



# ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ КӨРКЕМСУРЕТТІ КИНОСЫНА СЕМАНТИҚАЛЫҚ- СЕМИОТИҚАЛЫҚ ТАЛДАУ (СӘБИТ ҚҰРМАНБЕКОВТІҢ «ОРАЛМАН» ФИЛЬМІ МЫСАЛЫНДА)

Ақмоншақ Ахмет<sup>1</sup>, Баубек Нөгербек<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
(Алматы, Қазақстан)

**Аңдатпа.** Кинематограф мазмұн жағынан алғанда идеологиялы, сондықтан да ол көпқырлы. Кино өнерінің қоғамға, тұлғаға әсер етуші ауқымды қызметі мен лингвистиканың дәстүрін мұра еткен семиотикасы ақпарат таратушы адамдар үшін қажет болды. Кино ақпарат беруші құрал ретінде мол мүмкіндіктерге ие. Ол ақпаратты кез келген қашықтыққа жеткізіп беріп қана қоймай, сонымен қатар әртүрлі әдіс-тәсілдерімен назар аударта білді: суреттермен, дыбыстармен әсер етіп, көрерменді сендіруде монтаждық тәсілдер кеңінен қолданылып, қозғалыстағы суретті кадрлар оның құдіретін арттыра түсіп, коммуникация үдерісі ішінде ақпаратты жеткізу үшін қызмет ете бастады.

Кино семиотиканың салыстырмалы талдау әдісін Юрий Лотман, Кристиан Метц, Ролан Барт, Михаил Бахтин, Абраам Моль сынды т. б. семиотик ғалымдардың зерттеулерін кино тілі аясында қарастыру басты мақсат болып табылады.

Шындықты бейнелеудегі кинематографияның мол мүмкіндіктері ең алдымен структуралистерді бірден қызықтырды. Гуманитарлық зерттеулердегі кездесетін өмірге жақындық пен ұқсастықтар фильмде символикалық-таңбалық пен бейнелі қатарлар арқылы оқумен жалғасын таба түсті. Таңбалар жүйесі арқылы берілетін ақпарат экранды айналып өтіп, ешқандай дауысты қолданбастан байқаусыз адресатқа жетіп, оның ішкі әлемінен орын табады, сөйтіп оның өз ақпарат көзіне айналып кеткенін адресаттың өзі байқамай қалады. Экран белгілер арқылы ақпаратты жеткізсе, ал көрермен оларды «оқиды», өз саналарында шындыққа бейімдеп, іштей сол әлемнің қатысушы кейіпкеріне айналып, әсер алады.

Кинематография идеологияның көзі болғанына қарамастан оның үгіт-насихаттық сипатының уақыты өтті. Сонымен қатар оның коммуникациялық міндеті ақпарат теориясына ықпал етпейтіндігін көрсетті. Біз кинематографияның «ақпарат беруші» ретіндегі қызметіне тоқтала отырып, оның адресат тарапынан қабылдануы мен автор (адресант) тарапынан жеткізген бейнелік қатарды, фильм идеясын таңба-символдарға негіздей отырып, нарратологиялық талдау арқылы талқылайтын боламыз. «Ақпарат», «коммуникация» секілді түсініктерді қолдануымызға киноның гуманитарлық структурализммен туыстығы және бай дәстүрі негіз болды. Автор мен көрермен арасындағы байланыстарды бір-біріңсіз елестете алмайтындығымыз секілді, киноны да бейнелік-таңбалық қатарсыз оқи алмаймыз. Заманауи қазақ киносының үздік мысалы ретінде Сәбит Құрманбековтің «Оралман» фильмінің көркемдік мазмұнын семиотикалық көзқарас тұрғысынан талдау мақаланың негізі болып табылады.

**Тірек сөздер:** семиотика, код, нарратив, оралман, синтагматика, прагматика, қазақ киносы, кино тілі.

**Дәйексөз үшін:** Ахмет, Ақмоншақ және Баубек, Нөгербек. «Заманауи қазақ көркемсуретті киносына семантикалық-семиотикалық талдау (Сәбит Құрманбековтің “Оралман” фильмі мысалында)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 93–111 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.525.

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.*

## Кіріспе

Таңбалар мен белгілерді зерттейтін семиотика ілімі алғашқы бастауын көне грек философтары мен XVII ғасырдағы Готфрид Вильгельм Лейбництің логика-математикалық еңбектерінен алады. Ал ғылым ретінде XIX ғасырдың соңында пайда болып, логика мен математика, лингвистика мен жаратылыстану ғылымдарында кеңінен қарастырыла бастады. Семиотика ғылымын кеңінен қарастырушы: Фердинанд де Соссюр, Чарльз Пирс, Чарльз Моррис, Умберто Эколарды атап өтсек болады. Чендлер Дэниел (147–171) қазіргі социосемиотикаға дейінгі семиотиканың дамуы, мәтін мен код мәселесі жөнінде зерттесе, оқиға мен оның баяндалуы, нарратив жөнінде Шон Холл (153–171) қарастырады, семиотикалық талдаудың маңыздылығын растайтын белгілермен қалай ойлайтынымызды және қалай ойлана алатынымызға, белгілерге қатысты Делюз бен Пирстің семиотикасын зерттеген Докинз Роджер (1–18) сынды т. б. ағылшын тілді ғалымдардың еңбектерін атап өтсек болады.

Өнер мен мәдениет салаларын семиотикалық көзқарас тұрғысынан қарастыру тәсілін XX ғасырда Юрий Лотман мен оның шәкірттері қалыптастырып, дамыта түсті. Homo sapiens-тен бері алмасып, сақталып бізге жеткен, бұдан ары қарай да жалғаса беретін мәдениет барлық ақпараттың көзі екенін Ю. Лотман алғаш болып айтқан болатын. «Өнер ерекше үлгідегі тілдердің тамаша ұйымдастырылған генераторы болып табылады, олар адамға ештеңемен айырбастай алмайтындай аса күрделі және өзінің механизмі бойынша толыққанды анық емес адамзат білімінің біріне қызмет көрсетеді», – деген лингвист, мәдениеттанушы әрі семиотик ғалым жалпы өнер салаларын жасанды тіл тудырушы топқа жатқыза отырып, оның табиғатын түсіну үшін қабылдаушы тараптың сол тілдік символдар мен белгілерді қаншалықты түсіне алу деңгейімен байланыстыра кетеді (Лотман, «Көркем мәтіннің құрылымы» 9) («Структура художественного текста»).

Өзіндік тіл мен түрге ие өнердің кез келген түрі мимезис арқылы өмірді қайта тудырып, қайта жасайды. Осы жағынан алғанда өнер түрлері әрқайсысы өзіндік ерекшелігіне қарай көркемдеуіш құралдар

мен символдар, таңбалар мен белгілерді, ым-ишара, іс-қимылдарды қайта жаратып, эстетикалық өмір сыйлайды.

Киноның тілі мен оның қызметі, киноәтінді оқудағы әрбір эпизод пен кадрдың атқарар рөлі, таңбалар мен символдардың, егжей-тегжейлі деректердің эстетикалық-семантикалық, синтактикалық және прагматикалық мәнін ашу үшін алдағы зерттеу жұмысымызды заманауи қазақ киносы мысалында, яғни, С. Құрманбековтің «Оралман» фильмін талдау негізінде жалғастырамыз.

XIX ғасырдың соңында пайда болған кино өнерін семиотикалық тұрғыдан қарастыру мәселесі кинематография тіліне қатысты түрлі диспут тудырып, кинотану ғылымын өзге ғылым салаларымен байланыста дамуын жеделдете түсті. Кинематографияның табиғатын ашу, түсіну мәселесіне қатысты семиотикалық көзқарастардың бірқатарын қарастырып көрелік.

## Әдістеме

Нарративті талдау, салыстырмалы талдау, семиологиялық, автор мен аудитория арасындағы қарым-қатынас нәтижесінен мазмұн тудыратын герменевтикалық және көрініс пен қозғалыстағы бейнелі суретті зерттеуде белгілі бір түсінік орнатуды маңызды деп санайтын визуалды талдау әдістерін басшылыққа ала отырып зерттеу жұмысымыздың мазмұнын аша түстік. Аталмыш зерттеу әдістері киноәтінді оқып, көруде кинотілі арқылы кодталған ақпаратты таратушы мен қабылдап алушы арасындағы қатынасты ашуда қолданылады.

Юрий Лотман — көптеген шетелдік әріптестері секілді кинематографиялық зерттеулерге семиотикалық аппаратты қолдануға шешім қабылдаған мәдениет саласының беделді семиотигі. Оның киноның семиотикасына қатысты тұжырымдамаларын бірнеше шығармаларынан көруге болады,

мысалы «Экранмен диалог» («Диалог с экраном»). Лотман өзінің «Кино семиотикасы және киноэстетика мәселелері» («Семиотика кино и проблемы киноэстетики») атты мақаласында «кинофильм — бұл көрерменге фильм арқылы берілетін күрделі хабарламалар тізбегі. Фильмнің хабарын кішкене бөліктерге фильмнің белгілері деп бөлуге болады» деген пікір білдірген («Өнер жайлы» 288) («Об искусстве» 288). Лотман тілді «реттелген коммуникативті белгі жүйесі» деп анықтайды, онда белгілер объектілерді, құбылыстарды және т. б. алмастырады. Киноға деген семиотикалық көзқарас дағдарысының мысалы ретінде тану мәселесін алар болсақ: тілдік құрылымға негізделген кино тілі бар ма әлде жоқ па деген ойға келеміз. Метц пен Барт ондай тілдің жоқтығын алдыға тартса («Көркем фильмдегі денотация мәселелері» 111; «Кинодағы травматикалық бірліктер» 129–130; 134) («Проблемы денотации в художественном фильме»; “Traumatic Units’ in Cinema”), Лотман кино тілінің бар екендігін түбегейлі мойындайды. Киноның тілі кинофильмдегі белгілерден құрылады. Кино ақпарат коммуникация үдерісі ішінде ақпаратты жеткізу үшін қызмет етеді: фильм көрермендермен байланыс жасайды.

Әрине, Барт пен Лотманның кино тіліне қатысты ғылыми тұжырымдамалары және әрқайсысының кино семиотикасына байланысты айтқан пікірлері осы саланы зерттеуші өзге де ғалымдардың салыстырмалы түрде ой түйюіне жол ашып берді. Бүгінгі таңдағы зерттеуші Михаил Константинов Барттың кинематографияны семиотикалық зерттеудегі мәселелері лингвистикалық тәсілді қолданудан туындағандығын, ал Лотманның мұндай зерттеуді қолайлы деп тауып, бұл фильм тілінің табиғатын, оның минималды семантикалық бірлігін, синтагматика мен парадигматиканың фильмді

баяндаудағы ролін басқаша түсіну керектігін ұсынды (35).

1960 жылы Барттың «Қино мағынасының мәселесі» (“Das Problem der Bedeutung im Film”) және «Жарақат белгілер» (“Traumatic Units”) атты кинотілінің теориялық мәселелеріне қатысты екі мақаласы жарық көрді. Барт «Қино мағынасының мәселесі» атты мақаласында фильмді таза грамматикалық белгілерден тұрады деп есептемеу керектігін, басқаша айтқанда, семиотикалық білімдер жиынтығы деп қарамау керектігін тілге тиек етеді. Автор фильм мен ондағы белгілердің ең алдымен коммуникациялық қызметті атқаратындығын, өйткені қабылдаушы-көрерменге кинодағы таңбалар арқылы хабарламаны жеткізетіндігін ескертеді.

Хабарламаны түсіндіруде Лотман Роман Якобсонның ойлап тапқан ауызша қарым-қатынас актісінің сызбасына сілтеме жасайды («Структурализм “қарсы” және “қарсы емес”» 198) («Структурализм “за” и “против”»). Адресант хабарламаны адресатқа жібереді, ал хабарламада оның мазмұнын құрайтын, яғни, адресат кодтайтын код бар. Якобсон осы кестеде (кесте 1) көрсетілгеннен басқа, қарым-қатынас ішінде (адресант пен адресат) орын алатын кодпен бірге жүретін контекст туралы да айтады. Байланыс актісінің сызбасы:

Кесте 1. Байланыс актісінің кестесі  
(Р. Якобсон бойынша)

Адресант	Контекст	Адресат
	Хабарлама	
	Контакт	
	Код	

Бұл тұжырымдамада атап өтуге болатын бірінші мәселе — фильмнің принципті дискреттілігі. Хабарлама кішігірім бірліктерге бөлінеді, бұл бірліктер — фильмнің «әліппесін»

анықтаудың алғашқы әрекеті, яғни, жергілікті (кинематографиялық) масштабтағы лингвистиканы құру болып табылады. Қиносемиотиканың қажеттіліктеріне бейімделген сөйлеу актісінің кестесі тек бір бағытта жұмыс істейді. Атап айтқанда, адресант (жеткізуші) айтқысы келген нәрсесін айтады. Бірақ сөйлеу дыбыс арқылы беріліп, кеңістікті толтырады және сөйлеушінің дауысынан басқа, сіз жаңғырықты да ести аласыз. Тыңдаушы (адресат) сөйлеушінің сөзін қабылдайды, сызбаның түсіндірмесі осымен аяқталады. Бір жақты, дәлірек айтқанда, адресанттың сөйлеу сызығы осы хабарламаны қабылдау актісін ескермейді. Якобсон айтқан байланыстың мәнін анықтау осынысымен де қызықты.

Ал Михаил Бахтин болса сөйлеу актісінің сызықтығын диалог тұрғысынан сынайды. Бахтин кері байланысқа негізделген «қаз-қалпында» деген коммуникацияның қорғаушысы. Ол «адамды басқаша елестету керек, — деп жазады және, — сөйлеудегі оның мағынасын сөйлеу-тыңдау сызығына дейін төмендетпей, коммуникативті әрекеттегі сөйлеушінің әдеттегі белсенді ұстанымы мен тыңдаушының пассивті ұстанымын шектемеу керектігін» ұсынады (Бахтин, «Ауызша шығармашылықтың эстетикасы» 247) (Бахтин, «Эстетика словесного творчества» 247).

Егер сөйлеушінің тыңдаушыға деген бағдары ескерілсе, сөйлеу актісін зерттеу шындыққа сәйкес келеді. Тыңдаушы — ол өз алдына бір барометр: ол сөйлеушінің сөзіне белгілі бір жолмен жауап береді. Сондықтан сөйлеуші мен тыңдаушының қарым-қатынасын ескеру керек. Өйткені тыңдаушының вербалды емес реакциясын басшылыққа ала отырып сөйлеуші сөзін өзгертеді. Бахтин ауызша қарым-қатынас тұжырымдамасын диалогтық тұрғыдан қарастыратындықтан, «диалог қарым-

қатынастың тамаша формасы — сөйлеуші мен тыңдаушының бір-бірінің мәлімдемелерінен кейін орындары ауысып отырады» дейді («Ауызша шығармашылықтың эстетикасы» 247) («Эстетика словесного творчества» 247). Бахтин тілдің басты коммуникациядағы қызметін анықтауда сөйлеушінің сөзі тұрғысынан ғана қарастырып келген зерттеушілердің бағасын жеткіліксіз деп тани келе, тыңдаушының айтылған сөзді қабылдаудағы реакциясына — мимикасын, бет-әлпеті мен көңіл-күйіне де мән беру керектігін ескертеді. Бахтиннің үнсіз тыңдаушысы енжар емес, ол да коммуникацияға түскен сәттен бастап белгілі бір жауапкершіліктің жүгін өзіне артады. Басқаша айтқанда, сөйлеуші-тыңдаушы диалогінде тек тілдік коммуникацияға түсіп қана қоймай, белгілі бір дәрежеде еркін де бола алады. Коммуникацияға түскен қатысушылардың бағдарына қарай тілдік қатынас түсінікті не түсініксіз, жеткіліксіз болып жетуі мүмкін.

Тілді түсінудің жолы — сол тілдің кодталуына байланысты.

Кристиан Метцтің пікірінше: «Семиотикалық жолмен біз алдын ала бар символдарды (әлеуметтік, психоаналитикалық және т. б.) киномәтінге жасанды “отырғызу” — примитивті тәсіл екенін және кинематографиялық символизм мәні басқада (символдар фильммен туылуы тиіс) деп киноның эстетиктері жиі айтатын тұжырымдауға жақындаймыз» («Көркем фильмдегі денотация мәселелері» 111) («Проблемы денотации в художественном фильме» 111). Бұл жерде ғалым «жасанды тіл» тобына кіретін «кинематографиялық тілдің» кинематографиялық символдарды тудырудағы ерекшелігін атап өткен болатын. Осы тұста туындайтын бір мәселе бар, ол — «кинематографиялық тіл» деген ұғымды қалай түсінеміз және оның атқарар қызметі қандай екенін анықтау.

«Кинематографиялық тіл қабілеті» туралы Владимир Соколов пікірінің соңғы түйінін былайша тұжырымдайды: «Осылайша, кинематографиялық сөз өзінің функциялары бойынша табиғи тілдің өзіндік квазитілі, семиологиялық функционалдық (бірақ құрылымдық-лингвистикалық емес) аналогы болып табылады. Кинематографиялық сөз: а) онда тілге тән жүйелі байланыс пен дәлдік жоқ; ә) ол нақты бір фильмдерге дейін болмаған және дербес өмір сүрмеген; одан әрі ол әрбір фильмде қайта туып және қайта жасалуы тиіс» («Киноведение как наука» 115). Соколовтың «кинематографиялық тіл мен сөз» турасында айтқан пікірлері табиғи тіл мен жасанды тіл тобы арасындағы байланыс пен алшақтықты нақтылай түседі. Жоғарыда қарастырып өткен көзқарастар кинематографиядағы мән мен мағынаның туылу, қайта өңделу процессін, символдық тудыру ерекшелігін жүйелей түседі.

Синтагматикалық құрылым — тізбекке кем дегенде екі элементтің қосылуы. Осылайша, ол іске асырылуы үшін кем дегенде екі элементтің және олардың қосылу механизмінің болуы қажет», — дейді Лотман кинодағы кинобаяндау мен нарративті мәтін жөнінде. Сондай-ақ, монтаждың фильм мәтініндегі көркем ақпаратты тудырып, баяндап жеткізуді ұйымдастыратын негізгі элемент болып келетінін де айтады.

«**Кинобаяндау** — бұл ең алдымен киноның құралдары арқылы әңгімелеу. Алайда, бұл парадоксалды болып көрінуі мүмкін, өйткені бұл жағдайда әңгіме сөздерден емес, иконикалық белгілерден құрылады, онда кез келген нарративті мәтіннің кейбір тереңдік заңдылықтары айқын көрінеді. Сондықтан, онда әр түрлі баяндаулардың жалпы заңдары ғана емес, сонымен қатар кино құралдарымен баяндауға тән ерекше белгілері де көрсетіледі», — деген Лотманның жоғарыда айтылған пікірі кинобаяндаудың табиғаты

мен киноның құралдары арқылы сюжетті баяндаудың тәсілдеріне көңіл қояды («Кино семиотикасы және киноэстетика мәселелері» 56–57; 89) («Семиотика кино и проблемы киноэстетики»). Фильмдегі бір сәттегі екі түрлі оқиғаның немесе параллельді баяндаудың синтагматикалық құрылымға түспес бұрын өз алдына әрқайсысының жеке-жеке өмір сүру керектігін де ескертеді.

Жоғарыдағы семиотик ғалымдардың кинобаяндау мен киномәтініне, кино тіліне және оның семиотикалық мәселелеріне қатысты ұсынған көзқарастарына сүйене отырып, келесі бөлімде «Оралман» фильміндегі семиотикалық байланыстарына талдау жасалынады.

## Талқы

Ең алдымен, фильмнің атауына келер болсақ, «оралман» сөзі — ҚР «Халықтың көші-қон туралы» заңының 1 бабына сәйкес, оралмандар дегеніміз — Қазақстан Республикасы егемендік алған кезде оның шетінен тыс жерлерде тұрақты тұрған (1991 жылдың 16 желтоқсанына дейін) және Қазақстанға тұрақты тұру мақсатында келген ұлты қазақ шетелдіктер немесе азаматығы жоқ адамдар», — деп фильмнің басында анықтама бере кетеді. Фильмнің сюжеті екі бөлімнен тұрады: алғашқы бөлімі Ауғанстаннан еліне оралғысы келген Ахмади Сапарқұлдың отбасының шекарадан өткенге шейінгі тағдыры көрсетілсе, екінші бөлімінде — оралман отбасының елге оралғаннан кейінгі қиыншылыққа толы тағдырымен жалғасады.

«Оралман» фильмінде режиссер Құрманбеков экспозициясының өзінде кинобаяндаудың түрлі тәсілдерін қолдана отырып көрерменін де, Сапарқұлдың отбасын да алдағы негізгі оқиғаға психологиялық тұрғыдан дайындап үлгереді. Ауғанстанда кезінде

шуравилерге қарсы соғысқан моджахед Сапарқұл Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейін отанына тегі қазақ азаматы ретінде оралды. Моджахедтер (наным-сенім үшін күресетіндер) мен душмандар, яғни шуравилер (кеңестік әскерилер) арасында Ауғанстанда 1979-1989 жылдар аралығында соғыс болғаны тарихтан белгілі. Кеңестік әскерилердің ауған жерін басып алуға қарсы өткен соғысқа Кеңес үкіметінің атынан қазақ азаматтары да қатысқан болатын. Бірақ, олар өз еріктерімен емес, әскерге барған сарбаз ретінде бұйрықты орындаушылар ғана.

«Бұл отбасыны алда не күтіп тұр? Қандай болашақ күтіп тұр?» деген сұрақтар сұрақтар Сапарқұл мен әкесінің де, әйелі мен қызының да, көрерменнің де алдында тұрған үлкен сауал. Жоғарыда талдап өткен алғашқы бөлімдегі сюжеттік желі фильмдегі басты оқиғаның кіріспесі ғана. Фильмнің екінші бөлімінде Қазақстанға оралған Сапарқұлдың отбасының жаңа өмірі баяндалады. Бас кейіпкер отанына оралу мақсатына жеткенімен, оның сол ортаға сіңісуі мен сол ортаның заңдылықтарын, түсініктері мен өмір сүру салттарын қабылдау үлкен сынақ ретінде беріледі.

Фильмнің алғашқы экспозициясында автор бас кейіпкер Сапарқұлдың ең алдымен азаншы екенін және шуравилерге қарсы соғысқан адам екенін таныстырып өтеді. Мұны автор кейіпкердің азан шақыру әрекетімен және жолға шығар алдындағы кейіпкердің жездесімен қоштасу сәтіндегі диалогтары арқылы көрсетеді. Бұдан кейінгі көріністерде оның өмір сүру ортасы мен отбасы жағдайы, әкесінің атамекенін аңсап, «жұмақ» мекенге аттану сапарындағы оқиғалармен жалғасын табады. Бұл ақпараттардың бәрі де кадрлерден құралған эпизодтарда, әрбір эпизодта автор қолданған егжей-тегжейлі деректер мен ым-ишара, көзқарас пен тілдік қатынастар арқылы беріледі. Осы тұста кадрдың басты атқаратын міндеттерін анықтай кетсек:

«Кадр белгі ретінде әрекет етуі тиіс, сіз оны бірден оқи алуыңыз, көрерменге осы кадрда айтылғаны (көрсетілгені емес) анық түсінікті болуы керек. Егер көрермен шатаса бастаса, онда кадр өз рөлін — белгінің рөлін, әріптер ретінде орындамағаны. Тағы да қайталап айтамын, жеке кадр жеке әріп сияқты жұмыс істеуі керек, ал әріп күрделі болуы мүмкін, мысалы, қытай әрпі сияқты», — деп Лев Кулешов ой түйіндесе (179), Лотман кино тіліндегі ең басты түсініктің бірі — кадр екеніне баса назар аударады. Ол «кадрдың негізгі функцияларының бірі — мәнге иелілік. Тілдің фонемаларға тән мағыналары бар — морфемаларға тән — грамматикалық және сөздерге тән — лексикалық мәндерге ие, кадр — киноның мәнге ие жалғыз ғана тасымалдаушысы емес. Мәндер де кішірек бірліктерден тұратын — кадр бөлшектері, ал одан ірілері — кадрлардың реттілігімен беріледі» («Өнер жайлы» 8) («Об искусстве» 8), — дейді.

Фильмдегі Сапарқұлдың отбасымен сапарға аттанар алдындағы режиссер ұсынған әрбір кадры діни жоралғыларды қатты ұстанатын ауған жеріндегі атмосфераны беруде кейіпкерлердің тіршілік ету әлемінің мазмұны мен формасын аша түседі. Мәселен, бас кейіпкердің азан шақыруы мен мылтық асынып жүруі, әпкесімен перде арқылы тілдесуі, әйелінің паранджа киіп, бүркеніп жүруі, балалардың атысу ойыны сияқты көріністердің бәрі жинала келгенде кейіпкерлердің өмір сүру ортасындағы қатал шариғат тәртібі пен соғысқа сілтеме бере кететін детальді көріністер.

Бас кейіпкер мен оның отбасы мүшелері туынды мазмұнын үйлестіруші, сюжеттің негізін құраушы басты белгілер деп қарастырар болсақ, онда сол белгілердің өмір сүру ортасы да мазмұнды мәнге ие ететін факторлардың біріне жатады. Фильм оқиғасының ауған жерінен басталуының өзі туындыдағы басты тақырып — елге

оралу процессінің сюжеттік желісін күрделендіріп, екінші мағына үстеп тұр. Яғни, басты кейіпкердің оралуы ол тек отанға оралу ғана емес, адамның өзіне үңілуі, өзіне оралуы, ақиқатқа оралуы сынды «оралу» ұғымының барлық сипаттарын анықтай түседі. Туындының алғашқы бөлімі Сапарқұлдың әке арманын орындау үшін, яғни, Қазақстанға — отанына оралу мақсатында жолға шығады. Қазақстан, отан деген ұғымдар қарияның аузымен «жұмақ мекен» бейнесінде сипатталады. Тіпті, қария жаяу жүріп шаршаған кезінде Сапарқұлдың әкесін арқалап жүретін эпизоды «Анаңды Меккеге үш рет арқалап барсаң да, ақ сүтін ақтай алмайсың» деген мақалға сілтеме жасайды. Бас кейіпкер өз әкесін арқалау арқылы перзенттік парызының өтеуі ретінде «жұмақ мекенге» — отанына алып барады. Ал бұлардың ауған жерінде шекараға шейінгі жүріп өткен жолдары кейіпкерлердің көзімен «тозақ мекенді» сипаттайтындай көріністермен баяндалады. Босқындар лагеріндегі босқындарға арнап кешкісін фильм көрсетіп жатқан сәтінде әскерилер келіп, фильмді көрсетуші механикті күнәһар санап, көрерменнің көзінше ату жазасын орындайды. Келесі бір эпизодта қария айналасындағы өздері сияқты босқындарға бабасының басынан өткен тарихи оқиғаны баяндап, әңгімесінің соңын «жұмақ мекенге» әкеп тірейді. «Жұмақ мекеннің» бейнесі ретінде тозығы жеткен Молдахмет Кенбаевтың «Асауға құрық салу» деген картинасы салынған ескі суретті көрсетеді. Бұл жерде Кенбаевтың картинасы прагматикалық тәсіл арқылы өзіндік түпкі мәнінен айрылып, кейіпкерлердің санасында екінші мәнге ие болып, «жұмақ мекеннің» символына айналады.

«Өткенді қазіргі уақытпен байланыстыру және әртүрлі кеңістіктер мен ұрпақтарды біріктіру үшін мәдени жад жергілікті жерде орнатылады, бірақ үнемі уақыт шеңберінен шығып,

басқа жерде пайда болады. Мәдени жадты талдау кезінде бізден жадтың осы қос табиғатын тануды сұрайды», — деп Даниил Салерно адамның өткенін бүгінмен байланыстыруда «мәдени жадтың» жеткілікті екеніне баса назар аудартады («Жадтың семиотикалық теориясы: қозғалыс пен форма арасындағы» 116) («A Semiotic Theory of Memory: Between Movement and Form» 116). Туындыдағы Сапарқұлдың өткені мен бүгінін сабақтастырып, жалғап жатқан «Асауға құрық салу» суреті ақсақалдың жадында араға қанша уақыт салса да бүгінгідей сайрап жатқанын аңғартады.

Жоғарыдағы ойдың жалғасы шекараға жеткенде тағы бір көрініспен беки түседі. Қария шекарадан аттай берген сәтте туған жерге тәу етіп, сәжде жасап, жерді (қарды) сүйеді. Туған жер, отан, атамекен сөздері — қазақ халқы үшін киелі, мәні жоғары ұғымдар. «Ақпараттың саны — хабарды тудырушының айналасынан (ортасынан) оны қабылдаушының айналасына (ортасына) жеткізілетін хабарламаның жаңалығымен немесе түпнұсқалығының мөлшерімен өлшенеді. Ол әлеуметтік екі топқа да тиесілі білімі мен тәжірибесінің жиынтығына қосылып, мәдениеттің элементі ретінде олардың жадына енеді» (Моль, «Ақпарат теориясы және қабылдау эстетикасы» 18) («Теория информации и эстетика восприятия» 18). Осы тұста қарияның сәжде жасап, жерді сүйу әрекеті екі түрлі терең мағына білдіретінін айта кеткен жөн. Біріншісі — қарияның таза дінге берік жан ретіндегі бейнесін ашады. Себебі, сәжде тек намаз үстінде ғана жасалатын әрекет емес, сондай-ақ оны әр мұсылман Аллаға алғыс ретінде білдіреді (шүкір сәждесі). Екінші мағынасы — туған жерге деген ерекше сүйіспеншілігін жеткізетін әрекет деп айтуға болады.

Фильмде автор бір мекеннен келесі мекенге орын ауыстырып, көшкен отбасы мүшелерінің тағдырларын негізгі сюжет

етіп алғанымен, бұл жерде басты мәселе — әр адамға тән туған жер, отанға деген сағыныштан бөлек, діни ұстанымдар мен көзқарастар, дүниетанымдар мен құндылықтардың ортақтығы мен алшақтығы хақында сөз ету. Мольдің айтқан «хабар беруші мен қабылдаушы үшін ақпарат ортақ белгілердің жиынтығына байланысты жеткізіледі» («Ақпарат теориясы және қабылдау эстетикасы» 18) («Теория информации и эстетика восприятия» 18) дегені белгілер мен символдар немесе ым-ишара мен сөздер арқылы жеткізілетін қандай да бір ақпараттарды көрерменнің қабылдау деңгейіне қарай бағаланатындығын фильмдегі пайдаланған иконалық белгілерден көруге болады. Бір қарағанда белгілі бір суретшінің салған картинасының жәй ғана көшірмесі боп саналатын сурет қарияның айтқан әңгімесінен соң көрерменнің де қабылдау түйсігіне әсер етіп, ол символикалық мәнге ауысады. Сол сияқты көшіп-қонушы отбасы мүшелерінің киім киіс, жүріс-тұрысындағы сыртқы ерекшеліктерінің өзі бір қарағанда көрерменнің көкейінде оралман отбасы екенін айқындайтын белгілер. «Тозақ» пен «жұмақ» түсініктерінің өзі ауған жерінде қарияның айтқан әңгімесі мен босқындар лагеріндегі ауған әскерінің жазалау әрекетінен кейін көрермен мен отбасы мүшелерінің санасында белгілі бір деңгейдегі ортақ түсінікті қалыптастырып, салыстырмалы түрде бағалауға жол ашады.

## Нәтиже

Ауғанстанда шуравилерге (кеңестік әскерилерге) қарсы соғысқан Сапарқұл үшін туған өлкесіне келгенде ол жердегі кеңестік идеологияның әсерімен тәрбиеленген отандастары, яғни, жаңа заманның ұрпақтары қарсы алғанын көреміз. Ауыл әкімінің шешімімен Сапарқұлға ауылдан жырақта орналасқан



киіз үй тұрпатындағы қаңыраған ақ үйлер мен әскерилерден қалған аймақты күзету тапсырылады. Сырттай қарағанда айдаладағы ақ үйлер қазақтың көште қалған жұрты сынды. Дәл осы аймақты тіріліп, жан бітіру оралман отбасына бұйырады.

«Көркем ақпарат болған жағдайда автор өзінің қиялында формасы мен идеяны тудырып, содан кейін барып оны жеткізу үшін кодтайды. Ал ақпаратты қабылдап алушы өз тарапынан хабарлама негізінде басқа нысанды немесе идеяны түзейді. Коммуникация процессінің сапасы қабылданған форманың бастапқы формасымен сәйкес келу немесе келмеуімен анықталады», — деген Мольдің пікіріне сүйене отырып қарастырар болсақ, туындыдағы режиссер таңдаған кеңістік пен мекен, орта мен оралман отбасы арасындағы қарама-қайшылыққа толы жағдайға тап болады («Ақпарат теориясы және қабылдау эстетикасы» 18) («Теория информации и эстетика восприятия» 18). Жоғарыда айтып өткеніміздей Сапарқұлдың отбасы мен көрерменді «жұмақ мекенге» дайындаған автор кенеттен сол «жұмақ мекеннің» «тозақ мекеннен» мазмұны жағынан еш айырмасы жоқ тартыстарға, күреске толы аймақ екенін көрсетеді. Оралман деген атаудың бұл отбасын өз ортасында бөтен сезінуіне, тіпті, бәріне ортақ саналатын — тіл мен дін, отан ұғымдарының да оларды «жұмақ» ортаға сіңіп кетуіне дәнекер бола алмайды. Оралман сөзі заңда бекітілгендей Қазақстанға тұрақты тұру мақсатында келген ұлты қазақ шетелдіктер екенін айқындап бергенімен, фильм сюжетіндегі қақтығыстар оралман сөзіне мүлдем басқа мағына, яғни, «бөтен» деген мән үстей түседі. Мәселен, әскерилерден қалған ескі ғимаратының темір-терсегіне ұрлыққа түскен ұрылармен арада болған төбелес кезінде Сапарқұлды тепкілеп жатқан ұрының ашынғаннан «Сендер

әбден құтырғансыңдар! Ақша да сендерге, көмек те сендерге. Сонда біз не, тоқалдан тудық па?» деп үкімет тарапынан оралмандарға берілетін көмекті бетіне басып айтатыны бар. Осы бір ұрып-соғудан кейін Сапарқұл мен әйелінің арасындағы диалогқа көз жүгіртер болсақ:

*Әйелі: Кетеміз. Жұмақта бүйтіп қорлық көргенше, тозағымызға қайтпаймыз ба?*

*Сапарқұл: Сабыр сақта. Біз ешқайда кетпейміз. Бұл біздің отанымыз.*

*Әйелі: Қайдағы отан!? Біз бұларға бөтенбіз. Бөтен болып қала береміз де. Кеше атам қайтқанда қайсысы кеп көңіл айтты. Алақандай жердің өзі әрең бұйырды.*

*Сапарқұл: Болды!*

«Көріп отырғандай сөз бен бейнелеу белгілерінің синтезі кинематографияда әңгімелеудің екі түрінің параллельді дамуына әкеледі. Алайда, бізді қызықтыратыны — екі принципті семиотикалық жүйенің киноға өзара кірігуі. Сөздер сурет, бейне ретінде әрекет ете бастағандығы», — деп Лотманның пікірінде айтылғандай, осы екі эпизодтағы қақтығыс кезінде туындаған екі топтың диалогтары, ішкі жан айқайлары эмоциямен берілсе де, жергілікті жердің тұрғындары мен оралман отбасы арасында жатқан алшақтықты ажыратып бергендей («Өнер жайлы» 50) («Об искусстве» 50). Ал үкіметтің адамы саналатын ауыл әкімінің Сапарқұлды ұрылардың тепкісінен арашалап алып қалатын кездегі «Е-е-й, неғып тоқтап қалдың? Өлтір, ұр, соқ! Әй, ол адам емес қой! Әй, ол — оралман ғой! Бері кел, менімен шық жекпе-жекке!», — деп айқайлайды. Осы эпизодтағы әкімнің аузымен айтылған «Ол адам емес, оралман» дегендегі оралман сөзі кекесінді түрде өзіне басқа мағына үстеп, айтылған сөз. Бұдан бөлек осы ұрыларды «екі аяқты малдар» деп атайтын да эпизод бар. Сапарқұлдың көшіп келген жерінде оған атқаратын

жұмысын таныстырып жүрген адамның «Дүниеде қоршауға малдар кіріп кетпесін. Малдардың ішіндегі ең қауіптісі — екі аяқты малдар», — дейтін сөзі ұрылардан төнетін қауіптің жайын алдын ала ескерткендік болатын. Бұл жерде де «мал» сөзі өзінің бастапқы мағынасын жоғалтып, адамға телініп айтылып тұр. Фильмнің өн бойында жоғарыдағы келтіре кеткеніміздей сөз бен суретті бейненің арасындағы прагматикалық байланыстардың қабысып жатқанын көрсететін көріністерді байқауға болады.

Туындыда әлеуметтік ортаның саяси, діни ұстанымдарының кейіпкерлердің өмір сүру тәжірибелеріне, көзқарастарына ықпалының күшті екенін айқын көрсететін сюжет бар. Ауыл әкімі Сапарқұлдың кәсібінің азаншы екенін ескеріп, әскерилерден қалған, қаңырап бос жатқан локаторды мешіт ғимаратына айналдыруды тапсырады. Сапарқұл дереу тозған ғимаратты қайта қалпына келтіріп, зымырандардың басының қалдықтарын тасып, ғимараттың сыртқы формасына үйлестіре пайдаланып, аппақ мешіттің нобайын келтіреді. Ал ішкі сырлау, әрлеу жұмыстарын жасап жатқан тұста ауыл әкімі өзінің үстінен қарайтын шенеунікті ертіп кеп, таныстыратыны бар. Шенеунік Сапарқұлмен танысып болғаннан кейін мешіттің жасалып біткенін атап өтпек боп, ішімдіктен алып қоюын талап етеді. Міне, осы арада екі жақты қақтығыс пайда болады. Үшеуара әңгімеде Сапарқұлдың ауған жерінде моджехед ретінде «душмандарға» қарсы соғысқаны жайлы сөз болады. Әкім мен шенеунік те ауған соғысына қатысқан душмандар. Ауған жерінде бір біріне қарсы оқ атқан екі топ тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде мешіттің ішінде бетпе бет келіп отыр. Ауыл әкімі мен Сапарқұлдың әскери локатордың ішінде тұрып сөйлесетін диалогына назар аударайық.

*Ауыл әкімі: Ауғанстанда соғыстым. Взвод командирі болдым.*

*Сапарқұл: Мына тесікті бар ғой, мұнарамен жаба салса болады.*

*Ауыл әкімі (ойланып тұрып): Сен душман болдың ба?*

*Сапарқұл: Жоқ, моджехед.*

*Ауыл әкімі: Демек, екеуіміз бір-бірімізге жау болдық қой.*

*Сапарқұл: Негізі жау боп келген сіздер.*

*Ауыл әкімі: Барсақ барған шығармыз. Бірақ сен — бөтен елді, бөтен жерді қорғдың.*

*Сапарқұл: Сіз, не үшін соғыстыңыз?*

*Ауыл әкімі: Мен солдат болдым. Маған бұйрық берілді. Мен орындауым керек. «Соғысқа барасың ба, бармайсың ба?» деп менен ешкім сұраған да жоқ.*

*...Ол кезде жаспыз, соғыстың не екенін де білмейміз. Қасымдағы жолдастарым шырылдап жан тапсырып жатқан кезде ғана түсіндік қайда келгенімізді. Солай бауырым. Соғысқа қатыссаң сен де періште емессің... Қанша адам өлтірдің?*

*Сапарқұл: Білмеймін. Санағам жоқ. Бірақ, жұмаққа бармайтынымды анық білем.*

*Ауыл әкімі: Ол жаққа мені де жолата қоймас».*

Екеуара диалогтың мазмұнына үңілер болсақ, екеуінің де саясат пен биліктің еріксіз құрбандары болғанын, кезінде екеуі де бір-біріне жау болғанын білеміз. Және сол соғыста екеуі де мұсылман дінінің және бір ұлттың өкілдері бола тұра душмандар мен моджехедтер боп соғысып, қанша адамның қанын мойындарына жүктеп қайтқандықтары туралы ақпаратқа ие боламыз. Екеуі де сол күнәларынан арыла алмайтынын біле тұра Алланың үйін, мешітті салуды қолға алулары Құдайдың алдындағы тазару жолындағы әрекеттері деп бағалауға болады.

Ал шенеуніктің қатысуымен өтетін диалог жоғарыдағы жазған мазмұнда өрбиді. Алайда бұл жолы әкім Сапарқұлға болысып, оның арақ ішпейтінін айтады. Осы сәтте шенеуніктің шынайы бет-бейнесі ашылады. Оның «Сен не, мынаны жақтап тұрсың ба? Мынау — жау, саған оқ атқан, маған оқ атқан. (Сапарқұлға әкімді нұсқап) Ал сен

мынаның кім екенін білесің бе?  
Бұл бұрынғы парторг, Совет одағын сатқан. Енді мешіт салды. Керек болса, құдайын да сатады», — деп екеуін де өзіне қарсы қоя түседі. Үнсіз тыңдап отырған әкім екеуі арасында осы тұста қақтығыс пайда болады:

*Әкім: Мешіт салсам, халық үшін салдым.*

*Шенеунік: Анау адам бармайтын ауылың да халық үшін бе? Сені әкім қылған мен! Мен, мына мен!*

*Әкім: Әкім қылсаң, қылған шығарсың. Бірақ сенің де к... жаба-жаба мен де шаршадым.*

*Шенеунік: Не, не айтып тұрсың сен? Сен сатқынсың, сатқын!*

Осылай екі әріптес, бұрынғы душмандар бір-бірінің жағаларынан ала жөнеледі. Осы бір екі көрініс Ауғанстан мен Кеңес үкіметі билігінің саяси соғыстарының салдарынан бір ұлт өкілдерінің арасындағы қақтығысқа өз әсерін тигізгенін көреміз. Құдай үйі деп есептелетін мешіттегі Алланың жазуы бар фонда екі мұсылман шенеуніктің мас болып келіп, ішімдікпен атап өтпек болған әрекеттері — олардың діни сенімдерінің кеңестік идеологияның ықпалынан әлсірегенін байқатады. Тіпті, мұсылманбыз деп жүрген қазақтардың сол дінге соншалықты жаттанып, бөтен болып кеткендігінің бір көрінісі ретінде бағалауға болады.

Ғалым Циан Айдын «Ұмытылмасты қалай ұмытуға болады? Ұжымдық жарақат, мәдени сәйкестік және мнемотехнология туралы» атты мақаласында мәдени сәйкестікті талқылау кезінде жеке тұлғаны дамытудағы дәстүрдің маңыздылығы атап өте келіп «...Алайда, жеке және мәдени сәйкестілік этникалық, ұлттық немесе діни шығу тегімен толық сәйкес келе бермейді. Сондықтан “мен не істедім / біз оған лайық болу үшін не істей алдық?” деген сұрақтар жазықсыз адамдардың қудалауға лайық емес екенін көрсетіп қана қоймай, оларды нақты және ерекше, айрықша

адам немесе кейде девиантты нанымдары, мотивтері мен тілектері бар топ ретінде қарастыруға шақыру болып табылады» (“How to Forget the Unforgettable? On Collective Trauma, Cultural Identity, and Mnemotechnologies, Identity” 125–137) деген пікірі жоғарыдағы Сапарқұл мен ауыл әкімі, шенеунік үшеуінің диалогтық қақтығыстары кезінде айқын көрініс табады. Мұндағы Сапарқұлдың жеке бірегейлігі мен мәдени сәйкестігі, өткен өміріне қатысты топтық көзқарастарының сәйкессіздігі үшін де оны жазғырып, қудалаудың қажеті жоқтығын авторлар айқын көрсетіп береді. Мәдени сәйкестіліктің белгілі бір этникалық, ұлттық немесе діни ерекшеліктермен толық сәйкесе бермейтіндігінің тағы бір себебін Айдын адамның кім болғысы келетінін түсіну әрекеті, адам және қоғам кейде оның кім болғанын талап етеді дейді («Идеалдардың мағынасы туралы: Чарльз С. Пирс және жақсы өмір» 422–443) (“On the Significance of Ideals: Charles S. Peirce and the Good Life” 422–443). Яғни, қуғындау адамдардың өткенін бір аспектіге сала отырып болашағын да бұзғысы келетіндігіне назар аудартады. Шенеуніктің Сапарқұлдың өткен өмірінде қандай топта кімдерге қарсы соғысқанын бетіне баса отырып, оны өз ортасынан алшақтатып, моральдық тұрғыдан қуғын көрсетеді. Алайда, Сапарқұл отандас қандасының бұл әрекетіне барынша сабырлылықпен жауап беріп, бар жақсылықты Алладан күтеді.

Фильмнің бастапқы кезінде қайтыс болған әкесін ақтық сапарға аттандырмақшы боп әкімнен рұқсат сұрай барып, одан мардымды жауап ала алмағасын Сапарқұл қарияның мүрдесін тиым салынған аймаққа қоршауға қарамастан апарып, жерлемекші болатын көрінісі бар. Жер қазып жатқан кезде орыс әскери күзетшісі келіп, бұл аймаққа жерлеуге болмайтынын ескертіп айтқанымен, ақырында өзге дін өкілі болса да Сапарқұлға жаны

ашып, керісінше жерлеуге көмектеседі. Жерлеу рәсмінде әрқайсысы өздерінің ұстанатын дініне байланысты құдайға өздерінше сыйынады. Осы бір көріністен шығатын қорытынды — әр адам қандай діннің өкілі болса да сыйынатын, бас иетін жаратушылары бір деген ойға кеп тіреледі. Құдайдың алдында бәрі де діни наным-сенімдеріне қарамастан адами қалпынды сақтап қалуды ұйғарады.

Фильмнің соңында Сапарқұлдың әйелі жүкті болып, ал мылқау қызына тіл бітіп, өзі де мешіттің төбесіне шығып, азан шақырған көрінісімен аяқтайды. Режиссер кейіпкерлерін, мейлі ол оралман болсын, мейлі ол жергілікті жердің тұрғындары болсын, әрқайсысын өз өмір сүру ортасына лайық қақтығыстарға түсіріп, түрлі көзқарастардың қайшылығынан тұратын әлеуметтік ортаның шынайы бет-бейнесін ашып береді. Туынды авторлары өздері тудырған көркемдік әлем арқылы әр адам қайда жүрсе де түптеп келгенде өз ақиқатын тауып, түп тамырына оралатынын және бәріне ортақ бір жаратушының бар екенін айтқысы келеді.

## Қорытынды

Ойымызды қорытындылай келе Лотманның «Фильмді көрсету кезінде байқағанымыз, бізді толғандырған нәрселердің барлығының бізге әсер ететіндігі — маңызға ие. Бұл классикалық балетті, симфониялық музыканы немесе кез келген басқа түрлерін жеткілікті дәрежеде күрделі және дәстүрлі өнерді түсінгісі келетіндер үшін ең алдымен оның мәндер жүйесін меңгеру қажет», — деген пікірі фильм мазмұнындағы адамзатқа ортақ құндылықтардың барлығының да көрерменді толғандыратынын және оны түсінуіміз үшін оның мәндер жүйесін меңгеруіміз керектігін көрсетеді («Өнер жайлы» 54) («Об искусстве» 54).

Фильмдегі иконалық-символикалық мәнге ие көріністер мен егжей-тегжейлі деректер, бейнелік қатарлар мен

кейіпкерлер арасында өрбитін диалогтық қақтығыстар, актерлық ойын арқылы беріліп жатқан эмоциялар мен сюжеттік желі — авторлар тарапынан адресатқа жолданған ақпаратты жеткізуші коммуникациялық құралдар болып табылады.

Фильм соңында «адресант — ақпарат — адресат» сызбасы арқылы автор тарапынан берілген ақпарат толыққанды көрерменмен коммуникацияға түсіп, бас кейіпкер Сапарқұлдың отбасы өздері армандаған бақытқа қол жеткізеді. Туындының тұтас желісінде Сапарқұлдың отбасы қақтығысқан орта мен қиыншылықтар, түсініспеушіліктердің бәрін де жеңіп, «жұмақ» деп келген отандарынан өз орындарын тапқан әдемі бояумен аяқтайды.

«Тозақтан» «жұмаққа» дейінгі аралықтағы ұзақ жол арқылы авторлар туган жер мен отан ұғымдарының қаншалықты құнды, әрбір адам үшін ыстық екенін көрсетеді.

Бір қарағанда бәрі шынымен түсінікті болып көрінеді: біз фильмді көреміз, оны талдаймыз, фильмнің мағынасына бағыттайтын маңызды бөліктерді бөліп аламыз, хабарлама кодын өзіміз, яғни, көрермендер түсінетін тілге аударып, кино хабарламаларын оқи аламыз. Соған қарамастан, біз бір нәрсені тиімді ету әрекеті үстінде жіберіп алғандай боламыз. Дәлірек айтқанда, мағынаны түсіну біздің қабылдауымыздан алшақтатуы мүмкін. Барт кинофильмнің дәстүрлі түрде таңдалған ақпараттық және символдық мағыналарынан басқа, тағы бір — үшінші, Ашық мағынасы бар деп санайды («Фильмнің құрылымы. Экран туындыларын талдаудың кейбір мәселелері» 176–188) («Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана» 176–188).

Алайда, Барттың жазуынша, ашық мағынаның бар екендігі анық, ол айырылмас бөлігі іспетті, ол ойдан гөрі эмоцияны тудырады, яғни, ашық сезім —

бұл эмоция. Ол бір желіге бағынбайды, сондықтан оны талдау мүмкін емес, бұл әңгіме емес, керісінше – әңгімеге қарсы түсінік. Егер біз, көрермендер, не туралы екенін білсек, біз әрқашан оны сөзсіз-ақ жасай аламыз, соған қарамастан бір-бірімізді түсінеміз.

Ойымызды қорытындылай келе режиссер Құрманбековтің «Оралман» фильміндегі кино тілін құрайтын егжей-тегжейлі деректер мен символдар, ым-ишара, белгілер мен сөздік қолданыстардың синтагматикалық,

прагматикалық байланысқа түскенде өзгеше мәнге ие болатындығын анықтадық. Туындының көтерген басты ойы мен тақырыбы сюжеттік желі мен актерлердің ойындары арқылы ашылғанымен, оның үшінші ашық мағынасы, яғни, эмоциялық әсері адресаттың қабылдауында оның түсінігі мен парасатына лайық қабылданатындығы. Бұл жерде ол ашық мағына авторға да, фильмге де тәуелсіз, тек көрерменнің қабылдау түйсігіне тәуелді.

### **Авторлардың үлесі**

А. Б. Ахмет – негізгі мәтін, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасының негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, салыстырмалы талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Б. Б. Нөгербек – негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау.

### **Вклад авторов**

А. Б. Ахмет – написание основного текста, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение сравнительного анализа, оформление статьи и списка источников.

Б. Б. Ногербек – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных.

### **Contribution of authors**

A. B. Akhmet – writing the main text, the abstract, searching for the quotations, substantiating the study concept, planning the research, conducting the comparative analysis, formatting the article and the reference.

B. B. Nogerbek – processing, editing the main text, presented by the doctoral student, editing the abstract text, the literature data analysis and generalization.

## Дереккөздер тізімі

- Aydin, Ciano. "On the Significance of Ideals: Charles S. Peirce and the Good Life." *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, vol. 45, no. 3, 2009. DOI: 10.2979/tra.2009.45.3.422.
- Aydin, Ciano. "How to Forget the Unforgettable? On Collective Trauma, Cultural Identity, and Mnemotechnologies." *Identity*, vol. 17, no. 3, 2017. DOI: 10.1080/15283488.2017.1340160.
- Barthes, Roland. "Das Problem der Bedeutung im Film." ["The Problem of Meaning in Film."] *Montage AV*, 2015. www.montage-av.de/pdf/2015\_24\_1\_MontageAV/montage\_AV\_24\_1\_2015\_37-45\_Barthes\_Das\_Problem\_der\_Bedeutung\_im\_Film.pdf. Assessed 24 January 2015. (In German)
- Barthes, Roland. "Traumatic Units' in Cinema." Barthes, Roland. *Roland Barthes' Cinema* (Essays, selections), translated from the French by Deborah Glassman. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 127–136.
- Dawkins, Roger. "From the Perspective of the Object in Semiotics: Deleuze and Peirce" *Semiotica*, vol. 2020, no. 233, 2020, pp. 1–18. DOI: 10.1515/sem-2017-0154.
- Hall, Sean. *This Means This. This Means That. A User's Guide to Semiotics*. 2nd ed. London, Laurence King Publishing, 2012.
- Konstantinov, Mihael. "Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for Meaning in Film Narrative." *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, no. 41, 2019, p. 35–43. DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188528.
- Salerno, Daniele. "A Semiotic Theory of Memory: Between Movement and Form." *Semiotica*, vol. 2021, no. 241, 2021, pp. 87–119. DOI: 10.1515/sem-2019-0125.
- Барт, Ролан. «Третий смысл». *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана*, редактор Кирилл Разлогов, Мәскеу, Ад Маргинем Пресс, 2015, 176–188 б.
- Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Мәскеу, Искусство, 1979.
- Кулешов, Лев. *3 томдық шығармалар жинағы*. 1 Т., жауапты редактор Ростислав Юренев, Мәскеу, Искусство, 1987.
- Лотман, Юрий, и Юрий Цивьян. *Диалог с экраном*. Таллинн, Александра, 1994.
- Лотман, Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 1998.
- Лотман, Юрий. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин, Eesti raamat, 1973.
- Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*. Мәскеу, Искусство, 1970.
- Метц, Кристиан. «Проблемы денотации в художественном фильме». *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана (мақалалар жинағы)*, құрастырушы Кирилл Разлогов, Мәскеу, Радуга, 1984, 102–133 б.
- Моль, Абраам. *Теория информации и эстетическое восприятие*. Француз тілінен аударма Б. А. Власюк, Ю. Ф. Кичатов және А. И. Тейман, Мәскеу, Мир, 1966, 18–19 б.

Соколов, Владимир. *Киноведение как наука*. Мәскеу, Канон +, 2010.

Якобсон, Роман. «Структурализм “за” и “против”». *Лингвистика и поэтика (избранные работы)*. Ағылшын тілінен аударма Игорь Мельчуктікі, Мәскеу, Прогресс, 1975, 193–230 б.

## References

Aydin, Ciano. “How to Forget the Unforgettable? On Collective Trauma, Cultural Identity, and Mnemotechnologies.” *Identity*, vol. 17, no. 3, 2017. DOI: 10.1080/15283488.2017.1340160.

Aydin, Ciano. “On the Significance of Ideals: Charles S. Peirce and the Good Life.” *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, vol. 45, no. 3, 2009. DOI: 10.2979/tra.2009.45.3.422.

Bakhtin, Mikhail. *Jestetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, Iskusstvo, 1979. (In Russian)

Barthes, Roland. “Das Problem der Bedeutung im Film.” [“The problem of Meaning in Film.”] *Montage AV*, 2015. [www.montage-av.de/pdf/2015\\_24\\_1\\_MontageAV/montage\\_AV\\_24\\_1\\_2015\\_37-45\\_Barthes\\_Das\\_Problem\\_der\\_Bedeutung\\_im\\_Film.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/2015_24_1_MontageAV/montage_AV_24_1_2015_37-45_Barthes_Das_Problem_der_Bedeutung_im_Film.pdf). Assessed 24 January 2015. (In German)

Barthes, Roland. “Traumatic Units’ in Cinema.” Barthes, Roland. *Roland Barthes’ Cinema (essays, selections)*, translated from the French by Deborah Glassman. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 127–136.

Barthes, Roland. “Tretij smysl.” [“The Third Sense.”] *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij jekrana, [The Structure of the Film. Some Problems of Analyzing Screen Products]*, edited by Kirill Razlogov. Moscow, Ad Marginem Press, 2015, pp. 176–188. (In Russian)

Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. 3rd. ed. London, Routledge, 2017.

Salerno, Daniele. “A Semiotic Theory of Memory: Between Movement and Form.” *Semiotica*, vol. 2021, no. 241, 2021, pp. 87–119. DOI: 10.1515/sem-2019-0125.

Dawkins, Roger. “From the Perspective of the Object in Semiotics: Deleuze and Peirce” *Semiotica*, vol. 2020, no. 233, 2020, pp. 1–18. DOI: 10.1515/sem-2017-0154.

Hall, Sean. *This Means This. This Means That. A User's Guide to Semiotics*. 2nd ed. London, Laurence King Publishing, 2007.

Konstantinov, Mihael. “Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for Meaning in Film Narrative.” *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, no. 41, 2019, p. 35–43. DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188528.

Kuleshov, Lev. *Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 1. [Collected Works: in 3 volumes. Lev Kuleshov. Vol. 1.]*, edited by Rostislav Yurenev, et al. Moscow, Iskusstvo, 1987. (In Russian)

Lotman, Juri, and Juri Tsivyvan. *Dialog s jekranom [Dialog With the Screen]*. Tallinn, Aleksandra, 1994. (In Russian)

Lotman, Juri. *Ob iskusstve [About Art]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb, 1998. (In Russian)

Lotman, Juri. *Semiotika kino i problemy kinojestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]*. Tallinn, Eesti raamat, 1973. (In Russian)

Lotman, Juri. *Struktura hudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]*. Moscow, Iskusstvo, 1970. (In Russian)

Metz, Christian. “Problemy denotacii v hudozhestvennom fil'me.” [“Problems of Denotation in a Feature Film.”] *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenij ekrana [The Structure of the Film: Some Problems of Analyzing Screen Works]*, Collection of Articles by K. Razlogov. Moscow, Raduga, 1984, pp. 102–133. (In Russian)

Moles, Abraham. *Teorija informacija i jestetika vosprитija [Theory of Information and Aesthetics of Perception]*. Transl. from the French by B. A. Vlasyuka, et al. Moscow, Mir, 1966, p. 18–19. (In Russian)

Sokolov, Vladimir. *Kinovedenije kak nauka [Film Studies As a Science]*. Moscow, Canon+, 2010. (In Russian)

Yakobson, Roman. “Strukturalizm ‘za’ i ‘protiv’.” [“Structuralism ‘For’ and ‘Against’.”]. *Lingvistika i pojetika [Linguistics and Poetics]. (Favorites. Works)*. Trans. from English by Igor Melchuk. Moscow, Progress, 1975, pp. 193–230. (In Russian)



### Акмоншак Ахмет

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

### Баубек Ногербек

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

## СЕМАНТИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ОРАЛМАН» САБИТА КУРМАНБЕКОВА)

**Аннотация.** Кинематография идеологична по содержанию, поэтому она многогранна. Семиотика кинематографа, унаследовавшая его обширную деятельность, затрагивающую общество, человека и традиции лингвистики, была необходима людям, распространяющим информацию. Кино как носитель информации имеет широкие возможности. Оно не только передавало информацию на любые расстояния, но и умело привлекать внимание различными способами: воздействовать на образы, звуки, убеждать зрителя; широко применялись монтажные приемы, а движущиеся кадры усиливали его силу.

Главной целью исследования является метод сравнительного анализа трудов по семиотике кино таких известных ученых-семиотиков, как Юрий Лотман, Кристиан Метц, Ролан Барт, Михаил Бахтин, Абраам Моль и др.

Обширные возможности кинематографии в отображении действительности в первую очередь привлекли структуралистов. Близость и сходство с жизнью, встречающиеся в гуманитарных исследованиях, продолжались в фильме через чтение символических и образных рядов. Информация, передаваемая через систему символов, обходит экран без каких-либо громких криков, незаметно достигает адресата, находит место в его внутреннем мире, тем самым адресат не замечает, как он превратился в источник информации. Когда экран передает информацию через знаки, а зритель «читает» их, приспосабливается к реальности в своем сознании, внутренне становится героем-участником этого мира и получает впечатления.

Несмотря на то, что кинематография была источником идеологии, ее время агитации и пропаганды прошло. Кроме того, ее коммуникационная задача показала, что она не влияет на теорию информации. Говоря о деятельности кинематографии как «информатора», авторы статьи анализируют ее восприятие со стороны адресата и образный ряд, переданный автором (адресантом), идею фильма через нарратологический анализ с опорой на знаки-символы. Использование таких понятий, как «информация», «коммуникация», было основано на родстве и богатой традиции кино с гуманитарным структурализмом. Как нельзя представить автора и зрителя без связи друг с другом, так же невозможно читать кино без образного, символического ряда. В основе статьи – анализ художественного содержания фильма Сабита Курманбекова «Оралман» с семиотической точки зрения как лучшего образца современного казахского кино.

**Ключевые слова:** семиотика, код, нарратив, оралман, синтагматика, прагматика, казахское кино, язык кино.

**Для цитирования:** Ахмет, Акмоншак, и Баубек Ногербек. «Семантико-семиотический анализ в современном казахском игровом кино (на примере фильма “Оралман” Сабита Курманбекова)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 93–111. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.525.

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

### Akmonshak Akhmet

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

### Baubek Nogerbek

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

## SEMANTIC AND SEMIOTIC ANALYSIS IN MODERN KAZAKH FEATURE CINEMA (ON EXAMPLE OF “ORALMAN” BY SABIT KURMANBEKOV)

**Abstract.** Cinema is ideological by content, so it is multifaceted. The semiotics of cinema, which inherited the extensive activities of cinema that affect society, man and the traditions of linguistics, was necessary for people who spread information. Cinema as a medium of information has wide opportunities. He not only transmitted information at any distance, but also knew how to attract attention in various ways: to influence images, sounds, convince the viewer, editing techniques were widely used, and moving frames enhanced his strength.

The study's main purpose is the comparative analysis method of semiotics cinema works belonged to famous semiotics scientists such as Juri Lotman, Christian Metz, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Abraham Moles, etc. within the language of cinema. The vast possibilities of cinematography in depicting reality first of all immediately attracted structuralists. The closeness and similarity with life found in humanitarian studies were continued in the film by reading through the symbolic-indicative and figurative series. The information, transmitted through the symbol system, bypasses the screen, without any loud screams, reaches the addressee unnoticeably, finds a place in his inner world, thereby the addressee himself does not notice that he has turned into the source of information himself. When the screen transmits information through signs, and the viewer “reads” them, adapts to reality in his mind, internally becomes a hero-a participant in this world and receives impressions.

Despite the fact that cinema was the source of ideology, its agitation and ideology time has passed. In addition, his communication task has shown that it does not affect information theory. Speaking about the activity of cinema as an “informant”, we will analyze its perception on the part of the addressee and the image series transmitted by the author (addressee), the film’s idea through a narratological analysis based on signs and symbols. The use of concepts such as “information”, “communication” was based on the kinship and rich tradition of cinema with humanitarian structuralism. Just as we cannot imagine connection between a cinema and a viewer, an author without each other, we cannot read cinema without figurative, symbolic series. The article is based on the analysis of artistic content of Sabit Kurmanbekov’s “Oralman” from semiotic point of view as the best example of modern Kazakh cinema.

**Keywords:** semiotics, code, narrative, oralman, syntagmatics, pragmatics, Kazakh cinema, cinema language.

**Cite:** Akhmet, Akmonshak, and Baubek Nogerbek. “Semantic and Semiotic Analysis in Modern Kazakh Feature Cinema (on Example of ‘Oralman’ by Sabit Kurmanbekov).” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 93–111. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.525.

*Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.*

**Авторлар туралы мәлімет:**

**Ақмоншақ Батырқызы Ахмет** – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы кино тарихы және теориясы кафедрасының 2-ші оқу жылының докторанты, аға оқытушы (Алматы, Қазақстан)

**Баубек Бауыржанұлы Нөгербек** – PhD, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы кино тарихы және теориясы кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

**Сведения об авторах:**

**Ақмоншақ Батырқызы Ахмет** – докторант 2-го курса, старший преподаватель кафедры истории и теории кино Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3623-977X  
email: akmonshak\_23@mail.ru

**Баубек Бауыржанұлы Нөгербек** – PhD, доцент кафедры истории и теории кино Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-5452-6487  
email: baubek.nogerbek@gmail.com

**Authors' bio:**

**Akmonshak B. Akhmet** – 2nd year PhD student, Senior Lecturer, Department History and Theory of Cinema, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

**Baubek B. Nogerbek** – PhD, Associate Professor, Department History and Theory of Cinema, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)