантика буквы как минимальная семантическая единица, несколько необычное в этом ракурсе для носителей европейских языков, и стало основой нашего спецкурса по семиотике Сравнительная культура: культурные матрицы в Бакинском славянском университете и Азербайджанской дипломатической академии, построенном на основе теории «стереотип-архетип-прототип», разработанный нами¹⁸.

Источники семиотики в Азербайджане:

Символ в средневековой исламистской поэзии как объект семиотики

Итак, семиотика в Азербайджане, как и в других постсоветских мусульманских странах, имеет еще один важный этап и одну область, которая обычно не рассматривается в рамках науки о семиотике: суфизм – исламский литературно-философский мистицизм, полный символов и аллегорий, требующих для понимания текста их декодификацию. Такие суфийские символы, как джанан (возлюбленная), дильбер (красивая; или *belly* –однокоренное со словами живот/жизнь), вино (однокоренное со словом грех), саги (кравчий-раздатчик вина в меджлисе), являются общими терминами в литературной и философской мысли исламской поэзии. А Азербайджан, как и другие современные мусульманские народы, стал частью исламской культуры в средневековый период в силу исторических обстоятельств захвата и экспансии арабскими племенами своей власти, аналогично тому как христианизация, также начавшая с Ближнего Востока, объединила народы Европы под общей религиозной эгидой, сформировав новый виток в культуре региона. Это деление на два мира (не говоря о других евразийских религиях, как буддизм, синтоизм) и стало тем основным фактором, когда суфизм остался вне рамок теории литературы и философии, как и обычно все связанное с ориентализмом. Такая же участь быть вне рамок общей семиотической науки

¹⁸ Liberal Arts, filologiya və ya ədəbiyyat araşdırmaları tarixi – (Prof. Məmməd Qocayevin 75 illik yubileyinə həsr olunmuş məcmuə) – Bakı: Mütərcim, 2016, pp. 128–143 (in Azerbaijani)

постигла и иудаистическую каббалу, имеющую несомненную общность с мусульманским суфизмом.¹⁹

В этом контексте эта статья включает также упомянутую область культуры медувиалистики ислама как один из источников азербайджанской семиотики, которая, несомненно, является частью региональной семиотики.

Часть 3. Структурная типология или изосемантика как матрица:

Специфика азербайджанской семиотики на примере гибрида регионального и религиозного своеобразия

Специфика азербайджанской семиотики в том, что она имеет общности, с одной стороны, с символами средневековой исламской поэзии, частью которой она стала с исламизацией региона. А с другой стороны, ключ к значению некоторых слов из различных языков, с которыми азербайджанский язык вроде не является родственным, лежит в разгадке параллелей некоторых слов, точнее, их минимальной семантической единицы, которая в конструальной грамматике (*construal grammar*) называется *small corpora*. Это могут быть как отдельные согласные буквы (так называемый абджат), так и слоги от различных комбинаций этих букв, вероятно, сформировавшиеся на более поздних этапах истории. Этот феномен объясняется происхождением алфавитов региона, в том числе арабского и еврейского, а также греческого и латинского алфавитов и образованных от них алфавитов²⁰, основой которых служит финикийский алфавит, состоящий из согласных, которые соответствовали отдельным словам²¹. Финикийский алфавит восходит к египетским иероглифам, которые обозначали смысл. Эти согласные утрачивают свой первичный смысл при адаптации греческим и латинским алфавитами.

Интересно, что семантика многих слов азербайджанского языка расшифровывается, если знать этот принцип соответствия согласных букв конкретному смыслу. Привычно думать, что наличие этих слов в азербайджанском или других народов региона объясняется арабо-фарсидским происхождением этих слов. Но если эти же слова рассматривать с других призм, то обнаруживается связь с более глубокой историей региона, восходящий до ислама. Например, слово *китаб* (в современной переводе книга, письмена) из огузского фольклорного эпоса «Китаби Дада Горгуд», записанное в XVI веке, привычно рассматриваемое как слово арабского происхождения, в другом ракурсе оказывается жанром, который совпадает с названием одной из частей Библии иудаизма Танах (аббревиатура ТаНаК), где третья часть называется Кетубим. Как и Кетубим, «Китаби Дада Горгуд», также повествует историю своих правителей. Или: слово *озан* из того

¹⁹ Об этом подробно, например, в книге: Ədəbiyyat nəzəriyyəsi və inkişaf mərhələləri. Bakı: Mütərcim, 2019.

²⁰ Robinson, Andrew. The story of writing: Alphabets, hieroglyphs and pictograms. New York: Thames and Hudson, 1995.

²¹ Goldwasser, Orly. "How the alphabet was born from hieroglyphs." Biblical Archaeology Review 36.2 (2010): 40–53; Daniels, Peter T. "The syllabic origin of writing and the segmental origin of the alphabet." The linguistics of literacy(1992): 83–110.

же эпоса оказывается полной идентификацией по семантике древнего слова из региона азан. В этом семантическом кластере слово азан, мусульманский призыв к молитве из минбара, является более поздним дериватом от доисламского озан (аззануту) из региона.

Еще один пример: один из пяти главных мусульманских ритуалов – жертвоприношение обозначается на азербайджанском языке словом гурбан (курбен), которому на арабском соответствует *adha* (*ta+dh+iyu*). Гурбан восходит к региональному-еврейскому корбан (чурбан), который обозначает деструкцию, разрушение, и применяется как термин к разрушению Иерусалемского Храма вавилонянами в 587 году до н. э., и римлянами в 70-м году н.э.²²

Другой мусульманский ритуал канонической молитвы – еще один из пяти столпов ислама – обозначается на азербайджанском языке словом намаз, близким по семантике Индийскому субконтиненту, а не к арабскому саля.

Таким образом, многие слова и ритуалы исламских народов, которые в словарях и энциклопедиях традиционно указаны как происходящие от арабского и фарси (также как и латыни и греческого для европейских слов), имеют в прото-истории (РН) семантику региона или даже других регионов и является гибридизацией различных культур.

Слово и символ джанан и абджат алфавит и слог как метод реконструкции семантического фрейма-рамки

Рассмотрим общее и различное в семиотике в средневековых символах на примере символа джанан. Для этого используем абджат алфавит и слог как метод реконструкции семантического фрейма-рамки. Сразу отметим, что известный в исламской классической поэзии символ джанан (иногда *dilbær, gözəl*) имеет сходства не только аудио-алфавитное, но и чисто смысловое. А по смыслу джанан роднится и с известным христианским термином *Philologia*.

Jnana (джнана [janan]) из Индийского субконтинента имеет несомненную параллель и семантическую общность с символом суфийской поэзии джанан и словом *Philologia* из христианского куррикулума. Эта семантика заложена также в алфавитном абджат кластере²³ (консонантнром) **jn**. Только в термине *Philologia* сохранилось только семантическое поле, но не лексическое (алфавитное).²⁴

²² Lendering, Jona. “ABC 5 (*Jerusalem Chronicle*)”. Livius.org- <https://www.livius.org/sources/content/mesopotamian-chronicles-content/abc-5-jerusalem-chronicle/>; Waerzeggers, Caroline. “The Babylonian Chronicles: Classification and Provenance.” *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 71, no. 2, 2012, pp. 285–298. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.1086/666831.

²³ Daniels, Peter T., and William Bright, eds. *The world's writing systems*. Oxford University Press on Demand, 1996.

²⁴ Об этом подробно в нашей статье Liberal Arts, filologiya və ya ədəbiyyat araşdırmaları tarixi – (Prof. Məmməd Qocayevin 75 illik yubileyinə həsr olunmuş məcmuə) – Bakı: Mütərcim, 2016, pp. 128–143: «The term *Philologia* is used in scholarship in the 5th century CE by Martianus Capella in his *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (“On the Marriage of Philology and Mercury”). In this work *Philologia* is a maiden who symbolizes a love of knowledge or learning. Because of her knowledge she is given the gift of immortality and, united with the god Mercury, who represents life and death, trade, mercha+ndise, and communication, eloquence, poetry, even divine. The two allegorical images in this story – *Philologia* (an erudite, learned maiden) and Mercury (a god with the status of a husband) – create *parallel associations* with the Sufi movement in Islam (as platonic beloved symbol-image canan, who is along with şərab provided to reach The Divine) and the concept of mokşa in Hinduism (freedom from joy and sorrow in the physical life and reaching of pure divine love)».

«В «Бхагавад-гите» (Песня Богов) Кришна объясняет, что джнана заключается в правильном понимании *кшетры* (поля деятельности, то есть тела) и *кшетра+ДЖНА* («знающего поле»), то есть *души-soul*: «Знай же, о потомок Бхараты, что, находясь в каждом из тел, Я также знаю их и что понимание природы тела и знающего тело *называется знанием [джнано]*. Таково Моё мнение». Затем Кришна объясняет необходимость осознания разницы между полем деятельности и знающим поле: «Те, кто смотрит на мир глазами знания, кто видит *разницу между телом и знающим тело* и может найти путь, ведущий к освобождению от рабства в материальном мире, достигают высшей цели»²⁵.

Индивидуальные души-джив (жив) – одна из иллюзий. Истинным является только Брахман (аналогично творцу). Духовное освобождение (мокша) души заключается в единении и осознании своей тождественности Брахману.

Теперь рассмотрим алфавитно-лексический кластер:

Jñāna – Джнана – (на санскрите) знание и душа

KshetraJNa КшетраДжна – (на санскрите), тот, кто понимает душу (джив)²⁶, цикл в противоположность кшетре (телу)²⁷

Jin – Джин – (арабский) скрытый дух, физическая тьма (невидимое). **Majnun** – скрытый интеллект, **janin** - скрытый в утробе)

Jan – джан – (азерб) – душа; обращение

Та же самая семиотика обнаруживается на латини и в греческом языках:

Jāna – (Диана) – богиня Луны как Янус [**Yanus**] (лат.) – бог солнечного вращения, связанный со значением «ворота», с началом и концом (круг, вращение), с прошлым и будущим, с молодым и старым лицом; скрытый проход

January – Январь – начало года (как ворота года)

Genius – Гений – (лат.) Дух-хранитель всех людей при рождении; талантливый человек, с исключительными способностями;

genius – Гений-(рус.) – гений

Слово и ритуал: симбиоз культур или культурные матрицы?

Примером такой гибридности может послужить, например, мусульманский ритуал намаз. Русско-английский словарь определяет его как «мусульманская каноническая молитва, совершаемая пять раз в день, т.ж. салят) *namaz* (АВВУУLingvo 12). Хотя во франкоязычном мире это слово ассоциируется с индуизмом и буддизмом. Когда на вопрос «О чем будет данная презентация?» (она называлась «Культурная матрица ритуала намаз»), ответ франкоязычной аудитории на конгрессе Визуальной Семиотики в Л’еж (Бельгия) был именно таким. Реакция была со стороны ученых из мусульманских Марокко, Алжира и Египта была аналогичной. Мусульмане Азербайджана, как и Средней Азии, не могли и

²⁵ *Словари и энциклопедии на Академике.*

²⁶ Sanscrit *jiv as soul* is also in Russian (жив [jiv]) and means live, alive, and if from the same lexical and semantic root as жить [jit’], жизнь [jizn’] (life), жив+от [jiv+ot] (abdomen).

²⁷ *Словари и энциклопедии на Академике.*

представить такое разительное несоответствие одного из важных религиозных обрядов, совершаемого ежедневно. Вышеприведённое советско-русское понимание намаза базируется на термине-слове советского и русского имперского прошлого – было заимствовано слово у мусульманских народов Российской империи. Слово для намаза на арабском – т. е. на языке, от которого распространился ислам – *саяят*, обозначающее аналог этого ритуала. Саяят в переводе абджаз кластера имеет значение мир и в этом имеет общую семантику как с семитскими приветствиями салам и шалом, так и со словом салют (*salutation*), укорневшихся в романо-германских языках.

Аидовизуальная семиотика слова и ритуал намаз позволяет реконструировать параллели с Индийским субконтинентом, точнее, со словом намас-*те*, который в одном из основных значений также обозначает мир (встретил с миром, расстанемся с миром). Он родственен с русским на+маз+ать; это не только бытовое «на+маз+ать маслом», но и «божий по+МАЗ+анн+ый». То, что это не случайно совпадение, может косвенно свидетельствовать слово МАЗда (Ahura Maz+da – хозяин мудрости; он же Ор+МУЗ+д) из зороастризма, где МАЗда есть мудрость.

На уровне визуальной семиотики намаз родственен как с визуальностью открытых ладоней (в намас-те – этот жест анжали-мудра означает пришел с миром, в открытыми руками). Другая поза (визуальность) – прилипание челом к земле – встречаемся в разновидности намас-те, когда прилипается чело ученика или ребенка к ногам мастера (Маз+да?) или родителя. В русской антропологии эта визуальность повторяется в нерелигиозном обряде челобитная, с которым крестьянин шел к боярину на поклон с просьбой. И третьим визуальным элементов ритуала намаз является аналог с позой шашанка-асана (поза зайца) с вытянутой вперед спиной, находятся на согнутых коленях.

Эти культурологические расслоения можно обобщить следующим образом:

Audio- and lexical semantics:

- Na+MAZ
- Na+MAS+te

Parallel Semantics

- САЛ+ам и ШАЛ+ом (peace) – greeting
- САЛ+юм – greeting (SALutation)
- *Azerbaijani case?* (+ Central Asia, Turkey, Iran, Afghanistan)

Далее можно разобрать историю семантики каждого соответствующего слова в семиотическом кластере намаз, в том числе чело (как русской матрешке), которое обнаруживает связь со словами *ceL+ectial* (небесный), челядь, *chiL+dren*.

Таким образом, можно считать, что намаз как ритуал, так же как и слово, обозначаемое им, является симбиозом различных культур. Но можно определить эти общности еще и как культурную матрицу или изосемантику, как rhizome (масса корней без иерархий «приоритетности» языка этимологии). В поисках

подтверждения своих выводов нашла проект Rhizome французских философов Deleuze and Guattari, которые они описывают в *A Thousand Plateaus* (1980), который так описывает это явление гипотезы одновременности появления общностей в противовес теориям заимствования:

“As a model for culture, the rhizome resists the organizational structure of the root-tree system which charts causality along chronological lines and looks for the original source of ‘things’ and looks towards the pinnacle or conclusion of those ‘things.’ A rhizome, on the other hand, is characterized by ‘ceaselessly established connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles.’ Rather than narrativize history and culture, the rhizome presents history and culture as a map or wide array of attractions and influences with no specific origin or genesis, for a ‘rhizome has no beginning or end; it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo’ (Deleuze, Guattari, 1980).²⁸

Часть 4. Культурная матрица или совпадение: семиотика как исследовательский метод в реконструкции слова

Абджат на примере европейского «грамм» и семантические параллели

Теперь рассмотрим пример корня слова, широко известный в Европе:

- **Pro-GRAM-me-** schedule of the conference
- **GRAM** (as kilo) – weight
- **Gram-** atomic weight
- **GRAMmatika** – rules of writing (one corpora, segment- one gram?)
- **Ana+GRAM** – using the same consonant N (aN_a-oN_e-uN_o letter?) – “1. a word, phrase, or sentence formed from another by rearranging its letters: “Angel” is an **anagram** of “gleans...3. To form (the letters of a text) into a secret message by rearranging them. 4. To rearrange (the letters of a text) so as to discover a secret message..”²⁹

“An **anagram** is a word or phrase formed by rearranging the letters of a different word or phrase, typically using all the original letters exactly once. For example, the word **anagram** can be rearranged into nag a ram, or the word binary into brainy, or the word ‘adobe into ‘abode”.

И тут можно найти параллель из неродственного романо-германским языкам семитское:

- **TetraGRAMmaton** – акроним четырех букв (GRaM) и transliteration of four **letters** YHWH³⁰, of the names of God in Judaism. First met in Torah:

²⁸ Deleuze & Guattari’s Rhizome- In the Ravine: Criticism, reflection, little epiphanies – <https://intheravine.wordpress.com/2016/11/26/deleuze-guattaris-rhizome/>

²⁹ Anagram. – www.dictionary.com/browse/anagram

³⁰ Аббревиатура YHWH (yod he vav he): yod – мужское начало, творчество, огонь, как Воля Духа, отец; he – божественный женский принцип, слава космической матери; see also about many names of god in monotheism: «Unique and shared names of God in Islam and Judaism.» The Free Library. 2014 Journal of Ecumenical Studies 04 Jun. 2019 – <https://www.thefreelibrary.com/Unique+and+shared+names+of+God+in+Islam+and+Judaism.-a0399720136>

“Вот происхождение неба и земли, при сотворении их, в то время, когда Господь **Бог** создал землю и небо” – Бытие 2:4 – Быт 2:4: <https://bible.by/verse/1/2/4/>

Используется в первой из [десяти заповедей](#) (Втор. 5:6).

Unacceptable to utter the Hebrew god's sacred name and replaces for pronunciation during prayer with another holy name of the god as A+DON+ay (my lord).

- In **Септуагинта** | LXX, перевод семидесяти:

[Αὕτη ἡ βίβλος γενέσεως οὐρανοῦ καὶ γῆς, ὅτε ἐγένετο, ἢ ἡμέρα ἐποίησεν ὁ θεός τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν](#) ; **Θεός**-Бог – Бытие 2 стих 4. Сравнение переводов, параллельные ссылки, текст с номерами Стронга. – Быт 2:4: <https://bible.by/verse/1/2/4/>

Здесь можно пойти дальше вглубь истории слова YHWH, и снова семантическое поле корня слова восходит в домонотеистичекий период, но остановимся пока на GRaM и ограничимся лишь упоминанием об этом:

Although the Bible, and specifically the Book of Exodus, presents Yahweh as the god of the Israelites, there are many passages which makes clear that this deity was also worshipped by other peoples in Canaan. Amzallag notes that the Edomites, Kenites, Moabites, and Midianites all worshipped Yahweh to one degree or another and that there is evidence the Edomites who operated the mines at Timnah converted an earlier **Egyptian temple** of **Hathor** to the worship of Yahweh³¹.

Симбиоз исторического и регионального факторов: региональный фактор

Современные слова и ритуалы в своей «биографии» имеют следы истории, так и безусловное влияние региона. Региональный фактор оказался очень плодотворным в поисках «биографии» некоторых азербайджанских символов, ритуалов и слов. Помимо расшифровки символов, приведем некоторые примеры семиотических кластеров обычных слов от простого (стереотипного-ST) к относительно легко узнаваемому (архетипному-AT) и сложному (прототипному-PT)

Легко узнаваемым (ST) семиотическим кластером может послужить корень **кв** ([kv]), который является **абджат кластером** для обозначения **семантики круглый** [kryqgly] (*round* in Russian):

CaviaR – roe of sturgeon, the ovary of a female fish filled with mature eggs. V, Y в консонантном алфавите обычно обозначают гласных, которые не имеют самостоятельного значения и предназначены для чтения согласных. Deleuze & Guattari's Rhizome – In ehe Ravine: Criticism, reflection, little epiphanies – <https://intheravine.wordpress.com/2016/11/26/deleuze-guattaris-rhizome/> Отголоски этого правила сохранились и в русском языке, особенно в диалектах.

круглый [kruqlly] – (in Russian) – round

круг [kruq] – (in Russian) – *circle*

Ikura(Japanese) – caviar

³¹ Yahweh-Ancient History Encyclopedia. – <https://www.ancient.eu/Yahweh/>

ikra (Russian) – caviar

kürü (Azerbaijani) – caviar

kürə (Azerbaijani) – round and earth (*Yer kürə+si*)

kürə (Azerbaijani) – half round furnace, oven for outside baking

ca(vi)ar [kavia:] – (English, German)

caviari (Old Italian) – caviar

Kyrious (Lord, master, teacher in Greek; earlier *oikos* – the head of household) – (in Septuagint) – translation of *Adonay* (“My Lords”) from Hebrew Bible, to substitute as a vocal replacement of the very sacred name of the God (YHWH) which is not admitted to be uttered. *Kyrious* mentions almost 740 times in the New Testament, relating to Jesus. Jesus has a recycling (кыр) life from abstract (son of God) to real (the earthen person) and then again to abstract (Ascension to a Heaven), and again to real (Resurrection or anastasis after his crucifixion)³²

Kirche -кирха – Lutheran church

Kyrye – sir, formal address to men titled knights

Cure [kyue] – (in English) – лечить, решение какой-то проблемы, спасение; церковный приход

Curiosity – (in English) – любознательность

Kurban (qurban) – sacrifice rite in Azerbaijani, Turkic, Afghan and Iranian people; earlier – *destruction*

which was applied to the destruction of the Temple in Jerusalem by the Babylonians in 587 BCE and then by the Romans in 70 CE.

В этом семиотическом кластере «круглый», а также «циклический» (круг) обнаруживаются слова как в рамках одного языка, так и в других, в том числе в неродственных языках; как близкие, легко узнаваемые, так и далёкие, А смысл как бы «упакован» в сочетании согласных кр. Для не носителей языка эти параллели кажутся простым совпадением.

Еще одно значение абджат кластера – резка. Например, суть жанра хауки – резать ((*kiru*))

haiku is “cutting” (*kiru*).

“In Japanese haiku a *kireji*, or cutting word, typically appears at the end of one of the verse’s three phrases. A *kireji* fills a role somewhat analogous to a *caesura* in classical western poetry or to a *volta* in *sonnets*. Depending on which cutting word is chosen, and its position within the verse, it may briefly cut the stream of thought, suggesting a parallel between the preceding and following phrases, or it may provide a dignified ending, concluding the verse with a heightened sense of closure.^[8]”

Еще один семиотический кластер, обнаруживаемый вокруг известного в русском языке слова КаРт, который служит средством оплаты. Родственными или из одного семиотического кластера в рамках русского языка можно назвать карта

³² ^ *κύριος*. *Liddell, Henry George; Scott, Robert; A Greek-English Lexicon at the Perseus Project.*

(map), карты (игральные), карт+он (carton). Легко узнаваемы (ST – stereotype) и родственные в других языках слова из этой таксономии:

Card – a piece of stiff paper or thin cardboard, usually rectangular.

Card (in English) – anniversary card, visit card, playing cards – related to paper.

Cartoon (in English) – a humorous or satirical drawing - usually for a film with gradually changing (multiply) cards.

Есть узнаваемые ассоциативно (AT – archetype):

Charter (in English) – хартия; a formal document from the sovereign or state incorporating a city, bank, college, etc., and specifying its purposes and rights – ассоциируется с вышеупомянутым словом бумага-карт (associated with paper, mentioned above).

Carto+graphy (from Greek *khartes* – papyrus (paper))

Xəritə [kherite] – (Azerbaijani) – map.

Здесь можно выделить консонантный корень «крт» и предположить более позднее включение согласного «р»: крат+кий; curt+ain (занавеска).

В этих словах можно вычленяется мельчайшая смысловая единица (small cognora), которая их объединяет: **хт (кт)**, консонантный корень, присущий языкам региона Ближнего Востока, в частности, семитским и тюркским языкам. Тот же абджа́т **хт (кт)** с аналогичной семиотикой бумаги, точнее, письма, обнаруживается в словах региона:

Kitab³³ (Azerbaijani) – книга

Katib (Azerbaijani) – писчий

Məktub (Azerbaijani) – письмо (mə-, mü- префикс со значением имеющий отношение)

Ketubim (Hebrew) – одна из частей Старого Завета (Библии иудаизма), повествующая о деяниях правителей (Писания). Аналогично называется огузско-азербайджанский эпос XVI века «*Kitabi Dədə Qorqud*», повествующая о деяниях беков и ханов (правителей) огузов (тюркских племен) на территории нынешнего Азербайджана.

Ketuba (Hebrew) – брачный договор

Таким образом, если в первой семантической ячейке (карта) легко узнаваем смысл для европейца, несмотря на то что, приведены примеры слов из различных языков, то вторая ячейка (kitab) с абджа́том с той же смысловой нагрузкой узнаваем для носителей тюркских и семитских языков.

Абджа́т алфавит и слог как единица структурной типологии (изосемантики) и семантических фреймов

³³ В – обозначает существительное

Слово формировалось на разных этапах истории как семантическая единица через значения составляющих его согласных букв. Этот факт основан на источнике многих письменностей современности, которые базируются на принципах финикийского консонантного письма. Тем самым буквы представляют не только грамматическую, но и смысловую конструкцию (**jn, kr, ktb**), являясь культурной матрицей для слова – для большей синтагмы. Тем самым может послужить способом восстановления семантики или биографии слова (больших корпусов), представляя слово как аббревиатуру или акроним. Такими единицами служат и слоги (**-маз-**).

Итак, согласные буквы как символы для слов; слоги как символы для слов; слова как сокращения букв или комбинаций слогов – все они раскрывают неожиданную трансформацию интерпретаций и формирование новых культурных слоёв, отдалённых во времени, а иногда и в географии. В результате этого переплетения эти слои иногда настолько удалены друг от друга, что на первый взгляд не могут быть идентифицированы как «культурно связанные».

Консонантно-абджадный алфавит и слоги как малые семантические единицы (*small corpora*) как способ реконструкции семантики или биографии слова (*surface structure*), рассматривает слово как акроним и через структуру обнаруживает *прототипную семантику*:

- Согласные буквы как символы значений, культурной матрицы, когниции (*r-remez* – в переводе с семитских и тюркских языков- символ);
- Слоги как символы в той же роли;
- Слова как акронимы комбинаций букв или слогов (*ktb, kr, grm-small corpora* от *stem*) .

Эта концепция выявления культурной матрицы является результатом многолетних исследований по реконструкции биографии слова и обряда, его семантического поля. Она позволяет проникнуть в более прототипные аспекты смысла (когда ассоциация не вызывает пока сомнений-*surface structure*, так называемый *уровень архетипа*), обнаруживая неожиданную трансформацию и диверсификацию интерпретаций и формирование новых культурных пластов, далёких во времени, а иногда и в географии. В результате этого переплетения эти слои иногда настолько удалены друг от друга, что их нельзя с первого взгляда идентифицировать как «культурно родственные» (*уровень прототипа, deep structure*).

Выводы

Источниками современной семиотики можно назвать как советскую школу семиотики (школа формализма в теории литературы, семиотическая школа Тарту), так и осмысление традиций средневековой и античной культуры. Если благодаря К. Леви-Строссу пеган культура – культура аборигенов Америки от еды до ритуалов (региональный принцип), благодаря У. Эко христианская культура, особенно символы (принцип исторической ретроспективы), стали неотъемле-

мой частью семиотики как науки, то остальные элементы исторической мозаики средневековья и предыдущих периодов других народов и культур остались за пределами семиотики, рассматриваясь как объект регионоведения и ориенталистики. Еще один источник семиотики – региональные особенности объединяющие различные совершенно различными народы региона вне зависимости от их религии, конфессии, которая сыграла немаловажную роль в современной симбиозе культуры.

Азербайджан в силу сложившихся исторических обстоятельств, в средневековый период стал частью исламского мира. Этот процесс симбиоза был обоюдный: он (народ) принес свою интерпретацию в исламские традиции (намаз, гурбан), воспринимая новое через призму своих сложившихся традиций, а с другой стороны, свои традиции стали приобретать оттенок новой – исламской цивилизации. Этот колорит проявляется в моделях поведения, например, в тексте эпоса «Китаби Дада Горгуд», записанного в XVI веке: беки и ханы, как правило, пьют вино и совершают намаз (молитва? приветствие?) в одном и том же акте. Азербайджан как народ-представитель региона, интересен для семиотики еще в том плане, что одним из путей исследования азербайджанских слов и символов, является абджаг (консонантный) алфавит и слог как метод реконструкции семантических фреймов. А это элемент культуры региона, восходящее в структуру финикийского алфавита.

Это позволяет, с одной стороны, говорить об уникальности каждого из культур, а с другой стороны, проследить удивительные переплетения в судьбах слов, символов, также, как и в генеалогии людей, из которых и состоит то или иное общество. Примеры семиотики слов азербайджанского языка и символов, обнаружение изоморфа семиотики, таксономии позволяет говорить об уникальности каждого народа, вне зависимости от его современного политического статуса. А главное, обнаруживает, насколько зыбки политические границы, и как культуры пересекают обозначенные людьми границы, регионы, субконтиненты, научные рамки языковых групп, выявляя некогда заложенную общность-матрицу-ностратику семантики³⁴ в словах, символах, ритуалах различных современных народов и регионов.

В нашем исследовании мы обнаружили, что главным является не различия в символах, ритуалах и просто в словах, а заложенный изначально смысл, который циркулирует от региона к региону, от одного исторического периода в другой, приобретает новые оттенки, порок даже противоположный смысл, воспринимаемый как просто омофон.

³⁴ О ностратических теориях см.в нашей работе: From Archetypal Situation to Archetypised Words or Words as a Unit of Semantic Reinterpretations – Archetypes Stereotypes in Literatures and Cultures. – Frankfurt am Main [Germany] : Peter Lang, 2012 , pp.13–39

Литература

1. Deleuze G., Guattari F. (1987). A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Transl. and foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. – 611 p.
2. Umberto Eco (1979). Message and text. – A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press. – 351 p.
3. Леви-Строс К. Структурная антропология. / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross_struktur_antrop.htm

References

1. Deleuze G., Guattari F. (1987). A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Transl. and foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. – 611 p.
2. Umberto Eco (1979). Message and text. – A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press. – 351 p.
3. Levi-Stros K. (2001) Strukturnaya antropologiya. / Per. S Fr. Vyach. Vs. Ivanov. – M.: Izd-vo EKSMO-Press, – 512 s. http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross_struktur_antrop.htm

Mustafa Özsari
Balikesir University
Balikesir, Turkiye
mail: mustafaозsari@hotmail.com

BASIC SEMANTIC ISOTOPES IN THE POEMS OF YAHYA KEMAL BEYATLI (1884–1958)

Abstract: Yahya Kemâl Beyatlı is an eminent artist, political and statesman who was influential in Turkey in the first half of the 20th century with his poems, essays, literary articles, and political and historical treatises. He is one of the prominent representatives of the Patriotism Movement/Memleketçilik akımı, which influenced Turkish literature, especially poetry, after the 1910s and was crucial in shaping the aesthetic perception of many artists. He is also one of the pioneers of national literature in modern Turkish literature. In addition, Yahya Kemal draws attention as one of the representatives of the pure poem/halis şiir in Turkish literature.

Key words: isotopes, literature, semiotics, poem, structural semiotics.

Мустафа Өзсари
Баликесир университеті
Баликесир, Туркия
mail: mustafaозsari@hotmail.com

ЯХЪЯ КЕМАЛЬ БЕЯТЛЫ ПОЭМАЛАРЫНДАҒЫ НЕГІЗГІ СЕМАНТИКАЛЫҚ ИЗОТОПТАР (1884–1958)

Андатпа: Яхья Кемал Бейатлы – көрнекті суретші, саяси және мемлекет қайраткері, ол XX ғасырдың бірінші жартысында Түркияда өзінің өлеңдерімен, очерктерімен, әдеби мақалаларымен, саяси және тарихи трактаттарымен ықпалды болды. Ол 1910 жылдардан кейін түрік әдебиетіне, әсіресе поэзияға әсер еткен және көптеген суретшілердің эстетикалық қабылдауын қалыптастыруда шешуші болған патриоттық қозғалыстың көрнекті өкілдерінің бірі / Memleketçilik akımı. Ол сонымен қатар қазіргі түрік әдебиетіндегі ұлттық әдебиеттің ізашарларының бірі. Сонымен қатар, Яхья Кемал түрік әдебиетіндегі таза поэма/халис шиир өкілдерінің бірі ретінде назар аударады.

Түйінді сөздер: изотоптар, әдебиет, семиотика, поэма, құрылымдық семиотика.

Мустафа Озсари
Баликесирский университет
Баликесир, Турция
mail: mustafaozsari@hotmail.com

ОСНОВНЫЕ ИЗОТОПЫ В ПОЭМАХ ЯХЬЯ КЕМАЛЯ БЕЯТЛЫ (1884–1958)

Аннотация: Яхья Кемаль Беятлы – выдающийся художник, политический и государственный деятель, который был влиятельным в Турции в первой половине XX века своими стихами, эссе, литературными статьями, политическими и историческими трактатами. Он является одним из видных представителей Патриотического движения / Memleketçilik akımı, который повлиял на турецкую литературу, особенно поэзию, после 1910-х годов и был решающим в формировании эстетического восприятия многих художников. Он также является одним из пионеров национальной литературы в современной турецкой литературе. Кроме того, Яхья Кемаль привлекает внимание как один из представителей чистой поэмы/халис шиир в турецкой литературе.

Ключевые слова: изотопы, литература, семиотика, поэма, структурная семиотика.

Yahya Kemâl Beyatlı is an eminent artist, political and statesman who was influential in Turkey in the first half of the 20th century with his poems, essays, literary articles, and political and historical treatises. He is one of the prominent representatives of the Patriotism Movement/Memleketçilik akımı, which influenced Turkish literature, especially poetry, after the 1910s and was crucial in shaping the aesthetic perception of many artists. He is also one of the pioneers of national literature in modern Turkish literature. In addition, Yahya Kemal draws attention as one of the representatives of the *pure poem/halis şiir* in Turkish literature.

He plays an important role in the formation of the literary and aesthetic understanding of Turkishness in Turkey in the 20th century. He focused on the basic cultural codes that have shaped the Turkishness of Turkey in Anatolia for a thousand years. Accordingly, the poet has also determined the main semantic isotopes that make up the aesthetic



Fig. 1. Yahya Kemâl Beyatlı

world of Turkishness in Turkey. These isotopes are the main components that shape the life and the world of meaning of the great poet. The poet has used these isotopias as the basic semantic material in both his poems and articles. If the isotopes used by Yahya Kemal in his poems are determined, the basic semantic elements formed by Turkishness of Turkey in Anatolian geography in about a thousand years will also be partially determined. Thus, it will be seen whether there are similarities and differences between the basic values of Anatolian Turkishness and the values of other Turkic world communities, especially Kazakhstan. Based on this idea, our article will first provide brief information about the biographical life of Yahya Kemal. Secondly, the philosophical, historical and aesthetic components that were effective in the poet's education are highlighted. Third, information about the concept of isotopy developed by Greimas et al. is given. Finally, the main semantic isotopias in Yahya Kemal's poems are described with examples from his poems.

It is useful to examine the basic semantic isotopies that Yahya Kemal uses in his texts, based on the methodology of structural semiotics. This is because Yahya Kemal has identified the common semantic components not only of Turkishness of Turkey, but also of the entire Turkish world. Considering the category of aesthetic values, he is one of the most influential poets of the Turkish world in the twentieth century. Ali Şi'r Nevâî, Fuzulî, Bakî, Nâlî-i Kadim, as the representatives of traditional Turkish poetry created the powerful way of saying, the Turkish poetry of the twentieth century has regained. In other words, Turkey has carried the poetic norms and aesthetic values that Turkishness developed in the past into the twentieth century. Thus, in terms of poetry, Yahya Kemal served as a bridge between the past and the future. Semantic isotopias play an important role in Yahya Kemal's poetic style. In fact, semantic isotopes have contributed to his poetry being loved and passed down from generation to generation. These isotopias were accepted by many critics as the common cultural values of Turkishness in Turkey. In this regard, the basic semantic isotopias in Yahya Kemâl's poems also show a parallelism with the basic semantic world adopted by Anatolian Turkishness. Before turning to the primary isotopias in the poet's texts, it is useful to take a brief look at Yahya Kemâl's biographical life and the aesthetic, historical, and philosophical components that make up his semantic world.

Yahya Kemal was born in Skopje in 1884. He completed his primary education in Skopje. He attended high school in Skopje and then went to Istanbul to enrol in Galatasaray High School. However, he did not stay in Istanbul for long. Yahya Kemal went to France to get a better education and attended Meaux University on the banks of the Marne River. He completed his schooling in Meaux. He then went to Paris to study. The poet, who studied at the Paris University at the Faculty of Political Sciences, returned to Istanbul in 1912. He worked as a lecturer, deputy and in various diplomatic missions in Turkey. He died in Istanbul in 1958. (Banarlı 1976: 1167–73).

Yahya Kemal created a special style in Turkish poetry of the twentieth century. During his lifetime and after his death, he became an artist respected by almost everyone interested in literature and art. Yahya Kemal's works have a very wide semantic world. The most important factors for the formation of his semantic world and the development of his aesthetic and philosophical understanding are: a) his family and

the education he received in Skopje, b) his mother Nakiye Hanım, c) his uncle's house in Istanbul, d) the Young Turks in Paris and the Faculty of Political Sciences in Paris (Akyuez 1971: 713–733).

Yahya Kemal is a member of an old and noble Turkish family from evlâd-ı fatihan/son of Cogueor. The oldest known elder of the family is Şehsuvar Pasha, one of the Sancak Bey from the era III. Mustafa (Banarlı 1976: 1168). Şehsuvar Pasha is an evlad-ı fatihan. An evlad-ı fatihan is the name given to the children of Turkish heroes who conquered the Balkans during the rise of the Ottoman Empire and settled in Balkan cities. Yahya Kemal is also an evlâd-ı fatihân. It is known that Yahya Kemâl's family owned large estates in the Balkan Peninsula. These lands are today located in the regions of Niš, Leskovca and Vranja. The ancestors of the poet lived on these lands from agriculture and cattle breeding.

The mother of Yahya Kemal is Nakiye Hanım. Nakiye Hanım is also the neice of the famous Turkish poet LeskofçalıGalip Bey, who lived in the nineteenth century. She taught her son Yahya Kemal the Qur'an when he was a child. She advised her son to love two people. The first is the Ottoman Sultan Murat, and the second is the Prophet Muhammad. Murat here means the Turkish nation, and the Prophet means the religion of Islam. So when Yahya Kemal was a child, he grew up loving the nation and the religion.

When he was only 15 years old, his mother Nakiye Hanım passed away. He also went to Istanbul to complete his education after his mother's untimely death. He settled in the villa of his uncle Abdurrahman Pasha in Sarıyer in Istanbul. Various cultural events and music concerts are held in Abdurrahman Pasha's villa. The famous Turkish composer Hacı Arif Bey gives music courses in the villa, and classical Turkish music concerts are held in the villa. Young Yahya Kemal attended these meetings regularly. In the meantime, he took courses in Turkish classical music with composer Hacı Arif Bey. Thus, Yahya Kemal learned the intricacies of Ottoman Turkish art during his time in Istanbul. (Goeçguen 1983: 11–18).

After Yahya Kemal had lived in Istanbul for some time, he became bored with the atmosphere in Istanbul at that time. Yahya Kemal, embarking on a new quest, fled to Paris without informing his family to free himself from the tyranny of the Abdulhamid government II. In Paris he met with the Young Turks, the opponents of Sultan Abdulhamid II. He conversed with opposition figures such as Ahmet Rıza, Samipaşazâde Sezai, Hoca Kadri Efendi, Prince Sabahattin, Fazlı Bey, Rifat Bey, Dr. Abdullah Cevdet and Abduelhalim Memduh. However, he did not like the activities of the Young Turks in France to dethrone Sultan Abdulhamid. Therefore, he soon severed his ties with the Young Turks and tried to continue his education. He enrolled at the Faculty of Political Science in Paris in 1904 and studied at the faculty's Foreign Policy Department. He took lessons from eminent scholars such as Albert Sorel, Albert Vandal, Emile Borgoix and Louis Renault. He was particularly influenced by Prof. Albert Sorel and he participated in Sorel's private conversations (Okay 1992:35–39).

Yahya Kemal was strongly influenced by Albert Sorel's philosophy of history and his understanding of history. Sorel's conception of history gave Yahya Kemal a new

consciousness. Yahya Kemal also tried to develop a new philosophy of history about Turkishness of Turkey. In this context, he began to research the origins of Turkishness of Turkey in Anatolia. For this purpose, he first researched French, Turkish and Arabic sources in the libraries of Paris. In one of the works he read, he finally came across the sentence of Fustel de Coulanges: “The land of France created the French nation in a thousand years.” The thought expressed in this sentence deeply moved Yahya Kemal. He also asked himself the question, “Could the country of Turkey have created Turkishness in 1000 years?” and began to search for the answer to this question. In short, Yahya Kemal applied the method that Fustel de Coulanges found in the search for the origins of France to the Turkishness of Turkey. The researcher has created a long-term study program to search for the sources and components of Turkishness of Turkey and find them in the historical development process. In short, Yahya Kemal combined the education he received in Skopje and its surroundings with the rich cultural heritage of his family; he learned the lifestyle and esthetic codes of the Ottoman aristocracy in Istanbul; he reinterpreted them thanks to the education he received at the Faculty of Political Sciences in Paris. In this way, he identified some fundamental concepts that hold together Turkishness in Turkey. He constantly repeated these concepts in his articles, essays and other writings, especially in his poems. It is possible to explain the concepts that recur in Yahya Kemal’s works using the concept of isotopia developed by Algirdas Julien Greimas and Courtés.

Isotopy is a set of semantic categories that allow meaning to be read in the same way in the flow of a text. Isotopies are elements that provide semantic continuity in texts. Lithuanian semiotician A. J. Greimas was the first to use the term isotopy in text analysis. Greimas borrowed the term isotopy from physics and chemistry. By giving this term a special meaning, Greimas transferred the concept of isotopy to semantic analysis of texts. Greimas and Courtés define isotopy with the following sentences: “As an operational concept, isotopy initially denoted iterativity along the syntagmatic chain of *classemes* that ensure the homogeneity of the discourse of utterance. From this point of view, it is clear that the syntagm connecting at least two semantic figures can be considered as the minimal context necessary for the formation of an isotopy. This is the case for the semantic category that combines the two contrasting terms. Considering the trajectories they can produce, the four terms of the semiotic square are called isotopies (A. J. Greimas-J. Courtés 1982:163–4)”

Greimas and Courtés first divided isotopy into three categories: grammatical isotopy, semantic isotopy, and actoric isotopy; later they added thematic isotopy and figurative isotopy. (A. J. Greimas-J. Courtés 1982:164). According to Zima, Greimas is to be understood as a content level theorist (Hjelmslev) who gives priority to semantic structures, which he calls isotopies, at all levels. Isotopies exist at both the phonetic and semantic levels, at the expressive and content levels. Both types of isotopies can be defined, in a first step, as repetitions or recursions of certain phonetic or semantic features (Zima 1999: 117).

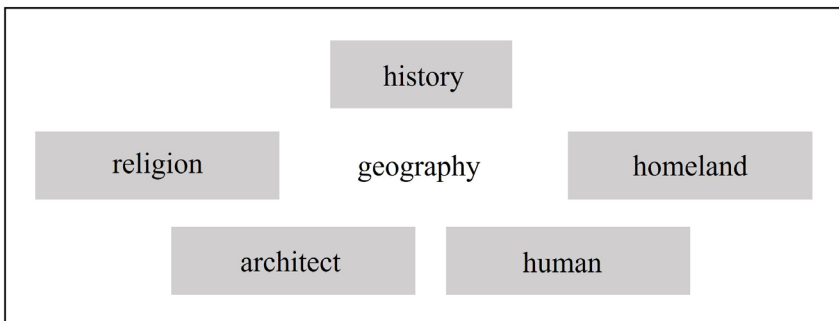
As seen above, the existence of isotopes depends on the repetition of certain semantic, phonetic, topical or figurative elements that make up the text. Semantic isotopies are related to the concept of content level in Hjelmslev’s sense. To put it more clearly,

the semantic elements that are repeated in any religious, moral, political, literary or philosophical text are also semantic isotopies that form the semantic structure of the text. And the semantic integrity of the text depends on the existence of semantic isotopes. Semantic isotopies in the text are also the basic structures that ensure the semantic integrity of the text and the global meaning of the text.

We can understand isotopy as the principle of coherence in a given text. Isotopy provides meaning integrity to a given message as it passes through; isotopes help remove ambiguous elements from the text. In short, from this point of view, isotopy generally takes into account the semantic elements of the text. More specifically, semantic isotopes are related to concepts such as meaning and coherence. These are the structural elements that activate the semantic structure of the text.

If we look at all the poems of the great Turkish poet Yahya Kemal Beyatlı in general, we find that the poet repeats certain concepts directly or indirectly. These concepts also form the world of meaning of Yahya Kemal’s poems. We can call the concepts that make up the semantic world of Yahya Kemal’s poems semantic isotopes, using the terms of Greimas and Courtés. In Yahya Kemal’s poems, there are phonetic, figurative, and so on. There are also isotopes that belong to the expressive level. However, these are outside our topic. In this study, the semantic isotopes in the poems of Yahya Kemal will be the focus.

The main semantic isotopies that recur in the poems of Yahya Kemal can be listed as follows: 1) art; 2) the spirit of conquest; 3) the feeling of mercy; 4) the belief in tawakkul; 5) the belief in eternity; 6) the idea of creating a civilization. In all the poetic texts of the Turkish poet, these six semantic isotopes can be found directly or indirectly. Yahya Kemal accepted these isotopes as the basic values that Turkishness of Turkey created in Anatolia over the millennia. Looking at Yahya Kemal’s poems in general, the aforementioned semantic isotopes are the basic semantic structures that form the semantic structure of all the poet’s poems. These structures are regularly repeated in Yahya Kemal’s poetic texts. Even in his love poems, which we can consider as individual themes, Yahya Kemal focuses on semantic isotopies. In short, all kinds of



Pic. 2. Primary isotopies in Eid Morning in Suleymaniye

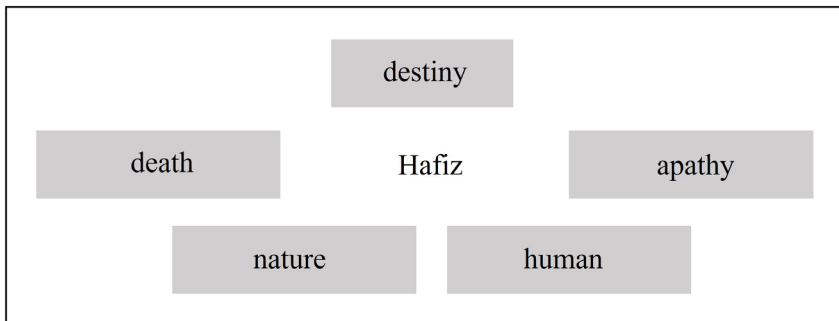
art created by Turkishness in Anatolia, the feeling of mercy, the belief in Tewakul, the spirit of conquest, the belief in eternity, and the idea of creating a civilization are the main isotopes repeated in all of Yahya Kemal's poems.

In some of his poems, Yahya Kemal describes the arts created and produced by Anatolian

Turkishness. These arts include ornamentation, architecture, music, miniatures, etc. In one of the most famous poems of Yahya Kemal, the poem titled *Eid Morning in Suleymaniye*, the *Suleymaniye Mosque*, in other words, is the basic isotope of the art text.

As can be seen in the figure, based on the image of the *Suleymaniye Mosque*, which is an architectural work of art, other semantic structures were used. These are concepts such as history, religion, homeland, geography and human being. These concepts are also the intermittent secondary semantic isotopes of the text. The basic semantic isotope of *Beyatlı's* poem titled *Eid Morning in Suekeymaniye* is architecture, and the secondary isotopias are Turkish art, Anatolian geography, the homeland of the Turks, Turkish architecture, and human love. When all these come together, the semiotic universe of the poem titled *Eid Morning in Suleymaniye* is created.

According to Yahya Kemal, the second fundamental value that Turkishness has produced in Anatolia is *tawakkul* faith. *Tawakkul* faith, in Greimas' terminology the isotope of *tawakkul*, was used as the primary isotope in many of the poet's poems. *Tawakkul* is a word that has passed from Arabic into Turkish. *Tawakkul* is related to the root of *proxy*. The word *tawakkul* means to take over someone's work, to transfer one's work to someone, to trust someone in daily use. In Islamic faith, *tawakkul* means leaving the decision to God after taking all possible precautions regarding a work (Çağrıçı 2012: 1–2). *Tawakkul* belief is one of the basic beliefs adopted by Turks. This belief is frequently repeated in the poems of Yahya Kemal. In this respect, the *tawakkul* belief can be considered as an isotope. The *tawakkul* isotope is most evident in Yahya Kemal's three-stage poem titled *Life of the Cattle/Cattlewoman Hayatı, Evening of*



Pic.3. Isoptopes

the Cattle/Cattlemoan Akşamı, and Death of the Cattle/Cattlemoan Oeluemue. In the three poems mentioned above, the rind is used as the dominant image. The poet explained the Tawakkul belief by using the image of the rind.

Yahya Kemal described the life of the rinds in three phases. The concept of rinds is used as a basic image in the text. The primary isotopy of the text is the tawakkul belief. It is explained through abstract and concrete semantic isotopias such as man, death, nature, hafiz, apathy, and fate. These isotopes are the secondary isotopes of the poem and form the meaning world of the text.

The feeling of mercy is the thought of giving the necessary help to the needy. This attitude is a characteristic that Turkishness of Turkey brought from Central Asia. In the Goektuerk inscriptions, which are considered the earliest written testimonies of the Turks, Bige Kagan speaks of feeding the hungry and clothing the naked. A similar idea is found in Yusuf Has Hacıp's work Kutadgu Bilig. Yusuf Has Hacıp, Turk, go on an expedition; find food; bring; feed the hungry; It means clothe the poor. These thoughts are expressed by both Bige Kağan and Yusuf Has Hacıp and are a general feature of the Turkish nation. Yahya Kemal has always emphasized the feeling of mercy of Turks both in his articles and in his poems. Therefore, the concept of the emotion of mercy is a semantic isotopia that occurs frequently in Yahya Kemal's poems.

Another concept that forms the semantic field of Yahya Kemal's poems is the spirit of conquest. It is present in every phase of the historical development of Anatolian Turkishness. This spirit is a dominant semantic isotopia in many of Yahya Kemal's poems. For example, the poem titled Akıncılar is a text that emphasizes the spirit of conquest of Anatolian Turkishness.

Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik
Aktolgalı Beylerbeyi haykırdı! İlerle.
Bir Yaz boyu geçtik Tuna'dan kafilerle
We, thousand horse raids had fun like children
We, thousand horses, defeated a giant army that day.
Aktolgalı Beylerbeyi cried out! Forward.
We passed through the Danube with during a summer

The above verses of Yahya Kemâl are the verses in which the basic actant activating the Turkish raiders passing through Belgrade and advancing to Hungary is best described in Turkish poetry. In the 16th century, the actant that mobilizes the Turkish raiders who want to conquer Europe is the spirit of conquest that the Turks bring with them from Central Asia.

One of the most distinctive features of Turkishness of Turkey is the idea of creating a unique civilization in the conquered territories. Throughout history, the Turks built mosques, madrasas, bridges, baths, soup kitchens, etc. in the areas they conquered, especially in the cities in the Balkans. They built many structures reflecting the lifestyle of Anatolian Turkishness. The locals living in the conquered cities were influenced by the constructions built by the Turkish conquerors. Therefore, the locals spontaneously embraced Islam without coercion or met the Turks with sympathy. Yahya Kemal

often described this feature of Turkishness of Turkey in his poems. The city where the civilization created by the Turks is most pronounced is Istanbul. The poet described Istanbul with the following lines.

I looked at you from a hill yesterday, dear Istanbul!

I haven't seen, I haven't visited, there is no place that I don't like

As long as your life is long, set up on my throne as you please!

Even loving a plain neighborhood is worth a lifetime (Kendi Gök Kubbemiz; 15)

One of the most important semantic elements in Yahya Kemal's poems is the idea of infinity and crossing horizons. These notions are also related to the concept of the spirit of conquest. In fact, *Açık Deniz/The Open Sea* and *Eid Morning in Sueleymaniye*, one of Yahya Kemal's most famous poems, are the texts in which the poet's idea of eternity and crossing boundaries is repeated.

I took the free air of the Rakofça countryside,

I heard the passion of my raiding ancestors,

A run for centuries towards the north every summer,

It's humming like a reflection in my bosom (Kendi Gök Kubbemiz, 8)

Conclusion

Yahya Kemal Beyatlı is one of the most important representatives of Turkish poetry of the 20th century. In his poems, he searched for the basic semantic elements that hold together Anatolian Turkishness and discovered them in the process of historical development. The most important semantic elements that Yahya Kemal discovered are, as mentioned earlier, Turkish art, the Turkish feeling of mercy, the belief in the tawakkul, the idea of creating a civilization, the spirit of conquest, the feeling of eternity, and the desire to cross borders. Yahya Kemal brought together in his poems, with deep understanding, the memories and all the values of the past of the Turkish nation. He connected them with the joys and needs of his time and repeated them regularly in his poems.

These values that Yahya Kemal identified and repeated in his poems can be called semantic isotopes using the terminology of Greimas. Yahya Kemal reproduced the semantic isotopies he extracted from Turkish history in the form of poems with a great poetic power and a style he created. In this way, Turkey transmitted the semantic isotopes that Turkishness had created in Anatolia over the millennia to new generations in a form that could be understood by the masses. Thank you to the semantic isotopes of Turkish culture in the past that he identified and constantly repeated, he created a solid link between the past generations, both of his own time and the future generations. In fact, the art, the compassion, the belief in resignation, the spirit of conquest, the idea of creating a civilization, the belief in eternity and the desire to overcome borders are also the main glue that holds the Turkish peoples together.

Some of the isotopes that Yahya Kemal identified as common semantic elements of Turkishness of Turkey are of Islamic origin. For example, the tawakkul faith is a

form of faith that has largely passed from Islam to the Turks. On the other hand, basic semantic isotopes such as the sense of mercy, eternity, and transcending boundaries are semantic elements inherited from the Central Asian ancestors of Turkishness of Turkey. In this regard, the basic semantic isotopes proposed and briefly summarized by Yahya Kemal Beyatlı are general structures that bind together not only Turkishness of Turkey but also all Turkic peoples of the world. It is worth examining whether the structural elements in Yahya Kemal's poems, namely the isotopies, have parallels with the values created by Turks in the geography in which they live.

References

1. Akün, Ömer Faruk (1983). “Osmanlı Tarihi Karşısında Yahya Kemal’in Şiiri”, *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
2. Akyüz, Kenan (1971). *Batu Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
3. Banarlı, Nihat Sami (1976). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: MEB Yayınları.
4. Beyatlı Yahya Kemal (2007). *Eğil Dağlar*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
5. Beyatlı, Yahya Kemal (1989). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: MEB Yayınları.
6. Çağrı, Mustafa (2012). “Tevekkül”, *İslam Ansiklopedisi*, c.41.
7. Enginün, İnci (1983). “Yahya Kemal ve Türk Tarihi”, *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
8. Eralp, Halil Vehbi (1983). “Yahya Kemal’in şiirlerinde Millî Değerlerimiz”, *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
9. Göçgün, Önder (1983). “Yahya Kemal’in Biyografisi”, *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
10. Greimas, A. J. Greimas-J. Courtés (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Indiana University Press.
11. Hisar, Abdülhak Şinasi (1979). *Ahmed Haşim ve Yahya Kemal’e Veda*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
12. Kaplan, Mehmet (1983). “Yahya Kemal’in Hayata Bakış Tarzı”, *Ölümünün Yirmibeşinci Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
13. Kaplan, Mehmet (1987). “Yahya Kemal’in Şiirlerinde İç Sıkıntısı ve Sonsuzluk Duygusu”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
14. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969). *Gençlik Ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
15. Okay, Orhan (1992). “Yahya Kemal Beyatlı”, *İslam Ansiklopedisi* c.6.
16. Zima, Peter V. (1999). *The Philosophy of Modern Literary Theory*. London: The Athlone Press.

Меркулова И. Г.

*Международный центр семиотики и диалога культур
Государственный академический университет
гуманитарных наук, Москва, Россия
e-mail: inna.merkoulouva@yandex.ru*

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОНЯТИЯ ПРАВДЫ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация: Основатель современного театра 20-го века Константин Станиславский и его ученик Евгений Вахтангов на репетициях и в спектаклях реализовывали принцип: «как в жизни». Они считали, что актер должен быть на сцене, как ребенок. Последний, уронив куклу, может отнестись к ней как к раненому человеку и перевязать ее совершенно серьезно. Так и актер должен относиться к неправде (пространству сцены). Он должен относиться к этому «как к правде, то есть ложь превращать в правду» (Вахтангов, 1918).

Мы предлагаем рассмотреть примеры «правдивого театра» (школа переживания, школа представления) через семиотические категории (семиотика культуры, Парижская школа), а также задать вопрос, что есть правда в контексте направления «фантастический реализм».

Ключевые слова: театр, правда, правдивый контракт, сцена, фантастический реализм.

Меркулова И. Г.

*Халықаралық Семиотика және
мәдениеттер диалогы орталығы
Гуманитарлық ғылымдар мемлекеттік
академиялық университеті, Мәскеу, Ресей
e-mail: inna.merkoulouva@yandex.ru*

ТЕАТР КЕҢІСТІГІНДЕГІ ШЫНДЫҚ ҰҒЫМЫН СЕМИОТИКАЛЫҚ ТАЛДАУ

Андатпа: 20 ғасырдағы заманауи театрдың негізін қалаушы Константин Станиславский мен оның шәкірті Евгений Вахтангов репетициялар мен спектакльдерде: “өмірдегідей” қағидасын жүзеге асырды. Олар актер сахнада бала сияқты болуы керек деп сенді. Соңғысы, қуыршақты тастағаннан кейін, оны жараланған адам ретінде қарастырып, оны өте байыпты түрде таңуы мүмкін. Сонымен, актер шындыққа (сахна кеңістігіне) қатысты болуы керек. Ол мұны «шындық сияқты, яғни өтірікті шындыққа айналдыру» керек (Вахтангов, 1918).

Біз семиотикалық категориялар (мәдени семиотика, Париж мектебі) арқылы «шынайы театрдың» (тәжірибе мектебі, спектакль мектебі) мысалдарын қарастыруды, сондай-ақ «фантастикалық реализм» бағыты аясында шындық бар деген сұрақ қоюды ұсынамыз.

Түйінді сөздер: театр, шындық, шынайы келісімшарт, сахна, фантастикалық реализм.

Merkoulova I. G.

*The International Center for Semiotics
and Intercultural Dialogue
State Academic University
for the Humanities, Moscow, Russia
e-mail: inna.merkoulova@yandex.ru*

SEMIOTIC ANALYSIS OF THE CONCEPT OF TRUTH IN THE THEATER SPACE

Abstract: The founder of the modern theater of the 20th century, Konstantin Stanislavsky, and his student Yevgeny Vakhtangov, in rehearsals and in performances, implemented the principle: “as in life.” They believed that an actor should be on stage like a child. The latter, dropping the doll, may treat it like a wounded person and bandage it quite seriously. So the actor must relate to untruth (the space of the stage). He must treat this “as if it were truth, that is, turn lies into truth” (Vakhtangov, 1918).

We propose to consider examples of “truth theater” (experiential school, performance school) through semiotic categories (semiotics of culture, the Paris School), and also ask the question what is truth in the context of the “fantastic realism” direction.

Keywords: theatre, truth, truthful contract, stage, fantastic realism.

Введение

Размышление о правде на театральной сцене мне хотелось бы начать с двух примеров из личного опыта. Оба они касаются знаменитого Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова (Москва). Вот уже много лет мою семью с этим театром связывают дружеские отношения и совместные проекты, поэтому этот текст – одновременно свидетельство ученого-семиотика и восхищенного зрителя.

Первый пример: июнь 2016 года, репетиции новой постановки «Царь Эдип» Софокла. Уникальный международный проект: спектакль был сыгран на фестивале в Греции в античном амфитеатре Эпидавра на 14.000 мест, с участием российских и греческих актеров, а затем вошел в репертуар театра Вахтангова. Об этой премьере был снят документальный фильм «Эдип в Эпидавре» Oedipus in Epidaurus (Мягченков, Меркулова, 2018): размышление о том, как играть греческую трагедию сегодня, рассказ о путешествии спектакля на родину Софокла.

Итак, репетиции. Исполнительница роли Иокасты – знаменитая артистка Людмила Максакова, хранительница традиций вахтанговской школы (илл. 1, 2). Я смотрю, как она причесана и одета: черное платье до пят, расшитое стеклярусом, туфли на высоких каблуках. Наряд для выхода в театр или для самой премьеры. Но надеть такое платье для репетиции, для рутинной работы, для повторения одних и тех же сцен? К ней обращается режиссер спектакля: «Вы сейчас не просто уходите со сцены, Иокаста идет умирать». И на наших глазах ее тело становится

телом тряпичной куклы, руки безвольно повисают, и она направляется к выходу. Она не «играет» свои последние шаги, просто внутри ее уже нет жизни. Как это происходит? В парадном платье, расшитом стеклярусом...

Один из возможных ответов находится в архивных документах – истории театра и его основателя Евгения Вахтангова. В записных книжках его ученика Бориса Захава читаем: «Вахтангов не любил, чтобы в Студию приходили ради каких-либо практических результатов – роли, спектакля, создания театра; он хотел, чтобы каждый шел в Студию ради праздника, праздничные лица любил он видеть вокруг себя: он любил даже, чтобы ученики приходили на урок несколько более парадно одетыми, чем обычно...» (Захава, 1927, курсив наш). Как писал Альгирдас Жюльен Греймас в книге «О несовершенстве», одежда «выполняет функцию кажущегося, она проецирует реконструированный образ женской фигуры» и намекает на присутствие тела как на драгоценный секрет. «Выходя за пределы эстетики вкуса, субъект устремляется к интуитивной эстетике воображения» (Греймас, 1987: 91).

Перед нами – пример «лазейки» (*échappatoire*), то есть, по выражению Греймаса, «устремления к совершенству». Не обыденная, а праздничная репетиционная одежда «предваряет» спектакль, она сама по себе уже «рождает пространство, где запретное способно в полной мере играть роль создателя смысла, где воображение может парить, пока не придумает западную концепцию любви» (Греймас, 1987: 92).

Второй пример: ноябрь 2021 года, театр Вахтангова празднует столетие со дня основания. Памятные даты – сами по себе семиотический феномен. Юбилей выдающихся писателей и ученых, даты выхода книг и учреждения институтов культуры служат своего рода реперными культурными точками, то есть такими, на которых основывается шкала измерений в целом.

Неслучайно в системе ЮНЕСКО существует целая Программа памятных или знаменательных дат (международные дни, международные декады и годовщины от ста лет и выше), нацеленная на продвижение межкультурного диалога и дань памяти выдающимся личностям, которые внесли вклад в строительство человеческой цивилизации. Среди недавних примеров Памятных дат ЮНЕСКО – Конгресс Ассоциации французской семиотики к 100-летию со дня рождения основателя Парижской семиотической школы Альгирдаса Жюльена Греймаса в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже 2017 г. и Конгресс к 100-летию основателя Тартуско-Московской школы Юрия Михайловича Лотмана в Эстонии в 2022 г.

Обычно памятные даты отмечаются серией мероприятий. В случае театра это, как правило, вечер-концерт с участием актеров и почетных гостей, или показ спектакля. Однако театр Вахтангова выбрал свое нестандартное уникальное решение. Этот день, 13 ноября 2022 года, назвали «Днем тишины» (илл. 3, 4). В этот день двери театра были открыты для всех желающих. Каждый мог прийти туда, походить по коридорам театра, увидеть выставку костюмов и декораций к знаменитым спектаклям, взять автограф у любого актера труппы театра или сделать с ним селфи, посетить рабочие кабинеты художественного руководи-

ля и директора, посидеть в большом зрительном зале, где в полутьме со сцены звучали голоса ушедших актеров, а на задник сцены, как звезды, проецировались их имена. Руководство театра так описало концепцию «Дня тишины»: «Что будет в юбилей, 13 ноября? – День памяти. День истории театра. День тишины. В Театре Вахтангова будет гореть свет, мы распахнём двери, откроем коробку исторической сцены. Будем слушать голоса ушедших. Они будут раздаваться будто с записей на подпорченной пленке, как из того мира, с потрескиванием. Многих мы не узнаем» (Театр Вахтангова, 2021 а).

Это еще один пример нетрадиционной «лазейки». Праздник, но не формальный концерт, а праздник для всех, открытое действие, без помпезности, искренне. В день 100-летия театра зритель мог войти в любое его пространство, обычно закрытое для публики, вживую, по-настоящему «прикоснуться» к актерам. Чтобы прийти к потрясению чувств, но не к катарсису, а к эстезису. Чтобы, как писал Греймас, сократить время, сохранив только мимолетное, сузить пространство, придав значение только фрагментам – и постепенно приблизиться к *самому главному*, в то же время оставаясь в материальном мире:

Ainsi, par une réduction du temps – en ne retenant que l'éphémère –, par une réduction de l'espace – en n'accordant de l'importance qu'à ses fragments – on approcherait petit à petit de l'essentiel, tout en restant pourtant dans l'ordre du matériel. (Greimas, 1987: 98, курсив наш).

О правде в контексте театральной семиотики

Правда в пространстве художественного произведения – предмет размышлений многих семиотиков. Одним из самых известных примеров является книга Умберто Эко «Шесть прогулок в литературных лесах» (Есо, 1998).

Мир настоящий и мир фиктивный неразрывно связаны. Как пишет Эко, «Читая литературный текст, мы бежим от тревоги, одолевающей нас, когда мы пытаемся сказать нечто истинное об окружающем мире» (Есо, 2002: 163).

Глава «Вероятные леса» начинается с описания одного исторического персонажа, последнего короля Италии, который, будучи на художественной выставке, смотрит на картину, где изображены долина и деревенька, а затем задает вопрос: «Какое число ее жителей?». Вывод, который Эко делает из этой ситуации, сформулирован так: «негласное соглашение», которое Колридж определил как «воздержание от недоверия» (Есо, 2002: 139). Читатель знает, что ему рассказывают вымышленную историю, но при этом он не должен делать вывод, что писатель лжет.

К теме правды (истины) неоднократно обращался и Юрий Лотман. В своем последнем интервью 1993 года он связывал этот вопрос с проблемой множественности путей, ценностей и выбора, который постоянно делает человек:

Мир, в котором мы живем, все больше хочет получить важнейшие ценности по самой дешевой цене. Это напоминает не очень прилежных школьников, которые подглядывают в ответы на задачи, вместо того чтобы решать их самим.

Мы хотим получить истину как можно быстрее, как готовые ботинки, сшитые на «никого». А истина дается только ценой жертвы самого дорогого. По сути дела, получить истину можно только ради нее погубив себя. Истина не бывает для всех и ни для кого (Лотман, 1993).

Что же можно сказать о пространстве не просто художественного текста, но текста, перенесенного на сцену, «ожившего» перед зрителем? Работает ли в этом случае принцип «воздержания от недоверия»? Какова цена истины на театральной сцене?

Лотман посвятил теме театра ряд статей, в частности «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» (1973), «Театральный язык и живопись» (1979), «Семиотика сцены» (1980), «Язык театра» (1989). Главный вывод, который он делает о театре, состоит в том, что если все виды искусства связаны с проблемами художественного общения, «то есть с семиотикой», то немногие из них затрагивают столь разнообразные ее аспекты. А в театре – «все семиотика»: от грима и мимики до норм поведения зрителя в зале, от театральной сцены до ритуализированной театральной атмосферы. Причем это семиотика столь сложная и разнообразная, что сцену можно назвать «энциклопедией семиотики» (Лотман, 1980: 603). Сценический мир является знаковым по своей природе, и в основе сценического действия находится актер, то есть человек, заключенный в пространство сцены.

Мысли Лотмана удивительным образом близки постулатам одного из ведущих театральных деятелей 20-го века, Антонена Арто. В программном манифесте «Театр жестокости» он предостерегал читателей от опасности поглощения театра текстом, настаивая на *особом языке театра* и его исключительно семиотической природе:

It is essential to put an end to the subjugation of the theater to the text, and to recover the notion of a kind of unique language half-way between gesture and thought (...). Once aware of this language in space, language of sounds, cries, lights, onomatopoeia, the theater must organize it into veritable hieroglyphs, with the help of characters and objects, and make use of their symbolism and interconnections in relation to all organs and on all levels (Artaud, 1938: 90).

Лотман утверждает, что у особого языка театра есть свое наименование – *театральность*. «Театральность – это язык театра как искусства», говорит он (Лотман, 1989: 604). Природа театральности сложная, в ней четко видны две составляющие: во-первых, отношение пьесы (написанного текста) и спектакля (постановки); во-вторых, отношение зрителя и спектакля. В обоих случаях речь идет о диалоге, причем диалоге драматическом. В случае отношения пьеса/постановка рождается «сопротивляемость пьесы», которая может привести к новым непредсказуемым результатам: искусство как результат взрыва создает непредсказуемый текст, в этом и состоит феномен искусства. В случае музыкального театра, например, превращение новеллы Мериме в оперу Бизе или повести Пушкина в оперу Чайковского – акт творчества, взаимного напряжения разных родов искусства, создающий взрыв художественной энергии, поток

новых смыслов. По мнению Лотмана «Постановка – один из труднейших видов художественного перевода» (Лотман, 1989: 604).

Если посмотреть на театр с точки зрения эволюции искусства вообще, то первое, что мы заметим, – это изменившаяся роль зрителя по сравнению с формами архаического творчества. Архаические формы фольклора – это обряды. Это значит, что у них нет пассивного зрителя. Зрители вовлечены в обряд, в его временную или пространственную рамку. Античный театр еще сохранял черты античного мировоззрения и предполагал прямое воздействие на зрителя и побуждение его к определенным действиям: зрители Афины бросались к своим женам после декламаций актеров о любви на сцене. Однако современный театр (Лотман говорит о театре 20-го века) обращается к совсем другому зрителю. Этот зритель «спокойно и не вмешиваясь в действие воспринимает самые страшные эпизоды и сцены», он «видит, но не вмешивается, сопresentствует, но не действует». (Лотман, 1992: 134, 135).

Таким образом, Лотман формулирует главный постулат отношений триады «зритель – актер – сцена» в театре: действие заменяется *соприсутствием* зрителя, которое одновременно совпадает с присутствием в обычном нехудожественном пространстве (реальное местонахождение в театральном зале) и полностью противоположно ему.

Как сочетаются между собой для зрителя принцип сопresentствия (невмешательства в сценическое действие) и принцип «воздержания от недоверия»? Возможный ответ находим у Греймаса в форме «правдивого контракта» (*le contrat de véridiction*).

Осмысление правды с точки зрения семиотики – один из ключевых вопросов *Толкового словаря семиотики* Греймаса и Куртеса. Согласно авторам Словаря, правда должна пониматься как сложный термин, включающий понятия «быть» и «казаться» (*être/paraître*) внутри семиотического квадрата правдивых модальностей (Greimas, Courtés 1993: 420). Важно помнить, пишут Греймас и Куртес, что «правдивое» находится внутри дискурса: *le « vrai » est situé à l'intérieur du discours, car il est le fruit des opérations de l'énonciation* (Greimas, Courtés, 1993: 420). И именно включение проблематики правды внутрь дискурса приводит к созданию «правдивого контракта» между двумя участниками коммуникации – тем, кто формулирует сообщение и тем, к кому оно направлено (*énonciateur/énonciataire*). Правдивый контракт – не что иное, как соглашение, при котором обе стороны коммуникативного канала «верят в правду» (*croire-vrai*), и вера эта «более или менее стабильна»:

Le croire-vrai de l'énonciateur ne suffit pas, on s'en doute, à la transmission de la vérité (...): un croire-vrai doit être installé aux deux extrémités du canal de la communication, et c'est cet équilibre, plus ou moins stable (...), que nous dénommons contrat de véridiction (Greimas, Courtés, 1993: 417).

Остается понять, для чего зритель в театре заключает данный контракт. Развивая размышления о театральности, Лотман указывал, что у этого понятия есть две

концепции, столь же древние, как и сам театр. Первая заключается в том, что зритель, находясь в зале, должен забыть, что он в театре. Вторая состоит в том, что зритель должен ни в коем случае этого не забывать, всегда помнить, что перед ним – «игра в жизнь» (Лотман, 1989: 605). Диалог, который театр ведет со зрителем на языке театральности, предполагает две операции: зритель «включается» в театральность, смотря на сцену, «выключается» из театральности во время антракта, прогуливаясь по театральному фойе, и вновь возвращается в театральность, к пункту, на котором он остановился, в мир иллюзорной реальности. Как видим, в данном случае формулировки Лотмана близки концептуальному аппарату семиотики Греймаса (с понятиями энонсиативного «включения»/ «выключения»: *embrayage/débrayage*), в особенности когда речь идет о «возвращении в театральность» (то есть в язык театра) как о возвращении внутрь дискурса: «*l'embrayage désigne l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne et/ou de l'espace et /ou du temps (...)*» (Greimas, Courtés, 1993: 119).

Вера зрителя в происходящее на сцене имеет двойственную природу: зритель верит в реальность сцены – и плачет над судьбой Дездемоны, и одновременно знает, что это иллюзия – и поэтому не бросается ей на помощь. Степень веры или доверия также различна, в зависимости от активности зрителя: зритель может лишь однажды посетить спектакль, и тогда его восприятие поверхностно, а может стать «своим зрителем», верным поклонником данного конкретного театра, и тогда он – активный и благодарный собеседник.

В диалоге театра и зрителя, сцены и зала взаимопонимание – лишь один аспект дела. Ведь если взаимопонимание слишком легкое – это значит, что оно основано на прошлых успехах, на вчерашнем языке театральности. А настоящий живой театр постоянно эволюционирует, его язык изменяется, это закон любой семиотической системы. И вместе со зрителем ищет истину, которая, как говорит Лотман – «всегда поиск» (Лотман, 1989: 608).

В случае «правдивого контракта» зритель не просто на какое-то время переносится в другую иллюзорную реальность (верит, что он в нее переносится). Долгосрочная перспектива этого контракта – это влияние на всю последующую жизнь индивида, это новые возможности его самовыражения. «Есть эпохи, пишет Лотман, когда искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни» (Лотман, 1973: 635). Театр как конкретный вид искусства способен перевернуть бытовое течение жизни, то есть предложить ту самую «лазейку» Греймаса (Греймас, 1987: 70). Проблема бытового поведения человека в том, что он «вмерзает в быт, как грешник Дантова ада в лед Каинь», а взгляд на жизнь *как на спектакль* дает человеку новые возможности поведения. Быт – это однообразная жизнь без событий. Театральная жизнь, то есть «жизнь как спектакль», – это бытие исторического персонажа, действующего лица. Человек сам выбирает тип своего поведения, активно воздействует на окружающий мир, погибает или добивается успеха (Лотман, 1973: 636).

Вахтангов: правда и фантастика

Режиссер Евгений Вахтангов (1883–1922) – ученик и продолжатель Константина Станиславского, основатель нового театрального стиля и создатель ныне легендарного Театра имени Вахтангова, в 2021 году отметившего столетие. В рамках данной статьи разговор о нем хотелось бы начать его собственной цитатой, обращенной к ученикам: «Дорогие мои, если хотите походить на меня, если хотите мне понравиться, *оставайтесь верными себе*» (Вахтанговец, 2022: 4, курсив наш).

На репетициях и в спектаклях Константин Станиславский и Евгений Вахтангов реализовывали принцип: «как в жизни». Они считали, что актер должен быть на сцене, как ребенок. Последний, уронив куклу, может отнестись к ней как к раненому солдату и перевязать ее совершенно серьезно. Так и актер должен совершенно серьезно относиться к неправде (пространству сцены). Он должен относиться к этому «как к правде, ложь превращать в правду» (Вахтангов, 1918: 55).

Ученики Евгения Вахтангова, сохранившие его школу и развившие положения его театральной теории после его трагического раннего ухода из жизни (в 39 лет), развивали эту мысль детально:

Чем больше на сцене лжи, тем больше поле деятельности для творчества актера. Если я люблю девушку и мне надо на сцене ей объяснить в любви, здесь нет искусства. Если же нужно другой девушке объяснить, и актер видит в ней ту, которую любит, то это тоже не искусство, а галлюцинация. Искусство будет тогда, когда он к партнерше на сцене отнесется как к той, которую он любит, то есть ложь превратит в правду (Захава, 1918: 55).

Евгений Вахтангов успел поставить всего несколько спектаклей, но именно они стали основой нового театрального направления, которое сам он назвал «фантастический реализм». Отношения Вахтангова со Станиславским были непростыми и неоднозначными, и главным спорным вопросом оставался именно вопрос правды на сцене, границ этой правды, ее натуралистичности. Суть их отношений (верность ученика своему учителю, отход от теории мэтра, воспринятый как последним предательство, и в то же время восхищение своим «непокорным» учеником) резюмируется в одной фразе Станиславского, написанной в телеграмме Вахтангову после премьеры спектакля «Принцесса Турандот»: «Я горжусь таким учеником, *если он мой ученик*. Скажите ему, чтобы завернулся в одеяло, как в тогу, и уснул сном победителя» (Станиславский, 1922: 565, курсив наш).

Спектакль «Принцесса Турандот», поставленный в 1922 году, считается вершиной творчества Вахтангова (илл. 5 и 6). Первая версия спектакля прошла 1035 раз и была сыграна в 1941 году. В новой редакции спектакль был воссоздан в 1963 году и сохранился до 1980-х гг. Наконец, с 1996 по 2006 год зрители увидели каноническую постановку Вахтангова с новым поколением актеров. Всего на сцене театра «Принцесса Турандот» была сыграна 2500 раз, и спектакль стал визитной карточкой театра. Сегодня он существует лишь как прекрасная театральная легенда, но, возможно, однажды наступит момент, когда занавес снова

откроется мотивом: «вот мы начинаем нашей песенкой простой, через пять минут Китаем станет наш помост крутой» (Вахтанговец, 2022 а, 2).

Простая песенка раскрывает суть подхода Вахтангова и его метода «фантастический реализм»: актер *не скрывает* перед зрителем, что он играет, а не живет по-настоящему, но при этом приглашает *вместе поверить в сказку*, которую он создает на сцене.

Изначально в 1920 году Вахтангов интересовался трагедией Шиллера «Турандот», однако работа не получалась, и в процессе репетиций пьеса была заменена на оригинальный сюжет, который Шиллер заимствовал у Карло Гоцци. Оригинальность идеи Вахтангова состояла в том, что он предложил подчеркнуть театральную природу сказки Гоцци, написанной в 1762 году, опираясь на традиции итальянской *commedia dell'arte*. Вместе с учениками своей Студии Вахтангов искал новые способы создания роли, добивался *остранения*, предвосхищая брехтовские принципы существования актеров на сцене и их взаимодействия со сценическим образом. Вахтангов тонко чувствовал настроение времени, понимал, насколько зритель послереволюционной эпохи, времени голода и разрухи, нуждается в театре и в празднике. Поэтому прямо на глазах у зрителя спектакль-праздник рождался на сцене. Импровизация на сцене, одна из отличительных черт итальянской комедии, была тщательно подготовлена, но преподносилась зрителю так, как будто только что возникла в его присутствии. Ученики записывали советы Мастера: «Не сказочный мир должен возникнуть на сцене, а мир театральный. Представление сказки должно возникнуть на сцене. Никаких психологических оправданий. Оправдание только театральное» (Вахтанговец, 2022 а, 1). Вахтангов требовал от актеров максимальной внешней выразительности, водил их на цирковые представления, чтобы показать образцы свободного владения телом, добивался от них мгновенного выхода из образа, иронической игры с ним. В спектакле огромную роль играли декорации Игнатия Нивинского (пандусы, арки, гимнастические трапеции), музыка Сизова и Козловского, исполняемая «несерьезно», на свистульках и погремушках, изысканные театральные костюмы Надежды Ламановой (вечерние платья для женщин и фракки для мужчин), а поверх этих костюмов – «хулиганские» аксессуары: вместо бороды - кашне, вместо головного убора – абажур, вместо царского скипетра - теннисная ракетка... Для жителей тяжелой послереволюционной эпохи был поставлен радостный, ироничный, полный надежд и веселья спектакль, в котором внешняя красота не раздражала, а заставляла забыть о проблемах и трудностях повседневного существования. Стиль нового спектакля открыл новые горизонты и на долгие годы оказал влияние на развитие творческой манеры как театра Вахтангова, так и европейского театра вообще. Критики о нем отзывались так: «Чистота мысли, чистота чувств... Это бескорыстная, искренняя игра в театр, игра детей, в которой каждый ребенок неповторимо гениален» (Вахтанговец, 2022 а, 2).

«Принцесса Турандот» считается вызовом учению и теории Станиславского. В нем достижения психологического театра, который Вахтангов тщательно изучал и преподавал свои ученикам, словно бы отбрасывались, и предлагался новый путь к пониманию актерской игры. Принцип существования актера в «Прин-

пессе Турандот» – *стать другим, оставаясь самим собой* (Вахтанговец, 2022 а, 2). «Вызов» этого спектакля учению Станиславского состоит именно в вопросе «правды» и «правдивости» игры на сцене.

Систему (в англоязычной традиции – Метод) Станиславского можно резюмировать в знаменитой фразе «Не верю!», которую он, по преданию, адресовал своим актерам. Его фраза обычно трактуется так: Станиславский критиковал неестественность, излишнюю патетику и поощрял жизнеподобие на сцене. Также считается, что Станиславский таким образом выступал против «имитации правды», требуя от актеров внутреннего преобразования, с помощью которого они могли «видеть жизнь» глазами своих персонажей. Положения системы Станиславского систематизированы в книге «Работа актера над собой» (1938, английская версия *An actor prepares*, 1936): в ней он разделяет актерскую игру на три технологии:

1. Ремесло – использование готовых штампов, по которым зритель может однозначно понять, какие эмоции имеет в виду актер;
2. Искусство представления (*art of representation*) – в процессе длительных репетиций актер испытывает подлинные переживания, который автоматически создают форму, однако на спектакле он эти чувства не испытывает, а воспроизводит форму, внешний рисунок роли;
3. Искусство переживания (*art of experiencing*) – в процессе игры актер испытывает подлинные переживания, и это рождает жизнь образа на сцене.

Именно эту систему преподает Вахтангов ученикам своей театральной Студии, начиная с 1913 года. Как вспоминал один из молодых учеников Студии Борис Вершилов, Станиславский и его *система* были нашей святыней, нашим евангелием (...) Евгений Богратионович Вахтангов великолепно владел этим искусством. «Помню, как однажды целый вечер он показывал нам Михаила Чехова, он жил в его образе. Не имитировал, а именно жил. Это не всегда было внешне похоже, но важно то, что это уже был не Вахтангов, а совершенно новый человек» (Вершилов, 1959: 21).

Однако Ли Страсберг (Lee Strasberg) справедливо отмечает разницу в результатах работы двух выдающихся театральных режиссеров: *if you examine the work of the Stanislavski System as made use of by Stanislavski, you see one result. If you examine it in the work of one of his great pupils, Vakhtangov, you will see a completely different result. «Vakhtangov’s work was skillfully done, his use of the Method even more brilliant and more imaginative than Stanislavski’s, and yet Vakhtangov achieved totally different results»* (цитата: Carnicke, 1988: 45).

«Принцесса Турандот» – одновременно воплощение Вахтанговым Системы Станиславского и квинтэссенция разногласий ученика с учителем. В ходе репетиций пьесы в начале 1922 года он говорил актерам:

Мы имеем право играть наш спектакль как «представление». Мы потому имеем на это право, что сумеем, если захотим, дать и чистое «переживание». Мы знаем для этого методы и приемы школы Станиславского. Тот, кто умеет «пережить» роль, имеет право искать театральную форму выявления или «пред-

ставлять» (...). Многие из актеров «представляющих» – неубедительны, бессодержательны и ходульны потому, что не знают, что такое «чувство правды» и «правда переживания» (Захава, Горчаков, 1922: 439).

Путем постановки «Турандот» Вахтангов боролся с натурализмом, пришедшим в театр вместе с Системой Станиславского. Станиславский призывал, чтобы зритель, приезжая в Художественный театр на «Трех сестер» Чехова, поверил, что он не в театре, а «в гостях в семье Прозоровых» (то есть трех сестер). Проблема, по мнению Вахтангова, состояла в том, что Константин Сергеевич Станиславский, увлекаясь изгнанием пошлости, убрал вместе с ней и настоящую, нужную театральные произведения театрально (...). Увлекаясь настоящей правдой, Станиславский принес на сцену натуралистическую правду». Противопоставляющий себя Станиславскому режиссер условного театра Мейерхольд, «увлекаясь театральной правдой, убрал со сцены правду чувств. Но правда должна быть и в театре Мейерхольда, и в театре Станиславского. Настало время возвращать театр в театр» (Вахтангов, 1922: 578). Путь возвращения правды в театр – язык театральности, подлинные театральные средства, и в этом смысле Вахтангов превосходит как работы теоретиков театра 20-го века, так и семиотическое осмысление театральности, представленное Лотманом. В одной из последних бесед с учениками в апреле 1922 года, за несколько недель до своего ухода из жизни, Вахтангов утверждал: «В театре не должно быть ни натурализма, ни реализма, а должен быть фантастический реализм. Верно найденные театральные средства дают автору *подлинную жизнь* на сцене. Средствам можно научиться, форму надо сотворить, ее надо нафантазировать. Вот почему я называю это фантастическим реализмом» (Вахтангов, 1922: 583, курсив наш). Вахтангов стремился найти компромисс между двумя постулатами: зритель должен забыть, что он в театре (Станиславский) и зритель ни на секунду не должен забывать, что он в театре (Мейерхольд). В «Принцессе Турандот» ему блестяще удалось реализовать принцип, который в 1989 г. Лотман назовет ключевым в языке театра: принцип «включения/ выключения» – забыть и не забывать одновременно. Для того, чтобы такое состояние случилось со зрителем, в таком же состоянии должен пребывать и актер, «помогая» своему зрителю. В этом смысле следует понимать совет Вахтангова актерам «Принцессы Турандот»: «Нужно плакать *разнастоящими* следами и чувство свое нести на рампу» (Захава, Горчаков: 439, курсив наш) В этой фразе Вахтангов изобретает неологизм «разнастоящий», то есть самый правдивый, насколько возможно.

Параллельно с репетициями «Принцессы Турандот» в январе 1922 г. Вахтангов репетирует как приглашенный режиссер в студии еврейского театра «Габима» пьесу Ан-ского «Гадибук» (в английской транскрипции The Dybbuk, илл. 7,8). В основе спектакля лежит старинная хасидская легенда о духе, который может завладеть телом живого человека. «Гадибук» – единственный спектакль Вахтангова, объездивший почти весь мир и игравшийся в первоначальном виде более 40 лет. Спектакль, с которого, по сути, началась традиция создавать телевизионные версии спектаклей (его телевизионная версия была создана в Лондоне в

1937 г.). После триумфального мирового турне студии «Габима» в 1926–1930 гг. (артисты остались на Западе, затем студия работала в Израиле) спектакль был признан одним из наиболее выдающихся театральных достижений 20-го века. Если «принцесса Турандот» стала основой театральной традиции «фантастического реализма» на российской сцене, то благодаря «Гадибуку» это направление приобрело мировую известность. 14 февраля 2022 г. Театр Вахтангова представил документальную выставку, посвященную 100-летию спектакля «Гадибук» (илл. 9,10), на которой спектакль назвали «реальным воплощением мечты о материальном театре» (Вахтанговец, 2022 а: 4).

В чем особенности и секрет успеха спектакля «Гадибук», помимо утонченной игры актеров? Прежде всего, язык. Пьеса Ан-ского была переведена на иврит и поставлена Вахтанговым на этом языке. Вахтангов не знал иврита, не знала его и публика Москвы 1922 года. Не знали этого языка и многие будущие зрители спектакля из разных стран. И тем не менее спектакль игрался на иврите, как будто Вахтангов стремился доказать самому себе и зрителям, что, не понимая язык, на котором говорят актеры, каждый может понять *язык театральности*. В этом смысле театральная правда предстает как бы «очищенной от языка» вообще. Вахтангов добивался от актеров предельной театральной выразительности, которая компенсировала бы зрителям незнание языка пьесы. Крайне ценны свидетельства выдающегося актера Михаила Чехова, которого Вахтангов пригласил на одну из репетиций «Гадибука». После просмотра спектакля на иврите Вахтангов попросил Михаила Чехова назвать те сцены, которые остались для него непонятными. Далее он заставил актеров репетировать еще несколько часов, пока не добился такой точности, жеста и эмоции, что зрителям стало «все в точности ясно. Чехов был потрясен» (Вахтанговец, 2022 а: 4).

Антонен Арто, которого мы уже цитировали в начале этой статьи, сравнивал два явления: театр и чуму. В период санитарного кризиса 2020–2021 гг. это сравнение приобрело новую актуальность и стало читаться по-новому:

If the essential theatre is like the plague, it is not because it is contagious, but because like the plague it is the revelation, the bringing forth, the exteriorization of a depth of latent cruelty (...). In the theatre as in the plague there is a kind of strange sun, a light of abnormal intensity by which it seems that the and even the impossible suddenly become our normal element... (Artaud, 1938: 92).

Еще несколько лет назад мало кто мог представить себе, что «новой культурной нормой станут виртуальные ежевечерние чтения стихов известными артистами и литераторами или их диалоги между собой в социальных сетях» (Merkoulova, Merkoulova, 2021: 145). Мало кто мог вообразить, что российские и зарубежные театры будут проводить «встречи и разговоры по телефону» со зрителями и премьеры в прямом эфире (театр «Современник» в Москве и «Театр де ля Виль» в Париже). Что видео солистов балета Михайловского театра в Санкт-Петербурге с репетициями у себя дома соберет миллионы просмотров и восторженных реакций во всем мире. Что многие из нас будут так скучать по любимым музеям, что сами эти музеи «пойдут навстречу» зрителям с виртуальными экскурсиями

и лингвистическими проектами («театр скучает по зрителю»). И что сами мы превратимся в артистов, художников, музыкантов, придумывая онлайн-перформансы и имитируя «культурный поход в театр»... В эпоху санитарного кризиса возникновение новых культурных форм происходит по законам семисферы Лотмана: элементы, находившиеся на периферии, перемещаются в центр; поначалу они воспринимаются как «взрывные» и неожиданные, но постепенно сами становятся новой нормой и точкой отсчета (Лотман, 1992: 254). В этом смысле потенциал «главного» или «правдивого» театра – то самое странное солнце Арто, в свете которого невозможное становится «нормальным элементом». Возник парадокс: традиционные формы культурного досуга – театр, кино, музей, концертный зал оказались недоступными или малодоступными (с 50-ю или 25-процентной наполняемостью залов и ограничениями для зрителей старшего поколения), но именно этот вакуум стал катализатором множества оригинальных и новаторских онлайн-проектов. Последние имеют целью напомнить зрителям о той самой театральной правде, которая, согласно Лотману, «поднимает человека над бытовой жизнью» (Лотман, 1973: 636). Именно потому, как написано на фирменной маске Театра Вахтангова, этому новому театральному атрибуту эпохи пандемии 2020–2021 гг., – «Театры важны» (илл. 11 и 12).

Один из оригинальных проектов Театра Вахтангова в эту эпоху – аудиоспектакль-променад «Вахтангов. Путь к Турандот» (2021). Это оригинальное действо сочетает в себе формы реальной экскурсии в городском пространстве (интерактивный спектакль в пространстве города, где зрители – одновременно и участники перформанса) и воссоздает виртуальный мир Вахтангова, задумывающего и воплощающего спектакль «Турандот» по тому или иному городскому адресу.

Аудиоспектакль 2021 г. – также повод вспомнить об одном невоплощенном замысле Вахтангова – проекте в 1920 г. поставить «Пир во время чумы» Александра Пушкина. Как считал Лотман, «произведения искусства создают образы реального мира», и в этом смысле задуманное, но ненаписанное (оставшееся виртуальным) произведение также обладает и смыслом и важностью (Лотман, 1969: 9). По воспоминаниям ученика Вахтангова Бориса Захавы, план постановки был следующий: на сцене стол, уличный фонарь, скелеты домов на фоне черного бархата. За столом группа людей, скульптурная группа: в громадном сером полотнище прорезаны отверстия для кистей рук и голов, это полотнище покрывает стол и всех актеров. «Получалась, таким образом, одна сплошная серая масса, где все связаны друг с другом: тел нет, и на фоне серого холста играют только головы и кисти рук. Чрезвычайная экономия движений. Рука тянется за кубком, рука обнимает, рука отталкивает – все здесь становится необычайно значительным (...). Простыми средствами Вахтангов достигал поразительных эффектов. *Еще не было произнесено ни одного слова* на сцене – а уже на всем лежал трагический отпечаток, в медленных движениях рук и голов чувствовалось дыхание «чумы» (Захава, 1927: 318, курсив наш). Из неосуществленного проекта 1920 года выросли два других шедевра фантастического реализма: «Принцесса Турандот» (сказка становится альтернативой трагической жизни постреволюци-

онной эпохи) и «Гадибук» (непонятный язык героев, как *если бы они не произносили ни одного слова*, заменяется на экспрессивный язык театральности).

В заключение

Театральная сцена – территория неправды, однако эта неправда творческая, полная непредсказуемых возможностей. Ее основа – не просто принцип «воздержания от недоверия», но эксплицитное соглашение, *правдивый контракт* между актером и зрителем, основанное на принципе «актер верит» на сцене и «зритель верит» в зрительном зале, при этом оставаясь на своем месте. *Правдивый контракт в театре* – особое сочетание «воздержания от недоверия» и принципа невмешательства, и основой этого сочетания является театральность. Если теперь мы обратимся к семиотической терминологии Жака Фонтанья в его книге 2021 г. «Вместе. К семиотической антропологии политики» (*Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique*), то в случае театра речь пойдет не столько о «фабрике правды» (*la fabrique des vérités*), сколько о «создании миров» (*l'instauration des mondes*): особого, общего, «возможного» мира между актерами и зрителями, в котором они действительно сосуществуют *вместе* (Fontanille, 2021; p. 221).

«Над вымыслом слезами обольюсь», – вот квинтэссенция данного соглашения, сформулированная Александром Пушкиным в 1830 г. В другом стихотворении «Герой» того же 1830 года он выразился еще конкретнее: «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман» (Пушкин, 1830: 477, 487). Несколькими десятилетиями позже в *Преступлении и наказании* Федор Достоевский свяжет обе темы – театра и семиотики – в рассуждении одного из героев. «Уж слишком удачно все сошлось... и сплелось... точно как на театре», говорит он о совершившемся преступлении. И далее продолжает: «Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Совеешь – до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной правды не добивались, не соврав наперед раз четырнадцать, а может, и сто четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать-то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему – ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому; в первом случае ты человек, а во втором ты только что птица!» (Достоевский, 1990: 225, 269).

Оба эти любимые Юрием Лотманом автора делают акцент на оригинальности неправды как условия ее принятия собеседником/ зрителем («слезами обольюсь»/ «я тебя поцелую»). Оригинальная неправда «Здесь и сейчас» творится на театральной сцене, и любой отход от оригинальности превращается в «штамп», «клише» и дает право как критикам-последователям Станиславского, так и простым зрителям-любителям сказать: «Не верю!». Это не просто отрицательная оценка пьесы/ постановки/ игры актеров. Это несбывшееся ожидание: «лазейка» из повседневности, из быта – не произошла, а значит, «неповторимый эстетический миг», «единственные эстетические ценности, которые поднимают нас выше» (Греймас, 1987: 99) – пока еще ждут своего зрителя, актера и режиссера.

Возвращаясь к истории и пути Театра Вахтангова, вновь обратимся к публикациям и отзывам после «Дня тишины» в ноябре 2021 г. «Мечта – это *сыграть не играя и поставить (спектакль) не ставя* (курсив наш). Вот так надо, наверное, и жить, и любить (...) Единственная институция – театр, в котором надо жить без лжи! Мы желаем и мечтаем как можно больше быть откровенными и чистыми перед тем третьим лицом, которому мы играем, и перед публикой.» (Театр Вахтангова 2021 в).

Данное заявление («сыграть не играя») – это еще одно доказательство сути театра как «энциклопедии семиотики». Это перенос в театральный контекст постулата Греймаса о «правдивых модальностях» (*veridictory modalities/ modalités véridictoires*): концепт *правдивости* уступает место концепту *эффективности*, а производство правды соответствует созданию особого когнитивного умения – умения убеждающего (*le faire persuasif*: Greimas, Courtés, 1993: 418, 419).

«Не играя», то есть не показывая неестественную, излишнюю патетику, – тем не менее, «сыграть», то есть заставить поверить зрителя в жизнь персонажа, *не забывая*, что он в театре. Сегодняшняя жизнь театра Вахтангова в XXI веке доказывает слова его создателя ровно столетие назад: «Фантастический реализм существует, он должен быть теперь в каждом искусстве» (Вахтангов, 1922: 583).

Литература

1. Вахтангов Е. Б. Две беседы с учениками (1922). In Вахтанговцы после Вахтангова. Документы. В 2-х томах. Под ред. В.В. Иванова, С. М. Высоковской. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Том 2. Москва: Театралис, 2020.
2. Вахтангов Е. Б. Уроки Б. Е. Захавы (1918). In Вахтанговцы после Вахтангова. Документы. В 2-х томах. Под ред. В. В. Иванова, С. М. Высоковской. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Том 2. Москва: Театралис, 2020
3. Вахтанговец. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. № 107 (227), май 2022. 2022 б. https://vakhtangov.ru/uploads/2022/05/Gazeta_mai-22WEB.pdf (дата обращения: 15/05/2023).
4. Вахтанговец. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. «Принцесса Турандот – 100 лет со дня премьеры!»
5. № 104 (224), февраль 2022. 2022 а. https://vakhtangov.ru/uploads/2022/02/Gazeta_fevral22WEB.pdf (дата обращения: 15/05/2023).
6. «Вахтангов. Путь к Турандот». Аудиоспектакль-променад. Постановка Владимира Бельдяна. 2021 https://vakhtangov.ru/show/vakhtangov_way/ (дата обращения: 15/05/2023).
7. Вершилов Б. И. Зарождение Студии (1959). In Вахтанговцы после Вахтангова. Документы. В 2-х томах. Под ред. В.В. Иванова, С. М. Высоковской. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Том 2. Москва: Театралис, 2020
8. Греймас А. Ж. О несовершенстве. Перевод с фр. И. Г. Меркуловой. Москва: ГАУГН-Пресс, 2022.

9. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. Москва: Художественная литература. Библиотека учителя. 1990 (1866), с. 120–535.
10. Захава Б. Е. Замысел «Пира во время Чумы». 1927. In Вахтанговцы после Вахтангов. Документы. В 2-х томах. Под ред. В. В. Иванова, С. М. Высоковской. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Том 2. Москва: Театралис, 2020, с. 318.
11. Захава Б. Е., Горчаков Н. М. На репетициях «Принцессы Турандот». 1922. In Вахтанговцы после Вахтангова. Документы. В 2-х томах. Под ред. В. В. Иванова, С. М. Высоковской. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Том 2. Москва: Театралис, 2020, с. 438–444.
12. Захава Б. Е. Воспоминания. 1918 In Вахтанговцы после Вахтангова. Документы. В 2-х томах. Под ред. В. В. Иванова, С. М. Высоковской. Издание Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова. Том 2. Москва: Театралис, 2020, с. 55
13. Лотман Ю. М. «На пороге непредсказуемого». Человек, 1993, № 6, Вышгород, с. 113–121.
14. <http://izbrannoe.com/news/mysli/poslednee-intervyu-yuriya-lotmana/?fbclid=IwAR1uYQ0KQZFrJo4IDD7Kis-J9PpRkljqOb335GK4MuPsVWDZ9H2pNJllrYg> (дата обращения: 15/05/2023).
15. Лотман Ю. М. Семиосфера. In Семиосфера, Внутри мыслящих миров, Культура и взрыв. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000 (1992), с. 250–335.
16. Лотман Ю. М. «Культура и взрыв». In Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. 2004 (1992), с. 11–148.
17. Лотман Ю. М. «Язык театра», 1989. In Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. 1998, с. 603–608.
18. Лотман Ю. М. «Семиотика сцены», 1980. In Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. 1998, с. 583–603.
19. Лотман Ю. М. «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века», 1973. In Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. 1998, с. 617–636.
20. Лотман Ю. М. «Люди и знаки», 1969. In Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. 2004, с. 5–10.
21. Меркулова И. Г., Меркулова М. Г. “Весь мир – театр: семиотика культуры в эпоху санитарного кризиса”. In Меркулова И. Г. (ed.) Новая нормальность, новые формы жизни: семиотика в эпоху кризисов, с. 83–86. Москва: Русский семиотический альманах. Коллекция. ГАУГН. 2021 <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (дата обращения: 15/05/2023).
22. Мягченков А. В., Меркулова М. Г. Эдип в Эпидавре (Документальный фильм), 2018. Государственный академический театр им. Е. Вахтангова, официальный сайт: <https://vakhtangov.ru/video/33462/> (дата обращения: 15/05/2023).
23. Пушкин А. С. Элегия. Герой. In Пушкин А. С. Сочинения. В трех томах. Том I. Москва: Художественная литература 1985 (1830).

24. Станиславский К. С. Телефонограмма. 1922. In Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. В 2х томах. Том 2. Издание Государственного института искусствознания, Театрального института имени Бориса Щукина, Музея имени Евгения Вахтангова. Москва: Индрик, 2011.
25. Театр Вахтангова. «День тишины 13 ноября 2021 г». 2021 а: <https://vakhtangov.ru/show/den-tishiny/> 2021.
26. Театр Вахтангова. «На пороге нового века». 2021 в. <https://vakhtangov.ru/news/na-poroge-novogo-veka-rimas-tuminas/> (дата обращения: 15/05/2023).
27. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. Москва: Симпозиум, 2002.
28. ЮНЕСКО, Программа памятных дат. <https://en.unesco.org/anniversaries> (дата обращения: 15/05/2023).
29. Artaud A. «The Theater of Cruelty». In Artaud A. The Theater and Its Double. NY: Grove Press, 1958 (1938).
30. Carnicke S. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century New York: Routledge, 1988.
31. Eco U. Six Walks in the Fictional Woods. Harvard University Press, 1998.
32. Fontanille J. Ensemble. Pour une anthropologie sémiotique du Politique. Liège: PU de Liège, 2021.
33. Greimas A. J. De l'imperfection. Périgueux: Fanlac, 1987.
34. Greimas A. J., Courtés J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette Supérieur, 1993.
35. Merkoulouva I., Merkoulouva M. “Le monde entier est un théâtre: sémiotique de la culture à l'époque de la crise sanitaire”. In Merkoulouva I. (ed.), New normality, new life forms: semiotics in the era of crises, pp. 144-146. Moscow: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. 2021 <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (accessed: 15/05/2023).
36. Stanislavski C. An Actor Prepares. NY: Taylor and Francis. 1989 (1936).

References

1. Vahtangov E. B (2020). Dve besedy s uchenikami (1922). In Vahtangovcy posle Vahtangova. Dokumenty. V 2-h tomah. Pod red. V. V. Ivanova, S. M. Vysokovskoj. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. Tom 2. Moskva: Teatralis.
2. Vahtangov E. B (2020). Uroki B. E. Zahavy (1918). In Vahtangovcy posle Vahtangova. Dokumenty. V 2-h tomah. Pod red. V. V. Ivanova, S. M. Vysokovskoj. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. Tom 2. Moskva: Teatralis.
3. Vahtangovec. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. № 107 (227), maj 2022. 2022 b. https://vakhtangov.ru/uploads/2022/05/Gazeta_mai-22WEB.pdf (data obrashcheniya: 15/05/2023).
4. Vahtangovec. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. «Princessa Turandot – 100 let so dnya prem'ery!»
5. № 104 (224), fevral' 2022. 2022 a. https://vakhtangov.ru/uploads/2022/02/Gazeta_fevral22WEB.pdf (data obrashcheniya: 15/05/2023).
6. «Vahtangov. Put' k Turandot». Audiospektakl'-promenad. Postanovka Vladimira Bel'diyana. 2021 https://vakhtangov.ru/show/vakhtangov_way/ (data obrashcheniya: 15/05/2023).
7. Vershilov B. I. (2020). Zarozhdenie Studii (1959). In Vahtangovcy posle Vahtangova. Dokumenty. V 2-h tomah. Pod red. V. V. Ivanova, S. M. Vysokovskoj. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. Tom 2. Moskva: Teatralis.
8. Grejmas A. ZH. O nesovershenstve. Pervod s fr. I. G. Merkulovoj. Moskva: GAUGN-Press, 2022.
9. Dostoevskij F. M. 1990 (1866). Prestuplenie i nakazanie. Moskva: Hudozhestvennaya literatura. Biblioteka uchitelya.
10. Zahava B. E. (2020). Zamysel «Pira vo vremya CHumy». 1927. In Vahtangovcy posle Vahtangova. Dokumenty. V 2-h tomah. Pod red. V. V. Ivanova, S. M. Vysokovskoj. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. Tom 2. Moskva: Teatralis.
11. Zahava B. E., Gorchakov N. M. (2020). Na repeticiyah «Princessy Turandot». 1922. In Vahtangovcy posle Vahtangova. Dokumenty. V 2-h tomah. Pod red. V. V. Ivanova, S. M. Vysokovskoj. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. Tom 2. Moskva: Teatralis.
12. Zahava B. E. (2020). Vospominaniya. 1918 In Vahtangovcy posle Vahtangova. Dokumenty. V 2-h tomah. Pod red. V. V. Ivanova, S. M. Vysokovskoj. Izdanie Gosudarstvennogo akademicheskogo teatra imeni Evgeniya Vahtangova. Tom 2. Moskva: Teatralis.
13. Lotman YU. M. (1993) Na poroge nepredskazuemogo». CHelovek, № 6, Vyshgorod, s. 113–121.
14. <http://izbrannoe.com/news/mysli/poslednee-intervyu-yuriya-lotmana/?fbclid=IwAR1uYQ0KQZFrJo4IDD7Kis-J9PpRkljqOb335GK4MuPsVWDZ9H2pNJIrYg> (data obrashcheniya: 15/05/2023).

15. Lotman YU. M. (2000) Semiosfera. In Semiosfera, Vnutri myslyashchih mirov, Kul'tura i vzryv. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, s. 250–335.
16. Lotman YU. M. (2004 (1992)). «Kul'tura i vzryv». In Lotman YU. M. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb., s. 11–148.
17. Lotman YU. M. (1998) «YAzyk teatra», 1989. In Lotman YU. M. Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, s. 603–608.
18. Lotman YU. M.(1998). «Semiotika sceny», 1980. In Lotman YU.M. Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, s. 583–603.
19. Lotman YU. M. (1998). «Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury nachala XIX veka», 1973. In Lotman YU.M. Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb. s. 617–636.
20. Lotman YU. M. (2004). «Lyudi i znaki», 1969. In Lotman YU.M. Semiosfera. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb. s. 5–10.
21. Merkulova I. G., Merkulova M. G. (2021). “Ves'mir – teatr: semiotika kul'tury v epohu sanitarnogo krizisa”. In Merkulova I.G. (ed.) Novaya normal'nost', novye formy zhizni: semiotika v epohu krizisov, s. 83–86. Moskva: Russkij semioticheskij al'manah. Kollekcija. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (data obrashcheniya: 15/05/2023).
22. Myagchenkov A. V., Merkulova M. G. Edip v Epidavre (Dokumental'nyj fil'm), 2018. Gosudarstvennyj akademicheskij teatr im. E. Vahtangova, oficial'nyj sajt: <https://vakhtangov.ru/video/33462/> (data obrashcheniya: 15/05/2023).
23. Pushkin A. S. (1985 (1830)). Elegiya. Geroj. In Pushkin A.S. Sochineniya. V trekh tomah. Tom I. Moskva: Hudozhestvennaya literatura.
24. Stanislavskij K. S. (2011). Telefonogramma. 1922. In Evgenij Vahtangov. Dokumenty i svidetel'stva. V 2h tomah. Tom 2. Izdanie Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya, Teatral'nogo instituta imeni Borisa SHCHukina, Muzeya imeni Evgeniya Vahtangova. Moskva: Indrik.
25. Teatr Vahtangova. «Den' tishiny 13 noyabrya 2021 g». 2021 a: <https://vakhtangov.ru/show/den-tishiny/2021>.
26. Teatr Vahtangova. «Na poroge novogo veka». 2021 v. <https://vakhtangov.ru/news/na-poroge-novogo-veka-rimas-tuminas/> (data obrashcheniya: 15/05/2023).
27. Eko U. S Hest' progulok v literaturnyh lesah. Moskva: Simpozium, 2002.
28. YUNESKO, Programma pamyatnyh dat. <https://en.unesco.org/anniversaries> (data obrashcheniya: 15/05/2023).
29. Artaud A. (1958 (1938)). «The Theater of Cruelty». In Artaud A. The Theater and Its Double. NY: Grove Press.
30. Carnicke S. (1988). Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century New York: Routledge.
31. Eco U. (1998). Six Walks in the Fictional Woods. Harvard University Press.
32. Fontanille J. Ensemble.(2021). Pour une anthropologie sémiotique du Politique. Liège: PU de Liège.
33. Greimas A. J. (1987). De l'imperfection. Périgueux: Fanlac.
34. Greimas A. J., Courtés J. (1995). Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette Supérieur.

35. Merkoulouva I., Merkoulouva M. (2021). “Le monde entier est un théâtre: sémiotique de la culture à l’époque de la crise sanitaire”. In Merkoulouva I. (ed.), *New normality, new life forms : semiotics in the era of crises*, pp. 144–146. Moscow: Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en> (accessed: 15/05/2023).
36. Stanislavski C. (1989 (1936)). *An Actor Prepares*. NY: Taylor and Francis.

Иллюстрации (illustrations)

Илл. 1, 2

Спектакль «Царь Эдип». Государственный академический театр им. Е. Вахтангова. Эпидавр/Москва, 2016. Иокаста – Людмила Максакова

© Фото: Государственный академический театр им. Е. Вахтангова.

Figures 1, 2

Performance “Oedipus Rex” of the State Academic Theater Evgeny Vakhtangov, Epidaurus/Moscow (2016). Jocasta – Liudmila Maksakova.

© Photo: State Academic Theater Evgeny Vakhtangov.



Илл.3, 4

«День тишины». Государственный академический театр им. Е.Вахтангова.
Москва, 13.11.2021.

© Фото: Государственный академический театр им. Е. Вахтангова.

Figures 3, 4

«Silence Day», State Academic Theater Evgeny Vakhtangov, Moscow (13.11.2021).

© Photo: State Academic Theater Evgeny Vakhtangov.



Меркулова И. Г. / Меркулова И. Г. / Merkoulova I. G.

Илл. 5, 6

Спектакль «Принцесса Турандот», Москва, 1922. Постановка Е. Вахтангова.

© Фото: Государственный академический театр им. Е. Вахтангова.

Figures 5, 6

Performance “Princess Turandot”, Moscow (1922). Staged by E. Vakhtangov.

© Photo: Archives of the State Academic Theater E. Vakhtangov.



Илл. 7, 8

Спектакль «Гадибук», Москва, 1922. Постановка Е. Вахтангова.

© Фото: Государственный академический театр им. Е. Вахтангова.

Figures 7, 8

Performance “Dybuk”, Moscow (1922). Staged by E. Vakhtangov.

© Photo: Archives of the State Academic Theater E. Vakhtangov.



Меркулова И. Г. / Меркулова И. Г. / Merkoulouva I. G.

Илл. 9, 10

«Гадибук: выставка к 100-летию». Государственный академический театр им. Е.Вахтангова. Москва, 14.02.2022.

© Фото: Государственный академический театр им. Е. Вахтангова.

Figures 9, 10

“Dybuk: Centenary exhibition”, State Academic Theater E. Vakhtangov, Moscow, 14.02.2022.

© Photo: State Academic Theater E. Vakhtangov



Илл. 11, 12

Маска с логотипом Театра Вахтангова и надписью «Театры важны».
Зритель в маске на открытии памятника Вахтангову к столетию театра.

© Фото: Государственный академический театр им. Е.Вахтангова.

Figures 11, 12

Mask with the logo for the Centenary of the Vakhtangov Theater and the inscription “Theaters are important”.

Spectator in a mask at the inauguration of the monument to Vakhtangov on the Centenary of the Theater.

© Photo: State Academic Theater E. Vakhtangov



Mustafa Özsari
Balikesir University
Balikesir, Turkiye

E-mail: mustafaozsari@hotmail.com

AHMET HASHIM AS A NORM BREAKING AND NORM MAKING POET IN MODERN TURKISH POETRY

Abstract: Ahmet Hashim (1887–1933) is a man of culture and literature known for his poems, essays and articles in modern Turkish literature. He is the pioneer of «pure poem/halis şiir». He has succeeded in creating a sui generis style of poetry. This style created by Ahmet Hashim is called the Hashimane Style in modern Turkish Literature. Many Turkish poets who lived and wrote poetry in the twentieth century have effort to write poetry like Ahmet Hashim. From this perspective, he affected to Turkish literature not only with his poems but also with his thoughts about literature theory. Haşim’s well-known essay is Meaning in Poetry /Şiirde Mana (1921). This article is one of the most important texts in the history of Turkish literary theory. In this article, Hashim focused on the phonetic aspect of poecity; he emphasized the inexhaustibility of meaning; He puts the expression plane in the foreground in poetry. All these clearly show that the Turkish poet accepts an understanding close to New Kantian semiotician on art and aesthetics in terms of philosophical and aesthetic orijins. But Ahmet Hashim did not use the terminology of modern semiotics while describing his views on literary theories. However his views on literary end literaryness are close to those of the Russian formalists and Czech structuralists.

Key words: «pure poem/halis şiir», semiotics, turkish literature, phonetic aspect.

Мустафа Өзсари
Баликесир университеті
Баликесир, Туркия

E-mail: mustafaozsari@hotmail.com

АХМЕТ ХАШИМ ЖАҢА ТҮРІК ПОЭЗИЯСЫНДА НОРМАЛАРДЫ ҚҰРЫП ЖӘНЕ БҰЗАТЫН ПОЭТ

Андатпа: Ахмет Хашим (1887–1933) – қазіргі түрік әдебиетіндегі өлеңдерімен, очерктерімен және мақалаларымен танымал мәдениет және әдебиет қайраткері. Ол «таза өлең/халис шиірдің» ізашары. Ахмет Хашим жасаған бұл стиль қазіргі түрік әдебиетінде Хашимане стилі деп аталады. XX ғасырда өмір сүрген және өлең жазған көптеген түрік ақындары Ахмет Хашим сияқты өлең жазуға тырысты. Осы тұрғыдан алғанда, ол түрік әдебиетіне тек өлеңдерімен ғана емес, әдебиет теориясы туралы ойларымен де әсер етті. Хашимнің әйгілі эссесі «поэзиядағы мағына» / Шиірде Мана (1921), түрік әдеби теориясы тарихындағы ең маңызды мәтіндердің бірі болып табылады. Бұл мақалада Хашим поэтиканың фонетикалық аспектісіне назар аударды; ол мағынаның сарқылмайтындығына

баса назар аударды; ол поэзияда өрнек жазықтығын алға тартады. Мұның бәрі түрік ақынының философиялық және эстетикалық бағдарлар тұрғысынан новокантиандық семиотикаға жақын өнер мен эстетиканы түсінетіндігін айқын көрсетеді. Бірақ Ахмет Хашим әдеби теорияларға деген көзқарасын сипаттай отырып, қазіргі Семиотика терминологиясын қолданбаған. Алайда оның әдебиетке деген көзқарасы орыс формалистері мен Чех структуралистерінің көзқарастарына жақын.

Түйінді сөздер: “таза өлең/халис шиір”, семиотика, түрік әдебиеті, фонетикалық аспект.

Мустафа Озсари

Баликесирский университет

Баликесир, Турция

E-mail: mustafaosari@hotmail.com

СОВРЕМЕННЫЙ ТУРЕЦКИЙ ПОЭТ, КОТОРЫЙ РУШИТ И СОЗДАЕТ НОРМЫ: АХМЕД ХАСИМ (1887–1933)

Аннотация: Ахмет Хашим (1887–1933) – деятель культуры и литературы, известный своими стихами, эссе и статьями в современной турецкой литературе. Он является пионером «чистой поэмы/халис шиір». Ему удалось создать особый стиль поэзии. Этот стиль, созданный Ахметом Хашимом, в современной турецкой литературе называется стилем Хашимане. Многие турецкие поэты, жившие и писавшие стихи в двадцатом веке, пытались писать стихи, как Ахмет Хашим. С этой точки зрения он повлиял на турецкую литературу не только своими стихами, но и своими мыслями о теории литературы. Хорошо известное эссе Хашима «Смысл в поэзии» /Ширде Мана (1921). Эта статья является одним из самых важных текстов в истории турецкой литературной теории. В этой статье Хашим сосредоточил внимание на фонетическом аспекте поэтичности; он подчеркнул неисчерпаемость смысла; он выдвигает плоскость выражения на первый план в поэзии. Все это ясно показывает, что турецкий поэт придерживается понимания искусства и эстетики, близкого к новокантианской семиотике, с точки зрения философских и эстетических ориентиров. Но Ахмет Хашим не использовал терминологию современной семиотики, описывая свои взгляды на литературные теории. Однако его взгляды на литературность близки взглядам русских формалистов и чешских структуралистов.

Ключевые слова: «чистое стихотворение/халис шиір», семиотика, турецкая литература, фонетический аспект.

Ahmet Hashim (1887–1933) is a man of culture and literature known for his poems, essays and articles in modern Turkish literature. He is the pioneer of «pure poem/halis şiir». He has succeeded in creating a sui generis style of poetry. This style created by Ahmet Hashim is called the Hashimane Style in modern Turkish Literature. Many Turkish poets who lived and wrote poetry in the twentieth century have effort to write poetry like Ahmet Hashim. From this perspective, he affected to Turkish literature not only with his poems but also with his thoughts about literary theory. Haşim's well-known essay is *Meaning in Poetry /Şiirde Mana* (1921). This article is one of the most important texts in the history of Turkish literary theory. In this article, Hashim focused on the phonetic aspect of poecity; he emphasized the inexhaustibility of meaning; He puts the expression plane in the foreground in poetry. All these clearly show that the Turkish poet accepts an understanding close to New Kantian semiotician on art and aesthetics in terms of philosophical and aesthetic origins. But Ahmet Hashim did not use the terminology of modern semiotics while describing his views on literary theories. However his views on literary end literaryness are close to those of the Russian formalists and Czech structuralists.

Considering all these presuppositions; in this article, firstly, brief information about Ahmet Hashim's biography will be given. Secondly, the stylistic features of Hashim's poems will be emphasized. Finally, in Haşim's article titled *Meaning in Poetry/Şiirde Mana* (1921), the main tendencies will be analyzed based on the key concepts of modern semiotics. Thus, we will try to understand the basic tendencies of the representative of the poetic understanding in Turkish poetry in the 20th century, through the methodology of modern semiotics.

Ahmet Hashim was born in 1887 in Baghdad. Baghdad, which is the capital of Iraq today, was a province of the Ottoman State until 1917. He belongs to the family of Alusizades on his father's side and Kahyazades on his mother's side. Both families are well known families of Baghdad. These families were educated statesmen, poets, clerich and scholars. His mother is Sara Hanım, and his father is Arif Hikmet Bey. Ahmet Hashim came to Istanbul for education and graduated from Galatasaray High School. He started at the Faculty of Law in 1907. However, he could not complete the Faculty of Law and started to work as a civil servant. He has worked as a French teacher at Izmir High School between 1910–1914. He has served as a soldier during the World War I; When the war was over, he has worked as mythology and French teacher at the Faculty of Fine Arts. He died on June 4, 1933 in Istanbul. He was buried in Eyup Cemetery (Tural, 1992: 1–13).

There are several poets or literary groups who have created a style in 20th century modern Turkish literature. The first of these is Servet-i Fünun style (1895–1901). The leading poets of Servet-i Fünûn poetry style are Tevfik Fikret and Cenap Shahabettin. The second of these is Fecr-i Âtî style or Hashimane Style (1909–1912). The most well-known poet of the Fecr-i Ati style is Ahmet Hashim. In fact, Fecr-i Âti style is known as hashimane style in Turkish modern poetry. The third is garip Style (1939–1950). Orhan Veli is the pioneer of the garip style. The literary group led by Ahmet Haşim is the Fecr-i Âtî literary community. Turkish poets who lived and wrote poetry in the twentieth century largely followed one of these three styles.

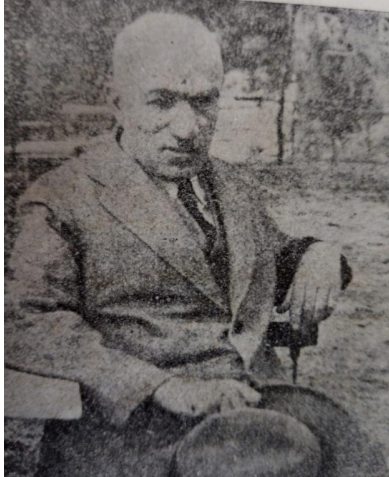
Fecr-i ati literary group including Ahmet Hashim worked actively in Turkish literature between 1909–1912. Artists who are members of this groups are generally known for their poems. The group poets have succeeded in creating a common style and this style is known as hashimane Style in Turkish literature. Now let's look at the general characteristics of the hashimane style or the poetic style of Ahmet Hashim.

Ahmet Haşim's poems were first published in various literary and cultural magazines in Istanbul 1901 between 1933 (Cumhur, 1992: 35–89). Later, he collected and published his poems in two books. These are Göl Saatleri (Lake Hours – 1921) and Piyale (1926). The first poem in the book called Göl Saatleri is a short text titled Mukaddime /Introductio.

Seyreyledim eşkâl-ı hayatı
Ben havz-ı hayâlin sularında
Bir aks-i mülevvendir onunçün
Arzın bana ahcâr u nebâti

I watched the forms of life
In the waters of dream pool.
For this is a colored reflection
Trees and plants of the earth.

In fact, this poem contains some clues about the characteristic structure of the hashimane style. Hashim says, first of all, that he does not express things as they are. He explained the objects and concepts not directly, but after filtering them through the pool of imagination. This situation clearly reveals that Hashim sees poetry as a matter of feeling and imagination. In short, the conceptual content is secondary features in Ahmet Haşim's poems.



Pic.1. Ahmet Hashim

According to the famous literary historian and critic Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Hashim is a great poet. His poems are works of literature that are extremely high in aesthetics and structure (Tanpınar, 2022: 294). The components that make up the structure of his poems have come together with a certain systematic. It is necessary to evaluate the components that make up the structure of his poems in several categories

- a) semantic components.
- b) formal components.
- c) prosody.

I would like to briefly dwell on the semantic components of Hashim's poetry. There are

some semantic components that are constantly repeated in Hashim's poems: These are the pale-faced woman, evening time, twilight, night, autumn spring, sadness. Since these are repeated elements, it is possible to call them semantic isotopies with Greimasian terminology. In addition, he preferred to express the aforementioned concepts with polysemic linguistic signs. He is systematically oriented towards the signifier in the Saussurean sense. Turning towards the signifier means putting the meaning, that is, the signified, in the background. In short, meaning is a secondary element in hashimane style. The important thing is the sound value of the signs and the harmony of the sounds in the text. He is also a phonecentric poet.

The characterization of Ahmet Haşım as a phonecentric poet stems from his thoughts on poetry. As a matter of fact, Ahmet Haşım defines poetry in his article titled *Meaning in Poetry*: The language of the poem is a collaborative language between logos and music, close to music rather than logos (Haşım, 1973: 110). In this case, Hashim's poems are not in a logocentric style; There must be texts in the poem written in a phonocentric style. As a matter of fact, he expresses the opinion that searching for meaning in poetry is against the nature of poetry at every opportunity. On the other hand, when Ahmet Haşım's poems were published, conceptual content was always emphasized in Turkish poetry. Poets were trying to give religious, moral, historical, didactic and national messages through poetry. However, Ahmet Haşım tended to reject all views that hoped to be beneficial in poetry. He adopted an contrast attitude to the tendencies of the period in terms of his understanding of poetry. This contrast attitude was present in Hashim's poems at all levels.

He broke the traditional poetic norms to a great extent. However, Hashim's poems also have a certain semantic potential and certain aesthetic norms. Moreover, Hashim's poems carry a certain meaning that was formed in the historical process. But Hashim's poems is not merely an object in historical process; but also it may contribute to the transformation of the aesthetic norms. The aesthetic norms in Hashim's text carry some elements from the historical process; but it refers to a new normative order quite different from the past aesthetic norms. Like the futurists and the formalists, Ahmet Hashim broke the classical poetic norms in poetry; instead, it created new aesthetic norms. Therefore, we can define to Hashim, with Jan Mukarovsky's terminology, as a norm-breaking and then a norm-making in Turkish poetry. In this situation, Hashim is closer to European avant-garde and Russian futurist poets in terms of style.

As it is seen, Ahmet Hashim is a poet who wrote poems with high literary value. His poetic side is quite strong. However, he has another important role in the history of modern Turkish literary theory. Most scholars in Turkey agree that Ahmet Hashim is the first poetica writer in Turkish culture. Literary scholars, for example Orhan Okay, have made this judgment on the basis of Hashim's article titled *Meanin in Poetry* (Okay, 2005), which we mentioned earlier. But I do not agree. In my opinion, Ahmet Hashim did not write a poetica in the western sense as started by Aristotle. If it is necessary to make a comparison by taking into account the thoughts he expressed in his literary writings and the poems he wrote, Hashim can perhaps be compared with the American poet and critic T. S. Eliot. Just like Eliot, Ahmet Hashim, who gives importance to poetry, also draws attention with his meaningful writings about poeticity and what is cute. However, his views on poeticity are different from Eliot's

poetics thoughts, and Ahmet Hashim is similar to the Russian formalists and Czech structuralists in terms of his ideas about poetry and poem style.

If we consider the period in which Ahmet Hashim lived, he is not a semiotician. However, Ahmet Haşım's views on poetry are similar to those of the famous Russian formalist Roman Jakobson and Jan Mukarovsky. Hashim published an article titled *Meaning in Poetry* in 1921. In his article on *Meaning in Poetry*, Ahmet Hashim made some new discoveries about poeticity and literary. Ahmet Hashim, in his article, firstly separated poetry and prose from each other with sharp limits. In other words, he distinguishes between the literary language and scientific language. In fact, this distinction was made by the Moscow Linguistics Circle (MLC) and OPAJAZ in the 1920s. In short, this can be considered as an important contribution to the establishment of the science of literature.

The similarity of Ahmet Hashim's ideas with the ideas of the Russian Formalists and the Czech Structuralists, who are considered their continuation in a new context, is not only an attempt to separate the literary language from the scientific language. Ahmet Hashim predicted the ideas of Jakobson and his friend Mukarovsky in terms of his thoughts on poetry and the transmission of meaning in poetry. As you know, in the 1930's, when Jakobson was already a member of the Prague Linguistic Circle and professor at the Masaryk-University in Brno, Jakobson pursued this train of thought by insisting on the need to dissociate poetry from biography, from the poet's life. In his important article 'What is poetry?' ('Co je poezie'), published in *Volné směry* 30, 1933), he denounces all attempts to treat poetry as a document of author's psyche or as a text about reality in general. Jakobson's arguments are reminiscent of the 1926 Theses and of the notion of poetic outhonomy. Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion. When words and their composition, their meaning, their external and inner form acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality (Zima, 1999: 39). Now let's look briefly at Hashim's views on poetry and the referential function in poetry in an article he published in Istanbul about 15 years before Jakobson.

Ahmet Hashim, like Jakobson, explained what he understood from poetry before Jakobson. To put it in the words of Ahmet Hashim, "The most important thing in poetry is not the meaning of the word, but the pronunciation value in the sentence. The mission of the poet is to determine the position of each word in the sentence according to the sweet, private, airy or harsh sound that emerged from the contact and conflict with other words and secret combinations. It is to find an unlimited and effective expression in the musical waves of the verse above the meaning of the words with the fluctuating and uncertain and dark or lost, heavy or fast emotions depending on the general condition of the verse (Ahmet Haşım, 1921: xx). As it is seen, Jakobson and Ahmet Hashim have similar thoughts in terms of giving importance to the word itself and the phonetic value of the word in poetry. In addition to these, Hashim expressed the thoughts we have summarized below in different parts of his article titled *Mana in Poetry*. Hashim did not see the poet as a messenger of truth. He did not take into account the referential function of the words in the poem. In the literary text, he completely rejected the author's life. He stated that the meaning of the poem

cannot be fixed at all. If we translate Hashim's views into semiotic terminology, he was concerned with the signifier in the Saussurian sense. He focused on the phonetic dimension of words. He is a poet of expression plane in the Hjelmslevian terminology.

Conclusion

As summarized above, Ahmet Hashim is a poet and literary theorist who lived in the early 20th century. I do not know whether Ahmet Haşim has read Saussure's General Linguistics Course (1916). I also don't know if Hashim knew about the Russian formalists and the Czech structuralists. But he took his theoretical views from a Saussurian views. He foresaw some of the views of the Roman Jakobson and the Jan Mukarovsky. In terms of his understanding of poetry, he has a poetry view close to European avant-garde poets and Russian futurists. However, he did not use semiotic terminology while expressing his views in different articles. He is of the opinion that the meaning cannot be fixed in poetry. He accepted poetry as a structure consisting of polysemic, ambiguity and closed signs. He rejected all ideas that hoped for political, didactic, pedagogical, moral and social benefits from poetry. All these findings show that he made important contributions to the development process of modern semiotic thoughts. But I don't think he was aware of developments in semiotics and visa versa. In this respect, while writing the history of modern semiotics, it is useful to take into account the views of Turkish literary theorists, especially Ahmet Hashim.

References

1. Ahmet Haşim (1973). Şiirler (Haz. Kenan Akyüz). Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.
2. Ahmet Haşim (2007). Göl Saatleri (Haz. Sabahattin Çağın). İstanbul: Çağrı Yayınları.
3. Akyüz, Kenan (1971). Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
4. Banarlı, Nihat Sami (1976). Resimli Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
5. Cumhuriyet, Müjgan (1992). "Ahmet Haşim Bibliyografyası", Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
6. Hisar, Abdülhak Şinasi (1979). Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'e Veda. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
7. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969). Gençlik ve Edebiyat Hatıraları. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
8. Okay, Orhan (2005). Poetika Dersleri. Ankara: Hece Yayınları.
9. Tanpınar, A. Hamdi (2022). Edebiyat Üzerine Makaleler. İstanbul: Dergâh Yayınları.
10. Tural, Sadık Kemal (1992). "Ahmet Haşim'in Hayatının Ana Çizgileri", Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
11. Zima, Peter V. (1999). The Philosophy of Modern Literary Theory. London: The Atholn Press.

Наурызбаева А. Б.
*Казахская национальная
консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
e-mail: naurzbaeva_a@mail.ru*

МИФОЛОГИКА И СЕМИОТИКА: ПОСТМЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПРОЕКЦИЯ

Аннотация: Статья посвящается памяти доктора исторических наук, профессора Ануара Галиева и вызвана к жизни интересом к его научным трудам, которые были связаны с вопросами мифологизированной истории и разработкой проблем семиотики в осмыслении им истории казахского народа, форм его государственности. Не ставя целью проследить или проанализировать само научное творчество А. Галиева, автор настоящей статьи пытается осмыслить некоторые вопросы этносемиотики, ее дискурсивных практик, обращенных к аспектам теории мифа и семиотики в ключе философии постметафизики. Рассмотрены концепции мифа в философии Ф. Ницше, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Э. Кассирера, А. Лосева и др.; в антропологических учениях К. Леви-Стросса, В. Н. Топорова, эпистемологические координаты которых содействовали раскрытию онтологической значимости мифологии, хранящей память «подручности» – проявления непосредственной чувственности к окружающему миру как существу. В постметафизической проекции мифологическое сознание порождает знаковые системы: с одной стороны, оно выступает в своей логической специфике (метафоричность, логика «бриколажа» на чувственном уровне и т. д.), а с другой – способность к обобщениям, классификации, анализу.

Ключевые слова: метафизика, постметафизика, мифология, мифологическое мышление, семиотика, символическое.

Naurzbayeva A. B.
*Kazakh national
Kurmangazy Conservatory
Almaty, Kazakhstan
e-mail: naurzbaeva_a@mail.ru*

MYTHOLOGY AND SEMIOTICS: POST-METAPHYSICAL PROJECTION

Abstract: The article is dedicated to the memory of the Doctor of Historical Sciences, Professor Anuar Galiev, and is brought to life by the interest in his scientific works, which were connected with the questions of mythological history and the development of the problems of semiotics in his understanding of the history of the Kazakh people, the forms of their statehood. Without the intention to trace or analyze the scientific work of A. Galiev, the author of this article tries to capture some issues of ethnosemiotics, its discursive practices oriented to aspects of the theory of myth and

semiotics in the key of the philosophy of postmetaphysics. The concepts of myth in the philosophy of F. Nietzsche, E. Husserl, M. Heidegger, E. Cassirer, A. Losev and others are considered; in the anthropological teachings of K. Levi-Strauss, V. N. Toporov, the epistemological coordinates of which contributed to the disclosure of the ontological significance of mythology, which keeps the memory of “handiness” – a manifestation of direct sensibility to the surrounding world as an entity. In the post-metaphysical projection, mythological consciousness generates sign systems: on the one hand, it appears in its logical specificity (metaphoric, the logic of “bricolage” at the sensual level, etc.), and on the other hand, the ability to generalize, classify, and analyze.

Key words: metaphysics, post-metaphysics, mythology, mythological thinking, semiotics, symbolic.

Наурызбаева А. Б.

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерватория
Алматы, Қазақстан
e-mail: naurzbayeva_a@mail.ru*

МИФОЛОГИЯ ЖӘНЕ СЕМОТИКА: ПОСТМЕТАФИЗИКАЛЫҚ ПРОЕКЦИЯ

Андатпа: Мақала тарих ғылымдарының докторы, профессор Әнуар Ғалиевті еске алуға арналған және оның мифтенген тарих мәселелеріне қатысты ғылыми еңбектеріне қызығушылықпен өмірге келді қазақ халқының тарихы, оның мемлекеттілігінің формалары. А.Ғалиевтің ғылыми еңбегін қадағалап немесе талдауды мақсат етпей, бұл мақаланың авторы постметафизика философиясының кілтіндегі миф пен семиотика теориясының аспектілеріне бағытталған этносемиотиканың кейбір мәселелерін, оның дискурсиялық тәжірибесін түсінуге тырысады. Ф. Ницше, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, Э. Кассирер, А. Лосев және т. б. философиясындағы миф ұғымдары қарастырылады; К. Леви-Стросстың антропологиялық ілімдерінде, В. Н. Топоров, оның гносеологиялық координаттары мифологияның онтологиялық мәнін ашуға ықпал етті, ол «қолданбалылық» жадында сақталады – субъект ретінде қоршаған әлемге тікелей сезімталдықтың көрінісі. Постметафизикалық болжамында мифологиялық сана таңбалық жүйелерді тудырады: бір жағынан ол өзінің логикалық ерекшелігінде (метафоралық, сезім деңгейіндегі «бриколаж» логикасы және т. б.) көрінеді, ал екінші жағынан, қабілет жалпылау, жіктеу және талдау.

Түйінді сөздер: метафизика, постметафизика, мифология, мифологиялық ойлау, семиотика, символика.

Тезис 1. Миф – предшествование метафизики

Как известно, культура любого народа вершится столетиями, а то и тысячелетиями, но ее история – результат суммы слагающих отрефлексированного сознания, тем или иным образом репрезентирующего себя в знаках культурного текста. Историческое сознание неоднозначно и имеет различные варианты своего проявления, как, собственно, вариативен и сам принцип историзма. В этой связи можно говорить о том, что история культуры есть некое моделирование, в основу которого кладется некий, в определенной степени, интегративный принцип. Поиск этого интегративного фактора любого вида историзма является преогативой сознания, которое стремится, оттолкнувшись от мировоззрения своей современности, пересечь границы своего мира и, пытаясь не потеряться в лабиринте затемненного прошлого, начертать линию своей длительности. Подобно нити Ариадны, это сознание ведет к тому просвету, в котором проявляется лик или абрис лица искомого образа культуры, что сначала было отрефлексировано в мифологии, а затем подверглось интеллектуальной интерпретации.

Подобное состояние Э. Гуссерль рассматривал как «изначально естественную форму культуры, которая имеет свою универсальную практическую установку – когда мир осознается как универсальный горизонт и тематизируется в мифологически осмысленном образе» (Гуссерль, 1995: 309). Эта универсальная практическая установка мифа подобающим образом сокрыта в каждой культуре. Но горизонты мира не остаются неизменными, ибо активное состояние сознания всегда и везде стремится заглянуть за края его. Поэтому, вероятно, различные культурные формы как модификации изначально мифа, картины мира одновременно столь универсальны и оригинальны.

Тезис 2. Миф – не метафизика

Человек, изначально пытаясь вступить в незримый диалог с природой, делает первый шаг в свой человеческий способ бытия, создает свой бытийственный мир, который одновременно предзадан (установлен) и преходящ (изменчив). С одной стороны, этот мир предстает как некий Топос, облик которого угадываем лишь в «описании», «наречении», «означивании». Поэтому миф – своего рода вселенская «топография» бытия в мире. Изменяемость мира бытия соотносится с изменением структуры топоса, в результате сумятицы, вносимой незримым Хроносом, описание которого подвластно человеческому языку, но только в символическом языке его содержимых смыслов, унаследованного от архаического мифа. Не потому ли само языковое пространство человека предстает как толкование бесконечной метафоричности, что М. Фуко называет «тропологическим пространством», а значит, и бесконечное наделение и порождение смыслов.

Человек пытался вписаться в облик природного мира, чтобы овладеть его языком, распознать его «утаиваемые» желания. Все эти манипуляции и сформировали культуру синкретизма, в которой диалог с природой – лишь собственная проекция на мир природы и примеривание природного мира на себя. Пожалуй,

это то, что можно назвать мифологической «рациональностью» человеческого сознания, которая не исчерпала потребность в диалоге, а лишь использовала одну из возможностей ситуации диалога. На этом основании рождается и человеческий язык, посредством которого теперь уже в возможном диалоге между собой, люди создают свой бытийственный мир, наделяемый каждый раз своим новым человеческим смыслом.

Вместе с этим потребность в диалоге с природой не заканчивается и не закончится никогда, как бы человек ни пытался уйти в сторону, встать над ней, прикрываясь культурой или противопоставляя ей культуру. Культура как пространство человеческого бытия не в силах отграничиться от природы, да и ее собственное бытие невозможно вне пространства мира бытия от природной человеческой сущности. Только «кажимый» мир культуры (цивилизации) провозглашает свою автономию от мира природы: возможность самого человеческого бытия пребывает в постоянном сопредельном соитии того, что человек в своем сознании на каком-то этапе своей истории «развел» на противоположные полюса своего мира, именовав их «культурой» и «природой». Метафизика, оперируя абстрактными категориями «чистого разума», не смогла обнаружить сущность бытия. Постметафизика, критически осмысливая свое предшествование, актуализирует миф и его новое прочтение как способа живого бытия, т.е. ищет «новую онтологию» в бесконечной «толкуемости мира» (Ницше, 2012). «Мир постметафизического мышления представляется во множестве перспектив, которые лишь высвечиваются в разных интерпретациях. Мир здесь превращается в текст, но без автора и без единого заложенного смысла. Непрестанное становление мира требует от философа сохранения этого становления и в мысли, которая также должна стать текучей» (Малкина, 2012: 129).

Тезис 3. Метафизика – абстрактна, миф – конкретен

А. Ф. Лосев в своем труде «Диалектика мифа» писал, что «миф же есть само бытие, сама реальность, сама конкретность бытия» (Лосев, 1990: 412) и отмечал «превалирование мифа над логикой и следование не мифа за логикой, но логики за мифом».

Я. Э. Голосовкер также отмечал, что миф не подчиняется законам формальной логики; мифологическое мышление – творческая познавательная деятельность, имеющая свой разум и свою логику: в мифологии воображение доминирует над опытом, а образ не только и не столько представление, сколько смысл». «Воображение мифотворца, познавая научно, априорно, по-эдиповски, или бессознательно предчувствуя то, что впоследствии будет познано и даже научно осуществлено, не могло мыслить ни свои элементарные понятия, ни свои образы только формально, как математик. Так как воображение не отделяет от своих образов и понятий их содержания, поэтому в мифе нет терминов» (Голосовкер, 1987:74)

Яркий представитель посткантзианской философии Э. Кассирер в своей философии символических форм (Кассирер, 2011) рассматривал миф как автономную символическую форму культуры, систему, которая представляет собой

определенный способ моделирования окружающего мира. При разности методологических оснований идеи Э. Кассирера коррелировали в части символической природы языка, с философскими мыслями Ф. Ницше, тексты которого намеренно мифологичны, поскольку и сама жизнь понимается им и как процесс мифотворчества, и как семиотический процесс. В феноменологии познания миропонимание выступает как конститутивный элемент бытия: оно имеет творческий характер, представляется как процесс творения мира, объективирующий его *в знаковой форме*.

Миф не проводит жесткой границы между трансцендентным и действительным, что метафизика брала за основу своей парадигматической картины мира, а, открывает возможность «потустороннему обнаружить себя непосредственно в посюстороннем» (Лосев, Лосев, 1990: 348). Именно эта открытость потустороннего, и способность посюстороннего выразить его «языком бытия» выступает в качестве основной характеристики семиотической структуры мифа. И, следует при этом помнить, что миф обращен к трансцендентному и приближает к нему своими способами его выражения и понимания – Языком (в широком его понимании).

Как на сегодняшний день нам известно, что миф рождается и господствует в культуре на стадии архаичного сознания, периодически воспроизводясь в социально мифологических конструкциях. Так, К. Леви-Стросс, обращаясь к проблеме мифологического мышления, активно дискутируемой в науке XX века, пришел к выводам о том, что логические механизмы мифологического мышления порождают знаковые системы: с одной стороны, оно выступает в своей логической специфике (метафоричность, логика «бриколажа» на чувственном уровне и т. д.), а с другой – способность к обобщениям, классификации, анализу. А. Лосев также полагал, что мифу присущ символизм, утверждающий полное равновесие между «внутренним» и «внешним», идеей и образом, «идеальным» и «реальным». В контексте своей гуманистически ориентированной методологии структурной антропологии К. Леви-Стросс, проверяя теорию «нелогичности» мифологического мышления, предлагал рассматривать «неолитический парадокс» как «господство великих искусств цивилизации: гончарства, ткачества, земледелия и domestikации животных», не говоря об «обработке природной меди путемковки, появившуюся на несколько тысяч лет ранее металлургии, а ведь это уже требует весьма продвинутой технической компетентности» (Леви-Стросс, 1999:124–125).

Антрополог выстраивает рациональную гипотезу о подручности как о первично разумной деятельности, если под производством понимать преобразование природы в продукт или вещь, как процесс опосредования между природой и культурой, что имплицитно содержится в понятии «бриколаж», понимаемом К. Леви-Строссом как особого рода деятельность, «что в умозрительном плане могло быть наукой, которую мы предпочитаем называть «первичной», а не примитивной» (Леви-Стросс, 1999: 126). Бриколаж выступает «субстратом» новой научно-технической цивилизации, и ученый не более, чем бриколер, обладает свободой действия; и ему также придется начать с инвентаризации прежде опре-

делившейся совокупности теоретических и практических знаний, технических средств, ограничивающих возможные решения» (Леви-Стросс, 1999: 128–129).

К. Леви-Стросс отстаивает позицию разумного действия бриколера, который «способен выполнять огромное число разнообразных задач», причем, как отмечает ученый, «в отличие от инженера ни одну из них он не ставит в зависимость от добывания сырья и инструментов, задуманных и обеспечиваемых в соответствии с проектом: мир его инструментов замкнут, и правило игры всегда состоит в том, чтобы устраиваться с помощью «подручных средств». Тем самым, в поисках гипотетического «начала» обнаруживается иная сущностная сторона ремесла – творческая игра, обгрывание, импровизация в рамках доступного, подручного, что уподобляется «мифологической рефлексии», которой присуще структурирование «окаменелых свидетельств истории индивида и общества» (Леви-Стросс, 1999: 130).

Ученый настаивал на том, что формы магического и научного мышления представляют собой два способа познания, научного мышления двух разных стратегических уровня отношения к природе. «Неприрученная» мысль применяет к познанию универсума стратегию признания одновременно его и физических, и семантических качеств. В этом аспекте, к примеру, ремесло оставляет за собой приоритет «хранителя» стратегий «неприрученного» мышления, поскольку его онтологическая природа – «подручность» как установка непосредственной чувственности к окружающему существу, которая не ограничивается результатом рационально-прагматического интереса к миру или значимости исключительной полезности изделия, вещи, предмета.

В горизонте научных интересов структурной антропологии К. Леви-Строссу удалось начертить методологический ресурс концепта «подручность», открывающего возможность обнаружить в разных семантических полях потаенность сущностных смыслов феномена ремесла. В этом усматривается опосредованный след постметафизических исканий и рефлексий гуманитарной науки, устремленной к освобождению от принципа этно-логоцентризма в познании мира, и, естественно, оказавшего влияние на гуманистический посыл структурной антропологии.

В онтологической интерпретации М. Хайдеггера подручность рассматривается в работе «Бытие и время». Он рассуждал о том, что «сущее должно было бы сперва... быть понято и открыто как чистая наличность», но это «противоречит онтологическому смыслу познания» в модусе бытия-в-мире, высвобождающего наличное «*через озаботившее подручное. Подручность есть онтологически-категориальное определение сущего как оно есть «по себе»*. Подручное «имеется» ведь только на основе наличного» (Хайдеггер, 2003: 91), в модусе бытия-в-мире подручное бытийствует на основе наличного. Иными словами, когда «вещи – это «просто вещи», они существуют безотносительно к тому, служат ли они для какой-либо надобности». М. Хайдеггер показывает, что подобное понятие наличествования отвечает методам современной науки (которая фиксирует и рассчитывает, исчисляет сущее), но не позволяет нам ни мыслить вещьность вещи, ни мыслить дельность дельного» (Гадамер, 1991:108). Вещи в фундаментальной

онтологии М Хайдеггера выступают в близости окружающего человека мира своей “подручностью” и “наличностью”, ибо вещь – это само присутствие мира, мир присутствует в вещи как ее собственное существо, т. е. вещь – часть бытия.

Греки, на его взгляд, использовали уместный термин для обозначения вещи, который указывал на ее прагматичность, т.е. с чем имеют дело в практике “озаботившегося обращения”, в современном языке – “средство». “Способ бытия средства, в котором оно обнаруживает себя самим собой”, именуется “подручностью”. Для подручности характерна её обыденность, незаметность, вследствие чего её сущность обнаруживается тогда, когда нет под рукой различных готовых орудий (инструменты и т. п.). Смысл подручности в этой трактовке М. Хайдеггера находит свое подобие в идее К. Леви-Стросса о долгой работе заинтересованного разума человека традиционного общества, обнаруживающего средство в ближайшем наличествующем посредством усилий разума.

В утверждении того, что вещественность вещи остается потаенной, поскольку «онаученная» мысль современности, опредмечивая мир, уничтожает вещь и, поэтому существо вещи остается словесно затемненным, а то и вообще необозначенным, кроется мысль философа о феноменологических различиях предмета и вещи. Известны размышления М. Хайдеггера о чаше как вещи, которая вещественна своей «вмещаемостью». Но как только чаша предстанет в качестве предмета, ее вещьность подменяется смыслом наполняемости этой емкости каким-либо физическим веществом. В то время как сама «чашечность» чаши заключена в подношении. Именно подобное понимание ценности вещи утеряно, по мысли М. Хайдеггера в нынешнюю эпоху, поскольку она находится в закрытости измерения Священного, ибо “не высветилась и своим просветом не приблизилась к человеку открытость Бытия”. Священное для человека, жившего до Нового времени, было насыщено бытием, что означало незыблемость и эффективность наличествующей реальности. Человек новой эпохи утратил священный характер бытия и отчужденность от его основ окружила его миром профанного. Это утверждение может опираться и на аргументы, иллюстрируемые примерами из «симулятивной» практики современных обрядов, церемоний, праздников и других видов социально означенных действий, опирающихся на культурную или религиозную традицию с забытыми смыслами. С этим связано и механическое применение атрибутов, используемых в обрядовых действиях, которые чаще всего представляют собой изделия ремесла специального предназначения с забытой сакральной семантикой.

В семиотической теории культуры известны концепции предшествования языка символических действий языку, в частности идеи Вяч. Иванова. Известны рассуждения в подобном ключе семиолога В. Н. Топорова, считающего, что миф – это «то состояние души, которое стучится в мир слова <...>, не довольствуясь ритуалом». И вместе с протомифом ритуал предшествуют языку», представляя собой «первые шаги человеческой культуры...»

Таким образом, ритуал предстает как самый древний способ хранения информации в бесписьменном обществе. Информация, запечатленная и сберегаемая в системе ритуалов определенного этноса, содержала в себе, во-первых, ту или

иную картину мира и, во-вторых, некоторую модель (стереотип, образец) поведения людей в особо значимых ситуациях.

Вместе с тем и ритуальная теория, и оппонирующая ей структуралистская теория мифа французского учёного К. Леви-Стросса, отстаивавшего самостоятельность мифа, как своеобразной логической структуры, подчиняющейся лишь своим собственным законам, нашли свое «примирение» и, более того, понимание их взаимообусловленности нашли свою парадигматическую нишу в семиотических исследованиях языка культуры.

Заключительные тезисы

Постметафизики искали в философии конкретное, живое бытие и нашли его в мифе, поскольку там происходит умозрительное единение природы и культуры, природа не противоречит культуре. (К примеру, концепт подручность – способ бытия. М. Хайдеггер)

Семиотика, заручившись возможностью игры «разных степеней реальности самого бытия, т.е. скрытым потенциалом мифологии, вышла из подчинения метафизики рациональности и ее «учения» об однородном пространстве бытия и возродила научную легитимность мифа как: культурного текста, нарратива, мировоззрения и т.д.

Миф – мысль, выраженная языком символов, значит, исключает однозначную трактовку. Миф не диктатор, не учитель. Он знает и знаменует, в смысле «означивает» сокрытость бытия. «Язык – самовывовариваемое бытие» (М. Хайдеггер).

Аисторизм онтологической картины мира, мира нелинейного и в структуре его видения, рисунка отражено и спроецировано в логике мифа, что в определенной степени повлияло на семиотический дискурс понимания, интерпретации сущего в способе самовыражения, языке, знаке.

Литература

1. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия. // Культурология. XX век. Антология. – М.: ЮРИСТ, 1995. – С297–330.
2. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 томах. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 годов. – М.: Культурная революция, 2012. – 416 с.
3. Малкина С. М. После метафизики: Ницше и язык философии // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2012. – № 4(20). – С. 127–134.
4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа в кн. «Из ранних произведений». – М.: Издательство «Правда», 1990. – 655 с.
5. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 218 с.

6. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. III. Феноменология познания. – М.: Академический Проект, 2011. – 398 С.
7. Леви-Стросс К. Первобытное мышление/Пер., вступ. ст., примеч. А. Островского. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. – 392 с.: ил. – (Библиотека философской мысли)
8. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503, [9] с. – (Philosophy).
9. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с. – (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 264–312.
11. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического: Избранное. – М.: «Прогресс»- «Культура», 1995. – 624 с.

References

1. Gusserl' E. (1995). Krizis evropejskogo chelovechestva i filozofiya. // Kul'turologiya. HKH vek. Antologiya. – М.: YURIST. 5. – S. 297–330.
2. Nicshe F. (2012). Polnoe sobranie sochinenij: v 13 tomah. T. 1/1: Rozhdenie tragedii. Iz naslediya 1869–1873 godov. – М.: Kul'turnaya revolyuciya. – 416 s.
3. Malkina S. M. (2012). Posle metafiziki: Nicshe i yazyk filozofii // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filozofiya. Sociologiya. Politologiya. – № 4(20). – S. 127–134.
4. Losev A. F. (1990). Dialektika mifa v kn. «Iz rannih proizvedenij». – М.: Izdatel'stvo «Pravda». – 655 s.
5. Golosovker YA. E. (1987). Logika mifa. – М.: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka». – 218 s.
6. Kassirer E. (2011). Filozofiya simvolicheskikh form. T. III. Fenomnologiya poznaniya. – М.: Akademicheskij Proekt. – 398 S.
7. Levi-Stross K.(1999). Pervobytnoe myshlenie/Per., vstup. st., primech. A. Ostrovskogo. – М.: TERRA – Knizhnyj klub; Respublika. – 392 s.: il. – (Biblioteka filozofskoj mysli).
8. Hajdegger M. (2003). Bytie i vremya / M. Hajdegger; Per. s nem. V. V. Bibihina. – Har'kov: «Folio». – 503, [9] s. – (Philosophy).
9. Gadamer G. G. (1991). Aktual'nost' prekrasnogo/Per. s nem. – М.: Iskusstvo. – 367 s. – (Seriya «Istoriya estetiki v pamyatnikah i dokumentah»).
10. Hajdegger M. (1987). Istok hudozhestvennogo tvoreniya // Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. М.: Izd-vo MGU. S. 264–312.
11. Toporov V. (1995). Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanie v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe. – М.: «Progress»- «Kul'tura». – 624 s.

Ускенбай Канат
*Институт гуманитарных исследований АБДИ,
Алматы, Казахстан,
e-mail: uskenbay@gmail.com*

ЗОЛОТАЯ ОРДА И СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ЭТНОСЕМИОТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ АНУАРА ГАЛИЕВА

Аннотация: Известный казахстанский историк и семиотик, доктор исторических наук, профессор Ануар Абитаевич Галиев (1959–2022) уделял пристальное внимание исследованию мифологизированной истории и вопросам нациестроительства стран и народов Центральной Азии. Он изучал методы и способы реализации символической и коммеморативной политики в тюркоязычных государствах. По его мнению, образование новых государств всегда сопровождается формированием собственной исторической политики. Ее функции заключаются в сплочении нации, легитимации существующих границ и территории, оправдания внешней и внутренней политики. В статье рассматриваются основные положения исторической политики в Казахстане, направленные на коммеморацию Золотой Орды. Анализируются различные мероприятия, в том числе выступления политиков, международные конференции, которые призваны сформировать общественное восприятие Золотой Орды как прямого предшественника Казахской государственности.

Ключевые слова: Золотая Орда, историческая политика, политика памяти, Ануар Галиев, этносемиотические исследования, Улуг Улус, Алтын Орда, Улус Джучи, Ак-Орда, мавзолей Джучи-хана, Улытау, Джучи-хан, Утемиш-хаджи, Кырыми

Өскенбай Қанат
*АБДИ гуманитарлық зерттеулер институты,
Алматы, Қазақстан,
e-mail: uskenbay@gmail.com*

АНУАР ГАЛИЕВТИҢ ЭТНОСЕМИОТИКАЛЫҚ ЗЕРТТЕУЛЕРІ КОНТЕКСТІНДЕГІ АЛТЫН ОРДА ЖӘНЕ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ТАРИХИ САЯСАТЫ

Андатпа: Белгілі қазақстандық тарихшы және семиотик, тарих ғылымдарының докторы, профессор Ануар Абитайұлы Галиев (1959–2022) мифологиялық тарихты зерттеуге және Орталық Азия елдері мен халықтарының ұлт құрылысы мәселелеріне ерекше назар аударды. Ол түркі тілдес мемлекеттерде символдық және коммеморативті саясатты жүзеге асырудың әдістері мен тәсілдерін зерттеді. Оның пікірінше, жаңа мемлекеттердің құрылуы әрқашан өзінің тарихи саясатын қалыптастырумен қатар жүреді. Оның функциялары-ұлтты біріктіру, қолданыстағы шекаралар мен аумақтарды заңдастыру, сыртқы және ішкі саясат-

ты негіздеу. Мақалада Алтын Орда коммерациясына бағытталған Қазақстандағы тарихи саясаттың негізгі ережелері қарастырылады. Алтын Орданың қазақ мемлекеттілігінің тікелей ізашары ретінде қоғамдық қабылдауын қалыптастыруға арналған түрлі іс-шаралар, оның ішінде саясаткерлердің сөйлеген сөздері, халықаралық конференциялар талданады.

Түйінді сөздер: Алтын Орда, тарихи саясат, еске алу саясаты, Ануар Галиев, этносемиотикалық зерттеулер, ұлық Ұлыс, Алтын Орда, Жошы Ұлысы, Ақ Орда, Жошы хан кесенесі, Ұлытау, Жошы хан, Өтеміс-қажы, Қырым

Uskenbay Kanat

Institute for Humanitarian Studies ABDI

Almaty, Kazakhstan;

e-mail: uskenbay@gmail.com

THE GOLDEN HORDE AND MODERN HISTORICAL POLITICS OF KAZAKHSTAN IN THE CONTEXT OF ETHNOSEMIOTIC RESEARCH BY ANUAR GALIEV

Abstract: The famous Kazakh historian and semiotician, Doctor of History, Professor Anuar Abitaevich Galiev (1959–2022) paid close attention to the study of mythologized history and nation-building issues of Central Asian countries and people. He studied methods and ways of implementing symbolic and commemorative policies in Turkic-speaking states. In his opinion, the formation of new states is always accompanied by the formation of their own historical policies. Its functions are to unify the nation, legitimize the existing borders and territory, and justify foreign and domestic policies. The article examines the main provisions of historical policy in Kazakhstan, aimed at the commemoration of the Golden Horde. Various events, including speeches of politicians, international conferences, which are designed to form the public perception of the Golden Horde as a direct predecessor of Kazakh statehood, are analyzed.

Keywords: the Golden Horde, the Politics of History, the Politics of Memory, Anuar Galiev, ethnosemiotic research, Ulug Ulus, Altyn Horde, Ulus of Jochi, Aq-Orda, Jochi Khan Mausoleum, Ulytau, Jochi Khan, Utemish Qaji, Qyrymi

Но могу ли я примириться с тем, чтобы ваше имя появлялось здесь только случайно, в каких-то ссылках?

Марк Блок, 10 мая 1941 года

Слова в эпитафии принадлежат выдающемуся французскому историку Марку Блоку (1886–1944), автору бессмертной книги «Апология истории, или Ремесло историка» (Блок, 1973). Он адресовал их своему другу Люсьену Февру (1878–1956), автору другой замечательной книги «Бои за историю» (Февр, 1991). Приводя их здесь, я конечно же, ни на что не претендую, я только хотел сказать, что

тема и содержание моего настоящего доклада зародились в беседах и обсуждениях с моим другом, коллегой и единомышленником Ануаром Абитаевичем Галиевым (1959–2022), поэтому высказанные здесь мысли и наблюдения принадлежат не мне одному, а нам обоим. Он познакомил меня с классической книгой другого французского историка и представителя школы Анналов Марка Ферро (1924–2021) «Как рассказывают историю детям в разных странах мира» (Ферро 2010), которая и подтолкнула меня на некоторые идеи для этой статьи.

Известный казахстанский ученый, доктор исторических наук, профессор Ануар Галиев являлся академиком Academy of Cultural Heritages (Finland-Greece), членом Исполнительного Комитета International Assotiaton for Semiotic Studies, Visiting-профессором Института Открытого сообщества Центральноевропейского университета (Institute of Open Community at Central European University, Budapest) и Международного института семиотических исследований (International Institute for Semiotic Studies, Imatra, Finland). Он оставил богатое научное наследие. Уверен, что его биографы в будущем еще проведут тщательные биобиблиографические поиски и установят точное количество, тематику и направленность всех его исследований.

Основным направлением его научных поисков на протяжении многих лет являлись проблемы мифологизированной истории, ее роль, влияние на этнические и политические процессы у тюркоязычных народов с периода раннего средневековья по настоящее время. В перечне его работ я отметил около 70 научных публикаций по проблемам мифологизации истории тюрков, казахов и других народов Центральной Азии. Насколько мне известно, докторская диссертация Ануара Галиева остается единственной в Казахстане, которая непосредственно посвящена теме мифологизации (Галиев, 2010).

Другим наиболее важным направлением его исследований стала семиотика и методы семиотического исследования в исторической науке. Он одним из первых в Казахстане осознал важность методов семиотического анализа и положил их в основу своей докторской диссертации. В наших частных беседах Ануар Абитаевич делился своим видением этого научного направления. По его справедливому мнению, этносемиотические исследования в Казахстане были представлены и раньше. Например, замечательные исторические исследования Юрия Зуева по тюркской мифологии являлись по сути своей ярким примером использования методов семиотического анализа. Сегодня, по словам Ануара Галиева, одним из ведущих этносемиотиков Казахстана является Эмма Усманова, которая успешно использует методы семиотики в археологии эпохи бронзы. О вкладе Ануара Галиева в семиотические исследования лучше меня скажут специалисты в этой области.

Эти научные изыскания Ануара Галиева напрямую связаны и посвящены проблемам нацистроительства в странах Центральной Азии, которое осуществляется, в том числе через соответствующую политику памяти, или историческую и символическую политику. Его последняя монография, которую он не успел увидеть и поддержать в руках, называется «Политическая культура стран Востока». Она написана в соавторстве с коллегами из КазУМОиМЯ имени Абылай хана

(Галиев и др., 2021). В этой книге он подробно рассматривает символическую политику в тюркоязычных государствах Центральной Азии. Приведенный в ней колоссальный теоретический и фактический материал очень важен для понимания особенностей политики памяти. «Политическая культура..., – писал Ануар Галиев, – тысячью нитей связана с символической политикой, которая реализуется в форме знаков или знаковых явлений, многие из которых, являясь фикцией или мифом, служат для достижения определенных целей, прежде всего..., для легитимизации задач, стоящих в области внешней, так и внутренней политики» (Галиев и др., 2021: 37).

Можно ли говорить о том, что в современном Казахстане проводится историческая политика в целом и конкретно в области Золотой Орды, в чем ее суть и выражение?

Исследователи исторической политики продолжают спор о сути терминов и определений. Я не буду углубляться в историю вопроса и могу рекомендовать коллективную работу под редакцией Алексея Миллера «Историческая политика в XXI веке» (Миллер, 2012). По мнению авторов указанной книги это понятие возникло в Германии в эпоху Гельмута Коля (*Geschichtspolitik*), затем было заимствовано у них польскими историками (*polityka historyczna*) (Миллер, 2009: 9).

Сторонники исторической политики утверждают, что она была всегда, поскольку государству необходимо использовать историю для утверждения здорового патриотизма, для противостояния «искажениям» истории внутри страны и за рубежом. По их мнению, в этом нет ничего принципиально нового, все и всегда так поступали и поступают и «ненормальной» является, наоборот, ситуация, в которой у государства нет ясной и энергичной исторической политики (Миллер, 2009: 9).

Таким образом, **историческая политика** это набор приёмов и методов, с помощью которых государство или иные политические силы, используя административные и финансовые ресурсы, стремятся утвердить определённые интерпретации исторических событий как доминирующие в интересах правящей партии (Миллер, 2012: 19).

С учетом вышесказанного можно с уверенностью констатировать наличие собственной исторической политики (политики памяти) в Казахстане. Исследователи выделяют пять методов исторической политики. Их применение на практике свидетельствует о наличии исторической политики в жизни государства и общества (Миллер, 2012: 18–20).

1. Создание специальных институтов для насаждения выгодных государству трактовок прошлого. В Казахстане институционализация национальной версии истории возложена на ряд специализированных учреждений:

- Институт истории и этнологии;
- Институт археологии;
- Институт востоковедения;

- Институт истории государства;
- существует несколько специализированных музеев и культурных центров, в том числе связанных с именем бывшего президента Казахстана Нурсултана Назарбаева;
- в 2021 году постановлением правительства Казахстана открыт «Научный институт изучения Улуса Джучи»;
- одновременно с этим в официальных источниках, СМИ и в экспертных кругах циркулировала информация о необходимости открытия «Института национальной памяти по вопросам политических репрессий» (информация об этом содержится на Официальном сайте Президента РК – <https://www.akorda.kz/ru/krymbek-kuserbaev-provel-zasedanie-gosudarstvennoi-komissii-po-polnoi-reabilitacii-jertv-politiceskih-repressii>);
- к этому же пункту относиться и работа комиссии по полной реабилитации жертв политических репрессий, а также госпрограммы «Культурное наследие», «Народ в потоке истории», «Архив - 2025».

2. Политическое вмешательство в деятельность СМИ. Деятельность СМИ в Казахстане регулируется соответствующим законом, согласно которому Правительство Республики Казахстан разрабатывает и обеспечивает реализацию основных направлений государственной политики в области СМИ, проводит государственную информационную политику через государственный заказ, осуществляет обязательную постановку на учет, выдает аккредитацию журналистам.

3. Манипуляция архивами. Деятельность архивных учреждений в Казахстане регулируется законом «О Национальном архивном фонде и архивах», согласно которому имеются ограничения в пользовании документами Национального архивного фонда, содержащими государственные и негосударственные секреты. Значительный массив исторических документов по советскому периоду остается засекреченным. 24 ноября 2020 года Президент Республики Казахстан Касым-Жомарт Токаев подписал указ «О Государственной комиссии по полной реабилитации жертв политических репрессий. Комиссия и ее председатель принимают решения по обеспечению доступа для членов Государственной комиссии и экспертов к материалам о жертвах политических репрессий, находящимся в закрытых фондах, архивах Президента Республики Казахстан, Министерства внутренних дел, Комитета национальной безопасности, органов прокуратуры, других государственных органов и организаций.

4. Контроль за деятельностью историков, моральное и/или материальное поощрение или давление. Различные формы поощрения или давления на историков Казахстана с использованием административных и финансовых рычагов присутствуют в государственной политике, тем не менее, документальное подтверждение этому найти сложнее. Из прежней практики в этой области можно привести пример доктора исторических наук Нурбулата Масанова, который

в 1998 году был уволен из университета после резонансных научных статей и политических заявлений (Масанова, 2017: 12–14). Такая же участь постигла историка Сергея Шеретова, автора книги «Современная история Казахстана» (Шеретов, 2009), вынужденного уволиться из университета, а впоследствии вообще сменить область научной деятельности. Есть обратные примеры, когда отдельных историков, несмотря на критику и обвинения в плагиате, продолжают поощрять и назначать на высокие административные должности (Алланиязов, 2017: 37; Ускенбай, Хаутала, 2022: 202–213).

3. Политическое вмешательство в содержание учебников и программы преподавания истории. Содержание учебников и программ преподавания истории Казахстана регулируется «Правилами обеспечения учебниками и учебно-методическими комплексами обучающихся и воспитанников государственных организаций образования» утвержденными приказом Министра образования и науки Республики Казахстан. Контроль над системой образования, важнейшая прерогатива исторической политики государства, который в Казахстане осуществляется в полной мере через систему государственного общеобязательного стандарта образования, типовой учебной программе.

По инициативе тогдашнего президента Казахстана Нурсултана Назарбаева в 2013 году под руководством государственного секретаря Марата Тажина была создана межведомственная рабочая группа по изучению национальной истории, которая разработала программу «Народ в потоке истории». Ее целью было «создание условий для качественного прорыва исторической науки Казахстана на базе передовой методологии и методики, расширение горизонтов национальной истории казахов, формирование нового исторического мировоззрения нации, а также осмысление двух десятилетий новейшей истории нашей страны». Президент поручил рабочей группе создание «канонического учебника» по истории Казахстана. 11 октября 2013 года на заседании правительства Назарбаев говорил: «Считаю, что история, как Конституция, должна писаться и утверждаться профессионалами. Именно таких специалистов мы должны привлекать для этого серьезного дела. Мы и в дальнейшем будем подходить к данному вопросу предельно объективно и достоверно». Однако поручение по созданию канонического учебника по национальной истории не было выполнено и президент подверг критике работу государственного секретаря (информация об этом содержится в официальных источниках

https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/meetings_and_sittings/segodnya-v-akorde-pod-predsedatelstvom-glavy-gosudarstva-nursultana-nazarbaeva-sostoyalos-rasshirenoe-zasedanie-pravitelstva).

Идея написания «канонического учебника» не исчезла. В 2017 году заведующий секретариатом государственного секретаря РК Серик Ахметов писал в «Казахстанской правде»: «нашему обществу крайне необходим канонический учебник по истории страны..., будущий классический учебник должен быть освобожденным от различного рода идеологического диктата и присущих ему штампов» (Ахметов, 2017).

Как видим государство в Казахстане проводит активную историческую политику. Все перечисленные методы так или иначе присутствуют в Казахстане, что свидетельствует об полноценном осуществлении исторической политики.

В этот перечень также включают воздействие государства на символическую сферу (создание и продвижение пантеона исторических личностей, учреждение памятных дней и досок, проведение акций памяти и т.п.) и принятие законов, направленных на догматизацию той или иной трактовки исторических событий, создание всевозможных комиссий по национальной истории. Ярким примером этого является принятие «**Декларации по случаю 30-летия установления дипломатических отношений между Российской Федерацией и Республикой Казахстан**», подписанную президентами двух стран Касым-Жомартом Токаевым и Владимиром Путиным в Москве 28 ноября 2022 года. Ее заключительный пункт гласит: «Российская Федерация и Республика Казахстан не приемлют любые попытки фальсификации, переписывания и «очернения» общей истории двух стран, являющейся важнейшей основой союзнических отношений Российской Федерации и Республики Казахстан, привержены бережному сохранению исторической правды о Второй мировой войне, решающей роли многонационального народа Советского Союза в разгроме нацистско-фашистской Германии» (<http://kremlin.ru/supplement/5871>).

В 2020 году заместитель Председателя Ассамблеи народа Казахстана Жансеит Туймебаев (ныне он является ректором КазНУ имени ал-Фараби) выступая на **международной конференции «Казахстан: политика исторической памяти» в Нур-Султане (современная Астана)** говорил, что «политика исторической памяти Казахстана не направлена против кого-либо, а является полем внутренней духовной работы нашего общества», она сближает и объединяет народы, полюса национального сознания, горизонты прошлого, настоящего и будущего (Куттыбаев, 2020; **Казахстан**, 2020).

5 января 2021 года Президент Казахстана Касым-Жомарт Токаев опубликовал в газете «Егемен Қазақстан» статью «Тәуелсіздік бәрінен қымбат» («Независимость дороже всего») в которой обозначил основные приоритеты в области исторической политики Казахстана (Токаев 2021). По словам главы государства каждый народ должен сам писать свою историю с позиции своих национальных интересов: «Әрбір халық өзінің арғы-бергі тарихын өзі жазуға тиіс...», «ұлттық мүдде тұрғысынан...», «ұлттық мүддемізге сай» (Каждый народ должен сам писать свою историю», «не поддаваясь влиянию чуждой идеологии», «в соответствии с нашими национальными интересами»). Озвученные в этой статье важные моменты отечественной истории обращают внимание экспертного сообщества на трагические события прошлого – джунгарское нашествие, голод (алапат ашаршылық, зұлмат), репрессии, вторая мировая война, Семипалатинские ядерные испытания, Декабрьские события 1986 года. Эти и другие объекты коммеморации очевидно найдут отражение в новом академическом издании по истории Казахстана, к подготовке которого, президент поручил приступить «незамедлительно». В этом он видит возрождение нашего исторического сознания (Қазақстанның академиялық үлгідегі жаңа тарихын жазуды дереу бастау керек.

Түптеп келгенде, тарихи сананы жаңғырту мәселесінің түйіні – осы). Вместе с тем, внешняя иностранная аудитория также является объектом политики памяти Казахстана. Для нее президент поручил подготовить краткую историю Казахстана и перевести ее на основные языки мира (шетел аудиториясына арналған Қазақстанның қысқаша тарихын жазып, әлемнің негізгі тілдеріне аударуды ұсынамын). По мнению президента глубокие корни национальной истории, уходящие в древность, должны изучаться историками, а не политиками (тарихпен саясаткерлер емес, тарихшылар айналысуы керек) (Тоқаев 2021).

Важнейшим элементом современной исторической политики Казахстана является Золотая Орда, вернее ее место и роль в истории национальной государственности. Это средневековое государства было избрано в качестве главного государства – предтечи Казахского государства. В данном контексте Золотая Орда, которая повсеместно в СМИ стала именоваться поздним тюркским названием «Улуг Улус», неоднократно упоминается в официальных выступлениях государственных деятелей. Обратимся к некоторым высказываниям Президента Республики Казахстан Касым-Жомарта Токаева.

24 августа 2019 года Президент Токаев принял участие в работе Международного туристического форума «Улытау – 2019», где высказался о необходимости празднования 750-летия Золотой Орды: «Улытау должен стать центром этнографического туризма международного уровня. Эти работы нужно начать в преддверии празднования 750-летия Золотой Орды». По примеру Монголии, которая эффективно использует личность Чингисхана для развития международного туризма, нам необходимо обратить внимание зарубежных туристов на историческую личность Джучи и сделать его мавзолеем в Улытау местом притяжения и центром этнографического туризма международного уровня, – сказал Глава государства. И далее: «Сегодня многие в стране и за рубежом не знают, что могила старшего сына Чингисхана – Джучи – находится на казахской земле» (Демесинова 2019).

Осторожные возражения некоторых историков и археологов Казахстана, что погребенный в мавзолее Джучи-хана мужчина возможно был захоронен позже и это не Джучи, не были услышаны властями ни тогда, ни после. Об этом писали археолог Жуман Егинбайулы, руководивший раскопками мавзолея Джучи-хана (Егинбайулы, 2001: 90–106), архитектор Елена Хорош, проводившая реставрацию мавзолея Джучи-хана (Хорош, 2009: 101–109). Аналогичную мысль высказывал историк Зардыхан Кинаятұлы, автор монографического исследования о Джучи-хане (Кинаятұлы, 2020: 146–147). Новейшее комплексное исследование мавзолея Джучи-хана позволило датировать его строительство XIV веком (Panyushkina, etc. 2022: 323–331).

2 сентября 2019 года Президент Токаев выступил с посланием к народу Казахстана «Конструктивный общественный диалог – основа стабильности и процветания Казахстана», в котором также была затронута тема Золотой Орды: «750-летие Золотой Орды нужно отметить с точки зрения привлечения внимания туристов к нашей истории, культуре, природе» (Послание 2019).

3 октября 2019 года Президент Токаев прибыл в Сочи для участия в заседании дискуссионного клуба «Валдай», где он встретился с Президентом России Владимиром Путиным. В своем выступлении он в том числе сказал: «Великий Шелковый путь, Золотая Орда, евразийство составляют важные звенья культурного кода казахов» (События, 2019).

15 декабря выступая в честь 30-летия независимости Президент Токаев сказал: «Алтын Орда орта ғасырдағы алып мемлекет ретінде белгілі. Қазақ халқы осы ұлық ұлыстың тікелей мұрагері болып саналады» (Золотая Орда известна как могущественное государство средневековья. Казахский народ считается прямым наследником этого великого улуса) (Выступление, 2021).

Таким образом Золотая Орда была выбрана в качестве важного государства-предтечи национальной государственности. Аналогичные процессы еще раньше происходили в Турции, Азербайджане, государствах Центральной Азии, о чем писал в своих исследованиях Ануар Галиев (Галиев и др., 2021: 37–119). В Казахстане в соответствии с новыми установками коммеморативной политики, начали проводиться различные мероприятия (пышные международные конференции, переиздания книг по золотоордынской тематике, установка памятников, переименование улиц, новые музейные экспозиции, открытие института по изучению Улуса Джучи), которые должны были обосновать прямую преемственность Казахского ханства от Золотой Орды – Улуг Улуса. Снова появились высказывания о том, что на Улуг Улус является Казахским государством. Государственные деятели, историки и политологи находили многочисленные сходства и прямую связь Улуг Улуса с Казахским ханством, идеализировали это средневековое государство. Появились такие эпитеты как «Великая империя», «Степной Рим», «оплот мира и согласия». По словам Даурена Абаева, бывшего на тот момент министром культуры и спорта «без всякого преувеличения, можно утверждать, что Золотая Орда – это колыбель нашей государственности» (Молдабаев, 2021).

Министр информации и общественного развития РК Дархан Кыдырала в бытность свою президентом Международной Тюркской академии писал о том, что «знание о Джучи и его Улусе должно войти в учебники, каждый казахстанский школьник должен с детства знать о Золотой Орде, Таласском курултае, об исторических фигурах самого Джучи, Бату, Берке и Хайду, об Узбек-хане и Азь-Жанибеке... В наших городах должны быть улицы и проспекты с именами выдающихся личностей ордынской истории... Как минимум в нашей столице должен появиться музей Золотой Орды... общество ждет качественной кинопродукции на основе сюжетов истории Золотой Орды». Говорил он о необходимости «уже сейчас» начинать работу по подготовке к знаменательной дате – 800-летию со дня восшествия Джучи на престол, в 2025 году. Эта дата «должна быть отмечена академическим сообществом Казахстана, а также на государственном уровне» (Кыдырала, 2021).

Политолог Тимур Козырев, считает что позиционирование Казахстана как наследника Золотой Орды укрепит позитивную самооценку казахов и евразийский бренд Казахстана, углубит «исторические корни», так как Золотая Орда

на самом деле была великим евразийским государством, соединившим два континента и толерантно относившимся ко всем этносам и религиям в своих границах, сюда же он относит и «тюрко-славянский симбиоз» и «величие предков» в одном гармоничном флаконе, без противопоставления одного другому (Козырев, 2013: 23; Нурсейтова, 2014). Однако, как считал Ануар Галиев, все эти предпочтения весьма условны, так, рост позитивной самооценки народа за счет искажения исторических реалий не представляется лучшей перспективой, но в государственной политике памяти это одна из приоритетных задач. Все что связано с евразийством, с высоты сегодняшнего дня, когда стала усиленно продвигаться золотоордынская тематика, представляется архаикой, не отвечающей современным потребностям. И это становится еще более очевидным, что в Российской Федерации, за исключением отдельных регионов, золотоордынская история вряд ли вызывает чувства патриотизма, способствующие интеграции и сплочению народов.

Это подтверждается недавним демаршем российского посла в Казахстане Алексея Бородавкина. Среди проблем российско-казахстанского сотрудничества, которые препятствуют его абсолютно гармоничному развитию, он назвал восприятие в Казахстане Золотой Орды: «Казахи считают, что свою историю они ведут от Золотой Орды, 750-летие которой здесь отметили в прошлом году. Понятно, что в Казахстане об этом государстве говорят с пиететом. А для России Золотая Орда ассоциируется с монголо-татарским нашествием и 300-летним игом. Ну что же, каждый волен иметь свою точку зрения на исторические события. Важно только, чтобы их интерпретации отвечали объективной исторической правде, не запускались фальшивки и история не использовалась в деструктивных политических целях для того, чтобы сеять конфликты и раздор между народами» (Паниев, 2022).

Затронутая в интервью российского посла тема «деструктивности» актуализировалась в Казахстане. Общественность Казахстана стала свидетелем неоднократных заявлений российских политиков от президента Путина и депутатов Госдумы до различных политологов и журналистов об отсутствии у казахов государственности, о территориальных претензиях России на Северный Казахстан. Отметим, что заявления об отсутствии государства, границ, столиц у казахов высказывались даже президентом Казахстана Назарбаевым.

Директор Института истории государства профессор Еркин Абиль (в настоящее время депутат Мажилиса) в статье «The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs» пишет о «попытках манипулирования исторической памятью для вовлечения отдельных групп населения Казахстана в деструктивный, ксенофобский дискурс» (Yerkin, 2021: 152). Здесь очевидно, речь идет о высказываниях российских депутатов о казахской государственности, вернее о ее якобы отсутствии, но при этом автор цитаты дважды ставит ссылку на научную монографию Каната Ускенбая по истории Золотой Орды и Ак-Орды, поскольку именно Ускенбай своим «интеллектуальным конструктом» про Ак-Орду «отрывает казахов» от Золотой Орды и подлинной казахской исторической традиции (Yerkin, 2021: 152; Абиль, Кузембайулы, 2022: 51–55).

После проведения юбилейных мероприятий, посвященных 750-летию Улуг Улуса, казахстанские СМИ практически перестали упоминать Золотую Орду. Исчезла она и с повестки государственных чиновников. Историческая политика государства переклонила на проведение мероприятий приуроченных к 800-летию султана Египта Бейбарса. Были проведены несколько конференций, его имя получила новая улица в Астане. Как говорил профессор Ануар Галиев, эстафета Даниярова, Оловинцева и прочих представителей мифологизированной историографии подхвачена на государственном уровне. Таковы особенности исторической политики в Казахстане. Ее изучение представляют большое поле для будущих исследований. Надеюсь, научные идеи моего коллеги, друга и замечательного историка Ануара Абитаевича Галиева получают продолжение в исследованиях его учеников и нового поколения казахстанских историографов.

Литература

1. Panyushkina Irina P., etc. Chronology of Golden Horde in Kazakhstan: 14C dating of Jochi Khan mausoleum. Radiocarbon, 2022. 64. 2: 323–331 DOI:10.1017/RDC.2022.24
2. Yerkin A. The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs. InterConf, 2021 (75), 148–154.
3. Абиль Е. А., Кузембайұлы А. Историческая преемственность Золотой Орды и казахов: проблемы памяти и репрезентации // Бухарцы в Сибири: Сборник тезисов докладов II Международного научного симпозиума, Тобольск, 20 октября 2022 года. Киров: Межрегиональный центр инновационных технологий в образовании, 2022. С. 51–55.
4. Алланиязов Т. К. Военное дело кочевников Казахстана: опыт и проблемы изучения. Алматы, 2017
5. Ахметов Серик. Манифест «Ұлы Дала Елі» // Казахстанская правда. 11 мая 2017 г. – Режим доступа URL: <https://kazpravda.kz/n/manifest-ly-dala-el/> – (дата обращения: 01.06.2023)
6. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Москва: Наука, 1973
7. Выступление Главы государства Касым-Жомарта Токаева на торжественном собрании по случаю 30-летия Независимости Республики Казахстан. 15 декабря 2021 года – Режим доступа URL: <https://www.akorda.kz/ru/vystuplenie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-na-torzhestvennom-sobranii-po-sluchayu-30-letiya-nezavisimosti-respubliki-kazahstan-151155> – (дата обращения: 01.06.2023)
8. Галиев А. А. Этнополитические процессы у тюркоязычных народов: история и ее мифологизация. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. Алматы, 2010
9. Галиев А. А. и др. Политическая культура стран Востока. Алматы, 2021
10. Демесинова Айдана. Мавзолей Джучи хана должен стать объектом культурного туризма – Президент РК. Казахстанская правда. 24 августа 2019 г. – Режим доступа URL: <https://kazpravda.kz/n/mavzoley-dzhuchi-hana-dolzhen-stat-obektom-kulturnogo-turizma-prezident-rk/> – (дата обращения: 01.06.2023).

11. Егенбайұлы Ж. Археологические исследования комплекса Жошы-хана // Отан тарихы, 2001, № 2. С. 90–106.
12. Казахстан: политика исторической памяти. 29 мая 2020. – Режим доступа URL: <https://dknews.kz/ru/politika/97927-kazakhstan-politika-istoricheskoy-pamyati> – (дата обращения: 01.06.2023).
13. Козырев Тимур. Независимый Казахстан: Борьба за прошлое. Астана, 2013.
14. Куттыбаев Дастан. Политика исторической памяти // Казахстанская правда. 1 июня 2020 г. – Режим доступа URL: <https://kazpravda.kz/n/politika-istoricheskoy-pamyati/> – (дата обращения: 01.06.2023).
15. Кыдырала Дархан. Улус Джучи через призму духовного возрождения // Казахстанская правда. 15 октября 2021. – Режим доступа URL: <https://kazpravda.kz/n/ulus-dzhuchi-cherez-prizmu-duhovnogo-vozrozhdeniya-n4/> – (дата обращения: 01.06.2023).
16. Қинаятұлы З. Қазақ мемлекеті және Жошы хан. (Үшінші басылымы). Алматы, 2020.
17. Масанова Л. (сост). Масанов Нурбулат Эдигеевич. Биобиблиография. Алматы, 2017.
18. Миллер А. Историческая политика. Россия: власть и история // Pro et Contra. 2009, № 3–4 (46). Май — август. Т. 13. С. 6–23.
19. Миллер А. (ред.). Историческая политика в XXI веке. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
20. Молдабаев Дулат. Степной Рим кочевой цивилизации // Казахстанская правда. 31 мая 2021. – Режим доступа URL: <https://kazpravda.kz/n/stepnoy-rim-kochevoy-tsvivilizatsii/> – (дата обращения: 01.06.2023).
21. Нурсейтова Торгын. Тимур Козырев: Золотая Орда была великой евразийской сверхдержавой, как и Советский Союз // Zakon.kz. 03 октября 2014. – Режим доступа URL: <https://www.zakon.kz/4657361-timur-kozyrev-zolotaja-orda-byla.html> – (дата обращения: 01.06.2023).
22. Паниев Юрий. Националисты и русофобы у Токаева не приживутся // Независимая газета. 7 февраля 2022. – Режим доступа URL: https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7_8365_kazakhstan.html – (дата обращения: 01.06.2023).
23. Послание Главы государства Касым-Жомарта Токаева народу Казахстана. 2 сентября 2019 года. – Режим доступа URL: https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana – (дата обращения: 01.06.2023).
24. События. Касым-Жомарт Токаев принял участие в заседании дискуссионного клуба «Валдай». 3 октября 2019 года. – Режим доступа URL: https://www.akorda.kz/ru/events/international_community/foreign_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdai – (дата обращения: 01.06.2023).
25. Тоқаев Қасым-Жомарт. Тәуелсіздік бәрінен қымбат // Егемен Қазақстан. 05 Қаңтар, 2021 – Режим доступа URL: <https://egemen.kz/article/260146-tauelsizdik-barinen-qymbat> – (дата обращения: 01.06.2023).

26. Ускенбай К., Хаутала Р. Рецензия на книгу Буркитбай Аяган «История Улуг Улуса – Золотой Орды. Курс лекций. – Алматы: Литера-М, 2020. – 224 с. // Вестник Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилева. Серия Исторические науки. Философия. Религиоведение. 2022. № 1. С. 202–213.
27. Февр Люсьен. Бой за историю. Москва: Наука, 1991.
28. Ферро Марк. Как рассказывают историю детям в разных странах мира. Москва: Книжный клуб, 2010.
29. Хорош Е. Х. К вопросу о строительной истории мавзолея Жошихан // Научные чтения памяти Н.Э. Масанова. Сборник материалов научно-практической конференции. Алматы, 2009. С.101–109.
30. Шеретов С. Г. Новейшая история Казахстана (1985–2002 гг.). 2-е изд., перераб. и доп. Алматы: Юрист, 2009.

Reference

1. Panyushkina Irina P., etc. (2022) Chronology of Golden Horde in Kazakhstan: 14C dating of Jochi Khan mausoleum. Radiocarbon., 64. 2: 323–331 DOI:10.1017/RDC.2022.24
2. Yerkin A. (2021) The Golden Horde in the Historical Memory of the Kazakhs. InterConf, (75), 148–154.
3. Abil' E. A., Kuzembajuly A. (2022) Istoricheskaja preemstvennost' Zolotoj Ordy i kazahov: problemy pamjati i reprezentacii (Historical continuity of the Golden Horde and the Kazakhs: problems of memory and representation). Buharcy v Sibiri: Sbornik tezisev dokladov II Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma, Tobol'sk, 20 oktjabrja 2022 goda. Kirov: Mezhregional'nyj centr innovacionnyh tehnologij v obrazovanii, p. 51–55. (in russian).
4. Allanijazov T.K. (2017) Voennoe delo kochevnikov Kazahstana: opyt i problemy izuchenija (Military business of Kazakhstan nomads: experience and problems of study). Almaty (in russian).
5. Ahmetov Serik (2017). Manifest «Ұлы Дала Елі» (The Manifesto « Ұлы Дала Елі “). Kazahstanskaja pravda. 11 maja 2017 g. – Mode of access URL: <https://kazpravda.kz/n/manifest-ly-dala-el/> – (accessed: 01.06.2023).
6. Blok M. (1973) Apologija istorii, ili Remeslo istorika (The Apology of History or the Historian's Craft). Moskva: Nauka, (in russian).
7. Vystuplenie Glavy gosudarstva Kasym-Zhomarta Tokaeva na torzhestvennom sobranii po sluchaju 30-letija Nezavisimosti Respubliki Kazahstan (Address of the Head of State Kassym-Jomart Tokayev at the solemn meeting on the occasion of 30th anniversary of Independence of the Republic of Kazakhstan). 15 dekabrja 2021 goda – Mode of access URL: <https://www.akorda.kz/ru/vystuplenie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-na-torzhestvennom-sobranii-po-sluchaju-30-letiya-nezavisimosti-respubliki-kazahstan-151155> – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
8. Galiev A. A. (2010) Jetnopoliticheskie processy u tjurkojazychnyh narodov: istorija i ee mifologizacija (Ethno-political processes in Turkic-speaking

- people: the history and its mythologizing). Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora istoricheskikh nauk. Almaty (in russian).
9. Galiev A. A. i dr. (2021) Politicheskaja kul'tura stran Vostoka (Political Culture of the East). Almaty (in russian).
 10. Demesinova Ajdana (2019). Mavzolej Dzhuchi hana dolzhen stat' obektom kul'turnogo turizma (Mausoleum of Jochi Khan to become object of cultural tourism) Prezident RK. Kazhstanskaja pravda. 24 avgusta 2019 g. – Mode of access URL: <https://kazpravda.kz/n/mavzoley-dzhuchi-hana-dolzhen-stat-obektom-kulturnogo-turizma-prezident-rk/> - (accessed: 01.06.2023) (in russian).
 11. Egenbajuly Zh. (2001) Arheologicheskie issledovaniya kompleksa Zhoshy-hana. Otan tarihy, 2 : 90–106. (in russian).
 12. Kazakhstan: politika istoricheskoy pamjati (The Politics of Historical Memory). 29 maja 2020. – Mode of access URL: <https://dknews.kz/ru/politika/97927-kazakhstan-politika-istoricheskoy-pamyati> – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
 13. Kozyrev Timur (2013) Nezavisimyj Kazakhstan: Bor'ba za proshloe (Independent Kazakhstan: The Struggle for the Past). Astana (in russian).
 14. Kuttybaev Dastan (2020). Politika istoricheskoy pamjati (Kazakhstan: The Politics of Historical Memory). Kazhstanskaja pravda. 1 ijunja. – Mode of access URL: <https://kazpravda.kz/n/politika-istoricheskoy-pamyati/> – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
 15. Kydyrali Darhan (2021). Ulus Dzhuchi cherez prizmu duhovnogo vozrozhdenija (Ulus Dzhuchi through the Prism of Spiritual Revival). Kazhstanskaja pravda. 15 oktjabrja. – Mode of access URL: <https://kazpravda.kz/n/ulus-dzhuchi-cherez-prizmu-duhovnogo-vozhrozhdeniya-n4/> – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
 16. Kınajatyly Z. Kazak memleketi zhəne Zhoshy han. (Yshinshi basylımy). (Kazakh State and Jochi Khan) Almaty, 2020. (in russian).
 17. Masanova L. (sost) (2017) Masanov Nurbulat Jedigeevich. Biobibliografija. Almaty (in russian).
 18. Miller A. (2009) Istoricheskaja politika. Rossiya: vlast' i istorija (Historical policy. Russia: Power and History). Pro et Contra. 3–4 (46). Maj – avgust. 13: 6–23. (in russian).
 19. Miller A. (red.) (2012). Istoricheskaja politika v XXI veke (Historical politics in XXI century). Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie (in russian).
 20. Moldabaev Dulat (2021). Stepnoj Rim kochevoj civilizacii (The Steppe Rome of nomadic civilization). Kazhstanskaja pravda. 31 maja 2021. – Mode of access URL: <https://kazpravda.kz/n/stepnoj-rim-kochevoj-tsvivilizatsii/> – (accessed: 01.06.2023) (in russian)
 21. Nurseitova Torgyn (2014). Timur Kozyrev: Zolotaja Orda byla velikoj evrazijskoj sverhderzhavoj, kak i Sovetskij Sojuz (Golden Horde was a great Eurasian superpower, as the Soviet Union). Zakon.kz. 03 oktjabrja. – Mode of access URL: <https://www.zakon.kz/4657361-timur-kozyrev-zolotaja-orda-byla.html> – (accessed: 01.06.2023) (in russian).

22. Paniev Jurij (2022) Nacionalisty i rusofoby u Tokaeva ne prizhivutsja (Nationalists and rusofobes will not get accustomed to Tokayev). Nezavisimaja gazeta. 7 fevralja. – Mode of access URL: https://www.ng.ru/ideas/2022-02-07/7_8365_kazakhstan.html – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
23. Poslanie Glavy gosudarstva Kasym-Zhomarta Tokaeva narodu Kazahstana (Head of State Kassym-Jomart Tokayev's message to the people of Kazakhstan. September 2, 2019). 2 sentjabrja 2019 goda. – Mode of access URL: https://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-glavy-gosudarstva-kasym-zhomarta-tokaeva-narodu-kazahstana – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
24. Sobytaja (2019) Kasym-Zhomart Tokaev prinjal uchastie v zasedanii diskussionnogo kluba «Valdaj». 3 oktjabrja 2019 goda (Events. Kassym-Zhomart Tokayev took part in a meeting of the Valdai Discussion Club. October 3, 2019). – Mode of access URL: https://www.akorda.kz/ru/events/international_community/foreign_visits/kasym-zhomart-tokaev-prinyal-uchastie-v-zasedanii-diskussionnogo-kluba-valdai – (accessed: 01.06.2023) (in russian).
25. Tokaev Kasym-Zhomart (2021). Tauelsizdik barinen kymbat (Independence is more expensive than anything else). Egemen Kazakstan. 05 Qahtar, – Mode of access URL: <https://egemen.kz/article/260146-tauelsizdik-barinen-qymbat> - (accessed: 01.06.2023) (in russian).
26. Uskenbaj K., Hautala R. (2022) Recenzija na knigu (Book review) Burkitbaj Ajagan «Istorija Ulug Ulusa – Zolotoj Ordy. Kurs lekcij. – Almaty: Litera-M, 2020. – 224 s. Vestnik Evrazijskogo nacional'nogo universiteta im. L. N. Gumileva. Serija Istoricheskie nauki. Filosofija. Religiovedenie. 2022. № 1. S. 202–213. (in russian).
27. Fevr Ljus'en (1991). Boi za istoriju (Fighting for history). Moskva: Nauka, 1991 (in russian).
28. Ferro Mark (2010). Kak rasskazyvajut istoriju detjam v raznyh stranah mira (How history is told to children in different countries of the world). Moskva: Knizhnyj klub, 2010 (in russian).
29. Horosh E. H. (2009) K voprosu o stroitel'noj istorii mavzoleja Zhoshihan (Archeological research of Zhoshy-Khan complex). Nauchnye chtenija pamjati N. Je. Masanova. Sbornik materialov nauchno-prakticheskoj konferencii. Almaty, 2009. S.101–109. (in russian).
30. Sheretov S. G. (2009) Novejshaja istorija Kazahstana (1985–2002 gg.). (The newest history of Kazakhstan) 2-e izd., pererab. i dop. Almaty: Jurist. (in russian).

Шайгозова Ж. Н.
*Казахский национальный педагогический
университет имени Абая,
Алматы, Казахстан
E-mail: zanna_73@mail.ru*

«ҚҰРАҚ» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

Аннотация: Лоскут ткани и изделия из него, называемые у казахов «құрақ», в прошлом и сейчас занимают особое место в культурной практике народов Центральной Азии, а сегодня происходит его ренессанс в современном искусстве как в качестве самого образа, так и в качестве художественного приема. Это объясняется его широкими выразительными технико-художественными, семантическими и коммуникативными возможностями.

Под общим термином «құрақ» авторы статьи понимают традиционную лоскутную технику как таковую и все многообразие изделий, выполненных в этой технике. Анализ современных произведений искусства с точки зрения семиотики показал, что лоскут (как знак и как символ) способен продемонстрировать различные способы кодировки этнокультурной информации.

Основным методологическим инструментом настоящего исследования выступает семиотический подход, где лоскут на уровне семантики рассматривается как знак символического языка, а с позиции прагматики как текст, репрезентирующий отношения между знаком (лоскутом) и теми, кто его использует (художником, зрителем). В исследовании также использованы и общенаучные методы наблюдения, сравнения, анализа и синтеза. Думается, что этот подход актуален в исследовании современного визуального искусства.

Опираясь на семиотический подход и художественный опыт современных художников Центральной Азии данное исследование стремится продемонстрировать новые векторы отечественной культурологии и искусствоведения.

Материалом изучения в области традиционных лоскутных изделий выступили полевые исследования по изучению фондов Российского этнографического музея (2019–2021 гг.), ряда краеведческих музеев Казахстана, а также онлайн коллекции центральноазиатского региона, представленные в Международном музее лоскутного одеяла (Небраска, США).

Ключевые слова: искусство, Центральная Азия, лоскут ткани, құрақ, ритуально-обрядовая практика, язык культуры, художественный текст.

Шайгозова Ж. Н.

*Абай атындағы Қазақ ұлттық
педагогикалық университеті,*

Алматы, Қазақстан

E-mail: zanna_73@mail.ru

ОРТАЛЫҚ АЗИЯНЫҢ ҚАЗІРГІ ӨНЕРІНДЕГІ «ҚҰРАҚ»: СИМВОЛДЫҚ ТІЛ ЖӘНЕ КӨРКЕМ МӘТІН

Аңдатпа: Қазақтарда «құрақ» деп аталатын маталар қиығы және олардан жасалған бұйымдар Орталық Азия халықтарының мәдени тәжірибесінде бұрын және қазір ерекше орын алады, ал бүгін заманауи өнерде образ ретінде де, және көркемдік тәсіл ретінде қайта өркендеп жатыр. Бұл оның кең экспрессивті техникалық-көркемдік, семантикалық және коммуникативті мүмкіндіктерімен түсіндіріледі.

Мақала авторлары «құрақ» термині ретінде дәстүрлі құрақ құрау техникасы және осы техникада орындалған барлық бұйымдар деп түсінеді. Семиотика тұрғысынан заманауи өнер туындыларын талдау құрақ (белгі және символ ретінде) этномәдени ақпаратты кодтаудың әртүрлі тәсілдерін көрсетуге қабілетті екенін айқындады.

Бұл зерттеудің негізгі әдістемелік құралы семиотикалық тәсіл болып табылады. Мұнда семантика деңгейіндегі құрақ символдық тілдің белгісі ретінде қарастырылады, ал прагматика тұрғысынан белгі (құрақ) мен оны қолданатындар (суретші, көрермендер) арасындағы қатынасты бейнелейтін мәтін ретінде қарастырылады. Зерттеуде сонымен қатар бақылау, салыстыру, талдау және синтездеудің жалпы ғылыми әдістерін қолданылды. Бұл тәсіл қазіргі бейнелеу өнерін зерттеуге қатысты деп ойлаймыз.

Орталық Азияның заманауи суретшілерінің семиотикалық көзқарасы мен көркемдік тәжірибесіне сүйене отырып, бұл зерттеу отандық мәдениеттану мен өнертанудың жаңа векторларын көрсетуге тырысады.

Дәстүрлі құрақ бұйымдары саласындағы зерттеу материалдары Ресей этнографиялық мұражайының (2019–2021 жж.) қорларында, Қазақстанның бірқатар өлкетану мұражайларында, сондай-ақ халықаралық құрақ көрпе мұражайында (Небраска, АҚШ) ұсынылған Орталық Азия аймағының онлайн коллекцияларын зерттеу бойынша далалық зерттеулерінен алынды.

Түйінді сөздер: өнер, Орталық Азия, маталар құрағы, құрақ, салт-дәстүрлік тәжірибе, мәдениет тілі, көркем мәтін.

Shaygozova Zh. N.
Abay Kazakh National Pedagogical University
Almaty, Kazakhstan
E-mail: zanna_73@mail.ru

«QURAQ» IN THE CONTEMPORARY ART OF CENTRAL ASIA: SYMBOLIC LANGUAGE AND ARTISTIC TEXT

Abstract. A piece of fabric/patch and products made from it, called «quraq» by the Kazakhs, in the past and now occupy a special place in the cultural practice of the peoples of Central Asia; and today its renaissance is taking place in modern art both as an image itself and as an artistic device. This is due to its wide expressive technical and artistic, semantic and communicative capabilities.

In general, by the term «quraq» the authors of the article understand the traditional patchwork technique as such and the whole variety of products made with this technique. The analysis of modern works of art from the point of view of semiotics showed that fabric (as a sign and as a symbol) is able to demonstrate various ways of encoding ethnocultural information.

The main methodological tool of this research is the semiotic approach, where fabric is considered at the level of semantics as a sign of a symbolic language, and from the standpoint of pragmatics as a text representing the relationship between the sign (fabric) and those who use it (artist, viewer). The research also uses general scientific methods of observation, comparison, analysis and synthesis. It seems that this approach is relevant in the study of modern visual art.

Based on the semiotic approach and the artistic experience of contemporary artists of Central Asia, this study aims to demonstrate new vectors of Kazakh cultural studies and art criticism.

Concerning the materials used in this article, they come from a variety of sources: the field researches carried out by the Russian Ethnographic Museum during the period from 2019 to 2021, a number of local history museums in Kazakhstan, as well as online collections of the Central Asian region presented at the International Patchwork Museum (Nebraska, USA).

Keywords: art, Central Asia, cloth flap, quraq, ritual and ceremonial practice, cultural language, artistic text.

Введение

Любой визуальный образ для носителей определенной культуры выступает средством «прямого» действия как самодостаточный и саморепрезентирующий феномен, не требующий дополнительных ресурсов коммуникации (речи/слов, объяснений и т. д.). Культурные смыслы, фиксируясь в виде визуальных знаков становятся доступными для передачи и восприятия (коммуникативная среда) в синхронном и диахронном измерении, а семиотически визуальная практика демонстрирует способы кодировки значимой информации.

В XX веке в культурной среде многих народов Центральной Азии в силу различных историко-политических причин произошел «разрыв» исторической памяти и потеря/деформация многих значимых социокультурных знаний, которые сегодня усилиями художников и дизайнеров актуализируются на материалах современной визуальной культуры. К этим знаниям относится и практика использования лоскута, которая исторически является не только эффективной и специфической художественной техникой, но и сложной системой смысловых коммуникаций.

Научной базой исследования являются труды в области семиотики культуры, прежде всего его таких мэтров как М. Ю. Лотман (Лотман, 2014), А. К. Байбурин (Байбурин, 1989) и мн. др. Из последних работ в области визуальной семиотики выделяются труды следующих ученых: Francesco Buscemi, который анализирует роль цвета в представлении животных в нацистской пропаганде (Buscemi, 2021); Evripides Zantides, исследующий признаки национальной идентичности через дизайн печатной рекламы в Республике Кипр (Zantides, 2020); Steven Skaggs, который разработал четырехчастную схему классификации дизайн-логотипов, основанную на разделении пиктограмм/индексов/символов по Пирсу (Skaggs, 2019); Э. М. Думновой, посвященной визуализации традиционных эстетических принципов в современной архитектуре Японии (Думнова, 2022); Л. А. Алябьевой и А. Фёrsa, исследующих семиотические аспекты взаимодействия моды и перформанса (Алябьева, Фёрс 2022); Е. Р. Котляр, представляющий символическо-семантический анализ основного круга элементов архитектурного декора, характерных для декоративно-прикладного искусства народов Крыма (Котляр, 2019) и многие другие.

В Центральной Азии проблематикой визуальной семиотики занимаются ряд ученых. Прежде всего следует отметить труды искусствоведа Э. Гюль (Гюль, 2019), чьи работы в основном посвящены реконструкции значений и смыслов традиционных образов художественной культуры; И. Богославской (Богославская, 2019), исследующей образы и символы каракалпакского орнамента; символам кыргызской культуры посвящена работа Г. Э. Садыковой (Садыкова, 2014) и другие. Особо следует выделить доклад искусствоведа Н. Р. Ахмедовой (Ахмедова, 2022), которая рассматривает роль и значение традиционного текстиля в концептуальном дискурсе Центральной Азии на примерах творчества известных художников: А. Менлибаевой, У. Джапарова, В. Ахунова, В. Усеинова, Д. Каиповой.

В казахстанских реалиях теми или иными аспектами визуальной семиотики продуктивно занимаются Н. Володева, А. Кенжетеаева и А. Алишева (Володева, Кенжетеаева, Алишева 2018) и Н. Володева и А. Агибаева (Володева, Агибаева 2018), которые делают упор на семиотический анализ казахского традиционного костюма и творчества современных дизайнеров Центральной Азии; методологические аспекты этносимволизма рассматривают А. Наурзбаева и А. Ибрагимов (Наурзбаева, Ибрагимов 2022) и др.

Некоторые аспекты лоскута, его ритуальные формы бытования и художественно-технологические особенности лоскутной техники Центральной Азии освещены в трудах А. К. Писарчик и М. А. Хамиджановой (Писарчик, Хамиджанова 1970), И. В. Октябрьской и З. К. Сурагановой (Октябрьская, Сураганова, 2010), Н. С. Терлецкого (Терлецкий, 2007), Г. С. Мухтаровой (Мухтарова, 2017); исследование традиционных лоскутных изделий казахов отражено в одноименном альбоме А. М. Секеевой (Секеева, 2022).

Целью же настоящего исследования является анализ и изучение роли лоскута как языка культуры от древности до современности в художественных практиках Центральной Азии. Изучение лоскута в историко-культурном контексте позволяет выявить его изначальные символические значения, а в современной художественной практике аспекты «вторичного» осмысления и наполнения новыми смыслами.

Методы

Методология настоящего исследования в соответствии с поставленной целью и задачами ориентирована на семиотический, структурно-функциональный и сравнительный подходы, что позволяет рассмотреть феномен лоскута как один из языков культуры, организующий сложный художественный текст. В этой связи актуальными представляются вопросы семантики и прагматики: семантика лоскутного изделия рассматривается через призму символического языка, а его прагматика репрезентирует отношения между лоскутом (знаком) и теми, кто его использует (художником, зрителем), результатом чего происходит раскрытие смысла художественного текста.

Главная мысль заключается в том, что в традиционной культуре лоскут/лоскутное изделие как предмет/вещь выступает как знаковая система, т. е. он/она несут в себе информацию и тем самым наделены потенциалом воспроизводить тот мир, в котором они созданы. Язык выразительности основан на принципах художественности и эстетики: цвет, форма, комбинация составляющих элементов и т.д., но, к сожалению, ограниченный объем статьи не позволяет рассмотреть всю совокупность способов создания образного видения изделия. В целях осмысления основ языка феномена «құрақ» в первой части статьи рассмотрена символика базовых его элементов (треугольник, квадрат, ромб и их различные комбинации), т. е. как универсальные архетипические знаки получают свою коннотацию в искусстве «құрақ».

Во второй части статьи делается попытка объяснить механизмы воссоздания традиционных символов в современном искусстве Центральной Азии, который прежде всего, означает и показывает его неисчерпаемый потенциал не только в обогащении визуального языка и художественного текста, но и в качестве одного из «актуализаторов» забытых пластов художественно-эстетической памяти. Герменевтический подход позволяет раскрыть забытые смыслы, открыть новые в ином культурно-историческом контексте.

Безусловно, в исследовании использованы и общенаучные методы наблюдения, сравнения, анализа и синтеза.

Материалом изучения в области традиционных лоскутных изделий выступили полевые исследования авторов статьи по изучению фондов Российского этнографического музея (2019–2021 гг.), ряда краеведческих музеев Казахстана, а также онлайн коллекции центральноазиатского региона, представленные в Международном музее лоскутного одеяла (Небраска, США). Также в качестве материалов исследования выступили произведения художников Центральной Азии, представленные в различных каталогах и онлайн коллекциях.

Основная часть

Магия геометрии: знаки и символы традиционного кұрак. Один из традиционных видов визуальной коммуникации – кұрак, для понимания которого не требовалось особых знаний, вся информация воспринималась на интуитивном уровне (в зависимости от комбинированных элементов). Основной набор композиции кұрака фундаментировался на базовых геометрических элементах: треугольник, квадрат, ромб, прямоугольник и т.д., а уже комбинация этих элементов создавала смысл, зашифрованный код. С одной стороны, это самые полярные мотивы традиционного искусства, а с другой их элементов легко создавать любой геометрический узор. Они имеют параллели в целом ряде этнокультур Центральной Азии. Мы, не ставя задачи рассмотрения всех элементов, ограничимся лишь наиболее популярными.

Технически основой для составления узоров лоскутных изделий служил модуль – квадрат или прямоугольник. Он мог состоять из разных по размеру маленьких фрагментов ткани: квадратов, прямоугольников, треугольников и т.д. Самые простые соединения лоскутков при различном цвете ткани могли дать множество вариантов орнаментов, которые в традиционной культуре имеют собственные названия и содержат различные смыслы. При этом, безусловно каждый элемент визуальной коммуникации что-то выражал. К примеру, треугольник, называемый «тұмар, тұмарша» – это мощный оберег универсального характера символизирует надежность и силу. А также «треугольная форма амулета связывалась с древними магико-охранительными представлениями фаллического, охотничьего культов, а также являлась устоявшейся эмблемой шаманских оберегов духовных и жизненных сил человека» (Алиева 2004, 136).

Один и тот же орнаментальный мотив – комбинация треугольников в одном направлении (упор вершиной в основании соседнего) по сведениям А. К. Писар-

чик и М. А. Хамиджановой (Писарчик, Хамиджанова, 1970:215) у таджиков имела несколько названий думачи боша (хвост кобчика), рахак (дорожка), рахбанд (закрывающий путь для нечистой силы); у кыргызов и казахов тырнакатар (вереница журавлей). Последняя может быть рассмотрена как визуальная проекция движения. На наш взгляд, в этом мотиве фигурирует идея Дороги/Пути, которая может в зависимости от использования в общей композиции изделия трактоваться по-разному. К примеру, как окаймляющий мотив (бордюр) изделия вероятнее всего выражает охранительную функцию, своеобразное «закрытие пути злым силам».

Мотив треугольника вершиной вверх (обычно «тау» – гора) или их череда, называемых «түйе өркеш» (горб верблюда) по представлениям казахов символизирует достаток, прибавление в семье и стаде. Как известно, гора в тюркской мифологии символ духовного Пути, восхождения духа, тогда как цепочка из них таких фигур может означать еще и защиту. Сама по себе фигура

божественный знак, олицетворение устремленности ввысь, и символ жизни. По смыслу близок к Мировой горе, объединяющей все три мира – небесный, земной и подземный. А треугольник вершиной вниз символизировал «лоно женщины, связанное с представлениями о плодovitости» (Фахретдинова, 1988:55). Такой же треугольный мотив, у казахов называемый емшек (грудь) тоже осмысливался как символ плодородия. Таким образом, треугольник вершиной вверх обозначает мужское начало, а вершиной вниз женское, т.е. одна и та же фигура выражает противопоставление мужского и женского начала.

В свою очередь, комбинация треугольников, где их вершины направлены в противоположные стороны по таджикски называется келину хушдоман – невеста и свекровь, так как в семьях эти представительницы двух поколений часто враждуют и придерживаются на все противоположных взглядов, считают А. К. Писарчик и М. А. Хамиджановой (Писарчик, Хамиджанова, 1970: 215).

Другой элемент, часто встречаемый в құрақ – это квадрат (шаршы). Его казахи считали знаком земли, дома. Ж.-П. Ру отмечает, что тюркская концепция строения Мира говорит о том, что существует Центр Мира в виде квадрата, который накрывает Небесный колпак, за исключением четырёх углов (Roux, 1956:211–212). Возможно, поэтому квадрат в лоскутной технике встречается в различных комбинациях. Самая популярная – маленький квадрат, поставленный в центр контрастного по цвету большого квадрата у таджиков называется чашмаки гов (глаз крови/вола), а у кыргызов и казахов – бота көз (глаз верблюжонка). По мнению специалистов, это один из наиболее старых и наиболее распространенных элементов лоскутного орнамента – как территориально, так и по своему применению в самых разнообразных вещах (Писарчик, Хамиджанова, 1970: 215). Особенно часто он встречается на детских вещах, подушках, одеялах, свадебных занавесках. Другим вариантом лоскутного орнамента «бота көз» является ромб в квадрате. Отсюда он осмысливается как магический узор, олицетворяющий плодородие, детородные функции и защиту.

В больших вещах он комбинируется с различными фигурами. В целом, «шаршы» в тюркской культуре символ устойчивости, который связывается с четырь-

мя сторонами света, соответствует стихии земли и является знаком материального мира. Построение орнаментального мотива из цепочки контрастных по цвету квадратов, на наш взгляд является визуальной метафорой жизни или художественным приемом, позволяющим выразить удвоенную и даже утроенную силу того или иного знака/символа. Примечательно, что сложный медальон из бота көз кыргызы называют қаттама құрақ (по-видимому из қатлама құрақ, т. е. құрақ в виде слоеной лепешки), отмечают специалисты (Писарчик, Хамиджанова, 1970:216).

Сочетание квадрата и треугольников, образующих звездообразную фигуру казахи называют жулдыз, таджики – гули ғуза (узор хлопка), гули чандгула – составной, многозорный, а у кыргызов чулдузқұрақ (узор звезды). Думается, что «запечатление» в құрақах, к примеру, у таджиков цветка хлопка объясняется прямой зависимостью благополучия от урожая, а у кыргызов и казахов звезды выражает сакрализацию небесных светил как таковых, влияющих на успешную скотоводческую деятельность кочевников.

Другой наиболее популярный мотив лоскутного шитья – ромб. В нем (соединение основаниями двух треугольников) некоторые исследователи видят союз противоположностей – мужского и женского, небесного и земного, символизирующего объединение двух миров, начало новой жизни (Богуславская, 2019:137). Кроме того, исследователи отмечают, что ромб является древнейшим изображением человека (по сведениям информаторов у Писарчик, Хамиджанова, 1970:219). Анализируя, некоторые каракалпакские артефакты И. Богуславская считает, что ромб, как наиболее устойчивый элемент орнаментики каракалпакского прикладного искусства, связан с представлениями о Матери-Прародительнице, является символом плодородия и семьи (Богуславская, 2019:138). К примеру, ковер с ромбическим орнаментом считается символом тюркской богини Умай.

В казахском құрақ часто используется мотив үш көз (три глаза). Мотив из трех ромбов – классический прием в декоративно-прикладном искусстве многих народов Евразии, символизирующий древо жизни. Три ромба, соединенные в одну цепочку по вертикали, олицетворяли трехчастную систему мироздания воплощенную в мировом древе, пишет А. М. Секеева (Секеева, 2022:176). Но, в целом ритмическое повторение одно и тоже элемента можно рассматривать как способ усиления основной идеи, демонстрирует особую силу композиции. Также үш көз может демонстрировать идею всевидяего ока (божественное начало).

Цепочку из четырех ромбов казахи называют «төрт түлігі сай», на наш взгляд метафорически отражает выражение «төрт түлік – мал». Это народное понимание священности четырех видов домашнего скота: верблюдов, лошадей, коров и овец-коз. Они, являясь главным источником жизнеобеспечения служили и своеобразными зоомаркерами сакрального мира, ведь в понимании казахов: «ешкі – сайтаннаң (коза – из дьявола); кой – оттан (баран – из огня); түйе – сордан (верблюды – из земли); жылқы – желден (конь – из ветра); сыыр – судан (корова – из воды). В таком виде кочевники представляли четыре природные стихии: огонь,

воздух, землю и воду, а такой мотив в кұрақ часто использовался в декоре наволочек для подушек. В данном случае мотив призван отразить идею – «приумножить богатство, давать приплод, привносить «плодородное начало», отмечает А. М. Секеева (Секеева, 2022:178).

Другим часто встречаемым мотивом в лоскутной технике народов Центральной Азии является крест, крестовина. Этот элемент символизирует «основные законы бытия, солярный символ, а также символ центра, знак, упорядочивающий пространство, дающий ориентацию, указывающий на четыре стороны света» (Секеева, 2022:182). Известно, что в различных мифологических системах центр мира наделялся максимальной сакральной силой, являлся источником порядка, местом творения. При этом центр знака мог быть отмечен еще одним таким же знаком меньшего размера, наглядно выступая как микрокосм и «источник» всего изображения. Таким образом, крестообразные фигуры известные по керамическому декору со времен неолита, были связаны с идеей Солнца, и, соответственно, небесного, божественного покровительства, что нашло отражение не только в кұрақ, но и во всем декоративно-прикладном искусстве Центральной Азии.

Один из вариантов креста у казахов называется «бестанба», который в основном трактуется как знак – центр упорядоченного пространства, наличие главы семьи. В целом, существует порядка более 40 вариантов орнамента у казахских лоскутных одеял, которые отражают наиболее значимые культурные универсалии: защиту неба (жулдыз – звезда, ай – луна и т. д.), идеи плодородия (ирек – зигзаг, кемпир косақ – радуга и т.д.), защиту и достаток (кос муйиз – мотив парных рогов, кошқар муйиз – мотив рога барана и т.д.) и многие другие.

Само же традиционное название техники – «кұрақ», происходящее от слова «кұру» выявило два значения этого слова. Одно – «гибель», «умирать», «пропадать», «исчезать», «уничтожаться», а другое «создание», «создать», «составить», «строить», «соединять» демонстрирует два взаимоисключающих семантического значения: «от разрушения к созиданию», что в принципе заложено в самом смысловом содержании лоскутных изделий: от смерти к рождению, от хаоса к гармонии, от похорон к свадьбе и т.д., которое трактуется нами в качестве символического выражения дуальности мира, а само лоскутное одеяло является по словам И. В. Октябрьской и З. К. Сурагановой материальным выражением «символа баланса противоположностей» (Октябрьская, Сураганова, 2010:437). Кроме того, лоскутное шитье у азербайджанцев, называемое *gugama* (в дословном переводе связанный, соединенный также тражает идею соединения/единения частей в целое. Это прекрасно отражает традиция раздачи лоскутов (жыртыс) всем присутствующим на важных событиях – свадьбе, рождении младенца, похоронах глубоких стариков бытует у многих народов Центральной Азии. Считалось, что множественность лоскутков влияет на изобилие: увеличение потомства, приумножение имущества, приплод скота и т.д. Женщины Центральной Азии до сих пор считают, что получение лоскутов с любого торжества предполагает скорое и благополучное проведение подобного торжества уже у себя в семье, а его «неполучение» может обернуться глубокой обидой и поводом для разногласия в женском сообществе.

В целом, орнаментальная композиция кұрақ, его изящность зависли от уровня мастерства, но всех ее технический нюансах сохранилось понимание лоскутного изделия как отражения Вселенной, семейного оберега, а его присутствие в составе приданного осмысливается как своеобразный талисман молодой, только созданной семье.

Как видно из вышепредставленных материалов, порой один элемент и его комбинации разными этнокультурами (даже в лоне одного региона) проецирует несколько смыслов, т.е. композиции могут быть многозначными, а детальное выявление всех уровней значения представляется нам весьма сложной задачей из-за отсутствия полного объема информации для современных исследователей по особенностям традиционной лоскутной техники региона. К сожалению, самые ранние ее артефакты относятся к концу XIX в. – началу XX в. (не беря в учет элементы лоскутного шитья, обнаруженные в Пазырыкских курганах). Таким образом, восприятие смысла визуального обращения зависит от множества культурных, исторических и ситуативных нюансов, оно весьма эфемерно и может, в зависимости от контекста изменяться.

Однако, однозначно, что в традиционной культуре произведения искусства, а кұрақ таковым и является, были тесно связаны с магией и ритуалом (свадебным, похоронным, практикой почитания священных мест и т. д.), а многократно повторяющиеся одни и те же визуальные метафоры отражают устойчивые формулы описания определенных сюжетов и представлений о Мире, которые имели большую прагматическую ценность.

Благодаря своей относительно простой и гармоничной структуре кұрақ получил большое распространение во всем мире, а емко по-философски «невостребованный» лоскут («невшитый» в систему мироздания) выражается в казахском понятии жеті жұт (семь бед): невостребованное слово, обезлюдевшая земля, озеро без птиц, народ без предводителя, храбрый муж, лишенный родины, старец, лишившийся сверстников и – несшитые лоскуты. Так, по словам Э. Гюль несшитые лоскуты воспринимаются как разрушение связей – родственных, социальных, природных. В свою очередь, сшитый курақ – модель и гарант целостности мира (Гюль, 2019: 84).

Создание Новой Гармонии: кұрақ в современном искусстве Центральной Азии. Кұрақ как символ и образ часто фигурирует в живописи Центральной Азии. Тому пример творчество ряда художников Мейржана Нургожина, Дужана Магзумова, Зухура Хабибулаева, Максуджоне Мирмухамедове, Юристанбек Шигаева, Гульнур Мукажановой и мн. др.

Кұрақ көрпе буквально становится одним из знаковых элементов творчества казахстанского художника Мейржана Нургожина. Это такие работы как «Красные туфельки» (2017), «Балдаурен» (2019), «На охоту» (2019), «Лоскутное одеяло» (2019), причем у последней много более ранних авторских вариантов; «Гостья» (2021) и др. Практически в любой картине художника кұрақ связан с детством, с детьми. Анализирую, его творчество Г. К. Шалабаева пишет: по работам Мейржана чувствуется, что рисуемые им картины мира и природы идут изнутри,



Рисунок 1. Мейржан Нургожин. На охоту, 2019. Холст, масло.
Источник: <https://zhaukhar.kz>

из души, из памяти, что все то, что он рисует ему знакомо не по открыточным видам для туристов, они родом из детства. Все летние каникулы мальчиком он проводил у своих родственников-чабанов в ауле и на пастбищах. Отсюда и глубокий народный колорит, национальная ментальность (Шалабаева, 2016).

Художник обыгрывает сюжет с құрақ көрпе в различных вариациях: любое произведение, где художник использует құрақ көрпе прочно связано с миром детства, создавая особый колорит и как бы центрируя и подчеркивая визуальное повествование Мироздания, начинающего с родного Дома. Картина «На охоту» (Рисунок 1) запечатлела игру детей, где на навешанном на забор ярком құрақ көрпе, как на коне восседают двое мальчиков, а маленькая девочка наблюдает за всем происходящим. Здесь құрақ со своей естественной по природе яркой структуре резко контрастирует почти однотонно голубым небом, притягивая внимание зрителя но, все же не отвлекая зрителя от сюжета – игры детей. Құрақ көрпе для художника – это вещь подчеркнута, связанная с детьми, с детскими воспоминаниями – яркими, сияющими радостными красками как и само одеяло.

Привлекает внимание композиция кокшетауского художника – Дужана Магзумова «Әжемнің таңы» (2008), которую мы рассматриваем как своеобразное продолжение извечного духовного пути каждого из нас. Путь этот начинается с нашим рождением и длится всю жизнь. Работа посвящена обыденному и при этом глубоко сакральному процессу подготовки утренней трапезы Әже. На фоне мощного дерева – земного воплощения Мирового Древа-Байтерека, белой кобылицы и күбі (посуды для взбивания кумыса) Әже, согнувшись, топит самаурын. С первого же взгляда бросается в глаза маленькое лоскутное одеяло – курақ көрпе, которое держит в своих руках пожилая женщина. Такое көрпе в традиционной культуре казахов олицетворяет собой Вселенную, макрокосм в миниатюре. Сшивая яркие тканевые лоскутки в единое полотно для көрпе, казахские женщины словно оживляли архаичные мифы творения, каждый раз повторяя ритуал, где Творец-Тенгри создает солнце, луну, радугу, дождь, облака, цветы и все вокруг. Так и Әже начинает свой день с акта творения. Она каждое утро осуществляет обыкновенное волшебство, соединяя лоскутки сиюминутных событий в жизненное полотно. Тем Әже хранит жизнь и быт родного Көкше, а вместе с ним и вселенную казахской культуры в целом.

Элементы курақ присутствуют и на картинах известного таджикского художника Зухура Хабибулаева. К примеру, в его работе «Базар» (1972), где изображены продавцы традиционного текстиля и маленький мальчик с любопытством, смотрящий на происходящее. Центральная фигура – женщина в ярком бирюзовом платье, держит в руках небольшое сюзанне, а весь фон картины покрывают, размытые, но уловимые куроки, объединяя композицию в единое целое – пеструю картину жизни. В целом, все работы художника отличаются энергичностью, цветовыми контрастами и динамичным рисунком («Гостиница Нурек», 1962; «Памирский натюрморт», 1964; «Бахор», 1967; «Жажда», 1972) и др. Тема искусства Хабибуллаева – это жизнь во всем её разнообразии, где особенности курак в качестве колористического приема занимает особое место для выражения его творческих идей и замыслов. Так, опосредованное влияние традиционного курақ выражается и в художественных приемах художников. Тому пример творчество другого таджикского художника Максуджоне Мирмухамедове, работы которого построены по принципу лоскутного полотна – сочетания ярких и контрастных цветов, а также различных геометрических фигур. Это «Семейный очаг» (2022), «Гранатовая любовь» (2022) и др.

В изучаемом направлении выделяются и творчество кыргызстанских художников. К примеру, Юристанбек Шигаев выражает идею соединения частей в целое немного в другой форме: синтезом традиционных народных орнаментов, преимущественно геометрической формы. Его творческий метод явно прослеживается в таких произведениях как «Манас» (2002), «Тамга Манаса» (2002) и других.

Узбекский курак по-современному оживает в работе известного художника, графика и мастера лоскутного шитья Тоира Шарипова. Источником его вдохновения является традиционный узбекский текстиль, через который как нельзя лучше отражает образы традиционной культуры. «Через интерпретацию языка текстиля в своих работах, он создает свой особый мир, в котором люди могут

превращаться в орнамент и, наоборот, из лоскутков собираются города, и мы начинаем ощущать их ритмы, звуки...», сказала искусствовед К. Акилова (Акилова, 2022) на выставке художника.

Не менее интересны творения выдающегося художника современного Узбекистана – Вячеслава (Юры) Усеинова, который плодотворно экспериментирует в самых разных техниках: гобелене, вязании, лоскутное шитье и др. Его по праву называют первооткрывателем нового направления – фрактального веризма суть, которого заключается в простой идее – копировании и масштабировании простых фигур и их разнообразных сочетаний. Эта идея, на наш взгляд вполне соотносима с правилами формообразования в традиционном лоскутном шитье народов Центральной Азии.

Привлекательны такие проекты художника как: «Оссуарий для текстов и пыли» (2020), «Береговая линия: кизяк» (2021) и др. Если в первом проекте, художник, взяв за концептуальную основу смысл древнего погребального сосуда проецирует его на современный строительный бум и пандемию, то во втором – автор обращается к кизяку исключительно в положительном ключе, как к традиционному энергоносителю. Но, все же художник в этом проекте стремится подчеркнуть проблему «неопределённого», соединяя художественной линией «эпоху кизяка» и «эпоху глобальных энергий».

В контексте настоящего исследования значимы такие работы В. Усеинова как: «Исток» (2001), «По мотивам Самаркандской архитектуры» (2008), «По мотивам Бухарской архитектуры» (2009), «Геометрия времени» (2011), «Похищение свастики» (2013) и многие другие. Некоторые из перечисленных работ автора выполнены в реальной лоскутной технике, а других приемы лоскутного шитья используются как формообразующий элемент художественного пространства.

Работа В. Усеинова «Исток» (2001), выполненная в смешанной технике представляет собой почти квадратное текстильное полотно, где в центре помещена ромбовидная фигура, заключенная в квадрат. Преобладающий сине-голубой цвет центральной фигуры напоминает «глаз» родника – источника чистой воды, метафизически – источника благодатной энергии.

Концептуально идентично решены такие работы художника как «По мотивам Самаркандской архитектуры» (2008) и «По мотивам Бухарской архитектуры» (2009). Загадочный образ этих древних городов, как нельзя лучше передан с помощью лоскутной техники. Всмотриваясь, в геометрические узоры этих текстильных полотен, словно «прогуливаешься» по старинным улочкам Самарканда и Бухары, впитывая их особую ауру.

Исследуя, феномен құрақ в творчестве современных художников Центральной Азии, нельзя не упомянуть и о творчестве еще одного казахстанского художника – Султана Иляева. Характеризуя, его многогранное творчество искусствовед К. Мукажанова пишет: многообразный набор изобразительных элементов, данный во всевозможных вариациях, отсылает к казахским орнаментам, с его неизменными раппортами. А цветовая нарядность – к курак-корпе, лоскутному одеялу, к бау и баскурам, да и ко всему интерьеру юрты, изобильному орнамен-

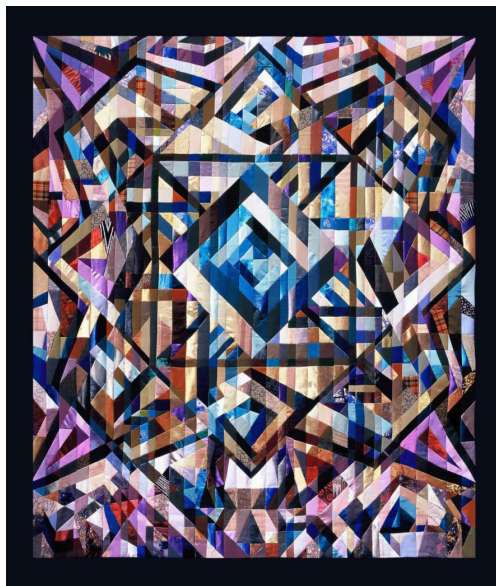


Рисунок 2. Вячеслав (Юра) Усеинов.
Исток, 2001. Смешанная техника.
Источник: <https://useinov.uz>

лоскутной мозаики, где доминируют теплые желто-коричневые цвета: цвет кобыза, дерева и солнца. Как признаются, сами художники подобный прием требует от зрителя внимательности, необходимо «всмотреться» в геометрию формы и цвета, чтобы уловить все нюансы композиции и образа.

В исследуемом аспекте привлекают и работы Гульнур Мукажановой. В ее проекте с символическим названием «Ложная надежда, или Момент настоящего» (2019) были представлены 28 полотен, выполненные из парчи, люрекса и велюра. В выборе ярких и блестящих материалов художница ссылается на казахский обычай преподносить отрезки тканей в качестве подарков на свадьбы и другие торжества. Однако, уточняет Мукажанова, эти ткани настолько непрактичные, что чаще всего их просто передаривают. Так древний обряд в современном мире превращается в формальный обмен информацией, отмечает Э. Минкина (Минкина, 2022). Возможно, поэтому в работе художницы «Момент настоящего» (Рисунок 3) мы видим уже не четко структурированное пространство, а некую хаотичную цветную композицию. Но, все же кусочки этих тканей, выражаясь словами М. А. Блюмин «порождают вибрации и колебания пространственных зон» (Блюмин, 2018: 646).

Конечно же, лоскут и техника его выполнения вдохновляет не только художников Центральной Азии. История искусств знает многие примеры творческих экспериментов, которые привели к разнообразным открытиям. Одним

тированными вещами (Мукажанова, 2021:15). Здесь правомерным, будет добавить, что не только колорит, но и сам принцип членения пространства, а в некоторых картинах прослеживаются и прямые аналоги с казахским құрақ көрпе. К ним бы мы отнесли такие работы автора как «У зеркала» (2012), «Невеста» (2013), «Аул» (2007), «Кобыз-домбра» (2010) и др.

Лоскутная мозаика как формообразующий прием прослеживается и в других жанрах визуального искусства – муралах. К примеру, казахстанские художники Ержан Танаев и Аккали Закир (творческая группа Tigrohaud crew) создают муралы, которые украшают здания Астаны, Алматы, Караганды и др. городов Казахстана. К примеру, образ великого казахского кюйши Курмангазы построен художниками именно по принципу

из таких продуктивных примеров является творчество Сони и Робера Делоне. Описывая, их творчество М. А. Блюмин отмечает, что их эксперименты с лоскутной техникой привели к созданию первых симультанных произведений. ... лоскутное одеяло сыграло особую роль в развитии искусства авангарда, став артефактом, обладающим мощным творческим потенциалом, пишет ученый (Блюмин 2018, 649).

Заключение

В настоящей статье была предпринята попытка осмысления феномена курак с точки зрения семиотического подхода, где вся «информация», передаваемая с помощью него, в самом общем виде трактуется нами как отношение между знаконосителем (лоскутом) и всем сообществом, где лоскуту выделяется роль и функции некоего «гармонизатора» отношений, призванного защитить и оберегать людей, а также способствовать социальному утверждению, «легитимизации» тех изменений, которые он фиксирует (свадьба, рождение, похороны, инициация и т.д.).

Поэтому, на наш взгляд, до сегодняшнего дня в сознании народов Центральной Азии, сохранялась убежденность, что при помощи лоскута ткани – важнейшего обрядового элемента, можно достичь желаемых целей и благотворно повлиять на ход тех или иных событий в жизни человека, что находит отражение и в современном искусстве. Иногда напрямую, а иногда косвенным образом в виде художественного приема.

Используемый при создании образов современного искусства Центральной Азии курак – визуальная метафора можно рассматривать как художественное средство, с помощью которого люди обращаются друг с другом, с Высшими силами, прося одного и тоже как много столетий назад: даровать свет и гармонию, прогнать тьму, обеспечить защиту... И здесь не имеют значения технологии реализации художественного произведения. Существенным является замысел визуального сообщения, а он как известно не зависит от технологий.

Литература

1. Buscemi, Francesco. «The Aryan Race of Animals. The Role Played by Colour in the Visual Semiotics of Nazi Propaganda». *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 3/4, 2021, pp. 329–350. DOI: 10.5840/ajs20223775.
2. Gyul, Elmira. «Patchwork Miracle the Union of Recycling». *Uzbekistan airways*, no. 1, 2019, pp. 80–85.
3. Zantides, Evripides. «Signs of National Identity in the Graphic Design of Cypriot Print Advertisements». *The American Journal of Semiotics*, vol. 36, no. 3/4, 2020, pp. 315–349. DOI: 10.5840/ajs202112667.
4. Skaggs, Steven. «The Semiotics of Visual Identity». *The American Journal of Semiotics*, vol. 35, no. 3/4, 2019, pp. 277–307. DOI: 10.5840/ajs20201257.
5. Roux, Jean-Paul. «Tängri: Essai sur le ciel-dieu des peuples altaïques». *Revue de l'Histoire des Religions*, no. 2, 1956, pp. 173–212.

6. Акилова, Камолла. «Современные художники Узбекистана. Тоир Шарипов». www.risunoc.com/2014/12/toir-sharipov.html. Дата доступа 25 декабря 2022.
7. Алябьева, Людмила, и Фёрс Анна. «Мода встречается с перформансом: костюм, одежда и перформативное тело». ПРАЭНМА. *Journal of Visual Semiotics*, вып. 3 (33), 2022, С. 153–168. DOI:10.23951/2312-7899-2022-3-153-168 (In Russian).
8. Алиева, Зафара. Женские ювелирные украшения каракалпаков XIX-XX вв. 2004. «Научно-исследовательский институт искусствознания Академии художеств Узбекистана», кандидатская диссертация, <file:///C:/Users/Админ/Downloads.pdf>. Дата доступа 25.12.2022.
9. Ахмедова, Нигора. «Традиционный текстиль в концептуальном дискурсе Центральной Азии». История, теория и концепция креативного пространства в декоративно-прикладном искусстве и современных художественных практиках, материалы международной научной конференции. 26 апреля 2022, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, главный редактор К. С. Оразкулова, Алматы, КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2022, с. 132–138.
10. Байбурин, Альберт. «Семиотические аспекты функционирования вещей». Этнографическое изучение знаковых средств культуры, ответственный редактор Александр Мыльников, Ленинград, Наука, 1989, с. 63–101.
11. Богуславская, Ирина. Каракалпакский орнамент: образ и смысл. Алматы, МИЦАИ, 2019.
12. Блюмин, Марина. «От лоскутного одеяла к авангарду». Актуальные проблемы теории и истории искусства, № 8, 2018, с. 645–651. DOI: [10.18688/aa188-7-63](https://doi.org/10.18688/aa188-7-63).
13. Володева, Наталья, Кенжетева, Асель, и Алишева Алила. «Традиционный казахский костюм как воплощение мифопоэтической модели мира». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 3, № 1, 2018, www.cajas.kz/journal/article/view/24. Дата доступа 23 декабря 2022.
14. Володева, Наталья, и Агибаева Айгерим. «Творческая интерпретация элементов декора традиционного костюма народов Центральной Азии в коллекциях современных дизайнеров одежды». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 3, № 4, 2018, www.cajas.kz/journal/article/view/171. Дата доступа 23 декабря 2022.
15. Думнова, Эльнара. «Визуализация традиционных эстетических принципов в современной архитектуре Японии». ПРАЭНМА. *Journal of Visual Semiotics*, вып. 4 (34), 2022, С. 82–101. DOI: 10.23951/2312-7899-2022-4-82-101 (In Russian).
16. Котляр, Елена. «Этнокультурные параллели в семиотике архитектурного декора Симферополя периода модерна». ПРАЭНМА. *Journal of Visual Semiotics*, вып. 3 (21), 2019, С. 98–112. DOI:10.23951/2312-7899-2019-3-98-112 (In Russian).
17. Лотман, Михаил. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург, Азбука-Аттикус, 2018. (In Russian).

18. Минкина, Эльмира. «Пэчворк и художественные практики. Часть I». 25 июля 2022, <https://artguide.com/posts/2444>. Дата доступа 25 декабря 2022.
19. Мухтарова, Гайни. Мозаичная картина мира лоскутного шитья «курак». Наследие Великой Степи, ответственный редактор Анарбек Онгарулы. Астана, Национальный музей Республики Казахстан, 2017, с. 123–132.
20. Мукажанова, Кульжазира. «Картина мира Султана Иляева». Альбом: Султан Иляев, Алматы, Медиа центр Елнұр, 2021, с. 8–19.
21. Наурызбаева, Альмира, и Аман Ибрагимов. «Современное казахстанское ремесло в фокусе этносимволизма: методологические аспекты». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, www.cajas.kz/journal/article/view/575. Дата доступа 23 декабря 2022.
22. Октябрьская, Ирина и Сураганова Зубайда. «Курак и жырткыс в традиционной казахской культуре». Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий, ответственный редактор Анатолий Деревянко. Новосибирск, Институт археологии и этнографии СО РАН, 2010, с. 435–438.
23. Писарчик, Антонина и Хамиджанова Мукаддама. Узорные изделия из кусочков материи (курома или курак), ответственный редактор Антонина Писарчик. Душанбе, Издательство «Дониш», 1970, с. 203–224.
24. Садыкова, Гулзат. «Символы в кыргызской культуре». Бишкек, Издательство Кыргызского государственного университета строительства, транспорта и архитектуры, 2014.
25. Секеева, Анар. Традиционные лоскутные изделия казахов. Алматы, Алматыкитап, 2022.
26. Терлецкий, Николай. «К вопросу о роли лоскутов ткани (латта-банд) на мазарах Центральной Азии». Лавровский сборник: Материалы Среднеазиатско-Кавказских исследований. Этнология, история, археология, культурология, ответственный редактор Инга Стасевич, Санкт-Петербург, МАЭ РАН, 2007, с. 118–122.
27. Фахретдинова, Диляра. Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент, Издательство литературы и искусства, 1988.
28. Шалабаева, Гульмира. «Цветущие сады и знойное лето. К вопросу об особенностях творческого метода». 15 июня 2016, www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/59-tsvetushchie-sady-i-znojnoe-let-o-k-voprosu-ob-osobennostyakh-tvorcheskogo-metoda. Дата доступа 25 декабря 2022.

References

1. Buscemi, Francesco. «The Aryan Race of Animals. The Role Played by Colour in the Visual Semiotics of Nazi Propaganda». *The American Journal of Semiotics*, vol. 37, no. 3/4, 2021, pp. 329–350. DOI: 10.5840/ajs20223775.
2. Gyul, Elmira. «Patchwork Miracle the Union of Recycling». *Uzbekistan airways*, no. 1, 2019, pp. 80–85.
3. Zantides, Evripides. «Signs of National Identity in the Graphic Design of Cypriot Print Advertisements». *The American Journal of Semiotics*, vol. 36, no. 3/4, 2020, pp. 315–349. DOI: 10.5840/ajs202112667.

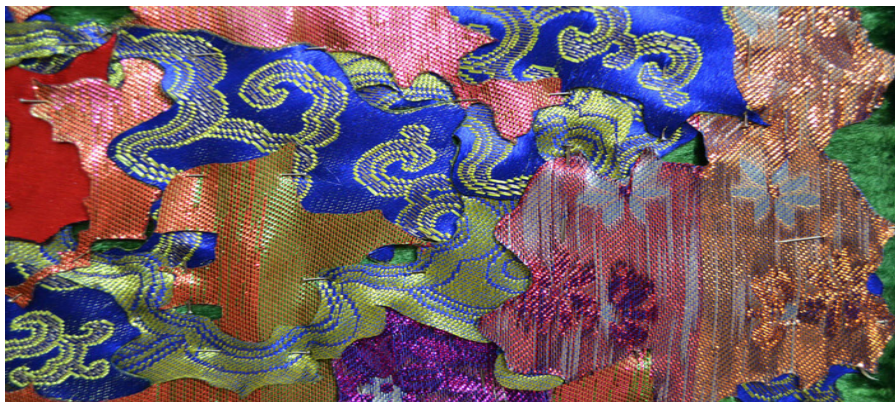


Рисунок 3. Гульнур Мукажанова. Момент настоящего, 2020.
Парча, люрекс, велюр, булавки, коллаж, смешанная техника. Фрагмент.
Источник: gulnurmukazhanova.com



Рисунок 4. Мадихан Калмаханов. Дыхание весны, 2017. Холст, масло.
Источник: личный архив художника

4. Skaggs, Steven. «The Semiotics of Visual Identity». *The American Journal of Semiotics*, vol. 35, no. 3/4, 2019, pp. 277–307. DOI: 10.5840/ajs20201257.
5. Roux, Jean-Paul. «Tängri: Essai sur le ciel-dieu des peuples altaïques». *Revue de l'Histoire des Religions*, no. 2, 1956, pp. 173–212.
6. Akilova, Kamolla. «Sovremennye hudozhniki Uzbekistana. Toir SHaripov». www.risunoc.com/2014/12/toir-sharipov.html. Data dostupa 25 dekabrya 2022.
7. Alyab'eva, Lyudmila, i Fyors Anna. «Moda vstrechaetsya s performansom: kostyum, odezhda i performativnoe telo». ПРАΞΗΜΑ. *Journal of Visual Semiotics*, вып. 3 (33), 2022, S. 153–168. DOI:10.23951/2312-7899-2022-3-153-168 (In Russian).
8. Alieva, Zafara. *ZHenskie yuvelirnye ukrasheniya karakalpakov XIX–XX vv.* 2004. «Nauchno-issledovatel'skij institut iskusstvovznaniya Akademii hudozhestv Uzbekistana», kandidatskaya dissertaciya, file:///C:/Users/Admin/Downloads.pdf. Data dostupa 25.12.2022.
9. Ahmedova, Nigora. «Tradicionnyj tekstil' v konceptual'nom diskurse Central'noj Azii». *Istoriya, teoriya i koncepciya kreativnogo prostranstva v dekorativno-prikladnom iskusstve i sovremennyh hudozhestvennyh praktikah, materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. 26 aprelya 2022, KazNAI im. T. K. ZHurganova, glavnyj redaktor K.S. Orazkulova, Almaty, KazNAI im. T. K. ZHurganova, 2022, s. 132–138.
10. Bajburin, Al'bert. «Semioticheskie aspekty funkcionirovaniya veshchej». *Etnograficheskoe izuchenie znakovyh sredstv kul'tury, otvetstvennyj redaktor Aleksandr Myl'nikov*, Leningrad, Nauka, 1989, s. 63–101.
11. Boguslavskaya, Irina. *Karakalpakskij ornament: obraz i smysl*. Almaty, MICAИ, 2019.
12. Blyumin, Marina. «Ot loskutnogo odehyala k avangardu». *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*, № 8, 2018, s. 645–651. DOI: 10.18688/aa188-7-63.
13. Volodeva, Natal'ya, Kenzhetaeva, Asel', i Alisheva Alila. «Tradicionnyj kazahskij kostyum kak voploshchenie mifopoeticheskoy modeli mira». *Central Asian Journal of Art Studies*, t. 3, № 1, 2018, www.cajas.kz/journal/article/view/24. Data dostupa 23 dekabrya 2022.
14. Volodeva, Natal'ya, i Agibaeva Ajgerim. «Tvorcheskaya interpretaciya elementov dekora tradicionnogo kostyuma narodov Central'noj Azii v kollekcijah sovremennyh dizajnerov odezhdy». *Central Asian Journal of Art Studies*, t. 3, № 4, 2018, www.cajas.kz/journal/article/view/171. Data dostupa 23 dekabrya 2022.
15. Dumnova, El'nara. «Vizualizaciya tradicionnyh esteticheskikh principov v sovremennoj arhitekture Yaponii». ПРАΞΗΜΑ. *Journal of Visual Semiotics*, вып. 4 (34), 2022, S. 82–101. DOI: 10.23951/2312-7899-2022-4-82-101 (In Russian).
16. Kotlyar, Elena. «Etnokul'turnye paralleli v semiotike arhitekturnogo dekora Simferopolya perioda moderna». ПРАΞΗΜΑ. *Journal of Visual Semiotics*, вып. 3 (21), 2019, S. 98–112. DOI:10.23951/2312-7899-2019-3-98-112 (In Russian).

17. Lotman, Mihail. *Struktura hudozhestvennogo teksta. Analiz poeticheskogo teksta*. Sankt-Peterburg, Azbuka-Attikus, 2018. (In Russian).
18. Minkina, El'mira. «Pechvork i hudozhestvennye praktiki. CHast' I». 25 iyulya 2022, <https://artguide.com/posts/2444>. Data dostupa 25 dekabrya 2022.
19. Muhtarova, Gajni. *Mozaichnaya kartina mira loskutnogo shit'ya «қырак»*. Nasledie Velikoj Stepi, otvetstvennyj redaktor Anarbek Ongaruly. Astana, Nacional'nyj muzej Respubliki Kazahstan, 2017, s. 123–132.
20. Mukazhanova, Kul'zhazira. «Kartina mira Sultana Ilyaeva». Al'bom: Sultan Ilyaev, Almaty, Media centr Elnyr, 2021, s. 8–19.
21. Naurzbaeva, Al'mira, i Aman Ibragimov. «Sovremennoe kazhastanskoe remeslo v fokuse etnosimvolizma: metodologicheskie aspekty». *Central Asian Journal of Art Studies*, t. 7, № 2, 2022, www.cajas.kz/journal/article/view/575. Data dostupa 23 dekabrya 2022.
22. Oktyabr'skaya, Irina i Suraganova Zubajda. «Kurak i zhyrtys v tradicionnoj kazahskoj kul'ture». *Problemy arheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nyh territorij*, otvetstvennyj redaktor Anatolij Derevyanko. Novosibirsk, Institut arheologii i etnografii SO RAN, 2010, s. 435–438.
23. Pisarchik, Antonina i Hamidzhanova Mukaddama. *Uzornye izdeliya iz kusochkov materii (kuroma ili kurak)*, otvetstvennyj redaktor Antonina Pisarchik. Dushanbe, Izdatel'stvo «Donish», 1970, s. 203–224.
24. Sadykova, Gulzat. «Simvoly v kyrgyzskoj kul'ture». Bishkek, Izdatel'stvo Kyrgyzskogo gosudarstvennogo universiteta stroitel'stva, transporta i arhitektury, 2014.
25. Sekeeva, Anar. *Tradicionnye loskutnye izdeliya kazahov*. Almaty, Almatykitap, 2022.
26. Terleckij, Nikolaj. «K voprosu o roli loskutov tkani (latta-band) na mazarah Central'noj Azii». *Lavrovskij sbornik: Materialy Sredneaziatsko-Kavkazskih issledovanij. Etnologiya, istoriya, arheologiya, kul'turologiya*, otvetstvennyj redaktor Inga Stasevich, Sankt-Peterburg, MAE RAN, 2007, s. 118–122.
27. Fahretdinova, Dilyara. *YUvelirnoe iskusstvo Uzbekistana*. Tashkent, Izdatel'stvo literatury i iskusstva, 1988.
28. Shalabaeva, Gul'mira. «Cvetushchie sady i znojnoe leto. K voprosu ob osobennostyah tvorcheskogo metoda». 15 iyunya 2016, www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/59-tsvetushchie-sady-i-znojnoe-leto-k-voprosu-ob-osobennostyakh-tvorcheskogo-metoda. Data dostupa 25 dekabrya 2022.

Д. К. Сайкенева
*Казахский Университет Международных
Отношений и Мировых Языков им. Абылай хана*
Алматы, Казахстан
e-mail: saiken.eva.d@gmail.com

ОГОНЬ И ЕГО ПРОИЗВОДНЫЕ В РИТУАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ КАЗАХОВ: СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. Огонь и его производные (сажа и зола) играли важную роль в традиционной культуре казахов, реликты почитания которых сохранились вплоть до сегодняшнего дня. В настоящей статье рассматриваются традиционные представления казахов, связанные с огнем, сажой, золой, их функции и роли в обрядово-ритуальной практике, а также знаковое содержание данных элементов. Авторы статьи при помощи функционального подхода выявляют практические функции огня, которые легли в основу символического содержания в ритуальной практике казахского народа. Огонь, будучи одним из элементов природы становится посредником, который «окультуривал» человека и стал одним из архаичных универсалий культуры. Будучи одним из самых архаичных элементов культуры, огонь является частью культурного кода. Несмотря на то, что функциональность в быту была единой по всему миру, в ритуальной практике же огонь имел различную интерпретацию в разных культурах. Исходя из этого при помощи семантического метода и кросс-культурного анализа авторы выявляют его знаковое содержание.

Вместе с тем, данное исследование характеризуется охватом и анализом широких материалов (макроподход) из культур тюркских и других народов, которые позволяют выявить основные элементы этих практик и их вариантов (типов) в общемировом культурном пространстве.

Настоящая статья посвящена постановке проблемы изучения данного культурного феномена и определения дальнейших перспектив его исследования.

Ключевые слова: огонь, сажа, зола, тюрки, ритуалы, этнографические исследования, очищение, очаг, символ, axis mundi.

Д. К. Сайкенева
*Абылай хан атындағы Қазақ Халықаралық
Қатынастар және Әлем Тілдер Университеті*
Алматы, Қазақстан
e-mail: saiken.eva.d@gmail.com

ҚАЗАҚТЫҢ САЛТ-ДӘСТҮРДЕГІ ОТ ПЕН ОНЫҢ ТУЫНДЫЛАРЫ: СЕМАНТИКАЛЫҚ ЖӘНЕ СЕМИОТИКАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Андапта. От және оның туындылары (күйе мен күл) қазақтардың дәстүрлі мәдениетінде маңызды рөл атқарды, олардың құрмет жәдігерлері бүгінгі күн-

ге дейін сақталған. Осы мақалада қазақтардың отқа, күйеге, күлге байланысты дәстүрлі түсініктері, олардың салттық практикадағы функциялары мен рөлдері, сондай-ақ осы элементтердің символдық мазмұны қарастырылады. Мақала авторлары функционалдық тәсілдің көмегімен қазақ халқының салттық партиясындағы символдық мазмұнның негізін құрайтын оттың практикалық функцияларын анықтайды. Өрт табиғат элементтерінің бірі бола отырып, адамды «жетілдірген» және мәдениеттің архаикалық әмбебаптарының біріне айналған делдалға айналады. Мәдениеттің ең архаикалық элементтерінің бірі бола отырып, от мәдени кодтың бөлігі болып табылады. Күнделікті өмірдегі функционалдылық бүкіл әлемде біртұтас болғанына қарамастан, салттық тәжірибеде от әртүрлі мәдениеттерде әр түрлі түсіндірілді. Осыған сүйене отырып, семантикалық әдіс пен мәдениетаралық талдаудың көмегімен авторлар оның маңызды мазмұнын анықтайды.

Сонымен қатар, бұл зерттеу түркі және басқа халықтардың мәдениеттерінен кең материалдарды (макро тәсіл) қамтумен және талдаумен сипатталады, бұл осы тәжірибелердің негізгі элементтерін және олардың жалпы әлемдік мәдени кеңістіктегі нұсқаларын (түрлерін) анықтауға мүмкіндік береді.

Бұл мақала осы мәдени құбылысты зерттеу мәселесін анықтауға және оны зерттеудің болашақ перспективаларын анықтауға арналған.

Түйінді сөздер: от, күйе, күл, түріктер, рәсімдер, этнографиялық зерттеулер, тазарту, ошақ, символ, axis mundi.

D. K. Saikeneva

*Kazakh Ablai khan University
of International Relations
and World Languages, Almaty, Kazakhsatn
e-mail: saiken.eva.d@gmail.com*

THE FIRE AND ITS DERIVATIVES IN THE RITUAL PRACTICE OF KAZAKHS: SEMANTIC AND SEMIOTIC ASPECTS

Abstract. Fire and its derivatives (soot and ash) played an essential role in the traditional culture of the Kazakhs, the relics of which are revered up to today. This article considers traditional representations of Kazakhs related to fire, soot, and ash, their functions and roles in ritual practice, and the symbolic content of these elements. The authors of the article with the help of a functional approach identify the practical functions of fire, which formed the basis of symbolic content in the ritual practise of the Kazakh people. Fire, being one of the elements of nature becomes the mediator, which «culturized» man and became one of the archaic universals of culture. Being one of the most archaic elements of culture, fire is part of the cultural code. Despite the fact that functionality in everyday life was uniform throughout the world, the ritual practice of fire had different interpretations in different cultures. Therefore, with the help of the semantic method and cross-cultural analysis, the authors identify its symbolic content.

At the same time, this study is characterized by the coverage and analysis of broad materials (macro-approach) from the cultures of Turkic and other peoples, which allows identifying the main elements of these practices and their variants (types) in the global cultural space.

This article is devoted to posing the problem of studying this cultural phenomenon and determining further prospects for its study.

Keywords: fire, soot, ash, Turks, rituals, ethnographic research, purification, hearth, symbol, axis mundi.

Введение

Огонь является одним из самых архаичных элементов природы, который участвовал в «окультуривании» человека. Его физические свойства согреть, сжигать и освещать не только нашли своё применение в быту, но и заняли своё почётное место в ритуальной практике многих народов. В традиционной культуре казахского народа огонь занимает центральное место в бытовой и ритуальной практике. Реликты древних верований связанных с очищающей и защитной функцией огня по сей день сохранились и практикуются. Огонь воспринимался как персонификация солнца на земле, соответственно на семантическом уровне это связано с борьбой добра со злом.

В ритуальной практике казахского народа огонь и его производные имеют широкий спектр применения и имеют древние традиции. В целом в казахской культуре сформировался образ огня в виде семейного очага и ритуального очищающего огня. И два этих образа имеют связь с древними представлениями тюркских и индоиранских племён. Тюрки полагали, что огонь может очистить от нечисти и злых помыслов. Об этом ещё в средние века писали Плано Карпини и Рубрук, описывая поверья и ритуальную практику команов отмечают: «И, говоря кратко, они веруют, что огнём все очищается; отсюда когда к ним приходят послы или вельможи, или какие бы то ни было лица, то и им самим, и приносимым ими дарам надлежит пройти между двух огней, чтобы подвергнуться очищению, дабы они не устроили какого-нибудь отравления и не принесли яду или какого-нибудь зла» (Шастина, 1957:31). У казахов данная традиция сохранилась при перекочевках, например, скот прогоняли меж двух костров для очищения от влияния всякой нечисти Ч. Ч. Валиханов писал, что скочевья с зимовок, они проходили с кочёвкой меж двух огней. (Валиханов, 1986:303)

Материалы и методы исследования

Исследование проведено на этнографических материалах народов Центральной Азии, акцентируя внимание на ритуальной практике и фольклоре. Для того, чтобы восполнить малоизученные или не освещённые вопросы, касающиеся огня и его производных автор будет использовать материал родственных казахам народов и широкого круга материал, который описывает схожие представления по

всему миру. При помощи системного подхода огонь и его производные были изучены в рамках материальной и духовной культуры казахского народа. Основными методами исследования стали структурно-функциональный, историко-культурологический, семиотический, комплекс методов кросс-культурного анализа.

Степень изученности темы

С. А. Токарев в своём труде о ранних формах религии рассмотрел существующий культ огня у многих народов, он полагает, что нет общей идеи о происхождении данного культа, лишь то что огонь фигурирует в той или иной форме (Токарев, 1990). Среди тюркских народов он все же больше сформировался как культ очага, связанный с почитанием предков. Хотя среди алтайских народов он представляется непосредственно как хозяйка очага, нечто вроде духа дома и не имеет отношения к умершим предкам семьи. Л. Я. Штернберг полагает, что культ огня связан с периодом становления родоплеменных отношений, где женщина выступала хранительницей очага, поэтому в большинстве случаев ее образ ассоциировался с женщиной или старухой (Штернберг, 1936:369). Тюрки обращаются к огню от-ана, то есть матушка огонь.

Огонь в ритуалах казахского народа не был освещён отдельно, но являясь частью ритуальной практики или так скажем домашней практической магии, частично рассмотрен в ряде работ посвящённых традициям и культуре казахского народа (Толеубаев, 1991), (Тохтабаева, 2017), также не мало трудов по народам Центральной Азии, где рассматривают практику использования огня в ритуально-бытовой жизни (Абрамзон, 1990), (Снесарев, 1969), особое место отведено огню и среди тюркских народов Южной Сибири (Дыренкова, 1940), (Потапов, 1969). Применение огня в ритуальной практике широко известны и в других культурах, так М. Элиаде упоминает особое состояние «владение огнем», присущее многим мистикам, шаманам и их последователям по всему миру (Элиаде, 1957: 92–95). Среди современных исследователей уделили внимание психологическому состоянию, которое испытывают участники разных ритуалов, например, хождение по горящим углям, с целью очищения. Авторы полагают, что участие в таких ритуалах дает чувство вовлеченности в жизнь социума (Fischer, Xygalatas, 2014). В данном случае даже если авторы не ссылаются на теорию функциональности Б. Малиновского, но явно подчёркивают не мистические свойства огня, как очищающего элемента, а его психологическую функциональность в рамках данной социальной группы. Richard K. Payne в своих трудах, посвящённых буддийским и индуистским ритуальным практикам, сопоставляет огонь в ритуалах хомы с богом Агни, все ритуалы где посредством огня делается пожертвование богам он рассматривает как процесс очищения огнём перед тем как доставить богам жертву. То есть сам огонь рассматривается как посредник божество, который очищает жертвы от скверны человеческого мира (Richard K. Payne, 2015:2). Интересно, что цель данного ритуала может быть разнообразной, среди наиболее часто встречаемых очищения от все возможного негатива. То есть можно все же сделать выводы, что основные функции огня заключаются в очищении от всякого рода негатива и нечисти.

В рамках данного исследования автор ставит целью рассмотреть не только огонь, но и его производные, такие как сажа и зола в ритуальной практике казахского народа с целью прояснить их знаковое содержание и ритуальные функции.

Анализ

Огонь как символ очищения. У потомков тюркской культуры сохранилось представление о том, что человека можно сглазить, что приведёт к его болезни или даже смерти. С древности по всему миру определённые заболевания, недомогания, которые не имели объяснения, приписывали к сглазу, влиянию злых духов и пытались их нейтрализовать при помощи разных амулетов, заклинаний и очищающих ритуалов. Среди таких ритуалов очищение огнём занимает видное место в культуре народов Центральной Азии. Этнографические сведения по Центральной Азии дают обширный материал по практике очищения огнём у тюркских народов. Очищающие свойства огня широко используют в ритуале «алас», который и по сей день широко применяется. При любом недомогании ребёнка или взрослого; если задуманные дела не идут и постоянно какие-то препятствия мешают реализации того или иного дела казахи используют силу огня, прибегают к следующей практике, берут лучину с огнём или спички и зажигая обводят вокруг человека приговаривая: «Алас, алас, алас! Жала баледен калас!». Что значит, очистись от всяких проблем и невзгод. Огонь используют и при первом укладывании ребёнка в колыбель. Казахи огнём очищали колыбель или прижигали её в нескольких местах раскаленным железом (Шулембаев, 1975:10). В Хорезме и Бируни, если кто-либо уезжал на долго из дому, по возвращению должен перешагнуть и обойти вокруг огня; если после долгого путешествия чувствуют себя плохо очищаются огнём (Снесарев, 1969: 189). Помимо обрядов очищения огнём, входивших в тот или иной обрядовый комплекс, имели место более мелкие, эпизодические обряды очищения огнём, совершавшиеся в повседневной обстановке. В некоторых местах Хорезма осквернённую посуду держали некоторое время над пламенем огня, после чего ею снова можно было пользоваться. Например, в окрестностях Шавата и в других местах существовал обычай подносить посуду, ставшую харам (сакрально нечистой), к огню так, чтобы его пламя, по выражению информаторов, «лизнуло» внутреннюю часть сосуда («кутга ялатади») (Снесарев, 1969:191). Огонь является довольно распространённым символом «очищения» в религиозных идеях о посмертном суде, конечно, в отличии от центральноазиатских практик речь идет о посмертном очищении, но все же идея об очищающей силе огня широко распространена по всему миру. Во многих культурах и религиях сожжение было единственным путём для очищения и перерождения души. Так, например, идея об адском огне в христианстве и исламе, в котором грешники очищаются от грехов, кремация, как путь очищения и освобождения от бренного тела в индуизме. Огонь является одним из архаичных универсалий, который символизирует духовное очищение.

Огонь символ благополучия, огонь как порождающее и умножающее начало. Немногочисленные, но все же имеются примеры, где огонь имеет порождающее и умножающее свойство. Благополучие семьи, которое дарует огонь, казахи также связывали с божеством плодородия Умай, поэтому одним из первых обрядов, который совершает невестка заходя в дом жениха является обряд жертвоприношения огню или очагу. Невестка наливает ложку масла в огонь и приговаривает «Май ана, от ана – жарылка!», что значит «Мать Умай, мать огонь – благослови!» (Толеубаев, 1991: 29). Стоит предположить, что в данном обряде имеются наслоения разных культов, более древний культ огня, и позже сложившийся культ матери земли и плодородия. Не совсем понятно является ли огонь персонификацией матери земли или это два отдельных божества. Алтайские народы полагают, что мать огонь отдельное божество и посредством нее передаётся жертва богине Умай. Огонь представляет из себя некий сакральный центр посредством, которого жертва доставляется богам. Стоит отметить, что аналогичный обряд существует у индусов, вполне возможно, что это влияние более древних индоиранских представлений связанных с богом Агни. У индусов жених, обводя свою невесту вокруг огня, обращался к Агни со следующими словами: «Верни, о Агни, мужьям жену с приплодом». У балканских славян невесту при вступлении ее в дом трижды обводят вокруг огня, причем дотрагиваются кочергой до горящей головни, приговаривая: «Как много искр вылетает, пусть так много скота, много детей мужского пола оживляет этот дом (Штернберг, 1936: 372). В данных обрядах огонь выступает сакральным центром дома, и является неким символом, аккумулирующим жизненные энергии. Пламя в очаге имело благодатное влияние на бездетных женщин. Имеются сведения, что бесплодие лечили при помощи сакральной силы огня. Бесплодные женщины обнажали живот и некоторое время держали его обращённым к огню очага, костра или просто зажжённых свечей. Будучи символом благополучия по отношению к огню, существовали запреты, нельзя в огонь бросать мусор, огонь не тушат водой. Следили, чтоб огонь не угасал в очаге. Угасание огня связано с угасанием рода. Так, когда умирал последний представитель какого-либо сеока (рода), гасили огонь в очаге его юрты в знак того, что жизнь в этом роду угасла (Каташ, 1978:53). Из дому чужим не давали огня, так как это могло привести к тому, что благодать уйдет из дому. Даже если кто-либо прикурил трубку, он не должен выходить пока горит огонь, или же должен вытряхнуть содержимое трубки на полено (Каташ, 1978:54).

В фольклоре огонь и его производные имеют не только благословляющие функции на плодородие, но и зачастую непосредственно выступают источником, где зарождается жизнь. В мифологии индейцев Северной Америки имеется легенда о том, что человек по имени Пи-чуа возник из золы (Emerson, 1884:110). Аналогичное представление, что человек возникает из золы можно встретить в тюркском эпосе «Картыга Перген», где новорожденный мальчик шесть лет дозревает в золе и золой был вскормленный (Дыренкова, 1940:8). Зола имеет разные функции, но в данном случае выступает центром зарождения жизни. По мнению Клода Леви-Строса это связано с оппозицией сырой – приготовленный, где огонь или его производные выступают посредником «окультурировании» природы, в

данном случае – «очеловечивание», то есть отделение новорожденного от природного и переход к человеческому, то есть процесс социализации (Леви-Строс, 1999:318-320). У славян есть ритуал, когда новорожденного допекают в печи. Слабых, больных младенцев таким образом пытались «очеловечить», предать необходимые для человека физические качества. Так и мальчик, допеченный в золе, показывает процесс «очеловечивания». В алтайских алкышах говорится: «Мерзлое оттаиваешь, мать-огонь// Сырое варишь, мать-огонь». Э. Л. Львова полагает, что здесь идет речь о мифологическом преобразовании, результатом, которого являлось качественно новое состояние (Львова и др., 1988:141). Здесь безусловно стоит отметить, что речь идет так же и об очаге, то есть центре жилища, где на семантическом уровне создается жизнь. Таким образом, очаг, огонь и его производные находятся в одном семантическом ряду с *axis mundi*.

Апотропеические функции производных огня. В культуре казахов и не только сажа и зола имеют особую силу – оберегающую. Например, казахи, киргизы наносят на лицо ребенка сажу с целью уберечь от влияния нечисти, от сглаза. В особенности много внимания уделяют младенцам, казахи считают, что ребенок еще не окреп и не сможет защититься от недоброжелательного, завистливого взгляда людей и нечисти. Данная практика встречается во многих странах. Например, на Гоа ребенку вокруг глаз или в любом другом месте мазали сажу от сглаза (da Silvas Gracias,1994:161). В тибетской культуре также используют сажу если нужно покинуть дом ночью с ребенком, или же если находишься вдали от дома ребенку на нос или на грудь и протягивают вверх линию из сажи из домашнего очага. Тибетцы верят, что темное пятно должно было сделать ребенка не приглядным для всякой нечисти и она его не потревожит (Brown, Farwell,2008:118) Аналогичным является и представление индийцев, которые используют точечно сажу – «Kala Teeka», они называют сглаз «назар», или использовали кажал (смесь из сажи и масла) и подводили ребенку глаза, или просто оставляли пятнышко на лице. Таким образом, красивый младенец уже не привлекал внимание своей миловидностью. Но очевидно, данная традиция связана не только с тем, чтобы отвести взгляд от ребенка, сажа скорее всего имеет иной смысл. Л. П. Потапов пишет: «Если вечером нужно было перейти с ребёнком из одной юрты в другую, ему мазали лицо сажей от котла. А если нужно было днем пройти с ребенком через, то место, где недавно умер человек, то и в этом случае мазали лицо ребенка сажей из котла» (Потапов, 1969:278) Интересен пример, таджики также для защиты младенца использовали сажу. Когда в окрестности умирает кто либо, правое ухо младенца смазывают сажей, чтобы мертвые не призвали его с собой в мир мертвых (Arakelova, Asatryan 2006:20). Киргизы, когда в семье дети не выживают пришивают к правому плечу на одежду ребенка сделанную из материи маленькую суму («куржун»). Взяв ребенка на руку, мать обходит с ним, попрошайничая, семь домов; в этих домах заставляют ребенка «кусать» ушки семи котлов и лизать сажу, в переметную суму накладывают золу (Абрамзон, 1949:104). Имеет ли сажа конкретное отношение к посмертному миру и почему в данных обрядах акцентируют внимание на том, чтобы именно покойники не забрали ребенка, полагаю связано с тем, что сажа из под котла на семантическом уровне связана с потусторонним миром, например,

перевёрнутый котел символизирует смерть. Согласно малочисленным сведениям собранных во время полевых работ в Каратуруке, имеются сведения, что у казахов существовал обычай переворачивать котел и разбивать треножник казана, когда умирал мужчина, хозяин дома. В фольклоре алтайских народов Кан Мерген говорится: «За вражду, продолжавшуюся из поколения в поколения столетия, я Кюмьюш Кана погубил и гоню теперь его белый скот. Каменный очаг Кюмью Кана я разбил, море-золу разбросал. Жилое стойбище усыпил, малое стойбище ржать заставил. Очаг разрушил, казан вверх дном опрокинул» (Дыренкова, 1940:90-91). Таким образом, мы можем предположить, что сажа на лице ребенка, как бы делает его принадлежащим тому миру, следовательно покойники не должны его забрать.

В Самарканде саже приписывали свойство отгоняющего и отталкивающего злых духов вещества. Поэтому при сильном испуге как ребенку, так и взрослому давали с водой немного сажи от котла или смазывали ею небо. Для отпугивания злых духов использовалась сажа, которой мазали разные части тела ребенка. У горных таджиков перед укладыванием в колыбель ребенка купают. Для этого сначала концом ножа берут три раза горячую золу из очага и кладут в воду, предназначенную для купания (Сухарева, 1929: 138). Если в данных примерах сажа и зола являются неким элементом, который делает ребенка невидимым для нечисти, то в следующих примерах она имеет иное применение, ее используют для устрашения нечисти. Иногда перед камланием шаманы красили лицо сажей якта для устрашения злых духов (Березницкий, 1999:116). Женщины племени чороти в южной америки наносят на лицо татуировки используя смесь золы или сажи, данные татуировки использовали для противостояния силам зла (Karsten, 2010:191) В подтверждение гипотезы, что данные татуировки были использованы в виде оберега против злых сил, автор ссылается на труд М Добриджофер, который в своих записях упоминал, что племя Абибоне кидают золу в ветряной вихрь (они верят, что в данном вихре имеются злые духи). Этнографический материал по культуре тюркских народов богат содержанием примеров использования сажи и золы в качестве апотропеических методов для защиты ребенка от нечисти. Данные элементы будучи производными от огня, скорее всего наделены его сакральными свойствами противостоянию тьме. Но, с другой стороны, их природа амбивалентна, например, в культуре казахского народа к золе было двоякое отношение. К ней проявляли уважение, ее не оставляли в местах, где человек случайно мог на нее наступить, она имеет очищающую, плодотворящую функцию. С другой стороны, место где оставляли золу считалось опасным для человека, так как там обитает всякая нечисть, так казахи полагали, что джины ночью сидят на золе (Басилов, 1994:59). И опасались нечаянно на нее наступить, так как вся нечисть находящаяся там может свести человека сума. Связь плодотворности и подземного мира, куда уходят предки после смерти, и становятся фондом жизни для своего рода уже отмечали авторы монографии «Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири», в то же время подземный мир наполнен и нечистью, так в тюркской культуре подземный мир выступает отчасти и носителем жизненной энергии и источником опасности. Следовательно сажа и зола также имеют двоякую природу.

Полученные результаты.

1. Огонь является архаичным культурным универсалием, поэтому присутствует в бытовой и ритуальной жизни многих народов.
2. В казахской культуры образ огня прежде всего сформировался как семейный очаг и очищающий огонь.
3. В традиционной ритуальной практике огонь и его производные является инструментом очищения от нечисти и сглаза.
4. Огонь на семантическом уровне приравнивается к центру вселенной, где зарождается жизнь, поэтому имеет плодотворящие функции и символизирует саму жизнь.
5. Производные огня наделяются такими же апотропеическими функциями, соответственно символически обладают защитными функциями огня.
6. Амбивалентность природы производных огня связана с их причастностью к подземному миру.

Выводы. Люди с древности в процессе формирования мировоззренческих структур создавали культурные тексты, которые наполняли знаковым содержанием. Одним из древних универсалий культуры является огонь, который помогает человеку полноценно отделиться от дикой природы. В ходе эволюции огонь из бытового функционального элемента культуры становится элементом духовной жизни человека. В казахской культуре огонь и его производные имеют противоречивое толкование его символики, возможно, это вызвано влиянием разных культур. Амбивалентную природу огня и его производных мы можем отметить в ритуалах и поверьях, существующих по сей день. Огонь прежде всего выступает символом благополучия семьи, так как огонь и его непосредственная связь с очагом была связана с ежедневными потребностями в пропитании, тепле и свете. Находясь по долгу вдали от дома, огонь и очаг становится символом «своего» – «окультуринного» пространства, соответственно возвращаясь на «свою» территорию человек, получает ее защиту, возвращаясь с периферии к центру. Таким образом, огонь становится не просто символом дома, очага, он становится маркером «своей» – освоенной территории. Исходя из этого, человек вернувшийся с дальнего пути должен произвести определённый ритуал, чтобы стать «своим», то есть очиститься от «чужого» – нечистого. Огонь выступает инструментом, который формирует необходимый образ человека, так, примеры допекания ребенка или же очищая огнем возвращения человека в его обычное состояние, он как бы разграничивает влияние внешнего «чужого» мира и «своего» внутреннего мира. Производные огня наделяясь его же очищающими свойствами выступали символом очищения, зола и сажа буквально использовалась как амулет с целью защиты от нечисти.

Таким образом, огонь и его производные в культуре казахского народа выступали маркером «своей» территории, были символом очищения, символом благополучия семьи, которое приносило достаток и способствовало продолжению рода.

Литература

1. Anne Maiden Brown, Edie Farwell, Dickey Nyerongsha (2008). *The Tibetan Art of Parenting: From Before Conception Through Early Childhood*. Boston: Wisdom Publication. 240 p.
2. Ellen Russell Emerson (1884). *Indian myths or legends, traditions, and symbols of the aborigines of America compared with those of other countries including Hindostan, Egypt, Persia, Assyria, and China*. Boston: James R. Osgood and company. 677p.
3. Fatima da Silvas Gracias (1994). *Health and hygiene in colonial Goa (1510–1961)*. New Dehli: Concept Publishing Company. 296 p.
4. Fischer R, Xygalatas D, Mitkidis P, Reddish P, Tok P, Konvalinka I, et al. (2014) *The Fire-Walker's High: Affect and Physiological Responses in an Extreme Collective Ritual*. PLoS ONE 9(2).P. 1–6.
5. Mircea Eliade (1957). *Myths, dreams, and mysteries : the encounter between contemporary faiths and archaic realities*. New York: Harper& Row. 256 p.
6. Rafael Karsten (2010). *The Civilization of the South Indian Americans*, New York: Routledge. 572 p.
7. Richard K. Payne, Michael Witzel (2015). *Homa Variations: The Study of Ritual Change across the Longue Durée*. Oxford University press. 448p.
8. Victoria Arakelova, Mushegh Asatrian (2006). *Iran, Caucasus, Central Asia and Afghanistan // Encyclopedia of Women & Islamic Cultures: Family, Body, Sexuality and health, Volume 3, Leiden-Doston*. P. 18–21.
9. Абрамзон С. М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи / Авт. вступ. ст. С. Т. Табышалиев. – Ф, 1990. – 480 с.
10. Абрамзон С. М. Рождение и детство киргизского ребёнка (Из обычаев и обрядов тьяншаньских киргизов). // Сб. МАЭ. Т. XII. М.-Л., 1949. С. 78–138.
11. Басилов В. Н. Албасты // Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Сергея Александровича Токарева. Сост. В. Я. Петрухин. - М.: «Восточная литература» РАН, 1994. – 276 с.
12. Березницкий С. В. Мифология и верования орочей. СПб.: «Петербургское востоковедение», 1999. – 208 с.
13. Валиханов Ч. Ч. Избранные произведения. – М, 1986. – 414с.
14. Дыренкова Н. П. Шорский фольклор. – М.-Л.: Издательство академии наук СССР, 1940. – 448 с.
15. Клод Леви-Строс. Мифологиики. В 4-х тт. Том 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб: Университетская книга, 1999. – 406 с.
16. Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Сагалаев А. М., Усманова М. С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. – Новосибирск: Наука.Сиб.отд-ние, 1988. – 225с.
17. Потапов Л. П. Очерки народного быта тувинцев. – М.: Наука, 1969. – 278 с.
18. Снесарев Н. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – М.: Наука, 1969. – 336 с.

19. Сухарева О. А. Мать и ребенок у таджиков (обряды и представления, связанные с материнством у таджиков города Самарканда и кишлаков Кусахо, Канибадама и Шахристана) // Иран. Т.III. – Ташкент, 1929. С. 107–191.
20. Токарев С. А. Ранние формы религии. – М.: Издательство политической литературы, 1990. – 621 с.
21. Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – начало XX века). – Алма-Ата: Гылым, 1991. – 214с.
22. Тохтабаева Ш. Ж. Этикетные нормы казахов. Часть II. Семья и социум. – Алматы: Товарищество с ограниченной ответственностью «LA GRACE», 2017. – 168 с.
23. Шастина Н. П. Путешествия на восток Платона Карпини и Гильома Рубрука. – М.: Государственное издательство географической литературы, 1957. – 270 с.
24. Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Ленинград: Издательство института народов севера ЦИАН им. П. Г. Смидовича, 1936. – 571с.
25. Шулембаев К. Ш. Маги, боги и действительность (Общее и особенное в религиозных верованиях казахов). Алма-Ата: Казахстан, 1975. – 128 с.

References

1. Anne Maiden Brown, Edie Farwell, Dickey Nyerongsha (2008). *The Tibetan Art of Parenting: From Before Conception Through Early Childhood*. Boston: Wisdom Publication. – 240 p.
2. Ellen Russell Emerson (1884). *Indian myths or legends, traditions, and symbols of the aborigines of America compared with those of other countries including Hindostan, Egypt, Persia, Assyria, and China*. Boston: James R. Osgood and company. – 677p.
3. Fatima da Silvas Gracias (1994). *Health and hygiene in colonial Goa (1510–1961)*. New Dehli: Concept Publishing Company. – 296 p.
4. Fischer R, Xygalatas D, Mitkidis P, Reddish P, Tok P, Konvalinka I, et al. (2014) *The Fire-Walker’s High: Affect and Physiological Responses in an Extreme Collective Ritual*. PLoS ONE 9(2).P. 1–6.
5. Mircea Eliade (1957). *Myths, dreams, and mysteries: the encounter between contemporary faiths and archaic realities*. New York: Harper& Row. – 256 p.
6. Rafael Karsten (2010). *The Civilization of the South Indian Americans*, New York: Routledge. – 572 p.
7. Richard K. Payne, Michael Witzel (2015). *Homa Variations: The Study of Ritual Change across the Longue Durée*. Oxford University press. – 448p.
8. Victoria Arakelova, Mushegh Asatrian (2006). *Iran, Caucasus, Central Asia and Afghanistan* // *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures: Family, Body, Sexuality and health*, Volume 3, Leiden-Doston. P. 18–21.
9. Abramzon S. M. (1990). *Kirgizy i ih etnogeneticheskie i istoriko-kul'turnye svyazi / Avt. vstup. st. S. T. Tabyshaliev. – F. – 480 s.*

10. Abramzon S. M. (1949). Rozhdenie i detstvo kirgizskogo rebyonka (Iz obychaev i obryadov tyan'shan'skih kirgizov). // Sb.MAE. T. XII. M.-L. S. 78–138.
11. Basilov V. N. (1994). Albasty // Istoriko-etnograficheskie issledovaniya po fol'kloru. Sbornik statej pamyati Sergeya Aleksandroviicha Tokareva. Sost. V. YA. Petruhin. – M.: «Vostochnaya literatura» RAN. – 276 s.
12. Bereznickij S. V. (1999). Mifologiya i verovaniya orochej. SPb.: «Peterburgskoe vostokovedenie». – 208 s.
13. Valihanov CH. CH. (1986). Izbrannye proizvedeniya. – M. – 414 s.
14. Dyrenkova N. P. (1940). Shorskij fol'klor. - M.-L.: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR. – 448 s.
15. Klod Levi-Stros (1999). Mifologiki. V 4-h tt. Tom 1. Syroe i prigotovlennoe. M.; SPb: Universitetskaya kniga. – 406 s.
16. L'vova E. L., Oktyabr'skaya I. V., Sagalaev A. M., Usmanova M. S. (1988). Tradicionnoe mirovozzrenie tyurkov YUzhnoj Sibiri. – Novosibirsk: Nauka. Sib.otd.nie. – 225 s.
17. Potapov L. P. (1969). Ocherki narodnogo byta tuvincev. – M.: Nauka. S.278
18. Snesev N. P. (1969). Relikty domusul'manskih verovanij i obryadov u uzbekov Horezma. – M.: Nauka. – 336 s.
19. Suhareva O. A. (1929). Mat' i rebenok u tadzhikov (obryady i predstavleniya, svyazannye s materinstvom u tadzhikov goroda Samarkanda i kishlakov Kusaho, Kanibadama i SHahristana) // Iran. T.III. – Tashkent. S. 107–191.
20. Tokarev S. A. (1990). Rannie formy religii. – M.: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. – 621 s.
21. Toleubaev A. T. (1991). Relikty doislamskih verovanij v semejnoy obryadnosti kazahov (H1H – nachalo XX veka). – Alma-Ata: Gylym. – 214 s.
22. Tohtabaeva SH. ZH. (2017). Etiketnye normy kazahov. CHast' II. Sem'ya i socium. –Almaty: Tovarishchestvo s ogranichennoj otvetstvennost'yu «LA GRÂCE». – 168 s.
23. Shastina N. P. (1957). Puteshestviya na vostok Plano Karpini i Gil'oma Rubruka. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo geograficheskoy literatury. – 270 s.
24. Shternberg L. YA. (1936). Pervobytnaya religiya v svete etnografii. Leningrad: Izdatel'stvo instituta narodov severa cik sssr im. P. G. Smidoviicha.– 571s.
25. Shulembaev K. SH. (1975). Magi, bogi i dejstvitel'nost' (Obshee i osobennoe v religioznyh verovaniyah kazahov). Alma-Ata: Kazahstan. – 128 s.

Aydın Güler
*Balikesir University Faculty of Science
and Literature Faculty
Turkish Language and Literature Department
Balikesir, Türkiye
e-mail: aydinguler@balikesir.edu.tr*

SEMIOTIC ANALYSIS OF AKJAN BATIR FROM KAZAKH HEROIC TALES

Abstract: Kazakh literature is a valuable literature that has risen on the oral literature culture for a long time. As a natural part of this course, types of oral literature display a highly developed structure. A branch of this advanced oral literature is fairy tales. Among these tales, heroic tales have an important place.

From this point of view, in this study, the tale named Akjan Batır, one of the Kazakh hero tales, has been taken into a semiotic analysis. In this study, semiotic analysis methods were used by taking Greimas's potential model into the center.

In order to carry out this analysis, first of all, the method and basic concepts were introduced, then a summary of the tale was given and the narrative structure, narrative elements and deep structure were revealed.

Keywords: Actantial model, semiotic analysis, fairy tales, Akjan Batır.

Айдын Гүлер
*Жаратылыстану ғылымдары және
әдебиет факультеті
Балыкесир Университеті
Түрік тілі мен әдебиеті кафедрасы
Балыкесир, Түркия
e-mail: aydinguler@balikesir.edu.tr*

ҚАЗАҚТЫҢ БАТЫРЛАР ЭПОСЫНДАҒЫ АҚЖАН БАТЫРДЫҢ СЕМИОТИКАЛЫҚ ТАЛДАУЫ

Андатпа: Қазақ әдебиеті-ұзақ уақыт бойы ауызша әдеби мәдениет негізінде сақталып келе жатқан құнды әдебиет. Осы курстың табиғи бөлігі ретінде ауызша әдебиет түрлері жоғары дамыған құрылымды көрсетеді. Бұл озық ауызша әдебиеттің бір саласы – ертегілер. Осы ертегілердің ішінде батырлық дәстүрлер маңызды орын алады.

Осы тұрғыдан алғанда, осы зерттеуде қазақтың батырлар туралы ертегілерінің бірі – «Ақжан батыр» семиотикалық талдау жасалынды. Бұл зерттеуде семиотикалық талдау әдістерін қолданылды, талдаудың негізіне Греймастың әлеуетті моделі алынды.

Бұл талдауды жүргізу үшін, ең алдымен, әдіс пен негізгі ұғымдар ұсынылды, содан кейін ертегінің қысқаша мазмұны беріліп, баяндау құрылымы, баяндау элементтері және терең құрылым ашылды.

Түйінді сөздер: Актантты модель, семиотикалық талдау, ертегілер, Ақжан Батыр.

Айдын Гюлер

Факультет естественных наук и литературы

Университета Балыкесир

Кафедра турецкого языка и литературы

Балыкесир, Турция

[e-mail: aydinguler@balikesir.edu.tr](mailto:aydinguler@balikesir.edu.tr)

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АКЖАН БАТЫРА ИЗ КАЗАХСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЙ

Аннотация: Казахская литература – это ценная литература, которая долгое время существовала на основе устной литературной культуры. Являясь естественной частью этого курса, виды устной литературы демонстрируют высокоразвитую структуру. Ветвью этой передовой устной литературы являются сказки. Среди этих сказок важное место занимают героические предания.

С этой точки зрения, в данном исследовании семиотическому анализу была подвергнута одна из казахских сказок о героях – “Ақжан батыр”. В этом исследовании были использованы методы семиотического анализа, в центр которых была поставлена потенциальная модель Греймаса.

Чтобы провести этот анализ, прежде всего, были представлены метод и основные понятия, затем было дано краткое изложение сказки и раскрыта структура повествования, элементы повествования и глубинная структура.

Ключевые слова: Актантная модель, семиотический анализ, сказки, Ақжан Батыр.

1. Method

In this study, the tale titled Akjan Batir, one of the Kazakh heroic tales, will be analyzed based on the analysis methods developed by structural semiotics.

If Akjan Batir’s tale is analyzed with the terminological criteria revealed by deep structure analysis, which is the basic text analysis method of structural semiotics developed by Algirdas Julien Greimas and laying the foundations of Propp, it will be revealed that the tale in question contains meanings beyond the apparent meaning world.

1.1. Analysis Method of Semiotics and Literary Semiotics

For semiotics, which is met with Latin terms such as semiotic and semiology, a definition can be made as a science that examines signs (Erkman, 1987: 8). Although the first concepts about the sign were used by Hippocrates and Parmenides in the 5th century BC (Ünal, 2016: 380), the first person to name semiotics as a term was John Locke (Güneş, 2012: 37). However, semiotics became a disciplined and modern science with F. Saussure and C. S. Pearce.

While talking about the importance of semiotics, Güneş, with quotations from Hénault and Jaillet, put forward the view that semiotics can be regarded as a theoretical understanding of interpretation and is both a methodological tool and a research topic (Güneş, 2012:40; Hénault, 2002: 93; Jaillet, 2000: 7). In this context, it is possible to think that human consciousness is the method and science of understanding and making sense of the world, life or everything it sees for semiotics.

Semiotic analysis, on the other hand, interrogates the text with different types of examples that can be applied to different layers of the text, as stated by İşeri, and helps to find the message to be given in the text and the problem or problems given by the analyst or the author in the text (İşeri, 2008:121).

When a direction is followed from the surface structure to the deep structure in the analysis, this method will be listed as follows: discursive level, narrative level and logical-semantic level. This sequence also constitutes the productive process. The productive process can be formulated as follows:

Discursive Structure	Figurative element (space, time, actants)
Anlatısal Yapılar	Narrative curriculum Actantial syntax (subject, object, sender, receiver, helper, opponent; narrative programs Modal structures (want, have to, know, be able, or their negatives)
Main Structure	Semantic and syntactic elements (semiotic square)

*Diagram 1: The productive process of signification
(as cited in Çomak, İşeri and Aslan Karakul, 2020: 4)*

1.1.1. Discursive Structure

In a semiotic analysis, it is the stage of the discourse that focuses on the prominent elements of the narrative (Uçan, 2015:119). In other words, Günay states that the semiotic structures that can be seen at the first stage in the narrative read are described at this stage (Günay, 2013: 194). At this stage, the people who make up the narrative, time and space are discussed. People are examined in the context of their psychological and physiological characteristics and interactions with other people to the extent they

are included in the narrative. Time is handled in terms of concepts such as the time of the event, the narration time, the narrative time. If space, that is, space, is the spaces in the narrative, the effect of these spaces on the narrative, the places where the event takes place. Based on these considerations, the discursive structure constitutes what the reader sees at first when a text is read.

1.1.2. Narrative Structure

At this stage, the formation of the narrative in the narration is revealed. The narrative structure is the transitional stage from the superficial structure to the deep structure. In this section, *narrative syllabus*, *actantial syntax* and *modal structures* are seen.

1.1.2.1. Actantial Model

In the 1960s, Greimas based the actantial model on Propp's theories (URL-1). This model is a method used to analyze literary texts at the theoretical level. In the actantial model, a narrative is divided into six components called actants. These components are sender, receiver, subject, object, helper, and opponent. The fact that should be underlined in this section is that these components are independent of the characters and that the actants in question do not have to be human.

The sender is the actant who assigns the task to the subject and moves the subject. The receiver is the situation or person who obtains the object and is in the final stage of the narrative. The subject is the actant who tries to obtain the object with the action of the sender. The object is the actant that is desired to be achieved by the subject, for which the subject engages in search or struggle. The helper is the actant that the subject makes use of in the way of obtaining the object and fulfills the task of supporting the subject. Finally, the opponent is the actant, which, unlike the helper, represents any obstacle, difficulty or enemy that the subject encounters on the way to obtaining the object.

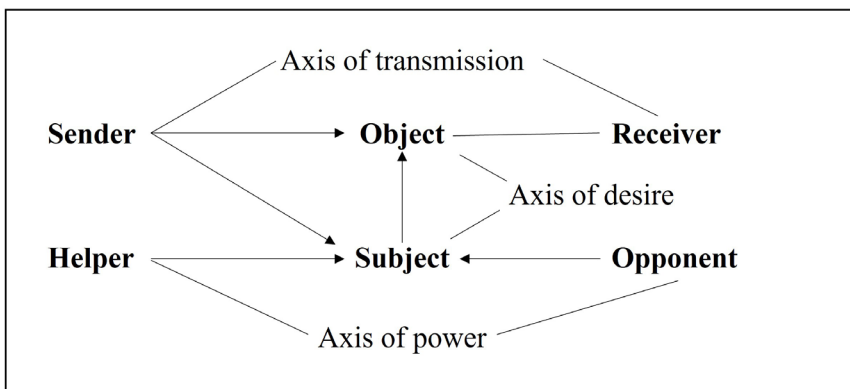


Diagram 2: Diagram of Greimas' Actantial Model

These six actors form three axes between them. These are the *axis of desire*, *axis of power*, and *axis of transmission*. Axis of desire arises from the interaction and relationship of subject and object. This relationship is also called a junction (URL-1). Axis of power arises from the relationship between the helper and the opponent. In other words, they are the actants that help and opponent the subject and affect the subject. In the subject's relationship with the object, the axis that enables or prevents the subject from obtaining the object is called axis of power. Axis of transmission is the relationship between the sender and the receiver. It constitutes the transmission length of a narrative. In most narratives, the sender and receiver actants are the same element, but the changes and transformations of these elements establish the narrative. In this context, the actor model can be schematized as follows:

1.1.2.2. Narrative Program

The narrative program in the narrative structure takes place in four main stages in the context of situation and transformation. These are action, competence, deed, and sanction. Through these four stages, the syntax of the narrative is formed by evaluating the transformations and changes from the beginning to the end of the narrative.

Action is the stage of contract between the sender and the subject. The stage that moves the subject and manipulates the subject is the stage of action. It refers to the relationship between the sender and the subject. The stage in which the subject questions his own sufficiency after the sender has activated the subject is called competence. In the acquisition stage, situations such as the subject's going through various transformations and the subject's self-testing against the obstacle occur. On the other hand, the description of the final state between the subject and the object comes to the fore. In other words, the subject's acquiring or separating from the object is examined in the performance stage. Finally, in the sanction phase, the final situation between the subject and the sender is revealed. That is, at the beginning of the narrative, while it is the sender who activates the subject in the action stage, the subject who tries to persuade or convince the sender at the end of the narrative creates the sanction stage. In Günay's terms, the modalities of /notifying/ and /knowing the truth can be mentioned with the sanction phase (2002: 129).

1.1.3. Main (Logical-Semantic) Structure

The logical-semantic level of a narrative is the deepest and most abstract level of the signification or signification process. At this level, the structures and relationships in which meaning is established are determined. As Uçan puts it, the question to be asked at this level of analysis is: What is the logic that regulates the relationships described at the narrative and discourse levels (2015: 121)? The Main Structure level consists of two elements: main syntax and main meaning (İşeri, 2008: 125). In addition, the analysis process of the text is completed by removing the semiotic square and the main narrative program of the text.

2. Analysis

2.1. Summary of Akjan Batir Tale

In ancient times, a rich man who had a lot of animals, especially horses, began to look for a reliable man to care for his horses in the steppe and to protect them. Hearing about Akjan Batır, a vicious and brave man who was famous in the country at that time, rich man asked Akjan Batır to take care of his horses. Akjan Batır wanted five people with him and left with his six flocks of horses and five assistants. They went to a place with plenty of grass and plenty of water and planted a six-winged tent. They lived there, took turns resting and took shelter in this tent on stormy days. One day, while Akjan Batır was caring the horses alone, a one-eyed giant attacked their tent and killed and ate the rich man's brother. When Akjan Batır came to the tent, he saw the situation and killed the giant by shooting him in the eye. Later, Akjan Batır left his other assistants with the horses and went to inform the rich man. He knew that giant's other relatives would come after him. Giant's relatives attacked Akjan Batır while he was on the way, but Akjan Batır managed to kill them too. When the rich man heard the news of Akjan Batır, who returned to his hometown, he was very sad and cried, but was happy when he learned that the horses were safe. With the end of the winter season, the place where the horses were gathered, a feast was held in the country and the rich man gave to Akjan Batır his one of six flocks of horses. Thus, Akjan Batır achieved all his goals. It is said that the proverb, which is said to work correctly if you work, is also said to be from here³⁵.

2.2. Discursive Structure

Discursive structure consists of discursive syntax and discursive discourse. Discursive syntax is point of view and focus, person, space (space), time and pattern (motif). Discursive syntax shows the determination and analysis of these elements that make up the narrative. Discursive meaning, on the other hand, refers to the thematic roles marked by these elements. Discursive syntax is the signifier of a narrative; discursive meaning is the explanation of the narrative. In this context, while analyzing the discursive structure of the tale called Akjan Batır, first the elements told and then the thematic roles that these elements will point to will be mentioned.

2.3.1. Narrator and Point of View

While Kıran and Eziler Kıran examine the concepts of narrator and focus, "The narrator tells the things that the person, namely the hero, thinks, feels and does, as if impersonating the hero." (Kıran and Eziler Kıran, 2000:99). In the continuation of this, they include the zero focus that is always and everywhere, the external focus that excludes information about the thoughts of the heroes and all kinds of subjectivity, the inner focus or limited point of view that tells the hero what he thinks, feels and does, as if impersonating the hero.

³⁵In the study, quotations from the tale named Akjan Batır were made based on the work with the citation Yıldırım, S. (2017). *Kazakh Heroic Tales*, Ankara: Türksöy.

The enunciation subject of the tale named Akjan Batır, the author of the tale is anonymous. The enunciation subject of the tale is the narrator of the tale. In this tale, the narrator has a limited point of view from the focus examples mentioned above. The tale is told through the third person pronoun. The point of view and focus of the narrative is concentrated on Akjan Batır. The cases and all the descriptions in the tale are as much as they are or are in Akjan Batır's surroundings.

2.3.2. Characters

One of the most important elements that the narrator includes in the story are the characters. The characters of the tale titled Akjan Batır are Akjan Batır, the rich man, the giants and Akjan Batır's assistants.

Akjan Batır is not included in the tale with his physical characteristics. However, when the rich man chooses Akjan Batır, he refers to his honesty and ingenuity. In addition to this, it is possible to say that Akjan Batır, who entered the struggle with the giants, was brave and strong, and acted wisely when he could not afford it.

Almost no feature of the rich man is seen in the fairy tale. It is seen that the rich man, whose sender feature stands out, is saddened by the death of his brother and is glad that his goods are back. In addition, it can be said that he is an honest person when he gives what he promised to Akjan Batır at the end of the job.

2.3.3. Time

It is difficult to talk about a clear time period in the tale titled Akjan Batır. The tale begins with the words "in ancient times" (p.106). In addition, the time period when the horses will go to the wild is winter. At the beginning of winter, the rich man assigns Akjan Batır to take care of his horses. The giant's attack also takes place in late winter, and Akjan Batır delivers the herd to the rich man after defeating the giants.

Apart from the expression of the seasons of time, there are also time words that appear during the day. For example, Akjan Batır enters the giant's lair at dusk (p.107). Giant's relatives attack Akjan Batır at nightfall (p.108).

2.3.4. Space

In the fairy tale named Akjan Batır, as a part of the fairy tale tradition, the knowledge of place is weak. The tale has no geographic information. However, taking herds of horses to the steppe with plenty of water and grass and planting the tent in the steppe give clues about the place.

In addition, the fact that the giant stays in a lair and the relatives of the giant take place in the inns are other factors related to the place.

2.3.5. Motif

Giant: The giant, who is also the opponent of the tale, is also the representative of a motif in the tale. Giants, extraordinary beings of fairy tales, are representatives of evil and bad behavior. In this respect, it is possible to see the giants as the usual opponents of fairy tales. The most important features of giants are that they are stronger than the hero, but the giants always lose to heroes' mind games or tricks.

2.4. Narrative Structure

In narratives such as stories, novels and fairy tales, the situation and transformations between the subject and the object form the narrative. In the tale called Akjan Batır, the transition from one state to another between Akjan Batır and his object has led to the formation of narrative.

The tale reveals the life culture of the Turks, who have a nomadic life culture. The fact that horses are the main source of capital and livelihood for people, and that horses are sent to the wild in winter are the cultural elements reflected in the fairy tale.

In this context, the main narrative program was analyzed in a single section narrative graph based on Akjan Batır's situations and transformations as a subject, according to the actantial syntax.

2.4.1. Main Narrative Curriculum

When a narrative consists of more than one section, the narrative program of each section is handled separately. Finally, in the light of these narrative programs, the main curriculum of the narrative is revealed. However, since the tale named Akjan Batır consists of a single section, more than one narrative curriculum is not seen, and therefore the concepts of narrative curriculum and main narrative curriculum become the same.

The tale begins with the rich man's need for an honest and courageous workforce. So the rich man will make a generous payment for the services he needs. Akjan Batır accepts this offer because it overlaps with his own wishes. Later, while Akjan Batır is fulfilling his part of the employment contract, his tent is attacked by the giant. Afterwards, Akjan Batır, who struggles with the giant and his relatives, wins these struggles and first informs the rich man of his brother's death, then surrenders the herds and receives his wages from the rich man.

The representation of the actantial syntax, which shows the actors of the narrative program of the tale and their social roles, can be done as follows:

Sender: Rich man

Receiver: Akjan Batır

Subject: Akjan Batır

Object: Horse care and herd safety

Helper: Akjan Batır's assistants

Opponent: Giant and his relatives

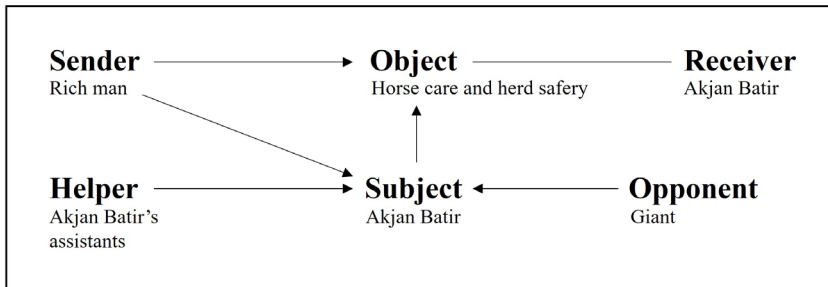


Diagram 3: Actantial syntax of the tale

As stated in the summary of the tale, he entrusts the rich man’s flocks to Akjan Batir to protect them from winter. The rich man’s entrustment of his flocks constitutes the action. Because action, as stated before, also means manipulation, and it basically has the quality of a contract between the sender and the subject, which concerns the whole narrative (Günay, 2018: 178). Due to action, Akjan Batir, together with his assistants, took the herds to a place where water and grass were abundant.

After the action comes the stage of competence. Competence is according to Kiran, and Eziler Kiran, “it is the skills required by the subject in order to take necessary actions, perform the necessary transformations, and take an action in accordance with the contract he made with the sender, and the stage in which these abilities are acquired.” (2000:177). Although it is said in the tale that Akjan Batir is a noble person, this courage and strength must be tested against the giant. As a matter of fact, despite of Akjan Batir delay in rescuing the rich man’s brother, finding and killing the giant in his lair, is a concrete example of Akjan Batir’s bravery and strenght.

In the sanction stage, which is the last stage in the narrative, Akjan Batir successfully completes his mission after delivering his flocks to the rich man. In return, the rich man gives Akjan Batir the flock he promised before, and Akjan Batir becomes rich as he intended. The narrative diagram can be represented in tabular form as follows:

Action	Competence	Act	Sanction
The rich man makes a deal with Akjan Batir, a brave and honest man, in order not to lose his flock.	Akjan Batir kills the giant who poses a threat to his herd.	With the giant threat gone, the herd remains safe.	The herds are handed over to the rich man at the end of winter. The rich man fulfills his promise and makes the payment to Akjan Batir.
Sender Subject →	Subject Subject →	Subject object →	Subject sender →

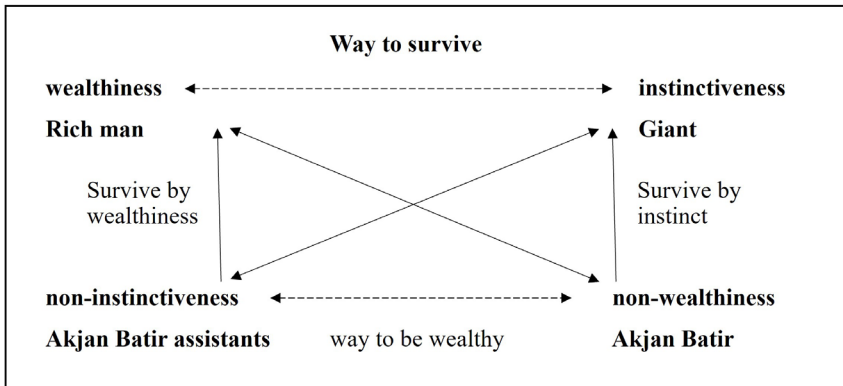
Diagram 4: Stages of the narrative program of the tale

According to the axis analysis, the other part of Greimas’s actantial model, the transmission axis begins when the rich man finds and agrees with Akjan Batır. As a result of this agreement, the rich man and Akjan Batır successfully complete their business contracts.

The relationship between subject and object forms the axis of desire. Akjan Batır, the subject of the tale, realized his intention to keep the herd, which is its object, safe. In this case, the subject has acquired the object.

The relationship between the helper and the opponent is called the power axis. The assistants given to Akjan Batır in the tale duly performed their duties in the part of looking after the herds. However, Akjan Batır has undertaken the fight against giants and other giants. Although Akjan Batır’s assistants could not cope with the giants, they ensured that the subject reached the object. In this context, the auxiliary element indirectly prevailed over the opponent element in the power axis.

To complete the main structure of the tale, the final stage is the concretization with the semiotic square. The contrasts at this stage and their relationships with burdens will be highlighted. The view of the table named Akjan Batır on the semiotic square is as follows.



Wealthiness-instinctiveness: contrast relationship

Non-wealthiness-non-instinctiveness: sub-contrast relationship

Wealthiness- non-wealthiness: Contradiction relationship

Instinctiveness- non-instinctiveness: Contradiction relationship

Wealthiness- non-instinctiveness: Inclusion relationship

Instinctiveness- non-instinctiveness: Inclusion relationship

In the tale called Akjan Batır, all the oppositions basically emerge against two axes. The first of these is to be wealthy or not; the second is to act instinctively or not to act instinctively.

The rich man and Akjan Batır create a contradiction in terms of wealth. Because the rich man needs an honest and courageous workforce to work, Akjan Batır is concerned about getting the right response for these services he can offer.

On the other hand, giant instinctively enters the tent to quell his hunger and kills the rich man's brother. In the paradoxical position of this, Akjan Batır's assistants simply follow the instructions given to them, far from their instincts, and do not show any instinctive behavior.

Although the relationship of the rich man and the giant is not seen in the fairy tale, it creates a contrast in terms of the values they represent. Similarly, although Akjan Batır and his assistants work together, Akjan Batır does his job right and listens to his instincts to survive.

Akjan Batır and the giant are characters who act with their instincts despite being at two extreme poles in the narrative of the tale. Both characters follow different ways of surviving.

The rich man and Akjan Batır's assistants follow the same path as they follow the path of being wealthy in order to survive.

Conclusion

In this study, the tale named Akjan Batır, one of the Kazakh heroic tales, was subjected to semiotic analysis by taking Greimas's actantial model into the center. In this context, the tale has been analyzed semantically and the meaning of the text has been revealed according to its deep structure.

At the end of the analysis, attention was drawn to the transformation of Akjan Batır, who is the hero of the tale, in the relationship between the actants, in the face of wealth. At the beginning of the tale, Akjan Batır, from being an ordinary person, has become a herd owner as a result of doing his job right.

The tale has progressed in a chronological setting depending on the natural structure of its genre. The tale has shaped as a single section. In this tale, man's struggle with the giant, which is an evil and extraordinary being, is given place by using his courage and mind.

As can be seen from the whole tale, the lesson to be learned from the tale is the benefits of doing the job right. Akjan Batır's doing his job correctly has made him a herd owner. This example explains the benefits of doing a good job to the readers or listeners. This study can be seen as a semiotic proof of this statement in a sense.

References

1. Çomak, M.; İşeri, K., Aslan Yurdakul, S. (2020). Semiotic Analysis of the Benlem Story. *Journal of Dokuz Eylül University Faculty of Letters* 7(1), p. 1–24.
2. Erkman, F. (1987). *Introduction to Semiotics*. Istanbul: Alan Publishing.
3. Kiran, Z.; Eziler Kiran, A. (2000). *Literary Reading Processes*. Ankara: Seçkin Publishing.
4. Gunay, V. D. (2002). *Semiotic Writings*. Istanbul: Multilingual Publishing.
5. Gunay, V. D. (2013). *Text Information*. Istanbul: Papatya Publishing.
6. Gunay, V. D. (2018). *A Literary Semiotics Reading: Kuyucaklı Yusuf*. Istanbul: Papatya Publishing House.
7. Güneş, A. (2012). A Contemporary Analysis Method: Semiotics. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 7(2), pp. 31–43.
8. Hénault, Anne (2002). *Questions de Semiotique*. Paris: PUF.
9. İşeri, K. (2008). Semiotic Analysis of Ömer Seyfettin's Story of Yüz Akı. *Journal of Modern Turkish Studies*, 5(3), 117–139.
10. Jaillet, Alain (2000). *Une école de semiotique*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
11. Uçan, H. (2015). *Literary Criticism and Semiotics*. Istanbul: Iz Publishing.
12. Ünal, M. F. (2016), The Adventure of Semiotics. *Mütefekkir*, 3(6), pp.379–398.
13. Yıldırım, S. (2017). *Kazakh Heroic Tales*, Ankara: Türksoy.
14. URL-1: Hébert, Louis (2023). The Actantial Model, URL: <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>, accessed 21.05.2023.

Ибрагимов А. И.
*Казахский национальный педагогический
университет имени Абая,
Алматы, Казахстан
e-mail: aman.07@inbox.ru*

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ: ИССЛЕДОВАНИЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНСКОГО ИСКУССТВА ЧЕРЕЗ ФОЛЬКЛОРНЫЕ НАЧАЛА И ЖИВОПИСНЫЕ МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ПОЛОТНА

Аннотация: Практика современного казахстанского искусства широко демонстрирует возможность органического синтеза фольклорного начала - народных сказаний, мифов, легенд с потенциалом изобразительного искусства, в пространстве которого происходит переосмысление и наполнение новым содержанием. Особое место в этом процессе занимает проблематика анализа метафорического начала живописного произведения, занимающего прочные позиции в качестве конструирующего принципа.

Метафорическое в современном изобразительном искусстве выражается во всем многообразии. Можно сказать, что метафора используется современными художниками на разных уровнях: от деталей до картины в целом. При этом метафора проявляется в творчестве каждого художника по-разному, формируя неповторимую авторскую мировоззренческую концепцию.

Обращаясь к феномену метафоры (как стилистического приема) в целом как особой концепции мира и гармонии человека с Универсумом, мы получаем возможность узнать и осмыслить его истоки, глубже вникнуть в самобытные пути развития современного казахстанского искусства. В современной художественной культуре Казахстана проблема изучения этнических корней и общность духовного космоса тюркского пространства видится нам одной из ключевых.

Обращение современных казахстанских художников к метафоре, выражающееся в использовании многообразных его средств, в том числе и умелого тончайшего живописно-пластического решения мифопоэтических полотен, проявляется в усиленной связи с родной землей и культурой, являясь своего рода залогом эмоциональной достоверности визуально-смысловых интерпретаций, которые дает художникам сакральное пространство культуры.

Ключевые слова: Казахское искусство, фольклорное начало, метафора, живописное произведение, художники, культура Казахстана, этнические корни.

Ибрагимов А. И.

*Абай атындағы Қазақ ұлттық
педагогикалық университеті
Алматы, Қазақстан
e-mail: aman.07@inbox.ru*

МЕТАФОРАЛЫҚ СИНТЕЗ: ФОЛЬКЛОРЛЫҚ ПРИНЦИПТЕР МЕН КӨРКЕМ МИФОПОЭТИКАЛЫҚ КЕНЕПТЕР АРҚЫЛЫ ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ӨНЕРДІ ЗЕРТТЕУ

Андатпа: Қазіргі қазақстандық өнердің тәжірибесі фольклорлық принциптердің – халық аңыздарының, мифтердің, бейнелеу өнерінің әлеуеті бар аңыздардың органикалық синтездеу мүмкіндігін кеңінен көрсетеді, оның кеңістігінде жаңа мазмұн қайта түсіндіріліп, толтырылады. Бұл процесте құрылыс принципі ретінде берік орын алатын кескіндеме жұмысының метафоралық басталуын талдау проблемасы ерекше орын алады.

Қазіргі бейнелеу өнеріндегі метафоралық барлық алуан түрлілікте көрінеді. Метафораны заманауи суретшілер әр түрлі деңгейде қолданады деп айтуға болады: бөлшектерден бастап кескіндемеге дейін. Сонымен қатар, метафора әр суретшінің шығармашылығында әр түрлі көрінеді, бірегей авторлық дүниетанымдық тұжырымдаманы қалыптастырады.

Метафора феноменіне (стилистикалық құрал ретінде) тұтастай алғанда әлемнің ерекше тұжырымдамасы және адамның Универсуммен үйлесімділігі ретінде біз оның бастауларын білуге және түсінуге, қазіргі қазақстандық өнердің дамуының өзіндік жолдарына тереңірек үңілуге мүмкіндік аламыз. Қазақстанның қазіргі көркемдік мәдениетінде этникалық тамырларды зерттеу мәселесі мен түркі кеңістігінің рухани кеңістігінің ортақтығы біз үшін маңызды мәселелердің бірі болып табылады.

Қазіргі қазақстандық суретшілердің метафораға жүгінуі, оның әр түрлі құралдарын, оның ішінде мифопоэтикалық картиналардың шебер кескіндемелік-пластикалық шешімін қолдануда көрініс табады, бұл суретшілерге мәдениеттің қасиетті кеңістігі беретін визуалды-семантикалық интерпретациялардың эмоционалды сенімділігінің кепілі бола отырып, туған жермен және мәдениетпен тығыз байланыста көрінеді.

Түйінді сөздер: Қазақстандық өнер, фольклорлық бастама, метафора, көркем шығарма, суретшілер, Қазақстан мәдениеті, этникалық тамырлар.

Ibragimov A. I.

Abay Kazakh National

Pedagogical University

Almaty, Kazakhstan

e-mail: aman.07@inbox.ru

METAPHORICAL SYNTHESIS: STUDY OF MODERN KAZAKHSTAN ART THROUGH FOLKLORE PRINCIPLES AND MYTHOPOETIC PAINTINGS

Abstract: The practice of modern Kazakh art widely demonstrates the possibility of an organic synthesis of folklore – folk tales, myths, legends with the potential of fine art, in the space of which rethinking and filling with new content takes place. A special place in this process is occupied by the problem of analyzing the metaphorical beginning of a painting, which occupies a strong position as a constructive principle.

The metaphorical in contemporary fine art is expressed in all its diversity. We can say that the metaphor is used by contemporary artists at different levels: from details to the picture as a whole. At the same time, the metaphor manifests itself in the work of each artist in different ways, forming a unique author's worldview concept.

Turning to the phenomenon of metaphor (as a stylistic device) as a whole as a special concept of peace and harmony of man with the Universe, we get the opportunity to learn and comprehend its origins, to delve deeper into the original ways of development of modern Kazakhstani art. In the modern artistic culture of Kazakhstan, the problem of studying ethnic roots and the commonality of the spiritual cosmos of the Turkic space is seen by us as one of the key ones.

The appeal of modern Kazakh artists to metaphor, expressed in the use of its diverse means, including the skillful finest pictorial and plastic solution of mythopoetic canvases, manifests itself in an increased connection with their native land and culture, being a kind of guarantee of the emotional authenticity of visual and semantic interpretations that sacred space of culture for artists.

The article was prepared within the framework of the project of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan AP09259280 “Languages of Kazakh culture as the basis of ethnic identity: semiotics and semantics”.

Keywords: Kazakh art, folklore beginning, metaphor, painting, artists, culture of Kazakhstan, ethnic roots.

Введение. Активное развитие и разнонаправленность современного искусства Казахстана демонстрирует нам огромный потенциал наших художников, что несомненно должно осмысливаться с различных научных позиций. Одно из важнейших мест в этом процессе занимает проблематика метафоры как стилистического приема, позволяющего наиболее полно отразить замысел художника, автора произведения.

Таким образом, научные разработки последних лет подтверждают важность исследований визуальной метафоры. В статье «Метафоры в искусстве» (Борувка, Томас, 2003) Б. Борувкар и К. Томас описывают, как метафоры могут быть использованы в искусстве, чтобы создать более глубокое и эмоциональное впечатление на зрителя. Они также отмечают, что метафоры являются неотъемлемой частью культуры и могут использоваться для передачи идей, ценностей и убеждений.

В работе «Культурные метафоры и современное искусство» (Лакофф, Тернер, 2002) Дж. Лакофф и М. Тернер обсуждают, как метафоры могут быть использованы в искусстве для передачи культурных ценностей и идентичности. Они подчеркивают, что метафоры имеют сильный эмоциональный эффект на зрителя и могут быть использованы для вызова сочувствия, эмпатии и понимания.

В работе «Метафоры в современном искусстве» (Браун, 2016) Ж. Браун обсуждает, как метафоры используются в современном искусстве для создания эффекта и привлечения внимания зрителя. Она отмечает, что метафоры могут быть использованы для создания противоречий и вызова размышлений у зрителя.

В статье «Символы и метафоры в искусстве Казахстана» (Амангельдиева А., Мусабаева А., 2018) А. Амангельдиева и А. Мусабаева обсуждают, как символы и метафоры используются в искусстве Казахстана, чтобы передать культурные ценности и идентичность. Они описывают, как образы кобылы, орла и других животных используются в искусстве, чтобы символизировать силу, свободу и национальную гордость.

В исследовании Жаксыбековой А. А. «Использование метафоры в работах казахстанских художников» (Жаксыбеков, 2020) обсуждается, что метафора играет важную роль в искусстве и может быть использована художниками для передачи сложных идей и эмоций. Автор указывает на то, что метафора может быть использована в различных формах и стилях, таких как живопись, скульптура и фотография.

В работе Бауыржановой А. «Метафора в казахстанском искусстве» Бауыржанова А., 2019) упоминается о том, что метафора может быть использована для передачи многих идей и эмоций, таких как культурные, политические и социальные аспекты. Автор обращает внимание на то, что метафора может быть использована для передачи идеи национальной идентичности и культурного наследия.

В исследовании Каржаубаева Е. «Метафора и метафоризм в современном казахстанском искусстве» (Каржаубаев, 2021) обсуждается, что метафора и метафоризм являются неотъемлемой частью современного казахстанского искусства.

Автор указывает на то, что художники используют метафору для передачи своих идей и эмоций, а также для создания прочных эмоциональных связей с зрителями.

В работе «Метафора как способ трансформации культуры» К. Ж. Сулейменова и А. Е. Бекмуратова обращают внимание на то, что метафора используется в культуре и искусстве для передачи сложных идей и концепций, которые трудно выразить обычными словами (Сулейменова, Бекмуратова, 2017). Они приводят примеры художников, которые используют метафоры в своих работах для передачи своих идей о культуре и обществе. Одним из таких художников является Аскар Сегизбаев, который в своих работах использует метафору ковра как символ культуры и народной традиции.

В работе «Метафора в современной художественной культуре Казахстана» С. Т. Алиева обращается к тому, как метафоры используются в современной художественной культуре Казахстана (Алиева, 1980). Она приводит примеры работ художников, которые используют метафоры для передачи своих идей о культуре, обществе и истории Казахстана.

Однако, при всем многообразии научных работ на обсуждаемую тему, рассмотрение визуальной метафоры и ее коммуникативных возможностей на примере современного казахстанского искусства все еще остается актуальной проблемой. Этой актуальной проблеме, а именно в разрезе двух подходов («литературные мотивы в живописи Казахстана» и «живопись Казахстана как литературный мотив») посвящена данная статья.

Основная часть. В последнее время художники Казахстана все больше обращаются к использованию визуальной метафоры. Однако, какую роль играет метафора в их творчестве? И как этот стилистический прием обогащает их творчество и позволяет донести до зрителя главную идею своего произведения? Вот главные вопросы настоящего исследования, определяющее его материалы и методы исследования.

Согласно Лакоффу и Джонсону (Лакофф, Джонсон, 1980), метафора является не просто украшением, а способ мышления и понимания мира. Ученые считают, что метафора помогает людям представить сложные концепции в более простой и понятной форме, а их использование позволяет художникам выразить свои идеи в более глубокой и эмоциональной форме.

На сегодня наметились два основных подхода в исследовании визуальной метафоры: проецирующий анализ содержания или смысловых форм – литературные мотивы в живописи, а также более продвинутый подход – изобразительное искусство как литературный мотив. Оба этих подхода занимают важное место в настоящем исследовании.

Обозначенные направления вносят значительный вклад в расширение рамок традиционного искусствоведческого анализа. Фундаментальные основы этих направлений в отечественной науке заложены и развиваются научной школой Института литературы и искусства им. М. Ауэзова, а именно Р. А. Ергалиевой, Д. С. Шариповой и другими.



Рисунок 1. С. А. Айтбаев. «Молодые казахи». Х.м. 1967 г.

<https://www.gmirk.kz/ru/kolleksiya/izobrazitelnoe-iskusstvo-kazakhstana/zhivopis/zhivopis-kazakhstana-60-godov>

При этом, авторы статьи под термином «визуальная метафора» понимают изображение, которое символизирует сложную абстрактную идею, позволяющее наиболее полно отразить смысл произведения. Мы считаем, что метафора используется казахстанскими живописцами как средство, раскрывающее потенциальные преимущества идеи, смыслов и образов произведения.

Таким образом, обращение художников к метафоре «объясняется не интеллектуальным бессилием человека, а тем, что она способна служить средством получения нового знания, создавая мощное ассоциативное поле с помощью ограниченного диапазона средств выразительности, в частности, образов или символов» (Lakoff, Dzhonson, 2004).



Рисунок 2. Меиржан Нұрғожин «Эбзел / Сбруя» (2023) Холст, масло.

Литературные мотивы в живописи Казахстана

Живопись Казахстана отражает множество литературных мотивов, связанных с историей, культурой, мифологией и фольклором. В данном разделе мы рассмотрим несколько примеров таких мотивов, их истоки и значение в живописи.

Один из наиболее распространенных мотивов в живописи Казахстана – это образы кочевников, которые веками населяли степи этой страны. Казахские художники часто изображают кочевников в ритуалах, обрядах, в повседневной жизни, на фоне красивых пейзажей. Одним из наиболее ярких примеров этого мотива является картина с жанровой сценой из жизни С. А. Айтбаева «Молодые казахи» (1967) Рисунок 1., это живописный портрет группы молодых людей, изображенных в традиционной одежде казахов. Они предстают перед зрителем в момент, когда собираются отправиться на охоту или на какое-то другое приключение.

На переднем плане картины находится четверо молодых людей, один из которых находится на коленях, готовясь к выстрелу из лука. Все они находятся в дикой природе, окруженной горами и высокой травой.

Художник использовал яркие, насыщенные цвета, чтобы передать красоту и богатство природы Казахстана. Одежда молодых людей также нарядна и яркая, с орнаментами и вышивкой. Картина «Молодые казахи» С. Айтбаева передает атмосферу приключения, дух свободы и жизни на природе. Художник отображает



Рисунок 3. *Ұлан Дайбай «Алтын ат / Золотой конь» (2023), Холст, масло*

молодых людей, которые не боятся рисковать и искать новые впечатления, и это делает картину эмоционально заряженной и вдохновляющей.

Еще одним мотивом, тесно связанным с культурой Казахстана, являются образы животных, особенно лошадей. В культуре кочевников лошадь играла огромную роль – она была необходима для перевозки грузов, охоты и сражений. На многих картинах казахских художников можно увидеть изображения лошадей, часто в сочетании с кочевниками. Например, на картине яркого художника Меиржана Нұргожина «Әбзел / Сбруя» (2023) Рисунок 2, которая поражает своей гармонией и эстетической привлекательностью. В ней смело сочетаются элементы традиционной казахской культуры и современной живописи, создавая уникальный образ, который привлекает внимание зрителей.

Также следует отметить, что картина Меиржана Нургожина вызывает эмоциональный отклик у зрителей, позволяя им пережить те чувства и эмоции, которые художник вложил в свою работу. В целом, работа «Әбзел / Сбруя» является ярким примером современного национального изобразительного искусства, способствующего воспитанию духовно-нравственного развития у учащихся и всего общества.

Кроме того, в живописи Казахстана часто встречаются мотивы исторических личностей, мифологические мотивы и образы из эпосов. На картинах казахстанского художника Ұлана Дайбая «Алтын ат / Золотой конь» (2023) Рисунок 3, можно увидеть изображения коня в сбруе по находкам золотого человека, с беркутом и казахской тазы, на фоне гор.

Визуальная метафора, применяемая Уланом Д. это прием, который заключается в использовании образов, символов и знаков в качестве иллюстрации или отражения каких-либо идей, концепций или эмоций. Использование образов находок Иссыкского кургана в качестве визуальной метафоры позволяет художникам передать сложные концепции и идеи, не прибегая к использованию сложных или абстрактных форм.

На наш взгляд, использование образов артефактов бронзового века в качестве визуальной метафоры является важным явлением в современном казахстанском искусстве. Оно помогает передавать сложные идеи и взаимосвязь культур Казахстана. Это открывает новые возможности для художников и помогает продвигать культуру искусства в Казахстане и за его пределами. Использование образов из древних курганов может помочь сблизить культуры и традиции разных народов, показать их общность и связи, что может быть особенно важно в условиях глобализации и расширения межкультурных контактов.

Литературные мотивы, темы и образы в последнее время становятся все более популярными среди казахстанских художников, работающих в живописи. Литературные произведения часто служат источником вдохновения и идеями для создания художественных работ. «Жеті қазына» (Семь сокровищ) – это традиционный казахский мотив, который обычно относится к семи ключевым аспектам, которые считаются важными для жизни.

Аксакалы, старейшины кочевых общин, верили, что каждое из семи богатств имеет свою специфическую ценность. Так, умная и красивая жена была не только поддержкой кочевника, но и защитницей его семьи. Быстроногий скакун обеспечивал мобильность и защиту кочевника во время погони. Охотничий беркут и преданный пёс тазы были не только помощниками в охоте, но и защитниками от диких животных и врагов. Хорошее ружье, в свою очередь, обеспечивал надежную защиту в бою, а всеобъемлющие знания позволяли кочевнику принимать мудрые решения и управлять своими богатствами.

Сокровища, которые описываются в «Жеті Қазына», часто используются как метафора для описания жизненных ценностей и идеалов. Они выражают не только материальное богатство, но и духовные и культурные ценности, которые важны для казахского народа. В живописи казахстанских художников мотив «Жеті Қазына» часто используется как символическое выражение идеалов и ценностей, которые художник хочет передать своим зрителям.

Несколько работ, созданных казахстанскими художниками Нурланом Килибаевым и Досболом Касымовым, отражают этот мотив в качестве визуальной метафоры. В их картинах этот мотив часто используется для описания идеала свободы. Как отмечает исследователь Рашид Нугманов, «оба художника обращаются к образу кочевого народа и используют символику «Жеті Қазына» для выражения своих идеалов. На их работах часто можно увидеть изображения скакунов, холмов, неба и звезд, которые символизируют свободу и бесконечность пространства» (Нугманов, 2018).



Рисунок 4. Нурлан Килибаев «Жеті Қазына». 2016 г. Холст, масло

В одной из таких работ, созданной Нурланом Килибаевым, идея мотива семи сокровищ вдохновляют художника на создание картины «Жеті Қазына» Рисунок 4, где он отражает величие и красоту, мощь и непоколебимость духа казахского народа, а также его непреходящую связь с культурным наследием и историческими традициями. Н. Килибаев использует соответствующие цвета, символы и образы, чтобы передать значение каждого аспекта.

Каждая картина Нурлана Килибаева несет в себе значимость, которую необходимо осмыслить и тщательно рассмотреть. В некоторых из его работ, например, в данном произведении, мы можем наблюдать ярко выраженные казахские народные символы и знаки, которые обладают общепонятным значением. В данном случае присутствуют такие символы в картине «Жеті қазына»: символическое изображение великолепного коня – верного спутника кочевого казаха; беркута; собака – тазы; а также молодая женщина, держащая в руках пиалу с кумысом, причем это действие осуществляется обеими руками. Это является символом уважения и почитания к супругу, возможно, в связи с его отправлением в далекое путешествие, либо наоборот, с его возвращением издалека. Данный символ также выражает любовь, уважение и следование национальным народным обычаям.

Особое внимание художник уделяет цвету, так как он использует насыщенные оттенки, которые придают произведениям устойчивость, в сочетании с композиционным решением и многогранностью изображенного.

Кроме этого, Н. Килибаев наделяет своих героев определенными природными чувствами. Мужчины изображаются как главы рода, главы семьи, а женские персонажи могут обладать некоторой нежностью, но всегда представлены в одежде, характерной для определенного периода.



*Рисунок 5. Досбол Касымов «Жеті қазына / Семь сокровищ» (2023),
Холст, масло*

Нурлан Килибаев берет на себя ответственность за то, что изображает. Например, на его работах изображенный мужчина может символизировать солдата, отца, воина – все в одном образе. Цель заключается в создании собранного образа, являющегося символом государства. Например, воин может не держать оружия, но его взгляд, поза, освещение или ракурс – все это передает дух и энергетику, которые ощущает зритель, рассматривая картину.

В творчестве Нурлана Килибаева одним из наиболее выделяющихся элементов является стремление к абсолютной свободе, которая проявляется в орнаментальных формах. Картины художника символичны и могут быть рассмотрены как выражение идеального мира, который находится за пределами времени и реальности. Каждая композиция прорисовывается через душу, сердце, разум и интеллект Н. Килибаева, и в каждой его картине все элементы имеют знаковое значение. Каждый мазок и каждое движение кисти имеют особый смысл и не случайны.

Также, мотив «Жеті Қазына» используется в живописи как символическое выражение национальной идентичности. Как отмечает художник Нурболат Тленгазы, «образы кочевого народа и мотив «Жеті Қазына» в живописи помогают сохранить и передать историческое наследие казахского народа. Они являются символом национальной идентичности и помогают сохранить связь с традициями предков» (Тленгазы, 2019).

Другой пример использования литературного мотива в живописи «картина Досбола Касымова «Жеті қазына / Семь сокровищ» (2023) Рисунок 5, где художник изображает различные образы, символизирующие семь ключевых аспектов жизни. Эта работа помогает передать идею, что каждый аспект жизни имеет свой собственный ценный атрибут.

Таким образом, легенда о «Жеті Қазына» описывает ключевые аспекты жизни кочевника в степи и акцентирует важность каждого из семи богатств для выживания и процветания кочевника в казахской культуре. Этот мотив стал часто используемой темой в искусстве, в том числе и в живописи.

В заключение, можно сказать, что литературные мотивы в живописи Казахстана – это не только дань уважения к национальным традициям, но и возможность показать красоту и многообразие казахской культуры. Казахские художники смогли прекрасно воплотить в своих работах литературные образы, мифологические персонажи и образы природы, создавая уникальный стиль, который отражает дух казахского народа.

Живопись Казахстана как литературный мотив. Если в первом разделе, главный ракурс был направлен на выявление литературных образов в живописи Казахстана, то этот раздел ставит своей целью анализ казахстанской живописи в контексте литературного мотива. Анализируемое нами понятие – литературный мотив – является важным аспектом исследования казахстанской живописи. Литературный мотив представляет собой семантически насыщенный компонент в литературных произведениях, который активно связан с темой и идеей произведения, но при этом не является их тождественным аспектом (Хализев, 2002). Определение литературного мотива, предложенное В. Е. Хализевым, подчеркивает его значимость и семантическую насыщенность. Мотив является неотъемлемой частью произведения и способствует развитию его концепции и идеи. В контексте казахстанской живописи, анализ литературных мотивов позволяет выявить связь между литературой и живописью, а также раскрыть глубинные смыслы и символические значения, присутствующие в произведениях искусства.

Важно отметить, что мотивы в казахстанской живописи могут быть взяты из различных литературных произведений, отражающих национальную культуру, историю и традиции. Произведения таких классиков, как Мухтар Ауэзов, Сабит Муканов, Алихан Букейханов и других, могут стать источниками литературных мотивов, которые находят свое отражение в казахстанской живописи. Использование таких мотивов позволяет художникам передать национальный колорит, культурные ценности и исторические события через язык искусства.

Например, произведения Мухтара Ауэзова, такие как «Путь Абая» и «Кыз-Жибек», являются настоящими кладями литературных мотивов для художников. Образы героев, их эмоции, места действия и культурные символы могут быть трансформированы на холсте и воплощены в живописных композициях. Путем визуализации литературных мотивов в казахстанской живописи создается гармоничное взаимодействие между словом и образом, позволяющее раскрыть глу-

бинные смыслы и идеи, заключенные в литературных произведениях.

Кроме того, анализ литературных мотивов в казахстанской живописи способствует более глубокому пониманию и интерпретации произведений искусства. Художники, используя мотивы из литературы, создают своеобразный диалог между различными искусствами, расширяя смысловое поле и позволяя зрителям воспринимать произведение с новой перспективы.

Анализ казахстанской живописи в контексте литературного мотива открывает новые горизонты искусства, углубляет связь между словом и образом, а также способствует более глубокому пониманию культурных и исторических особенностей Казахстана. Литературные мотивы, переданные через художественные произведения, становятся своеобразным языком, объединяющим различные сферы искусства и открывающим новые горизонты для их взаимодействия.

В казахстанской живописи можно выделить работы Нурлана Килибаева которые рассматриваются как визуальные метафоры, наполненные монументальностью и глубоким содержанием. Они напоминают настенные росписи, созданные с мастерством и умением передать культурное наследие своего народа. Художник обладает широким культурным багажом, где интеллектуальное познание европейской, арабской и мусульманской культур влияют на его произведения, собирая знаки и символы, которые имеют общечеловеческое значение.

Его композиции приглашают нас погрузиться в прекрасный мир прошлого, одновременно поддерживая определенное расстояние между героями и зрителями. В работах художника прослеживаются обычаи и традиции народа, проникнутые через личное восприятие и мироощущение художника-романтика.

В творчестве Нурлана Килибаева преобладает стремление к достижению абсолютной свободы, что является одним из основных аспектов его работ. Он использует орнаментальные формы, которые придают его картинам символичность и уникальность, и предлагает рассматривать их как выражение идеального мира, превосходящего временные и реальные рамки. Художник глубоко проникает в свою душу, сердце и разум, в результате чего каждая композиция продумана до мельчайших деталей. Можно с уверенностью сказать, что в его работах нет случайных элементов, так как они все являются знаковыми и несут в себе особый смысл. Даже выбор конкретных украшений на его картинах представляет собой продуманный выбор, обусловленный его эстетическими представлениями. Например, в работе «Фариза» (2011), изображена девушка, держащая в руке гранат. Это произведение и многие другие работы Килибаева можно увидеть на билбордах и уличных поверхностях, украшающих городскую среду, рисунок 6. Они яркие, самобытные, оригинальные и имеют декоративное значение.

У Нурлана Килибаева с самого начала его художественного пути проявляется яркое и индивидуальное начало. Хотя он получил профессиональное образование и работает в рамках академической живописи, его работы имеют фигуративный характер и при этом он нашел свою особую нишу. Основным жанром его творчества являются жанровые и портретные композиции. Однако, несмотря на



Рисунок 6. Билборд на проспекте Достык с работой Н. Килибаева «Фариза».

портретную характерность его работ, он изображает прекрасных молодых женщин и смелых мужчин-джигитов. Каждый человеческий образ на его картинах характерен, но мы понимаем, что это не конкретные личности, такие как Асель или Сауле, а обобщенные типологические образы. Все его работы пронизаны символикой.

Не случайно Нурлан Килибаев отмечает, что в каждой работе он вкладывает символическое значение. Если мы обратимся к истории и вере казахов, то многие вещи имеют сакральное значение и символическую ценность. Даже утилитарные предметы, такие как гранат, свеча или луна, приобретают особый смысл в его творчестве. Некая недосказанность, связанная с этими сопутствующими элементами, помогает раскрыть сюжет картин. Например, гранат в руках женщин символизирует плодородие и сам фрукт своей красотой напоминает драгоценные камни, такие как алмазы или сапфиры.

Таким образом, в искусстве каждая деталь имеет свойство нести глубокий символический смысл, а художники используют различные стилистические приемы, чтобы передать свои идеи и эмоции. В контексте казахстанской живописи одним из выразительных стилистических приемов является визуальная метафора граната.

Среди наиболее впечатляющих работ художника находятся женские портреты, которые напоминают стиль Густава Климта, австрийского художника, который поразил мир своей эйфорией влюбленности в прекрасное. Нурлан Килибаев, вдохновленный вековыми казахскими традициями, представляет себя как влюбленного в эти миражи, которые оживают в его работах.

В работе Нурлана Килибаева «Фариза» Рисунок 7, мы наблюдаем повествование, которое, прежде всего, является результатом усилий художника. Он изображает фрагменты из нашей прошлой жизни, жизни нашего народа, основываясь на исторических документах (Смирнова, 2020). Художник умело передает атмосферу отдаленных времен, эпоху дедов и прадедов, создавая ощущение присутствия в мире средневековья.



*Рисунок 7. Нурлан Килибаев
«Фарица» 65/36 холст,
масло 2011 г.*

https://m.facebook.com/nomadsgreatsteppe/photos/a.351681228289840/351681451623151/?type=3&source=43&paipv=0&eav=Afb7xrTGPYnA3s-XRnLVkVH0GXs_YTUXSFfP0HdLjFzqawIQ9ZedEHNMG5nL2P7CLPs

Оттенки красного в картине «Фарица» имеют глубокий смысл, так как многие народы считали этот цвет целебным. В древности верили, что этот цвет отпугивает злых духов, поэтому двери домов красили этой краской. Кстати, археологи говорят, что самым древним камнем-талисманом был гранат, а он красный. Именно этот цвет является самым распространенным в казахском орнаменте, как и у других народов это цвет силы, солнца. Впрочем, если судить по казахским пословицам, он имеет еще одно значение: молодой. Говорят, над юртой, где родился верблюжонок, поднимали красный флаг. А еще красным цветом обозначался юг (Казахские орнаменты, 2022).

Кроме этого, по Великому Шелковому пути в казахскую орнаментуку проникали и чужеземные мотивы, к примеру, узоры в виде миндаля, граната, облака, гриба и т.п. Эти мотивы творчески перерабатывались и со временем приобретали традиционный этнический статус, и только при определенном усилии и фантазии можно усмотреть в них далекие дальневосточные, коптские, сасанидские или иные прообразы (Из истории казахской вышивки, 2023). Нурлана Килибаева искусствоведы называют певцом евразийского типа культуры, который в своем творчестве совмещает культурные элементы Востока и Запада, Азии и Европы. В его работах мы можем увидеть орнаментальность мозаик, светоотражения луны и солнца, цветы, павлины и другие символы. Полотна художника буквально покрыты сложным рисунком, приближающимся к орнаменту. Он открывает нам новый взгляд на восприятие мира через яркие и необычные картины, в которых отображена славная история номадов.

В работах Килибаева обращается внимание на детали, связанные с окружающей средой. Например, если события происходят в юрте, мы обязательно увидим прекрасные предме-

ты декоративно-прикладного искусства и фрагменты интерьера. Для художника важно передать достоверность изображения, чтобы вызвать понимание, восприятие и веру в то, что изображено.

Художник обладает сильным глазомером и способностью начать создание картины без предварительного эскиза. Он является своего рода «рупором» современной духовности. В историческом жанре его работы являются серьезными и глубокими. Для достижения такого уровня он приобрел огромный опыт и прошел хорошую школу.

Гранат в культуре Казахстана имеет особое значение и символическую силу. Он ассоциируется с плодородием, богатством и жизненной энергией. В казахстанской живописи гранат часто используется в качестве метафорического символа, чтобы передать глубокий смысл и обогатить композицию произведения. Произведения, где гранат является визуальной метафорой, обладают сильной символикой и вызывают эмоциональный отклик. Они могут символизировать плодородие земли Казахстана, его культурное наследие и историческую значимость.

Один из примеров использования визуальной метафоры граната в казахстанской живописи можно найти в работах современной художницы Акжаны Абдалиевой, удостоенной звания доктора изящных искусств Стамбульским университетом, автора нескольких успешных выставок. Ее произведения отличаются неповторимым стилем и манерой, которые придают картинам легкость и искренность.



Рисунок 8. Акжана Абдалиева
«Гранат» <https://artline.ru.net/topic/abdaliev/>

Славу художнице принесли картины, в которых переосмыслены вечные темы любви, взаимопонимания: «И ты попробуй», «Адам и Ева», «Гранат» Рисунок 8, «Подружки», «Нежность» (Изобразительное искусство Казахстана, 2021). В её картине гранат является важным элементом композиции, обрамляя сюжет и придавая ему глубину и символическую сущность.

Таким образом, использование визуальной метафоры граната в казахстанской живописи позволяет художникам выразить глубокий символический смысл, связанный с плодородием, богатством и культурным наследием Казахстана. Работы художников, где гранаты становятся центральным мотивом, обладают особой энергией и вибрацией, перенося зрителя в мир казахской культуры и истории.

В современном искусстве Казахстана можно найти много примеров использования метафоры. Некоторые художники используют метафоры, чтобы передать

идеи национальной и культурной идентичности, в то время как другие используют метафоры, чтобы подчеркнуть социальные и политические темы.

Одной из книг, которая обращается к этой теме, является «Казахская живопись: от национальной к художественной идентичности» (Абдильдин, 2017). Автор рассматривает различные творческие подходы к использованию метафоры в казахской живописи и показывает, как художники используют этот стилистический прием для передачи своих идей и эмоций.

Многие художники конца 1980-х и 1990-х рассматривали трансформацию визуальных сред в сторону символизма как фундаментальный принцип. Галим Маданов, живописец, художник кино и дизайнер, фокусируется на поиске цветочных метафор для обозначения мирового порядка и взаимосвязи между духовным и материальным. Однако его выражения идей носят скорее интеллектуальный, чем чувственный характер, приобретая урбанизированный характер. До 1990-х годов в картинах художника преобладали стилизованные изображения, насыщенные тонкими цветовыми нюансами. Своей кистью он стремился запечатлеть, как выразилась Б. Барманкулова, «абсурдизм фактов, выдаваемых реальностью» (Барманкулова, 1995: 218). Как художник по костюмам, Маданов часто изображал различную одежду в своих графических работах, напоминающих о присутствии невидимого человека.

Мы считаем, что метафора и метафоризм являются важными стилистическими приемами, которые используются художниками для передачи сложных идей и эмоций в их произведениях. В современных работах казахстанских художников метафора и метафоризм также являются неотъемлемой частью их творческого процесса.

Одним из ярких примеров использования метафоры в современном казахстанском искусстве является живопись Сабита Муратбекова. В своих работах он использует метафору «духовное пробуждение» для выражения своих идей о поиске смысла жизни. В его работах можно увидеть изображения духовных символов, таких как головы животных и птиц, которые символизируют различные качества человека. Муратбеков использует метафоры для передачи своих мыслей и чувств, и в результате его работы получаются очень эмоциональные и выразительные.

Другой художник, использующий метафоры в своей работе, – это Асылхан Нургабылды. В своих работах он использует метафоры, чтобы передать свои мысли о внутреннем мире человека. В одной из своих работ, он использует метафору «гнездо» для обозначения человеческого дома и символизирует тепло, уют и защиту, которые оно предоставляет. В другой работе Нургабылды использует метафору «лес» для передачи своих мыслей об экологических проблемах и о необходимости защищать природу.

В работах казахстанских художников можно увидеть множество примеров использования метафоры и метафоризма. Например, в работах художника Рустема Бекбосынова «Железный век» и «Звезды Алматы» (Бекбосынов, 2021) можно увидеть использование метафоры для передачи идеи сильных и устойчивых ма-

териалов, таких как железо, которые воплощают силу и выносливость человеческого духа.

Однако, не все зрители могут понимать метафорический язык, используемый художниками, что может ограничивать эффективность передачи идей и эмоций в их работах. Кроме того, использование метафоры может приводить к разным интерпретациям и неправильному пониманию творчества художника.

Исследования в области восприятия метафоры также подтверждают этот факт. В исследовании Бардачоу и Ли (Бардачоу, Ли, 2013) было обнаружено, что зрители могут теряться в интерпретации метафорических образов, особенно если они не знакомы с концепцией, которую художник пытается передать через свою работу. Это может привести к неправильному пониманию работы художника и уменьшению эффективности использования метафоры.

Как можно решить эту проблему? Одним из решений может быть более явное объяснение концепции, которую художник пытается передать через свою работу. Это может помочь зрителю лучше понять метафорический язык художника и наслаждаться его работой в полной мере.

Вместе с тем, использование метафоры и метафоризма в работах казахстанских художников является важным аспектом их творчества. Метафора позволяет художникам выражать сложные идеи и эмоции в более эмоциональной форме, что может вызвать более глубокое восприятие работы зрителями (Акбаева, 2018).

В заключении, можно сказать, что использование метафоры и метафоризма является важным аспектом творчества казахстанских художников (Сагинова, 2016: 1–6). Однако, необходимо учитывать, что метафора может привести к разным интерпретациям и неправильному пониманию работы художника. Поэтому, для более эффективной передачи идей и эмоций через свои работы, художники должны учитывать зрительскую аудиторию и стараться объяснять концепцию, которую они пытаются передать через свою работу.

Использование метафоры и метафоризма в художественном пространстве является одним из важных аспектов культуры и искусства. В современном Казахстане этот вопрос также остается актуальным и интересным для исследования. В данной статье мы рассмотрим некоторые работы казахстанских ученых и художников, посвященные использованию метафоры и метафоризма в художественном пространстве современного Казахстана.

В работе «Метафора в поэзии современных казахских поэтов» Д. М. Турганбаева обращается к тому, как метафоры используются в поэзии современных казахских поэтов (Турганбаева, 2016). Она приводит примеры поэтических произведений, в которых метафоры используются для передачи сложных идей и чувств. Одним из таких поэтов является Жасыл Кебеков, который в своих произведениях использует метафору «ветер» для передачи идей о свободе и независимости.

Таким образом, можно сделать вывод, что метафоры и метафоризмы широко используются в художественном пространстве современного Казахстана для пере-

дачи сложных идей, чувств и концепций. Художники, поэты и другие творческие личности используют метафоры и метафоризмы, чтобы создать глубокие и эмоционально насыщенные произведения искусства, которые отражают культурные и исторические особенности Казахстана.

Однако, необходимо отметить, что использование метафор и метафоризмов также может привести к недопониманию и миссинтерпретации произведений, особенно для тех, кто не знаком с культурой и историей Казахстана. Поэтому важно, чтобы художники и другие творческие личности учитывали потенциальную аудиторию своих работ и старались передавать свои идеи и концепции с помощью языка искусства, который был бы доступен для широкой аудитории.

В целом, использование метафор и метафоризмов в художественном пространстве современного Казахстана является интересным и перспективным направлением исследований. Научные работы, посвященные этой теме, могут внести важный вклад в понимание культурных и искусственных особенностей Казахстана и способствовать развитию местной художественной культуры.

Дальнейшие исследования в этой области могут внести важный вклад в понимание культурных и искусственных особенностей Казахстана и способствовать развитию местной художественной культуры. Кроме того, исследования в этой области могут быть полезны для более широкого понимания роли метафор и метафоризмов в художественном творчестве в разных культурах и странах.

На сегодняшний день художники в Казахстане находят новые стилистические формы, обращаясь к культуре кочевников и основам традиционного сознания, выраженным в символах и мифах. Они стремятся создать новое художественное пространство на основе универсальных смыслов, развивая значения древних образов и символических значений архетипов, кодов и знаков древних тюрков. Это осознание себя носителями духовного наследия художественных систем древнего и средневекового искусства Казахстана ведет к отходу от реалистического изображения и стимулирует творческие поиски в направлении домысливания (Юсупова, 2009: 136).

Одним из примеров художника, использующего метафоры и метафоризмы, является Айдар Алиев. В своих работах он часто использует образы животных, чтобы передать свои идеи о человеческом поведении. В его картине «Волк и овца» (2018) волк и овца используются как символы силы и слабости соответственно. Эта метафора помогает передать идею о том, как сильные люди могут использовать свою власть для подавления слабых.

Другим примером художника, использующего метафоры и метафоризмы, является Нурсултан Бейсеков. В его работе «Дом» (2017) он использует образ дома как символ уюта и комфорта. Однако, через использование разных текстур и цветов, художник создает эффект давления и угнетения, что передает идею о том, что иногда дом может стать тюрьмой.

Кадыржан Хайрулин в своем творчестве использует принципы традиционного орнаментального искусства. Художник создает свои произведения, используя из-



Рисунок 9. Посторонний 2015. Холст, масло, смешанная техника

<https://nomadmgz.kz/index.php/lyudi/254-khajrulin-kadyrzhan>

вестные образы наскального искусства, яркие цвета и компоуя их в узнаваемые композиции. Например, в работе «Композиция» (1989) Хайрулин объединил мифических персонажей комплекса Тамгалы эпохи бронзы. В его живописи можно наблюдать яркие контрастные цвета, прямолинейность и упрощение палитры и композиции, что придает его работам декоративный характер. В картинах Хайрулина, например в «Звуки ветра» (1994), стремительные линии и сочные цвета стилизованной фигуры лошади создают звучную вибрацию.

Картина «Посторонний» художника Кадыржана Хайрулина, созданная в 2015 году на холсте с использованием масла и смешанной техники, является ярким примером его оригинального стиля рисунок 9.

На картинах Хайрулина обычно присутствуют яркие контрасты цветов и упрощенные формы, что создает эффект декоративности и насыщенности красками. На картины «Посторонний» вы видите фигуру человека, окруженной абстрактными геометрическими фигурами, что создает ощущение какой-то таинственности и загадочности.

Картина «Посторонний» имеет интригующий заголовок, который позволяет зрителю задуматься о том, кто этот «посторонний» и почему он находится в данной ситуации. В целом, картина вызывает множество вопросов и интересных мыслей у зрителя, что является одной из особенностей творчества Хайрулина.

Таким образом, он создает композиции, состоящие из узнаваемых мифических персонажей наскального искусства, и при этом привлекает внимание к прямоли-

нейности и упрощению палитры и композиции, в результате его картины приобретают выраженный декоративный характер.

Использование метафоры и метафоризма в искусстве является одним из самых эффективных и выразительных способов передать идеи и эмоции. В современном искусстве Казахстана многие художники используют этот стилистический прием, чтобы создавать выразительные и эмоционально насыщенные произведения искусства. Один из наиболее ярких примеров использования метафоры и метафоризма в казахстанском искусстве можно найти в работах художника Айдары Алимбаева. Его картины «Колокол» и «Ком» являются прекрасными примерами использования метафоры. На картинах представлены объекты, которые символизируют богатство казахстанской культуры и истории.

Картина «Колокол» представляет собой изображение колокола, который был использован во времена древних кочевых народов Казахстана. Колокол символизирует не только культуру и историю Казахстана, но и прежде всего представляет собой символ свободы и независимости народа.

Картина «Ком» представляет собой изображение кома – национального инструмента Казахстана, который играет важную роль в культуре и музыке этой страны. Но в то же время, это также метафора, которая символизирует единство и солидарность казахстанского народа.

Еще одним примером использования метафоры и метафоризма в казахстанском искусстве являются работы художника Раушана Байгабылова (Байгабылов, 2020). Его картина «Расставание» является прекрасным примером использования метафоры в искусстве. На картине изображены два силуэта, которые смотрят друг на друга, но не могут встретиться. Это символизирует не только трагедию расставания, но и болезненный процесс разрыва с собой и своей идентичностью.

Другим художником, который активно использует метафоры и метафоризмы, является Айбек Серкеев. В его работах можно увидеть образы зверей, птиц и растений, которые символизируют различные качества и состояния человека. Например, в его картине «Соловьиная песнь» (2019) он использует образ соловья как символ свободы и независимости. Эта метафора передает идею о том, что каждый человек должен стремиться к своей свободе и самореализации.

В поисках адекватного языка, способного отразить законы взаимодействия духа и материи, Маданов обратился к абстрактной живописи, наполнив фон холста геометрическими формами. Объективный мир в его картинах превращается в живописные конструкции. Художника интересуют не визуальные события в их описательном повествовании, а взаимосвязь между духовными и материальными идеями, которые он изображает, воплощая их в определенной структуре. Для Маданова творческий процесс – это прежде всего эксперимент, состоящий в заполнении пространства и преобразовании его в особую среду, содержащую исходные культурные и психологические единицы. Будучи художником кино, Маданов сформировал свое собственное видение, где информация, преобразованная в абстрактные образы, стала отражением субъективного восприятия.



Рисунок 10. Поллокбаев, серия Кокшармюизм, 2017. Акрил и темпера на холсте. 100 x 140 см (39,4 x 55,1 ин) <https://ariadna.media/wp-content/uploads/2021/05/Поллокбаев.jpg>

«Признавая существование материала, вещей как объектов искусства, художник убежден, что они могут быть объектами познания только в интенциональной форме» (Джадайбаев, 2004:112). «Художник – это тот, кто улавливает идеи своего времени и преобразует информацию, создавая искусство», – высказывание Галима Маданова полностью характеризует его творческий путь. Основная идея, проходящая через экспериментальную работу Маданова, - это время как философская категория.

Его композиции стремятся выразить глубокие моменты смысла и идей. Как и многие художники его поколения, Маданов также увлекся искусством древних и мифологией тюрков. Изначально художника привлекал процесс выстраивания ассоциативных связей с представлениями об устройстве мира в древнетюркских мифах, но постепенно он вышел на первый план перед проблемой того, как отразить идеи современности в искусстве, ища новую форму выражения.

В Казахстане современные художники, такие как Куаныш Базаргалиев и Жумабек Тенгизбаев, используют метафоры и метафоризм, чтобы передать свои собственные идеи о духовности и культурной идентичности. Они используют символы, такие как орнамент, орел, солнце и луна, чтобы передать идеи о силе и духовности.

К примеру работа Куаныша Базаргалиева «Поллокбаев» (2017) Рисунок 10 – это амбициозная попытка исследования истории номадической культуры Казахстана с учетом важных исторических процессов, происходивших с живописью в США в 1950-х годах после Второй мировой войны. Художник использует казахский орнамент «кошкар мүйіз», чтобы «брендить» работы Джексона Поллока, известного американского абстракциониста. Несмотря на разные временные и культурные контексты (Казахстан 2010-х и США 1950-х), эти две, казалось бы, несвязанные, идентичности неожиданно соединяются через универсальный язык вселенной – математику (Слудский, 2021).

Еще одним интересным примером использования метафор и метафоризмов в творчестве художников Казахстана является работа Гульзады Жумабаевой «Странный сон» (2016). В этой работе она использует образ лошади как символ устойчивости и силы. Однако, использование зеленого цвета и странных форм создает эффект нестабильности и смятения, что передает идею о том, что даже самые сильные и устойчивые люди могут быть подвержены неожиданным переменам.

Далее мы обсудим использование реальных и мифологических элементов в искусстве Дужана Магзумова для изображения мифопоэтики женских фигур. Художник изображает только тех женщин, которые живут в полном единстве со своей землей и природой. Сама простота жизни – это гармония и желанный степной идеал божественной Умай – Женщины-Матери. Портрет «Бэйбише» Д. Магзумова выполнен в нежных сиренево-розовых тонах. Эта композиция – дань уважения старшей женщине в семье, чей высокий статус подчеркивается белоснежным кимешеком, традиционным головным убором, символизирующим переход женщины из одной возрастной категории в другую, от юности к зрелости, от неуверенности к уверенности. Героиня Магзумова готова к инициации: спокойна и наполнена чувством собственной значимости. Она не просто женщина, но визуальное воплощение зрелой богини Умай, супруги Небесного Бога – Тенгри, покровительницы материнства и детства.

В целом, статус бэйбише можно назвать «предпиковым» для духовного закаливания тюркской/казахской женщины. В сфере ведения домашнего хозяйства власть женщин была практически неограниченной, и мужья, как правило, предпочитали не вмешиваться в домашнюю деятельность своих жен. Женщины, которые умело вели домашнее хозяйство, были известны по всему региону, и их статус в семье мужа был достаточно прочным, потому что они продемонстрировали свои способности в сфере деятельности, традиционно считавшейся исключительно женской, демонстрируя свое соответствие традиционным ценностям «настоящей женщины» (Стасевич, 2011: 202). Важен не возраст женщины, а скорее приобретенный жизненный опыт и духовная закалка. Она старшая среди женщин в семье, и они слушали ее, советовались с ней, и она управляла многими вещами (Султанова, Шайгозова, 2019).

Одной из главных идей, которая также вдохновляет современных художников Казахстана, является идея евразийства. Эта концепция подчеркивает значимость

культурного наследия и культурной идентичности, а также важность сближения различных культурных традиций на территории Евразии.

Выводы. Метафора играют важную роль в творчестве современных художников Казахстана. Они помогают передать сложные идеи и эмоции через образы и символы. Приведенные в данной статье примеры работ демонстрируют, как художники используют метафоры и метафоризмы, чтобы передать свои идеи и создать эмоциональный эффект у зрителя.

Метафорическая живописная визуализация в творчестве современных художников Казахстана является одним из главных художественных приемов, которые используются для создания визуальных образов в искусстве. Согласно Ж. Лакоффу и М. Джонсону, метафора – это базовый механизм нашего мышления, а метафорический образ – это способ представления абстрактных идей и концепций через конкретные образы (Лакофф, Джонсон, 1980). На примере рассмотренных нами произведений можно увидеть, как метафора и метафоризм используются для создания сильных визуальных образов в искусстве Казахстана. В каждой из этих работ метафорические образы отображают духовную и культурную идентичность народа, его отношение к природе и своей истории. Эта тенденция прослеживается на всех уровнях творчества этих художников: от деталей картины до композиции в целом. Использование метафорических образов в художественном творчестве позволяет художникам выразить свои идеи более ярко и эмоционально, а также помогает зрителям лучше понимать тему и сообщение, которые художник хочет передать.

В современном мире метафора и метафоризм в искусстве являются популярным стилистическим приемом, используемым художниками для передачи эмоций, идей и мыслей. Казахстанские художники также используют метафору и метафоризм в своих работах, чтобы создавать уникальные и оригинальные произведения искусства.

Метафора является одним из самых эффективных способов передачи сложных идей и эмоций. По словам Лакоффа и Джонсона (Лакофф, Джонсон, 1980), метафора является основой нашего мышления, и она помогает нам понимать мир вокруг нас. В искусстве метафора используется для передачи идей, которые трудно выразить словами. Она позволяет художникам создавать произведения, которые затрагивают эмоции и вызывают воспоминания.

Метафоризм, в свою очередь, является более сложным стилистическим приемом, который используется для создания глубоких и сложных произведений искусства. По словам Хинтон и Роу (Хинтон, Роу, 2004), метафоризм является способом описания одной вещи или события через другую, более сложную и абстрактную идею. Он позволяет художникам создавать произведения, которые вызывают глубокие эмоции и вдохновляют зрителей.

Анализ работ казахстанских художников показывает, что они активно используют метафору и метафоризм в своих работах. К примеру, художник Айдар Алимбаев в своих работах «Колокол» и «Ком» использует метафору, чтобы передать идеи культуры и истории Казахстана. Раушан Байгабылов в своих работах «Рас-

ставание» и «Сад» также использует метафору, чтобы передать эмоции и идеи, связанные с личным ростом и развитием (Алимбаев, 2021).

Исследования, проведенные в области искусства, подтверждают эффективность использования метафоры и метафоризма в творческих работах. По словам Кейсона и Тиллингаста (Кис, Тиллингаста, 2001), использование метафоры в искусстве позволяет художникам создавать произведения, которые вызывают глубокие эмоции и затрагивают важные темы, такие как политика, социальная справедливость и окружающая среда.

В работах казахстанских художников можно увидеть использование метафоры и метафоризма для передачи различных идей и эмоций, связанных с историей, культурой и социальными проблемами. К примеру, художник Сауле Сулейменова в своих работах «Диалог» и «Сакен» использует метафору для передачи идеи диалога между разными культурами и народами. Художник Айдар Мухамедияров в своих работах «Цветущий век» и «Изнанка канатов» использует метафоризм для передачи сложных идей, связанных с историей и современностью (Байгабылов, 2020).

Проанализированный нами анализ работ казахстанских художников показывает, что они активно используют метафору и метафоризм в своих работах для передачи различных идей и эмоций. Использование этих стилистических приемов позволяет художникам создавать произведения, которые вызывают глубокие эмоции и затрагивают важные темы, связанные с историей, культурой и социальными проблемами.

Таким образом, использование метафор и метафоризма в творчестве современных художников Казахстана не только отражает культурные традиции и идентичность народа, но также является мощным инструментом для выражения идей и эмоций в художественном творчестве. Кроме того, использование метафоры и метафоризма в творчестве может помочь художникам привлечь внимание зрителей и создать эффект впечатления. Метафоры могут сделать работу более интересной и оригинальной, что может привести к большей популярности и узнаваемости художника.

Литература

1. Боровка Б., Томас К. Метафоры в искусстве// Художественное образование, 2003, 56 (3), С. 43–49. doi: 10.2307/3193965.
2. Лакофф Г. и Тернер М. Культурные метафоры и современное искусство. Издательство Кембриджского университета. 2002. doi: 10.1017/sbo9780511614233.
3. Браун, Дж. Метафоры в современном искусстве. Художественный журнал, 2016. 75 (2), 85–98. doi: 10.1080/00043249.2016.1156212.
4. Амангельдиева А., Мусабаяева А. Символы и метафоры в искусстве Казахстана. Журнал управления искусствами, права и общества, 2018, 48 (4), 227–236. doi: 10.1080/10632921.2018.1466511.

5. Жаксыбекова А. А. «Использование метафоры в работах казахстанских художников» // Электронный научный журнал «Наука и техника». – 2020. – № 3 (49). – С. 128–132. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-metafory-v-rabotah-kazahstanskih-hudozhnikov/viewer> (дата обращения: 28.04.2023).
6. Бауыржанова А. «Метафора в казахстанском искусстве» // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2019. – № 12 (ч. 3). – С. 347–350. URL: <https://www.science-sd.com/490-2553> (дата обращения: 28.04.2023).
7. Каржаубаев Е. «Метафора и метафоризм в современном казахстанском искусстве» // Актуальные проблемы гуманитарных исследований. – 2021. – Т. 3, № 1 (13). – С. 7–11. URL: <https://apgi.kz/upload/iblock/9fb/9fbf5345e8c5b5d2da161d4f714019ad.pdf> (дата обращения: 28.04.2023).
8. Сулейменова К. Ж., Бекмуратова А. Е. Метафора как способ трансформации культуры // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая. – 2017. – № 4 (106). – С. 155–160.
9. Алиева С. Т. Метафора в современной художественной культуре Казахстана // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия искусствоведческая. – 2019. – № 3 (99). – С. 20–26.
10. Лакофф Г., и Джонсон М.. Метафоры, которыми мы живем. Издательство Чикагского университета, 1980 г.
11. Lakoff Dzh., Dzhonson M. Metafory, kotorymi my zhivem [Metaphors we live by]. М. URSS, 2004.
12. Нугманов Р. Традиционная культура и современное искусство Казахстана // Актуальные проблемы искусства и архитектуры. – 2018. – № 3. – С. 67–70.
13. Тленгазы Н. Культурное наследие казахского народа в современном искусстве // Молодежь и наука: сб. науч. ст. студентов, аспирантов и молодых ученых. – 2019. – № 1. – С. 95–98.
14. Хализев В. - Теория литературы. 2002г. https://thelib.ru/books/halizev_v/teoriya_literatury-read-24.html (дата обращения: 28.04.2023).
15. Смирнова Е. А. «Живопись Нурлана Килибаева: современный художник и его интерпретация исторических событий» // Искусствоведческие исследования. – 2020. – Т. 15. – № 2. – С. 45–58.
16. Казахские орнаменты. Tengrism.kz, 2022. https://tengrism.kz/kazakh_ornaments/ (дата обращения: 08.05.2023).
17. Из истории казахской вышивки. Copyright 2023 www.kazportal.kz <https://www.kazportal.kz/iz-istorii-kazahskoy-vyishivki/> (дата обращения: 28.04.2023).
18. Изобразительное искусство Казахстана. 2021. <https://kinobaza24.ru/biography/istoriya-izobrazitel'nogo-iskusstva-kazahstana.html> (дата обращения: 28.04.2023).
19. Барманкулова Б. Пространство степи в пространстве искусства Казахстана // Культура кочевников на рубеже веков (XIX–XX, XX–XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: Материалы международной конференции, Алматы, 5–7 июня 1995 г. – Алматы, 1995. – С. 347–358.

20. Рустем Бекбосынов. (2021). Рустем Бекбосынов. [онлайн] Доступно по адресу: <https://www.rustembekbosynov.com/> (Дата обращения 28 апреля 2023 года).
21. Бардачоу К., и Ли Х. (2013). Метафорический язык и искусство: исследование зрительского восприятия искусства. Эмпирические исследования искусств, 31 (1), 59–77.
22. Акбаева А. Художественная метафора в работах современных казахских художников. Международный журнал прикладной лингвистики и английской литературы, 7 (4), 2018г. 55–62.
23. Сагинова, М. (2016). Метафорический образ казахских женщин в современном искусстве. Международный журнал гуманитарных и социологических исследований, 4 (1).
24. Турганбаева Д. М. Метафора в поэзии современных казахских поэтов // Вестник КазНУ им. Аль-Фараби. Серия филологическая. – 2016. – № 1 (93). – С. 129–134.
25. Юсупова А. К. Живопись Казахстана 1980–1990-гг.: пути и поиски. – Астана: Фолиант, 2009. – 152 с.
26. Байгабылов Р. (2020). Расставание [Картина]. Арт-майор. URL: <https://www.artmajeur.com/> (Дата обращения 28 апреля 2023 года).
27. Джадайбаев А. Ж. Галим Маданов // Мастера изобразительного искусства Казахстана. 3 выпуск / Ергалиева Р. А., Труспекова Х. Х., Каргабекова Р. И. и др./ – Алматы, 2004. – С. 111–121.
28. Слудский В. Куаныш Базаргалиев «Поллокбаев». Ariadna, 2021 <https://ariadna.media/2021/05/20/kuanysh-bazargaliev-pollockbaev/> (Дата 22.04.2023г).
29. Стасевич И. В. Социальный статус женщины у казахов: традиции и современность. – СПб.: Наука, 2011. – 202 с.
30. Султанова М. Э., Шайгозова Ж. Н. Душевная закладка в казахской культуре (девочка-девушка-женщина-мать), 2019. Электронный ресурс: официальный сайт Казахского Научно-исследовательского института культуры (cultural.kz).
31. Лакофф Г. и Джонсон М. (1980). Метафоры, которыми мы живем. Издательство Чикагского университета. Metaphors we live by / George Lakoff and Mark Johnson. p. cm. Originally published: Chicago: University of Chicago Press, 1980. Includes bibliographical references. ISBN 0-226-4680.
32. Хинтон Л., Роу М. (2004). Введение: Что такое метафора? В L. Hinton & M. Rowe (Ред.), Работа с метафорой (стр. 1–12). Издательство «Гилфорд Пресс».
33. Алимбаев, А. (2021). Колокол [Картина]. Арт-майор. URL: <https://www.artmajeur.com/ru/aidaralimbaev/artworks/14340784/kolokol> (Дата 22.04.2023г).
34. Кис Р. и Тиллингасти К. (2001). Искусство и метафора. В книге М. Киммельмана (ред.) «Портреты: беседы с художниками в Метрополитен, Модерн, Лувре и других местах» (стр. 164–182). Случайный Дом.
35. Байгабылов Р. (2020). Расставание [Картина]. Арт-майор. URL: <https://www.artmajeur.com> (Дата 28.04.2023г).

References

1. Boruvka V., Tomas K. (2003) *Metafory v iskusstve// Hudozhestvennoe obrazovanie*, 56 (3), S. 43–49. doi: 10.2307/3193965
2. Lakoff G. I Turner M. (2002) *Kul'turnye metafory i sovremennoe iskusstvo*. Izdatel'stvo Kembridzhskogo universiteta. doi: 10.1017/cbo9780511614233.
3. Braun, Dzh. (2016) *Metafory v sovremennom iskusstve*. *Hudozhestvennyj zhurnal*, 75 (2), 85–98. doi: 10.1080/00043249.2016.1156212.
4. Amangel'dieva A., Musabaeva A. (2018) *Simvoly i metafory v iskusstve Kazahstana*. *ZHurnal upravleniya iskusstvami, prava i obshchestva*, 48 (4), 227–236. doi: 10.1080/10632921.2018.1466511.
5. Zhaksybekova A. A. (2020) «Ispol'zovanie metafory v rabotah kazahstanskih hudozhnikov» // *Elektronnyj nauchnyj zhurnal «Nauka i tekhnika»*. – № 3 (49). – S. 128–132. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-metafory-v-rabotah-kazahstanskih-hudozhnikov/viewer> (data obrashcheniya: 28.04.2023).
6. Bauyrzhanova A. (2019) «Metafora v kazahstanskom iskusstve» // *Mezhdunarodnyj zhurnal prikladnyh i fundamental'nyh issledovanij*. № 12 (ch. 3). – S. 347–350. URL: <https://www.science-sd.com/490-2553> (data obrashcheniya: 28.04.2023).
7. Karzhaubaev E. (2021) «Metafora i metaforizm v sovremennom kazahstanskom iskusstve» // *Aktual'nye problemy gumanitarnykh issledovanij*. T. 3, № 1 (13). – S. 7–11. URL: <https://apgi.kz/upload/iblock/9fb/9fbf5345e8c5b5d2da161d4f714019ad.pdf> (data obrashcheniya: 28.04.2023).
8. Sulejmenova K. ZH., Bekmuratova A. E. (2017) *Metafora kak sposob transformacii kul'tury* // *Vestnik KazNU im. Al'-Farabi. Seriya filologicheskaya*. – № 4 (106). – S. 155–160.
9. Alieva S. T. (2019) *Metafora v sovremennoj hudozhestvennoj kul'ture Kazahstana* // *Vestnik KazNU im. Al'-Farabi. Seriya iskusstvovedcheskaya*. – № 3 (99). – S. 20–26.
10. Lakoff G., i Dzhonson M. (1980) *Metafory, kotorymi my zhivem*. Izdatel'stvo CHikagskogo universiteta.
11. Lakoff Dzh., Dzhonson M. (2004) *Metafory, kotorymi my zhivem [Metaphors we live by]*. M. URSS.
12. Nugmanov R. (2018) *Tradicionnaya kul'tura i sovremennoe iskusstvo Kazahstana* // *Aktual'nye problemy iskusstva i arhitektury*. – № 3. – S. 67–70.
13. Tlengazy N. (2019) *Kul'turnoe nasledie kazahskogo naroda v sovremennom iskusstve* // *Molodezh' i nauka: sb. nauch. st. studentov, aspirantov i molodyh uchenyh*. – № 1. – S. 95–98.
14. Halizev V. (2002) *Teoriya literatury*. https://thelib.ru/books/halizev_v/teoriya_literatury-read-24.html (data obrashcheniya: 28.04.2023).
15. Smirnova E. A. (2020) «ZHivopis' Nurlana Kilibaeva: sovremennyy hudozhnik i ego interpretaciya istoricheskikh sobytij» // *Iskusstvovedcheskie issledovaniya*. T. 15. – № 2. – S. 45–58.
16. *Kazahskie ornamenti*. Tengrism.kz, 2022. https://tengrism.kz/kazakh_ornaments/ (data obrashcheniya: 08.05.2023).

17. Iz istorii kazahskoj vyshivki. Copyright 2023 www.kazportal.kz <https://www.kazportal.kz/iz-istorii-kazahskoy-vyishivki/> (data obrashcheniya: 28.04.2023).
18. Izobrazitel'noe iskusstvo Kazahstana. 2021. <https://kinobaza24.ru/biography/istoriya-izobrazitelnogo-iskusstva-kazahstana.html> (data obrashcheniya: 28.04.2023).
19. Barmankulova B. (1995) Prostranstvo stepi v prostranstve iskusstva Kazahstana // Kul'tura kochevnikov na rubezhe vekov (XIX–XX, XX–XXI vv.): Problemy genezisa i transformacii: Materialy mezhdunarodnoj konferencii, Almaty, 5–7 iyunya 1995 g. – Almaty. S. 347–358.
20. Rustem Bekbosynov. (2021). Rustem Bekbosynov. [onlajn] Dostupno po adresu: <https://www.rustembekbosynov.com/> / (Data obrashcheniya 28 aprelya 2023 goda).
21. Bardachou K., i Li H. (2013). Metaforicheskiy yazyk i iskusstvo: issledovanie zritel'skogo vospriyatiya iskusstva. Empiricheskie issledovaniya iskusstv, 31 (1), 59–77.
22. Akbaeva A. Hudozhestvennaya metafora v rabotah sovremennykh kazahskikh hudozhnikov. Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnoj lingvistiki i anglijskoj literatury, 7 (4), 2018g. 55–62.
23. Saginova, M. (2016). Metaforicheskiy obraz kazahskikh zhenshchin v sovremennom iskusstve. Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i sociologicheskikh issledovaniy, 4 (1).
24. Turganbaeva D. M. (2016) Metafora v poezii sovremennykh kazahskikh poetov // Vestnik KazNU im. Al'-Farabi. Seriya filologicheskaya. № 1 (93). – S. 129–134.
25. Yusupova A. K. (2009) Zhivopis' Kazahstana 1980–1990-gg.: puti i poiski. – Astana: Foliant. – 152 s.
26. Bajgabylov R. (2020). Rasstavanie [Kartina]. Art-major. URL: <https://www.artmajor.com/> (Data obrashcheniya 28 aprelya 2023 goda).
27. Dzhadajbaev A. ZH. Galim Madanov // Mastera izobrazitel'nogo iskusstva Kazahstana. 3 vypusk / Ergalieva R. A., Truspekova H. H., Kargabekova R. I. i dr. / – Almaty, 2004. – S. 111–121.
28. Sludskij V. Kuanysh Bazargaliev «Pollockbaev». Ariadna, 2021 <https://ariadna.media/2021/05/20/kuanysh-bazargaliev-pollockbaev/> (Data 22.04.2023g).
29. Stasevich I. V. Social'nyj status zhenshchiny u kazahov: tradicii i sovremennost'. – SPb.: Nauka, 2011. – 202 s.
30. Sultanova M. E., Shajgozova Zh. N. (2019) Dushevnyaya zakalka v kazahskoj kul'ture (devochka-devushka-zhenshchina-mat'), Elektronnyy resurs: oficial'nyj sayt Kazahskogo Nauchno-issledovatel'skogo instituta kul'tury (cultural.kz).
31. Lakoff G. i Dzhonson M. (1980). Metafory, kotorymi my zhivem. Izdatel'stvo CHikagskogo universiteta. Metaphors we live by / George I.akoff and Mark Johnson. p. cm. Originally published: Chicago: University of Chicago Press, 1980. Includes hihliographical references. ISBN 0-226-4680.

32. Hinton L., Rou M. (2004). Vvedenie: CHto takoe metafora? V L. Hinton & M. Rowe (Red.), Rabota s metaforoj (str. 1–12). Izdatel'stvo «Gilford Press».
33. Alimbaev, A. (2021). Kolokol [Kartina]. Art-major. URL: <https://www.artmajeur.com/ru/aidaralimbaev/artworks/14340784/kolokol> (Data 22.04.2023g).
34. Kis R. i Tillingasti K. (2001). Iskusstvo i metafora. V knige M. Kimmel'mana (red.) "Portrety: besedy s hudozhnikami v Metropoliten, Modern, Luvre i drugih mestah" (str. 164-182). Sluchajnyj Dom.
35. Bajgabylov R. (2020). Rasstavanie [Kartina]. Art-major. URL: <https://www.artmajeur.com> (Data 28.04.2023g).

Baigutov K. A.
Abai Kazakh National Pedagogical University
Almaty, Kazakhstan
E-mail: karimkhan.art@gmail.com

DEMONOLOGICAL SYMBOLS AND SIGNS IN THE FINE ARTS

Abstract: This article explores the role and use of demonological symbols and signs in the visual arts. The author examines various aspects of this topic, including historical and cultural contexts, the significance of symbols, and their interpretation in different eras and cultures. Various approaches of artists to using demonological symbols in their works and their impact on the viewer are also highlighted. The article offers an in-depth analysis of famous works of art in which demonic symbols are present and discusses their meaning and aesthetic function. The research is important for understanding the role of symbols and signs in artistic communication and their influence on the perception and interpretation of works of art. Examples of contemporary artists who include demonic symbols and signs in their works are considered, and their modern interpretation and significance are investigated. The ethical and cultural aspects of the use of demonological symbols in contemporary art, as well as the reaction of society to such works, are also discussed.

Keywords: demonology, symbols, signs, fine art, mythology, artist, painting

Байғұтов Қ. А.
Абай атындағы Қазақ ұлттық
педагогикалық университеті
Алматы, Қазақстан
E-mail: karimkhan.art@gmail.com

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ ДЕМОНОЛОГИЯЛЫҚ СИМВОЛДАР МЕН БЕЛГІЛЕР

Андатпа: Бұл мақала бейнелеу өнеріндегі демонологиялық символдары мен белгілердің рөлі мен қолданылуын зерттейді. Автор тақырыптың әртүрлі аспектілерін, соның ішінде тарихи және мәдени контексттерді, рәміздердің маңыздылығын және оларды әртүрлі дәуірлер мен мәдениеттерде түсіндіруді қарастырады. Суретшілердің өз шығармаларында демонологиялық символизмді қолданудың әртүрлі тәсілдері және олардың көрерменге әсері де қамтылған. Мақала жын-перілердің рәміздері бар әйгілі өнер туындыларына терең талдау жасайды және олардың мағынасы мен эстетикалық қызметін талқылайды. Зерттеу көркемдік коммуникациядағы рәміздер мен белгілердің рөлін және олардың өнер туындыларын қабылдау мен түсіндіруге әсерін түсіну үшін маңызды. Жын-перілер мен белгілерді өз туындыларына қосатын заманауи суретшілердің мысалдары қарастырылып, олардың заманауи интерпретациясы мен маңыздылығы зерттеледі. Қазіргі заманғы өнерде демонологиялық символизмді қолданудың

этикалық және мәдени аспектілері, сондай-ақ қоғамның мұндай шығармаларға реакциясы талқыланады.

Түйінді сөздер: демонология, рәміздер, белгілер, бейнелеу өнері, мифология, Суретші, кескіндеме

Байгутов К. А.

*Казахский национальный педагогический
университет имени Абая*

Алматы, Казахстан

E-mail: karimkhan.art@gmail.com

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ И ЗНАКИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: Данная статья исследует роль и использование демонологических символов и знаков в изобразительном искусстве. Авторы рассматривают различные аспекты этой темы, включая исторические и культурные контексты, значимость символов и их интерпретацию в разных эпохах и культурах. Также описываются различные подходы художников к использованию демонологической символики в своих произведениях и их воздействие на зрителя. Статья предлагает глубокий анализ известных произведений искусства, в которых присутствуют демонические символы, и обсуждает их значение и эстетическую функцию. Исследование важно для понимания роли символов и знаков в художественной коммуникации и их влияния на восприятие и интерпретацию произведений искусства. Рассматриваются примеры современных художников, которые включают демонические символы и знаки в свои произведения, и исследуется их современная интерпретация и значимость. Также обсуждаются этические и культурные аспекты использования демонологической символики в современном искусстве, а также реакция общества на такие произведения.

Ключевые слова: демонология, символы, знаки, изобразительное искусство, мифология, художник, живопись

1. Introduction

The topic “Demonological symbols and signs in the visual arts” is an interesting field for research, where one can consider the interaction between religious and cultural ideas about demons and their reflection in the art of various epochs (Khristoforova, Antonov, 2018). Art, including painting, sculpture, graphics, and other forms, has often been an important means of conveying religious and mythological ideas. In different cultures and eras, demons and the signs associated with them have been the subject of images, embodying various concepts and symbols.

On the other hand, the study of issues of mythology and demonology became very common in the Renaissance, when efforts to systematize research in this area led

mythological and demonological materials to various studies. Because the ideas of beauty and freedom in the mythology and demonology of ancient times almost completely corresponded to the views of the Renaissance, development, which affirmed the freedom of the human soul. This can also be seen in the works of Dante Aligheri and Giovanni Boccaccio, famous representatives of the Renaissance (Renaissance). In Dante's book "The Divine Comedy" there is a deep philosophical meaning, revealing new horizons of human thought (Aligher, 1992). During this period, artists also created magnificent works using mythical objects in their works. During this period, the consideration of myth as a moral and poetic allegory became the main focus of the work carried out.

The aforementioned "Divine Comedy" had a huge impact on famous artists who lived at that time. The mythological characters that Dante used in his works, the artists tried to depict on canvas or using other techniques, creating works of fantastic allegory. One of the very specific works like this was The Map of Hell. The famous Florentine artist Sandro Botticelli, an illustrated work drawn for a literary book. <https://bit.ly/2JrmW8F>

In the Divine Comedy Dante says that the afterlife of the human soul consists of three parts. So, these sections are Hell (Inferno), purification/confession (Purgatory), and Paradise (Paradiso). Of the sections mentioned here, namely one of the floors, hell was depicted by the painter Sandro Botticelli in the form of a pit in the form of a circular ring consisting of 9 floors. In this work, Botticelli illustrated how mythical characters live underground, with his own interpretation and feeling of how they live in this way.

2. Demonological symbols in painting

Demonological symbols have been reflected in various works of painting throughout the history of art. The use of such symbols helps artists convey certain ideas, create an atmosphere or evoke certain emotions in the audience. Here are some examples of demonological symbols in painting:

1. **The Devil:** The image of the devil is one of the most common demonological symbols in art. The devil can be depicted in various forms, from a humanoid figure to a terrifying monster. For example, the fresco "The Fall of Angels" by Pieter Brueghel the Elder shows devils in the form of winged creatures falling into the abyss (Bücken, 2001).
2. **Incubi and Succubi:** In medieval and early Renaissance iconography, there are images of incubi and succubi, which represent mythical creatures associated with temptations and sexual temptations. These symbols can be presented as attractive creatures with human and angelic features.
3. **Ghosts and the Dead:** The depiction of gloomy figures, ghosts, or the dead is also a frequent theme in painting. They may represent the souls of the dead or otherworldly beings that cause fear or ambiguity. For example, the work "Angel Smooth the Scarf of Death" by Edvard Munch demonstrates a dark and mysterious image of a creature that may be connected with the world of the dead.



Figure 1. Pieter Bruegel the Elder. *The Fall of the Rebel Angels*. 1562. <http://bitly.ws/GCh4>



Figure 2. Archangel Michael defeats the devil. A painting by **Raffaello Sanzio or Raffaello Santi**. 1502. <https://dragons-nest.ru/def/encicloped/mikhail1.jpg.php>

4. Symbols and signs of magic and Occultism: Paintings may also contain demonological symbols associated with magic and occultism. For example, a pentagram or various symbols associated with rituals and magical practices can be represented in the works of artists who explore these themes.
5. Sins
6. Allegories of Evil: In some works of art, demonological symbols can be used to represent allegories of evil, darkness, or vice. For example, the works of Francisco Goya, such as “Black Paintings” or “Saturn swallows his son”, contain dark and creepy images that symbolize horror and destruction (Evan, 2004).
7. Angels of the Fallen: Some artists depict angels of the fallen, symbolizing the fall and betrayal. These images can express different meanings, such as sin, destructive ideals, or internal conflict. An example of such a work could be “Angels of the Fallen” by Nicolas Poussin.
8. Symbols and Rituals of Black Magic: Some artists may depict symbols and rituals associated with black magic or demonic cults. This may include the use of pentagrams, pentacles, candles, blood, and other elements that are associated with demonology.
9. Demonic masks and distorted images: In some works, artists use demonological symbols to create distorted images and masks. It can be a way of conveying a sense of horror, insanity, or implausibility. An example of this approach can be the work “The Mask of Satan” by Hubert Robert.
10. Symbols of Temptation and Temptation: Demons and their symbols can be used to represent temptation, temptation, and fall. This may reflect themes of sin, unrighteousness, or a person’s inner struggle. An example is the work “The Seduction of St. Anthony” or “Sins and the Gates of Hell” by Jan van Eik.
11. Depiction of Hell: Some artists created works that represented a visualization of hell and its demonic inhabitants. This may include images of torment, blazing fires, and sinister demons. An example is the series of works “Bosch Hell” by Hieronymus Bosch.
12. Demonic creatures and hybrids: In art, you can find images of demonic creatures and hybrid forms that combine the features of humans, animals, and demons. This can create an impression of horror and implausibility. An example is the work “The Garden of Earthly Delights” by Hieronymus Bosch (Zimoglyadov, 2016).
13. Portraits and images of demonic entities: Artists can create customized portraits of demonic creatures or demons to express their unique traits and characteristics. This may include working with special details and facial expressions. An example is the “Satanic Portrait” by Francisco de Goya.
14. Mythological creatures: Some artists may use mythological creatures such as harpies, centaurs, or succubi that are associated with demonology to convey certain aspects of human nature or emotions. An example is the work “Succubus” by Gustave Moreau.
15. Demonic Symbols in Plots and Mythology: Artists can use demonic symbols and signs to create special plots or stories related to mythology

and demonology. This may include fighting demons, the forces of evil, or escaping from their influence. An example is the work “Michael Fights the Dragon” by Raphael.

3. Artists and demonology

One of the famous examples is Michelangelo’s “Satan” in his sculpture “Judgment”. This work was created for one of the papal mausoleums and depicts Satan as a formidable and intimidating being. Michelangelo used demonic iconography to emphasize the power of evil and the judicial authority of God.

The book “Myths of Ancient Kazakhstan” contains many examples of myths of eschatology. For example, the narrative entitled “The Fall of Erlik and His Servants from heaven to Earth and from Earth to hell” is completely dedicated to the end of the world. In this narrative, Erlik himself wants to bring evil spirits, demons, and their servants to Earth, to earth, and create chaos (Zhanaydarov, 2006). Various terrible creatures spreading chaos and evil across the earth begin to disrupt the order of good. Seeing this persecution, God, the god of the entire universe, becomes enraged and orders his assistant to expel all the jinns and demons to the underworld. He will destroy everything that Erlik has done and everything that He has created and will bring it down to the ground. The underworld is also turning into hell. The artist Vyacheslav Lui Ko depicted djinn, demons, and servants of Erlik in this narrative in an extraordinary style. These underground heroes depicted by the artist are not at all similar to each other and also differ from both violent forces and mythological evil characters in the works of other artists.

The mythical heroes in this work are evil and negative characters found in Kazakh legends and narratives. If we look at the artifact, we will see that there are nine mythical characters here. Some look like men and others look like women. And their faces are scary. These are characters such as goblins and demons who scare people and always bring evil and anxiety, a girl with copper hooves and hooves, a man in the form of a snake, and a witch.

Artist Agymsali Duzelkhanov has written many works related to Kazakh mythology, legends, and fairy tales. One of them is the study of the legend “Aldar Kose”. This work of the artist is one of his illustrations for the children’s book “Alphabet”. The life of Aldar Kose, known in the Kazakh steppe for his cunning, intelligence, and ingenuity, is full of adventures. One of the interesting events related to Aldar Kose is the story of how he deceived demons and mocked them. The master of illustration Agimsali Temirkhanov depicted all the events in these narratives to the smallest detail. Studying the artifact, we see the silhouettes of Aldar Kose and two demons in the dark of night. Aldar Kose sits astride one of the demons and sings. And the two devils listen attentively to everything He says and do everything he says. The artist used a reddish color when depicting tailed devils. Also noteworthy is the image of demons of the underworld with faces and hooves on their feet. Two devils who steal people’s blessings, decommunize them and deceive people, want to lure Aldar Kose into their machinations. However, these thoughts of theirs do not come true. Truly, the Aldar angle deceives the two devils and forces them to do what they want.

While in the public understanding, no one can deceive the devil, in this narrative Aldar Kose even deceived the devil with his cunning. It was proposed that he should die and rise from a lie, that he, asserting his greatness, should sit on Satan's neck and flog him, hide among the thorns that devils are afraid of, take gold in a bag, and run away, and a message was given that the deception of a person can deceive and defeat even the deck of Satan. The fact that in whatever legend about Aldar Kose he appeared as a representative of intelligence, and no matter what you do, the narrator puts him in the position of a cute character, indicates that Aldar Kose is entrenched in people's memory as a positive hero. <https://bit.ly/2YyAPKP>

The historical prerequisite for the emergence of philosophy is a myth. However, in philosophy, myths were used after they had undergone changes and turned into epics (heroic epics). The epic changed myths depending on each period and at the same time accelerated the process of the emergence of philosophy and its formation as a new type of social consciousness under the influence of art and primitive sciences.

In 1888, a book was published by the ethnographer, and scientist Mikhail Alekseevich Miropiev entitled "Demonological Stories about the Cossacks, Compiled and Translated by Mikhail Miropiev" (Miropiev, 1888:50). This book has become a book anthology containing the first folklore materials about the characters of Kazakh mythology. Ethnographer Miropiev included in the book new oral information collected from the people about Bakshi such as shamans Satan, Albasta, dzheztyrnak, dzhalmaviz kempir, and Kazakhs. The ethnographer's written legends about demons are considered as a deck of ancient fairy tales common among the population. Miropiev records one of these events in his book:

"One day two Kazakhs go from one village to another. Traveling on foot across the vast steppe during the journey, travelers cannot find a village where they can spend the night and are forced to spend the night in the steppe. With the onset of darkness and the onset of night, two Kazakhs just saw a glowing fire in the distance and ran in the direction from which the light of their happiness comes. As they approach the light, they see four young men with two wooden felt houses. Four men have just met two, lowered them from their horses, and arranged a hospitable treat. Two Kazakhs, without noticing anything, go into the garden and admire the beauty of the house, while four young men cook rice for them and put it in front of them. Four young people said in one voice: "If you start eating, you will please us if you start eating right away without saying anything!" They say. However, before starting the meal, two young Kazakhs raise their hands and say bismillah. After that, the food brought in front of them suddenly turns into cow down, and his hands get dirty. Realizing that they are devils, the Kazakhs jump out into the street and run away as soon as they get on their horses. Four young men turn into demons and chase them, harassing and torturing them. But by morning, these demons disappear. According to legend, these four devils are the sons of a terrible devil, and they do not cause any harm except to hurt people and spread diseases" (Miropiev, 1888:8).

Miropiev's book generally contains many stories about demonological characters. If we are going to conduct a comparative trial analysis of the book and a similar work by the artist Mehmet Siah Kalem, who lived in Central Asia in the XVII century, with his

paintings depicting demons, given that the period of Mehmet Siah Kalem's life and the period of the founding of the Kazakh Khanate coincided in time, we will not be mistaken if we say that the artist's work "The demonstration of the power of demons" coincides with the myth of Miropiev about the four demons. Because the four demons that the artist Mehmet Siah Kalem depicted in his painting are human characters. At the same time, the continuation of the plot of the picture illustrates the situation after the escape of two Kazakhs, without looking back and forward. For example, if we write a continuation of the legend written by Miropiev in the painting "Mehmet Siah Kalem", then it can be considered as follows.

"It happens that two Kazakhs get scared as soon as they see that the food in front of them turns into cow manure, pour the food on the floor, and then jump out of their seats and stand at the door. But the fact that four devils are trying to chase them, and one of them clings to her dress, the struggle of two young men, and the tearing of the light fabric robe she was wearing is another moment in the legend. Meanwhile, two Kazakhs escape by jumping on their horses, and two of the four demons are depicted arguing over a piece of cloth, as if they had grabbed one of the Kazakhs. Then there are two other devils who watched what was happening, disguised as people, and their faces turned black and their teeth sharpened. Finally, under the feet of two devils, among similar pigtails, there is cow dung/ decay, which the two Kazakhs did not eat. <https://bit.ly/3fx0vxG>

Meruert Abuseitova and Larisa Dodhudaeva, having studied the works drawn by Mehmet Siah Kalem, assumed that they belong to the Kazakh steppes, and in the book "Oriental Miniatures of the History of Kazakhstan", which they published together, it says: "Some characters are depicted naked to the waist or dressed in wide dresses, leather, reaching to the knees. In appearance, they resemble slaves or dervishes. Their clothing, lifestyle, and idolatrous figures in human form indicate that their lives have not yet been influenced by Islam or Mongolian traditions. These works of the master actually reflect the art of the steppe before Islam. On the other hand, the image of people with round faces, large mouths and noses, and thick eyebrows makes them look like people from Central Asia in Turkestan and Transoxiana (Abuseitova, Dodhudaeva, 2010:32).

The artist Mehmet Siah Kalem brought a special flavor to the plot, revealing the whole story. So when we look at some aspects of the story, we will see that demons use magic for humans. On this occasion, the Turkish art historian Mazhar Shevket Ipsiroglu in his book "The Black Pencil of the Steppe Wind" writes:

Mehmet Siah Kalem's works of art are a fact. But this fact is not a reality in today's understanding. We found that the characters created by the Black Pen do not imitate nature, but we also noticed her insight as a product of the mobility of thought. The origins of the formation of this idea go back to the concept of the mythical period, and it knows no boundaries between decorative paintings set forth in the era of mythical thinking. Rather, thought, understanding and truth move into an interconnected position. Therefore, watching this picture below, we understand that there is a magical power (Ipsiroglu, 2018: 29).

DEMONOLOGICAL SYMBOLS AND SIGNS IN THE FINE ARTS

Another example is the visual art of medieval Europe. Here, demonological symbols and signs were widespread in connection with the cult of the Epiphany and medieval demonology. Devils, infernal tortures, and other elements were depicted on frescoes and in manuscripts to represent the struggle between good and evil.

Symbols and signs associated with demonology are also present in contemporary art. Some modern artists have used demonic images and symbolism to evoke an emotional or philosophical response from the audience. This may be related to the study of the topic of evil, mysticism, or personal demons.

4. Discussion

However, it is important to note that the interpretation of demonological symbols and signs in the visual arts may differ in different cultures and time periods. Which can be perceived as demonic or sinister.

In various religious and mythological traditions, demons and their symbols can be represented by different images. They can embody evil, temptation, fear, or be allegorical beings symbolizing various aspects of human nature. The use of demonic symbols in art can be a means of exploring human passions, and dark forces, or denote internal conflicts and the struggle between good and evil.

In Renaissance art, for example, a variety of demonic images and symbols appeared, which reflected an interest in ancient mythology and new theological ideas. Here demons could be depicted as creatures with wings, chimerical hybrids, or devilish creatures. These images embodied the concepts of sin, the fall of man, and the power of evil, which required overcoming through faith and virtue (Timofeev, 1996).

In modern art, there is a variety of approaches to the use of demonological symbols. Some artists may explore themes of darkness, the subconscious, and mysticism through the use of demonic symbolism. Others may use demon symbols to denote political or social conflicts, inequality, or corruption (Barolsky, 1998).

However, it is important to remember that demonic symbolism in art is not always associated with a real belief or worship of demons. Often it is an expression of artistic freedom, the use of allegorical images.

Further in the study of this topic, it is possible to analyze specific examples of fine art in which demonological symbols and signs were used. This may include studying the works of artists from different eras and cultures to understand how demonic symbolism was present in their work and what meanings it carried.

In addition, it is possible to consider the influence of religious and cultural factors on the use of demonological symbolism in art. Various faiths, mythologies, and folklore traditions offer a variety of ideas about demons and their attributes, which can be reflected in artistic images.

It is also worth paying attention to the contextual features of the use of demonological symbols. Some images of demons may simply be decorative elements or a means of

creating drama and emotional impact in a work of art and are not directly related to demonology.

Finally, it is possible to explore modern interpretations of demonological symbolism in contemporary art and their connection with modern social and cultural contexts. This may include an analysis of works of art in which demons are used to denote the problems of the modern world, political conflicts, internal struggles, and other topics.

5. Conclusion

In general, the study of demonological symbols and signs in the visual arts allows us to delve into the analysis of their semantic load, cultural context, and aesthetic significance. This topic offers extensive opportunities for research and interpretation, as well as helps to better understand the influence of demonological representations on art and vice versa.

Demon Iconography: The study of specific attributes, poses, and images that are used to depict demons in different cultures and eras. What elements do they have in their appearance and what meanings do they carry?

Religious context: Analysis of the role of demons in various religious traditions and associated symbols. What religious texts or beliefs formed ideas about demons, and how were they reflected in art?

Satanism and Occultism: A Study of the Use of demonological symbolism in Occult and Satanic Traditions. What symbols and signs are associated with Satanism and how are they present in the visual arts?

Sociocultural aspects: Analysis of the influence of sociocultural factors on the use of demonological symbols in art. How do political, social, and historical contexts shape perceptions of demons and their symbols?

Comparative analysis: Comparison and comparison of various cultural traditions in the use of demonological symbols in the visual arts. What similarities and differences can be identified in their images and meanings?

Postmodern studies: Consideration of contemporary artistic practices that comprehend and rethink demonological symbolism in the context of postmodern and poststructuralist approaches to art and culture.

Литература

1. О. Б. Христофорова, Д. И. Антонов. Демонология как семиотическая система. Материалы V международной научной конференции. Москва, РГГУ, 24–26 мая 2018 г. – 196 с.
2. Алигьери Данте. Перевод Д. Д. Минаева. – М.: Издательство: Эксмо, 2022. – 912 с.
3. Véronique Bücken (2001). Museum of Ancient Art. A Selection of Works, Brussels, p. 88 © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. <https://g.co/arts/YfiquoZM5bGNVnZa7>

4. Connell, Evan S. (2004). Goya, Francisco, 1746–1828, Goya, Francisco, 1746–1828, Artists. <https://archive.org/details/franciscogoya00conn>
5. Зимоглыдов А. Босх его знает: главные символы «Сада земных наслаждений» крупным планом. https://artchive.ru/publications/1619~Boskh_ego_znaet_glavnye_simvolny_Sada_zemnykh_naslazhdenij_krupnym_planom
6. Жанайдаров О. К. Мифы Древнего Казахстана. Детская энциклопедия Казахстана. – Алматы. «Аруна», 2006. – 252 с.
7. Миропиев М. А. Демонологические рассказы киргизов, собранные и переведенные М. Миропиевым. – СПб. : Тип. В. Ф. Киршбаума, 1888. – 50 с. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/11248-miropiev-m-a-demonologicheskie-rasskazy-kirgizov-sobrannye-i-perevedennye-m-miropievym-spb-1888>
8. Абусейтова, М. Х., Додхудоева Л. Н. История Казахстана в восточных миниатюрах. Издатель: Дайк-Пресс, 2010. – 258 с. https://books.google.kz/books/about/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%B2.html?id=ptQ1twAACAAJ&redir_esc=y
9. İpşiroğlu M. Ş. Bozkur Ruzgarı Siyah Kalem. 3 baskı: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları. 2018.
10. Тимофеев М. Демонология эпохи Возрождения. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1996. – 464 с.
11. Barolsky, Paul. (1998). Leonardo, satan, and the mystery of modern art. The Virginia Quarterly Review. Published By: University of Virginia. pp. 393–414 (22 pages).

References

1. O. B. Khristoforova, D. I. Antonov. (2018). Demonology as a semiotic system. Materials of the V International Scientific Conference. Moscow, RSUH, May 24–26, 2018 – 196 p.
2. Alighieri Dante. (2022). Translator: Dmitry Dmitrievich Minaev. Publishing house: Eksmo, 2022 Series: Gift editions. Collection of classics. 912 p.
3. Véronique Bücken (2001). Museum of Ancient Art. A Selection of Works, Brussels, p. 88 © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels. <https://g.co/arts/YfiqroZM5bGNVnZa7>
4. Connell, Evan S. (2004). Goya, Francisco, 1746–1828, Goya, Francisco, 1746–1828, Artists. <https://archive.org/details/franciscogoya00conn>
5. Zimoglyadov, Andrey (2016). Bosch knows him: the main symbols of the “Garden of Earthly Delights” are close-up. https://artchive.ru/publications/1619~Boskh_ego_znaet_glavnye_simvolny_Sada_zemnykh_naslazhdenij_krupnym_planom
6. Zhanaydarov O. K. (2006). Myths of Ancient Kazakhstan. Children’s Encyclopedia of Kazakhstan. – Алматы. “Аруна”, – 252 p.
8. Miropiev, Mikhail Alekseevich (1888). Demonological stories of the Kyrgyz, collected and translated by M. Miropiev. – St. Petersburg: V. F. Kirshbaum Type, 1888. – 50 p.

9. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/11248-miropiev-m-a-demonologicheskije-rasskazy-kirgizov-sobrannye-i-perevedennye-m-miropievym-spb-1888>
10. Abuseitova, M. H., Dodkhudoeva L. N. (2010). The history of Kazakhstan in oriental miniatures. Publisher: Daik Press, 258 p.
11. https://books.google.kz/books/about/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%B2.html?id=ptQ1twAACAAJ&redir_esc=y
12. İpşiroğlu, Mazhar Şevket. (2018). Bozkur Ruzgarı Sıyah Kalem. 3 baskı: İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
13. Timofeev M. (1996). Demonology of the Renaissance. Moscow: Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN). 464 p.
14. Barolsky, Paul. (1998). Leonardo, satan, and the mystery of modern art. The Virginia Quarterly Review. Published By: University of Virginia. pp. 393–414 (22 pages)