

мын сияқты тіркестер емес, мағыналық байланыс арқауы бос тіркестер. Олай дейтін себебіміз – мезгіл үстеулері есімдермен тіркескенде, олардың тіркесу қабілеті айқын болғандықтан және мағыналық байланысы берік болғандықтан тіркеспейді, сөйлемнің жалпы мазмұны керек ететіндіктен ғана есімді сөйлемнің құрамына еніп, есім баяндауышқа мезгілдік мағына үстеу үшін тіркеседі.

Міне, кез келген сөз сөз тіркесінің құрамына ену барысында ритмикалық үндестілікті сақтайды және бұл сөздердің байланысу барысындағы басты үйлесімділік десек те болады. Соның ішінде, қабыса байланысқан, яғни еш қосымшасыз байланысқа түскен сөздер арасындағы әуенділік, ырғақтылық интонация арқылы жүзеге асырылады. Әрине, тіл-

дің заңдылығы негізінде қарастыратын болсақ, сөздер арасындағы ритмикалық-интонациялық бірлік немесе сөйлеу тактысы деуге болады. Бұл деп отырғанымыз сөздердің синтагмалық қатынасы.

ӘДЕБИЕТТЕР

1. Қазақ тілінің грамматикасы. Синтаксис. А., Қазақ ССР-ның «Ғылым» баспасы, 1967.
2. Қ.Шәукенұлы. Синтаксис. А., «Арыс» баспасы, 2004.
3. М.Балақаев, Т.Сайрамбаев. Қазіргі қазақ тілі (сөз тіркесі мен жай сөйлем синтаксисі). А., «Білім» баспасы, 2004.
4. Нұрмұхаметова Қ.Т. «Есімше+Зат есім» үлгісіндегі сөз тіркестерінің синтагмалық ерекшеліктері. Қостанай. 2002.

Самошкина Л.Н., доцент

Костанайский государственный педагогический институт

КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В СИМВОЛИЧЕСКОЙ ДРАМЕ МОРИСА МЕТЕРЛИНКА

Европейский театр конца XIX – начала XX века – явление достаточно яркое и самобытное. Традиции так называемой «новой драмы» закладываются с 1870-х годов. В недрах «новой драмы» рождается символическая драма, которая неотделима от общего движения литературы символизма, в рамках которой сложно сочетаются элементы романтизма, натурализма, неоромантизма, неоклассицизма, экспрессионизма (в начале XX века) и, конечно же, собственно символизма.

Символизм в театре заявил о себе самостоятельно, как программное явление – в особенности у Метерлинка, и как фактор эволюции крупнейших драматургов эпохи – Х.Ибсена (позднее творчество), Г.Гауптмана («Затонувший колокол», «Шлюк и Яу»), А.Стриндберга (позднее творчество).

Проблематику символической драматургии можно представить как конфликт «жизни» и «сна», внешних и внутренних форм жизни, грезы и реальности, сознательного и бессознательного, свободы и несвободы. Особая роль отводится состояниям: Любовь, Смерть, Ожидание.

Исследуя драматургические и театральные возможности загадки Человека и страстей Человеческих, символисты обращались к самым разным жанрам. Это – модернизированная античная драма («Электра», «Эдип и сфинкс», «Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя, «Меланиппа-философ», «Царь Иксион» И.Анненского), варианты пасторали («Дочь Иорио» Г.Д. Аннуцио), историческая и костюмированная драма («Монна Ванна» М.Метерлинка, «Павел I», «Александр I» Д.Мережковского), мистерии

и миракли («Дева Виолена», «Благовещение» П.Клоделя, «Незнакомка», «Роза и Крест» А.Блока, «Игра снов», «На пути в Дамаск» А.Стриндберга), пародии («Король Юбю» А.Жарри), сказка, легенда («Принцесса Грёза» Э.Ростана, «Синяя птица» М.Метерлинка), аллегория («Слепые» М.Метерлинка), «Имярек» Г. фон Гофмансталь), фантазмагорическая сатира («Свадьба» С.Выспянского), наконец, психологическая драма («Дикая утка», «Строитель Сольнес» Х.Ибсена, «Джоконда» Г.Д. Аннуцио).

Морис Метерлинка занимает особое место среди ключевых фигур драматургии европейского символизма (Г.Д. Аннуцио, А.Стриндберг, П.Клодель, Г. фон Гофмансталь, А. Блок, У.Б.Йейтс). В его творчестве идея символизма в театре представлена эффективно и последовательно.

Смысл и задачу творчества Метерлинка видел в возможности осторожно подтолкнуть современников к духовному поиску.

Свою эстетическую программу Метерлинка сформулировал в трактате «Сокровище смиренных» (1896). Он считает, что персонажей символического театра надо освободить от активного действия, им достаточно просто присутствовать на сцене, «напрягая все свои пять чувств», но, более всего, вверяясь «шестому чувству» – духовной интуиции. Самое распространенное состояние «бездействующих» персонажей – ожидание. Это не просто сюжетная ситуация, но особого рода духовный опыт, способствующий пробуждению и росту души («Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри», 1894).

Круг символов в пьесах Метерлинка ограничен: шум волн, плеск фонтана, закрытая дверь, собака. Время и место действия также почти всегда постоянны: башня, старинный замок, лес или роща, берег ручья, скала у моря.

В пьесе «Слепые» перед зрителями двенадцать незрячих обитателей приюта, вышедшие на прогулку со своим пастырем-поводырем. Священник умер. Слепые не видят мертвого. Что ждет слепых? Поскольку персонажей двенадцать, зритель невольно уподобляет их апостолам, стоящим перед тайной Голгофы и Воскресения. Но им не дано стать свидетелями Чуда: их вера мертва, как мертв их пастырь, которого они порой не слушали. Единственный зрячий на сцене – тринадцатый персонаж, новорожденный ребенок, но он не в состоянии рассказать о том, что видит. Плач ребенка, когда слышатся шаги в конце пьесы, говорит о неведении: пришла ли смерть или есть надежда на спасение.

Истинная жизнь души, по Метерлинку, начинается не просто с ощущения пустоты и холода окружающего мира, но с их осознания. В пьесе «Там, внутри» Метерлинка предлагает два взгляда на происходящее: один принадлежит «зрителям», другой – персонажам. И те и другие смотрят в окно. Там, «внутри», за стеклом целая семья, они ни о чем не догадываются. Но уже первые реплики говорят о том, что их спокойствие будет нарушено. «Зрители» в саду в разной степени «отчуждены» от происходящего в комнате. Случайный прохожий обнаружил утопленницу, ее несут к дому. Каждый из членов семьи как бы пробуждается, становясь из «незрячего» «зрячим».

«Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля» объединены Метерлинком в цикл «Маленькие драмы для марионеток». По мнению Метерлинка, человек на сцене – это марионетка. Не нужно вдаваться во внутренние ощущения, психологические состояния персонажей, нужно передать только само явление. Человек слеп, он ничего не чувствует, не понимает и не может объяснить. Метерлинку удалось добиться ста-

тичности и слова, и действия. Однако если слово может сохранять отрешенность и «созерцательность», то драма не может развиваться исключительно за счет «статики». Что может стать ее движущей силой, если будничные человеческие «поступки» не представляются драматургу достойным материалом из-за своей ничтожности и суетности? Поиски драматурга привели к новому стимулу – им стала Любовь – чувство, пробуждающее душу и развивающее сферу действия человеческой интуиции. Метерлинк считает, что возможности человеческой любви велики, но не безграничны: она не только приподнимает перед любящими завесу, скрывающую тайну мироздания, но нередко и несет им гибель. Эта идея находит отражение в пьесе 1892 года «Пелеас и Мелесанда». Перед нами типичное для Метерлинка условное пространство – мрачный замок среди темного леса. О героине сообщается: «Она родилась неизвестно для чего... Чтобы умереть». Когда Пелеас и Мелесанда полюбили друг друга, они даже не успевают познать этого чувства. Как только герои пытаются «выйти на свет», Пелеаса убивают. Метерлинк говорит о том, что люди также беспомощны перед любовью, как и перед смертью.

В пьесе «Монна Ванна» (1902) Метерлинк настолько отступает от своих прежних драматургических замыслов, что это ощутимо даже на пространственно-временных отношениях. «Монна Ванна» – «костюмная драма» в духе театра французского классицизма. Сюжет пьесы обыгрывает эпизод старинной хроники. Главный конфликт пьесы: любовь жертвенная (у Джованны к Принчивалле) и эгоистичная (Гвидо), мудрость созерцания (Марко Колонна) и слепое действие (его сын). Но и это только «внешний» слой драмы. Для Метерлинка важен «второй» слой, где диалог ведут между собой души. Разго-

вор из третьей сцены второго акта – кульминация всей пьесы.

Для духовного общения двух душ, по Метерлинку, жертва – не главное: «Душа растет не тогда, когда приносит себя в жертву. Напротив. По мере своего роста она теряет из виду жертву, подобно тому, как путник, поднимаясь на гору, теряет из виду цветы в долине» («Мудрость и судьба»).

Ключ от тюрьмы, куда отвели Принчивалле, – не просто ключ к душе возлюбленного, это ключ ко всему мирозданию, возможность обрести духовную свободу, очнуться от дурного сна. «Светлый сон начинается», – восклицает Монна Ванна. Но любовь Принчивалле и Джованны вряд ли имеет будущее в житейском смысле, однако для зрителя очевидно, что будущее есть у их «общей» души.

В «Моне Ванне» Метерлинк дает новую трактовку своему «театру молчания». Теперь его тема – духовное созидание, терпеливое освоение истинного мира. Цель – познание идеального – недостижима, однако смысл человеческого существования в неустанном стремлении к ней. Об этом самая популярная пьеса Метерлинка «Синяя птица» (1908).

Пьесы Метерлинка потому являются символическими, что реализуется в них именно символическая поэтика. Его идеалом был театр марионеток, где действующие лица лишь обозначают определенные функции, не стремясь приобрести определенное лицо. Театр, по Метерлинку, выполняет роль «будничной жизни», сквозь которую – через мистическое стекло, звук, просто молчание – просвечивает истинное, скрытое от человека бытие. Его театр – это не место, где совершается откровение, а досадная, но необходимая преграда, которую нужно преодолеть, как преодолеваешь повседневность.

Подтекст важнее реплик. Звук – шорох листьев, бой часов, хлопанье

птичьих крыльев, чьи-то шаги – содержательнее самого многозначительного разговора.

Мало изменяется и место действия. Подобное «романтическое» (башня, замок, море и т.п.) пространство весьма условно, точных указаний о характере пейзажа драматург не дает. Он как будто заставляет зрителя вслушиваться и вглядываться в немногие вещи, которые часто живут не в реальном, а поэтическом мире.

Метерлинка можно назвать «прирожденным» символистом. В течение всей жизни его не оставляло убеждение, что за доступными человеку явлениями материального мира скрываются таинственные высшие

силы, которые не постичь разумом. Душа человека способна приблизиться к осознанию скрытого за буднично жизнью диалога с судьбой лишь в минуты исключительного нравственного напряжения. Об этом все творчество Метерлинка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Метерлинка М. Пьесы. – М., 1958.
2. Шкунаева И.Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. – М., 1973.
3. Эткинд Е.Г. Театр Мориса Метерлинка // Метерлинка М. Пьесы. – М., 1958.

Сыздыкова С.А., магистрант

Қостанай мемлекеттік педагогикалық институты

МҰХТАР ӘУЕЗОВТИҢ ҚАЗАҚ ТІЛІН ДАМУДАҒЫ РӨЛІ

Мұхтар Әуезов – бірден танылған тума талант.

Мұхтар Әуезовтің қазақ тілін байытуға қосқан орасан еңбегі мен оның нәтижелерін үлкен екі арнада, екі бағытта екі тарапта қарастыру қисынды. Олардың бірі және негізгісі

- оның жазушы ретіндегі лексика мен фразеологиядағы, грамматика мен стилистикадағы табыстары жайлы; екіншісі

- сөзқолданымға байланысты жазушының теориялық болжамдары мен тұжырымдары, ұсыныстары туралы зерттеулер болмақ. Екінші мәселеге қатысты азын-аулақ ойларымызды қайталауды ретсіз санап, бірінші мәселе төңірегінде қысқаша ой өрбітпекпіз.

Жазушы шығармаларынан тілдік құралдарды дамудың тамаша үлгілері көзге түседі. Қайсыбір суреткерлердің сөз қолданудың санаулы түрлерімен шектелетіні бар. Айталық, біреулері метафораны үйіп-төгіп пайдаланады да, троптың басқа түрлеріне сонша-

лықты мән бере бермейді; екіншілері сөзжасамға қабілетті келеді де, көркемдік құралдардың өзге түрлері бәсеңдеу таныла береді; енді біреулері «өз аулының тіліне» көбірек көңіл бөліп, суреткерге қойылатын шарттарды тең ұстамайды. Ал Мұқаннның ұлылығы сөз қолданудың әр тараптылығын, әр сөйлемнен байқалып отырады. Демек, М.Әуезов туындыларында мағынасы көмекші сөздерді жаңарту да бар, жалпы қолданыстағы сөздердің былайғыларға біліне бермейтін сырын ашу да бар, синоним, антоним, омонимдердің ішкі мазмұнын дәл тану да бар, тосын сөз тіркесі дағдыдан тысқары қосымша жалғау да бар, әр кейіпкердің аузынан айтылатын аңғал сөз де, ұлағатты ой да бар және осылардың бәрі өз орнында өте бір қисынымен жарасымын тауып отырады. Сөйтіп, Мұхтар Әуезов – көркемдік делбесін тең ұстаған ұлы сөз зергері.

М.Әуезов шығармаларында көпшілікке түсініксіздеу сөздер мен сөз