

Т.ҚЫШҚАШБАЕВ Э.ШАҢҚЫБАЕВА Г.ЖҰМАСЕЙІТОВА
Л.МАМБЕТОВА Ф.МУСИНА

ҚАЗАҚСТАН ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ ТАРИХЫ



Т. Қышқашбаев, Ә. Шаңқыбаева,
Г. Жұмасейітова, Л. Мамбетова, Ф. Мусина

ҚАЗАҚСТАН ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ ТАРИХЫ

Оқулық

Алматы
«ИздатМаркет»
2005

ББК 85.32я7
Қ96

Авторлары:

Т.А. Қышқашбаев, Ә.Б. Шаңқыбаева — 11-тарау

Ә.Б. Шаңқыбаева — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (7.1; 7.2; 7.5), 8 (8.4), 9 (9.1; 9.2; 9.4), 12-тараулар

Г.Т. Жұмасейітова — 7 (7.2; 7.3; 7.4; 7.5), 8 (8.1; 8.2; 8.3), 9 (9.3)-тараулар

Л.Ә. Мамбетова — 10-тарау

Ф.Б. Мусина — 13-тарау

Рецензенттер:

З.М. Райбаев — ҚР халық өртісі, ҚР мемлекеттік сыйлығының лауреаты, профессор
Г.А. Медетова — ҚР еңбегі сіңген өнер қызметкері, ProfiСТУДИЯНЫҢ көркем жетекшісі

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі ұсынған

Авторлар осы кітапты дайындауда үлкен сапалы көмек көрсеткен үшін
С.А. Ұзақбаеваға, Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА оқу-әдістемелік және ғылыми
жұмыстар жөніндегі проректоры, ФПБХА академигі, және
консультациялық сүйеніш берген И.В. Колочоваға алғыс білдіреді

Қ96 Қазақстан хореографиясының тарихы: Оқулық/Авт.
Т. Қышқашбаев, Ә. Шаңқыбаева, Л. Мамбетова, Г. Жұмасейітова, Ф. Мусина. — Алматы: ИздатМаркет, 2005. — 272 бет.

ISBN 9965-9634-2-8

Оқулық қазақ ұлттық хореографиясының ертеден бүгінгі күнге дейінгі тарихи даму жолын саралайды. Оқулық материалы белгілі бір тарихи кезеңдерді көрсететін төрт бөлімнен тұрады. Кітапта Қазақстан хореография өнерінің танымал қайраткерлері мен орындаушыларының шығармашылық жолы туралы толығырақ баяндалады. Осы және басқа да мәліметтер оқу материалы ретінде оқулықта кеңінен қамтылған.

Оқулық жоғары оқу орындарына арналған оқулықтар мен оқу-әдістемелік кешендерді әзірлеу, басып шығару және оларды мемлекеттік тілге аудару бойынша республикалық конкурстың жеңімпазы.

Қ 4906000000—00
00(05)—05

ББК 85.32я7

ISBN 9965-9634-2-8

© Қышқашбаев Т., Шаңқыбаева Ә., Жұмасейітова Г.,
Мамбетова Л., Мусина Ф., 2005
© «ИздатМаркет» ЖШС, 2005

МАЗМҰНЫ

<i>Алғы сөз</i>	5
I БӨЛІМ. ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ БИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ПАЙДА БОЛУЫ ЖӘНЕ ЕРТЕ КЕЗДЕГІ ТҮРЛЕРІ	9
1-ТАРАУ. Дамудың ерте кезіндегі халық шығармашылығының көрінісі болған би үйлесімдік ерекшелігі	11
1.1. Қазақстанның материалдық және рухани мәдени ескерткіштеріндегі көне би үйлесімдігінің элементтері	11
1.2. Семантикалық табиғат және ертедегі жауынгерлер би икемділігінің ерекшелігі	13
2-ТАРАУ. Қазақ би шығармашылығы дамуының үлгісі ретінде бақсылар би тәжірибесінің ерекшелігі	16
2.1. Бақсылық іс-әрекеттің синкретизмі	16
2.2. Шамандар би үйлесімдігі көрінісінің ерекшелігі	24
II БӨЛІМ. XIX ҒАСЫРДЫҢ ОРТАСЫНА ДЕЙІНГІ ҚАЗАҚ БИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫ	29
3-ТАРАУ. Қазақ би шығармашылығының алуан түрлілігі	31
3.1. Қазақ би үйлесімдігінің ерекшелігін анықтауда орта ғасыр дәуірінің бейнелері	31
3.2. Қазақ би шығармашылығы XV–XIX ғасырлардағы қоғамның рухани дамуымен бірлікте	32
3.3. «Тәжім» би қимылында қазақ халқының әлеуметтік факторларының көрінісі	38
4-ТАРАУ. Қазақ би өнерінің этно-мәдени негіздері	41
4.1. Халықтың салт-дәстүрлері – би үйлесімдігі ерекшелігінің қайнаркөзі	41
4.2. Қазақ этникалық биі тақырыбындағы халық ойындары	43
4.3. Қазақ әйелдерінің бидегі бейнелерінің этникалық ерекшеліктері	45
III БӨЛІМ. XIX–XX ҒАСЫРЛАР АРАЛЫҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ БИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ	49
5-ТАРАУ. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы қазақ би шығармашылығына тән ерекшеліктер	51
5.1. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы халық биін орындаушылық дәстүрлері	51
5.2. Музыкалық-драмалық қойылым – қазақ би өнері дамуындағы жаңа кезең	59
5.3. Қазақ сахналық билері қимылының жіктелуі	67

6-ТАРАУ.	Ұлттық балет – қазақ би өнерінің дамуындағы жаңа саты	72
	6.1. Ұлттық балеттің қалыптасу кезеңіндегі шығармашылық ізденістер	72
	6.2. Ұлттық хореографияны қалыптастыруда көрнекті мәдениет қайраткерлерінің рөлі	77
IV БӨЛІМ. XX ҒАСЫРДЫҢ 40–90-ЖЫЛДАРЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ХОРЕОГРАФИЯ ДАМУЫНЫҢ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ		87
7-ТАРАУ.	Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрында ұлттық хореографияның дамуы	89
	7.1. Қазақстанда хореография дамуының негізгі бағыттарына сипаттама	89
	7.2. Ұлттық балет	91
	7.3. Қазақстандағы әлемдік классикалық балет	116
	7.4. Түпнұсқалық балет	125
	7.5. Орындаушылық өнер	141
8-ТАРАУ.	Ұлттық хореографияның Мемлекеттік классикалық би ансамблінде дамуы	181
	8.1. Камералық балет	181
	8.2. Түпнұсқалық балет	185
	8.3. Ұлттық балет	188
	8.4. Ансамбль негізін салушылар	196
9-ТАРАУ.	Қазақ ұлттық хореографиясы тарихындағы балетмейстердің рөлі	200
	9.1. Даурен Тастанбекұлы Әбірев	200
	9.2. Зауырбек Молдағалиұлы Райбаев	205
	9.3. Болат Ғазизұлы Аюханов	208
	9.4. Мінтәй Жәнәліұлы Тілеубаев	211
10-ТАРАУ.	Ұлттық хореография тарихында Қазақ КСР Мемлекеттік еңбек сіңірген өн-би ансамблінің рөлі	215
	10.1. Шығармашылық жанрды анықтау және қалыптасуы	215
	10.2. Дамудың жаңа кезеңіндегі шығармашылық ізденістер	220
11-ТАРАУ.	«Гүлдер» Мемлекеттік эстрадалық-жастар ансамблі – Ұлттық хореография дамуындағы жаңа кезең	225
	11.1. Шығармашылық жанрды анықтау және қалыптасуы	225
12-ТАРАУ.	Осы заманғы ұлттық хореография тарихында «Алтынай» және «Сазген» халық биі ансамбльдері шығармашылығының мәні	229
	12.1. «Алтынай» Мемлекеттік халық биі ансамблі	229
	12.2. «Сазген» Мемлекеттік халық биі ансамблі	231
13-ТАРАУ.	Қазақстанда осы заманғы хореографиялық өнердің дамуы	238
	13.1. Жанрдың айқындалуы мен оның қалыптасуы	238
	13.2. Хореограф Г. Адамованың шығармашылық ізденістері	245
	13.3. Хореограф Ғаббасовалардың шығармашылық ізденістері	251
	 <i>Қорытынды</i>	 258
	 <i>Әдебиеттер тізімі</i>	 265

Ұлттық мәдениеттің өрлеу үрдісі болып жатқан осы заманғы жағдайларда әр халық рухани мәдениетінің бүкіл байлығын сақтау, игеру және дамыту проблемаларын зерттеу барынша маңызды болып табылады.

Дәстүрлі би өнері халық рухани мәдениетінің өзіндік түрлерінің бірі болуы арқылы айрықша көзге түсетін этникалық реңге ие болады. Қазақтың халық билері халықтың тұрмысымен, әдет-ғұрыптарымен, діншілдігімен, қоршаған ортамен, халықтың еңбек қызметімен тығыз байланысты. Оларда қазақтар психологиясының, дүниетанымының және дүниені сезінуінің өзіндік бейнеленуін табуға болады.

Қазақтар – ХХ ғ. басына дейін өмірдің көшпенділік бейнесін сақтап қалған аздаған халықтардың бірі. Халықтың тілінде және көркем шығармашылығында өмір сүрудің көп ғасырлық ерекше ырғағы туралы осы уақытқа дейін ескірмеген қалпында жиды. Эпос, фольклор, өлеңдер, музыка, сөндік-іргелі және бейнелеу өнері, қазақтардың сәулет ескерткіштері – осының бәріне тұрақты қозғалыстың, ауыстырушылықтың және кеңістік пен уақытқа олар тудырған өзіндік қарым-қатынастың мөрін өзіне әкеледі (Ауезов М. Эпос: к проблеме единства миров кочевья и оседлости. Кочевники. Эстетика. А., 1993, с. 31, 34).

Қазақ өнері ғасырдан ғасырға біліммен байып отырған. Оның дамуының әр кезеңі көркемдік танудың қажетті буыны болып қалыптасады. Шаманизм бейнелеу өнерінің тууына себепші болады. Әлемді игерудің тұңғыш белгілі сатысын тамаша шығармалары өнерді дамытудың жоғары дәрежесі туралы куәлік беретін кешіккен палеолит суретшілері ашады. Оларда сол дәуір адамы өсерінің қайталанбас дүниесі, рухани тұрғыдан іс жүзінде ажырамайтын, табиғатқа деген шынайы қарым-қатынасы берілген. Осы жерде қазақтардың ұтымдылығына төн ерекшеліктердің бірі көрініс табады.

Қазақ халық мәдениетінің тарихын олардың этнонимы қайнаркөздерде пайда болу кезеңінен бастап қана жариялау жеткіліксіз болады. Бұған дейін де, ертедегі Қазақстанның жер қойнауларында, мал бағушы – көшпенді тайпалардың мыңжылдық тарихында болашақ қазақ көшпенді қоғамының өзіндік базисінің «моделі», оның мәдениетінің материалдық және рухани негізі жасалынды.

Ортағасырлық кезеңде «қазақ» деген атаумен көпшілік көшпенді тайпалардың бірігуі тарихтың мұның алдындағы әлеуметтік-саяси кезеңдерінің ғана аяқталуы болып табылады. Олай болса, Ертедегі Қазақстан территориясына қоныстанған тарихи тайпаларды айналып өтуге болмайды.

Қазақ ұлтының рухани өмірі келер ұрпақтан әлемді жеке түрде қабылдауға сәйкес қоршаған әлемді дара көркем құралдармен ғана жасауға бейім емес, сонымен қатар, өз кезегінде оларға өзінің жоғары эстетикалық сапасын хабарлай отырып, басқа халықтар мәдениетімен өзара қарым-қатынастар үрдісінде баюға және дамуға қабілеті бар төлтума мәдениетті өзіне мұраға алды (бұл да сонда, 31-б.).

Күрес және мол кеңістік – уақыттың әлеммен қажетті келісім жасау жағдайында өмір сүрген ертедегі көшпенді халықтар осы әлемге үйлесімді кірігетін, оның табиғи жалғасы болатын өнерді жасады. Скифтердің негізгі қызметі – мал шаруашылығы және аң аулау – бейнеленетін құбылыстардың тақырыптық аумағын (диапазонын) белгілеп отырды.

Бірінші кезекте, шешуші маңызға ие болатын малдар дүние танудың, оның адамзат дамуының сәбилік кезеңін түйсіндірудің өзіндік негізі болды.

Жалпы табиғаттық апаттың маңызды жағы болып табылатын аңға қатысы жөнінен адам өзін жасаушы күшпін деп тұжырымдады. Көшпенді қоршаған ортамен, сезімдер мен түсініктердің мол құбылыстарымен байланысты болды. Қуанышы көп жануарлар әлемі өзара қастық және достық, шаттық пен қорқыныш сезімдерінің қарама-қайшылығына әкелетін бастауы адамнан ажырамайтын болды. Мұның бәрі скифтік өнердің шынайы, символдық (рәміздік) және дерексіздік бейнелерде тыңнан жасалынды. Аң стилінің дәлелдері қазақ өнері дамуының барлық кезеңдеріне тән дәстүрге айналады. 3000 жыл ішінде көшпенділер мәдениеті Жерорта теңізі немесе Қиыр Шығыс елдерінен кем емес айқын да көркем шығармашылық эволюциядан өтті (*А. Медоев. Камень и эстетика номадов. В кн. Кочевники. Эстетика. А., 1993, с. 233*).

Қазақ халқының би өнері халықтың поэтикалық, музыкалық шығармашылығымен, фольклорымен тығыз байланыста қалыптасты және дамыды.

Қазақ ақылының құрылымы, әсемдікті сезінуі, өткен кездегі қайраткерлер шығармашылығының психологиясы – музыкада өзінің бейнелі кейпіне ие болды. Қазақ халқының музыкалық мәдениетіне көңіл бөлу, сондай-ақ көшпенді мәдениетке тән өз кезегінде қазақ би өнерінің ұлттық ерекшелігін сипаттайтын құндылықтар өлшемін барынша толық ашып көрсетуден туындаған еді.

Оның би өнерінің қалыптасуын түсіну үшін халық музыка мәдениетінің маңызы зор. Өйткені халықтың бүкіл тарихи жады мен идеологиясы этностың музыкалық дәстүрін жеткізушілердің шығармашылығында шоғырландырылған. Олардың негізгі жасаушылары бақсы, жырау, жыршы, ақын, күйші, өнші, сал және сері болып табылады (*Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. А., 1999, с. 147*).

Сол себепті де оларға оқулықта ерекше орын бөлінген.

Қазақ музыкасы ерте кезден-ақ поэзиямен және сөзбен тығыз байланыста болды. Музыка мен сөз тек ән жанрында, ақын мен жыраулардың өуенді тақпаққа ұқсас өнерінде ғана ажыратылмайды емес, олар аспапты музыкада да ажыратылмайды – өйткені күйлер аңыздармен сүйемелденеді, олардың шығуы және авторы туралы әңгімелер айтумен орындалады (*Казахская музыкальная литература. Под ред. Елемановой. А., 1993, с. 6*). Домбыраға арналған ертедегі күй-аңыздар аспаптық мұрада ерекше орын алады. Күй-аңыздарда музыканың мазмұны сөзбен бұрынғыдан да тығыз байланысты екені байқалады. Күй әңгімені жалғастырушы ретінде оны толықтыруға қызмет етеді. Олар әңгімесіз өзінің көркемдік мәнін жоғалтпайды. Өйткені сол бір өте алыс тарихи уақытта өмір сүрген адамдардың өте алыстағы уақытынан, әдет-ғұрыптарынан, дәстүрлерінен және діншілдіктерінен әңгіме шертеді (79-б.).

Сонымен бірге сөз де музыкалық сүйемелдеусіз өзінің ырғақтық топтасуын, сезімдік қанықтығын жоғалтады.

Біздің заманымызға дейін сақталынып келген күйлер мен аңыздардың халықтық үлгілері музыкалық мәдениеттің ертедегі фольклорлық қабаты болып көрінеді.

Бұл күйлердің шығуы ертедегі мифологиялар мен дінге сенушілер жаңғырығы сақталған көне жол-жорамалдармен байланысты музыкатанушылардың зерттеуіне сүйенсек, аспаптық мұраның бәрі халық күйлері және күйшінің ав-

торлық шығармалары болып бөлінетінін атап өткен жөн. Күйшінің шығармашылығы музыкалық мәдениет дамуының жаңа, барынша жоғары тарихи сатысына жатады. Дәстүрлі домбыра өнерінің шын мәнінде гүлденуі күйшінің – ауызша дәстүрдің кәсібилерінің авторлық шығармашылығы әкелген 19-ғасыр. Әрбір күйшінің өнері өз стилінің танымалдығымен, өзіне тән бейнелеушілікпен, түрлі құралдармен музыкалық мәнерлеушілігімен, орындаушылық шеберлігінің жоғары деңгейімен көзге түседі.

Ертеде музыканттар күйді орындар алдында музыкада орындауды ауызша өңгімелейтін болған. Сонымен бірге өңгіме мен музыка көркемдік жағынан тепе-тең болған. Олардың синкретизмі музыканттардың шеберлігін бағалау ретінде еніп отырды. Музыканттар шеберлігі: ойнау сапасы, аспаптық суырып салма таланты, сөзді меңгеру сияқты бірнеше өлшеммен бағаланған.

Тарихи түрлі уақытта сөз және музыкалық мәтіндер арасындағы байланыс бірдей болған жоқ. Аспапты музыканың ертедегі нұсқаларында олар дамуының жалпы сюжеттік желісін жасады: негізгі мазмұн мен әрекеттің дамуын ауызша өңгімелеуді толықтырушы және суреттеуші түрінде музыкалық эпизодтарға қосылған өңгіме айтып береді. Біртіндеп тарихи дамудың барысында аспапты музыка жай ғана көрсету құралы болуын тоқтатты (бұл да сонда, 65-б.).

Жоғарыда айтылғандардан аспаптық музыканың бимен, ишарамен, қадаммен, дене қимылымен байланысты басқа жақтарының бағыныңқы болуымен екінші қатарлы рөл атқаратынын түсінуге болады. Бұл адамның өмірдегі негізгі дүниені қабылдауымен және оны түсінуімен байланысты. Бұл орайда ғалымдар А.И.Мұхамбетованың және С.Ш.Аязбекованың айтқандары өте қызықты.

Келтірілген қысқаша тарих қазақ биінің мәнін тануда биді орындаудың практикалық дағдысын ғана зерттеп білумен шектелуге болмайтынын студенттердің түсінуіне көмектеседі. Бидің лексикалық байлығын түсіну үшін халықтың музыкалық және поэтикалық мұрасын, сондай-ақ оның іргелі шығармашылығын, халықтық ойындарын, әлеуметтік-тұрмыстық әдет-ғұрыптарын, қазақ халқының рухани мәдениетін қалыптастыруда үлкен маңызы болғанының бәрін де білу қажет.

Соңғы жылдары біздің республикада ұлттық биге қызығушылық артты. Санақ мәліметтері бойынша біздің республикада мыңнан астам хореографиялық ұжымдар бар және олар жемісті еңбек етуін жалғастыруда, солардың ішінде көпшілігінің «халықтық» атағы бар. Бұл ұжымдар репертуарының негізін қазақтың халық билері құрайды.

Қазақ ұлттық хореографиясы бейнелі сипаттама құралы болғандықтан опералық-балеттік және музыкалық театрлардың көлемді репертуарларына енеді.

Біздің республикада хореографиялық білім желісін кеңейтумен қатар ұлттық биді оқытудың алуан түрлі жүйесі қалыптасуда. Би үйлесімдігін тәжірибеде оқып үйрену, әдетте, ұлттық хореографияның теориясы мен тарихын оқып үйренумен ұштастырылады. Бұл оқулық арнаулы орта және жоғары хореографиялық оқу орындарының тыңдаушыларына арналған.

Оқулық қоғамдағы рухани мәдениеттің басты кезеңдерін және өзара ықпал ету үрдісін қысқаша баяндайды. Ұлттық хореографияның тарихи тағдыры ұлттық би өнерінің дүниеге келгенінен бүгінге дейінгі уақытын қарастырады. Кезеңдерге бөлу тарихи өнертану ғылымы мен ғалымдарының осы заманғы мәліметтерін есепке алып жасалған.

Бірінші бөлім: ертедегі Қазақстан аймағында би үйлесімдігінің ерте түрлері қалыптасқанша дамудың ерте кезеңінде халық шығармашылығының көрінісі ретінде үйлесімдік пайда болу сәтінен басталған кезеңді қамтиды. Материалды (тастағы) және рухани мәдениет ескерткіштеріне, сондай-ақ әдеби қайнаркөздерге талдау жасау негізінде көне замандағы би үйлесімдігінің элементтері айқындалады. Әсіресе, ұзақ кезеңдерге созылатын халықтың синкретикалық өнерінің тарихи жадын таратушы ретінде шамандардың – бақсылардың би үйлесімдігі ерекше қарастырылады.

Екінші бөлім қазақ би өнерінің XIX ғасырдың ортасына дейін қалыптасуы мен дамуына арналған. Қазақ халқының шығармашылық мұрасында әдеби-музыкалық бейнелердің қазақ би үйлесімдігінің ерекшеліктері призма арқылы қарастырылады. Би үйлесімдігінің ерекшелігіне халық этномәдениеті дәстүрлерінің тигізген ықпалы туралы айтылады.

Үшінші бөлім қазақ би өнерінің XIX-XX ғасырлар аралығындағы дамуына арналған. Мұнда ұлттық бишілердің-тума таланттардың және кәсіби орындаушылардың тарихы жаңа заман сахналық билеу өнерінің бастауында келтіріледі. Қазақ би өнерін дамытудағы алғашқы музыкалық-драмалық және балеттік қойылымдардың маңызы туралы айтылады.

Төртінші бөлім өзіне 1940 жылдардан 2000 жылдарға дейінгі кезеңді қамтиды. Бұл бөлімде кәсіби сахналық қазақ хореографиясының қалыптасуы мен дамуында үлкен маңызы бар республикадағы жекелеген би ұжымдарының шығармашылығы қарастырылады. Сонымен қатар қазақстандық көрнекті балетмейстерлер мен осы кезеңнің орындаушыларының өмірі мен шығармашылығы туралы мәліметтер келтіріледі.

Соңғы бөлім ұлттық хореографияның соңғы он жыл ішінде дамуының беталысын ашып көрсетеді. Қазақстанның өзінің тәуелсіздігін жеңіп алуымен байланысты ұлттық бейімделуінің даму көкжиегі кеңейді, республика хореография өнеріне мүмкіндік берумен ол бүкіл әлемдік қоғамдастық контекстен орын алуа.

Бұл оқулық – қазақ хореографиясы жөнінде қолда бар мәліметтерді бірізділік байланысқа әкелуге және оларды тарихи дамудың хронологиялық реттілікпен бір жүйеге келтіруге жасалған бірінші талпыныс. Қазақстан хореографиясының тарихы бүгінгі күнге дейін толық зерттелмеген, бірақ игеру ісі әрі қарай жалғасып жатқан республика мәдениетінің үлкен қабаты. Осымен байланысты оқулықтағы материалдың өзін Қазақстан Республикасы хореография өнерінің қысқаша тарихы деп бағалауға болады.

Оқулықты жазу барысында Қазақстан би өнері тарихының жекелеген кезеңдері бойынша мәліметтер келтірілетін хореография өнерінің шеберлері (майталмандары) Ш.Жиенкүлованың, Д.Т.Әбіректің, Л.П.Сарынованың, О.В.Всеволодская-Голушкевичтің, Б.Г.Аюхановтың, З.М.Райбаевтың еңбектері пайдаланылды.

Оқулық авторлары оқулықпен жұмыс істеу барысында пайдаланылған сын ескертпелері және құнды кеңестері үшін Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ақыл-кеңес бергендеріне және пікір жазғандарға алғысын білдіреді.

С.А. Ұзақбаева

I БӨЛІМ

Қазақ халқының би шығармашы- лығының пайда болуы және ерте кездегі түрлері

1-ТАРАУ. Дамудың ерте кезіндегі халық шығармашылығының көрінісі болған би үйлесімдік ерекшелігі

1.1.

Қазақстанның материалдық және рухани мәдени ескерткіштеріндегі көне би үйлесімдігінің элементтері

Би – халық көркем шығармашылығының ба-
рынша көне түрі. Халықтық би қалыптасу таңы
атқанда өзінің ерекше пайда болуымен еңбек
қызметін сүйемелдеді. «Ол дамудың күрделі
эволюциялық жолын бастан кешірді. Әрбір
қоғамдық формация көзқарастың жаңа
түрлерін, қоршаған шындыққа жаңа қарым-
қатынас әкелумен, бұл формацияға ерекше,
өзіндік және соған тән оның көркемдік қайта
жасалу түрлерін тудырып отырды» (*Сарыно-
ва Л.П.* Балетное искусство Казахстана. А.,
1976, с. 24).

Ұлттық ырғақты би дамуының өте ертедегі
кезендері туралы айтқанда, қазақ қоғамында
би шығармашылығының болғаны еске алын-
ғанда, сол тарихи дәуір туралы айтпай кету
мүмкін емес. Бұл шамамен алғанда б.з.д. 7-4
ғасырлар – «Қазақстан аумағына грек және
парсы жазбаларында жалпы атаумен «сақтар»
делінетін тайпалар келе бастаған уақыты
(*Всеволодская-Голушкевич О.В.* Бақсы ойыны. А.,
1996, 19-б.).

Көптеген ғалымдардың, соның ішінде, Тамға-
лы және Шолақ таулар шатқалдарындағы жар-
тастың бейнелерін зерттеген археологтар
А.П. Окладников, А.Х. Марғұлан, А.Н. Берн-
штам, К.А. Ақышев, А.Я. Шер б.э. дейінгі 3-1
мыңжылдықтарда өмір сүрген тайпаларда би
шығармашылығының болғаны туралы айтыла-
ды, «б.э.дейінгі 7-4 ғасырлар сақ тайпалары-
ның тайпалық одақтарға бірігуі және олардың

өлеуметтік жіктелу уақыты болды» (бұл да сонда, 19-б). Мұндай өткір шектеуді біз О. Всеволодская-Голушкевичтің пікірлерінен табамыз. Бұл жағдаймен келіспеуге болмайды, өйткені өте ертеден көшпелі халықтар өздерін ұлт ретінде сезіне бастағаны, халық ретінде дүниені қабылдауы және дүниені сезінуі ақиқат.

Жалпы көшпенді халықтарда, соның ішінде, қазақ халқында өзінің көпғасырлық тәжірибесі, шындық туралы өздерінің білімдері, өсемділікке деген өздерінің көзқарасы бар. Ертедегі көшпенді халықтар тұрмысының бейнесін зерттеу, түсіну, олардың құруының материалдық жағдайларын ой елегінен өткізу шығармашылық ерекшеліктерін тануға, терең мағынасын ұғынуға мүмкіндік береді. Өзінің аймағын қорғау әр адамның тұрмысына өзіндік таңбасын қалдырды. «Бұл кезеңде әрбір ер адам жауынгер болды, – деп жазады археолог К.А. Ақышев. – Ер адамдардың қадір-қасиеті жауынгердің күшімен, батылдылығымен және қаһармандығымен айқындалды. Ал көсемге тән қажетті қасиет қолбасшының ақылдылығы мен ерлігі болды» (Ақышев К.А. Курган Иссык. М., 1978, с. 56). Қолбасшы-көсем тайпалар көсемдерінің кеңесінде сайланды, ал патшалар (көне заманда авторлар оларды солай атағандай) әскерилерден басқа, шаруашылық, мәмлелік (дипломатиялық) және мәдени-әдет-ғұрып істерін де жүргізуге тиіс болған. Жауынгер-патша дәстүрі көшпенділер өмірінде әлі де ұзақ уақыт сақталынатын болады. Мұны монғол шапқыншылығына дейін осы заманғы Қазақстан аймақтарын мекендеген түрік тайпаларының дамуын бақылаған Л.Н. Гумилев зерттеушілері (Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1993) дәлелдейді.

Сондай-ақ К.А. Ақышевтың сақ жауынгерлерінің салтанатты жағдайда киетін киімін қалпына келтіруі ертедегі адамның рухани өмірін, оның өсемдік талғамын түсінуге көмектеседі. Бұл киім «тірілердің қиялын бұзуға, өзінен төменге жоғарыдағыны дәріптеуге арналған...» (Ақышев К.А. Курган Иссык. М., 1978, с. 49). Бұл киімнің әрбір бөлшегін жете білу осы заманғы адамды ертедегі шеберлер шығармашылығының жоғары идеялық мазмұнда болғанына сендіреді.

«Жарқыраған күн сәулесі бар киімді жасау туралы ойдың болуының өзі олардың көркемдік ой-өрісінің терең болғанынан хабардар етеді. Жауынгер-көсемді петроглифтарда бейнеленген күн түсті адамдар туралы ертедегі халық түсінігін күнге ұқсас нәрсемен теңдестірудің өзі сақтардың рухани өмірі мен мәдениетінде олардың бейнелеуді қабылдауында «жақсылықтың рәміздері» болып табылатын күннің, жарықтың, оттың маңызы зор болғанын көрсетеді» (История древнего мира. Т. 1. Древний восток. М., 1973, с. 434).

Бұл ертедегі адамдардың дүниеге көзқарасымен байланысты. «Күннің көзі адамды жылытты, тірі жанның бәріне өмір берді, ертедегі адамдар қатты қорыққан қараңғылық түнегін серпіп тастады. Олай болса, Күн құдайға теңестірілді. Бір кезде сол қызметті жерде орындаған от жарық, жылу берді: одан жабайы аңдар қатты қорықты. Ендеше от адамның досы болды. Жарыққа, отқа, күнге деген осындай қарым-қатынас батырды, жауынгерді Күн сипатты құдай бейнесіне

көтерумен түсіндірілді. Бәрінен жоғары Аспан – бәрінен жоғары Тәңір ең алдымен өшпейтін, алдыңғылардың бәрін – от, су, ауа және жерді қозғалысқа келтіріп, араластыратын және біріктіретін күш алдыңғы болып табылады. Атап айтқанда Аспан қазақтар әлеміндегі барлық шындықтың ең алдыңғысы болып табылады» (*Аязбекова Ш.С. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. А., 1999, с. 104–105*).

1.2.

Семантикалық табиғат және ертедегі жауынгерлер би икемділігінің ерекшелігі

Өз қолбасшысына құрмет көрсету, ал әскери демократия кезеңінде патшалар басты жауынгерлер болды және әскери жорық алдында жоғарғы бас қолбасшы ретінде Тәңірі құдайдың көңілін өзіне аудару синкретикалық үлгіде айтылды. Дауылпаздың жыбырлақ ырғағымен берілген әнмен немесе музыкамен бірге жасалған әрекет биді елестетті. Ол қатты қолдар бір-бірімен тұтасып, шеңбер бойынша топтана орындаған, аяқтар дүрсілінен күшті естіліп тұратын жыбырлақ ырғақ арқылы берілетін еді. Бұл жерде соқпалы музыкалық аспаптың сүйемелдеуімен шеңбер бойынша жүріс дәстүрлі, сиқырлы мәнге ие болды.

Дәстүрге деген сенімділік міндетті түрде музыкалық әуенмен сүйемелденді. Ертедегі музыкалық аспаптарды жасау жөнінде тарих және этнография мағлұматтарына сүйену бірыңғай еріктің, бірыңғай мақсаттың көрінісі – жауды жеңудің көрінісі ретінде ертедегі әскери билердің пішінін қалпына келтіруге көмектеседі.

Сонымен бірге әскери билер «ұжымның күш-жігерін жұмылдыру, жеңіске жігерлендіру және қоғамдық актілерді бекіту арқылы айтарлықтай тәрбиелік мәнге ие болды. Олар ерлік пен батырлықтың адамгершілік және эстетикалық мұраттарын жасады» (*Всеволодская-Голушкевич О.В. Бақсы ойыны. А., 1996, 21-б.*).

Бәлкім, халықтың жадында жас жігіттің ерттеулі атқа отыру ерлігін, жігіт болғанын көрсете білу дәстүрі осы кезден сақталған болар. Атпен шабу кезінде түрлі айла-тәсілді меңгере білген жігіт оны қоршаған көрермендерінің шаттығын және күндестерінің бақталастығын тудырғаны даусыз.

Сол алыс кезеңдегі ырғақты би үлгілерін сөз еткенде оның қосылып ән айту түрін атап өткен жөн. Біздің жеріміздегі әрбір ұлысқа тән бұл шығармашылықтың пайда болу тарихын би «қайталады». Күнге, отқа табыну арқылы ерте кездегі адамдар дөңгелене тұрумен қозғалыс жасауды, күн айналуы бойынша жүрудің өзін ардақ тұтқан. Күннің айналу бағытымен шеңбер бойынша жүру бейнесінде теңдестірілген күннің, жарықтың, оттың маңызы туралы осы бір көне ұғымдардың өміршеңдігі туралы осы күнге дейін өмір сүріп келе жатқан орыс хоры «посолонь»

(яғни күннің айналуы бойынша), күннің айналымы бойынша чукот хоры «пичгэин эн», буряттық «ехор», башқұрттар айнала жүріп орындайтын биі «тунэрэк ұйыны» және басқалар куә бола алады (*Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. А., 1994, с. 22*).

Жалпы алғанда, тазарту күші ретінде жарыққа, отқа табыну адамзаттың даму таңы атқанда олардың тұрған жағдайына және тұрмысына тәуелсіз барлық халықтарға тән болды.

Ертедегі түріктердің хор айту мен қозғалыс жасауы әскери би әрекетінің сиқырлық мәні болды. Оның мәні сонда, ол жауынгерлердің рухын көтерумен бірге Тәңір құдайына сый тарту, оны дәріптеу және әділеттік үшін күресте жауынгерлерді қолдауға шақыру сияқты әдет-ғұрыптар жүзеге асырылды. Тәңір үлкен алып түрінде көзге елестетілді және «Ұлы жеңімпаз және әскери жорықтардың қолдаушысы болды» (*Заурбекова Л., Жуманова Г. Мироззрение кочевников. Сб. Традиционная культура кочевников. А., 2002, с. 53*).

Түріктердің (сақтар ұрпақтарының) әскери әрекеттері туралы саяхатшы Марко Полоның 1928 жылы жазылған деректі куәлігі сақталған. Оның баяндаулары бойынша сахарада тұрушылар оқырмандар алдында «осы заманғы және осы заманғы әдебиетпен тәрбиеленген батыл, шебер құндылықтары бар алтыннан соғылған, тоты құстар мен бүркіттердің арасында құнды киінген, өзінен күші басым күштермен шайқаста жеңіске жете білген шебер жауынгерлер» (*Барманкулов М. Тюркская вселенная. А., 1996, с. 7*). Соғысты баяндауда өн мен музыка естіліп тұруын атап өтудің маңызы зор. «Татарлар олардың басшысы накарды (барабанды) соқпайынша соғысты бастауына болмайды. Ол барабанды соқса болды, сол сәттен соғысуға кіріседі. Татарлар да соғысқа дайындалып жатқанда барабан (накар) соғылғанша олар өлең айтады және жайлап екі ішекті аспапта ойнайды: айқасты күте отырып, өлең айтады, ойнайды және көңіл көтереді. Олардың тамаша әні мен ойындарына қайран қаласың.

Әскери демократияның ыдырауымен әскери билер де жоғалып, халық жадында батырлардың ерліктері туралы аңыз ғана сақталады.

Халық өмірінің бейнесімен тығыз байланысты көшпенді тұрмыс адамдардың мінез-құлқына, өмірдің қоғамдық құрылысына өзінің ізін қалдырмауы мүмкін емес. Сонымен бірге С.Е.Толыбековтың әділ бағасы бойынша бас батыр ретінде көшпенді елдің ханының батырсыз болуы мүлдем мүмкін емес» (*Толыбеков С.Е. Кочевое общество казахов в XVII–нач. XX вв. А., 1971, с. 256*).

Батырлық институты қоғамдық құбылыс ретінде қоғамның таптық жіктелуімен бірге пайда болады.

СҰРАҚТАР МЕН ТАПСЫРМАЛАР:

- Қазақ биінің қайнаркөзі не және алғаш рет қалай пайда болды?
- Қазақ халқы би шығармашылығының алғашқы айғақтары қай ғасырда пайда болды?
- Әскери билер ерекшелігі неден байқалады?

- Ертедегі қоғамда айналмалы би қозғалысы нені бейнелейді?
- Ертедегі жауынгерлер билерінің ерекшелігі қандай болды?

ӘДЕБИЕТ

- *Ауезов М.* Энкидиада: к проблеме единства миров кочевья и оседлости. Кочевники. Эстетика. – А., 1993.
- *Акишев К.А.* Курган Иссык. – М., 1978.
- *Аязбекова С.Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – А., 1999.
- *Барманкулов М.* Тюркская вселенная. – А., 1996.
- *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Бақсы ойыны. – А., 1996.
- *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Школа казахского танца. – А., 1994.
- *Гумилев Л.Н.* Древние тюрки. – М., 1993.
- История древнего мира. Т.1. «Древний восток». – М., 1973.
- Казахская музыкальная литература. Под. ред. Елемановой. – А., 1993.
- *Медоев А.* Камень и эстетика номадов. В кн. Кочевники. Эстетика. – А., 1993.
- *Мухамбетова А.И.* Казахский кюй как синкретический жанр. – А., 1991.
- *Заурбекова Л., Жуманова Г.* Мировоззрение кочевников. Сб. Традиционная культура кочевников. – А., 2002.
- *Сарынова Л.Н.* Балетное искусство Казахстана. – А., 1976.
- *Толыбеков С.Е.* Кочевое общество казахов в XVII – нач. XX вв. – А., 1971.

2-ТАРАУ. Қазақ би шығармашылығы дамуының үлгісі ретінде бақсылар биі тәжірибесінің ерекшелігі

2.1. Бақсылық іс-әрекеттің синкретизмі

Бақсы әрекетінің ұштастығы тарих дәлелдеп отырғандай, бақсылық әрекет қазақ биінің тарихында айтарлықтай орын алады. «Бақсыларды бөліп алу еңбекті қоғамдық бөлудің нәтижесі болды. Әдет-ғұрыптарды білетіндердің орнына, осы салада маманданушы адамдар келді» (Турсунов Е.Д. Происхождение баксы, акынов, сэри и жырау. А., 1999). Еңбек бөлігі бұл кезде қызметке жекелік көзқарас бола бастаған еді.

«Еңбек құралдарын жетілдірумен, жаңа құралдардың, еңбектің жаңа қабылдаулары, еңбекті қолданудың жаңа объектілерінің пайда болуымен табиғатқа ықпал ету саласы кеңейді, еңбектің алуан түрлері өседі және өндіріс үрдісінде адамдар арасындағы қарым-қатынас күрделенеді, сонымен бірге дұрыс білімдердің өзіндік түрлері өседі, түсініктер мен сиқырлы іс-әрекеттердің ерекшеліктері сөзсіз өседі. Ең ақырында, бұл түсініктер мен әрекеттердің ұлғайғаны соншалық, қоғамның әрбір мүшесінің оларды игеруге шамасы келмейді. Сол секілді рух, табиғат және қасиеттер туралы да ұғымдар соншалық күрделенді, рухпен қарым-қатынас жасау үшін бұл іске ерекше бейімді және болжал айта білетін белгілі бір адамдардың болуы талап етілді. Міне, осы тұста бақсы – өзінің бейімділігі мен дене құрылысына, жеке басының қасиеттеріне, қоғамда ғасырлар бойы жасалынған идеяларды, түсініктер мен дәстүрлерді сақтауға, жинақтауға, молайтуға және дамытуға қабілетті. Қоғам міндеттейтін осы міндеттері қоғамның рухани

қызметін үлкен табыспен, жаратылыстан дүниемен, рухтар дүниесімен қатынас жасай алатын адам», – дейді И. Винников (*Винников И.Н. Легенда о признании Мухамеда в свет этнографии. Сб. ст. С.Ф. Ольденбур-ру. Л., 1934, с. 140–141.*)

Қазақ бақсылары – көшпенді халық мәдениетінің нағыз айқын және әр жақты таратушылардың бірі. Оның қызметінің ерекше белгілерінің бәрі қазақ халқының материалдық мәдениетінің бөлігі болып табылады. Солай болғандықтан қазақ аспаптарының көпшілігін бақсылар жасап шығарған. Олардың қатарына қобыз, асатаяқ, дабыл, жануарлардың түрлі бейнелері және т.б. жатады. Ғалымдардың айтуынша, халықтың ұжымдық шығармашылығы ретінде қабылданатын фольклор басқылар шығармашылық қызметінің үлкен қорытындысы. Қалай болғанда да мол, әсерлі бақсылық фольклор жалпы фольклордың және халық рухани байлығының бөлігі болып табылады.

Атап айтқанда, дерек көздерінде бақсылық әдет-ғұрыптарды еске алғанда, олардың міндетті түрде өзіндік бимен, айқайлаумен, музыкалық сүйемелдеумен жүргізілетіні келтіріледі. Бұл мағлұматтар басқылар би тәжірибесін барынша егжей-тегжейлі қарастыруға негіз береді.

Бақсылар ойындары онимистикалық түсініктерімен көп құдайға табыну уақытында, арғы ата-бабаларымыздың оның және «тәңірінің» (аспанға табыну) табынуынан шығарды. «Әлемді, оның кереметтерін білудің қажеттігі, өмір мен өлім туралы мәселе және адамның жаратылысқа қатынасы шаман дінін туғызды», – деп жазды көрнекті қазақ қайраткері және ғалым Шоқан Шыңғысұлы Уәлиханов (1835–1865 жж.) (*Уәлиханов Ш. Мақалалары мен хаттары. А., ҚБМБ, 1949, 19-б.*). «Шаман – сиқыры бар және басқалардан білімі артық адам, ол – ақын, музыкант, сәуегей, сонымен қатар, ол – дәрігер.

Қазақтар шаманды – бақсы дейді, бұл моңғолша «ұстаз» деген сөз, ұйғырлар өздерінің сауатты адамдарын «бахшы» дейді, ал түрікмендер өздерінің ақын-жыршыларын осылай деп атайды» (сонда, 22–23 б.). Типологиялық талдау «бақсы» сөзін түсіну арқылы шығармашылық ретінде сөздің айқындаушылық рөлі ашылады деп, қорытынды жасауға мүмкіндік береді.

Өнердің алуан түріне енгізілген шамандық әдет-ғұрыптың барлық тәсілі ұлттық психология мен мәдениеттің ерекшеліктерін көрсетіп берді. Бақсының мінез-құлқы қоғам мүшелерінің бәріне ықпал етті. Ол қоғамдағы үрдістің көпшілігіне ықпалын жасады, әрқашан қоғамдық нұсқаулардың өлшемі, қоғам мүшелерінің бәрінің нысаны еліктеу болды. Сөйтіп, бақсы қазақтардың ойлауы мен мінез-құлқының барлық жүйесіне ықпалын тигізді. Оның тағы бір ауыстыруға болмайтын қызметі болды: ол өнердің көптеген түрінің дамуына мүмкіндік туғызды. Ойлау және мінез-құлқы ерекшелігі жөнінен шаманизмді зертеушілер ішінде танымалдарының бірі Т.М.Михайлов атап көрсеткендей «ол белгілі бір жағдайда актер болды. Оның әдет-ғұрпы, шын мәнінде, – ол режиссер, ақын, әртіс, арбаушы рөлдерінде ойнайтын сахналандырылған әрекет, ол ойнау, өлеңдер орындау, билеу, дабылдау, киімдеріне түрлі сылдырмақтар қадап алумен, қатысушылардың да кейбір әрекеттерілі жасавын болды-

румен жын-ойнақ жасаумен қызметін атқарды (*Михайлов Т.М. К вопросу о шаманизме и шаманской поэзии. Теория проблемы восточной литературы. М., 1967, с. 25).*

Бақсы өнердің кешенді түрлерін тамаша игерген. Бақсылық шығармашылықтың ерекше атап айтарлықтай жетістіктерінің бірі – бақсы фольклоры болып табылады. Халық мәдениетінде фольклордың мәні үлкен болды. Ол халықты басқарудың идеологиялық түрі халықтың, қоғамның тұтастығын сақтаудың кепілі болды. Өзінің мәні жағынан фольклор өзін халық философиясы тарихы, социологиясы (қоғам тану ғылымы) ретінде көрсете білді.

Шамандық шығармашылықтың бай жанрлық түрлері осы уақытқа дейін ғалымдардың зерттеу нысаны болмай келеді. Кең көлемде зерттелген архивтік материал негізінде өнердің бір ғана түрі фольклордан жанрдың көптеген түрін бөліп алуға болар еді. Фольклорлық жанрға: аңыз-қиял, әңгіме, жануарлар туралы әңгімелер мен ертегілер, аңыздар, шежірелер, ән-ұрандар, жалбарынулар, шақырулар, өлең айтулар, ант беру мәтіндері жатады.

Шаман аңыз-ертегілері түрлі бағыттағы аңыз-ертегілерден құралады. Оларды құдайшылдық, географиялық, шежірелік, алғашқы шамандар және бақсылар туралы аңыз-әңгімелер деп бөлуге болады.

Құдайшылдық аңыз-әңгімелер жоғары, төмен және орта деңгейдегі құдайшылдар туралы әңгімелейді. Олар әлемнің космостық құрылысы туралы тұңғыш рет саналылықпен әңгімелеушілер болып табылады. Олар жұлдыздардың, құдайлардың шығу тегі туралы ғана емес, бірінші кезекте әлемнің ғылым шыққанға дейінгі суреттері болып табылды, бұл Әлемді жасаудың шамандық теориялары болды.

Шежірелік әңгімелер онша көп емес, бірақ шаман фольклорында олардың рөлі ерекше маңызды.

Шежірелік әңгімелер шамандардың өзінің жеті атаға дейінгі шығу тегін білумен байланысты болды. Бұдан басқа, бақсылар тектер мен рулардың жиырма бесінші атасына дейін тарата білді. Олар бірінші атадан бастап, тұтас руға шежірелер құрастыратын болды. Бұл еңбек ғалымның, тарихшының, социологтың еңбегіне теңдес еді.

Би өнерінің пайда болуы тек ертедегі адамның әдет-ғұрпымен және басқа да тұрмыстық арақатынасымен зерттелінуі тиіс емес. Бұл проблеманың ішкі жоспары да аңыз-ертегімен байланысты. Әрине, аңыз-әңгіме үнемі бимен, қимылмен байланысты бола бермейді. Алайда би мен аңыз-ертегінің арасында ортақ ерекшелік көп: олардың екеуі де айғақты, екеуі де қоршаған ортаны нақты – бейне түрінде көрсетеді; екеуінде де сезгіштік және әсерленушілік ұйымдаспаған күш теңдестірілген; қимыл және аңыз-әңгіме қиялы санасыздық күйдегі көркемдік; екеуінде де тәртіпсіздікті, аласапыранды жеңу және реттілікті орнату бейнесін табуға болады. Бұл кезең қазақ биінің ерекшелігін зерттеуде өте маңызды. Өйткені, қазақ мәдениетінің өзі мәнді, аңыз-ертегілік мазмұнмен толыққан.

Қазақ өнерінде аңыз-әңгіме мен бидің байланысын қарастыру қызықты, өйткені олардың негізі қазақ халқының ойлауы мен дүниені қабылдауының көптеген ерекшелік белгілері болып табылады. Аңыз-

ертегі теориясы терең зерттелген, бірақ толық емес. Онда көптеген сұрақтарға әлі күнге дейін жауап табылған жоқ. Оған талдау жасаумен К.Юнг, Тейяр де Шарден, К.Леви-Стросс шұғылданды.

Леви-Стросс мифологиялық ойлаудың негізгі ерекше қасиеттерін мүшеледі: сезімталдық деңгей, өз мақсаттарына «айналма» жолдармен жету, элементтердің тұрмыстық жиынтығын қайта топтау арқылы әрекет жасау және т.б. Леви-Стросс мифология – ойлау әуел баста тиімді, жіктеу мен талдауға қабілетті және «неолитикалық техникалық революцияға» интеллектуалды база болуы мүмкін құрылыстық антропологияның негізін салды (*Леви-Стросс К. Культурная антропология. М., 1985*).

Мифологиялық ойлау Леви-Стросс теориясына дейін алғашқы қоғамдық мифологияның интуициялық, иррационалдық (ақыл жетпейтін) түсіндіру ретінде қарастырылды. Леви-Стросс мифологиялық ойлаудың терең метафорикалық ерекшелігін бөліп алды және оның интеллектуальды құндылығын көрсетіп берді. Мұндай тәсіл шығармашылық даму, көркем қиял дамуының көптеген проблемасын қарастыруға көмектесті.

Мифологиялық ертегімен сүйемелденетін шамандық би мифтің өзі секілді ретсіздікті жою, келісушілік орнату мақсатын көздеді.

Қазақстанға дүниенің тұтастығын, барлық шындық бірлігінің қажеттігін қабылдау тән. Осы арада бір нәрсені білдірудің мүмкін болмайтыны туралы ой келеді.

Шамандардың мұндай түсінігі басқа халықтар көнгіштік ретінде қабылдап алған сол ерекшеліктерді айналада болып жатқанның бәрін сабырлы, даналықпен танып білуді жасауға алып келді. Өкінішке орай, көнгіштіктің және сырттай қарағанда біркелкі көрінетін даналықты мойындаудың сапалық ерекшелігі ескерілмеді. Дүниені қабылдаудың даналығы мен тұтастығы зұлымдықты жоюға болмайды, оны басқа сапаға көшіру қажет, қайырымдылық пен зұлымдық арасына тепе-теңдік орнату керек деген шамандық түсінікті ұсынды.

Қазақтарда күрес және қарама-қарсылықтар бірлігінің заңы ешқашан болған жоқ, олар үшін тек қарама-қарсылықтар бірлігінің заңы түсінікті. Қарама-қарсылықтар күресе алмайды, олар тек жақын тартылады және бірыңғай тұтастық құрайды. Сондықтан қазақтарда аласапырандық, ретсіздік ұғымы болған жоқ: табиғатта бәрі де ақылдылықпен жасалған, өз заңдарыңды көбейтпей, оның заңдарын орындаған жөн.

Аңыз-әңгіме жанры түрлі тарихи нақты оқиғаларға арналып отырған. Бұл ұлы шамандардың өмірі мен қызметі туралы, шамандық рулар мен тектердің пайда болуы туралы, қандай да болмасын бір себеппен әулиелер пантеонына түскен адамдар туралы, шамандар тарихы туралы және т.б. болған.

Шамандардың жалбарынулары мен шақырулары ұқсас, бірақ олардың пішіні түрліше. Жалбарынулар – бұл сиқыршылық формулалары, шамандар осыларды пайдалану арқылы табиғаттан тыс күштерге, қазіргі әлемге ықпал етуге, оны өзгертуге тырысты. Жалбарынулар көлемі жағынан шағын: екі-үштен он жолға дейін. Әдетте олар өлең түрінде болып келеді. Олар көп жағдайларда, күнделікті оқиғаларда: аңға шығу

алдында, алыс не жақын сапарға жүрер алдында, үйді тазарту, баланы сауықтыру, көз тиюді немесе дуалауды алу кезінде, яғни тіршіліктің барлық жағдайында айтылып отырылған. Сөйтіп, олар қорғаушылық сипатқа ие болған.

Шақырулар дұға оқу кезінде пайдаланылған. Түрі жағынан олар жалбарынулар сияқты өлең үлгісінде болып келеді, бірақ көлемі үлкен – бірнеше жүз жолдарға дейін барады. Бұдан басқа, жалбарынулардың ерекшелігі сол, олар төрт бөліктен тұрады: кіріспе, негізгі бөлім, эпикалық тілектер, қасиетті сөздерді айту. Атап айтқанда шақырулар музыкамен, сылдырмақтарды үрумен, ыммен, ишаратпен, билермен сүйемелденіп отырылған. Сөйтіп, барлық шамандық фольклордың ішінен осы шақыруларда би өнері іске қосылған. Шаман ғылымында сөз, ишарат, би де шамандарға әсер етуші құпиялық мәні бар деп саналған. Олар шамандардың рухын көтеріп, оларға күш берген, қиял дүниесіне шомуға көмектескен. Сол себепті шақырулар сөз, би, театр өнерінің қайнар көзі болған.

Шамандардың би тәжірибесі олардың алдында тұрған тікелей міндеттермен тығыз байланысты болған. Ол қандай да болмасын қызмет түрінің белгілі бір аумағына қатаң түрде тәуелді болған. Оның себебі сол, шамандық би тәжірибесінің түрлері мен жанрлары оңай мүшеленеді және жіктеледі.

Шамандық би шығармашылығының түрлері мен жанрларын айтқанда, олардың әрекеті шығармашылық сипаты болғанын атап өту қажет. Әр шаманның билері жеке, қайталанбайтын болған. Әр шаман өзінің шығармашылығына сабырсыздықпен қарады және өз билеу әдет-ғұрпын және қимылдарының жүйесін құпияда ұстады.

Әдет-ғұрып әрекеттерінің негізгі түрлері: өндірістік, рулық, қауымдық болды. Билердің әрбір түрінің өзіндік құрылымы болды. Сөйтіп, өндірістік билер – аң аулау, балық аулау, әскери би қимылдарын көрсетуден құралды. Рулық билер отбасылық, ата-бабалық, әдет-ғұрып, күнтізбелерге бөлінді. Өз кезегінде берілген рулық әдет-ғұрып әрекеті жанрларының әрқайсысы барынша нақты бөлімшелерден тұратын болған. Сөйтіп, әдет-ғұрыптар өзіне шілдеhana, адам жерлеу, үйлену әдет-ғұрып әрекеттері және соларға сәйкес билеу әрекеттерін қосып отырған.

Күнтізбелік билер құдайлар мен рухтарды мейірлендіру сияқты қажет болған жағдайдағы түрлі мерекелерге арналған. Күнтізбелік шамандық билер табиғат циклының дағдарыстық кезеңдеріне орайластырылып отырған. Мәселен, құстардың қайтып келуіне, көктемгі күн айналуына және т.б. арналған билер болған.

Қауымдық би әдет-ғұрпына сөйлесу (диалог) тән болған. Оны шаманмен бірге қауымның мүшелері жүргізген. Алайда олардың билеу әрекеттері басқаша болған. Шаманның билей жөнелетін суырып салмалық түрінен ерекшелігі сол, олар барлық әрекетті оның соңынан қайталаумен орындауы керек болған.

Көптеген халықтар секілді ертедегі қазақтар өмірінде шамандық іс-әрекет үлкен рөл атқарды. Оның рөлі халықтың рухани өмірінде зор болды. Шамандық – ерекше дүние қабылдау және дүниені тану. Ша-

манның әдет-ғұрпы адамдарға нақты іс жүзінде көмек керек болған түрлі шұғыл жағдайларда орындалып отырды. Адамдар бақсының шақыруына орай билеген денесіне рухтар келеді және оның емдеуі мен шақыруына көмектеседі деп сенді. Бұл сенім бақсының бір жағдайда бидің көмегімен біреудің жүйке ауруын түсіріп, жеңілдік әкелуімен және тыныштандыруымен дәлелденген. Басқа бір жағдайда – «адамдардың жүйке ауруы қозуын күшейтіп, оны асқан қуанышты күйге дейін жеткізген. Бұл психологиялық үрдіс айнала және теңселу қимылдары басым, музыкалық және поэтикалық, шапалақтау және айқайлау ырғақтары – ырғақтың моторлылығы арта түсуімен әсерленуі күшейе түскен ырғақтардың ұзақ уақыт қайталануы кезінде пайда болған» (*Всеволодская-Голушкевич О.В.* Бақсы ойыны. А., 1996, 28-б.). Шамандық салт-жора синкретикалық ойындарды елестетеді. Түпкі мақсатына жету үшін ән айту, музыкалық орындау және билеу бір мезгілде орындалған. «Сонымен бірге билей жөнелу бақсының есінен айырылуына көмектескен нағыз күшті құрал болды» (*Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. А., 1976, с. 15).

Сондай-ақ бақсының әдет-ғұрыптарында діни билердің болуын ақпарат берушілер атаған факті де өте қызықты. Ертедегі қазақ бақсылығында билей жөнелу бастамасы айқын болғаны әлем халықтарының тарихымен дәлелденеді және шамандық әдет-ғұрыптар билеу табиғатынан діни әрекеттердің есінен айырылу негізінде пайда болғаны жайында түсінік алуға болады. Мәселен, «Діни өңгімеде» (1240 ж.) моңғолдардың шаттана билегені соншалық, бір түн ішінде шаман аяқтарымен отырған ағаш айналасынан тізеге дейін келетін шұқыр қазылып қалды делінеді» (*Ринген Б.* Дома духов шаманов Прикосогорья. В кн. Ахта ориенталиа хунгарика. Т. 15. Будапешт, с. 254; по кн. *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Бақсы ойыны. 4-б.).

«Денесі тиісті кейіпте бейнеленген сібірлік шамандардың билеуші мүсіндері туралы айта келіп, академик, археолог А.П.Окладников олардың қолдарына назар аударған. Қолдарының ұғымы соншалықты орнықты және соншалықты түсінікті. Қолдар тірі қозғалыста көрсетілген. Біреуінің мүсіні – шынтағына қарай бүгілген және жоғары көтерілген, аспанға бағыттап, оған әлдеқалай «дұға жасап» тұрғандай. Басқаларында қолдар шынтаққа қайырылумен ирек қозғалыста, қолдары бір жаққа жайылған, көкжиек желісі бойынша немесе бір қолы төмен түсірілген, екіншісі ирек қозғалыспен иілген және көлденең созылған қалыпта көрсетілген... осыған қарап билеп жүрген адамдарды көргендей сезімде боласың.

Сонымен бірге билеп тұрғандай кейіпте болу Шығыс билеріне тән (бұл жерде 1985 жылы ЮНЕСКО конгресінде қабылданған Орталық-Азиялық ареал еске алынып отыр), мұнда басты рөл бишінің қолдарына беріледі» (*Окладников А.К.* Петроглифы Байкала. Новосибирск, 1974, с. 71–72). «Біздің мәдениет үшін маңызы аз емес нәрсе, – деп жазады ол, – қола дәуірінде, тіпті одан да ертерек Еуразияның түрлі облыстарындағы ертедегі тұрғындар арасында байланыс болған. Бұл байланыстар басты бағыттарының бірі «оңтүстікке және оңтүстік-батысқа, Орталық және Орта Азияға бағытталған, «дала» бағыты болды. Бұл бағытта «белсенді, әрекет етуші күш, бәлкім скиф-сібір мәдениетін әкелуші тайпалар бол-

ды» (*Окладников А.П.* Бұл да сонда, 119-б.). Көрнекті ғалымның бұл зерттеуі діннің түрі ретінде шамандықтың бірыңғай тамыры туралы айтылған болжамды тағы да дәлелдейді.

Скиф мәдениетін зерттеушілер, археологтар *Е.В.Переводчиков* пен *Д.С.Раевский* «есінен айрылып қалу жағдайына жету үшін қолданылатын құралдардың бірі дыбыстық сүйемелдеудің және сондықтан ойлаушының әлеммен арада байланыс орнату әдістерінің бірі «әлем ағымы» ретінде шаман салт-жораларының мынадай маңызды бөлшегін атап көрсетеді. Әлем құрылымы туралы пішіндер көрсетумен өткізілетін салт-жоралары дыбыстық сықырының тығыз байланысы, ішінара шамандық асатаяқтардың кішкене қоңыраулармен жиі жабдықталуының, ал шаман сылдырмағының өшекейленуі Әлем құрылымы туралы түсініктермен сәйкес болуымен» дәлелденді (*Переводчиков Е.В., Раевский Д.С.* Еще раз о назначений скифских наверхий. В кн. Средняя Азия и ее соседи в Древности и Средневековье. М., 1981, с. 50) шаманның қимылы. Космосты құрылымдауға, оны жинауға және көлденең және тік жазықтықта үндестіруге дөңгелене қозғалыс жасаумен сылдырмақты көтергенде және төмен түсіргенде шаманның қимылы бағытталған. Бұған дәлелді біз ғалым *А.А.Галиевтің* «Қазақтардың дәстүрлі көзқарасы» деген еңбегінен табамыз. Екінші жағынан, бұл музыкалық аспаптар қазақ шамандарының билеушілік табиғатын куәландыруы мүмкін. Бұл музыкалық аспаптар сақиналарының шылдыры қозғалыстарға үйлесімдік береді деп саналған.

Ұрмалы аспаптар – асатаяқ, сылдырмақ және даңғыра – «бақсылардың салт-жорасын жасау үрдісінде жоғарыдағы әлеммен әңгімелесу барысында табысқа жету мақсатында пайдаланылады. Үні үрейлі дыбыс шығаратын ұрмалы аспаптардың көмегімен өткізілетін салт-жоралық тәжірибеде бақсы, сірә, бір жағынан, жауыз рухтарды қорқытады және оны қуып жібереді, екінші жағынан, оларды «жария ету» салт-жора үрдісіне рухтар мен аруақтарды «шақыру» құралы ретінде пайдаланды» (*Аязбекова С.Ш.* Картина мира этноса. А., 1999.). Қобыз бақсылардың негізгі музыкалық аспабы саналады. Халықтың санасында Аспан-Төңірі Қорқыт атаға сыйлаған тұңғыш қобыздың пайда болуы туралы аңыз сақталған. «Қорқыт 20 жасқа толғанда, оған түсінде бір ақ киімді адам келіп, оның ғұмыры қысқа, небары – 40 жас екенін айтады. Қорқыт өлмеудің жолын іздеуге шешім жасайды. Содан соң желден жүйрік Желмаясына мініп, ұзақ жолға аттанады. Жолда өлденені қазып жатқан адамдарды кездестіреді. Қорқыт олардан не істеп жатқанын сұрайды. Олар болса: «Қорқыттың көрін қазып жатырмыз», – деп жауап береді. Бұл жердің өзіне апатты (қатерлі) екенін сезген ол, әрі қарай жүріп кетеді.

Сөйтіп ол дүниенің төрт бұрышын түгелдей айналып өтеді. Бірақ қайда барса да, оны қазулы қабір күтіп тұрады. Қорқыт өзі туған Сырдарияның жағасындағы жер ортасына оралады. Бірінші рет қобыз жасап, құрбандыққа шалған Желмаяның терісімен қаптады. Өзеннің суларына кілем төседі. Соның үстіне отырды да, күнді-түні қобыз ойнап отыратын болды. Қорқыт қобызының үні жер бетіндегі тіршіліктің бәрін ұшқан құс, жүгірген аңды өзіне тартты, олар құмдар мен адамдар арқылы соған жетуге тырысты. Өмір ұйқыға кеткендей мүлгіп тұр, тіршіліктің бәрі

жағаға келіп, қобыз үнін тыңдауда. Өлім Қорқыттың жанын алуға келді, бірақ ол қобызды ойнауын тоқтатпады. Қобыз үні шығып тұрғанда өлім де қауқарсыз. Бұл өмірден әлдекімді алып кетуге күші келмейді. Бірде Қорқыт шаршағандықтан ұйықтап кетті. Осы сәтте жылан бейнесіне енген өлім оны шағып алды. Бірақ ол біржола өлген жоқ, не өлі, не тірі емес төмендегі сулардың билеушісі болып, барлық шамандардың адамдарға жақсылық жасауына көмектеседі» (Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. А., 1990, 28-б.).

Музыка аспаннан жіберілген үндестік ретінде ақылмен түсіндіру мүмкіндігі болмаған кезде, жоғарыдан берілетін күштің келуімен жараны, жүрек ауруын және бүкіл жан күйзелісін емдеп жазу қабілетіне ие болған. Осы жерден бастап оның әдет-ғұрыпты, шамандық көрсетулерді сүйемелдеуі міндетті болған.

Әлемнің дәстүрлік түсінігі, көзқарасы бойынша қобыз «құлаққа жағымды дыбыс алатын және таза эстетикалық қызмет атқаратын жай ғана музыкалық аспап емес, антроформдық түрлерді меңгерген тірі жәндіктер ретінде қабылданады. Осыған орай қобыз қазақ бақсыларының сарындарында шамандық көрсетулерде жанды қатысушы болатыны кездейсоқ емес:

Қарағайдың түбінен
Қарайып алған қобызым,
Үйеңкінің түбінен,
Үйіріп алған қобызым.
Жанды жиып күжілдейсің,
Маған шаппа, дертке шап!

Бақсылар қобызының әдет-ғұрыпта басым болуымен оның дінге сенгіштік биінің бірыңғай ұштастық әрекеті бұзылады. Бұл аталған музыкалық аспаптан дыбыстарды шығару отырған қалыпта қолдың жұмыс істеуін талап етеді. Шаман әбден қызып алған сәтте биге ауысу үшін қобызды алып қояды. Осыған ұқсас мәліметтерді көптеген ақпаратшы келтіреді, ішінара, этнограф және тарихшы А.Левшиннің бақылауын келтірейік. Ол былай деп жазды: «...Ол қобызын тастай салып, орнынан ұшып тұрды, алға қарай ырғып түсті, басын шайқады, рухтарды шақыра бастады, біресе оларды қолдарын бұлғап өзіне шақырды, немесе өзіне керек еместерін кейін қайтарады» (Описание Киргиз-Кайсацких орд и степей. СПб., 1832, ч. 3, с. 61–62).

Қазақтарда еркек бақсылармен қатар әйел бақсылар да болды. Олардың болғанын XVIII ғасырдың ортасында Қазақстанда болған көптеген саяхатшылар атап көрсетеді. Олар туралы Ш.Уәлиханов та еске алады: «Рухы бар әйелдерді ильты деп атайды. Олар да бақсылар (Уәлиханов Ш. Тәңірі (құдай). Шығ. жин. Т. I. А., 1961).

Сондай-ақ олардың қызметіне адамдарды емдеумен, тууымен және өлуімен байланысты діни ойындар өткізу енгізілді. «Әйел-бақсылар дәстүрі әйел өз руының басында болып, оны қорғау және жалғастыру жөнінде барлық қызметін өз мойнына алған матриархат дәуірінде шыққан. Рудың, әдет-ғұрыптардың, дәстүрлердің жазылмаған заңдардың қорғаушысы болды, кейде әскер басында болды.... кейде тіпті оны

сиқыршы деп санады» (Косвен М.О. Матриархат. Этнографические материалы. «Ученые записки МГУ», вып. 61. История, т. 2, 1940, с. 91–152). «Екінші бір ғалым, – алғашқы қоғамдық аналық руларда жақынтұыстарын бақытсыздықтан қорғаушы әйел бақсылар осылай пайда болды, – деп жазды» (Каскабасов С.А. Казахская волшебная сказка. А., Наука, 1972, с. 73). Бұл жоғарғы жақтың сыйына ие болған адам ол еркек немесе әйел болсын, қоғамда біркелкі қадір-құрметке ие дегеннен хабардар етеді.

Бұл ортада жынысына қарамастан бақсымен бірге бірнеше әйелдің бақсының бұйрығына бағынумен оның адамдарды емдеуіне көмектескен мысалы қызықты. Көзімен көрушінің айтқаны: «Дөңгелене отырғандардың ішінен бір әйел олай-былай теңселіп алып, айқалап тізерлеген күйі бойы баяулап көтерілді. Оның тұла бойы қалшылдап, көздері жұмылып қалды. Содан соң тік тұрды және бір аяғын екінші аяғына айқастырумен және ебедейсіз секірумен жылдам айнала бастады. Бөлменің іші шуға толғаны бірден сезілді. Қылғынып жатқан аңның ырылдағанындай қорқынышты дыбыс шығарған бақсы да орнынан көтерілді. Желігінкірегендер шектен тыс қиналысқа жеткен кезде, бақсы берген белгісі бойынша қабырғаға сүйеніп тұрған әйелдердің бірі қып-қызыл шоқтарды бөлмеге алып келді және үйдің ортасындағы жерге төгіп тастады. Айналып жүргендер оларды жалаң аяқтарымен таптау үшін шоқтарға лап қойды. Бақсы шоқтардың жанына тұрып, әйелдердің көп тұруына мүмкіндік бермей, кейін итеріп, келесілерін жіберді. Содан соң шоқтар тапталып болған соң, билеу мен айқай қайтадан қозды, бақсы Құранның жолдарын қайталаған кезде айқай-шу сәл бәсеңдей және саябырлай түседі де, одан соң қайтадан күшейеді. Біраздан соң бақсының белгі беруімен бөлмеге қып-қызыл боп қыздырылған орақ әкелінді, оны ол ерекше аласұрып тұрған әйелге берді. Ол орақты басынан ұстап, еркелетіп қойылған есімдерді айқайлап айтты, одан соң ол орақты еріндеріне тез тигізді де, жалап алды; содан соң оны қолына ұстап тұрып, сол істерді кезекпен қайталауы үшін желігіп тұрғандардың бәріне берді...

Содан соң есінен танған әйелдер ештеңені көрместен теңселіп, ауыр тыныстап, аунап түсіп, секіріп және дөңгелене жүріп, жақын өтіп кетті. Жөні жоқ айқайлар бір басылып, бір күшейген бойы тұтасқан сұмдық сарынға айналды... Бөлменің бір бұрышына көздерін қадап тұрған әйелдердің бірі оны еркелетіп қойған есімдерін атап жыланның рухымен сөйлесіп тұрды» (Мамбетова Л. Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. А., 1997, с. 43–45).

2.2. Шамандар би үйлесімдігі көрінісінің ерекшелігі

Шамандар биін әдет-ғұрыптың негізгі мәнінен бөліп-жарып қарау мүмкін емес. Бақсылардың би қимылы белгілі бір қызметті жүзеге асырды және олардың басым көпшілігі шартты, символдық мәнге ие болды.

Бақсылар әдет-ғұрып әрекеттерінде би элементтерін: ымдауды, дене тұрысын, дене қимылын, яғни адамның бүкіл қозғалысының мол қорын барынша көп пайдаланды.

Драмаланған, театрландырылған көрсетулермен бірге өрілген әдет-ғұрып болып табылатын әрекет, би оған айқын бейне, ерекше екпін енгізді. Бақсының биінде ешқандай кездейсоқ қимылдар болған жоқ. Барлық әсемдік әдет-ғұрыптың түрі мен мазмұнына сәйкес болды. Ол әдет-ғұрыптың түпкі мәнінен туындады. Көп жағдайларда би әрекеттік түрге ие болды, қимыл шаманның тікелей әрекетін көрсетіп берді. Мысалы, Жоғарғы әлемге ұшу, Төменгі әлемге түсу, саяхат жасау, жауыз рухтармен күресу және т.б. Бұл ретте бақсының биін жүктеменің дәл мәні әрекетті би деп атауға да болады.

Әдет-ғұрыптың өзі өте жылдам, өсіңкі және билегіштік мәні үлкен. Өзінің денесін меңгере алмайтын бақсы болмаса, айқын әсем бейнені жасау да болмас еді.

Көптеген ақпаратшылар өзінің есінен тану жағдайына жеткен кездегі бақсының мінез-құлқының оғаштығын атап көрсетеді. Е.Тұрсынов олардың мұндай мінез-құлқына толық жауап береді. Бұл жалпы алғанда, түрік-монғол халықтарының өлгендер әлемінде жүрушілердің сыртқы түрі мен мінез-құлқы қисынсыздығымен және ерсілігімен ерекшеленеді деген ұғымдарына сәйкес келеді. Естен тану тану негізіндегі шаманның мінез-құлқындағы ерсілік (бет әлпетінің бұзылуы, ықылық атуы, билеу кезіндегі дене қимылының ерсілігі) екі жағдайда пайда болады: шаман сырқат адамның ұрланған жанын өлгендер әлемінен іздеп жүргендей болғанда және ол өзінің рухы-көмекшісі бейнесінде есінен танып қалғанда. Ол «шекараны» әрең атап өтеді және тірілер әлеміне жеткенде оғаштығы мен ерсілігі бірден жоғалады. Басқаша айтқанда, шаман өлгендер әлемінде болғанда өзін сездірмес үшін, өлгендер әлемін мекендеушілердің сыртқы түріне, қылықтары мен мінез-құлқына еліктейді» (*Турсынов Е.Д.* Происхождение бақсы, акынов, сэри и жырау. Астана, 1999, с. 74).

Қазақтардағы шамандық көшпелі өмір мәдениетін әкелуші көзқарастың синкретикалығы секілді өзінің негізінен синкретикалық шаман дінінде ата-бабалар рухына табынумен бірге, табиғатқа табыну және жануарларға тәжім ету үлкен орын алған.

Бақсы тек «жануар мен құстардың қылықтарын, үстіне мініп жүре білу, қамшымен, қылышпен, бүркітпен жұмыс істей білуді және т.б. ғана өлең сөзбен беріп қана қоймай, сакралды мақсат үшін ол оларды мүмкіндігінше тамаша, мәнерлі, бейнелі және сенімді орындай білуге тырысты» (*Всеволодская-Голушкевич О.В.* Бақсы ойыны. А., 1996, 58-б.).

Қазақ әдет-ғұрпы сиқырлық әсерін зерттей келіп Ш.Уәлиханов былай деп жазды: «Олардың еліктіріп әкететін күші, дұрысын айтқанда, шыр айналғанда болады... адамды айналуды, демек оның жоғары жағынан басып тұрған оның еріксіз өзіне тартатын өзіне қабылдап алу... сол себепті ең сүйкімді сөз... және жақсы көрушіліктің ең дұрыс сөзі «айналайын» деген сөзде тиянақталады» (*Уәлиханов Ш.* Собр. соч. в 5 т. Т. I. А., 1961, с. 483). Бұл сөзде адамды барынша жоғары дәрежеде тану, оның басқа

адамға қарым-қатынасы жөніндегі сүйіспеншілігі бар және дәл аудармасы «сенің жаныңда сені қорғай және сенің барлық сырқатыңды өзіме алумен айналып жүрмін» деген мағынаны білдіреді. Сірә, ертедегі тілдік табынудың жаңғыруы шамандар биінде сақталып қалған түрлі айналмалы қимылдар болған шығар.

Айналмалы қимылдар және шеңбер бойынша жүру бақсының өрекетінде халық дүниетанымының көрінісі болып табылады.

Бұл көшпенділердің Әлем туралы «серіпелі – шеңбер бойынша мәңгі және шексіз қозғалыспен» байланыстырылатын дәстүрлі ойымен, ұғымымен байланысты (*Аязбекова С.Ш.* Картина мира этноса, с. 132–136). Шеңбер бойынша қозғалыста сыртқы көрініс сияқты шамандық естен тану өрекеттерінің ішкі мазмұны да ауру адамның жанын іздегенде ол оны жер асты және көк аспанның барлық бөліктерінен іздеп табуға мәжбүр болды.

Сонымен, бақсы өрекеттерінің көрінісін қорытындылай келе, бақсының көптеген қимылдары өзінің бейнесін тұрмыстан табады деген түйін жасауға болады. Оларды санасыздықпен жасалған нәзік көне түрлер деп сипаттауға болады. Оның көріністері мысалдарының бірі жақсы хабарды жеткізуде бір аяқпен тұрып дөңгелету әдет-ғұрпы болып табылады.

Ырғақты би өнерінің оған тән барлық түрлерімен күресі, өз кезегінде, бақсының қасиетті міндеті болуымен жауынгердің өлеуметтік-мәнді дене тұрысынан шығады. Шамандардың түрлі жануарлар қимыл өрекеттерінің дене ырғағын беруі, бір жағынан, оларға жасаған бақылауынан, екінші жағынан, адам жанының жануарларға көшеді деген сиқырлы сенімімен байланысты болған. Мұның бәрі бақсы халықтың рухани-өлеуметтік дәстүрлерінің негізгі сақтаушысы екенін айқындайды. Бақсы өрекеттері тұрмыста барынша сақталып қалған шынайы мәдени құбылыс ретінде халықтың ұлттық сипат және эстетикалық өсу ерекшеліктерін:

- бүкіл дененің қуатты қозғалысына;
- естен тануға дейінгі деңгейге жеткен көтеріңкі өсерленушілікке;
- қолдардың және бүкіл дененің оқыс қимылдарына;
- екпінді айналуларға;
- реттелінген ырғаққа қозғалыстарды бағындыруға айқын бере білді.

Бақсы халықтың сенімін жоғары рухани күшке жеткізу арқылы халық дәстүрін өкелді және сақтай білді. Өз өсінің шеңберінде айналу және өзінің шеңберінде қозғалу, халық арасында өсемдіктің көне түрі ретінде танылған осындай қимылдар арқасында өсерленушіліктің ең жоғары жағдайын көрсетті. Жауынгердің өлеуметтік мәні бар келбеті оған тән барлық белгілерімен өсемдік күресінде бейнеленді. Түрлі жануарларды көрсету кезінде бақсының қимыл ырғағы ішкі мазмұнға, «жанның жұмысына» ауысқандай соншалық жатық, серпінді және ұстамды болып қалды. Осының бәрі синкретикалық үлгіде өнер белгілері болатын олардың асқан шеберлікпен орындалатын ойынында, билерді, әндерді орындауында көрсетіледі (*Исмаилов Е.В.* В поисках нового. Пер. с каз. Хамраева М. М., 1967, с. 173).

Бақсы қызметі ғасырлардан өтіп, біздің кезімізге дейін бірен-саран жағдайларда сақталған. Мысал ретінде, тарихи би лексикасы, оның биі

хореографтардың белгілі бір ынтасын тудырады. Өткен ғасырдың басында, идеологиялық өзгеріс кезеңінде, ескінің бәрі және уақыты өткеннің бәрі өшкереленген кезде, атақты актер және халық биін орындаушы Елубай Өмірзақов естен танып қалу «көріксіздігінің» тек сыртқы түрін пайданану арқылы бақсының бейнесін әзіл-сықақ түрінде жасады.

Ал балетмейстер О.В.Всеволодская-Голушкевичтің қойылымында «Алтынай» халық биі ансамблінің жеке орындаушысы (солисі) Талант Қылышбаевтың орындауындағы бақсы биі басқа рухта оның ішкі мазмұнын ашуға ұмтылумен және сахнаның эстикалық заңдарына бағынумен орындалды.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Бақсыға анықтама беріңіз.
- Бақсының қазақ қоғамындағы қызметі мен алатын орнын атаңыз.
- Бақсының негізгі қызметіне түсінік беріңіз.
- Ұлттық хореография эволюциясындағы бақсының рөлі туралы айтып беріңіз.

ӘДЕБИЕТ:

- *Акишев К.А.* Курган Иссык. – М., 1978.
- *Аязбекова С.Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – А., 1999.
- *Барманкулов М.* Тюркская вселенная. – А., 1996.
- *Валиханов Ч.Ч.* Сбор. соч. в 5 т. – А., 1961.
- *Валиханов Ч.Ч.* Тенгри (бог). – Сбор. соч. – Т. 1. – А., 1961.
- *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Бақсы ойыны. – А., 1996.
- *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Школа казахского танца. – А., 1994.
- *Винников И.Н.* Легенда о признании Мухамеда в свете этнографии: Сб. ст. С.Ф. Ольденбургу. – Л., 1934.
- *Гумилев Л.Н.* Древние тюрки. – М., 1993.
- *Заурбекова Л., Жуманова Г.* Мировоззрение кочевников. Сб. Традиционная культура кочевников. – А., 2002.
- *История Древнего мира.* Т. 1. Древний восток. – М., 1973.
- *Исмаилов Е.А.* В поисках нового/Пер. с каз. Хамраева М.А. – 1967.
- *Казахская музыкальная литература/Под. ред. Елемановой А.* – А., 1993.
- *Каскабасов С.А.* Казахская волшебная сказка. – А.: Наука, 1972.
- *Косвен М.О.* Матриархат. Этнографические материалы//Ученые записки МГУ. – Вып. 61, История. – Т. 2. – 1940.
- *Леви-Стросс К.* Культурная антропология. – М., 1985.
- *Мамбетова Л.* Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. – А., 1997.

- *Михаилов Т.М.* К вопросу о шаманизме и шаманской поэзии//Теория проблемы восточной литературы. – М., 1967.
- *Окладников А.П.* Петроглифы Байкала. – Новосибирск, 1974.
- *Описание Киргиз-Кайсацких орд и степей.* – СПб., 1832. – Ч. 3.
- *Переводчиков Е.В., Раевский Д.С.* Еще раз о назначении скифских наветрий//Средняя Азия и ее соседи в Древности и Средневековье. – М., 1981.
- *Раимбергенов А., Аманова С.* Күй қайнары. – А., 1990.
- *Ринген Б.* Дома духов шаманов Прикосогорья//Ахта ориенталиа хунгарика. – Т. 15. – Будапешт. – С. 254; по кн. Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы ойыны.
- *Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. – А., 1976.
- *Толыбеков С.Е.* Кочевое общество казахов в XVII-нач. XX вв. – А., 1971.
- *Турсунов Е.Д.* Происхождение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана, 1999.

II БӨЛІМ

XIX ғасырдың ортасына дейінгі қазақ би шығарма- шылығының қалыптасуы мен дамуы

3-ТАРАУ. Қазақ би шығармашылығының алуан түрлілігі

3.1. Қазақ би үйлесімдігінің ерекшелігін анықтауда орта ғасыр дәуірінің бейнелері

Қазақстанда алғашқы мыңжылдық түркі тілді тайпалардың басымдылығымен ерекшеленді. Алғаш рет олар туралы 542 жылы қытай деректерінде аталады, ал алтыншы ғасырда-ақ «түркі» атауы кеңінен тарайды, Алтайда өмір сүретін тайпалар одағын білдіреді.

Ежелгі түркілер кезеңі – өзгеше өркениет ошағын құру кезеңі. Тұрмыстың жаңа сапалық түрі, жаңа қатынас құралдары пайда болды. Қалалар салу басталды, урбанизация отырықшылыққа жеткізді, ақыр соңында, жаңа діни ізденістерге әкелді. Бұның бәрі тұтас ұлттық өнерде, соның ішінде, би өнерінде көрінбей қалған жоқ.

Мемлекет басшысы болып хан бекітілді. Ол бір өзі көсемнің, жоғарғы соттың, жоғарғы абыздың, әскери қолбасшының орнында болды. Хан тайпаның ақсүйектері – бектерге арқа сүйеді. «Түрік бектері мен халқы», «Шонжарлар мен халық» – қағанның тайпаластарына үндеуі пайда болды. Кейде лебіздері шұғыл, мемлекеттегі екі бастауды қарама-қарсы қоя айтылады: «Атақты бектер мен қарапайым халық».

Тәңірге табынушылық Түрік мемлекеті дәуірінде кеңінен дамыды. Жоғарғы құдай Аспан (көк) – Тәңірі хан, жер – су құдайы – Жер – Су; құнарлылық құдайы – Ұмай. Олардың жартастағы кескіндері шыр айналған би ырғағында берілген.

Бірақ Қазақстандағы ортағасырлық мемлекет көшпенді, жартылай көшпенді өмірге негізделген және отырықшы түркілермен тығыз байланыста

болды. Ғылым мен өнердің қарқынды дамуына әсер еткен орта ғасырдағы қазақ халқының этникалық қалыптасуы осылай жүріп жатты.

Қазақстан өнерінде Түрік хандығы дәуірі елеулі рөл атқарды. Нақ сол кезде көптеген тақырыптар мен бейнелер қалыптасты. Атап айтқанда, Қорқыт туралы аңыздар осы тұста пайда болды. Шындықты көркем бейнелер арқылы бере отырып, халық өзінің рухани әлемін байытты, өзінің шығармашылық күшінің көрінісіне бостандық берді. Өз кезегінде, әдемілікке ұмтылу адамдарды біріктіріп, олардың бойында махаббат пен зұлымдық, қуаныш пен қорқыныш, ғажайып сезімдерін қоздырып, эмоцияларына әсер етті. Адамда сұлулық туралы ұғым біртіндеп, ұзақ еңбек ету тәжірибесі үрдісінде қалыптасты. Адамда эстетикалық сезімнің қалыптасу жолдарын Абай Құнанбаев (1845–1904 жж.) өзінің байқалуларында түсіндіреді: «Жас бала не көрсе соған талпынып, жалтыр – жұлтыр еткен болса, оған қызығып, аузына салып, дәмін татып қарап, тамағына, бетіне басып қарап, сырнай – керней болса, дауысына ұмтылып, көзі көрген, құлағы естігеннің бәрін сұрап, тыныштық көрмейді» (Абай. Қара сөздер. ҚМКӘБ. А., 1961, 444-б.).

Бұл жерде бала үшін жылтырақ – әсемдіктің іске асуы. Ал білуге құмар адам туралы былай делінеді: «... адам дүниеде ешбір нәрсені қызық көрмей жүре алмайды. Сол қызықты нәрсесін іздеген кезі өмірінің ең қызықты уақыты болып ойында қалады» (Абай. Қара сөздер. ҚМКӘБ. А., 1961, 451-б.).

Бұл жерде бала үшін жылтырақ – әдеміліктің белгісі екендігі айтылады.

Зерттеушілерге тарих, дін, психология еңбектерімен танысу халықтың дүниетанымы, оның ұлттық сипаты туралы көп ұғымдар береді. «Халықтың бүкіл этнопсихологиясы, – деп жазады Л.Н. Гумилев, – өзгеріп байқалатын нюанстарында қаланады» (Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1993, с. 325). Оның салдарынан халықтың ұлттық ерекшелігінде, ұлттық сипатында сөзсіз барлық шығармашылық түрлерінде із қалдыратыны туралы айтуға болады. Жазбаларда көшпенділердің бостандықсүйгіш мінезін, елсүйгіштігін, тізе бүкпей, өз тағдырын өзі билегісі келетін мұратын байқататын басқыншыларға қарсы халық күресі туралы үнемі айтылады. Бұл сипаттар эпостық жырларда мадақталады, қобыз бен домбыраның шегінде жырланады, халық эстетикасын қалыптастырып, қазақ халқы би шығармашылығының бейнелі негізін айқындады.

3.2. Қазақ би шығармашылығы XV–XIX ғасырлардағы қоғамның рухани дамуымен бірлікте

Көшпелі өмір жағдайында қазақтардың поэтикалық ауыз әдебиеті толық әрі жан-жақты дамыды. Қазақ әлеуметтік танымын өзінің алдында болған оқиғалар мен тұрмыстық ерекшеліктерінің бәрін аңыздар, эпос, ертегілер, әңгімелер мен музыка арқылы беріп отырған.

Эпик ақындар жеткізген қазақ халқының қалыптасу кезеңінің (XV–XVII ғ.) мақсаты халықтың этникалық тұтастығы болды да, өзге мәселелер екінші кезекке ысырылып қалды. Бұл жыраулар алдына қойылған тарихи шындықтың талабы еді. «Олар қасірет жылдарында халыққа демберушілер мен жұбатушылар болды, халқының жалпы мүддесі мен болашағы атынан әрекет етіп, сөйледі» (*Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. А., 1987, с. 58*). Бұл жолдар жыраудың тыңдаушыларға тигізер әсерінің күші, олардың сирек таланты туралы айтады. Халық ішінде жыраудың таланты мен шеберлігі жоғары қадірленді. Қазақ жыраулары болашақты болжай алатын ақындар деп саналды. Олар бақсылардың тікелей ізбасарлары болды. Олардың көрегендік, болжағыштық өнерлері ханның өзін олардың кеңестері мен талаптарына құлақ асуға мәжбүр етті (бұл да сонда, 29-б.). Олар хан ордасында отырып, хандыққа байланысты мемлекеттік істерді шешуге қатысты (ұлыс, одақ, тайпа істері), суырыпсалма өлең түрінде тәлімдік кеңестер мен ханға, батырларға, қолбасшыларға насихат, ақыл айтып отырды, тарихи әндер мен ерлік эпостарда, мақтау – одаларда батырлар мен қолбасшылардың ерліктері туралы жырлады. Олар сарбаздармен алдыңғы қатарда болып, олардың рухын көтерді.

Жыраулар ханға және хандықтағы бүкіл халыққа кеңес беретін, хан мен оның қол астындағылардың қарым-қатынасын реттеп отыратын билер кеңесінің мүшесі болды. Хан басқаруындағы батырлар мен қолбасшылардың әскери кеңесінде жырау ханнан кейінгі екінші адам болды, жорықтарда батырлармен және қолбасшылармен бірге ханның жанында болды; шайқастың алдында өсиеттік өлеңдерді қолма-қол шығарып, тарихи әндер мен ерлік эпостарды жырлап, жауынгерлердің әскери рухын көтеріп отырды (*Турсунов Е.Д. Происхождение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана, 1999, с. 206*). Жыраулар өзінің ерлік істерімен, ақындық шеберлігімен атағы шыққан бұрынғы жауынгерлер болатын. Тарих атақты жыраулар: Қазтуған, Ақтамберді, Кетбұға, Бұхар және тағы басқалардың есімін біледі.

Ауыз әдебиеті, көркемсөз мәдениеті, өзінің халықтығы мен маңыздылығының арқасында өмірге терең бойлап, сол өмірдің бір бөлшегі болып кетті.

«Ауыз әдебиеті – қоғам өмірінің айнасы... Патриархтық-феодалдық уклад, халықтың көшпелі тұрмысы қазақ халқының ауыз әдебиетінің идеялық-көркемдік мазмұнына өшпес із қалдырды. Өлең-жырлар, аңыздар, тұрмыс-салт жырлары, лирикалық өлеңдер, мақалдар мен мәтелдер, нақыл сөздер, афоризмдер, батырлық эпостар, әлеуметтік-тұрмыс поэмалары халықтың қоғамдық тұрмысына, еткен еңбегін және тәуелсіздік жолындағы күресіне байланысты туып отырады (ҚазССР тарихы. Т. 1. А., 1957, 213-б.). Бірақ олардың бақсылардан айырмашылығы, дәстүрді, аңыздар мен ертегілерді қабылдап алу және жалғастыру арқылы, жыраулардың ақындық шығармашылығы маңызды тәрбиелік рөл атқарды.

Ерлік эпосы – қазақ халық ауыз әдебиетінің ең ежелгі және бай жанрының бірі. Онда халық тағдырындағы, халық дүниетанымындағы көптеген тарихи жағдайлар мен қоғамдағы өзгерістер көрініс тапқан.

Эпоста казак батырларының жоғары адамгершілік қасиеттері, олардың шетелдік басқыншыларға қарсы соғыстағы ерліктері жырланады.

Батырлық, ерлік үйлесімділік бейнелерінің ерекше құндылығын анықтауда халық ауыз әдебиеті шығармашылығымен байланысын қадағалап, батыр бейнесінің бидегі үйлесімділік дамуына әсер еткенін байқауға болады.

Ғасырлар бойы халық ер адам сұлулығының белгісі ретінде батырлардың ерлігі мен батылдығын жырға қосты. Кім әлсіздерге көмекке асықса, сол батыр. Батыр жас қызды ұрлаған жауыз күштен құтқарады. Жалғыз өзі жаудан қорықпай, ауылдарды азат етіп, қарапайым адамдарды қорғайды. Бұл «тайпалар мен рулар үшін, бүкіл халық үшін: бар немесе жоқ болу, жердегі тіршілік өмір үшін қарсы тұру немесе болмыссыз құру, тарихи өлімге душар болу» – сұрағы алға қойылған кез еді. Бұл қатал, қауіпті шындық іскер, қажырлы, көзсіз батыл, күшті денелі және жаны жайсаң батырды қажет етті. Осылай батырлардың дәстүрлі бейнесінде: Қобыланды, Ер Тарғын, Ер Сайын – құтқарушы – батыр туралы халық арманы көрініс табады. Батыр ерекше күшті, алып түрінде сипатталады. Егер батыр атпен шапса, онда ол шаршамастан бірнеше күн мен түнге созылды, егер жаумен шайқасса, бір сілтегенде әскердің тең жартысын жайратты, егер тамақ жесе, бір қойды, тіпті екеуін тұтас жеді, егер ұйықтаса, міндетті түрде тұяқ серппей бірнеше күн ұйықтады. Кейіпкер бейнесін бұлай әсірелеу халық шығармашылығындағы оның маңызы мен мәнін арттыру арқылы жастарды денесі мен рухы күшті, еңбекке де, ерлікке де даяр етіп тәрбиелеуге әсерін тигізді.

Батыр – кейіпкердің мұндай бейнесін халық өз ойында, өз арманында, өз үмітінде, өзінің ауыз әдебиетінде жасады. Шындығында, бұл халық арманының көрінісі еді. Халық бұл батыр – кейіпкерге өзінің эстетикалық, этикалық мұратын жинақтап, барлық жақсы қасиеттерді дарытты.

Ұлыңның аты Алпамыс,

— — —

Атса мылтық өтпейді,

Шапса қылыш кеспейді,

— — —

Түрегел де қолың жай,

Болады өзі өмір жас!

(Батырлар жыры. А., 1959, 170-б.).

Мұндай кейіпкерлер халық мұратына, аңыз бен шындық сипаты туралы елесіне сәйкес келіп, мифтендірілді. Бұл өзінің ерекше кең және шұғыл ишараларында, теңселіп жүруінде, байыпты, сабырлы қимылдарында, бұлшық еттер ойынында үйлесімдік шешім тапты. Палуандарды бейнелейтін халық дәстүріндегі үйлесімде дәл осындай бейне сақталған.

Мысалы, ХХ ғасырдың басындағы халық палуанының бірінің бейнесі оның қимылына тән үйлесімділікті осылай көрсетеді. «Бұл өте бір байыпты, тіпті өте баяу қозғалатын, дене бітімі айбарлы, алып адам еді. Аз сөйлеп, көп тыңдайды, назарын біреудің жүзінен екіншісіне асықпай аударады. Ұзын, жуан саусақты қолында стақан көрінбей қалады.

Денесінің алыптығын ұзын бойы байқатпайды, бұл – сымбатты алып еді. Қажымұқан түрегеп тұрған тәрізді де, біз оның жанында отырғандаймыз. Бұл сезім бізге әдеттен тыс еді, ...белгісіз бір қорқыныш шақырды ... бізді абыржытып тастады...» – әлем чемпионы Қажымұқан Мұңайтпасовты республиканың халық әртісі Қапан Бадыров осылай сипаттайды.

Бірақ әрбір дәуір өздеріне дейінгі ұрпақтың тәжірибесіне сүйене отырып, өз өзгешеліктерін енгізеді, XVIII ғасыр да солай өз дауыс ырғағын ала келді. Бұл тағы қазақ қоғамдық өмірінде орын алған оқиға: Жоңғарларды жеңу және Қазақстанның Ресейге қосылуымен байланысты болды.

Біртіндеп бейбіт өмір қалыптаса бастады. Халықтың көркемөнер шығармашылығы бейбіт өмірге тән қуаныштарды бейнелеуге бет бұрды.

Осыдан келіп жыраулардың ақындық шығармашылығында лирикалық ағым пайда болды. Сол кезде өзгеріске ұшыраған тарихи – әлеуметтік жағдайлар көркемөнерде ақындар поэзиясының басымдықпен дамуына себепші болды.

Бірлік пен жауға қарсы тұруға шақыратын ұрандардың қажеті болмады. Бұл кезеңде XVIII ғасырдың ортасынан бастап еңбек адамы эстетикалық мұратқа айналады.

Шынайы қиындықтар жерде, ең алдымен, еңбекпен ілесе келді. Бұл қиындықтарды жеңу қуаныш шақырды, адамның төзімділігі мен шыдамдылығына тандануды тудырды. Бұның бәрі халық өлеңдерінен көрініс тапты. Оларда өздерінің ертені туралы ойы мен уайымын айтты. Еңбекке, өзінің азаматтық борышын адал атқаруға шақыруларында халықтың эстетикалық сезімдері берілді. Халық түсінігіндегі әдемілік, эстетикалық деген жердегі, шынайы өмірдің өзінің эстетикасын жасау деген ұғым болды. Қазақ ауыз әдебиетіндегі бұл сипатты ірі ғалым, түркітанушы В.В.Радлов (1837–1918) XIX ғасырда «Солтүстік түрік тайпаларының халық әдебиеті үлгілері» деген еңбегінде атап көрсетті: «Тыңдаушыларды зор және табиғаттан тыс емес, шынайы барлар ғана рахаттандыра алады» (*Радлов В.В. Солтүстік түрік тайпаларының халық әдебиеті үлгілері. СПб., 1885, 8–9-б.*)

Әрбір адамға таныс, түсінікті жайлар ғана тыңдаушылардың көңілінен шығып, мақұлдау немесе басқа сезімдерін тудырып, әсерлікті қоштап отырды. Тыңдаушылардың көз алдында әдемілікті немесе ұсқынсыздық пен жеккөрушілікті елестететін поэтикалық бейнелер қалыптасты.

Қазақ айтылған мен көргенін жанымен, сезіммен қабылдайды, сондықтан сезім тіліне – поэзия мен шешендік өнерге, би мен музыкаға аса мән беріледі. «Бұл қасиет біздің халқымызға өз-өзінен аспаннан түсе қалмағаны белгілі.

Мұндай деңгей мен кең тараған ақындық өнер көпжылдық дамудың нәтижесі екені айдан анық», – деп сипаттайды жазушы–тарихшы М.Мағауин халықтың бірігей дарынын (*Мағауин М. Кобыз и копые. А., 1970, с. 9*).

Халық өмірінің бұл кезеңінде поэтикалық тарихты сақтаушылар ақындар болды. Олар өздерінің шеберлігімен, өз өнерлерімен халықтың көркемөнер толғамының дамуына зор әсер етті. Ақындар айтушы –

әңгімеші, суырыпсалма ақын, композитор – музыкант және отбасы дәстүрінің жетекшісі рөлінде бола отырып, күнделікті өмірді жырға қосты.

Бұлардың бәрі – ежелгі бабалар мұрасы, басқаша айтсақ, дәнекер – ақындар. Бұрын ақындар отбасылық және әулетті салт-дәстүрлік салтанаттарына қатысатын. Олар құда түсу салтына қатысатын, оларсыз үйлену тойы өтпейтін. Атап айтсақ, үйлену тойы салтының негізгі ғұрып: қалыңдықтың бетін ашу – дәстүрлі ән «беташар» мен тойдың басталуын – «той бастар» әнімен жүргізеді (*Турсунов Е.Д.* Происхождение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана, 1999, с. 124, 118).

Өткен ғасырдың хабарларында Қазақстанда болған барлық саяхатшылардың жазбаларында көшпенділердің суырыпсалшылық ғажайып дарыны, барлық тақырыпқа қолма-қол өлең шығарушылығы, сансыз жұмбақтар, қанатты сөздер, мақалдар мен жаңылтпаштарды есте сақтау қабілеті туралы жазылған.

Өзін таңқалдырған оқиғаны немесе құбылысты қолма-қол, көшпенді даланың ерекше ырғағымен беру – қазаққа тән қабілет. Бірақ дәл сол ырғақ отырықшы адам үшін түсініксіз болды. Мысалы, 1830 жылы «Литературная газета» бұл (қабілет) туралы былай айтылады: «Әрбір қырғызда – суырыпсалмалық қасиет бар. Ордалықтың албырт жүрегін қуанышқа бөлеу және оны ешбір даярлықсыз-ақ оның еркін де меншікті жан сезімдерін ұйқасы келмеген дыбыстармен жеткізу үшін табиғатындағы әдеттегі құбылыстың өзі жетіп жатыр».

Сөз көшпенділер қоғамында ерекше құрметке ие болды. Бірлі-жарым көшпенді қазаққа ғана берілген ол мызғымас әрі ешқандай растауды қажет етпеді. Мұнда кепілдікке діни сенім – тәңірге табынушылық, сонынан – ислам, тағы да қалыптасқан ұлттық мінез ерекшеліктері: адалдық, арлылық, сөзге беріктік жүрді. Бұл сапалар қазақ қоғамында әрқашан адам мінезінің көркі болды, мазмұны мен сыртқы түрін білдіретін өзгеше сипаттағы үйлесімдік арқылы берілмеуі мүмкін емес еді.

Ауыз әдебиетінің арқасында қазақтардың көркем сөз мәдениеті өзінің жоғары деңгейіне жетті. Жылы сөзбен адамға қанат бітіріп, күреске, өмірін ұзартуға, күш-қуат беруге болады. Бірақ сөздің кері әсері де болуы мүмкін. Сөздің күші соншалықты үлкен көптеген қанатты сөздер, мақалдар, мәтелдер қоғам өмірінің сан қырын бейнелеуге жетпей жатқан сияқты көрінеді. Ол өнердің ең жоғары бірегей сатысы-әуенді-поэтикалық айтысты жоғары сатыға көтерді. Суырыпсалмалық өнер басқа бірде-бір халықта жоқ. Мұнда бәрі бар: сөзге шеберлік, әдемі дауыс, домбыраны асқан шеберлікпен тарту, сирек ұшырайтын ақыл, ұшқыр ой, өз халқы мен өзге халықтардың тарихын, ауыз әдебиетін, қазіргі проблемаларын білу, актерлік ойын және әрине, суырыпсалшылық. Бір ерекшелігі, мұндай шеберлікке ие болу жекелеген адамдардың ғана жетістігі болмады. Суырыпсалшылық сөз әрбір көшпендіге тән болды. Суырыпсалшылық, көшпенділердің бірегей сапасы, ол биге де тән болды.

Халық бишісі өз қимылын тандауда ерікті болды, ұлттық ойға, біртұтас дүниетанымға, қоршаған ортаға көзқарасқа негізделген оның шеберлігі қалай дұрыс деп тапса, солай биледі.

Биші жануарлар мінез-құлқындағы нәзік реңктерге көрермендер назарын аудара отырып, олардың бейнесін жасады, ол адам мінездеріндегі құбылыстар мен қоршаған ортаны сезімталдықпен қабылдап, жеткізе білді.

Халықтың сергек ойы, қазақ халық биінің өзіндік ерекшеліктеріне өз таңбасын қалдырды. Әр биші өз шығармасының авторы болды. Ол орындаудың өзіндік ерекше тәсілдерін қолдануға ерікті болды. Сонысымен би үйлесімділігінің молығуына ықпал етті. Бұл орайда 1846 жылы басылған және бидің жеке орындау фактісін құптайтын «Ресей халықтарының этнографиялық, сипаттамасы» кітабындағы суретші – топограф Р.Череевтің суретті қазақ биі тарих үшін үлкен қызығушылық тудырады. «Дәулеткерейдің киіз үйіндегі салтанат» суретінде әуендік аспаптың сүйемелдеуімен билеген жас жігіт көрсетілген. Оның қимылының жеңілдігі таңқаларлық, оның динамикасы сондайлық жарқын және иілімді, халық би шығармашылығының көркемдігі мен барлық ерекшелігін жеткізеді. Басқа бір ақпаратты И.Савичевтің құжаттары үйлесімділіктің бай мазмұнын айғақтайды: «Ол (Құрманғазы) әулеттен әулетке жалғасқан әуеннен домбыраға лайықталып өңделген көне қырғыз биін орындады. Бұл керемет адажио болды, ал мен үздік-создық бір нәрсе естірмін деп күткем. Менің ескертуіме үй иесі (ол өзі аудармашы) бұл жайлы, қырғыз биі қалмақ биі тәрізді дене мүшелерін дірілдете созу арқылы биші махаббат сағынышын, қоштасудың шерін, қауіп-қатерді, кекті және тағы да басқа күшті сезімдерді жеткізуге тырысатынын айтты. Қырғыз биінің әуенінде осының бәрі бар және музыкант бір әуенді биші келесі бір сезімге ауысқанға дейін ойнайды да, бишінің ыңғайымен бірге музыкант та басқа әуенге ауысады...» («Уральские войсковые ведомости», 1868 г. № 44. Л.П. Сарынованың «Балетное искусство Казахстана» кітабы бойынша). Мұнда биші тек өз қиялын, өз шеберлігін және өзі құрған би бейнесін жеткізуде өз қиялын ғана қолданған.

Халық шығармашылығында жеке сипаттағы дербестік байқалады. Жеке тұлға халық музыкасы мен ауыз әдебиет шығармашылығында сүйікті болған және мадақталған. Шығарманың өзі жеке тұлғалар арқылы көрсетілген. Қазақ фольклорына тән бұл ерекшелік, би шығармашылығында да орын алған. Бидің кез келген орындалуы аса дара сипатқа ие болды. Қазақ биі тарихында сақталған жеке орындаушылық тәжірибесі осыдан бастау алады. Би бейнелерінің үйлесімдік шешімінің көптүрлілігі қазақ халқының жалпы дүние тынысына сай келетін адамгершілік идеалдарын бекітті.

Негізінде халықтан шыққан жарқын дара тұлғалардың таланты үйлесімдік тілімен жеткізілген қандайда бір бейненің шындалған түрін табуда көзге көрінеді. Жекелей дара орындаудың да өз тарихи негізі бар, бұрын бір-бірімен аса үлкен қашықтықта орналасқан кішкентай ауылдарда тұрып, бір жайылымнан бір жайылымға көшіп жүрген халық бір-біріне қажет хабарларды беру үшін кездесуге зәру болды. Мұндай қарымқатынастың міндетін әр түрлі дәрежедегі тойлар, мерекелермен, туыстық қатынастар атқарды: үйленумен және қыз ұзатумен, тұрмыс және өмірмен, еңбек және жас ұрпақты тәрбиелеумен, діни мерекелер, адамды жерлеу рәсімімен байланысты (*Кенжеахметұлы С. Казахские народные традиции и обряды. А., 2002*).

Қандай да болмасын оқиғалар қағазға тіркелмеген қоғамда халық есінде ұзақ сақталатын қоғамдық актілер ерекше маңызға ие болды.

Қоғам өміріндегі мұндай маңызды оқиғалар кездесудің ерекше салтанатымен, той дастарқанының молдығымен, лайықты ойын-сауығымен ерекшеленеді. Той иесі тойдың даңқын шығарып, маңызын арттыру үшін ең атақты әнші – ақынды, күшті палуанды немесе бишіні шақыруға тырысты. Бұл мерекелер бірінші кезекте бейімі бар адамдарды көпке танымал етті.

Суырыпсалма ақындар айтыс кезінде өздерінің сал-сері атақтарын дәлелдеді, жігіттер сайыста өздерінің күштері мен ептіліктерін дәлелдеді, бишілер қоршаған дүниені өзінің өнерімен бейнелеуді жүзеге асырды.

3.3. «Тәжім» би қимылында қазақ халқының әлеуметтік факторларының көрінісі

Рухани–мәдени саланың баюымен байланысты халық шығармашылығы өзіне белгілі бір тәрбиелеуші міндетті де қосып алды. Ишарамен айту әдісін, халықтық дәстүрлер мен салттарды кең қолдана отырып, театрлық қимылдың алғашқы элементтерін пайдаланып, жастарға мінез-құлықтың нақты мөлшерлерін үйретеді. Бұл ретте қызды ұзатуға байланысты салттың тәлімдік үлгісі мол. Музыкамен, қалыңдық өзі қосыла билейтін қимыл-әрекеттер – «Қыз таныстыру», «Сынау», «Жар-жар», «Қоштасу», «Беташар» тәрізді салттарды көрсету сәттері би дәстүрі үшін қызығылықты-ақ. Бұл дәстүрлердің әрқайсысының өзінің орындалу уақыты, өз мақсаты бар және ақыл айту, тәрбиелеу, тілек тілеу тәрізді ұлттық дәстүрлерді көрсетеді. Қыз ұзату салты, өз кезегінде, өмірінің жаңа кезеңін бастаған қыздың белгілі бір әлеуметтік мәртебесін білдіреді. Әрбір осы әдемі қимылдардан кейін қалыңдық міндетті түрде белгілі бір адамның алдына келіп иіледі. Дәстүрлі «Беташар» әнін орындаған кезде қалыңдықтың иілуі тіпті әдемі, ерекше әсер қалдырады. Салттық дәстүр тұрғысынан қарағанда, мұнда би қимылы жоқ. Бірақ қалыңдық жасауға тиісті осы жалғыз иілудің өзінде білгірлер кейінгілерге тәрбие берерліктей қорытынды жасайды. Қалыңдықтың қимылы тек қана иілуден, тәжім етуден тұрады, олардың саны суырыпсалма – әнші өлеңмен сипаттаған, қалыңдықты оның құрметіне иілуге шақырған әрбір қадірлі туысқандардың санына байланысты.

Қалыңдық бәріне тәжім етуге тиісті, ал оның қарымтасына күйеудің жақын туыстары «көрімдік» береді (көрімдік – қалыңдықты көрсеткен кезде беретін сыйлық).

Тәжім ету – халық санасына өте әсер ететін сипаттардың көрсеткіші. Ұлттық тәжім ету қоғамның моральдық қалпын бейнелейтін мінез-құлық мөлшерлерінің барлық этикасын өзіне жинақтаған. Бұл қимыл – тұрмыстағы негізгі әрекет – сәлем беруді білдіреді. Бұл қимыл басқаны да аңғартады. Тәжім ету кішіпейілділікті, келісуді, кешіруді де білдіре алады. «Жас келін күйеуінің туған-туысқандарын қалай сыйлап, құрмет тұтпақ керек!

Осы жай әсіресе мол айтылады. Ауылдағы анасы үлкен ағаны, жасы кіші ініні, үйге түскен қонақты көргенде келін қандай болуға тиіс. Міне, жас келінге осының бәрі-бәрі тағылым түрінде айтылалы. «Беташарды» айтушы ақын-жыршы ауық-ауық сөзін бөліп, жас келіннің жасы үлкендерге тағзым етуін тілейді. Соның бәрі құптағандай болып жас келін иіліп сәлем беріп, тағзым етеді». М.Әуезов «Беташар» салтын осылай суреттейді.

Үйлену салтының бұл жарқын ойын-сауықтық көрінісі қазіргі хореографияға бұрын да, қазір де, «қорек» болып, бұл оқиғаның әр түрлі сахналық нұсқаларын жасауға ұйытқы болып келеді.

Қазіргі би қойылымдарында тәжім ету дененің ешқандай да бір иілуінсіз, арқаны тік ұстап, бас қана алдына сәл иіліп, жанарын ибамен төмен салып тұрып орындалады. Бас ию сол аяқпен тізерлеп отырумен бір мезгілде жасалады. Бүгулі оң аяғын алға қарай жіберіп, өкшесін сәл көтереді. Орындаушы алдына созған аяғының тізесі үстіне айқастырып салған білектерін жайлап түсіреді. Бидегі бұл тәжім беру нұсқасының тұрмыстық жағдайдағы қабылданған тәжім беруден айырмашылығы шамалы. Ол шартты түрде жеке тұлға ретіндегі өзін қадірлейтін қалыңдыққа төн мінезді білдіруге бағытталған. Би осы айқын үйлесімдік ерекшеліктердің арқасында ұлттық сипатқа ие болды. Біздің заманымызда дәстүрлі халықтық тәжім ету сахналық бидің талаптарына сәйкес жаңартылды. Балетмейстер Д.Әбірев пен биші Ш.Жиенқұлова өздерінің оқу құралдарында әйелдер биіндегі тәжімнің жаңа нұсқасын келтіреді.

Бұл тәжім қимыл соңындағы біраз өзгешеліктерімен біршама кеңірек және тұрмыстық тәжімнен өзгеше орындалады. Негізгі ерекшелігін сақтай отырып, тәжім берудің бұл нұсқасы сахналық биге арналған би тәжімі ретінде жаңартылды. Оның ерекшелігі ұлттық бидің үйлесімділік өзгешелігін баса көрсететін орындаудың баяулығы, кең адыммен жайылған құшақ әрі қалыңдықтың мәртебесін де білдіреді. Тәжім беруде арқаны үнемі тік ұстау маңызды рөл атқарады. Бұл шарттылықтың бірнеше себептері бар. Біріншіден, қалыңдықтың бас киімі – сәукеленің пішіні бастың иілу мүмкіндігін шектейді. Екіншіден, өзінің бағасын білетін бойжеткеннің әсем қимылы туралы халық ұғымына дәл осылай тәжім ету сай келеді.

О.Всеволодская-Голушкевичтің байқауынша, арқаның осы қалпында «қазақ әйелдерінің адамдық қадір–қасиеті туралы ойлар үйлесімдік көрініс табады. Тәжім ету кезіндегі тіп-тік арқа еркіндік сүйгіш қазақ халқының стихиялық адамгершілігін баса көрсететін тәрізді» (*Всеволодская-Голушкевич О. Школа казахского танца. А., 1994, с. 17*).

Би нұсқасындағы тәжім беру алақандары жоғары қаратылып жайылған қолдарымен екінші қалыпта оң аяқпен алға немесе бір жағына қарай аттаумен басталады. Сол аяқ оң аяққа таман тізерлей бүгіледі. Бірінің үстіне бірі айқастырылған қолдар оң тізенің үстіне қойылады, бас алға қарай сәл иіледі. Қазақ биіндегі тәжімдер би лексикасының негізгі бөлігі болып табылады.

Көптеген қазақ халық билері тәжім етуден басталған. Бұл жағдайларда тәжім сәлемдесу және биді бастауға рұқсат сұрау мағынасын білдіреді. Тәжім ету би ортасында да орындалуы мүмкін, онда ол би

қимылдарының мазмұнымен байланысты белгіленіп, серігіне құрмет көрсету түрінде болуы мүмкін. Және би үнемі көңіл қойып тыңдағандықтары үшін соңында алғыс ретінде тәжім етумен аяқталады.

Қазақ биіндегі тәжім ету көптеген белгіленген қасиеттерге ие екенін де айта кету жөн. Соған байланысты тәжім ету бидің әр түрлі бөліктерінде қолданылады. Оның нақты белгіленген ұстанымы жоқ, дегенмен сәлем беру мен алғысты білдіретін тәжімдер табиғи, ерікті түрде: сәлем беру басында, ризалық білдіруі соңында жасалады.

Тәжім ету бидің ортасында да жиі кездесуі мүмкін. Ондай жағдайда оның мағынасы басқаша сипатқа ие болады: ол қарым-қатынас жасауды, белгіленген қимылдарға шақыруды білдіргендей болады.

Әрине, мұндай жағдайда тәжім ету де өзгеше болады. Ол неғұрлым кең, және ашық жасалады. Мысалы, еркектердің тәжімі басын иіп, қолын жүрек тұсына қоюмен ғана шектелмейді. Еркектердің бидегі тәжімі бір жаққа сермей кең ашылған қол кеуде – жүрек тұсына қайта келеді. Осындай ерлер тәжімі дәстүрлі тәжімге неғұрлым жақын. Көп өзгерістерге ұшыраған әйелдер тәжімі әр түрлі. Онда қол қимылдарының әр түрлі элементтері, отырудың әр түрлі қалыптары мен дәстүрлері кездесуі мүмкін.

Әлбетте, барлық аталған элементтер, тәжім етудегі сәл өзгерістердің өзі музыкаға сәйкестендіріліп жасалады, бұл жерде тәжімнің әр түрлі сипатын анықтайтын бағындыратын музыка болып табылады. Одан басқа, би тәжімін тандауда оның сипатын, мақсаты мен міндетін анықтауда бәрінен бұрын режиссердің көркем тағылымы да жиі көрініс табады. Биде міндетті түрде берілетін, әсіресе би тәжімінде рухани құндылықты анықтайтын халықтың ұлттық бағдары бейнеленеді. Тәжім, адамға ғана тән әрекет ретінде, оның жоғары этикалық мәнін куәландырады. Биде қайта-қайта қайталана отырып, бұл қимыл ұлттық үйлесімділікті, адамгершіліктің жоғары сатысына көтереді, өз бойында ұлттық тұрмыстық игілікті көрсетеді. Тәжім кезіндегі арқаның түзулігі халықтың күшті ерік-жігерін, өмірдің әрқилы жағдайларындағы мінез-құлық беріктігін дәл беруге әсерін тигізеді. Сөйтіп, қазақ хандығының құрылуына әкелген қазақ халқының қалыптасу дәуірінде, одан кейін монғол шапқыншылығы мен олардың қазақ жерінде орнығып алуы, оның халық мәдениетіне араласуы жинақылық пен икемділік туғызды. Осы уақыт аралығында халық өз мәдениетінен ештеңе жоғалтпады, қайта оны өнердің барлық саласында дамытып отырды.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- XV–XIX ғасырлардағы қазақ би өнерінің дамуындағы ерекшелік қандай?
- Қазақ би өнерінің негізгі суырыпсалашылық сипаттарының дамуына не әсер етті?
- Тәжімнің негізгі қызметі қандай?
- Осы заманғы би қойылымдарындағы тәжімнің түрлерін сипаттаңдар.

4-ТАРАУ. Қазақ би өнерінің этно-мәдени негіздері

4.1. Халықтың салт-дәстүрлері – би үйлесімдігі ерекшелігінің қайнаркөзі

Қазақ хандығының дәуірі өзінің мәдениетінде маңызды сапа жасап шығарды. Айналадағы өмірді қабылдау, тұрмыстағы ұсақ-түйекке сезімталдықпен қарау және оны жүрекке жақын қабылдау халық психикасының жинақы ұйымдасқан түрде дамуына әсер етті. Бұл, өз кезегінде, шығармашылық мөлiметтердi жан-тәнімен тез сезініп қабылдауға үйретті. Жағдайға бейімделушілік өнер саласына көшті, оны ұйымдастырушылық құрылымының негізгі, өзіне ғана тән сипатына айналды. Сөйтіп, бейбіт өмірдің орнауы көдімгі қарапайым құбылыстарға деген қызығушылықты туғызып, ол өнер саласында көрініс тапты. Бұл қазақ би өнерінің одан әрі дамуына серпіліс берді. Сөзсіз, ол кезеңнің билері бейбіт өмірдің кезеңдерін, жасампаз еңбекті бейнеледі. Бұл кезеңнің би өнеріне тән ерекшелік салт-дәстүрлерді пайдалану болды. Шаманизмнің салт-рәсімдік тәжірибесі кейбір ғұрыптардың жақсы өңделген әдіс-элементтерін қолдануды өздерінің би тәжірибесінде қалдырып кеткен. Қазақтың көшпенді өміріне барынша тән болған негізгі үш әдет-ғұрып: өмірге келу, үйлену, өлім. Олар Қазақ хандығы дәуірінде және қазақ халқының кейінгі тарихындағы би үйлесімділігінде көрініс тапты.

Баланың тууы мен үйлену кезіндегі ғұрыптардың салтанатты думаны – осы тақырыптардағы билердің пайда болуының негізгі дәлелі. Шамандықтың мектебі салып кеткен оқиғалыққа, қойылымға негізделген бағыт қазір би

өнерінің жаңа сипатының пайда болуына шынайы әсер етті. Сюжетті билер күнделікті өмірдің бейбіт қуаныштары мен талаптарын бейнеледі. Бейбіт өмірдің барынша жарқын суреті үйлену тойы болып табылады. Онда жағымды ойдың үйлесімділік бейнелері өзгермеген қалыпта сақталады. Осылайша, қалыңдық пен күйеудің үйлесімділік қозғалысы жастар өсемдігінің барлық ұлылығын өз бойына жинақтайды. Әулеттің қадірлі адамдарына жастардың қайта-қайта тәжім етуі оларды сыйлау мен жастардың бойұсынған мінезін көрсетеді. Тойға қатысушы жастар басқа сипатты – алаңсыз жастық дәуренді бейнелейді және ол қыздар үшін де, бозбалалар үшін де бірдей. Мерекелік ахуал қимылдарының үйлесімділігі мен олардың табиғи мінез-құлқы сәйкес келеді. Жастар өздерін еркін ұстап, қыздар мен жігіттер ойын ойнап, бір-бірімен батыл араласады, назданады. Бұл қарым-қатынас жасаудың неғұрлым тұрақты бейнелі түрлері біздің заманымызға дейін жетті және қазіргі қойылымдарда көрініс тауып, бидің ұлттық сипатын білдіреді. Үйлену салт-дәстүрлеріндегі «Жар-жар» (осы аттас рәсімдік өлеңге тән қимылдар), «Қоштасу» (қалыңдықтың құрбыларымен қоштасуы), «Беташар» (қалыңдықтың бетін ашу) қазіргі хореографтардың назарын өзіне аударады. Бұл үйлену тойындағы әрекеттер ерте кезде қалыптасқан, тіпті орта ғасырға дейінгі үйлену тойының белгілі бір кезеңдерінде орындалатын дәстүрлі халық өні. Үйлену салтының құрылымдары өзінің өсемдігі мен сюжеттік құрылысының арқасында осы заманғы би қойылымында мықты драматургиялық желі қалыптастырады.

Би элементтері енгізілген «Қоштасу» фактісінің бар екендігін 1859 жылы Д.Исаев жинаған материалдар растайды, онда қалыңдықты тойға дайындау салты суреттеледі: «Ұзатуға дайындық кезінде қалыңдықтың құрбылары мен таңыстары оның үйіне кешкісін жиналып, жұмыс істейді, ән салады және кешті домбыра мен қобыздың мұңды үні мен жиі сүйемелденген бимен аяқтайды» («Русский дневник», 1859, № 92, с. 111).

Үйлесімдік элементтер құрбыларымен, ата-ананың үйімен, алаңсыз бойжеткен шағымен қоштасудың мұңын жеткізетін лирикалық қимылдарды елестетеді деп жорамалдау жөн.

«Жар-жар» – қызды ұзату кезіндегі қоштасу кешіндегі жастар орындайтын дәстүрлі ән. «Жар-жар» қыздар мен жігіттердің арасында айтыс түрінде орындалады. Бұл салт өлеңінің мағынасын М.Әуезов сипаттап жазып, бізге оның орындалу ерекшелігін түсіндірді. Бұл өлеңді екі жақ – қыздар мен жігіттер алма-кезек қосылып айтады. Басқа үйлену-салт жырларындай емес, «жар-жардың» қалыптасқан мәтіні мен ән, әуені бар. Жігіттердің көңілді лепті хорына қыздар жағы уайым сарынымен жауап қатады» (Әуезов М. Шығармалар жинағы. 20 томдық. 17-том. А., 1985, 160-б.).

Жігіттер қызды аяуды, әке үйін, әкесін тастап бара жатқанына өкінбеуі туралы әндетсе, ал қыздар қайын ата туған әкені ауыстыра алмайтыны туралы жауап қайтарады.

Ән мәтінінің қалыптасқан дәстүрлі түрі әрі мазмұны бар. «Жар – жар» қимылының үйлестігінде осы негіз жатыр. Би қимылы әннің түрін: қыздар мен бозбалалардың кезекті қимылын қайталайды. Әнді үйлесімді

бимен сүйемелдеуде алдын ала ойластырылған хореографиялық мәтіннің болмағандығын айта кету керек. Барлық қимылдар қолма-қол, мәтін сөзінің ізімен ішкі себептерден туды.

Көпшілігінде бұлар шумақты орындаушының шеңбер ортасына шың үшін жасалған әдеттегі адымы болды. Ары қарай орындаушылардың күй-жайын аңғартатын қыздардың көңіл күйіне лайық және бозбалаларға тән қимылдар орындалуы мүмкін. Бұл би қимылының негізінде қазақтардың дәстүрлі мәдениетіндегі сияқты шығарып салушылық бастама жатыр. Бірақ соның өзінде үйлесімнің біртұтас ерекше сипатымен берілді. Би және ән шығармашылығы мерекелік, ғұрыптық рәсімдердің ажырағысыз құрамдас саласы, бөлігі екеніне халықтың дәстүрлі мәдениет үлгілері дәлел бола алады.

Қоғамның рухани және материалдық өмірінің барлық жағынан бірлігі халықтың дүниетанымымен тығыз байланысты шындық өмір мен көркем бейнелеу арасындағы нақты қырын өшіріп тастады.

Қазақ халқының би өнері көрінісінің бар ерекшелігі де дәл осында жатыр.

4.2. Қазақ этникалық би тақырыбындағы халық ойындары

Би шығармашылығындағы ұлттық ойындар тақырыбы бұл билердің қай ұлттікі екендігіне айғақ болады. Ойын тақырыптары зерттеліп отырған ұлыстың еңбек және рухани әрекеттері мен тұрмысының көп жақтарын қамтиды. Бұған оның көпшілігінің көшпенді ортада пайда болып, «өзінің тақырыбымен, ұсақ-түйегімен, өткізілу уақыты және орнымен, өзінің барлық құрылымымен көшпелі малшылардың дүниетаным ерекшелігін және материалдық мәдениетін бейнелеуі әсер етті» (Қазақтар. А., 1995). Уақыттың, қоғам өмірінің өзгеруімен тікелей байланысты ойынның түрі мен мазмұны да өзгерді. Ойын-сауықтар көркем-эстетикалық қызметімен бірге мынадай міндетті және қоғамдық қызметтерді қоса атқарды: тәрбиелік, әскери – спорттық, рәсімдік, қарым-қатынастық және т.б. Әсіресе, ойындар бірнеше жақын ауылдардың тұрғындары жиналатын мерекелер кезінде жиі өткізіледі. Әр түрлі ру өкілдері арасында ең жақсы әнге, күйге, ең күшті палуанға, жігітке, ең үздік бишіге сайыстар өткізілді.

Көңіл көтеру биін орындаушылар тікелей би үстінде кез келген сюжетке, кез келген әуенге лайықты қолма-қол ойлап шығарып отырды.

Қолма-қол шығарылатын билердің сюжеттері әр түрлі болды. Қоршаған орта мен тұрмыстағы әр түрлі жағдайларды бақылау оларға тақырып тауып беріп отырды. Тұрмыстық сюжетке құрылған билер көбінесе комедиялық сипатқа ие болды: пантомималық билерде ашқарақтар, жалқаулар мен өзге де адам бойындағы – жағымсыз қылықтар күлкіге айналдырылды.

Жастардың ойын–сауықтары шарифаттың қарсылығына қарамастан қыздар мен бозбалалардың өзара таныстығына, бір-бірін түсінуі мен достықтарына әсер етті. Бұлар «Қыз қуу», «Алтыбақан», «Ақсүйек», т.б. ойындар.

Қазақтардың көшпелі өміріне сәйкес ат жарысы мен адамдардың күшін, ептілігін, батылдығын ұштайтын ат үстіндегі әр түрлі ойындар кеңінен таралды. Қазақстан аймағында тұратын барлық ежелгі және одан кейінгі малшы халықтар үшін ат үстіне адам отыру және бос аттың шабысы таныс болатын. Атты қадірлеу мен ат үсті ойындарына деген құмарлық қазіргі күндерге дейін жеткен дәстүр болып отыр. Мысалы: «Аламан бәйге» – ұзақ және өте ұзақ қашықтыққа шабыс ең ежелгі, әйгілі жарыстардың бірі болып табылады. Ол қырғыздар мен өзбектерге де осы атауымен белгілі. Ол көшпелі тұрмыспен аттарды ұзақ жүріске дайындау қажеттігінен, әсіресе, соғыс уақыты мен барымтада, сондай-ақ жылқы тұқымын жақсарту мақсатына байланысты туған.

«Бәйге» барлық мерекелерде өткізілді және оған қатысқысы келетіндердің бәріне рұқсат етілді. Ол Орта Азия халықтарының барлығына тән болды. Мысалы, қырғыздарда ол «чабыш» деп аталса, өзбектерде «пойга» делінді.

«Сайыс» – салт атты найзагерлердің жекпе-жегі, аса ірі мерекелерде ғана ұйымдастырылатын ертеден келе жатқан әскери жарыстардың бір түрі.

«Аударыспақ» – қарсыласын ерден аударып түсіру мақсатында болатын ат үстіндегі күрес. Оған ат құлағында ойнайтын, мықты, епті, қарулы, кемеліне келген ер-азаматтар ғана қатысады. Мұндай шеберлер жекпе-жекке әдетте тұтас ауыл және ру атынан сайысқа жіберіліп отырды.

«Теңге алу» – шауып келе жатқан аттының жердегі теңгені алуын көрсететін ат үсті өнері.

«Көкпар» – ат үстіндегі ойын, салт атты екінші адамнан серкені тартып алады.

Бұл руаралық сайыс ретіндегі спорттық ойындар кез келген руаралық жиындарда міндетті түрде өтуі тиіс болды. Халық сеніміндегі, ғұрыптарындағы, ойындары мен эпостарындағы, әндері мен күйлеріндегі қазақтардың рухани мәдениетіндегі жылқыға табынушылық жігіт еңбегі мен аттың шабысын көрсететін көптеген билердің тақырыбын анықтады. Атқа деген бұл көзқарас жылқы қимылы үйлесімділігіне байланысты көптеген билер мен жекелеген қимылдардың жасалуын анықтайды және түсіндіреді.

«Қаражорға», «Тепенкөк», «Жорғалау», «Жорғаға еліктеу» тәрізді қазақ билерінің негізінде осы және басқа да халық сайыстары жатыр.

Үйлесімділік тілімен халық ойындарын бейнелеп, ұлттық мінездің әрқилы сипатын білдіретін бұл билердің халық ішінде әр түрлі нұсқалары болды. Салт атты мен оның атының қимылдарын суреттеген би қимылдары үйлесімділігі көп ғасырлар бойы өзгеріссіз қалыпта келіп, қазіргі уақытта, халық биін сахналандырудың өркендеген кезінде, «тұлпарша»,

«қамдама», «құсқанат», «желдірме», «шабыс», «тепең жорға», «тебінгі», «тізгінді жүріс», «тізгіндеу» тәрізді аттарға ие болды.

Бұл билерде қазақтың өзінің сенімді серігі – жылқыға деген сүйіспеншілігі айқын көрінеді.

Қазақ халқының «жауынгер досына» деген ұлттық қатынасының осы ерекшелігін сақтап және растайтын көркем сөз тіркестері халықтың поэтикалық ауыз әдебиетіндегі теңеулерде, метафораларда, эпитеттер мен гиперболаларда кең қолданылады (*Қаратаев М. Эстетика и эпос. А., 1977, с. 90*).

Қазақтарда жылқы реңінің болымсыз өзгерісін айыра алатын нақты өткір көз «қалыптасты». «Табын көркі», «бұлшық ет дірілі», «жібек тері», «тұяқ нәсері» және көптеген басқа да осындай эпитеттер мен теңдеулердің үлгісі қазақтың бұл жануарға деген үлкен сүйіспеншілігін айтады. Осындай қолданыстарды қарастыру қазақ халқының шындыққа деген қатынасын түсінуге көмектеседі. Халық ауыз әдебиеті мен өлеңдерінде халық шығармашылығының тағы бір сипаты – тұспалдап айту көрініс тапты.

Бұл – қазақтардың байланыс жасау тәсілдерінің кең тараған түрі.

4.3. Қазақ әйелдерінің бидегі бейнелерінің этникалық ерекшеліктері

«Қазақтың дәстүрлі түсінігінің ерекшелігіне байланысты музыкалық бейнелер туралы ойлары айтып жеткізгісіз. Көпшілікке белгілі, басқа да көптеген шығыс халықтарындағыдай, қазақтарда да көптеген заттар туралы пікірлерін біржақты, дауыстап, тік айту түрі қабылданбаған. Сондықтан ишарамен айту қазақтардың дәстүрлі ойының басты сипаты десе де болады», – деп жазады С.Ш.Аязбекова (*Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса. А., 1999, с. 17*). Мұндай көркем қабылдаудың неғұрлым жарқын үлгілері әйел бейнелерін суреттеу болып табылады. Жас бойжеткеннің бейнесі күн мен айдай, аспандағы жұлдыздай көркем. «Ай десе аузы бар, күн десе көзі бар». Нәзік денесі сәл ғана соққан баяу желден үзіліп кетердей солқылдаған талшыбық тәрізді. Сыңғырлаған дауысын әйел әшекейінің үніне немесе бұлақ сыңғырына теңейді. Оның бар сымбаты қазақ зооморфтік бейнелері пантеондағы ең әдемі, әрі әсем құс аққуды еске түсіреді.

Әйелдің бар бітімі табиғаттағы және табиғат құбылыстарындағы сұлулық туралы халықтың ұлттық түсінігімен байланысты суреттеледі. Фольклордың осы ұлттық сипаты оны ерекше және осы халыққа ғана тән етеді. «Сұлуды аруанаға және жылқыға теңеу орыс, фин, француз ауыз әдебиеті поэзиясы үшін ақылға сыйымсыз, – онда бұл зұлымдық, қорлау, сөгу немесе мазақ қылу ретінде қабылданар еді. Бұл теңеулер қазақ ауыз әдебиеті поэзиясында мүлдем басқаны білдіреді. Онда әйелді аруана мен сұлу жылқыға теңеу – таң қалудың белгісі» (*Қаратаев М. Эстетика и эпос. А., 1977, с. 95*).

Немесе мынадай теңеулер:

Қыз Жібектің ақтығы,
Наурыздың ақша қарындай,
Ақ бетінің қызылы,
Ақ тауықтың қанындай,
Екі бетінің ажары
Жазғы түскен сағымдай,
Білегінің шырайы,
Ақ балтаның сабындай,
Төсінде бар қос анар
Нар бураның санындай.
Оймақ ауыз, құмар көз,
Іздеген ерге табылды-ай.

Өткірлігін байқасаң,
Ұсталар соққан кетпендей,
Нұр тұқымын еккендей,
Бір ауыз сөз сөйлескен,
Мұрадына жеткендей.

(Батырлар жыры. А., 1959, 453-б.).

Қазақ қызының бұл тамаша бейнесі «Қыз Жібек» лиро-эпостық поэмасында берілген («Қыз Жібек» лиро-эпостық поэма. Қазақ тілінен аударған Б.А.Қанапиянов. 1988, 32-б.).

Орыс географы, саяхатшысы, түркі-монғол халықтарының мәдениетін зерттеуші Г.Н.Потанин (1835–1920) жазып алған қазақ фольклорындағы тағы бір бейне мынау:

Тал шыбықтай бұралған ол бір керім,
Беті аппақ, ұшы қызыл, қара көзді,
Қиғаш қара қасы бар сондай көрім.
Аппақ, керік маңдайлы, қолаң шашты,
Шашының ұзындығы тізесін басты,
Аузы гүлдің басындай, тісі меруерт.
Мұндай сұлу жаһанда жаралмас-ты.
Тоты құстай жүрісті, қылығы наз...

Тоты қыз сияқты қылымсып тұрғандай болады.

(Казахский фольклор в собрании Г.Н. Потанина. А., 1972, с. 233, 246).

«Барлық эпостық жырларда батырдың әйелі сұлу, ақылды, сезімтал, көріпкел, шебер, кіршіксіз адалдығымен ерекшеленген, көпті көрген халық ақылын бойына жинақтаған, батырдың барлық істерінде теңдессіз бірінші көмекшісі болып суреттеледі, – дейді М.Қаратаев. Мысалы, Қобыландының әйелі – Құртқа сұлу. Құртқа бейнесі – тартымды, сүйкімді, әйелге ғана тән әсем сыртқы түр сұлулығы жан сұлулығымен ұштасуымен таң қалдырады. Ол қасірет күндерінде де күлімсірейді және оның «күлкісі күн сәулесі тәрізді маңайын шуаққа бөлейді» (*Қаратаев М. Эстетика и эпос. А., 1977, с. 117–119*). Барлық аңыздар мен эпостық жырларда қазақ әйелдерінің сұлулығы, ақылдылығы және адалдығы ғана емес, ізгі ерлігі, әскери батырлығы, қаһармандығы мен күші

жырға қосылды. Ежелгі заманнан бергі батырлар жырларында әйелдер мен қыздардың қару ұстап, еркектермен қатар өз халқының бостандығы мен бақыты үшін талай рет шайқасқаны туралы айтылады. Дәл осы өткен заман әйелдердің би өнері дәстүрлерінде өзінің ерекше ізін қалдырды. Жауынгер қыздардың жеңіл қылыш пен садақты машықты қолданып, шексіз далада жауға қарсы құйындатып шауып бара жатқаны есімізде сақталған. Бұл дәстүрлер қазіргі өнердегі қазақ ерлік эпосының поэзиясымен желдірте биленетін «Қылышпен билеудің» сахналық композициясының негізінде жатыр. Онда жаумен шайқастың қауіпті сәттері мен халық тағдыры туралы ойлар, соғыс қасіреті поэтикалық бейнеленген. Ертеде қазақ әйелдері басқа мұсылман әйелдеріне қарағанда үлкен еркіндікке ие болған. Мысалға, қазақ тұрмысында ұлттық ойын – «Қыз қуу» мықтап орнықты. Бұл ұлттық ойында қыздар еркектермен қатар жарыса отырып, атпен тамаша шабады. Қызды қуып жеткен жігіт сыйлық ретінде оған бірнеше қайтара сүйгіздіреді.

Егер жете алмаса, қыз атын кері бұрып алып, оны қамшысымен сабалайды. Осы және осыған ұқсас ойындарда жауынгер қыздардың тамаша батырлық сипаттары туралы халық естелігі сақталған, «әйгілі батырларды найзамен жамбастан түйіреп, аттан аударып тастай салады». (Қобыланды батыр. КСРО халықтарының ерлік эпосы. М., 1975, 167-б.). Әйелдердің ерлік істері туралы мәліметтерді Томирис ханша мен Құртқа және басқалар туралы халық аңыздары мен әпсаналары жеткізеді. Ай жарығындағы кешкі ойындар кезінде қыздар мен жігіттер ән салып, оттан секіріп, алтыбақан теуіп, «Ақ сүйек» ойынын жиі ойнаған. Бірақ бұл алаңсыз жастық шақ тұрмыстағы әйелдің ауыр тауқыметімен ауысады. Бұл туралы үйлену тойындағы «Беташар» өнінің сөздерінде тамаша айтылады, болашақ әйелдің барлық міндеттері, күйеуге және оның туыстарына сөзсіз бағынуды талап ететін тұрмыстық мораль заңдары санамаланады.

Өзін қоршағанның бәрін өлеңге айналдыратын халық үшін кез келген қимыл би жасауға ықпал етуі мүмкін. Шауып өткен салт аттыны атылған жебеге теңейді. Бұл бірден биге жақын бейне болып шығады.

Немесе бойжеткен далаға баяу басып шығады, сол кезде оны желмен тербелген жалғыз жусанға немесе шырқау көкте самғаған құсқа теңейтін лирикалық бейне ойға өзінен өзі келеді. Көп мөлшерде пайда болатын теңеу – бейнелер қазақ үшін оның өмірімен біте қайнасты. Дене бейімділігіне ие адам үшін мұндай бейнелер би қимылдарына ұласты.

Бидің айрықша орындалу мәнеріне араласып, орындаушының ерекше шалқақ, тәкаппар мүсінінен, айрықша тұрысы мен қол қимылынан қазақ биіне тән халық өміртанымының өзіндік ерекшелігінің бүкіл тереңдігі байқалады. Қазақ биінде қол өте маңызды рөл атқарады. «Олар техникалықтан өзге, үйлесімдік қызметті де орындайды» (*Жиенқұлова III*. Би құпиясы. А., 24-б.).

Қол хореографиялық кескіннің әшекейі ғана емес, үйлесімдік бейненің мағынасын, мазмұнын да ашады.

Би өнерінің тілі – өте өміршең және табиғи тіл, бұл – адамның болмысы, оның қимылының табиғи сұлулықпен кемелденуіне мәңгілік тартылысы. Би қимылдары жеке үйлесімділік элементтер, әр түрлі қалып-

тар мен тұрыстар көп жағдайда бос әрекет емес, белгілі бір мазмұн мен мағынаға, келісті үйлесімділікке, сәйкестікке ие болып, олардың арақатынасы халықтың ішкі жан дүниесіне үңілуге мүмкіндік береді. Халық биін орындаушы үшін бұрынғылардан қалған мәліметтер оның өнерінің негізгі бағытын қалыптастырады. Биші үшін өз халқының генетикалық шартты белгісінің мәні зор. Ол бір ұлыстың екіншісінен айырмашылығын анықтайды, халық биіне тән ұлттық ерекшеліктерді ашуға көмектеседі. Би адамдардың тұрмыс жағдайын, олардың дүниетанымын көрсетті. Өз халқының тарихы мен өмірін түсіне келе, өз ұстанымын айқындауға көмектесетін белгілі тәжірибелерді жинақтай келе, халық биін орындаушы мен хореограф өздерін шығармашылықта көрсетуге мүмкіншілік алады. Халық бишісі оны меңгермей өзінің санқырлы шығармашылық ерекшелігін көрсете алмайды.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Қазіргі би композициясын құруда халықтың салт-дәстүрі қандай рөл атқарады?
- Би композициясының өзіндік ерекшелігі мен оны құрудағы халық ойындарының маңызы.
- Қазақ биіндегі әйелдер бейнесінің ерекшелігін айт, оның халықтың ақындық шығармашылығымен байланысы.
- Халықтың генетикалық шартты белгісінің ерекшелігі және қазақ халық биін орындаудағы оның маңызы қандай?

ӘДЕБИЕТТЕР:

- *Абай*. Слова назидания. – А., 1982.
- *Ауезов М.О.* Собр. Сочинения в 20-ти томах. Т. 17. – А., 1985.
- *Всеволодская-Голушкевич О.* Школа казахского танца. – А., 1994.
- *Гумилев Л.Н.* Древние тюрки. – М., 1993.
- *Жиенкулова Ш.* Тайна танца. – А., 1980.
- *История КазССР* Т. 1. – А., 1957.
- *Казахский эпос.*
- *Казахский фольклор в собрании Г.Н. Потанина.* – А., 1972.
- *Каратаев М.* Эстетика и эпос. – А., 1977.
- *Кенжеахметулы С.* Казахские народные танцы и обряды. – А., 2002.
- *Қобыланды батыр.* Героический эпос народов СССР. – М., 1975.
- «Кыз Жибек». Лиро-эпическая поэма/Пер. с каз. Б. Канапьянова – А., 1988.
- *Магауин М.* Кобыз и копьё. – А., 1970.
- *Нурланова К.Ш.* Эстетика художественной культуры казахского народа. – А., 1987.
- *Радлов В.В.* Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч. 5 – СПб., 1885.
- *Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. – А., 1976.
- *Турсунов Е.Д.* Происхождение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана, 1999.

III БӨЛІМ

XIX–XX ғасырлар аралығындағы қазақ би шығармашылығы

5-ТАРАУ. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы қазақ би шығармашылығына тән ерекшеліктер

5.1. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы халық биін орындаушылық дәстүрлері

XIX ортасынан бастап қазақтың қоғамдық өмірінде маңызды өзгерістер болды. Қазақстанда осы уақытта пайда болған саяси-әлеуметтік ахуал тап күресінің шиеленісуіне, алдыңғы қатарлы орыс мәдениетінің енуіне жағдай жасады. Мұның бәрі қазақ өнеріндегі демократия элементтерінің күшеюіне алғышарттар жасады.

«Халық әншілері мен музыканттарының репертуарында еңбекші халықтың өмірі – оның қайғылары мен қуаныштары, оның озбырлық пен аяусыз қанауға қарсы қыр көрсетулері көркем суреттелген шығармалар бірте-бірте жиі кездесе бастады. Халық арасына көп тарған бұл шығармаларда адамның адамшылығын қорлайтын ескілік қалдықтары бірден бірге қатаң мінеліп, байлар мен билердің пайдакүнемшілдігі, топастығы және қомағайлығы келеке етіле бастады.

Лирикалық өлеңдер жанры едәуір дамыды, олардың көбі өздерінің мазмұны мен музыкалық ұнамдылығы жағынан тамаша көркем шығармаларға айналды. Лирикалық өлеңдерде халықтың адам бостандығы, әйел теңдігі жөніндегі арманы, жастардың оқуға, білім алуға талпынуы өте көркем тілде бейнеленіп отырды. Бұл тақырыптар халық музыкасы мен поэзиясында сыншылдық бағытты күшейтті, халық санасында алдыңғы қатарлы көзқарастар мен талаптардың дамуына көмектесті» (Қазақ ССР тарихы. 1 том, А., 1957, 498–499-б.).

«Би өнерін бұрынғы кезде көптеген суырыпсалма әншілер меңгерген», – дейді көненің білгірі Ө.Жәнібеков өзінің «Жаңғырық (Эхо)» атты кітабында. «Оларды театрландырылған би мен ән қойылымдары көрсетілетін барлық мерекелер мен жәрмеңкелерде, күш пен ептілік паш етілетін ойын – билерде, өткір әзіл-қалжыңдар мен пантомимаға құрылған көріністерде қошеметтеп қарсы алды. Олар өздерінің трюктерін орындау шеберлігі, кәсіби даярлығымен көрермендерін баурап алды. Бұл кезеңнің билері көбінесе цирктік қойылымдарды еске түсіреді, жануарларға еліктеу арқылы көрермендердің көңілін көтеріп, олардың ауыр тұрмыстарын бір сәтке ұмыттырады. Жануарларға еліктеу билері би қимылдарының жетілуі мен орындаушылардың төзімділігінің де дамуына өсер етті».

Бұндай халық биінің жарқын үлгісінің бірі – «Ортеке». Қазақтың түкпір-түкпірінде ол әр түрлі нұсқада орындалған. «Ортеке» биі туралы мәліметтер ғасырлар қойнауынан бастау алады. Мұны Өзбекәлі Жәнібековтің «Жаңғырық...» кітабында келтірілген Мұхтар Әуезовтің куәлігіне сүйене отырып, делелдеуге болады. Автор онда «қапыда жарға құлаған жабайы ортекелерді бейнелейтін «Ортеке» биін кезбе ортекеші – бишілер қазақ ішінде ата-бабамыздың есте жоқ ерте кезінен бері қарай орындап келе жатқандығы туралы болжамды Мұхтар Әуезовтің өз аузынан бірде Шымкентте өткен пікірсайыс кешінде естігені туралы айтады (Жәнібеков Ө. «Жаңғырық ...» алтын домбыра туралы аңыздың ізімен. А., 1991, 261-б.).

«Ортеке» биі қуыршақ нұсқасында орындалады: домбырашы – композитор ағаштан ойылған ешкіге байланған жіптің бір ұшын өз саусақтарына тағып алып, қандай да бір сазды ойнайды. Ырғаққа байланысты жіпке тартылған мүсін орға құлап, бар күшімен сыртқа шығуға талпынған жануар тәрізді үзік-үзік қимылдар жасап, музыка әуенімен билейді. Бұл жағдайда «Ортеке» халық қуыршақ театры «қазіргі қуыршақ театрының міндетін атқарған – белгіні құртақандай күйде көрсетеді» (Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. А., 1976, с. 14).

Келтірілген би үлгілері халық бишілерінің жақсы дене дайындығының болғандығы туралы қорытынды жасауға негіз болады. Айлалы іс-әрекетті билерді орындау қабілеті бишілердің жоғары кәсіптік деңгейін көрсетеді.

Жеке билеу өнері бүкіл халыққа тән болды. Олар халықтың ойы мен көңіл күйін білдіре отырып, өз билерін соларға арнады. Бұл бишілердің биі көңілді көтеріп, аз уақытқа болса да, күнделікті ауыр еңбек пен сұрықсыз тұрмысты ұмыттырады.

Би көрермендерді өзімен бірге еліктіріп, орындаушылармен бірге адамдардың қиялына қанат бітіріп, санасын оятты. «Ауыз әдебиетінде өз ыңғайына қарай ауыстырып, өзгертіп, қосып айту кеңінен етек алған (жан-жақты дамыған есте сақтау қабілеті – эпостар, дастандар мен айттыстардың орасан ұзақ мәтіндері еске жатқа сақталған, қажет жағдайда жеңіл әрі табиғи қалыпта еске түсіріліп айтылған). Сондықтан ауыз әдебиеті өкілі оның шарттарын шебер игере алған, өз мүмкіндігінің әр қырын аша отырып, оның көркем-эстетикалық әлеміне жеңіл араласқ-

ан» (Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры Казахского народа. А., 1987, с. 25). Қазақ биінің ырғақтарында халықтың дүниетанымы мен ойы көркем көрініс тапты. Түрлі мәліметтер әр биінің өзіндік орындау мәнерін түсінуге мүмкіндік береді.

Әжуалау барлық бишілерге ортақ болды. Олар заман ағымына сай өмір сүрді, саяси-әлеуметтік қайшылықтар шиеленіскен кезеңде ақын-жыршылар, әншілер үстем тап өкілдерін өшкерелеп, бейшаралық халге түскендердің мүддесін қорғады. Жануарға еліктеу биінің күлкілі болуы оның сырт түрін, қимылын келтіруде ғана емес, би құрылымында әлеуметтік тақырып – байлардың мінез-құлықтары, жалқаулықтары, менменшіліктері, көп әйел алушылықтары келемежделіп, онымен күрестің негізгі құрамы ретінде пайдаланылды. Байларды және олардың жарамсақтарының жағымсыз қылықтарын ашып көрсетуде бишілер бейнелі салыстыруларды да, айшықты бояуларды да аямай қолданды. Бұл күресте сатира халықтың ең тиімді қаруы болды. Жаппай күлкі бидегі көрсетілген бейнелердің халық көңілінен шығып, оның рухына жақындығының айғағы болды.

XIX ғасырдың соңғы ширегінде қазақтың кезбе әншілері мен музыканттары жыл сайынғы Троицк мен Қоянды төрізді ірі жәрмеңкелерде жиі көріне бастады. Бұл жәрмеңкелер халықтың мәдени және рухани алмасу орталығы болды. Халық бұған күнібұрын дайындалды, мұнда талантты орындаушылар өз шеберліктерін көрсетті.

Ағашаяқ (Берікбол Көпенұлы) (1861–1932 жж.) Семей облысы Абай ауданында туып өскен. Атақты әнші және домбырашы, әрі өз ісінің асқан шебері болған. Әнші, күйші, ақын, биші әрі қуақы, бір басында бәрі болды.

Ол аяғына ұзын ағаш сырық байлап алып, шауып келе жатқан атқа қарғып мінетін, ат сауырында біраяқтап тұрып шабатын, қыран құстың тұғырына отырып алып, жердегі тақияны тісімен тістеп алатын. Осы және осы төрізді өзге де цирктік нөмірлерді ол асқан шеберлікпен орындайтын және ол әр түрлі жануарлардың дауысын айнытпай салатын, әр жастағы адамдардың мінез-құлықтары мен қозғалысын шебер қайталауы керемет. Домбырада шебер ойнайтын ол домбыраны арқасына салып та, тіпті аяғының башпайларымен де шертетін. Оның репертуарында «Абылайдың қара жорғасы», «Ақсақ құлан», «Алты қаз», «Бозайғыр» және тағы басқа да халық әндері мен күйлері болған. Ол «Аяғым-ай», «Ахахау–ахау», «Ой, жиырма бес» және өзге де әндердің авторы. (Қазақ өнері. Энциклопедия. А., 2002, 18-б.).

Ағашаяқ (шын аты Рақымберді) XIX ғасырда қазіргі Алматы облысының Райымбек ауданында өмір сүрген. Заманында ән өнерінің шебері болған. Ол аяғына сырық байлап алып, қатар шөгіп жатқан тоғыз түйенің үстінен секірген, әр түрлі билерді орындап, «Қалды-ау, қалды-ау, қыз қалды-ау» әнін шырқаған. Рақымбердінің шығармашылығы мен әндері халық арасына кең тараған және оларды халық жақсы көрген.

Кемпірбай. Белгілі ақын Кемпірбай 1879 жылы Семейде өнер көрсеткенде, ән салып қана қоймай, аяғына сырық байлап алып, әр түрлі

сиқырлар жасап, гармонының сүйемелдеуімен би билеген. Содан соң қымбат киімдер киіп алып, бір орында сырықпен шыр айналған, бұдан кейін ат үстінде шабандоздық өнер көрсеткен (*Канапин А.К., Варшавский Л.И. Искусство Казахстана. А., 1967, с. 21*).

«Жаңғырық ... алтын домбыра туралы аңыз ізімен» атты кітапта Ө.Жәнібеков халық әншілері мен бишілері Жүнісбек Жолдынов, Қарсақ Қапабаевтардың есімін еске алады, бірақ құжаттарда тіркелген мәліметтер аз.

Зарубай Құлсейітов. Қоянды жәрмеңкесінің бірінде «Қоян биін» билеген (*Әбірев Д. Қазақ биінің тарихы. А., 1997, 61-б., Жиенқұлова Ш. Сымбат. А., 1987, 22-б.*). Қоян киімін киген биші оның қимылы мен қылықтарына еліктей қайталап, ішім-жемге толтыра жасалған үстелдердің арасынан билеп өткен кезде, бір де біреуін қозғамаған. Би өзінің түрі жағынан юморлық биге жатқан. Биші біресе қорыққан болып, біресе әуесқойлықпен қарап, ақырын өтіп кеткен немесе одан албырттықпен секіріп өткен. Көз көргендердің айтуы бойынша, бұл нөмір 40 минутқа созылып (Қазақ өнері. Энциклопедия. А., 2002) көрермендерді таң-тамаша қалдырған. Көргендер салғырт отырған жоқ. Дәніккен қоянның танымал істері мен өзіне тән қимыл-қозғалысы көңілді күлкі мен ду шапалақтауларға ұласып отырды.

Шашубай Қошқарбайұлы. Шашубай Қошқарбайұлының осыған ұқсас өнер көрсетуін Боранқұл Әбеновтің айтқанына сүйене отырып, этнограф Е.Тұрсынов баяндайды. Б. Әбеновтің айтуы бойынша, «Шашубай дастарқан үстіне тығыз қойылған тағамдар мен ыдыстар арасынан бір де бір затты қозғамай, қоян тәрізді ырғып өтіп, өзінің ептілігін танытты», – дейді (*Тұрсынов Е.Д. Бақсы ақын, сері мен жыраулардың пайда болуы. Астана, 1999, 189-б.*). Міне, драматург Ш. Хұсайыновтың сөзінен Д.Әбірев жазып алған Шашубайдың бишілігінің тағы бір дәлелі.

«Халық ақыны Шашубай Қошқарбаев «жиналған халықтың көңілін көтеру үшін өз өлеңін айтар алдында шауып келе жатқан ат сауырына қарғып шығып, ер үстінде тік тұрып жігіт биін билеген, содан соң секіріп түсіп, биін аттың айналасында жалғастырған. Күлкілі би «Ортекені» де билеген» (Д. Әбіревтің «Қазақтың халық биі» атты кітабындағы драматург Құсайыновпен әңгімесінен. 62-б.).

Жаңа заман лебі халық бишілерінің де шығармаларына әсерін тигізді. Халық биінің байлар заманының ескілікті әдеттерін келемеждейтін жаңа сатиралық бағыты туды. Әсіресе, бұл бағыт ХІХ ғасырдың алғашқы ширегіндегі халық бишілері Ахмет Берсағымов пен Омар Алдановтың шығармашылығынан айқын көрінеді. Сатиралық пантомималар мен билерінде олар байлар мен шонжарларды, молдаларды келеке қылады. Бұл үшін өшіккен байлар халық күлдіргіштеріне «жынды» деген лақап таратады (*Абиров Д. История казахского танца. А., 1997, с. 61, Жиенқұлова Ш. Сымбат. А., 1987, 22-б.*). Бірақ бұлай аталғанына қарамай, бишілерді қарапайым халық өте жақсы көрген.

Қоғамдық құрылымдағы түбегейлі өзгерістерге сәйкес пайда болған халық көп жиналатын жалпыхалықтық мерекелер мен жәрмеңке-

лерде би өнерін бір-бірінен үйрену мүмкіншілігі де туды. Орындаушылар бір-бірінен би мәнерін, ерекше қимылдарды үйреніп қана қоймай, бір нөмірді жұптасып та билей бастады. Осылай 1921 жылы Қарағанды облысында өткен Қазақстан автономиялы республикасы құрылуының 1 жылдық тойында «Қоян – бүркіт» биі орындалған (Бегалин С. Кезеңдер. «Жұлдыз», № 11. А., 1971, 75-б.). Бұл биді орындаушылар Жынды Қара мен Зәрубай Құлсейітов. Ескертетін жағдай, бұл биді қазақтың тұңғыш жұптық биі деп қарау керек тәрізді. Бұған дейінгі қазақтың би өнеріне қатысты мәлеметтердің бәрі тек қана жеке бишілердің орындаулары туралы болған. Жаңарған, социалистік қоғам жағдайындағы рухани мәдениет алдында үлкен мүмкіндік деңгейі ашылды. Көркемөнерпаздар үйірмесінде көптеген адамдар халық биін үйренумен айналысты (Осы және бұдан кейінгі мәліметтер Ө.Жәнібековтің «Жаңғырық» кітабынан алынған). Көркемөнерпаздар байқауы, халық билерін орындаушылар қатысқан «олимпиадалар» үлкен мереке ретінде өткізілді. Осындай мерекелердің бірі – 1934 жылы жазда Алматыда өткен өнер қызметкерлерінің Жалпықазақстандық слеті. Оған қатысқан қазақ театрының негізін қалаушылардың бірі, Қазақ ССР-інің халық әртісі Қанабек Байсейітовтің айтуынша, слетте талай тамаша бишілер анықталып, танылған. Алматы маңынан келген бір биші «Насыбай тарту» биін билеген. Би пантомима өнерінің шынайы көрінісі болған. Биші өзінің шеберлігі мен былқылдақтығы, иілгіштігімен ғана емес, мимикасымен де ерекшеленді.

Пантомималық би үш көріністен тұрады. Біріншісі – насыбайды дайындау және салу көрінісін бейнелейді. Екіншісі – осы іспен айналысу әрекеті. Үйреншікті шөптің дәмін алған адам бірден өзгерді, қуанышты, көңілді күйге ауысты, көңіл күйі көтерілді, рахат сезімді бастан кешірді, даңққа бөленгендей желігіп билей бастайды. Үшіншісі – әбден билеп шаршап, насыбайға елігіп, масайып, аяғын баса алмай, құлап түседі. Би өте әсерлі және өдемі еді.

Әсіресе, өнер қызметкерлерінің Жалпықазақстандық слетке жиналғандарды таңқалдырған Қарқаралыдан келген биші Зәуірбаев болды.

Ол жалғыз өзі «Қоян мен бүркіт» биін биледі. Оның да өнері пантомимоны еске түсіреді. Бүркіт қанаттарын қағып, шарықтап ұшып кетті. Қоянды байқап қалып, шаңқылдап, төмен құлдилаиды, ал қыран құсты көріп қалған қоян қаша жөнелді, бірақ кеш қалды. Бүкіл көрініс бишінің бейнелеуінде ерекше көркем әрі сенімді шыққан.

Слетте бірнеше шамандық, бақсылық билер де көрсетілді. Барлығы өз шеберліктерін әр түрлі тәсілмен көрсетуге тырысты. Біреулер өздерінің шеберлігін, біреулері – ептіліктерін көрсетті. Бір орындаушы екі адамның иығында тұрған ұзын сырықтың үстінде биледі. Бишінің тек қолы мен аяғы ғана емес, әрбір бұлшық еттері, денесіндегі әрбір жүйкесі билеген тәрізді әсер қалдырды. Бұл анық таланттың айғағы еді. Қолма-қол ойдан шығарып билеудің тағы бір айғағы халық бишісі Жағыбек Ыбыраевтің орындауындағы нөмір болды. Би балетмейстер Д.Әбіревке көрсетіліп, ол қағазға түсіріп алған. «Тізесін сәл бүге тұрып,

музыка ырғағын ұстайды, содан соң екі қолын жайып жіберіп, саусақтарын жоғары бағыттап, иығын жоғары–төмен қимылға келтірді. Музыканың қатты тұсында домбырашыдан тағы да екпіндете түсуін талап еткендей, оған жиі, жылдам қадаммен ұмтылды. Содан соң тізесі мен иықтарының ырғақты қимылдарын сақтай отырып, денесін артқа шалқайтып, домбырашыдан шегінеді. Тұрған орнында әрқилы қимылдар жасап, алға, солға аттап, қолын жоғары көтеріп, тізесін бүккен қалпында бірнеше қайтара жоғары секіреді, қолдарын құстың қанатындай жоғары–төмен сермейді...» (Абирев Д.Т. История казахского танца. А., 1997, с. 60). Ж.Ыбыраевтың тамаша аңшы болғандығын айта кету керек, қолдың сермелуін ол қанатты «достарынан» көрген. Ол биге дәл және бейнелі мінездеме берді: «Би – халықтың қанаты, халықтың шексіз қиялының, рухының, мінезінің қолма-қол бейнеленуі» (Абирев Д. История казахского танца. А., 1997, с. 60).

Слет Қазақстанның әр түпкірінен келген, бұрын бір-бірінің шығармашылығын тамашалауға мүмкіндігі болмаған өнерпаздардың би өнерінің түп тамыры бір екенін көрсетті. Бұл жағдайды үлкен маңызға ие болған музыка, поэтикалық сөз, үйлесімділік қозғалыс өнері қазақ қоғамының негізін құраған ұлттық генетикалық мұра деп білген жөн. Халық ойынының көркем берілуінің бір түрі болып табылатын үйлесімділік биде халықтың әдет-ғұрпы, мінез-құлқы, адамның ішкі уайымы мен нәзік сезімдері көрініс тапқан. Жасалған бейненің табиғилығының әсерленуі сол уақыт үшін би тіліне жарасымды болды. Көңілдің әрқилы сәттерін жарқын көрсету міндетті болды. Қазіргі заманда кәсіби бишілердің шығармашылығында ең бірінші орында бидің мазмұны тұрады. Академиялық би мектебінің негізінде тәрбиеленген бишілерге дерексіз бейнелерді жасау түк те емес. Соған сәйкес орындау үйлесімділігі де өзгерді. Дәрекі табиғи бейнелер екінші орынға ысырылды, тек қана күлкілі нөмірлер мен жануарларға еліктеу билерінде ғана сақталды («Насыбайшы», «Қоян–бүркіт», «Қоян биі», т.б.)

XX ғасырдың басы біздің еліміздің өміріне ірі өзгерістер әкелді. Қазан төңкерісінен кейін орыс, батыс және басқа елдердің мәдениетімен танысу мүмкіндігі туды. Қазақстанның көптеген қалаларында репертуарының негізін жас төңкерісшіл әдебиет туындылары құраған орыс театрлары ашылып, жұмысшылардың көркемөнерпаздар үйірмесі, клубтары, үгіт бригадалары құрыла бастады. «Өмірдің қарқынына сай мәдениет ағымы да тез игерілуіне сәйкес халықтан да жылдам қолдау тауып отырды.

Осы кезеңнің жағымды нәтижелерінің бірі – «қазақ мәдениетінде жинақылық, өзге мәдениеттен негізгілерін тез үйреніп алушылық, өзгерістерге жылдам бейімделушілік тәрізді сапалар қалыптасты» (Ауезов М. Энциклопедия: к проблеме единства миров, кочевья и оседлости. В кн. «Кочевники – Эстетика». А.: Ғылым, 1993, с. 32). Жаңадан кіргізілген эстетикалық жүйелерді халық жылдам қабылдап, тез қолданып кетті. Бұндай жылдам қабылдаудың себебі, театрдың кейбір жекелеген түрлері этномәдениет дәстүрі ретінде халық арасында бұрыннан бар еді, сондықтан тез қабылданып, дамиды.

Төңкеріс тақырыбы қазақ халқына бұрыннан жақын болатын, сондықтан төңкерісшіл қазақ әдебиеті тез қалыптасты. Ескі тәртіпке қарсы тұратын күрескерлер бейнесін көрсететін драмалық туындылар пайда бола бастады. Қазақ драма театрларының негізін ірі қазақ жазушылары С.Сейфуллиннің «Қызыл қырандары», Б.Майлиннің «Майдан», «Талтаңбайдың тәртібі», І.Жансүгіровтің «Кек», «Түркісіб», Ж.Шаниннің «Шахта», «Арқалық батыр» тәрізді шығармалары құрады. Театр — халық өміріндегі жаңалықтарды көрсетуші. Музыкалық мәдениетте де орындаушылықтың жаңа тәсілдері меңгерілді. Музыкалық театр, қазіргі Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры ашылды. Үлкен және кіші оркестрлер пайда бола бастады. Би мәдениетінде де осындай өзгерістер болып жатты. Қазақ хореографиясы өз бетімен үйренген жеке бишілерден бидің кәсіби қойылымы мен оның дамуының ең жоғары дәрежесі — балетке көшті.

Ұлттық драма театрының бірінші қойылымы 1926 жылы 13 қаңтарда болды. Қазақстан кәсіптік театр өнерінің тарихы осы күннен басталады. Театр өнерінің білгірі, театртанушы Б.Құндақбаев өзінің «Театр жолы» еңбегінде жазушы М.Әуезовтің бірінші қазақ театрын ұйымдастырудағы қандай маңызды рөл атқарғанын баса көрсетеді. Ол театрдың репертуарын құруда ғана емес, ұйымдастырушылық пен теориялық сұрақтар төңірегіндегі пікірталастарға белсенді араласқан.

Тұңғыш Қазақ мемлекеттік труппасының негізін халық өнері шеберлері мен әуесқой және мамандығы жоқ труппа сахнасында ойнап көрген, біраз тәжірибесі бар адамдар құрады. Бұлар — халық шығармашылығының кештері мен концерттерінде өнер көрсетіп жүрген халық әншілері мен музыканттары және өздерінің драма актерлігіне бейімділік танытып жүрген Қалыбек Қуанышбаев, Серке Қожамқұлов, Елубай Өмірзақов, Құрманбек Жандарбеков. Әйел актрисалардың ішінен Шәрбану Байзақова, Зухра Атабаева, Шәмсия Әлібекова, Жанбике Шаниналар ерекшеленді (*Құндақбаев Б. Путь театра. А., 1976, с. 32*).

1926 жылы театр Қызылордадан Алматыға көшіп келіп, жұмысын сәтті жалғастырып, өз репертуарын кеңейте бастады. «Ұлттық театрдың» құрылуы мен сәтті жұмыс жасауы, драма өнерінің кәсіптік деңгейге жоғарылауы, сахна шеберлігі мектебінің қалыптасуы, ең соңынан, әртістерді ғана емес, көрермендерді де көркемдікке тәрибиелеу арқылы ғана ұлттық музыкалық театрды қалыптастыра алды. «Республикалық Халық ағарту комиссариаты мұндай ауқымды бағдарламаны орындауға кіріспес бұрын, бірінші кезекте театр кадрларын даярлауға және қайта даярлауға көңіл бөлді, театр ісін түбегейлі өзгертуді жүзеге асыруға кәсіби даярлығы бар музыканттар, композиторлар, әншілер, балет әртістері, режиссерлар, суретшілер, драматургтер қажет болды,» — деп жазады балеттанушы Л.Сарынова «Қазақстанның балет өнері» атты кітабында (Осы және кейінгі мәліметтер Л.П.Сарынованың «Балетное искусство Казахстана» кітабы бойынша. А., 1976). Республика театрында актерлер біліктілігін жетілдіретін студиялар ашыла бастады. 1932 жылы республикадағы тұңғыш музыкалық-драмалық техникум ашылды. Алматыдағы № 13 балалар үйі музыка мектебі болып қайта құрылды, мұнда

балет бөлімін ашу көзделді. Жергілікті ұлттың талантты жастары сол кездегі Одақтық орта және жоғары көркемөнер оқу орындарына оқуға жіберілді.

Сол кездегі Қазақстан мен Ресей қалалары арасындағы мәдени алмасу бағдарламасы негізінде біздің республикамыз бен Ленинградтың (қазіргі Санкт-Петербург) шығармашылық ұжымдары арасында көпжылдық және берік достық қарым-қатынас орнықты. Қазақ балетінің кадрларын дайындауда еліміздегі ежелгі Ленинград хореографиялық училищесі үлкен үлес қосты. Мұнда 1933 жылдан бастап Қазақстанның алғашқы өкілдері би өнеріне үйретіле бастады. Бұл тәжірибе соңғы жылдарға дейін жалғастырылды.

Халық ағарту комиссариаты кадрларды даярлауды жолға қойысымен, ұлттық опера және балет театрын құруға кірісті. 1933 жылы қазақтың мемлекеттік драма театрының жанында музыкалық студия ашылды. Оның алғашқы түлектері – вокалдық қабілеті бар және ән өнерін үйренуге ықыласты драма театрының вокалшылары, музыкалық-драма техникумының студенттері, Абай атындағы институттың көркемөнерпаздар ұжымының әншілері, себебі музыкалық студиядан опера және балет театрының, балет труппасының өртістері қалыптасады деп есептелінді.

Болашақ театрдың ұжымын ұйымдастыру кезеңіндегі қиыншылықтардың негізгі ауыртпалығы балеттің үлесіне тиді. Драмалық театр мен музыкалық театрда балет кадрларын даярлайтын не педагогтар, не кадрлардың өздері жоқ еді. Сондықтан Алматыдағы кеңес сауда қызметкерлерінің клубы мүшелерін М.П.Арцибашеваның басшылығымен биге үйретіп жатқан студиядан көмек сұрауға тура келді.

1933 жылға дейін студиялық ұжым клубтағы «Евгений Онегин», «Фауст», «Русалка» операларының қойылымына, орыстың халық билерімен концерттік бағдарламаларға қатысып отырды. Кейбір студиялықтар – М.Гурилева, З.Гапарова, В.Лебедева, Т.Чернобровцева және М.П.Арцибашева студиясының балетмейстері музыкалық студияға шақырылады. Ташкенттен кәсіби биші Е.Лифанова келеді. Драма театрының өртісі Шара Жиенқұлова да музыкалық студияға ауысады. Біртіндеп балет труппасы би өнеріне бейімі бар қазақ жастарымен толыға бастайды. М.П.Арцибашеваның жетекшілік етуімен В.Қармысова, Х.Жиенқұлова, Ж.Әукенова, А.Идизова, М.Ходжибеков, С.Абсолямова, У.Мұстағалиева, Е.Рамазанов, С.Жәнібеков, М.Өтегенов, А.Исмаилов, Х.Мусабеков, И.Құлтаевтар биді үйрене бастайды. Студия ұжымы Ж.Шаниннің жетекшілігімен М.Әуезовтің музыкалық пьесасы «Айман – Шолпанды» даярлай бастайды.

Студиялықтардың бірінші қойылымды қазақ балетімен әрлендіруге деген ықыласы балет өртістерімен бірге әншілерге де биді үйренуді міндеттеді. Бірақ М.П.Арцибашева үйрете бастаған музыка ырғағымен жасалатын жеңіл қозғалыстар, үйлесімділікке үйрету ұлттық хореографияны құруға жеткізе қойған жоқ. Қазақ балетінің алғашқы өлсіз қадамы басқа да қиын жағдайлармен күрделене түсті. Ол жылдары қазақ ұлттық балетін құру мүмкін бе және қажет пе деген негізгі сұраққа өлі

де болса біртұтас көзқарас жоқ еді. Ал егер құрса, ол қандай жолмен дамуы қажет еді?

Театр мәжілістерінде, студиялықтар ұжымының өз ішінде бұл сұрақ төңірегіндегі пікір мүлдем әр түрлі болды. Біреулер қазақ халқына еуропа музыкасы, еуропа хореографиясы жат әрі зиян, оның жетістіктерін үйрену – ұлттық бидің дамуын тежеу деп мәлімдеді, өзгелері өткенді бетке ұстай отырып, қазақ биі қазақтар үшін дамыған өнер ретінде болмаған, сондықтан оны жасаудың да қажеті жоқ деп дәлелдеді. Би дәстүрін жаңғырту мен ұлттық балетті құру үшін мұндай әржақты пікірлер елеулі кедергі болды.

Ұлттық балетті ұйымдастыру мен халықтық биді жаңғыртуға қарсы болғандарға сол кездегі әдебиет пен өнердің көрнекті қайраткерлері тойтарыс берді. Бұл мәселе жөнінде 1933 жылы орталық газеттердің беттерінде ұлттық хореографияға «жақтастар» мен «қарсыластардың» кең ауқымды пікірсайысы жарияланып отырды. И.Қабылов өзінің «Ұлттық өнерді одан әрі көтеру керек» деген мақаласында бұл дау мен қайшы пікірлерді ескеріп, жинақтай келе, қазақ биінің жанашыры екендігін көрсетіп: «Қазақ еңбекшілеріне хореографиялық өнер жат емес. Оның алғашқы белгілері халық ішінде болған әрі бар, біздің міндетіміз қайта өңдеу және пайдалану. Қазіргі өзбек және тәжік билері де ескілікті, бірақ өңдеу мен стильдеудің нәтижесі. Бұл үшін Қазақстанға жақсы мектептен өткен өзінің білікті кадрлары керек, халық биін өңдеп, жаңалайтын еуропалық үлгідегі мектептер қажет», – деп жазды («Казахстанская правда», 1933, 30 желтоқсан). Халық биі мен балетіне қарсыластардың үні барған сайын әлсірей түсті, жақын жылдардың тәжірибесі оларды мүлдем үнсіз қалуға мәжбүр етті.

5.2. Музыкалық–драмалық қойылым – қазақ би өнері дамуындағы жаңа кезең

1934 жылдың қаңтарында «Айман–Шолпан» музыкалық спектаклінің би нөмірлері кірістірілген алғашқы қойылымы болды. Бұл қойылым ұлттық хореографияның қажеттілігі жөніндегі дауды оң шешіммен бітірді. Қазақтың ұлттық фольклор материалдары негізінде қойылған қазақ билерімен әрленген «Айман–Шолпан», «Шұға» тәрізді алғашқы музыкалық спектакльдер шығарманың мәнділігін көрсете алды.

Ұлттық хореография төңірегінде дау ширығып тұрған кезде, оның тағдырына әсер еткен тағы бір оқиға болды. 1933 жылдың желтоқсанында үкіметтің шақыртуымен Алматыда Али Ардобус жетекшілік ететін өзбек этнографиялық халықтық Шығыс және Орта Азия «Тау қырандары» ансамблі өнер көрсетті. Бұл ансамбльдің репертуары сол кез үшін жаңашылдығы және түпнұсқалығымен ерекшеленген. Бидай тартуды бейнелейтін «Чуббазы» биі, бас бостандығын алған әйелді бейнелейтін

«Худжум» биі – ырғағы, тақырыптың жаңашылдығы, өмірге құштарлығы, қызу жалыны, әртістер мен көрермендердің көңіл күйін көрсетуімен заман рухына сай келді.

Ансамбль халықтың өсіп келе жатқан мәдени сұранысына лайық балет өнерінің қажеттігін жарқын және дер кезінде көрсетті. Көп ізденістерді басынан өткізген ансамбльге, ұлттық хореографияның талантты, жігерлі басшысы Али Ардобусқа қазақ балет труппасын басқару туралы ұсыныс күтпеген жаңалық болған жоқ.

Студияға Али Ардобустың келуімен табанды да қажырлы жұмыс басталды. Композитор И.Коцык пен оркестрге салушы С.И.Шабельский өңдеуден өткізген халықтық би әуендері пайда болды. Али Ардобус М.П.Арцибашевамен және «Айман–Шолпан» спектаклінің режиссері Ж.Шанинмен бірлесе отырып, танымал халық билерінің ішінен спектакльдегі ойды анықтауға көмегі тиетін бейнені іздестірді, сахнада көрсетуге лайықталған би түрлерін жасайды.

1934 жылы 13 қаңтарда «Айман–Шолпан» музыкалық пьесасының премьерасы болды. Музыкалық–драмалық пьесаға кірістірілген билер жат көрініп, үйлеспей тұра ма, халық оны түсіне алмас деген қауіптің бәрі жоққа шықты. Бір маусымда пьеса 100 рет қайталанып қойылды, барлығында би спектакльдің өзге де компоненттерімен бірге табысты қабылданып отырды. Көрермендер өздеріне таныс және етене жақын ат жарысы, бүркітпен аң аулау тәрізді көріністерді көркем би тілінде тамашалады. Спектакльде қойылған ескіден келе жатқан аңшылықты бейнелейтін «Қоян–бүркіт» ойынын театрландырған М.П.Арцибашева еді. ... Екі қоян асыр салып ойнақтап жүр, төбеден төнген бүркіттің қанаттарының көлеңкесін де, жақындап қалған қауіпті де байқамайды. Олардың секегі жеңіл де әсем. Айбарлы тұмсықты, қабағы көзін жапқан жыртқыш, темірдей тегеуірінді бүркіт өзінің құрбанының маңында айналып жүр. Иіліп–бүгілген қанат – қолының серпілісі, денесінің қозғалысы қауіпті құсты бейнелейді. Мойны ілгері ұмсынып, қырағы көздерімен олжасын таңдап серпе бүгілген аяқтарын кезек алмастырып, қоянды бүре түсуге даярланады. Шеңбер бойымен адымдап секіре қозғалған бүркіт жайлап құрбанына жақындай түседі. Құлаштай сермелген қанат, қысқа ғана арпалыс – бүркіт өз олжасын тауға әкетеді.

Али Ардобустың «Қара жорға» биі халық ұғымындағы нұсқаға сәйкес құрылған. Би өзімен аттас халық күйі негізінде қойылған. Мұнда балетмейстер әйгілі ат жарысы – бәйгені көрсеткен. ... Мерекелік тойға Маман ауылы жиналған. Бәрі қызықты сайыс – бәйгенің басталуын тағатсыздана күтуде. Топ арасынан көңілді жас жігіттер шығады. Халық оларды айғайлап қошеметтеп тұрады. Денелерін сәл еңкейткізіп, камшыларын жұлқа сермеп, бозбалалар қызу жарысқа желіге кіріседі. Екпіндетіп шеңбер жасай, түзу сызық бойымен және қиғаш қозғалған шабандоздар бірін-бірі басып озып, жеңіл қарғып, мәнерлі секіріп өнер көрсетеді.

Шабысты бейнелеу – ырғақпен жалғыз аяқтап нық ырғулар, денелерін бүге кең секірістер – би қимылдарын алмастырып отырды. «Қара жорға» биіндегі халық әуені шабыс ырғағына бағындырылған ай-

қын, екпінді, серпінді қозғалыс, атқа отыруды жете меңгерген шабандоз жігіттердің батыл бейнелерімен бір тұтастықта қабылданады.

Сахнаға лайықталып, өңдеуден туған билер: 1934 жылы алғашқы ұлттық спектакль «Айман–Шолпан» үшін би даярлаған халық бишісі Әубәкір Исмаиловпен бірлесе отырып балетмейстер Али Ардобус құрастырған «Қара жорға» биі, 1936 жылы Мәскеуде өткен халық билерінің Бүкілодақтық фестивалінде көрсетілген, Бакеев, Қуанышбаев, Сарсенбаев, Өтегеновтар орындаған «Көкпар» биі, Мәскеудегі қорытынды концертте Шара билеген «Мерген» биі; делегация құрамында Лондонда өткен КСРО-ның көпұлтты би өнері фестивалінде өнер көрсетуі, алғашқы ұлттық опера «Қыз Жібекте» өзінің тұрақты орнын тапқан «Қыз қуу» биі және тағы басқалар. «Көкпар» биінде бишінің қылығы сайыс рухын көрсетеді. Серкештің тұлыбын өзгелерден бұрын әкету немесе садақпен дәл көздеп ату, «Қыз қууда» – ат үстіндегі қызды қуып жету – бұл қимылдардың сипаты үлкен жылдамдыққа, ептілікке, дәлдікке бағындырылған. Яғни, ат үстінде жайбарақат отыру жараспайды. Бидің сипатына байланысты орындаушының денесі алға қарай еңкейіп, ат жалына жабыса түскендей оң қолымен оны камшылап, сол қолымен тізгін ұстайды. Сол сәттегі биші аяғының дүбірлеген соққысы текіректенген шабыстың құтырынған ырғағын береді. Кейіннен қазақ биін зерттеушілердің еңбектерінде, соның ішінде, Д.Әбдіровтің «Қазақ биінің тарихы» кітабында бұл қимыл «Шабыс» атын иеленді. Керісінше, аттың аяң жүрісі, соған сәйкес салт аттының такаппар отырысы оқулықтарда «тепең жорға», «шоқаң жорға» және «желдірме» деп аталды. А.Ардобус спектакль үшін «Келіншек» биін де ойлап шығарды. ... Жас әйел ойнақылына басындағы желегін жөндеген болып, онымен біресе бетін жабады, біресе өзінің құрбылары мен серіктеріне қулана және көңілдене қарайды. Бұл бидің жеңіл қимылдары нәзік әрі сазды. Бишінің майысқан әрі мәнерлі қолдары, денесін ширақ бұруы жас әйелдің көңілді жай-күйін білдіреді.

Би үшін оның жарқын жүзділігі мен жігерлі сипатын жеткізетін танымал, айқын ырғақты халық күйінің музыкасы пайдаланылды. Балетмейстер Али Ардобус бұл музыкадан қызу мінезді әрі батыл, қылымсыған, ширақтығы жөнінен жанкешті жігіттерге жол бермейтін жас әйел бейнесін көреді.

«Айман–Шолпан» спектаклінде қазақ халық билерінен басқа А.Ардобус өндеген бақсы, өзбек биі көрсетілді және балет бишісі Е.Лифанова жасаған жеке концерттік нөмірлер болды.

Елубай Өмірзақовтың орындауындағы бақсы биі өте қызықты болды, оның бейнелеуінде сатиралық реңк пайдаланылды. Ж.Шаниннің «Арқалық батыр» спектакліндегі қызықты актерлік жұмыс Диуана рөлі туралы, оның әсерлік күші мен тәсілінің тұтастығын атап көрсете отырып, Н.Шаукенбаева: «Оның Диуанасы қызыл көзін қылиландырып, басын шайқақтатып, дұғасын бір қалыпты соза, оттың төңірегінде барған сайын шапшаңырақ, дымы құрығанша айналады. Соңынан, бүкіл денесімен дірілдеп–қалшылдап, «Ах!» деп айғай салып, әлі құрып, құлап түседі. Бұл көрініс өткен өмірдің суретіндей көрермендердің қызу

серпілісін тудырды. Диуананың рөлін Өмірзақов бөлек көрініс ретінде концерттерде жиі орындады. Атап айтқанда, 1936 жылы Москвада өткен қазақ өнерінің бірінші онкүндігінде солай болды» (*Шаукенбаева Н. Актерское мастерство. Творческие портреты мастеров каз. театра. А., 1979, с. 20*).

«Алдар Көсе» кинофильмінде бақсыны ойнағанда дәл осы нөмірді пайдаланды, қазір биді пленкадан да көруге болады.

Жеке концерттік нөмір ретінде қойылған «Шансоньетка» биінің біраз өзгешелігі байқалады. Осы эстрадалық бимен Ташкенттен шақырылған биші Екатерина Лифанованың қазақ театры сахнасындағы шығармашылығы басталды.

Ертедегі би – пантомималар сахнаға лайықталып өңделгенде жаңа сипатқа ие болды. Егер халық биі жиі бір орында немесе шеңбер бойымен орындалса, ол қазір қозғалыс аумағы қиғаштап, түзу бойымен, жартылай шеңбер болып кеніді. Би суретін тоқыған қозғалыстар ұлттық ою-өрнекті еске түсіреді. Ұяң табиғи мәтін мен пантомималық әрекет орнына денені бос тастайтын, кең және еркін қимылды би келді. «Айман–Шолпан» спектаклінде биді қоюшылар епті, қызу мінезді, әрі қуаты бойын кернеген жарқын жүзді жігіттерді, тамаша шабандоздарды көрсете алды. Олардың екпінді жеңіл қимылдары, қанат серпілісін, ат үстіндегі шабандоздың еркін білдіретін қолдың өзінше бүгілген мәнері қазақ ерлер биінің сахналық түрінің негізін қалады.

Сөзсіз, халық биін жасаудағы алғашқы тәжірибелер мен үлгілер өзін ақтайтын ғана әрекеттер еді. Егер дұрыс бағытталған сипаттар туып келе жатқан ұлттық хореографияның жобасын белгілесе, алда бұл сипаттарды айқындайтын би тілін әлі де болса толық дыбысталуына қол жеткізу керек болды.

«Қоян–бүркіт», «Қара жорға», «Келіншек» билері уақыт өте келе кәсіби театр сахнасынан халықтық көркемөнерпаздар ұжымына ауысты.

1934 жылдың 17 қаңтарынан бастап Қазақ драма театрының студиясы ресми түрде Мемлекеттік музыка театры деп аталды. Сәтті спектакльмен қанаттанған музыкалық театрдың әртістері енді қазақ жазушысы Б.Майлиннің келесі «Шұға» пьесасын қоюға кірісті. Бұл спектакльдің қоюшы–режиссері Қ. Жандарбеков пен Ж. Шанин, дирижері Ф.Кузьмич болды. Сәтті тандалған халық музыкасы, алғашқы тәжірибедегідей, спектакльдің музыкалық негізін құрайды. Бұл қойылымның тағы бір есте қаларлығы, ол екі көрнекті адамның: балетмейстер А.Александров пен Шара Жиенкұлованың шығармашылығының басы болды.

А.Александровтың тұрмыстық–музыкалық драма Б.Майлиннің «Шұғасындағы» дебюті оны бірыңғай биден тұратын спектакль ретінде айқындады. Мұндай әсер балетмейстер А.Александров үйлесімділік безендірулермен өңдеп, кең пайдаланылған халықтық ойындардың есебінен туды.

Кейіннен қазақ хореографиясының көрнекті бишісі болған Шара Жиенкұлованың дебюті де «Шұға» спектаклінде болды. Балетмейстер және педагог А.Александровтың жіті қадағалауымен ол биден биге өз

шеберлігін жетілдіре түседі. Шара Жиенқұлова аз уақыт ішінде балет ұжымының жетекші бишісі болады.

Орта бойлы, әдемі жүзді, қимыл мәнері жұмсақ, нәзік, тақаппар әрі назды, қолы ерекше мәнерлі Шара балет ұжымында айрықша бөлек көрінетін. Қоюшы Александровтың би тәсілдері мен композициясын еркін түсініп, оған қазақ балетінің сипатын берді, ұлттық хореографияның қалыптасуы мен жетістіктеріне ықпалын тигізді.

Әсіресе бишінің таланты «Қыз Жібек» спектаклінде жан-жақты көрінді. Бұл музыкалық-драмалық спектакльдің Қазақстан өнеріндегі орны ерекше. Ол «алтын» қорға кіріп, ұлттық операның ғана емес, ұлттық балеттің де негізін салды. «Айман—Шолпан», «Шұғадағы» би нөмірлерінің жетістіктерімен жігерленген «Қыз Жібек» спектаклін қоюшылар бұл жолы би емес, бұрынғы спектакльдердегідей жалпы тақырыпқа және пьесаның музыкалық құрылымымен тығыз байланысты би сахнасын қоймаққа шешім қабылдады. Сондықтан спектакльдегі билер жай қыстырыла салған нөмірлер емес, оқиғаны дамытушы, жарқын әсер етерлік көрініс болды.

Міне, Жібектің отауына бойжеткендер жиналды. Бос уақытта олар ән салады, іс тігіп, кесте тоқиды. Әуенмен үндескен жеңіл және әсем қимылдар, тұтас тұрмыстық ишарат гаммасы қыздардың ширақ биі «Айжан қызға» үйлестірілген. Енді бір сәтте қыздар Жібектің сүйген жігіті Төлегенді жолға жабдықтап, оған арнап киіз басады. Барлық орындаушылар отыр, тек қолдары бір қалыпты айқын музыка ырғағымен киіз басу үрдісін елестетеді. Қолдары жүнді мыжып, ұрып, жаймалайды. Бірақ бұл өндіріс үрдісіне қарапайым еліктеу емес, үйлесімділік тәсілдермен айқын және көркем берілген еңбек үрдісі.

...Төлегеннің анасы ұлын сапарға аттандырып тұрып, «шашу» дәстүрі бойынша — жолға сәттілік тілеу — топқа ақша шашады. Әдет — ғұрыпты бейнелейтін «Шашу» биі басталады. Би бітер-бітпестен сахнаға жігіт жүгіріп шығады да, бақталас Бекежанның, шақырылмаған қонақтың келгендігін хабарлайды. Төлеген мен Бекежанның арасында егес басталады, оны садақ атудан сайысқа түскен жігіттері жалғастырады. Қос Оба көлінің жағасындағы Бекежанның қасында шолғыншылар Төлегеннің жолын тосуда. Жігіттер арасында жанжал басталады. Оларды бітістіру үшін Бекежан жігіт биін бастайды. Бекежан Төлегенді нысанаға алып, бақталасын өлімші етіп жаралайды.

Өмірмен қоштасып жатқан Төлеген ұшқан қаздардан Жібекке сөлемін жеткізуді сұрайды. Құс — қыздардың биі өздерінің аппақ қанат — қолдарының дірілімен, аяқталмаған жартылай арабеско қимылымен өлім аузындағы Төлегеннің қасіреті мен қорқынышын жеткізеді.

Спектакльде қиял балеті де орын алған. Қыз Жібектің түсінде ол құрбыларының ортасында Төлегенмен бірге оның киіз үйінде көңіл көтеріп отырғандай. Бірақ көңілді сауық-сайранға ұқсағанмен де қайғылы шешімнің болары сезіледі. Жібектің қиялы қиналысқа әрі үрейге толы. Оның көз алдынан экзотикалық билерімен біртүрлі арабтар, жатжерлік тұтқын — күндер өтеді. Қалыңдықтың сәукелесін киіп, Жібек те биге араласады. Үрейлене өзінің жігітін іздейді, бірақ оның өлімінің

хабаршысындай бос кеңістікті ғана көреді. «Қыз Жібек» қойылымына жоғары баға бере отырып, музыка сыншысы И.Соллертинский «мазмұнды қанықтырған, нағыз ауыр сәттерде басталған би спектакльдің жүйкесі, оның қан тамыры болып, драмалық әрекеттер қатарынан ешқашан түспеді», – дейді (Соллертинский И. Кыз Жибек. «Ленинградская правда», 1937, 2 апреля). Бимен жасалған бейнені дамытуды айқындаған бұл шындық «Қыз Жібектегі» би көріністерінің ең басты артықшылық еді.

Спектакльде халықтың би өуені өзінің барлық қуаты, сұлулығымен дыбысталды. Композитор Е.Брусиловский өңдеуге халық композиторлары Құрманғазының, Тәттімбеттің, Дәулеткерейдің би күйлерін таңдап алды. Композитордың алдына ырғақ, өлшем, қимылдың әсер етушілік сипатын ашатын тактілер саны туралы нақты сахналық міндеттер қойған балетмейстер А.Александровпен тығыз шығармашылық байланыста бола отырып, Е.Брусиловский күйлерді өңдегенде биге лайықтап өңдейді. Олардың шынайы фольклорлық негізін сақтай отырып, композитор тек тактілер санын не азайтып, не көбейтеді, әйелдер биіне саздылық пен албырттық, ерлер биі үшін – жауынгерлік ырғақ таңдайды. Халықтың би өндерін сәтті таңдау, көркем өңдеу және оркестрмен реңк беру спектакльдің хореографиялық шешімінің сәтті болуына әсерін тигізді. А.Александров өзінің талантты, ізденімпаз балетмейстер екендігін көрсетті. Өз шығармашылығында фольклорлық негіздерге сүйеніп және оны мүмкіндігінше кең пайдалануға тырыса отырып, А.Александров этнографиялық нақтылық тұтқынында қалып қойған жоқ. Фольклордан ұлттық сипат пен сезімді берудің, басты көркем мәнері мен тәсілдерін таба отырып, ол әрекеттерді шебер құрады, халық биін бай сахналық қимылдармен әрлендіреді. Әйелдер биі үлкен қозғалысқа, екпінге, иілгіштікке ие болды. Қазақ биінде классикалық хореографиядан алынған қимылдар пайда болды. Әр түрлі ауысудағы жүрістер, бұрылымдар батыл түрлендірілді, ал жұптық биде серіктесін қолдау, демеу пайда болды. Қолдың қойылымында балетмейстер бұрынғы сипаттағы биді ұстанды. Әйел билерінде қолдың мәнерлі, жұмсақ, майысқан қимылдары қазақ тұрмысына тән еңбек үрдістерін бейнелейді: киіз басу, іс тігу, кесте тоқу.

Ерлер билері де дамиды. Ол техникалық дағдыны, ырғақты жылдамдатудың есебінен байиды. Би лексикасы да елеулі өсіп келеді: ерлер биіне қазір де кеңінен ымдау, еркін кең адым, батыр жігіттің сипатын білдіретін жеңіл әрі екпінді секірістер, үйлесімдік тән. Сөйтіп, қазақ сахналық биінің дамуы республикалық кәсіби хореографиялық өнердің қалыптасу кезеңінде:

– Фольклорлық қайнар көзге сүйенді, оны музыкада, бейнелерде түсіндіруде артықшылық беру және т.б.

– Әр түрлі қимылдардың жетілдіруі мен дамытылуы классикалық балет өнерімен үйлестірілді немесе содан алынды;

– Әйелдердің де, ерлердің билерінде би қимылдарының тереңдетілуі және кеңейтілуі республиканың мәдени өміріне халық биі үйлесімділігінің жаңа беталысының кіруі арқасында болды;

– Ұсынылған текстердің үйлесімділік элементтерінің машықтары мен дәстүрлі халық ойындарына дәл ұқсатылысы алынуы көмегімен жүзеге асты.

А.Александровтың қойылымында ер мен әйелдің жұптасып билеуі көрсетілетін тұтас билер көбірек қойылды. Осыған орай солистер ансамблі және кордебалет ансамблі болып жіктеледі. «Қыз Жібек» операсындағы билер жоғары деңгейде орындаушылық дәрежеге ие болды. Спектакльдің құрамдас бөлігі болып табылатын билер оның негізгі қимылдық және эмоционалдық күйін білдіреді. Операның хореографиялық нөмірлері басты кейіпкерлердің қандай да бір жай-күйін өзіне жинақтап көрсетеді. Мысалға, Жібекпен кездескен Төлегеннің қуанышын «Шашу» биі баса әрі күшейте көрсетеді. Бұл музыкалық спектакльдің қойылу тарихы талантты қоюшы, республиканың алғашқы халық артисі Жұмат Шаниннің, режиссер Қанабек Байсейітовтің, суретші Анатолий Ненашевтің, балетмейстер Александр Александровтың есімімен байланысты. «Қыз Жібек» спектаклінде балетмейстер суретші А.Ненашевичпен бірлесе отырып, содан бері дәстүрге айналған қазақ балетінің костюмін жасайды. Ұлттық тұрмыстық киімдер, оның пішіні, фактурасы, реңдік үндеуі, бас киімі мен әшекейі өз қалпын сақтай отырып, бидің ыңғайына қарай жетілдіріледі. Сырт киім мен бас киімдегі басы артық бөлшектер алынып тасталып, ауыр барқыт жеңіл матамен ауыстырылды.

Әйел костюміне жеңілділік берілді, ұзын көйлектің кең етегі мен жеңі бірнеше қатар желбірлермен безендіріледі, көйлек сыртынан өзінің ашықтығымен оның реңін аша түсетін жеңсіз камзол киеді; камзолдың жиектері ұлттық ою-өрнекпен әшекейленеді. Бишінің өзгермес әшекейлері – сырға мен білезіктер, шашбаулар мен алқа. Тұрақты бас киімі матадан өрнектеліп тігілген, бір шоқ үкі қауырсынымен әшекейленген кішкентай тақия. Аяқтарында – жеңіл, түсті жұмсақ балғарыдан тігілген мәсі.

Ерлер костюмі қарапайымдау. Жиірек киетіні – ашық түсті, өңірі жабық әрі тік жағалы соңғы үлгімен пішілген жейде, жейде түсімен үйлесетін, мәсінің қонышына салынатын кең атлас шалбарлар. Басында түсті атлас орамал.

«Шұға» музыкалық драмасындағы «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Ер Тарғын» операларындағы би нөмірлері мен көріністерді балетмейстер А.Александров қойған. А. Александров тұңғыш ұлттық балетті жасауға кіріседі. Балетмейстер қазақ филармониясы үшін «Ортеке», «Мерген», «Қара жорға», «Көкпар» билерін қояды. Шара Жиенқұлованың эстрадалық репертуарын жасайды. 1936 жылғы онкүндікке арналған үлкен концерттік бағдарламасының қоюшысы болды, хореографиялық білімнің негізін салады. Алғашқы опералық спектакльдерде көршілес елдер биі, сондай-ақ қазақ билерінің жаңа би түрлері пайда болады. Бұлар «Көтеріліс биі», Жалбыр музыкалық драмасынан бет орамалмен биленетін «Маусымжан», қалмақ және парсы билері «Ер Тарғыннан» көпшілік және дуэт билер. А. Александров қазақ балетінің хореографиялық репертуарын, оның классикалық үлгісін құрайтын жиырмадан астам би нөмірлерін жасап шығарды. Барлық кейінгі қоюшылар үшін бұл ғажайып

балетмейстердің өнері қазірге дейін шығармашылықтың берекелі қайнаркөзі болып табылады. «Айжан қыз», «Балбырауын», «Тәттімбет» билері кеңінен танымал әрі әйгілі билерге айналды.

Қазақ өнерінің 1936 жылғы онкүндігі кезіндегі салтанатынан кейін музыкалық театрдың алдында орындаушылардың кәсіптік шеберлігі деңгейін одан әрі көтеру міндеті тұрды. «Жас театрдың» жаңа кезеңінде, алдымен, музыкалық деңгейді көтеру, жаңа кадрлар тарту және даярлап шығару, музыкалық пьесаларды опералық етіп құру, жаңа репертуарлар жасау, кәсіби деңгейді көтеруге әсер ететін педагогтар мен режиссерлардың жаңа тәжірибелі күшін өнерге тарту қажет болды (Мұнда және ары қарай Л.П.Сарынованың «Балетное искусство Казахстана». А., 1976, 55-б. кітабынан). Бұдан арғы жол қазақ халық фольклорының байлығы мен алдыңғы қатарлы еуропа және орыс музыка мәдениетінің жеңістерінің бірігуі, вокалдық та, хореографиялық та өнердің жетістіктеріне сүйену, актерлік шеберлік пен қойылым әдістеріне негізделеді деп болжанды. Қазақ балетіне қызу түрде орыс балетінің жетістіктерін репертуар, мектеп мағынасында да, жетекші эстетикалық ұстанымдары мағынасында да игеру қажет болды. Бұл міндеттердің шешілуіне 1935 жылы Алматыға келген Куйбышев аймақтық көшпелі опера және балет театрының ұжымымен күнделікті шығармашылық байланыста болу игі әсерін тигізді.

Республикалық Халық комиссарлар Кеңесінің шешімімен гастрольдегі театр тұрақтандырылды және опера театрымен біріктірілді. Орыс операсы жанында отызға тарта адамы бар балет труппасы жұмыс істейді. Оның репертуарында А.Бородиннің М.Фокин қойылымындағы «Князь Игорь» операсынан «Паловецкий биі», Ш.Гуноның «Фауст» операсынан «Вальтургиев түні» бар. Концерттік бағдарламаларда Р.Глиэрдтің «Қызыл көкпар», П.Чайковскийдің «Аққу көлі» балеттерінен классикалық нөмірлер көрсетілді.

Опералық репертуардың кеңеюімен байланысты орыс операсының балеті жаңа өртістермен толықтырылды. 1936–1937 жылдардың маусымында Свердловскіден балетмейстер және балет премьері Ю.Ковалев, ал Ленинградтан прима-балерина З. Плужникова келеді.

1937 жылы Ю.Ковалев кеңейген және нығайған балет труппасының құрамымен «Князь Игорь» операсынан «Половец» билерін қайта жаңартып, Делибтің «Коппелия» балетін қояды. Бірақ қазақ балеті алдында тұрған түбегейлі міндеттерді «Коппелияны» қою шешіп бере алмады. Және жан-жақты ойластырылмай қосылған бұл екі ұжым арасында жұмысқа қажетті шығармашылық байланыс бірден орныққан жоқ. 1936–37 жылдар маусымында қазақ және орыс операсының балет ұжымдары әрқайсысы өзінің қызметін атқарып, қатар өмір сүрді. Орыс балетінің өртістері классикалық опералардың репертуарлары мен «Коппелия» балетінде, қазақ өртістері – «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Ер Тарғын» ұлттық операларында билейді. Бірақ театр ішінде үлкен дайындықты және мақсатты жұмыстар жүріп жатты. 1937 жылғы 17 Қазақстан Республикасы Жоғарғы Кеңесінің Жарлығы негізінде Қазақстан мемлекеттік музыка театры Мемлекеттік опера және балет театры болады. Оның күші айрықша өседі.

А.Ардобус, А.Александров, Л.Жуков сияқты балетмейстерлердің Қазақстанға шақырылуы мен олардың жұмыстары, соңынан көпұлтты Одақтың басқа да би шеберлерінің келуі кәсіби сахнада ұлттық би өнерінің жүзеге асуы мен нығаюына септігін тигізді. Қазақтың сахналық билерін дамытудың жаңа жолдарын іздестірген бұл шеберлердің кәсіби жігері республика ұлттық хореографиясының бұдан әрі дамуына жағдай жасады.

5.3. Қазақ сахналық билері қимылының жіктелуі

Жаңа заманның тууымен байланысты халық биін орындаушы – әйелдер белсенді ұстанымға ие болды. Олардың кәсіби сахнаға келуімен лирикалық ағымның орындалуы басым бола бастады. Күйші–домбырашының ішкі жай-күйін білдіретін авторлық музыка сияқты, би де адамның ішкі жан-дүние сезімін тереңірек түсіндіреді. Лирикалық тақырып қол мен аяқтың бірегей қимыл-тәсілінің дамуына, дененің иіліп-бүгілуі мен жағдайына негізделген күрделі қимылдардың үйлесуіне ықпал етті. Бұл қимылдарды сахнада бейнелеу үшін орындаушыларға үйлесімділік негіз ретінде балетмейстердің көркем қиялымен асқақтатылған әйелдің күнделікті еңбек және тұрмыстағы дағдылары алынды. Әйел биінің шығармашылық дәстүрінде қазақ әйелінің ұлттық тұрмыстағы, еңбектегі іс-әрекетінің көрінісі осы еңбек дағдыларымен сәйкестендірілген қол, буын, саусақ қимылдарымен берілді. Осындай еңбек қимылдарының негізінде құрастырылған «Келіншек», «Былқылдақ», «Киіз басу» билері алғашқы ұлттық музыкалық «Айман–Шолпан», «Шұға», «Қыз Жібек» спектакльдерін безендірген және безендіріп те жүр. Ерлер биінде де еркектерге тән тұрмыстық қимылдар көрсетіледі: аң аулау, ат шабысы, садақ тарту және т.б. Бірақ ерлер биінің әйелдер орындауларынан өзгешелігі айқын, тосын, нық қойылған сипаттармен қол қимылының қарапайымдылығы көрсетіледі.

Қазақ әйелдері өздерінің қиялы арқасында әдемі заттар да жасай білді және халық суретшісі Г.Исмайлованың сөзімен айтқанда, «әдемі еңбек ете де білді». Халық шеберлерінің қол еңбегінде қиял мен елес оларға жаңа ою-өрнектер жасауға көмектесті, әр түрлі материалдар мен түрлі түстерді пайдалануға көмектесті, түпкі мақсаты – эстетикалық тиімділікке қол жеткізуге және нақты идеяны беруге бағындырды. Сол сияқты би шығармашылығында да қазақ әйелдеріне қиял өз сезімдері мен әсерін жеткізу үшін неғұрлым мәнерлі қимылдарды табуға көмектеседі. Орындаушының белгілі бір сезімдерін көрсету үшін сәтті табылған және қоғамның эстетикалық өлшеміне сай кез келген қимылды басқа да би орындаушылар пайдалана алды.

Еңбек үрдісінің үйреншікті қимылдары: ұлттық өрнекті қолмен тоқу, жіп иіру, текемет басу және оның түрліше қимылдары – бидің

көркем мәнерін жетілдіру үшін өзгеріссіз қалыптасқан белгілер болып табылады. Ою-өрнек ықшамдылығы және оның толық мәлімет берушілігі оны жылдам көшіп кетуге ыңғайлы, тез жинақталуға икемді көшпенділіктің өзгешелігін, тұрмыс ерекшелігін жеткізуші етті. Ою-өрнектер арнайы белгіленген орынды қажет етпейді: кез келген жерге салынады: киіз үйдің есіктеріне, киімге, жалауға, қолөнер туындыларына, ас үй жабдықтарына және т.б. Ою-өрнек көшпенділердің бүкіл кеңістігіне ауа тәрізді таралды, өзі де қазақ мәдениетінің ауасы тәрізді болды (*Каракузова Ж. Логика Казахского орнамента. В кн. «Традиционная культура кочевников». А., 2002, с. 74–77*). Көпғасырлық жетілдіру күшімен «ою-өрнек» өнерін табиғи өнер тәрізді оны қолмен кескіндеуге, «қолмен салуға» да болады. Көз алдында даяр өрнектің сызбасы болмаса да, көшпенді әйел жағдайға тез бейімделіп, қолмен әрқилы өрнектерді жасау үшін өзінің ерекше тәжірибесіне сүйенеді (*Каракузова Ж. Логика Казахского орнамента. В кн. «Традиционная культура кочевников». А., 2002, с. 80*).

Бұған қазақ хореографтары жасаған қол қимылдары айғақ. «Бидің міндетті сызықтары мен суреттерін тек қол ғана айта алады», – деп жазады Ш.Жиенқұлова өзінің «Би құпиясы» атты кітабында. Қазақ биінде қол, әсіресе, әйел билерінде, оны көркемдеп қана қоймай, оның мазмұнын да ашады, кей кездері биді «жетектейді». Бишілердің қолдары кесте тігуді, киізге, кілемге өрнек басуды, домбыра ойнауды және т.б. бейнелейді (*Жиенқұлова Ш. Тайна танца. А., 1980, с. 24*).

Ұлттық ою-өрнектер тек қол қимылымен ғана өзінше елестетілмейді, бидің жекелеген көріністерін құрастыруда да ою-өрнек міндетті түрде арқау етіп алынады.

Халықтың қолөнер байлығы балетмейстерлерге өзіндік және қызықты би композицияларын жасаудың қорек көзі болды.

Әйелдер биін орындау дәстүріне бидің аксессуары ретінде өзінің бұрымын, әр түрлі әйелдер өшекейі мен күнделікті өмірде қолданатын заттарды пайдалану салты кірді. Бұл тұрмыстық бұйымдарға көптеген билер арналған: «Шолпы», «Қосалқа», «Тостаған», «Шалқыма» және басқалар. Көптеген билер музыкалық аспаптарда ойнауға байланысты: «Шаңқобыз», «Уілдек», «Домбыра» және басқалар. Еңбек үрдісін білдіретін билер құрастырылды: «Келіншек», «Өрмек өру», «Маусымжан», «Киіз басу».

Әйел биінің қозғалыс әсемдігін берудегі ұлттық киімнің ерекше рөлін баса көрсету керек.

Би қимылдарының сипатын көп жағдайда қазақ костюмдерінің ерекшелігі айқындады. Мысалы, әйел тұлғасын айқындап көрсететін денеге жабыса тігілген жеңсіз камзол би шығармашылығында иілу, бүгілу, денені әр түрлі қалыпта бұру қимылдарының дамуына аз да болса себепші болды.

Әйел сұлулығының кемшіліксіз бейнесі ретінде әрқашан дененің иілгіштігі мен сымбаттылығы алынған. Салыстыру үшін, ұлттық киімнің үйлесімділігін дамытуға тигізетін әсерінің ең жақсы үлгісі ретінде орыс биі саласын қарастыруға болады. Әйел биін орындаушылар дәстүрінде

денені әр түрлі қалыпта артқа да, алдыға да бұғу мүлдем болмайды. Мұнда арқаны тіп-тік, түзу ұстауға баса назар аударылады. Орыс биінің мұндай орындалу мәнеріне, негізінен, дененің жобасын жасырып тұратын, оның иілгіштігін, соған сәйкес жасалатын қимылдарды баса назарға алмайтын, кең, ауыр ұлттық сарафан өз әсерін тигізуі мүмкін. Саусақ пен буынның ұсақ әрі мәнерлі қимылдарын көрсетпей, көлденең көзден ұзын жеңнің астында тасаланған қол әр түрлі ишарат сипатында кең қимылдар жасайды. Әйел сұлулығын білдірудегі «тоты құс секілді» деген тіркестегі ұғым осы әйел көркі жайында айтылғанға ұқсайды.

Бірақ қазақ әйелдерінің киіміне қайта оралсақ, аяқты көрсетпейтін кең көйлек аяқ қимылдарын жетілдіруді қажет етпеді. Керісінше, көйлектің жеңі, әсіресе, кең, кейін ысырылып кете беретін, қол қимылы мен білектің барлық әсемдігі мен сымбатын тамашалауға мүмкіндік беруші жең саусақ пен буынның айналмалы бұрамалары мен әрқилы ұсақ қимылдарының дамуына септігін тигізді.

Балетмейстер А.Александров Шараның ең алғашқы кәсіби сахнадағы биінің алдында мына сөздерді текке айтпаған: «... сенің өзге орындаушылардың алдында үлкен артықшылығың бар. Бұл сенің костюмің. Мұндай ұзын етегі көлбіреп төгілген көйлек, алтын жіппен зерленген қынама бел камзол, шеті терімен әдіптелген үкілі бас киім, мұндай ұзын екі бұрым, мұндай күміс әшекейлер – Еуропаның ешбір елінде жоқ. Олар үшін бұл – экзотика! Ал би – өз-өзінен ерекше! Ешбір испан, сыған, ешбір шығыс билеріне ұқсамайды!» (*Жиенқұлова Ш. Өмірім менің – өнерім. А., 1983, 59-б.*)

Би қимылдарының жасалуында өкшелі аяқ киім де маңызды рөл атқарады. Көптеген қимылдар өкшелі киіммен орындалғанда ғана әдемі шығады. Мысалы, әр түрлі өкшемен бұрылымдар. Әйелдердің биік өкшелері халық эпосында да жырланады, мысалы, «Қыз Жібек» лиро-эпостық жырында:

Оның етігінің өкшелері
Бұхар жақұтының түріндей.

(Қазақ поэзиясының антологиясы. М., 1958, 74-б.)

Әйел қимылдарын мынадай топтарға бөлуге болады: қазақ ою-өрнегінің желісін білдіретін қолдың қимылдары мен ұстанымы; орындаушының көңіл-күйі мен қоршаған органы елестетуін білдіретін қол қимылдары, еңбек дағдыларын білдіретін қол қимылдары. Бірінші топқа мынадай қимылдарды жатқызуға болады: «тұмарша» (үшбұрыш), «шаңырақ» (киіз үйдің төбесі), «қос өркеш» (түйе өркеші), «айна» және «бүркіт тырнақ», «кереге» (киіз үйдің қабырғалары), «қошқар мүйіз», «сыңар мүйіз», «тақия» және басқалар. Екінші топқа мынандай қимылдар жатады: «бота мойын», «көбелек», «құс тұмсық», «қос жылан», «жылан имек», «қанат қағу» және басқалар.

Орындаушының көңіл-күйін білдіретін қимылдарға жататындар: «сәлем», «беташар», «қызғалдақ» (қол буынын «өзіне қарата» айналдыратын қимыл), «кербез қайтарма» (саусақтарды үйлестіріп, қолдың шеңбер тәрізді қимылы), «қол ойнату» (қолдың бет айналасындағы қимылы), «буын билету» (барлық буындардың кезекпе-кезек шексіз бүгілуі

– шынтақ, қол, саусақтың буындары), «саусақ тербету» (қол буынының тігінен және көлденеңінен тербелуі), «қайнар» және басқалар.

Еңбек қимылына жататындар: «ширатпа» (жіп есу – еңбек дағдысы), «жүн түту», «ши орау», «ұршық иіру», «кілем қағу» (шығыс кілемін сілкіу), «білек сыбану» (жең қайыру), «орама», «қамыр илеу» (қамыр жайған әйел қимылын елестету), «саба пісу» (саба – теріден тігілген ыдыс) және басқалар.

Еркек қимылдары, біріншіден, тұрмыстағы ер адамдардың дағдылы қимылдарын сипаттаса, екіншіден, бұлшық еттерін, күшін көрсетеді. Ерлер қимылына жататындар: «сәлем» (ерлерше иілу), «мұрт сипау», «шығыр» (ерлер қолының шеңбер тәрізді қимылы), «теңселу» (атшабыстың әр түрлі нұсқасы), «аударыспақ» (ойын), «малдасқұру» (отыру), «шаршы қол» (қолды ежелгі дәстүр бойынша шаршылап, төртбұрышты етіп қою), «қол ырғақ» (иық пен қолды тербелту, селкілдету «буын ойнату» (шынтақ буынын ойнату, қол буыны мен саусақ буындарын ойнатып, кезектестіріп бұғу), «бүркіт» және басқалар. Балетмейстерлер Ш.Жиенкұлова, Д.Әбірев және О.Всеволодская-Голушкевичтер бұл қимылдарды байқап әрі ары қарай дамытты.

Қазақ ою-өрнегінің әлем ғылымдарымен тікелей байланыстылығын көрсететін қазақ билеріндегі қолдың қалпын О.Всеволодская-Голушкевич жазған – бұлар қолдың қалыптары: «дөңгелек» (тіршіліктің, мейірімділіктің белгісі ретіндегі күн шеңбері), «бес саусақ» қалпы (күн сәулелерін бейнелейді), «жоғары–төмен» күйі (оның негізінде «ирек» өрнегі жатыр), «үшкіл» («үшбұрыштап» геометриялық өрнек ромбының жартысы негізінде алынған), «кесе көлденең» («төртқұлақ» өрнегінің мәнерін еске түсіреді). Ежелгі көпшілік билерде пайдаланған қолдың күйі мысалға келтірілген: «өрме», «иыққа артқан», «шеңбер», «белдеме». Жоғарыда аталған барлық балетмейстерлер суреттеген «қошқар мүйіз» – «қошқар мүйіз» бен оның әр түрлі желілері кең таралған өрнектердің бірі – зооморфтік желілерді елестетеді. Осындай қазақ хореографиялық үйлесімділігінде жаңа би қимылдарын жасауға талай мүмкіндіктер бар. Олар ою-өрнекті пайдалану арқылы немесе қазақ костюмдерін пішу мүмкіндігі арқылы жүзеге асырылады. Орындаушының шығармашылық қиялымен әсерленген ұлттық киім, зергерлік әшекейлер, малшы – көшпенділердің тұрмыстық аксессуарлары, еңбек үрдісі үйлесімділігі өз орындауларының айрықша айқын мәнері мен стилін жасауға, көптеген ұрпақ бишілеріне қайталанбас ерекше қимылдарын құрастыруға көмектесті.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы халық биін орындаушылар өнерінің сипатын түсіндір.
- Халық бишілерінің есімдерін ата.
- Қазақстанда алғашқы музыкалық театр қалай құрылды?

- Қазақ биінің даму сипаты және оның ою-өрнек өнерімен байланысы.
- Алғашқы музыкалық спектакльді ата. Музыкалық-драмалық спектакльдердегі алғашқы қазақ билерінің сипаты қандай?
- Тұңғыш қазақ операсы «Қыз Жібектегі» ұлттық хореография. Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсындағы хореографияның өзге қазақ би қойылымдарынан айырмашылығы неде?
- Балетмейстер А. Александров пен биші Ш. Жиенқұлованың шығармашылық одағының маңызы.

6-ТАРАУ. Ұлттық балет — қазақ би өнерінің дамуындағы жаңа саты

6.1. Ұлттық балеттің қалыптасу кезеңіндегі шығармашылық ізденістер

Алматыға келген балетмейстер Леонид Жуков қойылым жұмыстарына белсене кіріседі. Орыс труппасы үшін ол «Капеллия» балетін жаңғыртады және «Аққу көлі» балетін қояды. Бірақ барлық күш-жігерін қазақтың ұлттық спектаклін жасауға бағыттайды. Либретто жазу ісіне Қазақстан жазушылары І.Жансүгіров пен М.Әуезов тартылады. Ленинградтан жас композитор В.Великанов, ал Ташкенттен суретші О.Таңсықбаев шақыртылады.

Театр жан-жақты талқылаудан соң қоюға осы аттас халық поэмасы негізінде жазылған М.Әуезовтің «Қалқаман—Мамыр» сценарийін қабылдайды.

Қалқаман мен Мамыр туралы халық аузындағы өңгімелерден М. Әуезов патриархалдық қоғамға тән тартыстардың бірі — әменгерлікті алады, ол әдет-ғұрып бойынша үйленгенге дейін атастырылған күйеуі қайтыс болған жағдайда қалыңдық оның ең жақын туыстарының біріне беріледі. Поэманың сюжетін толық сақтай отырып, драматург тек оның шешімін ғана өзгертті. Поэмада оның кейіпкерлері жас Қалқаман мен Мамыр қаза табады, ал М. Әуезовтің либреттосында олар жеңеді. Жастардың бақыт туралы армандары, патриархалды қоғамның ең қатал заңдарының бірімен күрестегі жеңістері қорытынды көріністе бүкіл қанаушылықты жеңумен астасады. Халық ауыз әдебиетінің поэтикалық желісі, бай музыкалық фольклоры композитор Великановтың шығармашылығы үшін құнды материал-

дар берді. Балеттің партитурасын жасағаннан кейін Л.Жуков оны қоюға кіріседі.

Қазақ балетінің басты міндеттері мен оның кәсіби мүмкіншіліктерін есепке ала отырып, Л.Жуков спектакльдің хореографиясын жасайды. Оқиғаның негізгі кезеңдерін балетмейстер классикалық бидің дәстүрлі үлгілері арқылы шешеді. Бұқаралық билер сахнаны диагональмен кесіп өтетін жартылай шеңбер, қозғалмалы дәліздер, кезекпе-кезек ауысып отыратын жалпақ түзулер арқылы қойылады. Барлық нөмірлерге классикалық қозғалыстар кіргізіледі, лақтырмалы жете, арабескілерді, пируэттерді, партерлік, әуедегі, сол сияқты құрсаулар, балықтар және т.б. Классиканы пайдалана отырып, балетмейстер оған ұлттық реңк беруге тырысады.

Классикалық құбылтудың финалдық қалпында қолдар қазақ биінің қалпын сақтайды, ұлттық атрибуттар көрсетіледі. Аңшылар биі садақпен тартудың жеңіл тәсілдері, қамшыны шебер сілтеулермен әрлендіріледі. Ұлттық стильді жасаудағы басты құрал сыртқы әшекейлермен бірге кейіпкердің ішкі жан-дүниесін білдіретін қимылдар үйлесімділігіне де баса көңіл бөлінеді. Олардың іс-әрекетінен балетмейстер ұлттық өзгешелікті іздейді және бұларды, әсіресе, ол Мамырдың прологтағы жылау—биінде, Мамырдың екінші актідегі ақсақалдарға бағынбаған биінде, үшінші актідегі Мамыр мен Қалқаманның дуэт биінде, үйлену тойы көріністерінде сәтті бере алған. Актерлердің тәсілдік даярлығының жоқтығын ескере отырып, Л.Жуковке әр орындаушыға әр түрлі хореография қоюға тура келді. Мамырдың рөлін орындаушы Шара Жиенқұлова оны ұлттық киіммен, мәсімен биледі, оның рөлі тұрмыстық деңгейде шешілді. Осы рөлдің қосалқы орындаушысы Б.Сайфутдинова оны балет костюмімен: трико, бармақты туфли және өте ықшамдалған ұлттық костюммен орындады. Қалқаман рөлін орындаушылар да түрліше биледі. Тәжірибелі би серігі және биші Л.Жуков оны Г.Измаиловтан гөрі билегіш, қызғылықты жасады. Құрбыларды ойнаған бишілер Н.Тапалова, Р.Гурилова, А.Идизова, В.Гавриленколар аяқтарының ұшымен жүріп құбылтты. Бірақ жалпы ерлер биі ұлттық бидің қимылдарына негізделіп құрылды және мәсі киген кордебалет әртістері орындады.

Осыдан барып пантомималық құралдармен шешілетін шағын сахналардың көптігі пайда болған.

«Қалқаман мен Мамыр» балетінің премьерасы 1938 жылғы 24 маусымда болды. Балет прологтан басталды. Батқан күннің сүреңсіз көрінісінде сұрғылт тартқан елсіз жоталар, қорым сұлбасы және жалғыз жас қыздың сұлбасы көрінеді. Мамырдың құрбылары қабірді құшақтаған қызды орнынан тұрғызып, оны алып кетуге тырысады, бірақ ол қайта-қайта бейітке оралып келе береді. Қайғылы қоштасу шағын сахна қасірет биіне, жылау—биге айналады. Артқа ұсталған қол, қайғылы халы, біресе қайғы әсерімен жоғарыға, біресе әлсіреп жерге еңкейген дене қимылдары.

Пролог өзгеше үйлесімділік триптихпен аяқталды. Жарық сәулесі қозғалыссыз тұрған 3 суретті көрсетіп тұр: — авансценада жақын туысының өлімінен кейін оның қалыңдығына мұрагер болып қалған, шат-

тыққа бөленген қарт Ескін; ортада – бейітте қабір құшақтаған Мамыр, енкейген қасіретті ана және бір топ құрбы қыздар. Олардың балет кейіпкерлерінің психологиялық күйін білдіретін мәнерлі қалыптары болашақ драманың басталуын хабарлайды. Өткен өмірді еске түсіретін құраған ағаш, жазыққа төнген қанды жартас Қандықүз. Қолдарына алма ұстаған бір топ қыздың алма жинауды бейнелеген көркем биі.

Жаппай би көрінісінде құрбылардың классикалық квартеті пайда болды. Себетке алма жинап алып, табаққа салған қыздар ауыр ой шыр-мауынан сергітпек болып, оны Мамырға сыйға тартады. Жауап биінде Мамыр құрбы қыздарына өзінің қайғысы жайлы айтады. Бірақ ол өзіне ақсақалдар даярлаған тағдырға мойын ұсынбайды. Түрді құбылтудың соңында Мамыр өлмек болып баяу сырғыған қимылмен құз шетіне жақындайды. Бірақ кернейлетіп, ауланған құс еттерін артынып-тартынған жігіттердің улап-шулап келіп қалуы қызды райынан қайтарды. Олжалы аңшылықтың шаттығы қызу биге ұласты. Аңшылардың жаппай биі жеке түрге бөлініп алды, әр аңшы кезек-кезек аң аулау кезіндегі қызықты оқиғалар жайлы «айтты». Міне, бозбалалардың бірі олжасын аңдып, із кескен бойда жер бауырлайды, оны аңмен айқасқан сәтті көрсеткен қимылдарды билеген екінші біреуі алмастырады. Үшіншісі жеңіс салтанатын билейді. Ақырғы кезде олжалы аңшылықтан көңілді оралуды суреттеген жігіттер шабандоздар шабысына еліктеп, шеңбер бойымен шапшаң өте шығады. Ортаға батыл да епті аңшы шығады. Оның ұша секірген, шыр көбелек айналған, садақпен жасаған қимылдары аңшы өңгімелерінің жарқын сценасын аяқтады.

Соңғы пируэт садақтан дәл атуымен аяқталады. Қалқаман, бозбаланың аты, Мамырды көреді, оның сұлулығына қайран қалған ол ілтипатпен тағзым етіп, қызға өз садағын сыйлайды. Жастық албырттық, жігіттің батылдығы мен ептілігі, оның қуанышы Мамырды ауыр ойдан сергітті. Қалқаманның оған қызмет көрсетуге даяр болуы Мамырға үміт ұялатты. Бірақ туысқан кемпірлер «заңсыздыққа» жол бере алмады. Сұр жамылғыларынан шаштары жалбыраған ызалы бейнелер Мамырды қоршап алып, Қалқаманнан алыстатты. Жанталасқан биде ескілік дәстүрдің жанын сала жақтаушылары Мамырға қатал жазамен қатер төндірді. Олар қызды лажсыздан көнуге мәжбүр етіп, Ескінге алып кетеді.

Екінші көрініс тойға дайындық мизанценоасымен басталады. Мерекелік безендірілген киіз үйге неке қимақ болып ру ақсақалдары жиналады. Қыздар қалыңдыққа қалыңдық киімін әкеледі. Бозбалалар күйеу жігітті құттықтауда. Қалыңдықтың жоқтығы көңілді топты алаңдатады. Рудың қатал басшысы Көкенай Мамырды әкелуді бұйырады. Құрбы қыздары қаумалауған қалыңдық келеді. Мамыр өз тойына қаралы киіммен келеді және жиналғандардан өзінің қасірет биімен жанашырлық сұрайды. Оның қолдары жалынышты түрде анасына және құрбы-достарына қарай созылады, бірақ олар көмек беруге қауқарыз, теріс айналады.

Аса лирикалық және сезімді терең жеткізетін өуенде үрлемелі нота үдей түседі. Ол бара-бара ұлғая түсіп, кейіпкердің бассыздыққа рухани қарсылығын білдіреді.

Көкенайдың бұйрығына бағынбаған Мамыр сәукелені киюден бас тартады. Ру ақсақалдары Мамырдың қарсылығының белгісі болған қаралы киімді жұлып алады да, үйлену тойының рәсімдік биін бастайды. Биге қалыңдық пен күйеуді айнала билеген жастар қосылды. Шеңберлер біртіндеп айқаса, араласа келе, бір шеңберге айналып, күйеу мен қалыңдықты жақындастыра түседі.

Сергек, мөз-мәйрам той әуенімен Қалқаман тақырыбы пайда болады. Жолдастарымен бірге ол да тойға келеді. Салт биі – садақ тартудан жарыс басталады. Жігіттер адырнаны кезек-кезек тартады, бірақ Қалқаманның жебесі ғана межеге жетеді. Дөп тигізу жас жігітке нысананы – алтын құйманы қалыңдыққа әкеп ұсыну құқын береді. Қалқаман Мамырға жақындай түседі, олардың көздері кездесіп қалады. Бишілердің аяқталмай үзілген қимылындай оркестр де бір сәт үнсіз қалады. Енді міне, тосыннан төпей шыққан дыбыспен Мамыр жексұрын күйеуін батыл итеріп жіберіп, Қалқаманға ұмтылады.

Просцениумде классикалық адажио түрінде шешілген кейіпкерлер дуэті басталады. Қызғаныштан елірген Ескін ғашықтарды айырып жібереді. Ақсақалдардан қазір некелерін қиюды талап етеді. Бірақ Мамыр өз сезіміне адал қалпында қалады. Мәредегі сурет тартысты оқиғаны айқын көрсетеді: жарық өшіп қалады, жарқ еткен прожектор сәулесі аласұрған Ескін, қарсыласқан Мамыр, Мамырды қорғауға даяр Қалқаманның қимылсыз бейнелеріне түседі.

Үшінші актіде Мамыр құрбысы Ажармен бірге көлге келеді. Түн ортасы Ай сәулесі қалың қамыс пен түксие төнген жағалаудағы жартасқа түседі. Мамыр өзгеріп кеткен. Бақыт үміті қызды өзгертіп жіберген. Оның қуанышқа толы би қимылдары – табиғатқа арналған гимн және бақытқа ұмтылу. Ол ауылдан бірге қашуға бел байлаған Қалқаманды күтуде. Ажар құрбысын мұндай қылығы үшін болатын жазадан сақтандырғысы келеді. Қалқаман пайда болады. Ол адалдығына ант беріп, сүйіктісімен қашып кетуге даярлығын білдіреді. Махаббатқа сендіруден басталған пантомимикалық көрініс зор қолдаумен орындалатын үлкен классикалық адажиоға ауысады. Міне, Ажар бір шуды естіп, ғашықтарды жасыруға тырысады.

Сахнаға туыстарымен бірге Ескін жүгіріп шығады. Қалқаманның құшағында тұрған Мамырды көріп, Ескін Мамырды өлтірмекші болады. Бірақ Ескіннің қанжарына өз кеудесін тосқан Ажар оның бұл ойына кедергі келтіреді. Жазықсыз төгілген қан Көкенай мен Ескінді тоқтата алмайды. Олар жартасқа ғашықтарды сүйреп шығарып, кезекпе-кезек бір жартастан екіншісіне секіруді бұйырады. Көкенай садағының адыр-насын тарта тұрып, оның жебесі жаралаған қыз бен жігіт өзенге құлайды деп есептейді. Бірақ оның үміті ақталмайды. Атылған жебеден қашқан Қалқаман мен Мамыр тау жылғаларымен жүріп құтылып кетеді. Қауіптен қарап тұрған ғашықтардың туыстары мен достары оқиғаның бақытты аяқталғанына қуанады. Халық байларға тап береді, оларға тас пен таяқ лақтырады. Байларды аулаққа қуып тастайды. Музыкаға қорытынды шартты белгі беруші салтанатты әуен қосылады. Көрермендерге қарай екпіндеген қазақ биін билеушілердің Қалқаман мен Мамыр бас-

таған ұзын легі қозғалады. Биші қыздар мен жігіттер жарық жиегіне жеткенде жұптарға бөлініп кетеді. Бүкіл көрініс екпінді және ұлттық бидің қарқынды ырғағымен өтеді. Балеттің финалы өте әдемі әрі театралды – әсерлі көрінді.

Шыққан күннің сәулесі тау етегіндегі көрікті көлге, жазық дала мен адамдарға жарқырап түседі. Ол қол ұстасып күн мен бақытқа қарай жүрген жас ғашықтарды қарсы алады.

Балет спектаклінің күмәнсіз талай артықшылығы бар: ашық драматургиялық тізбек, дамушы би көріністері, айқын көрінген өлеуметтік мәселелер. Балеттің көптеген көріністері көркем, әсерлі музыкалармен ерекшеленеді. Оларға, алдымен, прологты жатқызуға болады. Ол өткен өмірдің кең көріністерімен басталған.

Біртіндеп музыкада жарқын, ашық өуен айқындала басталады да, минорлы дыбысталумен алмасып, этикалық және лирико-драмалық екі жағдайдың басталғанынан хабардар етеді. Мамыр бейнесін композитор сәтті жасай алған.

«Ғайни», «Жеңгетай», «Уридай сәулем», «Жеті арал» лирикалық халық өндерінің негізінде Великанов балеттің бүкіл әсерлі күйін айқындайтын Мамыр бейнесін жарқын, біресе азапты–абыржулы, біресе қайғылы–аянышты қалпында жасай алды. Бірінші актідегі «аңшының өңгімесі» көрінісі, екінші актідегі Қалқаман мен Мамыр адажиосы, үшінші актідегі финалдың соңы қызықты және есте қаларлық музыкалармен жасалған. 1938 жылғы 4 шілдедегі «Социалистік Алматы» газетінде алғашқы ұлттық балеттің пайда болуы туралы көпшіліктің қуанышын білдіретін пікірлер басылды. Барлығы ұнайды: сюжет те, музыка да, декорация да, қойылымы да, әрине, Шараның шеберлігі де.

Бірақ алғашқы ұлттық балеттің сахналық ғұмыры ұзаққа бармады. Балет көрермендерін жаулап ала алмады. 1938 жылғы маусымда ол 10 рет, ал 1939 жылы 3 рет қойылғаннан кейін репертуардан алынып тасталды, қайтадан ешқашан жаңғыртылмады.

«Қалқаман–Мамыр» балеті қазақ музыкалық театрының ұлттық өнердің жаңа түрлерін игеру жолындағы алғашқы сынағы еді. Мұнымен көп жайлар түсіндіріледі.

В.Великанов та, Л.Жуков та бұрынғылар сияқты ауыз әдебиетін сөзбе-сөз қайталаудан аулақ болды, сөзсіз, ерекше спектакль жасап шығарды. Бірақ екеуінде де ұлттық ерекшелік жөніндегі түсініктері болмады. Музыкада бейненің сипатын ашатын ұлттық ерекшеліктер жетіспеді. Хореографияда ұлттық би мен классикалық би ұштастық таппады. Бұған себеп, бір жағынан, ұлттық өнердің ерекшелігі туралы білімнің жоқтығы болса, екінші жағынан, халық биіне маманданған орындаушылардың мүмкіншіліктерін шектеу болды. Қойылымның алғашқы тәжірибесі түсініксіз болып қалды. Л.Жуковтің қайтып кетуімен балет ұмытылды.

Баспасөзде қазақ музыкасы, операсы мен балетін дамыту бағыты бірауыздан қолдауға ие болды. Онда екі бағыттың – ұлттық тамырды мүмкіндігінше туысқан елдердің алдыңғы қатарлы тәжірибесімен игеру – қазақ өнерінің гүлденуі үшін жалғыз дұрыс және жемісті бағыт еді.

Ұлттық балет қойылымын жасауға талпыныс ұлттық хореографияның бұл жанрының ары қарай дамуына ықпал етті.

6.2.

Ұлттық хореографияны қалыптастыруда көрнекті мәдениет қайраткерлерінің рөлі

Қазақстанның жас хореографиялық өнерінің тез қалыптасуына көптеген көрнекті балетмейстерлер мен орындаушылардың шығармашылығы әсер етті.

Балетмейстерлер. Али Ардобустың тағдыры, шын есімі **Ибрагимов Али Файзулла Ходжаевич** (1900–1959) Өзбекстан, Қазақстан, Қарақалпақ және Тәжікстан балет театрларының тарихымен тығыз байланысты. 1944 ж. оған Өзбекстан ҚСР-інің, 1945 ж. Қарақалпақ АССР-інің еңбек сіңірген әртісі атақтары беріледі.



Қызылордада туған. Кәсіби өнерге көркемөнерпаздық жолмен келді. Хореографиялық білімді Ташкенттің жекеменшік балет студияларынан алған. 1919 жылдан бастап Ташкенттің музыкалық және драмалық театрларында жұмыс істейді. Әртіс, музыкант, әнші, пьеса авторы, драмалық спектакльдердің режиссері. 20-шы жылдары – ол белгілі эстрадалық орындаушылардың бірі. Оның репертуарында күнделікті өмірдің маңызды мәселесіне арналған тақпақ өлең, әндер, мысалдар, Али Ардобустың Орта Азия халық билерін орындаушы, олардың талантты қоюшысы, Өзбекстандағы балет көркемөнер ұжымының іскер ұйымдастырушысы ретінде ерекше даңқы шықты. 1927 жылы ол экспедицияның құрамында Қарақалпақстанды, Түркменстанды, Әзірбайжанды, Грузияны осы республикалардағы халықтардың билерімен танысу үшін аралайды.

1930 жылы жиналған материалдар негізінде «Тау қыраны» атты ән-би ансамблін құрып, елдің қалаларына гастрольге шығады.

1933 жылдан 1934 жылға дейін Али Ардобус Қазақ музыкалық театрының балетмейстері және оның сахнасында алғашқы ұлттық биді жасаушы болды. Бұл билер: «Қара жорға», «Келіншек», «Өзбек биі». Ол Алматыдағы ұйғыр театры дайындаған «Анархан–Лейліхан» пьесасына би нөмірлерін және концерттік бағдарламаларға ұйғырдың халық билерін қойды.

1943 жылы Али Ардобус Қазақстанға Қазақ КСР-інің Халық әртісі Шараның, Қазақ филармониясының балет труппасы үшін кеңесші және концерттік нөмірлерді қоюшы ретінде тағы шақырылды.

Қазақ ұлттық хореографиясының негізін салуға балет өнерінің көрнекті қайраткері Александр Артемьевич Александровтың (Мартиросьяни) айрықша еңбегі сіңді (1891–1955). А. Александров 1911 жылы Петербург гимназиясын, 1921 жылы Петроград мемлекеттік университетінің заң факультетін бітірді.

Музыка мен биге әуестігі оны 1917 жылы бітірген Москалеваның жеке меншік студиясына әкеледі. 1918 жылдан 1924 жылдар аралығында Александров – Петроград балет театрларының, 1918–1920 жж. – «Современный театр», 1920–1922 жж. – әзіл-сықақ операның Академиялық театры, 1923–1924 жж. – Үлкен драмалық театрдың әртісі. Театрдағы жұмысынан басқа 7-ші армия Балтық флотының саяси ағарту бөлімі жанындағы эстрада әртісі ретінде концерт беріп жүрді, ал 1921 ж. оны Ораниенбаум қаласына (қазіргі Ломоносов қаласы) теңізшілердің балаларына биден сабақ беруге мектепке шақырады.



1925–1933 жылдар аралығында А.Александров – Мемлекеттік академиялық Үлкен театрдың балет әртісі. Бұл жерде ол эстрада бишісі ретінде де үлкен табысқа қол жеткізді.

1933 жылы Александров – Қазақ музыкалық театрының балетмейстері. Ол Алматыға келісімен бар ынтасымен театрдың шығармашылық жұмысына кіріседі. А.Александров, А.Ардобус бастаған халық биін сахналау жұмысын жемісті жалғастырып өкетеді. Бидің ерекше сипатын талмай іздеудің, қоюшылармен және спектакль әртістерімен достық қарым-қатынастың нәтижесінде мынадай нөмірлер туды: «Ақ сүйек», «Андай қыл, мындай қыл», «Соқыр теке», «Алтыбақан». Бұл билер балетмейстердің қиялына мол қорек бола білген халық ойындарының мазмұны негізінде туды. Бидің сәтті қойылымы мен хореографтың кәсіпқорлығы бірден өзіне назар аудартты.

Музыка театрының жас ұжымы жаңа «Қыз Жібек» спектаклін жасауды қолға алады. Спектакльдің музыкалық негізіне Е.Брусиловский өңдеген халық музыкасы алынады. Ғ.Мүсіреповтің данышпандық өңдеуінің нәтижесінде бүлдіршіндей Жібек туралы халықтың мәңгілік аңызы театр сахнасында бақытты өмірге қол жеткізді. Қазақстан өнерінде бұл музыкалық-драмалық спектакліне ерекше орын берілген. Ол ұлттық операның ғана емес, ұлттық балеттің де негізі, оның «алтын қоры» болып табылды (Сарынова Л.П. Қазақстанның балет өнері. А., 1976, 43-б.). Спектакль қазірге дейін қойылымда бар. Бұл спектакльде А. Александровтың шеберлігін барлығы мойындады, ал биші Ш. Жиенкүлованың таланты ерекше жарқырап көрінді.

Ұлттық хореографияның қажеттері жөнінде қамқорлық, халықтық фольклорға деген терең қызығушылық, жоғары хореографиялық мәдениет және білімділік балетмейстер А.Александровқа еңбегіне лайық бедел әкелді. А.Александровтың шығармашылық қызметі қазақ балет театрының өмірінде терең із қалдырды (*Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. А., 1976, с. 43).

Театрдағы қызметін бастаған кезде оның білікті орындаушылары болмаған еді. Труппаның көпшілігі көркемөнерпаздардан келген талантты жастар еді. Балет ұжымының кәсіби деңгейін көтеру үшін балетмейстер труппамен күнделікті қажырлы жұмыс істеді. Станок жанындағы дайындық кезінде мәсілерін балет аяқ киіміне ауыстырады. Студиялықтар біртіндеп классикалық жаттығуды меңгере бастайды.

Классикалық биді оқыту ұлттық хореографияны біршама меңгеруге көмектесті: дененің ұяң қимылы жойылды, қолдар анық және дәл қалыпта тұратын болды. Қажырлы еңбек кезінде А.Александров – қатал әрі шыдамды педагог – бөрінен бұрын жас өртістердің табиғи дарынын, шығармашылық қабілеттерін дамытты. Оның шәкірті Шара – қазақ биінің теңдесі жоқ шебері, Қазақ КСР-нің Халық өртісі. Өзінің шығармашылық өмірінің жетістіктері үшін, өзінің айтуы бойынша, бойындағы талантын ұштап, жетілдірген тұңғыш ұстазы алдында қарыздар. Оның шәкірттері қатарынан бидің тамаша шеберлерінің тұстас солистер тобы өсіп, қалыптасып шықты. Оларға жататындар: С.Абсолямова, Ш.Жиенқұлова, Б.Сейфутдинова, Н.Тапалова, К.Карабалинова, Г.Измаилов, Х.Байзақов, Х.Сарсенбаевтар 30-жылдары ұлттық хореографияның бетке ұстарлары болды. А.Александров педагог ретінде ұлттық хореографиялық училищенің құрылуына да маңызды үлес қосты. Ұлттық балеттің болашақ жетістіктері оған кадрлар даярлауға байланысты екенін түсіне отырып, ол жаңадан қайта құрылған хореографиялық мектептің оқу үрдісін ұйымдастыруға, оған оқушылар таңдауға белсене араласады.

1934 жылдың сәуірінен бастап ол театрдағы жұмысын көркемдік жетекшілік және балет мектебіндегі педагогикалық қызметімен ұштастыра жүргізеді.

1934 жылдың 1 қыркүйегінде балалар үйінің неғұрлым қабілетті балалары арасынан таңдалып алынған 32 тәрбиеленуші би өнеріне үйретіле бастайды. Алғашқы кезеңде балет бөлімі өте ауыр жағдайда жұмыс істейді. Оқу кішкентай, суық, жабдықталмаған залда өтеді. Арнайы киімдер мен аяқ киімдер жетіспейді. Қосымша жайлар болмағандықтан, бір сабаққа бидің барлық пәндері біріктіріледі. Бірақ ең ауыр жағдайларда да қатаң тәртіп сақталып отырды: үйренудің негізі – классикалық би.

Бұл онсыз да үлкен қиындықтарды көбейте түсті. Алматыға алыс ауылдардан келген балалар балетті ғана емес, театрды мүлдем көрмеген, орыс тілін білмейді. Педагогтың алдында шешуі қиын сұрақтар тұрды.

Француздық терминологияға негізделген классикалық жаттығу

сабақтарын қалай өткізу керек? Балаларға таныс емес өнерге деген махаббатты қалай дарыту керек? Күнделікті табанды дайындықтардың қажеттілігін оқушылар түсіну үшін не істеу керек? Оқушылармен театрдың балет спектакльдеріне және дайындықтарына қатыса отырып, атақты әртістердің шығармашылықтары және орыс балетінің ең жақсы дәстүрлері туралы әңгімелей отырып, А.Александров өз тәрбиесіндегілерге еңбексүйгіштік, тәртіп, биге қажетті қасиеттерді дарытуға тырысты.

Балет бөлімінің жұмысы біртіндеп қалыптаса бастады. Жүйелі түрде классикалық және өзге билердің, ырғақ және фортепьяно сабақтары өткізілді. Оқушылар ішіндегі дарынды балалардың тобы айқындалды. Олар Дәурен Әбірев, Мағзұм Манасов, Әбілқай Сәтенов, Гүлбахрам Ахимбекова, Әсия Сүлейменова. Тамаша қабілеттерімен ерекшелене отырып, олар елеулі жетістіктерге жетеді, көп ұзамай-ақ музыкалық театрдың спектакльдері мен концерттік бағдарламаларға қатыса бастайды. Балет бөлімі оқушыларының репертуарларында А.Затаевичтің «Қазақ маршы» музыкасы мен П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы аруының» I-актісінің «Вальсі» болды.

1936 жылы Мәскеуде өткен қазақ өнерінің онкүндігінде педагог А.Александровтың және балет мектебі балаларының еңбегі жоғары бағаланды. Осы жылы 27 мамырда «Комсомольская правда» газетінде музыка сыншысы В. Городинскийдің «Қазақ халқының өнері» атты мақаласында мынадай сын айтылды: «Олар П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы ару» балетінен вальс биледі және қандай тамаша биледі! Петр Ильич Чайковскийдің өзі де бұған сенбеуші еді. Ортодоксалды еуропалық музыканттың көзқарасы бойынша, бұл – таңғажайып, адам сенгісіз оқиға».

Ұлттық хореографиялық білімді классикалық би арнасына бағыттауға талпыныс өз жемісін берді. Балет мектебі, өзінің негізін салушының кезінде бұрыс бағыт алып, болашақта хореографияның білікті қызметкерлерін жасаушы шеберханаға айналады. Ұлттық хореографияның қалыптасу кезеңінде халық ойындары, соның ішінде, халық ерекшелігіне толық сай келетін ойындар балетмейстерлер үшін үлкен көмек туғызды. Бұлар әрқилы ат жарыстары мен ат үстіндегі ойындар. Халық ойындарына негізделген дәл осы билер қазақтың үнемі қозғалыстағы табиғатын, оның батылдығы мен ептілігін көрсетуге көмектесті. Қазақ халқының үйлесімділік идеалы дәл осы бейнелерде көрінеді. А.Александровтың сан қырлы шығармашылығы қазақ балеті тарихының бірінші жемісті кезеңін қорытындылады. Бұл кезеңде халық биі өнерде әдемі жаңғыртылған түрде түпкілікті бекітілді. Оның орындаушылық дәстүрі айқындалды. Музыкалық театр ұлттық лексикасы балет театрының тууына алғышарт бола алатын билерге ие болды. Бұл жетістіктер үшін қазақ балеті, біріншіден, ұлттық хореографияның негізін салушылардың ішінде аталатын балетмейстер А.Александровқа қарыздар.

Қазақстан балетіне ірі үлес қосушылардың бірі, РКФСР Еңбек сіңірген әртісі, балетмейстер Леонид Алексеевич Жуков (1890–1951).

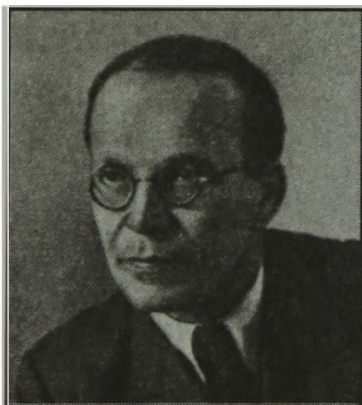
Л.А.Жуков 1909 жылы Мәскеу императорлық театр училищесінің драма–балет бөлімін бітірген. 1909 жылдан Үлкен театрдың балетмейстері және балет әртісі. 1912–1914 жылдары белгілі эстрада бишісі



М.Р.Рейзеннің серігі (партнер). Сонымен бірге Лондонда, Берлинде, Парижде, Балтық жағалауы мемлекеттерінде гастрольде болады. 1930 жылға дейін Л.Жуков классикалық және ерекше сипаттағы жетекші биші, сол сияқты «Испан каприччиосы», «Шахрезада» тәрізді біртуар балеттерді КСРО Үлкен театр сахнасында жасаушы болды.

1937 жылдың қыркүйегінен 1939 жылға дейін Леонид Алексеевич Жуков қазақ балетінің жетекшісі, театрдың бас балетмейстері, бірінші биші және педагог қызметтерін атқарды.

Қазақ балетінің қалыптасуы мен дамуын жалғастырушы келесі балетмейстер **Юрий Павлович Ковалев** (1906–1966) болды. Балет білімін Ю.П. Ковалев Ленинград хореографиялық училищесінің кешкі бөлімінде



алады. 1925 жылдан Ленинград, Харьков, Свердловск қалалары балетінің әртісі, 1936 жылы Қазақ опера және балет театрының балетмейстері және жетекші солисі. Қазақ театрында жұмыс істеген уақытында ол классикалық мұра балеттерінің көптеген қойылымын жасады және «Жизель», «Аққу көлі», «Ұйқыдағы ару», «Лауренсия», «Бақшасарай фонтаны», «Дон Кихот» балеттерінде жетекші партияларды, «Көктем» ұлттық балетінде Айдар партиясын және басқаларды орындады. Ю.Ковалев «Қыз Жібек» (II ред.), «Біржан мен Сара», «Амангелді», «Бекет» ұлттық операларындағы қазақ билерін қойған, «Жоңғар қақпасы» (1956)

ұлттық балетін жасаған. 1946 жылы Қазақстан хореографиялық өнерін дамытудағы сіңірген еңбегі үшін Ю.П.Ковалевке Қазақ КСР-не Еңбегі сіңген әртіс деген атақ берілді.

Орындаушылар. Халық билерін кәсіби сахнада жарқын орындаушылардың бірі **Әубәкір Исмаилов** болды (1913–1999). А.Исмаилов – көркем ұлттық мектептің негізін салушылардың бірі, қазақ биін кәсіби сахнада алғаш орындаушы. Әубәкір Исмаилов қазақ өнерінің бастауында тұрып, өзінің көп қырлы дарынымен бидің көптеген жанрларының дамуы және қалыптасуына үлкен үлес қосты (Халықаралық ғылыми–практикалық конф. материалдарынан. Алматы, Жүргенов атындағы Қаз. ұлттық ӨА. 2003, 152–153-б.). Әубәкір Исмаилов музыкалық студияның балет ұжымына 1933 жылы би нөмірлерін жасау жұмысының қыз-

ған кезінде келді. Ерлер биін тұңғыш орындаған ол кәсіби сахнаға халық биінің дәстүрлі әдістерін, олардың айқын көрінетін эмоционалдығын, нәзік юморды, дене қозғалысының ерекшелігін ала келді. Бишілердің ұлттық дәстүрін Әубәкір өз отбасында үйренді, отбасы мүшелерінің әрқайсысы әнші, домбырашы, әдемі заттар жасай алатын шебер еді.

Өз аймағына белгілі әзілкеш әкесі Мүсіннен ол дене қимылымен күлкілі әннің мазмұнын беруді, аю мен қыранның қылықтарын бейнелеуді үйренді. Бұл өнер Ә.Исмаиловтар әулетінде ертеден бері ұрпақтан – ұрпаққа ауысып келген. Туысқандарының айтуы бойынша, Әубәкірдің әкесі ғана емес, атасы да, арғы атасы да билей алған. Үлкен тойларда бозбала Исмаилов тәжірибелі бишілерді бақылай отырып, дәстүрлі мерекелерде өзі де биге бейімділігін байқап көрген.

Мектептегі оқу жылдарында Әубәкір – көркемөнерпаздар үйірмесінің белсенді мүшесі болды. Кез келген қойылымдарда ән салуға, ойнауға, декорацияларды безендіруге, билеуге, украин гопакі мен орыс өндерінің шумақтарын қалжыңмен көрсету керек болғанда да ол дайын тұратын. Көркемөнерпаздар қатарында жүріп, ол халық билерінің шеберлерімен кездесіп, олардың тәжірибесі мен білімдерін бойына мұқият сіңірді.

Ә.Исмаилов Е.Арцибашева мен Али Ардобусқа өзінің білгенін бере отырып, қазақ сахналық билерін жасауға белсене араласты, олардың қосалқы авторлары қатарында болған. Өкінішке орай, Ә.Исмаиловтың орындаушылық қызметі ұзаққа созылмады.

1934 жылы-ақ ол сахнаны тастап, Мәскеуге ГИТИС-тің режиссерлік бөліміне оқуға түседі. 1934 жылы театр факультетінде оқи жүріп, ол студенттердің көркемөнерпаздар ұжымын құрды. Оның мүшелері Мәскеу сахнасында халық билерін орындады.

Ә.Исмаилов халық билерін қағазға түсіріп алудың алғашқы талпыныстарын жасады. Қазақстан аудандарын аралап, би қозғалыстарын суретке түсірді. Қазақ биінің белсенді үгітшісі, оның жарқын талантты орындаушыларының бірі Ә.Исмаилов өзінің шеберлігін бар ынтасымен көрсетіп, балетмейстерлермен, би фольклорын зерттеушілермен өз білімін бөлісті.

1939 жылы ГИТИС-ті бітірісімен Әубәкір Қазақ филармониясы жанында халық биі ансамблін құрды. Оның репертуарына «Ақсақ киік», «Қарасай», «Дауылпаз», «Өрмек биі», «Сайыс биі», «Қылыш ойыны» билері кіреді. Ә. Исмаилов ансамбльдің барлық мүшелерінің қатысуымен қойылатын билерді сюита түрінде көркемдейді. Бұл би ұжымы 1941 жылға дейін болды. Кейіннен, 1943 жылы, оның репертуары Абай театрының сахнасында «Қазақ сюиты» концерттік филармония репертуарының, облыстық театрдың, көркемөнерпаздардың би нөмірлерінің ҚазКСР-нің ән-би ансамбльдерінің қойылымдарының негізі болды.



1955 ж. Ә.Исмаилов ол кезде әлі жас Д.Әбдіровпен бірге «Қазақтың ұлттық билері» атты кітабын жазды, онда қазақ билерінің айқын, көркемдік суреттемелері орналастырылған.

Ә.Исмаилов қазақ халқының көне тарихын терең және тыңғылықты зерттеп, алған білімін сахналық бейне жасауда ғана емес, сол сияқты сурет өнерінде де қолданды. Республикамыздың Ә.Марғұлан, А.Жұбанов, Д.Нұрпейісова, Б.Г.Ерзакович, Х.Ерғалиев, М.Әуезов, С.Сейфуллин, Ғ.Мүсірепов, С.Мұқанов, І.Есенберлин сияқты және тағы басқа да белгілі адамдармен таныс болып, жақын араласты.

Екатерина Лифанова – ұлттық балет ұжымындағы алғашқы кәсіби өртіс. Қазақ КСР-нің (1936) Еңбек сіңірген өртісі. Иркутскінің жеке студиясында, кейіннен Москвада балет білімін алды. 1919 жылдан Самара, Москва, Закавказье, Ташкент қалаларының эстрадасында жұмыс атқарды. 1933 жылы Қазақ музыкалық театрында жұмыс жасай бастады. 1933 жылдан 1943 жылдарға дейін ұлттық репертуардың орындаушысы және жетекші солисі болы.



Е.Лифанованың еңбегі зор. Режиссер кезінде, ол «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Ер Тарғын» тәрізді қазақ операларын бірнеше мәрте жаңа редакцияларында қайта жаңғыртты (Сарынова Л.П. Қазақстанның балет өнері. А., 1976, 157-б.).



Көрнекті қазақ бишісі, Қазақ КСР Халық өртісі. Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты (1970) **Шара Жиенқұлованың** (1912) шығармашылығы ұлттық хореографияны әлемдік деңгейге шығарды. (осында және ары қарай Ш.Жиенқұлованың «Өмірім менің – өнерім» кітабы бойынша. А., 1983, Л.П.Сарынованың қолжазбалары. Қазақ КСР Халық өртісі Шара, 1965. Л.Сарынова буклеті. Шараның мерейтойы мен Ш.Жиенқұлова атындағы қазақ биінің 1-фестиваліне арналған. 1992 ж., ҚазКСР мәдениет министрі және ҚазКСР концерттері ансамблі ҚазКСР Халық өртісі Шара. А., 1958).

Шара 1912 жылы 18 шілдеде Верный қаласында дүниеге келген (қазіргі Алматы). Оның әкесі Баймолда Жиенқұлұлы ағаш дайындаумен айналысқан бай адам болған. Көпбалалы отбасында Гүлшара жалпыға сүйкімді болып өсті. Шешесі Таныбаланың талап етуімен Гүлшара алдымен медресе, соңынан орыс мектебінде оқыды. Сол кездегі қыздарға бұл жәй төн емес еді.

Бала кезінен тоқыманы үйренгенде, Шара шеберлердің жанына жиі келіп отырып, әдемі бау үшін жіптердің түрін немесе текеметтің өрнегін таңдасты.

Әрқашан да пысық және ширақ, үй шаруасындағы қарапайым міндеттерін жылдам бітіріп тастайтын кішкене қыз жайлаудағы еркін өмірге жан-тәнімен беріліп кететін. Бала кезінен Шара музыканы, әнді сүйді, күйлер мен олар туралы аңыздарды сағаттап тыңдайтын. Ұшқыр ойлы, жарқын мінезді ол қозғалысты ойындарды жақсы көретін және оларды өзі жиі де ұйымдастыратын. Ойлап табудан жалықпайтын ол жастар арасында беделді болды.

Туған жерінде еркін тыныстап, ертегілері мен аңыздарына құлақ түре, халық әуендерінің ырғағын еркін түсіне, әндері мен билерінде оның байлығы туралы айтатынын, бүкіл өмірін соған арнайтынын білмей тұрып, Шараның сезімтал жаратылысы халық өнерінің дархан сыйлығын бойына сіңіре берді. Орыс мектебіндегі оқудың алғашқы жылдарынан-ақ Шара барлық қоғамдық шаралардың белсенді мүшесі болды. Оны бәрінен бұрын сахна қызықтырады. 1925 жылы-ақ Шара оқушылар концерттік тобының құрамында ақылы концерттерде өнер көрсетеді. Театрмен қызу әуестену, өзіне тоқтаусыз тартатын сахна билігі Шараны одан әрі қызықтырып әкетеді. Өзін ән мен биде көрсетуге ұмтылу оның рухани қажеттілігіне айналады. Бұрынырақ аты Алматыға алмастырылған Верный қаласы 1929 жылдың мамырында Қазақ автономиялы республикасының астанасы болады. Жаңа астананың мәдени өміріндегі тамаша жаңалықтың бірі – репертуарында қазақ драматургтері М.Әуезов, Б.Майлин, А.Тоқмағанбетов, Т.Жароков, А.Ановтардың пьесалары жүріп жатқан Қызылордадан (бұрынғы астана) көшіп келген қазақ драма театры болды. Театр А.Пушкинді, Н.Гогольді, Н.Погодинді, Н.Треневті, В.Шекспирді қойды. 1928 жылдан 1933 жылдар аралығында – Шара ұлттық драма театрының әртісі. Театрда Серке Қожамқұлов, Елубай Өмірзақов, Қалибек Қуанышбаев, Құрманбек Жандарбеков, Қанабек Байсейітов, Мәлике Шамова, Күләш Байсейітова сияқты көрнекті актерлермен қатар қызмет еткен жылдардың еңбек жолын жаңа бастаған актер үшін зор маңызы болды. Бірақ мұнда да, драма театрының сахнасында да Шараны ән салып, би билесем деген тілегі тастамайды. Сондықтан 1933 жылы театр жанынан музыкалық студия ұйымдастырылғанда, ең бірінші мүшелердің қатарында вокал және үйлесімділік сабақтарын ала бастайды.

1934 жылы студиялықтар «Айман–Шолпан», «Шұға» пьесаларын қояды және өздерінің ең жақсы спектаклі – «Қыз Жібек» операсын жасап шығарады. Сол жылы музыкалық студия Мемлекеттік музыкалық–драмалық театр болып құрылады. Бұл жыл оның шығармашылығында

ғы ең тамаша жыл болды. Оның шынайы талантын ашқан музыкалық театрға келуі, балетмейстер А.Александровпен кездесуі оның өнердегі жолын айқындап берді – балет әртісінің, ұлттық хореографияны белсенді жасаушының жолы.

Балеринаның көрікті сыртқы келбеті; іскер жігерлілігі биші қолының ғажайып нәзік үйлесімділігімен реңдене түседі. Қоюшылар Али Ардобустың, М.П.Арцибашеваның би әдістерін еркін түсініп, орыс және өзбек билерінің қимылдарымен алмастыра отырып, Шара тек қазақ хореографиясына ғана тән мүлдем жаңа сипаттар жасайды. 1965 жылдан 1975 жыл аралығында Шара Жиенқұлова педагогикалық қызметпен айналысады. Алғашында Алматы хореографиялық училищесінің халық бөлімінің меңгерушісі, соңынан оның директоры болады. Педагогикалық қызметінің бұл жылдары оған көп қуаныштар мен қынжылулар әкелді. Ш.Жиенқұлова училищеде қызмет істеген алғашқы күндерінен-ақ алдына міндет етіп балет мектебі үшін бөлек корпусстың салынуына қол жеткізуді қояды (Ол жылдары хореографиялық училище Алматы мемлекеттік Құрманғазы атындағы консерваторияның екінші қабатында орналасқан еді). Училищенің жаңа ғимаратын салуды өтініп ол тоздырған табалдырықтар өз жемісін берді, құрылыс басталды. Қазір қазақтың тұңғыш ұлттық балеринасы, Қазақ КСР Халық әртісі Шара Жиенқұлованың қажырлы еңбегінің арқасында еліміздің хореографиялық өнерінің өзінің ғимараты, өзінің мектебі бар, онда күннен күнге, жылдан жылға хореографияның жас таланттары өздерінің шеберлігін шындайды.

Шараның өнері – әнге қосып берілген халықтың өмірі мен жаны.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Алғашқы ұлттық балет және ұлттық хореографияның дамуындағы оның маңызы.
- Балет құру кезінде қандай қиыншылықтар болды?
- Қазақ сахналық биінің дамуы мен сипатына үлкен әсерін тигізген алғашқы балетмейстерлерді атаңыз.
- Ұлттық хореографияның дамуына олардың әрқайсысы қандай үлес қосты?
- Қазақ сахналық биінің дамуына әсер еткен балетмейстер А.Александровтың шығармашылық ізденістері.
- Қазақ сахналық биін жарқын орындаушылардың есімдерін атаңыздар.
- Алғашқы ұлттық биші Шара Жиенқұлованың өмірі мен шығармашылығы.

ӘДЕБИЕТТЕР:

- *Абиров Д.* История казахского танца. – А., 1997.
- Антология казахской поэзии. – М., 1958.

- *Ауезов М.О.* Энкидиада: к проблеме единства миров, кочевья и оседлости//Кочевники. Эстетика. – А.: Ғылым, 1993.
- *Бегалин С.* Этапы//Жулдыз. – А., 1971. – № 11.
- *Жанибекова У.* Эхо... по следам легенды о золотой домбре. – А., 1991.
- *Жиенкулова Ш.* Сымбат. – Алматы, 1987.
- *Жиенкулова Ш.* Өмірім менің – өнерім. – А., 1983.
- *Жиенкулова Ш.* Тайна танца. – А., 1980.
- Из беседы с драматургом Хусаиновым по книге Абирова Д., Исмаилов А. Казахские народные танцы. – А., 1984.
- История Казахской ССР Т. 1. – А., 1957.
- Қазақ өнері. Энциклопедия. – А., 2002.
- «Казахстанская правда», 1933, 30 декабря.
- *Кундакбаев Б.* Путь театра. – А., 1976.
- *Мамбетова Л.А.* К истории казахского танца: Материалы Межд. н-п. конференции, посвященной 25-летию АИ. – А., 28–29 апреля, 2003.
- *Мамбетова Л.А.* Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. – А., 1997.
- *Нурланова К.Ш.* Эстетика художественной культуры казахского народа. – А., 1987.
- *Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. – А., 1976.
- *Сарынова Л.П.* Народная артистка КазССР Шара. Рукопись. 1965.
- *Соллертинский И.* Қыз Жібек. «Ленинградская правда», 1937, 2 апреля.
- *Турсунов Е.* Происхождение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана, 1999.
- *Шаукенбаева Н.* Актерское мастерство (творческие портреты мастеров каз. театра). – А., 1979.

IV БӨЛІМ

XX ғасырдың 40–90- жылдарындағы Қазақ хореография дамуының негізгі бағыттары

7-ТАРАУ. Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрында ұлттық хореографияның дамуы

7.1. Қазақстанда хореография дамуының негізгі бағыттарына сипаттама

Балет – хореография мен музыканы бірыңғай драматургиялық ойға үйлестіретін театрлық өнер түрі. Би және пантомима (сөзсіз ыммен атқарылатын ойын) хореограф жазып шығатын балетті үйлестіруші болып табылады.

Қысқаша айтқанда, балет спектаклі былай жасалады: драматург либретто жазады, яғни ол болашақ хореографиялық шығарманың сюжетін баяндайды. Либреттоның негізіне қандай болмасын бір әдеби шығарма алынуы мүмкін (мысалы, «Ромео және Джульетта», «Бақшасарай фонтаны», «Мыс салт атты», «Дон Кихот») немесе төлтума шығарма («Қызыл гүл» балетіндегідей).

Сюжетті алған соң композитор балетмейстер жасайтын хореографиялық спектакльге сәйкес болашақ балеттің музыкасын жазады, содан соң суретші оның безендірілуін шешеді.

Балеттік шығарманы жасау үрдісі өте күрделі және оның барлық авторларының: драматургтың, композитордың, хореографтың тығыз шығармашылық қатынаста болуымен жүзеге асырылады.

Кез келген сахналық шығарма сияқты балетте де оның идеясын, мазмұнын, балетмейстер хореографиялық өшекей салатын арқауын анықтайтын сюжеттік әдеби түпнұсқа, бағдарлама бар.

Балет – күшті құмарлық, нәзік лирикалық, мөнерлі ерекшелік өнері. Ол бүтіндей қарама-қарсылыққа, ойнаушы адамдардың ашық дау-жанжалына және қатты қақтығысына құрыл-

ған. Онда әңгіме айту жоқ, өсиет айту, көпірме сөз болуы мүмкін емес. Олай болса, бейнелі, қарама-қарсы, әсерлі, іштей ырғақты және мәнерлі, адам мінез-құлқын терең ашатын, оларды қақтығыста және дамуда бере білетін музыка ғана жақсы бола алады. Егер бұл жағдайлардың бәрі сақталынатын болса, музыка билеуге лайық болады, хореографқа музыкалық драматургияны классикалық хореография тілінде баяндауға мүмкіндік береді.

Балет табысы либреттошының, композитордың және балетмейстердің – бәрінің бірлестікте жасаған шығармашылық ойларының толық үйлесімділігіне байланысты болады.

Музыка – бидің жаны. Егер ол балетмейстердің және актердің ақылы мен жүрегін жылытпаса, олардың бойында толқу тудырмаса, олардың әлемді көруінің құрамына және бөлінбес бөлігіне енбейтін болса, онда олар жарқын, мазмұнды биді жасай алмайды.

Музыка да, би де бір бұлақтан сусындайды, оның аты – өмір, бірақ өнердің осы екі түрінің әрқайсысы өздерінің, тек өзіне тән айтылу құралдарымен пайдаланады. Егер тамаша музыкамен жігерленген балетмейстерге, одан ажырамай хореография тілімен оның мазмұнын аша білсе, онда біз жаңа шығарма – өзінің уақыты мен өзінің көрерменіне лайықты балетті көре алатын боламыз. Сонымен бірге классикалық би ешқандай жағдайда өмірдің нақты құбылысына жай ғана үн қату болып табылмайды: онда ешкімнің бұзуына рұқсат етілмеген өзінің ішкі ойы бар.

Халық биі жаңа мазмұнмен және өзіндік өзгешелігімен, мәнерлік құралдарымен баю арқылы халықтың бүкіл тарихы бойына дамып отырды. Кез келген би шығармашылығының негізі халықтық ойындар, ескілікті әдет-ғұрыптар, әндер мен қол ұстасып айтатын өлеңдер болып табылады. Халық биінен еңбек қуанышының бейнесі, күрес ерлігі және жеңістер ұлылығы, жарқын жалынды, жеңіл әзіл және басқа ерекшеліктерді тапты.

Бұған дейін де Н.В.Гоголь «Петербург жазбаларында» 1836 жылы былай деп көрсетті: «Қараңыздаршы, халық билері әлемнің түрлі бұрыштарында бар: испандық швейцарлық сияқты билемейді, орыс француз сияқты билемейді... Мұндай әр түрлі би қайдан пайда болды? Ол халықтың мінез-құлқынан, оның және еңбек ету бейнесінен туындайды». Осыдан жүз жыл бұрын жазылған бұл жолдар бүгінгі күні де аса маңызды.

Қазан төңкерісінен кейін балет қызметкерлері халық билерінің жеке ерекшеліктерін сақтап қалу және классикалық спектакльдерді ұлттық реңкпен байыту үшін халық шығармашылығын зерттеп білуге назар аударды.

Елімізде хореография өнерінің дамуымен би фольклорының негіздерін қарқынды зерттеу басталды. Балетмейстерлер халық би шығармашылығының қазынасын мысқалдап жинаумен және оларды сахналық өнер заңдарымен сәйкестікте өңдеумен әр түрлі хореографиялық композициялар жасайды.

Сөйтіп, халықтық-сахналық би, халықтық негізге ие болумен халық мінез-құлқын көрерменге жеткізеді, көрермендердің басым көпшілігін оның дәстүрлерімен және әдет-ғұрыптарымен таныстырады.

7.2. Ұлттық балет

Қазақстанның хореография өнері 40-жылдан бастап екі: классикалық және халықтық бағытта дамиды. Еліміздің жетекші театры – Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры өзінің алдына классикалық балеттің батыс еуропалық мәдениетін игеру мақсатын қойды. Барынша күшті, театрдың бет-бейнесін көрсететін спектакльдер мыналар болды:

1. П. Чайковский «Аққу көлі».
2. А. Адан «Жизель»
3. В. Асафьев «Бақшасарай фонтаны».
4. Л. Минкус «Дон Кихот».

Классикалық репертуарды игерумен қатар, театр ұлттық тақырыпқа балеттер қоюға басты назар аударды.

Ұлттық хореографияны дамытудағы бұл бағытты Мәскеуден шақырылған, Абай атындағы театрдың бас балетмейстері болып істеген Л.Жуковты алмастырған А.И.Чекрыгин жалғастырды.

РКФСР өнерге еңбек сіңірген қайраткер Александр Иванович Чекрыгиннің (1884–1943) Алматыға келуімен Қазақ Республикасының құрылуына 20 жыл толуына опера театрының балет труппасының даярлығы қызу басталды. Нәтижесінде И.Надиловтың музыкасына жазылған «Көктем» спектаклі дүниеге келді.

Спектакльдің тақырыбы жас республиканың шындығына – Қазақстандағы колхоз құрылысына арналды.

Балеттік спектакльде колхозшы шаруалар өмірін нақты көрсетуді мақсат еткен театр ниеті балет сценарийін жазған ақын және драматург Ө.Тәжібаевқа ерекше жақын болды. Спектакль партитурасын жасауға театр жас композитор И.Надиловты тартты. Сәндік безендіруін суретші В.Колоденко жасады. Балеттің премьерасы 1940 жылғы 8 қарашада қойылды.

Балет бірінші актісінің көрінісі шекаралық өзеннің жағасында өрбиді. Табиғаттың көктемгі оянуына колхоздың жас қызы Дариға және досы Айдардың қуанышты дуэті қосылды. Олардың биінде жастықтың албырт жалыны және алғашқы махаббаттың ұялшақтығы мол еді. Олардың қасына келген жас колхозшылар, ғашықтардың достары, көңілді ойын бастайды. Ойынға бір ғана адам қатыспай тұр. Ол – Қарабас, бұрынғы бай баласы, ол да Дариғаға ғашық. Ақжолтай бақталасын көрген ол ашуға булығыды және ғашықтарды бір-бірінен ажыратуға әрекет жасайды. Бірақ Дариғаның мазағына қалған ол бойында өштік пен кектік сезімі өршіген күйі сахнадан шығып кетеді.

Балеттің екінші көрінісі күндізгі жұмыстан соң жастар тынығатын және көңіл көтеретін колхоз паркінде өтеді. Жастар «Ақсүйек» ойынын ойнайды. Кенет алыстан өрт жалыны көрінеді – бұл колхоз құрылысын өртеп, серіктестерімен қашып кетуге дайындалып жатқан Қарабас еді. Бірақ жаулардың жолын Айдар бөгеді. Айқас басталды, келіп жеткен шекарашылар тәртіп бұзушыларды қолға түсіреді және Айдарды құтқарып қалады.

Үшінші көріністе Дариға жаралы Айдардың жағдайын білуге келеді. Оңаша қалу минуттарын дәрігер мен достарының келуі бұзады. Дәрігер Айдардың сауығып келе жатқанына сендіреді, достар мен гашықтар өздерін бақытты санайды. Көңілділік қызған сәтте Дариғаны құттықтауға және ерлік көрсеткені үшін Айдарға алғыс айтуға шекарашылар отряды келеді. Көктемді және жастардың бақытын қосметтеген хордың сүйемелдеуімен ортақ қуанышты бимен балет көрінісі аяқталады.

1940 жылдың басында Кеңес Одағы жетекші театрларының репертуарында бар болғаны осы заманғы тақырыпқа екі ғана балет болды. Ол «Светлана» және «Апстенок», сондай-ақ азамат соғысы туралы – «Партизандық күндер» («Партизанские дни»). Сондықтан осы заманғы тақырыптардың хореография сахнасында егжей-тегжейлі атқарылған жұмысы туралы айту ертерек болды.

«Көктем» балетінің сценарийі «осы заманғы өмірден алынған суреттемеге» қосуға құқық берді, тек қана суреттемеге, терең әлеуметтік түсіндіру емес. Шын мәнісінде, балеттің кейіпкері колхозшылар ретінде көрсетілген жоқ, ал олардың айналасы дәстүрлі балеттік достарды еске салды. Алайда 40-жылдардың табалдырығында тұрып, қазақ балетінен бұдан терең мазмұнды талап ету сол кездегі шынайы өнер мүмкіндігін елемеушілік болар еді.

«Іс басқада, Ә.Тәжібаев балеттің драматургиялық негізін жасау барысында балеттік спектакльдің ерекшелігін ескермеген, ал балетмейстер А.Чекрыгин тұрмыс жағдайын жазуға берілгендігі соншалық, кейде кейіпкерлердің билеуіне уақыт қалмаған және билеудің өзі ыңғайсыз болып шыққан», – деп көрсетеді. Л.Сарынова А.Чекрыгиннің жұмысындағы қателіктердің нақты себептерін көрсетіп береді.

«40-жылдарда колхоз тақырыбын көрсетумен айналысқан балетмейстер А.Чекрыгин және басқа да қоюшылар үшін 1936 жылғы 6 ақпандағы «Правда» газетінде жарияланған «Балеттік жасанды» мақала жұмыста басшылыққа алынды. Мақала хореографиялық өнер табиғаты туралы ұзақ пікірталасын туғызды, балет қайраткерлерін реализмнің негізгі заңына адал болуға өмірді шынайылықпен бейнелеуге шақырды: «кеңес адамдарының осы заманғы өмірін дәл бейнелеу үшін халықтың тұрмысын, әнін, биін, ойынын жақсы білу керек». Ал А.Чекрыгиннің фольклорды зерттеуге және білуге уақыты болмағандықтан мұндай білім болған жоқ (Алматыға оның келуімен балет премьерін қою сәтіне дейін екі ай өтті).

«Қалқаман мен Мамыр» балетін жасау кезіне дейін 40-жылдардағы классикалық және ұлттық бидің өзара әрекеті проблемасынан кем өткір қойылмағанын айтқан жөн. Бәрінен бұрын ол бірде А.Чекрыгин қалай ұсынса солай, кейде оған қарсы жақтың айтуымен классикалық биден және кейіпкерді халық биі құралдарымен сипаттаудан бас тарту жағдайында шешілді. Ұлттық театрда жұмыс істеу тәжірибесі болмаған, оның ой-шұқырын жеткіліксіз талдаған А.Чекрыгинге мүмкіндігінен аттап өтуге күші жетпеді (Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. А., 1976, с. 67).

Балетте, сөз жоқ, сәттіліктер болды: бұл бірінші актідегі бөгде біреудің әңгіме айту көрінісі, «Ақсүйек» би сахна-ойыны, өткенді еске түсіру картинасы, қорытынды дивертисмент әсерлі көрінді. Ең жарқын және мазмұнды бейнелердің ішінен Владимир Бакановтың орындауында көмпескеленген бай баласы Қарабастың бейнесі сәтті болды. Өсіңкі ырғақты дене қимылы, кейіпкердің ашық мінезі, сырттай сабырлы болуы, бірақ темперамент жағы күшті, атап айтқанда, балеттің басқа кейіпкерлерінің үлесіне тимеген сол бір ұлттық белгілерді ерекшелендірді. Қарабас бейнесі балетмейстер жасағаннан гөрі орындаушының өзінің орындауында спектакльде барынша сәтті болып шықты.

Балеттің басты кейіпкері рөлінде жас әртіс Нұрсұлу Тапалова тұңғыш рет сахнаға шықты. Кейіпкердің жан күйзелісін жайып, адалдығын және әсерлі толқуын би тілімен сөйлеу арқылы қысылмай бере білуі Н.Тапаловаға қарапайым колхоз қызы Дариганың тамаша жарқын лирикалық бейнесін жасауға көмектесті.

Айдардың рөлін Абай атындағы театрдың жетекші солисі Юрий Ковалев орындады. Басты кейіпкердің бейнесінде биші жас жігіттің күшқуатын, албырт ғашықтардың жарқындығын даралады, ол, әсіресе, классикалық түрлерде жан-жақты ашылды, бірақ аса көп міндет жүктелген тұрмыстық сахналарды өз дәрежесінде көрсете алмады.

Дариганың құрбысы рөлінде балет солистері Мәскеу хореография училищесі ұлттық бөлімінің түлектері Мабрура Ахмедиева мен Карима Айдарова тұңғыш рет табысты орындады. Бұлар алғаш кәсіби даярланған қазақ балериналары еді.

Л.Жуковтың және А.Чекрыгиннің классикалық мұраға шығармашылықпен қарауы, репертуарларға көрермендерге белгісіз классикалық балеттер енгізу, балеттің қазақ және орыс құрамдарын бүтіндей біріктіруі, атап айтқанда, классикалық репертуар орындаушылар даярлау жағына ыңғай таныту музыкалық-хореографиялық училищенің де міндеттерін айқындап берді.

40-жылдардың бірінші жартысы, күтпеген жерден, қазақ балетінде орыс классикалық балеті дамуының тез өркендеуі аталынды. Бұл Алматыға кеңес балетінің аса көрнекті шеберлерінің қоныс аударуымен байланысты болды. Соғыстың бірінші жылдарында қазақ балетінің ұжымында еліміздегі академиялық театрларының жетекші солистері: В.Каминская, Т.Фрешкоп, Н.Скорульская, Т.Демпель, Н.Николаева, А.Пирадова, Р. Савицкая, Т.Иваньковская, О.Сталинский, С.Дречик және т.б. жұмыс істейді. Балеттік ұжымды Г.Березова – Киев опера және балет театрының балетмейстері басқарады.

40-жылдардың екінші жартысы – әртістердің кетуімен байланысты жас қазақ балет театрының тарихында қандай да болмасын көркем оқиғалардан айырылған, нағыз енжарлық басқан бесжылдық болды. Қазақ балеттерінің бұрынғы қойылымдары жаңартылмайды, олардың тәжірибесі зерттелінбейді және жүйеге келтірілмейді. Ұлттық хореографияның даму үрдісі барған сайын бір жақтылық сипат алады. Жоспарларда дұрыс белгіленгеніндей, театр арқа сүйеуі керек екі мәдениет – театр тек орыс өнерінің жеңісіне арқа сүйейді, шын мәнісінде «Айман-

Шолпан», «Қыз Жібек» спектакльдеріндегі билерді қоюға соншама күш-жігер жұмсалынған ұлттық тақырыпты талдау тоқтатылды. Қазақ биін еш жерде үйретпейді. Ол қазақ мектебінің бағдарламасында, не балеттік труппалар сабақтарында да жоқ.

«Қалқаман және Мамыр», «Көктем» («Весна»), «Қазақ би сюитасы» ұлттық балеттерінің басына түскен сәтсіздік себептерін жете түсінбей, өткен жылдардың тамаша жетістіктерін дамытпай, қазақ балеті 40-жылдардың соңында шығармашылық өмірдің тоқырау кезеңін бастан өткізді.

Хореография өнеріндегі тоқырауды жоюда және балеттік ұжымның дұрыс тіршілік әрекетін қалпына келтіруде кеңес балетмейстерлері ақсақалдарының бірі, РКФСР және Литва КСР еңбек сіңірген әртісі, КСРО Мемлекеттік сыйлығының лауреаты **Михаил Федорович Моисеев (1882–1955)** көрнекті рөл атқарды.

М.Моисеевтің Алматыдағы қызметі қазақтың «Қамбар және Назым» балетін қоюмен табысты болды.

«Қамбар және Назым» балетін жасау үшін М.Моисеевтің ынта білдіруімен шығармашылық топ құрылды, оған Абай атындағы опера және балет театрының барынша тәжірибелі күші, музыка өнерінің ардагерлері тартылды.

М.Моисеевтің бірлескен қоюшысы Қазақ КСР халық әртісі, КСРО Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, опералық спектакльдердің режиссері және қоюшысы, опералық және би партияларын тұңғыш және тамаша орындаушылардың бірі Қ.Жандарбеков болды. Ол «Қалқаман және Мамыр», «Көктем», «Қазақ сюитасы» балеттерін қоюға белсене қатысушы болды.

Балеттің музыкасын В.Великанов жазады. Қазақ билері бойынша кеңес беруге балетмейстер-репетитор С.Лифанованы, қойылымның қорғаушылығына А.Александровты тартады.

Балеттің безендірілуін суретші, ҚКСР еңбек сіңірген қайраткері, КСРО Мемлекеттік сыйлығының лауреаты А.Ненашев жасайды. Сценариймен жұмыс істеуге жас қазақ сценарийшісі Н.Баймұхамедов шақырылады.

Қамбар батыр туралы халық аңызы тартымды балет сценарийіне мол материал берді. Қиындығы хореография құралдарымен топтастырылуы тиіс аңыздың екінші түрін іріктеп алу болды. Аңыз бейнелерін ойластыру және оларды спектакльдің сюжетіне ендіру қажет болды. Сонымен сценарийге Қамбардың досы Мұрат және Назымның құрбысы – Дәметкен, уәзір Атапкел, Мергенбайдың құрдасы – Келмәмбет, зынданда тұтқында жатқан ханның құлдары кіргізілді.

Спектакльдің алғашқы жорамалдары, музыкалық сахналардан үзінділер және бүкіл партитурасы және сценарий түгелдей театр ұжы-



мында, шығармашылық одақтарда талқыланды және бірнеше рет қайта жасалынды, жетілдірілді. Ұзақ күттірген спектакльдің премьерасы 1950 жылдың 3 желтоқсанында қойылды.

Бірінші көрініс іске кірісудің алды болып табылды. Ертеңгілік, шуақты күн. Көкжиекке дейін созылып жатқан дала қызыл гүлге оранған, шағын ғана күз және оның төменгі жақ жақпарынан ағып жатқан бұлақ.

Назым – өзінің сұлулығымен бүкіл елге белгілі хан қызы. Көптеген жігіт оны өзіне жар етуді армандайды. Бірақ оның жүрегі нағыз батыл, епті де ер жүрек батыр Қамбарға құштар. Қамбардың күн сайын ертеңгілік бұлаққа келіп атын суаратынын білген Назым онымен кездесуге келеді. Жас жігітке салқын қымыз құйылған тостағанды ұсынады. Ол өзінің батылдығымен және сұлулығымен жігіттің жүрегін жаулап алады. Олардың арасында лирикалық түсіністік – адажио басталады.

Кейіпкерлердің лирикалық дуэті езілген халықтың ауыр, көңілсіз музыкалық тақырыбын алмастырады. Қамбар жанынан өтіп бара жатқан құлдардың арасынан өзінің досы Мұратты көріп қалады.

Бірінші актінің екінші көрінісі оқиғаны хан ордасына апарды. Ханның киіз үйіне халық жиналады. Жас жігіттер мен қыздар меймандарды көңілді билермен қарсы алады. Назымды айттыруға торғауыт руының ханы Мергенбай өзінің құдасы батыр Келмәмбетпен бірге мол сыйлықпен келді. Бірақ Назым көңілсіз, ойға шомған, оның биі де мұңға толы, сол себепті бұл жағдай қонақтарды да аң-таң қалдырады: Дәметкен, Назымның құрбысы, оған Қамбармен тезірек кездесу керектігі туралы хабарды жеткізеді. Тосылып отырған мұң ілезде тасқынды қуаныштың пайда болуымен алмастырылады. Көңілі көншіген Мергенбай хан тынығуға кетеді. Қараңғылық түсуіне және ханның кетуіне орай жастар алда тұрған үйлену тойымен байланысты әдет-ғұрыпты ойындар ойлап шығарады. Күркіреген күннің алыстан естілген гүрілі сауық-сайранды бұзып жібереді. Назым киіз үйінің жанынан оны ұрлап әкетуге келген Қамбар және достармен бірге кетуге келген Мұрат пен Дәметкен бар. Қамбарды ұстап алуды ойлап жүрген уәзір Атапкел қашқындарды аңдумен болады. Бірақ Қамбар күзетшілердің қолына түспей, құтылып кетеді.

Атапкелдің қолында Мұрат және қыздар қалады. Айқай-шуды естіген Мергенбай үйден жүгіріп шығады. Назымның басқа біреумен қашып кеткісі келгенін біліп, қорлағаны үшін қатаң кек алуға ант береді.

Екінші көріністің музыкалық ойыны күн күркіреу сахнасын жалғастырғандай болды. Қирап жатқан ағаштар болып кеткен дауылдың күшінің белгісіндей. Жартастың басынан Қамбар көрінеді. Ол қанатын қомдаған құс секілді бойына күшін жинап, тұңғиықтан секіреді және жартастың түбінде өзін тосып тұрған жігіттермен бірігеді. Олар өздерімен бірге Қамбардың аң аулаудан түсірген олжасын ала кетіп, туған ауылға қарай бет түзейді. Жалғыз қалған Қамбар өткен күннің оқиғасын есіне түсіреді, шексіз ашыну мен жастық құмарлық батыл да алай-түлей үлкен қимылдарды таңдауда өзінің ішкі сезімін бейнелейді.

Сахнада темір бұғау салынған Мұрат көрінеді, Қамбар досын темір бұғаудан босатады. Алайда Мұраттың ізінше сахнаға қуғыншылар кіріп

келеді. Айқаста жеңген достар тауға қашып шығуға шешім жасайды, бірақ Дәметкенмен кездесу Мұратты бөгейді, тағы да батырларды байлардың қуғыншылары қолға түсіреді. Қамбар және оның жігіттері көмекке дер кезінде келіп үлгереді. Айқас Қамбар мен Мұраттың жеңісімен аяқталады. Байлаулы тұрған Мергенбай мен Келмәмбетті Атапкел босатады және еселенген ашумен кеткендердің соңына түседі.

Екінші актінің екінші көрінісінде Қамбардың туған ауылы көрсетілген. Төрт киіз үй жанындағы сахнада адамдар еңбекпен шұғылданады. Қамбардың киіз үйінен оның әкесі шығады, адамдар ру басымен сәлемдеседі. Сахнаның арғы жағынан көңілді дауыстар естіледі. Бұлар ұстап алған арқардың тұтас етін көтеріп ауылға жақындап қалған Мұрат және жігіттер. Ойын-сауық қызған шақта өзінің жауынгерлерімен Мергенбай мен Келмәмбет ауылға баса-көктеп кіріп, оны талауға салды және қайыршылық күйге түсірді. Тек Мұрат қана Қамбардың кішкене қарындасымен құтылып кетті. Лаулап жанған киіз әйелдердің фонында қалмақтардың ойран салуы мен би билеуі, масайрауы байқалады.

Үшінші актінің бірінші көрінісінде – ханның, Назымның әкесінің, бай киіз үйі. Көрімдік беру салты болады. Назым өзіне күйеу таңдауы керек. Болашақ күйеулер өздерінің сыйларын тартады. Олардың билеу әуендерінде ара-тұра Қамбар тақырыбы елес беріп қалады. Киіз үйге әбден қалжыраған шабарман кіріп келеді де, ауылға Мергенбайдың шабуыл жасағаны туралы хабар береді. Барлығы да қорқыныштан сілейіп қалады. Бірінші болып, күйеу жігіттер естерін жинайды: олар өз сыйлықтарына жармасумен әрқайсысы әр жаққа тұра жөнеледі. Мергенбай өзінің нөкерлерімен және өздерімен бірге Қамбардың ауылынан байлаулы тұтқындарды ала келіп, ендігі жерде ханның және оның қыңыр қызының жазасын тарттыруға кіріседі. Осы кезде Қамбардың пайда болуы байлардың берекесін кетіреді. Қамбар мен Келмәмбет батырдың жекпе-жегі басталады. Жауларын жеңген Қамбар қашып бара жатқан Мергенбайды қуып жетіп, оны атынан аударып алады.

Үшінші актінің соңғы көрінісінде кейіпкерлердің үйлену тойы көрсетілген. Қамбар Назыммен бірге өзінің туған ауылына келеді. Жұрт өз батырын және оның қалыңдығын қуанышпен қарсы алады. Әкесі жастарға батасын береді және дәстүрлі үйлену әдет-ғұрпы «Жар-жар» айтылады. Жеңістің жалпы қуанышты биімен және шаттыққа бөленуімен балет көріністері аяқталады.

М.Моисеевтің айтуы бойынша, балет өлеуметтік мәселені көтеру тұрғысынан емес, лирикалық тұрғыда ойластырылған. Сондықтан «Қамбар» емес, «Қамбар және Назым» деп аталынған. Бұлай ету балеттің одан арғы тағдырында тиімсіз рөл атқарды. Балетте өзінің бостандығы үшін күрескен халық, ал оның айқын өкілі ретінде Қамбар көрсетілмеген. Қамбар туралы аңыздың кейіпкерлерін көрсету үшін Қамбар мен Назымның лирикалық желісі өте ұсақ. Мәнерсіз пантомималық құралдарымен шешімін тапқан халықтық сахналар оқиғаның солғын түсі болып шыққан. Лирикалық поэма жасау жөніндегі ниет бірінші кезекте, музыкалық драматургияда көрсетілді. Көріністердің музыкалық арқауы Қамбардың лейтмотиві болды. Жалынды да жігерлі әуен кіріспеде бас-

тау алып, балеттің барлық драматургиялық түйінінде өтті және өзінің аяқталуын үшінші актінің финалды адажиосында тапты. Оқиғалардың ықпал етуімен бейненің біресе лирикалық толқу, біресе жеңіс қуаныш музыкалық айтылуының түрі өзгертілді. Алайда барлық музыкалық көріністерде Қамбар бейнесі, ең алдымен, тек келісілген жағдайларда лирикалық бастаумен басты қозғаушы күш ретінде емес, жауап берген екпін ретінде дыбыс шығарды. Назымның да портреті осындай жоспарда салынды. Оған жайлы әуен сипаттама берді. Аңыздағы сұлу Назымның Қамбар батыр үшін өзінің атақты тегінен, байлығынан және сый-құрметінен айрылғаны, күшті махаббат пен Мергенбайға деген өшпенділік ашылмай қалған. Бақталастардың Қамбардың – Атапкелдің, Мергенбайдың, Келмембеттің бейнелері мінез-құлық нақтылығы жоқ, жалпы кекті күштің бейнесінде көрсетілген. Таза суретті бейнелеуде болса да, жауласушы күштердің соқтығысуының музыкалық сахнасы жасалды. Бірінші актінің бірінші көрінісінде қызу және сенімді естілген езілген халық тақырыбы дамыады.

Партитураның сөзсіз лайықты болғандары – оның лирикалық кезеңдері, әсіресе, Қамбар және Назымның дуэттері. Күшті де ынтық олар балетмейстерге би бейнелерін жасауға жақсы материал берді. Халық әңгімесінің поэзиялық дәлелдері бүкіл балеттің әсерлік күйін айқындап (бірінші актінің бірінші және екінші көріністеріндегі құрбылар биі, екінші актінің бірінші көрінісіндегі сахнадан көрініс) әйелдер биінде мәнерлілігін таба білді.

Музыкалық драматургия балетмейстердің қарауына лирикалық негіз берумен би бейнелерінің ерекшелігін анықтады. Қамбардың рөлін орындаушы Рахат Оразбаев зор ынтамен және романтикалық толғаныспен орындау арқылы поэзиялық бейне жасады.

Р.Оразбаев қазақ балетіне хореографияның білікті шебері болып келді. Жас әртісті классикалық бидің әсем үлгісі мен орындаудың шындықтан төсілі ерекшелендірді. Бишінің бүкіл бейнесі – бойшандығы, дене бітімінің тепе-тең болуы, күшті бидің батыл, жалынды үлгісі – батырдың бейнесін тамаша топтастырады. Бірақ Р.Оразбаевтың орындауында белгіленгендей өділ де батыл Қамбардың ерекшелігі бас кейіпкердің – батырдың мінез-құлқын жасауда тиісті дәрежеде аяқталуы шешімін таппады. Балет сюжетіндегі Қамбардың өзін жан-жақты көрсетуге тиіс жағдайлардың болмауы оның бейнесінің әлсіреуіне әкелді. Кейіпкер бейнесін лирика жауып кетті.

Ракул Тәжібаеваның орындауында Назым бейнесі әсерлі әрі нәзік болып шықты. Балетмейстер Р.Тәжібаеваның орындауында өте нәзік би қимылдары баяу дыбыстарымен басып тастаумен, полуарабескалардың тыныш желілерімен безендірілген. Алайда балетмейстер бейненің лирикалық бастамасына артықшылық беруі және бұл психологиялық реңктегі көрсетілген шектеу, сөз жоқ, Назымның билеу бейнесін әлсіреткен.

Жағымсыз кейіпкерлердің де бейнесі батырлық үлгіден гөрі барынша күлкілі болып шыққан. Ебедейсіз, қорқақ-қу уәзір Атапкел, Мергенбайдың желбегей құдасы – Келмәмбет. Орталық кескіндегі Мергенбай да солай сезінген. Әртіс А.Селезнев, осы бейнені жасауда оның

бойындағы қатыгез қалмақ ханының сырт пішінін, кекшілдігі мен жүгенсіздігін бөліп алған. Бірақ бұл кейіпкер бейнесіне терең енумен емес, сыртқы құралдармен – тиімді көңіл аударарлық қалыпта тұрумен, жаңа киімдердің көзартар түстерімен табысқа жету еді.

М.Моисеев балетмейстер ретінде қазақ балетіне жаңа қойылымдық тәсілдер, қызықты билеушілік шешімдер әкелген жоқ. Оның есесіне ұлттық би түрлерімен классикаға жасаған талдау оның шығармашылығында барынша толық көрінді. Тек халықтық билеу түрлерін ғана емес, сонымен қатар М.Моисеев өте жақсы деп тапқан қазақ ұлттық биінің бір топ композициясын кеңінен пайдалану жөнінде қоюшының ой-пікірлері айтылды.

1950-52 жылдардың маусымында «Қамбар және Назым» балеті 12 рет қойылды. Жоғары әсерлілік деңгейде өткен спектакльдерде көптеген жаңа орындаушылар ойнады. Қамбардың досы, ер жүрек Мұрат бейнесін Л.Таганов жасады. Қарабалинаның – Назымның құрбысы Дәметкеннің биі рөлге жан-тәнімен беріле ойнауымен ерекшеленді. Тамаша, өзіндік ерекшелігі бар биші С.И.Ильницкий өзіне тән мысқылымен Келмембеттің бейнесін «мәнді» жасады. Бірінші құрамда балетмейстердің өзі де ойнады. Күшті ишарамен Моисеев өркөкірек, рудың тәуелсіз бастығы – Қамбардың әкесінің бейнесін жасады.

1952 жылы көптеген жыл бойына балетмейстерлік жергілікті кадрларға деген мұқтаждықты басынан кешірген қазақ балеті көптен күткен кәсіби маманға қол жеткізді. Жас балетмейстер Дәурен Әбірев әр алуан ауыр жұмысқа бірден кірісіп кетті. Ол ең алдымен әртістік қабілеті бар жасты батыл жоғарылатумен орындаушылық құрамға көңіл бөледі. Оның басшылық етуімен жетекші солистер болып шыққан З.Райбаевтың, С.Көшербаеваның, А.Асылмұратовтың, А.Жәлеловтың, С.Тулусанованың дарыны дамыды. Д.Т.Әбірев жастармен жұмыс жүргізе жүріп, кеңес классиктерін игеруге бағыт ұстаумен репертуарды жаңартуға және көлемін кеңейтуге ұмтылды.

1956 жылы театр «Жоңғар қақпасы» немесе басқа редакциялауда «Достық жолымен» атты жаңа ұлттық балетпен жұмыс істеуге кіріседі. Балетті жасаушылар мәскеулік композитор Л.Степанов, сценарий жазушының қосалқы авторы Қ.Байсейітов, жас суретші А.Молдабеков болады. Балетті қою қазақ сахнасының қарт қайраткері, ҚазКСР еңбек сіңірген әртісі Ю.Ковалевтің үлесіне тиеді.

Жаңа ұлттық балеттің сценарийі спектакльмен жұмыс істеу басталғанға дейін де оған елеулі ескертпелер айтылған болатын. Қоюшы-балетмейстерді солғын драматургиялық негіз қанағаттандырмады. Сценарийде достықтың, сүйіспеншіліктің және берілгендіктің, бостандық үшін күрестің терең тақырыптары тарихи тұрғыдан теріс, сенімсіз және үстірт сөз болады.

Көп күш-жігер, көңіл бөлінген және айтарлықтай жұмыс атқарылған «Жоңғар қақпасы» балетінің премьерасы 1957 жылдың 15 шілдесінде қойылды. Бірақ не актерлік сәттілік, не бірқатар би сахналарындағы хореографиялық тартымдылық музыкалық-хореографиялық драматургияның елеулі олқылықтарын толтыра алмады. Егер Мәскеуде

өткізілуі тиіс қазақ өнері мен әдебиеті онкүндігіне дайындық басталмағанда, жаңа балет тағдырының қалай болары белгісіз еді.

Театр таңдауы «Жоңғар қақпасы» балетіне түсті. Л.Степановтың музыкасын жас қазақ композиторы Н.Тілендиев және балет дирижері Е.Манаев толықтыратын болды. Қоюшы Ю.Ковалевке понтанимдік саханы жаңадан жасайтын, қазақ балетін редакциялайтын балетмейстер Д.Т.Әбірев қосылады. Жаңа қойылымында балет «Достық жолымен» деп аталынды және оның премьерасы 1958 жылғы 5 шілдеде қойылды. Бірақ өкінішке орай, драматургиялық кемшіліктер балеттің бұл редакциясында да сақталынып қалды. Тек пролог пен эпилогтың бірінші көрінісі қазақ жерінде, қазақ халқының арасында өтті. Көпшілік бөлігі уақыт жағынан шет елде, Қытайда дамыды. Атап айтқанда, мазмұнға және драмалық шешімге көзқарас тұрғысынан алғанда осы бөлік балеттің нағыз осалдау жері болды.

1963 жылы театр «Аққұс туралы аңыз» — жаңа балетінің спектаклін қоюды қолға алады. Сценарийін жазған М.Мамбетов және Ғ.А.Жұбанова балетмейстер Д.Т.Әбіревке, З.Райбаевқа және Б.Аюхановқа адам рухының өзіне дұшпандық әрекетіне қарсы мәңгі күресінің символы ретінде ақ құс туралы аңыздың ортақ идеяларын біріктіретін бір актілі: «Аққанат» («Белокрылая»), «Хиросима», «Чайка» балеттерінен өзіндік хореографиялық триптих жасауды ұсынды.

Алайда тұтас бір автор тобының бұл ойларды сахнада топтастыруы және қажетті нәтижелерге бірден қол жеткізуі оп-оңай жұмыс емес еді. Авторлар көркемдік бағыттарының және олардың балет өнерінің эстетикалық алғы шарттарына көзқарасының түрліше болуы, олардың алдында тұрған барынша күрделі міндеттерді шешуге ортақ тіл табуына мүмкіндік бермеді.

Балет сценарийін жасауда тұңғыш рет қолға алған Қазақ КСР халық әртісі, М.О.Әуезов атындағы Қазақ академиялық драма театрының режиссері және көркемдік жетекшісі Ә.М.Мамбетов, сөз жоқ, әзірге айтарлықтай дәрежеде балеттік емес, драмалық театр заңдарын басшылыққа алды. Бәрінен бұрын бағдарламалық симфониялық шығармамен балет музыкасының алғашқы варианты жасалды десе де болады. Сөйтіп, балет спектаклінің компоненттері арасындағы бірыңғай арақатынасты таба алмай, театр «Чайка» балетін қоюдан бас тартады. Балетмейстер Д.Әбіров пен З.Райбаев жаңадан түрліше бағыттарда балет спектаклін жасауға кіріскенге дейін «Аққанат» және «Хиросима» балеттерінің сахналық және музыкалық негіздері бірнеше рет түзетіледі.

«Аққұс туралы аңыз» балетінің премьерасы 1966 жылғы 21 мамырда қойылады, бірінші болып Д.Әбіректің қойылуындағы «Аққанат» («Белокрылая») балеті шықты.

Балеттің әрекеті алтын масақты егіс даласынан және егін орып жатқан адамдар еңбегінен басталады. Шөліркеген диқаншыларға Аққанат есімді қыз айран әкеліп береді. Адамдардың демалу сәті күлкімен ажарланады. Домбыраның күмбірлеген үніне еліктей бір жерде тұрып қалу мүлдем мүмкін емес және қыздар биі өз-өзінен пайда болады. Баршаға ортақ шаттық шалқи түседі. Бірақ үзіліс уақыты бітіп қалады. Сусын

ұсынғаны үшін Аққанатқа алғыс айтумен адамдар тарасып, әркім өз жұмысына бет алады.

Аққанат жайлап ыдыстарын жинайды. Ол сүйген жігіті Асанды күтіп асықпайды. Міне, енді сәтті минут та келіп жетті. Аққанат Асанмен кездеседі – міне, бақыт деген осы, жастардың зор қуанышы.

Кенет сүйіспеншіліктің ештеңемен күңгірттенбеген әлеміне маза-сыздық кіреді. Жерге күңгірт көлеңке түседі, аспанда найзағай бұлттар көшіп жүреді, ауа дауылдан, желден діріл қағады.

Жігіттер Асанмен бірге егінді құтқаруға жүгіреді. Теңдесі жоқ табиғи апатпен күресте құм үйірген құйынға тап болған Асанның көзі көрмей қалады. Оның көз алдына жапырылып қалуы мүмкін егін елестейді. Асан жігіттерді егінді сақтап қалуға шақырады. Осындай үрейлі де қорқынышты жағдайда Аққанат Асанды іздеп айнала жүгіреді. Ақырында ол көзі көрмей қалған жасты көреді, соған қарай ұмтылады, бірақ кезекті бір қатты соққан жел оны кейін қарай серпіп тастайды және құйынмен шыр айналдырып, қараңғылық дүниесіне алып кетеді.

Екінші актінің бірінші көрінісінде – бұлттардың күңгірт патшалығы. Олар барған сайын бір-біріне жақын келіп, тығыздала түседі. Ара-тұра солардың арасынан қыздың пішіні пайда болады. Бұлттар тұтқындалған Аққанатты алып қашады, бірақ ол олармен күресе береді. Міне, оның алдынан күн ашылды. Қыз оған үмітпен қолдарын созады. Ол өз халқының басына түскен қайғыны айтады. Нәп-нәзік қыздың ерлігіне таңқалған Күн оны тыныштандырады және оған өзінің қуатынан сыйлық жасайды. Күн сәулесінің сүйемелдеуімен Аққанат оған жылу мен өмір жарығын қайтару үшін жерге жетуге асығады.

Екінші актінің екінші көрінісінде сахнада ойрандалған жер. Айналада ешкім ме, ештеңе де жоқ. Осы сәтте Аққанат пайда болады. Ендігі жерде оның биі жеңіске жетуде өзінің күшіне сенген, адамның жан күйзелісін беруші еркін қозғалыс, шапшаң айналу. Аққанат пайда болған жерде күңгірттік сейіледі, көтеріледі және адамдардың арқасы кеңиді. Асан жер мен аспанды жаңадан көреді, Аққанат шексіз бақытты.

Күн сәулесі барған сайын күшейе түседі. Аққанаттың күші азая береді. Адамдарға жылу әкелумен, жерді жылытумен, ол жанып кетеді. Бірақ баршаның бақытына берілген өмір халықтың есінде мәңгі қалады. Аппақ қардай қанаты бар ертегі құс Аққанат ешқандай қорқынышты елемей, тақаппар құс ретінде өзінің соңғы вариациясына ұшып шығады, жақсылық пен жарықтың мәңгі символын бейнелеумен аспан көгінде қалықтайды.

Сюжеттің идеялық мазмұны толық көрінісін музыкадан тапты. Музыкалық драмалық балетті симфониялық даму тәсілдерімен жасай отырып, Ғ.Жұбанова оқиғадағы ішкі ойдың тереңдігін көрсетумен бірге «адам рухының өмірін», оның бейбіт еңбек пен бақытқа ие болу құқығы күресте оның сарқылмас күшін музыкалық дыбыс құралдарымен айқын әрі үлкен толғаныспен бере білді. Балет музыкасы жанрында алғашқы көрінуімен композитор Ғ.Жұбанова кемеліне келген шебер ғана емес, осы заманғы балет міндеттерін шешуге шынайы жаңашыл көзқараста екенін көрсете білді.

Музыканың көркем ерекшеліктер жаңалығы, метроритмикалық құрылымдарының күрделілігі бидің әдеттегі мәнерлік құралдарын қайта қарауды талап етті. Өкінішке орай, музыкалық драматургияның құндылық негізіне хореографиялық драматургияның негізі толық өлшемде сәйкес келмеді. Бұл арада музыканың әр метрін қадағалау басымдық алды, басты назар осы негіздің сыртқы сюжеттік дәлелдерін еске түсіруге аударылды.

Спектакльде билерін ойлап тапқыштық пен шектеу халық өмірінің көрінісін мұның музыкада жасалынғандай хореографиялық құралдармен көзге елестету қажетті мөлшерде мүмкіндік бермеді. Сыртқы ұлттық белгі, тіпті оларды классикалық бимен табиғи құрастырған жағдайдың өзінде, балеттің ұлттық ерекшелігін барынша толық көрсетуге арналған халықтық бұқаралық билерді жасауда хореограф Д.Т.Әбіректің шеберлігі спектакльдің үлкен прогрестік идеяларын топтастыруға жеткіліксіз болды. Хореография би бейнелерінің ішкі мәнін толық ашпай, олардың өзіндік ерекшелігін және кейіпкер мінез-құлқына тән өзіндік ерекшелікті көрсетпей, шынайы шындықтың мәнін аша алмады.

Екінші спектакль З.Райбаевтың қойылымындағы «Хиросима» балеті болды. Мындаған адам өмірін әкеткен, мыңдаған жандарды мүгедек еткен Жапонияның Хиросима және Нагосаки қалаларының үстіне америкалық атом бомбаларының жарылысы Жер үстіндегі барлық прогресшіл күштер толқынын туғызып, адам баласын күйзеліске әкелді.

Адамдар! Сіздер тындайсыздар ма?

Ән естіледі.

Ұлы қайғы туралы ән.

Авторлар атом құйынының барлық қасіретін басынан кешірген, бірақ жеңілмеген, бақыт үшін күреске, әлемнің ұлы ісі үшін күреске шақыру үшін тақаппар және күшті, күлден өздерінің үміттерін тұрғызуға қабілетті адам тағдыры туралы әңгімені осылай бастайды.

Теңіз жағасындағы қала. Ертеңгілік уақыт. Лашықтары мен жұпыны үйлерінен балықшылар, інжу жинайтындар шығып жатыр. Теңіз жағасында інжу жинаушы – Тайоға тиісті кішкентай үй тұр. Міне, оның өзі келді, онымен бірге қызы – Юки. Олардың үстінен тырналар ұшып өтеді. Жапонияда бұл құс бейбітшілік, бақыт және көп жасаудың символын білдіреді. Юки ойнап жүріп, тырнаның балапанын бейнелейді. Оған Сюдзи – Тайоның әйелі қосылады. Үшеуі өте көңілді.

Тайоның достары теңізге шығар алдында сәттілік би әдет-ғұрпын орындайды. Юки әкесімен қоштасарда бақытына ойыншық тырнаның баласын сыйлайды. Үнсіздік жағдайда еркектер теңізге кетеді, ал олардың құрбылары олардың ізіне мазасыздықпен қарап тұрады.

Теңіз түбі: жарқыраған балықтар табыны, коралл, медузалардың ғажайып түрлері... Жинаушылар теңіз түбінде. Тайо үлкен бір ақ інжуді көріп қалды. Міне, олар көп уақыт армандаған інжу. Тайоның ойында сүйіктісі Сюдзидің бейнесі елестейді. Кенет барлығын гүрс еткен күннен мың есе жарық түс жұтып қойды. Тайоның денесін төзбестік ауру басып кетті. Ол не болғанын түсіне алмай, жоғарыға ұмтылды. Аспан жоғалды, ол күлдің астында қалды.

Өзін-өзі керемет күшпен билеген Тайо қазірде жоқ үйге қарай жүруге мәжбүрледі. Оның талаураған санасында жойылған қаланың қорқынышты көрінісі тұрды. Айналаны қорқыныш жайлаған. Тайоның құлағына Юканы ұйықтатар алдында Сюдзи айтатын бесік жыры естілді. Олар енді жоқ, ал ән болса айтылады және шақырады. Қайда? Неге? Сол кезде Тайо басын көтерді. Ол аспаннан тырнаның балапанын көргісі келді, бірақ көре алмады. Бұл оның жүрегін ызаға толтырды және ол оған қуат берді. Ол адамдарға, тірі қалғандарға және өлгендерге де сөзін арнады. Оның дауысын бәрі де естіді.

Балетмейстер З.Райбаев «Хиросима» балетін жасаумен осы заманғы хореография өнерінің барлық жетістіктерін меңгерген шын мәнінде кемеліне келген шебер екенін көрсете білді.

Шындықты кеңінен қамту және тереңнен қорытындылау мақсатымен нақты шындықтан жоғары көтерілу керек. З.Райбаев басшылыққа алған әдіс, міне, осы. Балетмейстерді оқиғалардың өзі емес, оларға кейіпкерлердің қаншалықты қарым-қатынаста болуы қызықтырады. Оқиға осы оқиғаларды бастан кешіретін адамдар арқылы ашылады. Кейіпкерлердің сезім дүниесі спектакльдің музыкалық-хореографиялық бейнесін ажарландырады. Көріністі көріктендіретін билер емес, би өн бойына енген және соларды көрсетуші әрекет – «Хиросима» қойылымының «Аққанат» балеті қойылымынан ерекшелігі міне, осы.

Балет оқиғаларының көрінісін бейнелей, өзінің кейіпкерлері туралы айта отырып, З.Райбаевтың прозалық мизансценадан және балықшы поселкасы тұрмыстық өмірін егжей-тегжейлі дәріптеуден қашқақтауы өте маңызды. Бұның үстіне хореографиялық іс-әрекетті музыкалық драматургиямен жинақтау арқылы ол одан балет сценарийіне арналған суреттерді емес, халық қайғысы туралы суретшінің өзіндік шығармасын көре білді. Композитор Ғ.Жұбанованың ойларына бойлау, би әрекетінде музыкалық тақырыптарды дамыту арқылы балетмейстер композитордың түпкі ойын нақты көрсететін көркем бейнелер жасайды.

Билеу мәнерлілігін би және пантомима деп бөлуден бастау, ұлттық үндестікке тән биді байыту, еңбек пен күреске еліктеуші би қимылдарының тууы, музыкалық драматургияның тереңімен толық өзара қарым-қатынаста пайда болатын бейнелік қорытынды – балетке қажетті қосылатын одақтастыққа алып келген сол ерекшеліктер міне, осылар. «Хиросима» балетіндегі хореографияның сапалы жаңа сатысы, өз кезегінде қазақ балет театрының сапалық өсуі болып табылды.

«Хиросима» қойылымы жаңа мәнерлілік құралдар іздеп табудың батыл экспериментін орнықтырды және қазақ балет шығармашылық қызметінің нақты айқындалушы жаңа кезін бекітті.

Келесі маусымда Абай атындағы театр «Аққанат» балетін қайта өңдеуді қолға алады. Балетмейстер З.Райбаев «Хиросима» балетінің шығармашылық әдісін басшылыққа алумен бұл спектакльдің бұрынғы редакциясын бүтіндей қайта қарайды және балеттің мүлдем жаңа хореографиялық мәтінін жасайды. Суретші И.Корогодинамен тығыз достықта жұмыс істеумен Жақсылық пен Жаманшылыққа күресі символы спектакліне арналған сахна көркін көркем поэтикалық жағынан жоғары

деңгейде жаңадан жасайды. Сөйтіп З.Райбаев басқадай нәтижелерге қол жеткізеді.

Көркемдік талдау мен бидің шартты мәнерлілік күшіне сенумен балетмейстер әрекеттің идеялық және психологиялық мазмұндылығын аша білді, әсерлі және бейнелі күшке толы қорытылған бейнелерді жасады. Орындаушылардың жеке ерекшеліктерінің есебін алумен жасалған жаңа қойылымда, балеттің басты рөлдерін өзінше оқумен балетмейстерлік түпкі ойдың көркін келтіруші қазақ сахнасының Ф.Ұлтанбаева (Жолымбетова), Р.Байсейітова, А.Жалилов, А.Асылмұратов, Э.Малбеков сияқты тамаша әртістерінің бойындағы тәуір қасиеттері ашылды.

Жаңа редакциясында «Аққанат» театр репертуарынан берік орын алды. «Аққұс туралы аңыз» деген атаумен біріктірілген «Хиросима» балетімен бірге олар бірінші көрсетілуі 1967 жылғы 27 маусымда қойылған қазақ балеті таңдаулы спектакльдерінің бірі болып табылды.

1968 жылы Абай атындағы театрда ұйғыр халық ертегілерінің негізінде жасалған «Чин-Томур» атты тұңғыш ұйғыр балетінің премьерасы қойылды.

Спектакль авторлары ұйғыр композиторы, Қазақ КСР Халық әртісі Қ.Қожамияров, либреттосын жазушы және қоюшы республика өнерінің еңбек сіңірген қайраткері З.Райбаев, суретші И.Корогодин және республика халық әртісі, директор Г.Дугашев бірлескен шығармашылық күш-жігерімен жақсылық пен әділдіктің қараңғы түнекпен және қастандық жасаушы күшке қарсы күрес туралы әңгімелейтін балет-ертегі жасады. З.Райбаевтың сценарийінде ертегілердің мазмұны зұлым Чон-Хотуннан алданған Ашим-Ахун және Кишик-Хотун және олардың балалары Чин-Томур және Махтум, қаһарлы Қара-Ханның құдалауында бақытсыздыққа ұшыраған зұлым Чон-Хотун бейнелерінде қалыптасқан. Кейіпкерлер орындаушылар жасаған хореографиялық бейнелерде айқын әсерлілікпен жүзеге асырылған. Балеттің әрбір әртісі жақсылық пен зұлымдық күресінің өткір сюжетті қарама-қарсы күштер қақтығысында тығыз түйінделген музыкалық-хореографиялық драматургияда бейнелерді баян етуде өзіндік қасиетін көрсете білді.

Бұл төлтума шығарманың көркемдік құндылықтары арасынан, ең алдымен, музыкасын атаған жөн. Балет спектаклін жасауға бірінші рет көңіл қойған композитор Қ.Қожамияров бұл жанрдың ерекшелігін түсініп қана қоймай, ұйғыр биіне тән өсіңкі және қызуқандылықпен балет партитурасын толықтырумен бірге өзінің халық музыка тілін терең білетіндігін көрсетті. Тақырып мазмұндылығымен, нақты драматургиялық құрылыммен және полифониялық молшылықпен өмірлік шынайы және айқын музыкалық бейнелерді талдап жасауда балет партитурасы оның хореографиялық топтастырылуына қолайлы негіз болып табылды.

Дауыс ырғағының құрылымы және ұлттық тақырып балетмейстер З.Райбаев спектакльдің хореографиялық мәтінін толықтыратын сол үнде-су «бояулар» және сол «сөздер» айқындады. Бұрынғысынша балет кейіпкерлерінің бәрінің «сөздерінің» негізіне классикалық би қызмет көрсетеді. Сюжеттің шарықтау сәтін, сүйіспеншілік тақырыбын шеше

отырып, балетмейстер классикалық соланы және дуэттік түрлерін, тәсілдерін кеңінен пайдаланады. Ал ұлттық және әлеуметтік ортаны, әсіресе қара-ханның сарайындағы тойдың сахнадағы түрін сипаттай отырып, ол тұтқын әйелдер, құлдар, сәуле таратушылар, хан сарайы ақсүйектері биінің дивертисменттік түрін пайдаланды. Халық өмірінің көрінісін және оның өкілдерін топтастыруға балетмейстер ұйғыр халқының би фольклорын, әрине «сөзбе сөз түрінде емес», өзінің жеке үлгісіне бейімдей шығармашылықпен пайдаланды. Қоюшы үшін басты көркемдік мақсат бейне ерекшелігін бере білу, оның қарсылығы мен күресін көрсету болып табылады.

1971 жылы Е.Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш–Баян сұлу» балетінің премьерасы қойылды.

Қозы мен Баянның махаббаты туралы лирикалық-поэтикалық аңыз халыққа таныс және көп тараған. Феодалдық қоғамның әлеуметтік жағынан көрсетілген бірін-бірі сүйген жастар қайғысы оларды және даралануымен, құштарлық қызуымен және өткір қайшылықтарымен көрінетін аңыз бейнелері көптеген қазақстандық суретшілердің қиялын рухтандырды.

Театрлы Қазақстанға Ғ.Мүсіреповтің М.О. Әуезов атындағы Академиялық драма театрының сахнасында әрқашан табысты жүріп жатқан «Қозы Көрпеш–Баян сұлу» пьесасы бұрыннан таныс. Енді халық эпосының бейнесі балет театрында көрсетілетін болды. Спектакль авторлары республиканың халық әртісі, композитор Е.Брусиловский, сценарийін жазған және балетмейстер, Республика өнерінің Еңбек сіңірген қайраткері Д.Әбірев және Республика өнерінің Еңбек сіңірген қайраткері, суретші Г.Исмаилова. Олар балетті 18 көріністен (прологы және эпилогы бар) жасады. Авторлар музыкалық-хореографиялық өнер және әдемілік-сәндік безендіру құралдарымен көрермендеріне аңызға айналған «Қозы Көрпеш–Баян сұлу» тұтас бір толқу сезімдері әлемін ашып берді.

Балетті жасаушылардың көркемдік жетістігін оның орындаушылары бекітіп берді. Р.Бапов – Қозы Көрпеш, С.Көшербаева – Баян сұлу, Б.Валиев – Қодар, күрделі хореографиялық партиялардың техникалық жағымен, балет авторларының көркемдік ойларын толықтыру және байыту арқылы өз рөлдеріне талдау беруде ішкі жағынан әрбір үндесушілік қимылдар көрінгендей жеңіл және өзін еркін ұстаумен ойнап шықты.

«Жағымды сапаларының мол болуына қарамастан «Қозы Көрпеш–Баян сұлу» балеті кемшіліксіз болған жоқ, оны ұлттық тақырыптағы спектакльдің қалай асығыс жасалғанымен, ең бастысы – сценалық драматургияның жөнделмеуімен түсіндіруге болады», – деп жазады Л.П. Сарынова (*Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. А., 1975, с. 134).

70-жылдардың ортасында қазақ балет театрында балетмейстер ұрпағының ауысымы басталды. Немесе дәлірек айтсақ, жаңа күштер, жаңа жарамды идеялар мен ұстанымдар жүріп жатты. Жас балетмейстерлер өздерін жаңа қойылымдарымен көрсете бастады. Мәселен, З.Райбаев сюжеттерді тарихтан және поэтикалық аңыздардан (А. Хачатурянның

«Спартагы»), Т. Мыңбаевтың шындығынан (А. Серкебаевтың «Ақсақ құланы», С. Еркімбековтың «Мәңгі алауы»), Ж. Байдаралин – біздің тарихымыздан (М. Сағатовтың «Әлиясы») алды. Олар өздерінің қойылымдарында маңызды адамгершілік–этникалық мәселелерді көтеруге тырысты, адамның ішкі өміріндегі күрделі рухани үрдістерді ашудың жолдарын тапты.

1976 жылы А. Серкебаевтың «Ақсақ құланы» балетінің бірінші қойылымы болды, либреттосын Т.Ыбыраев жазды. Балет үшін әдеби түпнұсқа халық поэтикалық аңызы болды. Бұл Римский-Корсаков атындағы Ленинград мемлекеттік консерваториясының түлегі М.Тілеубаевтың алғашқы үлкен жұмысы еді.

Өнердің жеңімпаз күші тақырыбы бұл балеттің орталық тақырыбы болды. Спектакльдің негізіне Кербұғының поэтикалық және жарқын өлемін өзінің қатыгездігі мен өшпенділігі жағынан арсыз және мейірімсіз Жошы хан өлеміне қарсы қоюшылық алынған. Балет әрекеті бізді қанды XIII ғасырға, монғол-татар шапқыншылығына алып барады. Жошы ханның баласы ханзада қазақ даласына аң аулауға шығып, жайылымға жайғасқан құландар табынын үркітеді. Тек кәрі көсем ғана шақырылмаған қонақтар жолында тұрады. Оның аяғына қадалған садақ оғы басып кіргендер туралы үнсіз сұраққа қайтарылған жауап болды. Алайда батыл құлан оп-оңай берілгісі келмеді. Жошы ханның мақтанышы мен үміті ызаланған құланның тұяқтарымен тапталынып, шыбын жаны шыңғырып шығумен өледі.

Екінші әрекет Жошы ханның шатырына ауысады. Көңілсіз көңіл күптілігімен баласының аң аулаудан қайтуын күткеніне тоқсан күн болды. Кімде-кім жаман хабар жеткізсе, оның аузына қайнатылған қорғасын құю сияқты ауыр жаза күтуде. Халықты үрей мен ауыртпалық күткен. Сол шақта өзінің домбырасының көмегімен бар шындықты айтуға батыл күйші Кербұға шығады. Әндеткен ішектер өлім көрнісін мәнерлі салады. Жошы ханның бұйрығы әділ: домбыраға қорғасын құю керек. Балеттің негізгі сюжеттік арқауы осындай.

«Ақсақ құлан» бірінші кезекте өзінің сахналық қарапайым жүзеге асырылуымен және қысқалығымен таңқалдырады. Бұл жерде көне аңыздағы терең даналық белгілі бір рөл атқарып тұр. Өмір мен өлім, сүйіспеншілік пен өшпенділік, еркіндік пен құлдық хореограф балет либреттосын осындай қарама-қарсылықты шешімдермен қабылдады. Спектакльдің бүкіл құрылысы, оның бейнелі құрылымы және хореографиялық шешім осы қарсы қоюларға бағындырылған.

Қайбір деңгейде кейіпкерлердің үйлесімдік тілі мүлде қарапайым және жұтаң болып кеткен сияқты көрінеді. Балетмейстер хан жауынгерлерінің палитрасын есте жақсы қаларлықтай қимылдармен шектеген, ал құландардың үйлесімдігі бүтіндей қолдардың ерекше жағдайымен және жеңіл секірістермен классикалық биге негізделген.

Суретші ұсынған безендіру соншалықты қарапайым. Бірінші актінің көрінісі шексіз дала аясында, екінші акт – биік қорғандар аясында салтанатты күңгірт шатыр. Сахна костюмдері күй талғамайды: құландарға сұрғылт трико, ұзын құйрығы бар суға түсетін киім кигізілсе,

жауынгерлердің үстінде қара-қоңыр және қызғылт түс басым, ол темір қалқандар, әшекейлер және қылыштар жарқылымен толықтырылған. Музыкалық және бейнелеу құралдарымен жарасымды ұштастыру ісінде режиссерлік тапқырлықтар мол.

Мәселен, прологта бүркіт биі – жыртқыш пен жаулаушыны бейнелейтін өзгеше бір астар. Бұл бейнені жасауға үрейлі музыка мен күңгірт, қараңғылық септігін тигізді. Бидің өзі эстетикалық сипатты білдірумен жарылыстық күшті, ширыққан жүйке тамырыңызды тауып алады. Қимылдар – күшті, үздік-создық, қызба – өзінің тосындығымен есенгірету арқылы оқыс өзгеріп кетті. Ракурстардың жай оғындай ауысымы, айналымдардың көзқаратпайтын жарығы және мәнерлі секірістер табиғаттан тыс шапшаңдық пен қуат бейнесін жасады. «Ән салғыш» қолдар бұл жерде қабылданбай қалды – саусақтары ішке жұмылған қатты бекітілген білезік, созылған немесе оқыс шынтаққа қарай тартылған қолдар. Мұның бәрі көрермендерді белгілі бір толқынға бағыттаумен қырағы жыртқыш бейнесін жасайды. Кейін бұл би өз алдына концерттік нөмір ретінде жиі көрсетілетін болды.

Құландар биінің сипаттамасы – есте қалар билердің бірі. Хореограф, пуантада орындалатын классикалық би тәсілдерін пайдалана отырып, бұл партияны балет қыздарының орындауына берген. Аяқтардың жылдам айқасуы жүйрік құландар тұяғының дүбірімен дәл үндесіп жатады, бірінен кейін бірі тұрған орындаушылардың қолдары керемет бір суретке айналады.

Шабуыл жасау сахналарында режиссер ретінде балетмейстердің көркемдік тапқырлығы жаулап алушылардың жексұрын бейнесін жасауға көмектеседі. Олар жерге жабысқан бауырымен жорғалаушыларға ұқсайды. Олардың үйлесімдігі де сәндіктен және самғаудан жұрдай. Хореографиялық лексика ұлттық элементтермен нәзік үндесіп жататын еркін қимылдарға сүйенеді. Негізгі тақырыптарды музыкалық-хореографиялық шешуде қарама-қарсылық – бұл балеттегі маңызды драматургиялық тәсіл.

Қарсы тұру балетке музыкалық кіріспеден-ақ білінеді. Оны соқпалы аспаптардың қаһарлы, қатты аккордтары ашады. Содан соң күйдің лирикалық тақырыбы кеңейе түседі, скрипканың үнімен үдей береді. Ол бүкіл оркестрдегі өмір орнықтырушы әуенге күш жинайды. Бірақ бұл әнді тромбондармен сүйемелденген литаврдың күркіреген дауысы аяусыз үзіп жібереді. Композитор А.Серкебаев өзінің ізденістерін кеңейтілген драматургияның құралдары ретінде фольклорлық түпнұсқаларды, әуенді дауысты, ырғақтарды шығармашылықпен қайтадан ой елегінен өткізуге негіздейді. «Балеттің музыка тілі мазмұндылығымен және мәнерлігімен ерекшеленеді. Көне күй әуендері балеттік партитурада кеңейтілген, драмалық және психологиялық жағынан қаныққан сахналармен-көрністерде араласып кетумен шын мәнісінде жаңаша ойлауға ие болады. А. Серкебаевтың динамикалық, толық мағынасында өткір сипатты театралық-би музыкасы әзіз ақын Кербұғыны, жауыз жаулаушы Жошы ханды, оның тентек ұлы Ханзаданы, нәзік жанды Баршагүлді және сарай маңында-

ғы жарамсақтарды суреттеуде түрлі реңктерге бай» (Күзембаева С.А. Воспеть прекрасное. А.: Өнер, 1982, с. 89).

Спектакльде бірін-бірі толықтырумен және тереңдетумен екі қабат – бірі – хабарлайтын, оқиғалы, екіншісі – қорыту – астарлы қабат қатар жүреді. Хореограф екінші желіні енгізу арқылы таза театрлық ойын-сауық тиімділіктеріне ғана қол жеткізбейді, сонымен бірге әрекеттің қорытылған поэтикалық сипатын да атап көрсетеді. Мұнда балеттік классиканы халық биімен қалай болса солай біріктіруді кездестірмейсің, биге белгілі бір шырайды хабарлаушы қолдың ешбір жаңалығы жоқ ұлттық өрнегін көрмейсің.

М.Тілеубаевтың қойылымындағы А. Серкебаевтың «Ақсақ құланында» реңк емес, биді бейне ұстап тұр.

Балетмейстердің спектакльді үздіксіз әрекетте болдырамын деген талабы ішінара ғана жүзеге асырылады. Спектакльде сәтті сахналармен бірге оқиғалар туралы хабар беретін, бірақ би бейнесін кейіптемейтін суреттік-әңгімелеушілік сипаты бар сыртқы эпизодтар болды. Мәселен, шатырда ханның көңіл-күйін көтеру, Баршагүлдің би сахналары. Қарапайым қазақ қызы Баршагүлдің бейнесі, олардың Кербұғымен сүйіспеншілік жайлары балетте жеткілікті ашылмаған. Өйткені, бұл тақырып құландар желісімен жанаспайды, сол себепті кейбір жерлерде қисындылықпен аяқталмаған. Би симфониясының дамуына жоюшылық әсер еткен сюжеттің шектен тыс болуы да осы жерде көрінеді.

Балеттің хореографиялық лексикасы тұтастай алғанда жаңашыл және ойлап тапқыштық; драматургия би билейтін болды. Алайда бұл ұстанымдар бірқалыпты жүргізілмеді, А.Серкебаевтың балетіндегі басты кемшіліктер осында болды.

Көркемдік нәтижесі жағынан 1981 жылы З. Райбаев қойған Т. Мыңбаевтың музыкасына жазылған «Фрески» балеті барынша сәтті шықты. Зауырбек Райбаев – Луначарский атындағы театр өнері мемлекеттік институтының түлегі. «Фрески» балетіне дейін де ол көрермендер сүйіспеншілігіне бөленген және әріптестері тарапынан мақұлдауға ие болған бірнеше балетті қойған болатын. Бұл кезге дейін оның қойылымдық сандығында Ф. Жұбанованың «Хиросима», «Аққанат», Қ. Құжамияровтың «Чин-Томур», А. Хачатурянның «Спартак» және т.б. болды. З. Райбаевтың қойылым ұстанымына биік мәдениет, заман ағымын сезіну, осы заманға үйлесімдік танытатын құралдардың барлық түрін меңгеру тән. Ол үшін басты мәселе оқиғалар емес, оларға адамдардың қарым-қатыс сипаты, олардың сезімдері және қылықтары болып табылады.

Сахнада О. Сүлейменовтің «Қыш кітап» поэмасы бойынша тоғыз сурет көзге түседі. Талантты қазақ ақынының поэтикалық мазмұндауымен бізге жеткен аңыздар мен ертегілердегі әлдеқашанғы тарихи оқиғалар күшті адамдар туралы, сұлулық және махаббат күші туралы әңгімелейді. «Фрески» балеті сахналық көріністер айқындылығымен, бояуларының жарастылығымен, бейнелілігімен дене ықшамдылығымен таңқалдырады. Бұл сыртқы атрибуттардағы айқындық пен сұлулық емес, атап айтқанда, ширыққан драматизмді шарықтау сәттерінде беруде, тақырыптың өзін шешуде және ой елегінен өткізуде көзге түседі. Үш ма-

ңызды компонент – музыка, би және көркем безендіру – бірыңғай тұтастыққа қосылған.

Бірінші фреска – «Әйел саз балшықтар». Сахнада көне Ассирия шіркеуіне сәулесін түсірген күн көзі тұр. Иштөре құдайының делдалы оны аң аулауға шығу сәтті болуы үшін күн шығыс биімен – аруақтарды шақырумен қарсы алады.

Міне, музыкада үрей күшейе түседі, жауынгерлік айбатты әуен естіледі – «Ишкүздердің шапқыншылығы» екінші фреска осылай басталады. Өлім өзінің жолындағының бәрін жайпап, жоқ қылып келе жатқан секілді, шіркеуге ишкүздер Ишпак көсемінің жауынгерлері баса көктеп кіріп келеді. Жаулап алушылар биі басталады. Бұл фрескада музыка қаһарлы әрі мәнерлі естіледі. Сол секілді жауынгерлер биі де батыл. Көсемнің келуі жалпы жұрттың қарсы алуымен сүйемелденеді. Қолдың бір сілтенуінен-ақ бәрі етпетінен жата қалады. Тағы бір сілтеуде – жауынгерлер бір қимылмен даладағы шайқасқа ұмтылады.

Жетінші фреска – «Ас беру». Көрермендер алдында нағыз той биі орындалады. Халықтық ғұрыптар мен ойындар бірін-бірі алмастырады. Ишкүздер өз көсемі Ишпак бойынша өткізіп жатыр. Әрбір ойын суретшінің аяқталған суреті секілді.

Әйеліне келсек, шындықты өзгертумен және жаңарумен бірге оны көрсететін хореография өнері де түрін өзгертуі керек. З. Райбаев бұған дейінгі балеттер дәстүрлі кейіпкерлерінің биінен ерекшелендіретін ерекше би тілін жасайды. Бұл үшін хореограф оның ойларын өте жақсы түсіндіріп берумен бірге оны тұрмыс, спорт, акробатика үйлесімдігімен араластыра шартты-символдық және адамның сезімін тікелей көрсететін мәнерлі қимылдар енгізумен классикалық бидің түрін батыл өзгертеді.

Райбаев былай қарағанда тіпті өмірдің хореографиялық емес құбылысын үйлесімдік жағынан мәнерлі және биге лайық етіп жасайды. Мазмұны туралы айтқанда төмендегіні атаған жөн: балетте әдетте біз көруге дағдыланған таза қазақ би қимылдары жоқ десе болады. Олардың мұнда жаңа үйлесімдік тілмен жарасымды қосылып, араласып кеткені соншалық, оны аңғару мүмкін емес. Бірақ балеттің бойында ұлттық нәрдің тұрғаны бәрібір білінеді. Бұл музыка мен хореографияның қосылысында, түс пен жарықтың полифониялық дыбысталуында, спектакльдің шарттылығы мен кеңістікте шешілуінде көрінеді.

Өзінің тең туындыгерлерімен – әріптестерімен бірге қоюшы маңызды мазмұнымен тарихи аңызға еніп кетуге, алыста қалған ата-бабалардың тағдырын біздің замандасымыздың тағдыры еткісі келеді. Осы заманның ортақтастығы барлық жерде сезіліп тұрады. Музыка әдеттен тыс күрделі, онда қазақ күйлерінің элементтері бар, сонымен бірге жастар хэви-металынан да бірденелер бар сияқты. Кейде ол тұтастай жағымсыз дыбыстар, кейде тіпті симфониялық көп дауыстың жиынтығы болып көрінеді. «Композитор фольклорлық бейнелік-стильдік кешенге қарсы қояды, ал кейде басқа жоспардағы бейнелі құрылысты өзара шарттастырады. Одан олардың ырғақтық алуандығымен, аспаптық дамуымен, оркестрлік ойлаумен, үйлесімді және көп дауыстылықпен жаңа стильдік тәсілді еркін қолдану әдісін табады. Балет партитурасы сон-

дай-ақ ерекше орындаушылық тәсілдермен толыққан. Сөйтіп композитор көне дәуір сюжетіне көңіл бөле отырып, оны осы заманғы тілмен жүзеге асырады» (*Кузембаева С.А. Воспеть прекрасное. А.: Өнер, 1982, с. 99*). Қазақ балеті тұңғыш рет қабылдануы жағынан соншалықты күрделі музыкаға қойылды.

З.Райбаевтың либреттоның сюжетті нақтылығынан бас тартуы – осы заманғы хореографиялық стильді дәл қолдану. Бұл жерде оған әңгімелеудің қайғылы түйінін түйю өзгешеліктері маңызды. Сондықтан спектакльде драманың бастамасын құрайтын қарама-қарсы күш жоқ, кейіпкерлермен егжей-тегжейлі таныстық жоқ. Осы арадан спектакльді безендіру басталады.

Сахнаның үлкен кеңістігі палитраның түрлі түсті рамасына жазылып қойған. Кейіпкерлер үнемі әлем кеңістігінде жүргендей-ақ жарық пен түстің қараңғыланған әлемінде өмір сүреді. Суретші Е. Сидоркин жасаған сахна бұйымдары спектакль көрсететін трагедиялық жайлардың маңыздылығын алдын ала хабарлап тұрған секілді. Костюмдер де музыка мен хореография секілді спектакльдің осы заманға лайық және бейнелілігін ойнайды. Ұлттық тиесілі ешқандай ишарат жоқ. Дене түсіндегі трико мен купальниктер жарық өшкен сәттерде бірдеңенің жолын қуған адамда да кеудеге тағар өшекейлерді бөліп алумен жалаңаш дене иллюзиясын жасайды. Кейбір сахналарда костюмге болып жатқан жайды белгілейтін қандай да болмасын бір бөлшек қосылады. Мәселен, үйлену тойына жұқа шарфтар. Ас беру фрескасында әдетте әйелдер қазақ балет костюмдерімен киетін бас киімдер.

Қысқа құралдар – шеберліктің бірінші белгісі, З.Райбаев балетін басқалардан ерекшелендіретін де осы. Міне, осы жерде қорытулар мен символдар, классикалық биді жан-жақты қамти білу қиындығы, оның ассоциативтік сыйымдылығы, дарындылығы үлкен күшпен көрініс тапты. З.Райбаевтың «фрескаларында» әрекет орны Шекспир театрындағы секілді бүтін әлем болып табылады. Сол себепті оның көркемдік бейнелері көп қырлы. «Онда театралды және хореографиялық тәсілдер онымен бірігу кетуі мен музыкалық бейнелеуден өсіп шығады, бүгінгі күні балет театрында жасалғандардың ішінде ең таңдаулы деп аталып өткен күткен табиғи одақты құрады» (*Соколов-Каминский А. Советский балет сегодня. М.: Знание, 1984, с. 99*).

«Фрески» – қазақ балет театрында ұлттық және бір мезгілде осы заманғы тақырыпты шешуге арналған кезеңдік спектакль. Себебі, ол ертеде жинақталған жетістіктерді қорытты. Сонымен қазақ балетін дамытудың жаңа жолдары мен келешегін ашып берді.

Ұлттық тақырып ұзақ кезең бойына қазақ балет театры үшін маңызды мәселе болып келді. Табанды ізденістер, өзінің шығармашылығында кеңестік балеттің барлық жетістіктерін жалғастыра білу, ең ақырында, біздің балетмейстерлерімізді белгілі бір сәттілік пен тапқырлыққа алып келді.

М.Тілеубаевтың қойылымында «Ақсақ құлан» және З.Райбаевтың қойылымында «Фрески» қазақ балеті балет би симфонизациясының үйлесімді жинақтауы мен бейнелі–мазмұнды хореографияға жол ашқ-

андығына біздің көзімізді жеткізді. Бұл балетмейстерлер биде нәзік ұлттық адами мінез-құлықтар мен өз халқына деген көркем құмарлықты көрсетуді жүзеге асырудың нақышты бояуларын таба білген. Алайда біздің балет театрымызда ұлттық тақырыпты жүзеге асыруда ізденістер мұнымен шектеліп қалған жоқ.

М. Тілеубаевтың оны ізденгіш балетмейстер, осы заманғы тақырыбы мен хореография саласындағы ізденістері сәйкестік табуын сипаттайтын жұмысы – С. Серкебаевтың музыкасына жазылған «Мәңгі алау» балеті (1985). Бұл балетке либреттоны балеттің бұрынғы солисі Д.Нақыпов жазған еді. Қазақ балет қайраткерлері үшін соғыс және бейбітшілік тақырыбына қызығушылық ұзақ жылдар бойына сақталды. Олар оған жаңа шешімдер ойлап табумен қайта-қайта оралады. М.Сағатовтың (1978) «Әлия» ескерткішіне арнап жазған музыкасына ол кезде әлі жас Ж.Байдаралиннің қойған жұмысы қазақ халқының ержүрек қызы Әлия Молдағұлова туралы би үйлесімдігі арқылы айтып бергісі келеді.

Ерлік тақырыбы адамның адамгершілік табиғатының мәні ретінде спектакльде сенімді естілді. Көріністен көрініске дейін батырдың қалыптасу үрдісі біртіндеп жүреді, оның бойына рухани күштің даруы, ақырында оны ерлікке алып келеді. Батыр түрлі өзара қарым-қатыста – сүйікті ұл және қарапайым солдат ретінде көрсетілген. Сондықтан бұл жерде «Мәңгі алау» балеті туралы монспектакль ретінде айтуға болады. Барлық оқиға оны барлық жағынан ірі жоспарда көрсетумен басты кейіпкердің бейнесімен арақатыстықта қарастырылған.

С. Еркімбековтың партитурасы домбыралық музыканың халықтық әуендеріне негізделген. Кейбір сәттерде пиццикатода «шертпе» күйге еліктей тарту естіліп қалады. Керней үнімен шақыратын ерлік музыкасын сипаттайтын солдаттың негізгі тақырыбы айқын көрініс тапқан. Шарықтау шегінде – Рамазан Елубаевтың белгілі «Жас қазақ» әнінің әуені. Барлық табыстарына қарамастан С.Еркімбековте музыкалық драматургияның әлсіздігі сезіледі, ашықтықтың әуендер шығаратын палитрада бейнеліктің болмауы, сөз жоқ, хореографияға да әсерін тигізеді.

Солдат бейнесі психологиялық талдаудан қалыс қалған, сірә ол сюжет белгілі бір дәрежеге дейін қорытылғаннан болса керек. Балетмейстер-сюжетті – оқиғаны қабылдамайды, ол тек өлім, бейбіт өмірді еске алу, соғыс, қайтыс болғандар туралы қайғыру сияқты қорытылған суреттер тізбегінде жүзеге асады.

Соғыс кезіндегі көптеген аналардың қайғылы тағдырын өз бойына жинақтаған Ана бейнесі барынша мәнерлі және тартымды көрінеді. Оның ақ түсті костюмі – қайғы мен пәктіктің түсі. Әйелдің үстіндегі ұлттық костюм бір мезетте мадонна бейнесін жаңғыртады. Костюм қолдың мол мәнерлі лексикасымен әсерленудің жанды графикасын жасайды.

Ананың баламен дуэті қашанда хореографияның қиын міндеті. Алайда М.Тілеубаевқа бір-біріне қымбат екі адамды байланыстырушы ақ жүрек, нәзіктік, жылулық сезімдерін бере білу орайы келеді. Былай қарағанда, алғашқыда Ана қимылдарында, кейін ұлында пайда болатын

үйлесімдік би қимылдарының қайталануы – мүлдем қарапайым, тартымсыз тәсіл сияқты еді. Сөйтіп дуэтте екі жақын адамның келісімі, сенімі, пікірлестігі туындайды.

Екінші актіде Сүйіктілер биі әсемдікке және нәзіктікке толы, оның өзінің алғашқы сүйіспеншілігі туралы естелігі. Мұнда қыздардың үйлесімдігі дірілді нәзіктігімен ерекшеленеді. Ол қайғы құсы секілді қамығады. Оның қимылдары дыбыссыз. Құмарлық естелігі күшімен сүйіспеншіліктің ғажап дуэті жасалатындай және сұлулық алдында бас иетіндей көрінеді. Биікте болу, секірудегі ұшпалық, айналу еркіндегі сүйіспеншілік әніндей қабылданады. Дыбыс үндестігінде әсемдігі мен сезімдік әсер етуі жағынан ашық музыка естіледі. Алдыңғы көріністерде нәзіктілік тұрғыдан ерекшеленбеген ол бұл жерде үнінің жаңалығымен өзіне тартып алады. Композитордың бүкіл нәзіктігі осы көріністе әбден ақтарылғанға ұқсайды. Солдат жесірлері мен құрдастарының бейнелері қалтықсыз қабылданады. Олар соғыс өртіне өртеніп кеткен тұтас бір ұрпақты бейнелейтіндей әсер қалдырады. Ал олардың биі – орындалмаған армандар.

Балеттің эпикалық бағыттылығы оның бейнелік саласына әйел кордебалетінің көмегімен шешілген Қара және Ашық қайғыларды енгізуге кеңес береді. Бұл жерде кордебалет сүйемелдеуі бейнелік (Қара және Ашық қайғы) және әсерлік (басты кейіпкерлердің билеріне сүйемел жасау) жоспарда пайдаланылады. Осылай жасау барысында бір-бірімен ешқашан да жиі үйлеспейтін осы екі бастаудың қарама-қарсылығы жеңіске әкелетіндей болады.

Бейнелік және әсерлік жинақтау бүкіл спектакль шешіміне тән ерекшелік болады. Мәселен, балет прологы – өлгендер бойынша қайғы көрінісі. Ана қайғының шексіздігін бимен білдіреді, оны қайталаушы Қара қайғы хоры оның ішкі, жан күйзелісінің жаңғыруы.

Реквиемнің шарықтау шегі оркестрге әйелдер хоры мен соло сопраноны ендірумен жайғастық табады. Балетте көп тараған тәсіл мұнда соншалықты табиғи көрінеді. Республика халық әртісі Р. Жұбатырованың дауысы балетте қазақ ұлттық ғұрпының салтық жылау – «жоқтау» ретінде сезіледі.

Балетмейстердің соғыс сахнасынсыз өтіп кету шешімі шамалы болса да дау-дамай туғызады. Мәселен, шапқыншылық сахнасы қарсы жақтың қарсы әрекетінсіз сенімсіздік әкеледі, мұнда драматургия шындығын айту әдісіне нұқсан келтірілген. Дау-дамай тақырыбы да музыка да көрсетілмеген. Балет бізге бейбіт көк аспан және жасампаз өмір сыйлығын батырларға мәңгі ескерткіш қалдыру қайғысымен аяқталады. Сонымен қатар балеттің мәрелік композициясы айбынды және жүрекке әсер етумен қабылданады.

М. Тілеубаевтың хореографиясы ешқандай қиындықсыз және қулықсыз халық биіне басымдықпен құрылған. Билерде ұлттық бастама, әйелдер биіне барынша шектеулі енгізілгенімен (II актідегі Сүйіктілер биі, Ананың жылауы) бірден сезіледі.

Ана партиясын бірінші орындаушы – Р. Байсейітова. Кез келген, тіпті өте талантты бишіге мұндай бақыт – өзінің репертуарында өзінің

ішкі мазмұны жағынан маңызды және сонымен бірге әртістің жеке басы мүмкіндігін толық көрсететін партияға ие болу беріле бермейді.

Атап айтқанда, осы рөлде нәзік, жанкешті және рухани жағынан күшті мінез-құлық тереңіне ену мүмкіндігі бірінші рет берілді. Бұл партия оның шығармашылығының соңғы кезеңінің, оның бойында мол тәрбие, шеберлік және өмірлік бақылаулар болған кезде дәл болды.

Е. Асылғазин Солдаттың бейнесін жоғары да атап өткендей бұл бейне психологиялық жағынан әлсіз жасалғанына қарамастан кәсіби деңгейде жүзеге асырды. Орындаушыға кейіпкерді әр қырынан көрсету, сахналарда сүйген адамымен нәзіктік таныту, анаға құрмет көрсету, әрине, нағыз солдаттың ер жүректілігін таныту үлесі тиеді.

Спектакль ашық қайғымен өлген ерлерді еске алады. Балет ұрпақтарға: «бұл қайталанбауы керек!» – деп ескерткендей естіледі. Балеттің тілі жалпы адамзаттық, сондықтан да «Мәңгі алау» Қазақстан адамдары туралы балет ғана болып қабылданбайды. Батырлардың мінез-құлықтары, олар бастан кешірген қиын-қыстаулар үшін интернационалдық, кең көлемді панорама оқылады.

Сөйтіп, Ана бейнесінің көлемділігі – оның көрермендер алдында алуан түрлі тып-тыныш кездегі естеліктен ұлын жоғалтқан әйелдің ащы жан күйзелісіне дейінгі әйелдің бейнесін көрсетумен айқындалады. Сонымен бірге оның үйлесімдігі қазақ қыздары биінің ұлттық ерекшелігін сақтайды. М.Тілеубаев өзінің қойылымының шешіміне керекті бояуларды классикалық бидің мәнерлі құралдарының бояу тақтайшасынан, оның лексикасын осы заманғы және ұлттық үйлесімдік тіл элементтерін жұп-жұқа етіп қорытудан құрастырған.

Бұл балет жаңашылдығының шыққан жері – көркем мәнерліктің түрлі саласындағы құралдарды жинақтауда, онсыз осы заманғы театрды көзге елестету қиын болатын көп жоспарлықта. Солдаттың және Ана-ның бейнелерін толықтыратын эпикалық үндестілік және балет партитурасындағы жоғары қорыту күшімен болатын жағдайлар мерзімнің еніп кетуінен ажыратылмайды. Жалпы қазақ балетінің өнеріне және ішінара балетмейстерге М.Тілеубаевқа ең рақымсыз және мәнсіз соғыс туралы замандастарына мәнерлі үйлесімдік тілімен айтып беру оған барынша мүмкін болған.

80–90-жылдардағы би өнері сол кездегі ел өміріндегі ғажап өзгерістерді толық көрсете білді. 81–85-жылдар Қазақстан тарихына саяси өзгерістерді алдын ала сезіну түрінде енді. Бұл Қазақстан өмірінің барлық саласында дағдарыстық құбылыстардың өсу уақыты еді. М.С.Горбачев белгілеген әлеуметтік-экономикалық қайта құру бағыты саясатта «естен тану терапиясына» және біреулердің аяқ астынан кедейлікке ұшырауына, енді біреулердің оқыстан баюына әкелді. Жаңа діни сана осы заманғы «бұқаралық мәдениеттің» елеулі құбылысы болып табылды. Сөйтіп «дінге бетбұрыс» қоғамның бұрынғы идеологиялық тоқырауынан қол үзетін және жаңа дүние тану негіздерін іздеуге апаратын өтпелі кезең жайын көрсететін болды.

Уақыт өтіп жатты, балетке жаңа адамдар келді. Енді олар тәуелсіз егеменді Қазақстанның сахнасында жұмыс жасайтын болды.

Социализмнің жоспарлы шаруашылығының орнына келген нарық, қазақ балетмейстерлері қойылымдары стильдерінде не әдістерінде ештеңе өзгерте алмады. Бір ғана нәрседен басқа. Ұзақ уақытқа дейін Абай атындағы МАОБТ-ның сахнасында өз ерекшелігі бар ұлттық спектакльдер бой көрсетпеді. 1981 жылы «Фрескилер» қойылды. Тек он жылдан кейін Абай атындағы опера және балет театры кезекті маусымның басы болған оқиғамен аталынып өтілді. 1990 жылы Ғ.Жұбанованың музыкасына жазылған «Қарагөз» балетінің бірінші қойылымы болды. Балетті Грузиядан келген балетмейстер Г.Алексидзе М.Әуезовтің осы аттас драмасының мазмұны бойынша қойды. Либреттосын А.Мамбетов Г.Алексидземен бірігіп жазған еді.

«Қарагөз» балеті ең алдымен, халық драмасының сюжетін үйлесімділік құралдарымен жүзеге асыруға жасалған талпынысымен қызықты. Бәрімізге белгілі болғанындай, «Қарагөз» драмасы драматург ретінде М.Әуезов шығармасы шыңдарының бірі. Ол М.Әуезов атындағы драма театрында 1926 жылдан бері қойылып келеді, бірнеше драматургиялық және сахналық варианттары бар. Сондықтан опера театрындағы жұмысқа көптеген адам әуестікпен және сенімсіздік ниетпен қарады.

«Балеттің фольклормен достықта болуы және солай болып қала беруі де қажеттік болып табылады. Балеттің алғашқы қадамдарынан бастап, фольклор әрқашан театр би жүйесінің күшті құрылысшылары болып келді: бұл жөнінде, ішінара, тіпті кейбір па балеттерінің аттары да айтады, фольклор өзінің шырындарымен театр биін көріктендірді, оны үздіксіз жаңартты және байытып отырды» (*Слонимский Ю. В честь танца. М., 1968, с. 222*).

Сөз поэтикасына ерекше орын берілетін, түйінді сәттері ата-бабалардың қазақы заңдары болған, сөзсіз әрекет жасау мүмкін болмайтын драма балеттік баяндауда бірқатар өзгерістер жасалды. Оншалықты елеулі емес немесе үйлесімдік түрінде жүзеге асуға болмайтын сюжеттер барысы либретто жазған А.Мәмбетов тарапынан өзгертілді.

Дау-жанжалдың мәні – ұлттық әдет-ғұрыпқа орай өзі ұнатпаған адамға тұрмысқа шығуы тиіс қыздың қайғылы оқиғасы. Бейнелік деңгейде балет тіпті өлімнен де қорықпайтын мөлдір махаббат туралы баяндайды. Тақырып балет үшін, әрине, жаңа емес, ол классикалық шығармалардың көпшілігі арқылы өтеді. Осылайша С.Прокофьевтің «Ромео және Джульеттамен», А. Меликовтың «Махаббат туралы аңызымен» қатар қоюға болады және т.б. В.Шекспирдің де трагедиясы Л.Лавровскийпен және Ю.Григоровичпен, О.Виноградовпен және Н.Боярчиковпен және т.б. әр түрлі оқылған болатын. Және олардың әрқайсысы бұл трагедиядан сюжеттік коллизияның әр қырын ашу барысында өзінің қайталанбас сәттерін тауып отырды.

Сонымен бұл балетте Г.Алексидзе үшін сюжет өзінің нақтылығын және ұлттық тәуелділігін жоғалтты. Оның спектаклінде екі жас адамның махаббаты олардың сезімдерінің қиын-қыстау кезеңдері – трагикалық шешілу ғана бар. Балеттің прологы өзінің мәнділігіне қарай символды болып шыққан. Ғашықтарды Моржан бейнесінде өлім ажыратады. Былайша айтқанда, прологта қайғылы шешімнің хабары күні бұрын

естіледі. Пролог пен эпилогты жиектеуде екі акт бес актілі трагедияның балеттік сахналық баяндауын көрсетеді.

Бірінші акт жасөспірімдер ойындары мен ғашықтық, салттық суретті көрністер кездейсоқ жағдайларынан басталады және өзінің қайғылы аяқталатын жағына қарай – Қарагөздің естен адасу және өлімі сахнасына қарай жылдам дамиды. Бұл сызық-балет симпозициясына бастау беретін балет композициясының негізгі қаңқасы. «Осы заманғы балетте музыканың басымдығы бидің концерттік жағына тартушы хореографтардың және кімнің ойы театрландыру саласында дамитын хореографтардың шығармашылығына пікір айтады» (*Красовская В.* В середине века. В кн. Советский балетный театр. М.: Искусство, 1976, с. 220). Бұл түгелдей Г. Алексидзенің шығармашылығына қатысты. Оның хореографиясы *Ғ. Жұбанова* күй үлгісінде балет құрылымына берген музыкадан шығады.

Балетте ғашықтардың сырласу сахнасы, сондай-ақ Қарагөздің естен тануы мен өлімі суретті көрініс бойынша шектеулі шыққан. Екі жас жүректің диалогын балетмейстер «таза классикаға» құрған. Қимылдардың үздіксіз кантилені еш жерде бұзылмайды. Осы арқылы ғашықтардың толық жарастығы, олардың арасындағы өзара терең түсінушілік сезімі жасалады. Қарагөздің Наршамен дуэтинде үнемі би кідірісімен үзіліп қалатын партерлік қолдау, жыраушылық басым.

Моржанға үйлесімдіктің бұрыш жасаған әсемдігі жоққа тән. Қимылдар кантилені қиын тұрыстарда бірдеңе ойлап тұрғандай әсер қалдырған аялдаумен үзіле береді. «Жыртылған» сурет оның билік құмар, сұсты сипатын береді. Моржан – прологтағы өлім символы, кейін ақ-қызыл түсті костюм кигенде – өзінің немересін жақсы көретін және оны қорғайтын әже – бұл балетте театрлықтың квинтэссенциясы секілді. Моржан арғы ата-бабалардың жазылмаған заңын жүзеге асырады және өзінің қорғаушылығымен немересін өлімге өкеледі. Осыған ұқсас символдар рөлін трагедияның боларын алдын ала білдірушілер – сахна интерьеріндегі жанды заттар сияқты түсіндірілген заттар орындайды. Қиындықтың желегі және киіз үй өрмекші бейнесіндегі жан түршігерлік жәндікке айналады, салттық тас мүсіндерге де жан бітеді. «Қазақ мәдениетінің семантикалық толықтығы ретсіздіктен пайда болған сол бір қайталанушы мистерияның бірлігімен, бір кездерде көшпенділерді киіз үйде тұрған кезден бастап «қазақ» этнонимі аяқтағанға дейін қоршаған интуициялық түрде таныған ғарыштық және жер бетіндегі барлық жерге тараған заңдардың бірлігі қайран қалдырады» (*Мамбетова Л., Ким Хя Сонг.* Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. А., 1997).

Сырыммен кездескенге дейінгі Қарагөздің вариациялары I актіде ұсақ «бөлшектелген» қимылдарға негізделген. Оның биінің бәрі қамсыз және әдеттегі қыздар қуанышы туралы айтады.

Шынайы сүйіспеншілік сезімі, ауру, азап шегу және айырылу арқылы балетмейстер оны қайғылы мәреге жақындатады. Сөйтіп қадам жасаған сайын оның бейнелі биі өзгеріп отырады. Бастапқы кездегі ұсақ қимылдар, содан соңғы тамаша сүйіспеншілік сезім оған кең қимылдар

классикалық би арсеналында бар биік күрделі секірістер «еркіндік» сөзін сыйлағандай болады. Ақырында, естен ауысу сахнасы – балетте өзінің үйлесімдігін бере білуде мәнерлі сәттердің бірінен саналады. Сомнамбул ауруымен ауырған адамдай қармалап жүрісі, салбыраған қолдары, меңірейген көзқарасы Қарагөздің қиял және есінен айырылу әлеміне кіргенін айқын көрсетеді.

Балеттің бүкіл құрылымын өзіңе үлкендері кішілерін өзіне ендіріп алатын шеңберлер түрінде елестетуге болады. Шеңбер бұл арада өмір кеңістігінің тұйықталу символы ретінде көрінеді. Кімде-кім оның шекарасын бұзатын болса, қатаң жазаға тартылады. Осы шеңберге Сырым бұзып-жарып кіреді, содан-соң осы кеңістіктен сүйгені Қарагөзді босатып алуға әрекеттенеді. Бұл талпыныс сценографияда сызба және хореографияда үйлесімдік сызбамен түгелге жуық көрсетіліп берілген деуге болады.

Әлеуметтік-тұрмыстық заңдармен байланысты махаббаттың қайғылы әңгімесі В.Шекспир трагедиясын еске салып қана қоймайды, сонымен бірге кейбір жерлерде онымен іштей үндесіп қалып жатады. Мәселен, I актіде Қарагөз бен Сырымның адажиосы әсемдіктің биік сатысына, Л.Лавровскийдің қойылымында С.Прокофьевтің «Ромео және Джульетта» балетінде тазалық сахнасына шығады. Музыкада әрең белгіленген бұл параллельдік спектакльдің кейбір сахналық жағдайларын шешуде түрлі түстермен күшейтіледі. Мәселен, құдалардың кездесуінде Сырымның достарымен маска киіп шығуы. Салтанат бұзылды, Сырым қуылды. Нарша оны жекпе-жекке шақырады. Жағдайлардың ұқсастығы мүлдем кездейсоқ және Сырымның әдеттегіден тыс қорғаушыларымен күшейтілген. Балетмейстер осы ерекшелікке тән үйлесімдік таңдап алады және олардан хореографиялық партияның белгілі бір мәнерлі құрылымын жасайды.

Мазмұнды билеу «Қарагөз» балетінде Г.Алексидзе үшін көрсетудің негізгі тәсілі болды. Бұл қойылымда оның көркемдік жағынан сәттілігі айтарлықтай болғанымен біізді дәстүрлікті дамытудан басқа ештеңе емес екенін де мойындау керек. Би мазмұндылығы баяғыдан бері бар және орыс классикалық балетінде әбден орныққан.

Жағымды сәттерінің баршылығына қарамастан «Қарагөз» балеті қазақ опера театрының ашқан жаңалығы немесе жеңісі болған жоқ. Ғ.Жұбанованың құнды музыкасы балеттік шығарманың ұлттық ерекшелігін дәл сезінумен жазылған. Ол іштей М.Әуезов драмасындағы бейнелерге туыстас болып келеді, бірақ қоюшы Г.Алексидзе музыкаға, талантты қазақ драматургінің драмасының мазмұнына қарамастан, спектакльді сырттай күрделендіреді, кейіпкерлер мінез-құлқына еркінше ерекшелік береді. Әдеби шығарманы үйлесімдік өнер тіліне аудару – күрделі үрдіс. Ол хореограф шығармада жаңа, осы заманғы көрермендерге қызықты ерекшеліктер ашқанда, өз өнерінің мәнерлік құралдары көмегімен мінез-құлықтарды терең ашуға ынта білдірсе, дау-дамайдың ішкі себептерін зерттеп білуге талаптанса ғана жақсы нәтижелер бере алады. Хореограф Г.Алексидзе ол осы заманғы ұлттық балеттің әлі жолда келе жатқанын, ұстаным жағынан оның іргетасы қаланғанын тағы да

тәжірибе жүзінде көрсетті, бірақ айқын да қайталанбас реңкті үйлесімдік оның болашаққа ұмтылысының мақсатын жасауы керек.

Ұлттық тақырып мәселелерін шешуде В.Великановтың «Қалқаман және Мамыр» қазақ балетінің қойылымын (балетмейстер Л.Жуков) елеулі жетістік және З.Райбаевтың қойылымында Т.Мыңбаевтың «Фрескиін» нағыз табыс деп санауға болады. Бұл ұзақ кезең ұлттық би мәдениетінің қорына кірген айтарлықтай балетмейстерлік жетістіктерін әкелді. Спектакльдер орындаушылық өнерді дамыту үшін де маңызды болды, бірақ З.Райбаевты және М.Тілеубаевты ұлттық балеттің тұңғыш ашушылары болды деп жариялау мүлдем жаңсақтық болар еді. Олардың таланттары, олардың балетмейстерлік қолтаңбалары, олардың жұмыстары өз өзгешеліктерімен көрінгенімен, бәрібір кеңестік балеттің көптеген ірі шеберлерінің еңбектеріне сүйенеді.

Балет классиктерінің тамаша үлгілерін, әдеби түпдеректерін оқып үйрену жөніндегі қарқынды жұмыс қазақ балетінің қайраткерлеріне көркемдік әсер қалдыратын жаңа спектакльдер жасауға мүмкіндік жасады. Оларда халықтың ерте замандағы өзінің үлгілік-үйлесімдік жақтарын және бүгінгі уақыттың дамуын тапты. Қазақ балетмейстерлері өздерінің қойылымдарында балеттің хореографиялық партитурасын симфониялауға, өнерді жинақтауға тырысады. Ұлттық балетте жанды адами мінез-құлықтардың пайда болуы уақыттың белгісі болды. Осының есебінен ішкі және сыртқы актерлік тәсіл байыды, палитра бояулары түрі молайды, бейнелі мәнерлік қырлары ұшталынды.

Шығармашылық ізденістің түпкі мақсаты – ұлттық спектакль жасау, ұлттық болғанда тек белгілі болған тақырып бойынша емес, үйлесімді тілі, балеттік симфонизмді, әрекетті драматургиялық желілерді сақтаумен бейнелерді шешу және т.б. бойынша – бұл күнде барынша өзекті болып отыр. Біздің республиканың егемендік алуы барлық салада ұлттық мәдениеттің жоғары үлгілерін қайта өркендету мен насихаттауда өнер қайраткерлеріне ерекше жауапкершілік жүктейді.

7.3. Қазақстандағы әлемдік классикалық балет

Әлемдік сахнада танылған спектакльдерді қазақ балеті оның пайда болған сәтінен сүйемелдейді. Көптеген спектакльдер жасалынды және өзінің жетілмеуі салдарынан сахнадан шығып қалды. Ал «Аққу», «Жизель», «Бақшасарай фонтаны», «Дон Кихот» балеттері және басқалары әрқашан театрдың танымдылығымен әйгіленіп қала берді.

«Хореографияның эстетикалық проблемаларын осы заманғы бағытта түсіну балеттік классикаға, оның түсіндірілуіне, сахналық жүзеге асыру ұстанымдарына қатысты көрініс табады. Өнердің кез келген шығармасы, соның ішінде, балет, әрбір жаңа дәуірде сол дәуірдің дүниеге көзқарасына байланысты әр түрлі ашылуына қарай және ол көркем шығармашылық алдына қоятын міндеттерге байланысты ерекше өмір

сүретін болады. Кез келген өнер шығармасы түрлі тарихи кезеңдер, елдер және ұлттық мәдениет адамдарымен түрліше қабылданады және ойсанасына дариды» (Ванслов В. Статьи о балете. Л., 1980, с. 97).

Классикалық мұраға айналған спектакльдер оларға көрермендер ынтасы өзгермеуі себепті репертуарлық жарнамалардың үлкен бөлігіне ие болады. Сондай-ақ олар балет өртістері үшін кәсіпкерлікке және барлық труппаның әртістік шеберлік ісін емтихан тапсыратын мектеп болып табылады.

Үлкен аққулардың шекараға ендірумен бірде-бір балерина «маңызды іске бірінші қатысқан жоқ», бірде-бір әртіс өзінің шығармашылық жолын «Аққу көлінің» бірінші актісіндегі па-де-трудодан бастаған жоқ. Қазақ балеті алға қарай елеулі қадам жасады және оның табыстарының кепілі сақтайтын және дамытатын берік классикалық дәстүрлерінің өсуінде болды. Осы заманғы сахнадағы классикалық мұра үлгілерінің өмірі және олардың кез келген балет ұжымында шығармашылық бейнені қалыптастырудағы рөлі ұзақ уақыт бойына маңызды және барынша проблемалық болып табылады. Қазақ балет театры да бұл үлкен проблеманы аттап өте алмады.

Абай атындағы МАОБТ театрында рампаның жарығын көрген тұңғыш классикалық балет Ю.Ковалевтың (1937) қойылымындағы Л.Делибтің «Коппелиясы», сол кездегі труппаның премьерасы болды. Содан кейін П. Чайковскийдің «Аққу көлі», А.Глазуновтың «Раймондасы», А.Крейннің «Лауренсиясы», А.Аданның «Жизелі» және басқа балеттер қойылды. Алпыс жыл бойында қазақ балет театрының сахнасында орыс және әлем классиктері спектакльдерінің түгелге жуығы қойылды. Олар бір жерде тікелей классикалық мұра «энциклопедистерінің» қолы басқа жерде «оныншы қолдар» арқылы түрліше вариантта және қойылымда жүріп жатты.

Қазақ балетінің классикалық шеберлік мектебін меңгерудің және оның деңгейінің көтерілуінің маңызды кезеңі, жоғарыда айтылғандай, қазақ сахнасында орыс балетінің көрнекті шеберлері өнер көрсеткен 1941-45 жылдар болды деуге әбден болады.

Соғысқа байланысты Алматыға еліміздің көптеген театрлары көшіп келді. Киевтен, Минскіден, Одессадан, Мәскеуден және Ленинградтан көшіп келген театрлар мен өртістер сахналық алаңдарды қонақжайлықпен берген қазақ өнері мен балетінің көрнекті шеберлерімен шығармашылық тығыз қарым-қатынас жасауға мүмкіндік алды.

Бұл кезеңде балет труппасының шығармашылық өсуіне Киев опера және балет театрының балетмейстері Г.Березова көрнекті рөл атқарды. Абай атындағы театрда жұмыс істеген уақытында (1941-43) Г.Березова іс-әрекетінің өткір бағдарламасы туралы белсене айтумен хореография мәселелері бойынша бірқатар кеңестер, шығармашылық талқылаулар ұйымдастырды. Орындаушылардың техникалық сауатты ұжымын даярлау бірінші кезектегі және кейінге қалдыруға болмайтын іс екенін айтумен кадрлар тәрбиесінің мәселесіне ерекше көңіл бөледі.

Г.Березова классикалық репертуардың ең үздік спектакльдері ретінде: «Лауренсияны», «Бақшасарай фонтанын», «Жизельді» қоюды

ұсынды. Өткен дәуірде қазақ халқында би фольклоры болмаған деген пікірге кезігіп қалған Г.Березова бұл ұзақ сонарлы дауды ғылыми жолмен анықтауды ұсынды.

Оның бастамасы бойынша өнер істері жөніндегі Басқарма кеңес ұйымдастырады. Хореографияның көкейкесті міндеттерін талқылауға алғашқы рет жазушылар, композиторлар, суретшілер, театрлардың жетекші шығармашылық қызметкерлері, мәдениет және өнер мәселелерімен айналысатын ғылыми қызметкерлер тартылды. Қызба сөздер мен ұсыныстардың көпшілігінде өзінің іс жүзіндегі қорытындылары болмауына қарамастан бұл кеңес шығармашылық жұртшылықтың назарын қазақ балетінің мұқтаждығы мен мақсаттарына аударды, ұлттық хореографияның таяу арадағы міндеттерін және оның одан ары дамуының келешегін бөліп алды. Ішінара Г.Березованың бастамасы бойынша өнер істері жөніндегі Басқарма балетке арналған либретто мен музыкаға конкурс жариялайды.

Г.Березованың мақсаттылықпен жүргізген қажырлы еңбегі сол кезде елімізге кеңінен белгілі А.Креиннің «Лауренсия» балетін қоюмен аяқталды. Тұңғыш рет Киров атындағы Ленинград театрының сахнасында жасалған бұл спектакльді, кейінірек қоюшысы В.Чабукиани Шевченко атындағы театрда жаңартты. Г.Березова құрамына Киев театрының солистері А.Пирадова, Л.Литвак, Р. Савицкая, М.Зильберг енгізілген қоюшы бригадамен бірлестікте «Лауренсияның» бұл редакциясын толық қалпына келтірді. Мұндай көлемдегі және көркем деңгейдегі спектакльді, мұндай әсерлі драматургияны, ұлылық идеясын және халықтың жеңілмейтінін бекітетін, күреске көтеретін мұндай драматургияны, билеу сипаттамалары мен үйлесімдіктерді қазақ сахнасы көрген жоқ. Орындаушылар бірінші құрамының жетекші солистері: З.Плужникова – Лауренсия, В.Баканов – Фрондосо, Ю.Ковалев – Командор, Н.Тапалова – Хасинта, Н.Викентьева – Паскуала, Б. Максиманджи Менго және бүкіл ансамбль балеттің хореографиясын тамаша орындай білді. «Лауренсия» қойылымы кейінгі қойылымдарға көркемдік баға берудің өлшемі болумен қазақ балеті – шығармашылық өмірінің айтарлықтай кезеңі болды.

1942 жылдың 18 маусымында Абай атындағы театр сахнасында бірінші рет Г.Уланованың өнер көрсетуі болды. Ол «Бақшасарай фонтаны» балетіндегі Марияның рөлін орындады. 1942–43 жылдар маусымында Г.Уланова Одеттаны, Марияны, Жизельді, концерттерде – Сен-Сансаның «Аққуын», Шопеннің «Вальсін» биледі.

Жарқын жігерлі бейнелер, балеринаның жетілдірілген хореографиялық шеберлігі Қазақстанда өзінің шынайы қадірлеушілерін тапты. Г.Уланова билеген спектакльдер мен концерттер үлкен шығармашылық өрлеумен өтті, қай кезде болмасын ол хореографияның және көрермен үшін де, актерлер үшін де үлкен мерекеге ұласып отырды.

Г.Уланованың қызметі, оның қатарынан бірнеше сағатқа созылатын жеке сабақтары мен репетициялары, серіктеріне және ансамбльдің бүкіл ұжымына талмай қоятын талабы, барлық әртістер үшін үлкен мектеп, шексіз шығармашылық талғам сабақтары болды. Орындаушы-

лық қызметтен тыс Галина Уланова «Жизель» балетін жаңартуға зор ынтамен жұмыс істеді. Қазақ көрермені классикалық мұраның бұл тамаша үлгісін оның жетілдірілген түрінде бірінші рет көрді.

Басты партияны балеринаның өзі орындаған «Жизель» спектакльдері республика театр өмірінде есте сақталатын жарқын да көркем оқиғалар болды.

Г.Уланованың Қазақстанда болған кезі балет труппасының шығармашылық өмірінде ғана емес, сондай-ақ Галина Сергеевна «Аққу көлі» бітіру спектакліне репетиция жүргізген хореография училищесіндегі жұмыста да үлкен із қалдырды.

Қазақ балетінің техникалық деңгейін сапалы көтеруге байланысты жұмыс атқарған балетмейстер Г.Березованың белсенді қызметі тарихи маңызды оқиға болды. «Лауренсия», «Жизель», «Бақшасарай фонтаны», «Аққу көлі» секілді спектакльдерді Г.Уланованың, Н. Каминскаяның, Н.Скорульскаяның, Н.Тапалованың, Н.Викентьеваның, О.Сталинскийдің, В.Бакановтың, С.Дречиннің қатысуымен қоюы Қазақстанда хореографияның беделін жоғары көтерді. Бұл жұмыстар би өнеріне шүбәланушылық көзқарасты талқандады және оның болашағына бұған дейін немқұрайды қараушылардың сенуін мәжбүр етті.

Г.Березова басты назарды классикалық балеттерге аудара отырып, ұлттық репертуармен де шұғылданды. Балетмейстер көп әктілі балеттерді өлі уақыты келмегендіктен кейінге қалдырып, шағын композициялар жасаумен ынталы айналысты. Ә.Ысмаиловпен қосалқы автор ретінде Г.Березова «Қазақ би сюитасын», «Жалбыр» операсына қазақ билерін қояды, сөйтіп олар қимылдың жаңа түрлерін байыту арқылы фольклордың би бейнелерін дамытуға талпыныс жасады. Алайда екі көрсетілімнен кейін «Сюита» сахнадан шығып қалды және Г.Березованың кетуімен байланысты «Жалбыр» операсына белгіленген билер жөнсіз ұмыт қалды.

Қазақстаннан Г.Уланованың, Г. Березованың, Мәскеу, Киев, Минск, Одесса балет өріптестерінің кетіп қалуы сөз жоқ, орындаушылар құрамын айтарлықтай әлсіретті. Театр сахнасында «Аққу көлі», «Жизель», «Бақша сарай фонтаны» балеттері орындаушыларының толық емес құрамымен жүріп жатты.

Жаңа балетмейстер М.Ф.Моисеевтің келуімен қазақ балетінің белсенді өмірі жаңартылды. Абай атындағы опера және балет театрында екі жылдан астам уақыт жұмыс істегенде (1949-1950) «Аққу көлі», «Қызыл гүл», «Ұйқыдағы ару» және «Доктор Айболит» қойылымдарын жаңартты. Қызықты спектакльдерді жаңартумен жұртшылықтың балетке деген қызығуы жандана түсті.

Классикалық балетті қою кезінде түп деректі сақтау туралы мәселе әрқашан ашық қалып келді және әлі де солай. Балеттің редакциясы қандай болу керек? Қандай өзгерістер енгізуге болады немесе қандайын енгізбеу керек? Осы және басқа да мәселелер қоюшылардың алдында өзгеріссіз пайда болып отырды.

Абай атындағы МАОБТ өйгілі балет спектаклі «Аққу көліне» талдау кезінде өзгерістер оның тұтастығына нұсқан келтірмейтін болуы керектігін түсінесің.

Бұл күнде қазақ балет сахнасында жүріп жатқан П.Чайковскийдің «Аққу көлі» 1969 жылы В.Бурцевтің қойылымында көрсетілді. Содан бері ол бір рет те жаңарған жоқ. Олай болса, спектакльдің көркемдік толық бағалылығы туралы айту қиын. Бұл классикалық спектакльдің жаны, стилі жоғалған, белгілі шығарманың құрылымында көптеген елеулі бұратана қоспалар орын алған. Мәселен, жауыз данышпан Ротбарттың бейнесі. Сәнді мерекенің көрінісі оның камертоны, оқиғаның барлық дамуына психологиялық көңіл-күй жасаушы жауыз тұлға Ротбарт болғанда әрекетті сипатқа ие болады. Ол бұл жерде сюжет шиеленісінің билеп-төстеушісі, оның қолында Одилийдің жеңісі немесе оның жеңілісі бар. Алайда жауыз данышпан опералық театрдың спектаклінде айтарлықтай кейіпкер ретінде көрінбейді, оның бейнесі оның алғашқы драмалық мәнін жоғалтумен әрекеттің шетінде қалып қояды. Ал егер рөлдің мәніне тыңғылықты «көз жүгіртсек», үшінші актідегі белгілі па-де-дені психологиялық көлемде шиеленістегі трио Ротбарт-Одилия-Зигфриу көлеміне дейін биіктетеді.

Спектакль құндылығының жоғалуын дәлелдей отырып, мұндай нюанстарды көптеп келтіруге болады. Міне, осы жерде бұрынғы ұлы шеберлердің полотноларын сақтау туралы мәселе өткір қойылады. Уақыт қозғалысы шапшаң, бірақ біз классикалық мұраның үлгілерін «адам қарағысыз етуге» құқымыз жоқ. Жылдар өтіп жатады, өнерде бағыт пен стиль өзгереді, бірақ өмір сүруге бейімділік пен хореография мәдениеті кеменгерлік шығармаларының маңызы өзгеріссіз қалуы керек. Бұл спектакльдердің тағдыры сол нақты міндеттермен, қазақ балет труппасының, тұтастай алғанда, сол театрдың шығармашылық өмірінің ұйымдық-тәжірибелік көзқарасы құрастыратын күнделікті қамқорлықтарымен тығыз байланыста болады.

«Нағыз тамаша балет труппасы әлі балет театрын құрамайды. Театр құлақтандырудан, яғни репертуардан басталады. Соған орай драматургсыз және драматургиясыз драмалық театр құрудың барлық толғағы нәтижесіз болатыны сияқты, балеттік труппа да жаңа балеттерсіз мәжбүрлікке душар болады» (*Карп П.О. О балете. М.: Искусство, 1967, с. 204*).

Осы заманғы балеттің ұлттық тақырыбын Ф.Жұбанова жазған «Қаракөзден» «Мадам Батерфляйға» дейін толық бағалы премьерасыз бес жыл өтті. Жаңа балеттер қойылған жоқ деуге болмайды. Бұл кезде А.Аданның «Корсары» (1995) және П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы аруы» (1996) қойылды. Екеуі де балетмейстер В.Владимировтың қойылымында болды. Егер «Корсар» мен «Ұйқыдағы арудың» классикалық мұра балеттерінің редакцияланған музыка және хореографиясына дұрыстап үнілсек, мазмұнды саналатын екі балеттен де біз хореографиялық мәтіннен үлкенді-кішілі, ұстамдық және елеусіз көптеген бұрмалаушылықты табамыз.

Мәселен, В.Владимировтың қойылымындағы «Ұйқыдағы ару» — бұл М.Петипа және П. Чайковский секілді екі ұлы шебер үлгісінің қысқартылған варианты. Олай болса, осы арада оның қысқартуға ұшырауы әбден күдік келтіреді. Бұл балетке бірінші қойылымы кезінде, өзінің

көрікті ханзадасын күтумен жүз жыл ұйқыда жатқан ханшайым жайлы би ертегісіндегі сияқты баяулық пен асықпаушылық тән болған еді.

Қойылған редакцияда негізгі сюжеттік арқау сақталған; би көріністері – хореографияның маңызды бөлігі – қысқартылған, мәселен, шаруа вальсі, I фен адажиосы, тоқымашылар, аңшылық, фарандолла, бармақтай бала және адамжегіш вариациялары және басқалар. Шын мәнісінде, жағдайдың бәрі тұтас қалпында сияқты, бірақ та балеттің маңызы оларда емес, ең алдымен билерде ғой. Бұл қойылымдағы В.Владимировтың билер туралы бағыты әшекейлеу ғана секілді. Олай болғанда олардың қанша екені және олардың қандай болғаны бірдей емес пе дегенді сездіреді. Сондықтан көрнекті хореографтар мен сыншылар балеттің мазмұны ең алдымен билерде, олар өзі үшін емес, бірінші кезекте хореографияның классикалық мұрасына ұқыпты қарау жөнінде тұрақтылықпен айтып келеді. Қазақ балет труппасы қиын шығармашылық өмірінде қарама-қарсылықтар мен проблемалар шеңбері осылай жабылады. Классика ауадай қажет, бірақ оның қойылымы дау-дамайлы және мүлтіксіз емес.

Қазақ балет театрында классикалық спектакльдермен жүргізілетін жұмыс ешқашан тоқтатылған емес. Ізденістер мен шығармашылық толастау кездерінде қазақ хореографтарының жұмысында классика театр репертуарында сақтап қалар кішкентай тал, кәсіпкерлікті арттыруда оның мектебі, оның танымдық құжаты болып қала берді. Классикалық спектакльдерді қою үшін орталық Ресей театрларының балетмейстері жиі шақырылды. Алайда қорытынды әрқашан табысты болмады. Шақырылған қоюшылардың қиялы жетпейтін кездер болды. Мәселен, П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы аруымен» жағдай осындай болды (В.Владимировтың қойылымы).

Классикалық мұра спектакльдеріне ұқыптылық таныту мысалы Х.Левенсхольдтың «Сильфида» балетін қазақ сахнасына көшіруден байқалады. Бұл белгілі, Эльза-Марианна дюк Розен балеті редакциясының түпнұсқасына жақын келетін қойылымды ленинградтық хореограф К.Тер-Степанова жүзеге асырған еді. А.Бурнонвиль хореографиясының өзіндік стилистикасы сақталынып, романтизм дәуірінің стилінде әшекейлік дәлдікпен және терең байлаумен берілген. Қазақ «Сильфидада» тірі тыныстау сезіледі, кейіпкерлер жүрегінің соғуы аңғарылады. Арман мен шындық арасындағы алауыздық тақырыбы әдеттен тыс бұл қойылымда көтеріңкі және басыңқы оқылады.

Ең алдымен, хореография тілінің стилистикасында оқылады. Бірінші актіндегі ұсақ моншақтар қимылдарының селдірлігі екінші актіндегі қияли шындыққа қарсы қойылған, арман мен шындық қақтығысының айқын трагедиялығы да осы арадан басталады.

Қазақ хореографтарының өздерінің классикалық мұра спектакльдеріне, кейде олардың өздік редакцияларына барынша көңіл аудару және нақты талдау жасау лайық болады.

Қазақ балетмейстерлерінің ішінде классикалық мұра балеттеріне бәрінен жиірек З.Райбаев үн қатып отырады. Ол тіпті өзінің балетмейстерлік дебютінде (Ф.Шопеннің «Шопенианасы» және

П.Чайковскийдің «Франческа да Риминиінде») ол өзін көне хореографияның үлгілеріне ұқыпты қарайтын және сонымен бірге музыканы және хореографиялық материалдарды өз санасынан өткізе білетін зейінді суретші ретінде көрсете білді.

З.Райбаевтың 1947 жылы А.Хачатурянның «Спартак» балетіне, кенес классикасы «алтын қорының» спектакліне көңіл аударуы ерекше табысты болды. Бұл спектакльдің қойылуы республика театралдық өмірінде үлкен әрі ойландыратын оқиға болды. Спектакльдің премьерасына көрермендер қызу қарсы алған, Лениндік сыйлықтың лауреаты, балет қойылымына қатысты жұмыс үрдісінің аяқталуына қатысу үшін Қазақстанға келген композитор А.Хачатурян қатысып отырды.

Қазақ балеті сахнасына бұдан бұрын белгісіз А.Хачатурянның тамаша музыкасы, бірінші кезекте қоюшылардың назарын аударды. А.Хачатурян Абай атындағы қазақ театрында қоюға арналған спектакльге басылып шығарылған балет либреттосында оның ерекшелігі туралы былай деп жазды: «Спартак» балеті маған кеңінен тараған көркем бейнелері және нақты романтикалық толғандырарлық интонациялық құрылымы бар, өткір музыкалық драматургиясы бар шығарма болып көрінеді. Осы заманғы музыкалық мәдениеттің барлық жетістіктерін мен Спартактың трагедиясын ашып көрсетуге қатыстыруды қажет деп санадым. Сондықтан балет музыкалық-театралдық проблемаларды осы заманғы түсінікпен, осы заманғы тілмен жазды.

«Спартак», менің ойлауымда, адамдық тұлғаны қорғауда құлдардың көне көтерілісінің күшті көшкіні туралы монументтік әңгіме ретінде қалыптасты. Сол себепті мен қуанышпен шексіз құрметтің алымын бергім келді» (*Хачатурян А.Б.* Балетное либретто «Спартак». А., 1947, с. 8).

Балетмейстер З.Райбаев «Спартак» балетінің жаңа редакциясындағы қойылымды жүзеге асыра отырып, соңғысын Үлкен театрдың Ю.Григоревичтің қойылымындағы барынша сәтті шыққан редакциясын негізге алды. Қазақ балет труппасы мүмкіндіктерін есепке алумен жасалған спектакльде балетмейстер негізгі мақсаты – балеттің басты драматургиялық негізін білдіруді, екі таптың – патрицийлердің қатыгез табын және Рим империясымен күреске құлдарды көтере білген Спартактың ерлік тұлғасын қарама-қарсы салыстыру құралдарымен көрсетуді көздейді.

Балет қазақ сахнасында уақыт сынынан өтті, ол ширек ғасырдан астам уақыт труппаның репертуарында келеді. 90-жылдардың соңында қоюшы бұрынғысынша адамзат рухының тамаша музыкалық шығармасындай естілетін «Спартакқа» оралды. Бұл қойылым туралы Л.Сарынова былай деп жазды: «Балетмейстер З.Райбаев пен суретші В.Семиозеров бірлестіктегі шығармашылық күш-жігерімен, тұтастай алғанда, жаңа спектакльге бұл ерлік трагедиясына көтеріңкі романтика бере білді, ал ең бастысы-бастапқы деректің көркемдік құндылығын сақтау еді» (*Сарынова Л.* Балетное искусство Казахстана. А.: Наука, 1976, с. 136).

З.Райбаевтың орыс классикасының маржаны – А.Глазуновтың «Раймонда» балетіне көңіл бөлуі де ескерусіз қалған жоқ. Композитор орыс музыка мәдениетіне, балет театрына музыкалық драматургияның негізі

және хореографиялық интерпретация үшін айқын арқау ретінде симфонизмнің мәнін нығайтқан аяқталған шығарма берді. Бұл шығарманың мәңгі жарқырап тұратын көркін куәландырушы балет партитурасына хореографтар көпшілігінің көңілі бөлуі болып табылады. Әр кезде және әр түрлі көркем нәтижемен «Раймоданы» сахнада жүзеге асырумен А.Горский (1918), Ф.Лопухов (1922), А.Влаганова (1931), В.Вайнонен (1938), Л.Лавровский (1945), К.Сергеев (1948) және Ю.Григоревич (1984) және басқалары шұғылданды. «Раймонданың» сахналық тарихы барынша алуан түрлі, бірақ шығарманың солғын жері бүгінгі күнде де кезінде Л.Пашкова жасаған либретто болып қала береді.

З.Райбаев өзінің редакциясында бұл хореографиялық полотнодан өзінің қиял көріністерін таба білді. Балетмейстер М.Петипаның хореографиясына сүйенумен либреттоға және спектакльдің сахналық матасына, былайша айтқанда, хореографиялық драматургияның жаңды жеріне елеусіз ғана өзгерістер жасады. Сөйтіп оның редакциясында Ақ ару драматургиялық тұрғыдан әрекетті кейіпкер болды. Бұл жерде ол Раймонда ішінде болатын де Дорис әулетін жай ғана қорғаушы емес, әділдіктің және спектакльдегі жайдары бастаманы бейнелеу. Оның тақырыбы айқын арқаумен екі актіден өту арқалы бүкіл балеттің лейт тақырыбы болады, соның күшімен П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы аруындағы» фея Сиреннің бейнесімен шексіз параллельге келтіруге болар еді.

З.Райбаев М.Петипаның кейбір белгілі би композицияларын қалдырып, көптеген, мүлдем жаңа билерді, оның сымбаттылығын және би билейтін музыкалық қисынын бұзбай сахналық партитураға үйлесімді енген пантомимдік-ойындық эпизодтарды қойды. Классикалық балеттер редакциясының қиындығы да осыдан болса керек: хореографиялық өнер туралы осы заманғы ұғымға жауап бермейтін ескірген әдістерден құтыла отырып, балеттің поэтикалық жанына жара түсірмеу керек.

З.Райбаевтың хореографиялық түсіндірмесінде Раймонда бейнесі қазақ спектаклінде көз жеткізген жетістік болды. Оның Раймондасы әрқашан сахналық жағдайлардың ортасында болады, ол биязы және нәзік, енжарлығы да шамадан тыс емес, ол өзі әрекет жасамайды, оны жұрт өзі іздейді, ол үшін күреседі. «Гүл шоғы» тембрлері композитордың жомарт қолымен Раймонда үшін құрастырылған. Музыкалық ішекті аспаптардың назды ойнау дыбысы, жабыңқы күйдегі арфа, ойнақы валторна, сикырлы флейта «фортепиано басым дауысына» тұншығып қалған Раймонданың музыкалық тақырыбы осылай сипатталған (*Мелик-Пашаева К. Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» И.Глазунова. В сб. Музыка и хореография современного балета. Л.: Музыка, 1987, с. 175*).

Осындай музыкалық молшылықта Раймонданың хореографиялық үйлесімділігі қабылданған болатын. Классикалық бидің нәзік қырлары, күрделі би үлгілері мен сызықтарының филинграндық өрнектері біздің көз алдымызда көзге ілінбей өзгереді, түсін өзгертеді, сөніп қалады және классикалық бидің нәзік қырлары қайтадан тұтанады. Бұл оның биінің мөлдірлігін сезінумен, шынайы тазалығымен ұштасады. З.Райбаевқа Раймонда билерінде классикалық суретшінің батылдығымен классикалық би білгірінің даналық көзқарасын, үйлесімдіктің көркем дүниесін тұңғыш

рет танып тұрғандай көрінетін ұштастыру сәтін қалай түсіргеніне танданбасқа болмайды. Сондықтан да кең палитра көрінісінде Раймонда би бояуларына Абдерахман және Жан де Бриеннаның үйлестік тапқан мінездемелері сондайлық көлемді, көпқырлы болып көрінбейді.

Спектакльдің екінші актісіндегі хореографиялық партитура аса қызықты. Музыка мен сюжет балетмейстерлерді бөріміз «Шығыс туралы» орыс музыкасы дәстүрінің дамуын бақылайтын сезімдік Шығысқа көңіл аударуға мәжбүр етеді. Бұл жерде тек классикалық би ғана емес, сол секілді тұрмыстық би, испан және стильді шығыс билеріне («Панадерос», «Сарацинская сюита») билерін үйлесімді жинақтау бар. Балетмейстерге жай ғана бірлікті емес, соншама әшекейлікпен берілген бүкіл актінің тұтастығына қол жеткізу орайы келген. Сахна әрекеті көңіл-күйімен және ырғақтарымен тез ауысатын, қанатын кеңге жайған көпшілік билермен молыққан.

«Сарациндік сюита» әр нөмердің кордебалеті келесі би уақытында екінші нөмірдегі биді сүйемелдеп тұрғандай сахнада қалады. Бұл тәсіл арқылы балетмейстер айқын толқынды көрініске қол жеткізеді, ал әрекеттің өзі шарықтау шегіне жеткенше дами береді. Билердің стилі, мәнерлік бояулары А.Глазуновтың музыкасының айқын көрінісіне жауап береді.

3.Райбаевта үшінші акт хореографиялық жағынан айқындыққа ие болды. Балеттің бұл актісі М.Петипаның тәуір туындыларына жатады. Мұнда классикалық және сипатты би сәйкестендіре, көріне көзге бірін-бірі толықтырады. 3.Райбаев сирек жаңғыртушы ретінде М.Петипа бойынша актінің музыкалық-симфониялық және би билеуі дамуының бірлігін байқайды. 3.Райбаевта үшінші акт – бұның алдында өткен барлық әрекеттер мән-мағынасының қорытындысы, спектакль бойындағы музыкалық-хореографиялық дамудың шарықтау шегі болып табылады. Бейнелі, екпінді де маңғаз венгер мазуркасынан ләззат алмау мүмкін емес. Ойдағыдай аяқталу ретінде – grand pas, ізгілікті, жарықты, классикалық бидің сүйіспеншілігі мен мәңгілігін тұжырымдайтын апофеоз секілді.

Қойылымды ойдағыдай жүзеге асыруға сахна-дайындаушы, А.Арефьевтің костюмдері бойынша суретші белгілі бір дәрежеде өз үлесін қосты. Көркем безендіру музыка мен хореография әсемдігіне әбден үндесіп жатады. Негізгі тәсіл – балеттің бейнелік шешімінде жарық және түрлі түсті палитрада көрсетіліп сызылған жарық басталым мен қараңғылықтың қатал күшін қарама-қарсы қою. Түстің басымдылығы пастельдік түрлі реңкті-солғын-көкшіл түстен айқын көк түске дейін, сарай тыныштығының қатаң салтанатын көрсететін көптеген алтын, күміс түстер. Декорациядағы өрнектер костюмдерге ауысып, олардың түсті реңктерін дамытып, толықтырып тұрғандай көрінеді.

Бишілердің және балетмейстер, суретші және дирижер пікірлестігінің жоғары орындаушылық шеберлігін көрсеткен осы бір ерекше нұрлы көркем спектакль опералық театрдың бүкіл балет труппасы үшін үлкен оқиға болды.

Классикалық мұраға әдепті және барынша ұқыпты көңіл бөлудің тағы бір мысалын біз КСРО Халық әртісі Р.Баповтың театрдағы премьерасының айтулы қойылымынан көрдік.

Бұл қойылым – П.Гертельдің (1987) «Орынсыз сақтық» балеті – Римский-Корсаков атындағы Ленинград мемлекеттік консерваториясының балетмейстер факультетін бітіргеннен кейін оның диплом жұмысы болды. Ж.Добервалдың либреттосына тиіспеуді жайына қалдырып, Р.Бапов пантомимдік-ойын сахналарына ерекше көңіл бөлді. Бұрынғы дәстүрлі балет олардың сақталынуын талап етті, сонымен бірге бүгінгі көрерменге түсінікті осы заман бояуларын табу қажет болды. Жұмысты жаңадан бастаған балетмейстер Рамазан Баповқа бұл іс оңынан келді.

Оның «Орынсыз сақтығында» көне балеттің рухы сақталынады. Жаңа хореография айқын әрі мәнерлі болып шықты, дәуір түйсігі сол кезге тән бірнеше ерекшеліктермен – дене тұрысы мәнерлігі, қолдардың қитырқы бағыттарымен берілді. Әр сахна құрамының орындаушыларымен егжей-тегжейлі ойналынды (Лиза – М.Қадырова, Колен – Б.Смағұлов, Марцелина – Т.Нұрқалиев, А.Медведев). Сондай-ақ кордебалет билерінде ұлттық реңк-француз халық билерінің дауыс ырғағы сезіліп тұрды.

Әсіресе Лиза мен Коленнің шынайы дуэттері, олардың ашық табиғи махаббаты баурап алды. Олар үшін балетмейстер жомарттық пен үздік шыққан классикалық би қойған. Олардың партиялары би және әртістік жағынан ерекшеленеді. Классика нұршашуы, биге тән пантомималар спектакльдің театралды-ойын-сауықшыл, қабылдау жеңіл болуына көмектесті. Ж.Добервалдың қойылымында (1789) билердің сақталмауына орай хореографиялық қиялдауға толық еркіндік берілген. Ол оны спектакльдің стилін және мазмұнын бұзбай табыспен пайдаланады.

Қарастырылған спектакльдер қазақ ұлттық театрында классикалық мұраны сақтаудың және талдау берудің мәңгілік проблемасына іс жүзінде жауап береді. Бұл қойылымдардағы баға жетпес мұраға көріп білуге болатын құрмет және сонымен қатар редакциялауға жаңаша келу болып табылады. Өйткені Зауырбек Райбаев үшін Раймондада М.Петипаның тамаша жетістігі бүкіл спектакльдің құрылымына үлгі болды. Олай болса, егер жаңашылдықпен қолдау болса, дәстүрлер жалғаса береді, ал керісінше болса, олар жоғалып тынады дегеннің дәлелі осы емес пе? Ендеше бұлардың ішінде маңыздысы не болмақ – үлгілерді түпнұсқасында ұқыпты сақтау немесе оларды уақытқа сәйкес және өнердегі, сахнадағы немесе жанды спектакльдердегі жәдігерлерді тұрақты түрде жаңартып, жаңа бағыттармен жаңартып отыру керек пе? Бүкіл әлем театрында бүгінгі дамудың негізгі мәселелері ашық қалпында және қазақ балет театры үшін де солай қалып отыр.

7.4. Түпнұсқалық балет

Егер көп уақытқа дейін ұлттық балет театры еліміздегі жетекші театрлардың қойылымдарын ғана тасымалдаумен немесе өзінің қойылымын түсіндірумен айналысқан болса, 80-жылдарда қазақ балетмейстері басқа театрлардың ешқандай да қойылымын қайталауды емес, бұл салада түпнұсқа балеттер қазақ балетмейстерлері бүгінгі

күнде жасап жатқан жаңа дүниелер қою жолында белсенді ізденістерін бастайды. Бұл балеттердің кез келгенінен оны Кеңес балетінің бұрын жасалымдарымен байланыстыратын арқауды табуға, сонымен бірге солардың кез келгенін балетмейстердің шығармашылық жаңалығы деп атауға болады. Бұл шығармалар осы заманғы көрермендердің мәдени сұранымдарын өзгертумен уақыт талаптарының ықпалымен дүниеге келген шығармалар. Көп уақытқа дейін қазақ балетмейстерлері, егер З.Райбаевтың Абай атындағы МАОБТ сахнасындағы диплом жұмысы ретінде қойған үш балетті: Ф.Шопеннің «Шопенианасын», П.Чайковскийдің «Франческа да Римини» және М.Равельдің «Болеро» (1962) есептегенде, шағын үлгідегі спектакльдерге көңіл қоймай келді. Бұл орайда Б.Аюхановтың жұмыстарын бақытты ерекшелік деуге болады. Әуел бастан-ақ шағын үлгідегі жанр әдісін таңдаған ол ұзақ жылдар бойына өз ісіне сенімділік сақтаумен болды. 80-жылдардың ортасынан бастап, біздің опералық театрдың репертуарында шағын үлгідегі спектакльдер пайда бола бастайды. Бұл, әрине, уақыттың жаңа лебімен-балеттік спектакльдің қысқа түрінде бағыт ұстаған камералық ұжымдардың көптеп ашылумен байланысты болған еді.

Шағын үлгідегі балеттерге оралуды К.Боярскийдің редакциялауында Д.Шостаковичтің музыкасына 1978 жылы жазылған «Бойжеткен мен бұзақы» балеті бастады. Балеттің негізіне 20-шы жылдары В.Маяковский құрастырған осы аттас кинофильмнің сценарийі алынған. «Бойжеткен мен бұзақы» қандай да болмасын асып бара жатқан ешқандай жаңалығы жоқ, бірақ ештеңеге, финалдағы нотаның ашықтығына қарамастан, сюжеттің шындығымен өзіне тартып алады. Атап айтқанда, нағыз адамдар дүниесін бұзақылар дүниесіне қарсы қоюмен сюжеттің өрекетін би ашып береді. Би өз бойына классиканы, еркін үйлесімдікті және тұрмыстық биді біріктірген. Қоюшы балет жанрын психологиялық новелла ретінде белгілеген, дау-дамай мешандықты және рухани көз ашушылыққа сүйенілген. Опералық театрдың спектаклі түгелдей К.Боярскийдің 1962 жылы Ленинград Кіші опера және балет театрында болған қойылымды қайталады. Сондықтан қандай да болмасын ерекше бір оқып шығу жөніндегі айтудың қажеті болмас. Алайда балет ұзақ уақыт есте сақталынып қалды. Себебі, балеттің белгілі әртістерінде актерлік мәнерліліктің күтпеген жаңа қырлары ашылды.

Мәселен, Р.Бапов Бұзақының бейнесінде үйлесімдігінің өзгеше бір батылдық сипатымен таңқалдырды. Біз Р.Баповты романтикалық рөлдерде, мейірімділік және ерлік бейнелерді орындауын көруге үйреніп кеткенбіз. Ал бұл жерде ол музыканың әулекі ырғағына Бұзақты қиялшыл, ғашық және жаны жаралы адам ретінде айқын бояулармен суреттей білді. Жүректі сыздатар сезім балеттің соңғы көрінісінен қалып қойды. Опасыздың қолынан болған аяқ асты өлім. Қызға арналған соңғы ұмтылыс — міне, осы. Еріндерінде жеңіл күлкі бар, ал көздерінде қорқыныш пен өшпенділік орнына түсінбестік. Қалайша өлім оны дәл қазір, алғашқы махаббат пен жаңа өмірдің табалдырығында қуып жетті.

Труппа үшін келесі жұмыс та қызықты болды. 1987 жылы М.Тілеубаев С.Прокофьевтің «Классикалық симфониясын» қояды.

М.Тілеубаевтың редакциялауында авторлық стиль сақталынған. Бұл қойылымды би бояуларының ерекше құлпыруы, қисындардың түрлі түсті бейнеленуі, дәл ұстамды стиль сипаттайды. Осы заманғы балет өнерін дамытуға бұрынғы Одақтағы миниатюралардың шебері Г.Алексидзе ерекше үлес қосты. Ғ.Жұбанованың «Қаракөз» балетін қоюдан басқа, ол бұл кезде қазақ театрында тағы да П.Чайковскийдің ішекті аспаптарға арналған «Серенада» музыкасына «Серенада» және Г.Перселлдің (1990) «Мавр Паванасы» сияқты екі жұмысты жүзеге асырды. Қазақ көрермендерінің осы заманғы әлемдік балеттің көрнекті қайраткерлерінің жұмысымен танысуы аталған қойылымдардан басталады.

«Серенада» балеті – Д.Баланчиннің американдық кезеңдегі үздік жұмыстарының бірі. Ол 1934 жылы «Нью-Йорк сити балле» труппасы үшін Нью-Йоркте қойылды. Бұл балетте хореограф шығармашылығының негізгі идеясы, жоғары міндеті айтылды. Басқа да көптеген балеттер сияқты «Серенадада» нақты сюжет жоқ, ол ой музыканың мазмұнына талдау жасау барысында пайда болатын бұл сюжетсіз балеттің айқын үлгісі болып табылады. «Осы заманғы композиторлар сияқты Баланчин аз, бірақ ұйымшыл топты, аз, бірақ қимылды ансамбльге артықшылық берді. Баланчиннің балеті – өзімен өзі тұйықталған спектакль. Оның саңылаусыздығы оны жетілдірудің ащы шарты. Бұл жүйеге декорацияның болуы тіпті де қажет емес, ал керек десеңіз мүмкін болмауы жиі кездеседі. Олардың тек Баланчин жасаған бидің қоршаған шеберлігінің жаппай жалғыздық көрінісін бұзуы мүмкін» (*Гаевский В.* Дивертисмент. М., 1981, с. 297).

Сюжетсіз балетте бірінші орынға көңіл күйінің әсерленуі қойылады. Не жағдай болып жатыр және кіммен болып жатыр – оны айту не түсіну мүмкін емес, өйткені бірде-бір орындаушы нақты әрекет иесі емес, бірақ ішкі жағдай айқын білінеді.

1 бөлім (Sonatina) – балеттің тек әйелдер құрамы билейді, бірақ ешкім жеке ештеңе орындамайды. Бастамасы балет экзерсисінің қимылын еске салады. Түрліше би әрекеттері баяулықпен билеуші денелерден өрнектерге ауысады. 2 бөлім (Вальс) Шопенианалар дәстүрлерінде қойылған, серіктестер дуэті кордебалеттің сүйемелдеуімен емес, өзімен өзі жүретін сияқты. 3 бөлім (Pusso тақырыбы) бес қыздың биімен ашылады, содан соң кордебалетпен ерлер мен әйелдердің дуэті келеді. Ең ақырында сахнада жатқан бір әйел қалады. 4 бөлім (Элегия) басқаларымен салыстырғанда біршама әрекетке құрылған. Мұнда бір-бірлеп шығады, келеді және нешеуден екенін айту қиын. «Бір әйел еденде жатыр, екіншісі саусақтарын тіреумен көтеріледі және арабы өрнегі сияқты тұрады сәл бір соның үстінде созылып тұрғандай, осы сәтте еденге түскен ер адам, оны байқатпай аяғынан ұстап айналдырғанша, содан өздігінен айналып тұрғандай елес пайда болады. Мұның соңында іле-шала үш адамның биіне ұласатын бірінші әйелдің еркекпен дуэті жалғасады» (*Суриц А. Д.* Баланчин: истоки творчества. В Сб. музыка и хореография современного балета. Вып. 5. Л., 1987, с. 94).

Біз «Серенаданы» суреттеуге көбірек тоқталдық, себебі, опералық театрдың әртістері ұлы даукес Д.Баланчиннің шығармасын бірінші рет, бейнелеп айтқанда, өздерінің қолдарымен және аяқтарымен түрі мен

түсін ұстап көруге, ал көрермендер – би арқылы берілетін жан қимылдарының әрең ұсталатын реңктерін классикалық жаңа қосуларымен ләззаттану мүмкіндігіне ие болды.

Г.Алексидзенің екінші қойылымы бұл Г.Перселлдің музыкасына жазылған «Мавр Паванасы». Мұнда біз америкалық модерн-балеттің танымал өкілі Хосе Лимонның хореографиясымен таныстық. Бұл балет хореографының міндеті пьесаның сөзін сөзбе-сөз қимылға көшіру емес, мәнерлік құралдарының көмегімен оның ішкі мағынасын көру болатын. Мұнда Шекспирдің «Отелло» трагедиясының негізгі кезеңдерін ойнайтын, сонымен қатар салтанатты сарай биінің ережелеріне нұқсан келтірмей ойнайтын төрт қана қатысушы бар.

Баяу ойнап тұрған салтанатты музыка үні естіледі. Үстіне үлде мен бүлде киген екі жұп адам салтанаттықпен бастарын иеді. Жұптар жылжымалы қадаммен біресе биде тоғысады, бірде бір-бірінен алыстап кетеді. Шекспирді ойнаушылардың ұзын тізімінен сахнада төрт адам ғана – Мавр, Маврдың жұбайы, Маврдың досы, досының жұбайы. Трагедияның кейіпкерлері осы маскалар астында болжанып білінеді, бірақ қалай таныс және ол қалай кенеттен бола қалады оны табу білу керек.

Таңқаларлық биде соңынан барынша күш жинаумен, барынша айқын ырғақпен жалғастыру үшін қимылдар бір сәтке тына қалады. Міне, Маврдың әйеліне орамал сыйлады, сүйікті және сүйкімді жандар сыйлыққа мәз бола қуанады. Музыкамен және Маврдың құлағына досы өштікке толы жаланы сыбырлаумен бірлескен төрт адам би билейді. Мавр жалған сөзге сенгісі келмейді, естілген сөздер өрмекшінің торындай оның бойын буып барады. Трагедияның боларын сезгендей Маврдың әйелі сахнада тағатсыз айналуға, жаны баяулап кете бастаған қолдары төмен түседі. Ал Досы болса, өзінің жеңісіне рахаттанған күйде жанында тұр.

Шекспир сөзді қалай поэзияға айналдырса, хореограф та қимылды биге айналдырады. Сол кезде көрермендер жай ғана ақпарат алмайды, өздерін сахнадағы әрекеттерге қатысып отырғандай, кейіпкерлермен бірге күйзеліс сезімін бастан кешіргендей болады. Әдеттен тыс және жылмаң қаққан «неоклассицизм» үлгісіндегі жеңіл биде өнердің мәңгілік тақырыбы – сүйіспеншілік, адалдық, сенімділік, қызғаншақтық, опсыздық іске асырылған. Бітпесті және қайғылы жағдайды сезінбеуді бұл кейінге қалдырады, арылу – «қайғыға ортақтасу арқылы тазару» сезімін болдырумен анық қайғыны сездіреді. Мұнда би мүлдем аңғарылмайды, ол шағын миниатюрада әрекетті симфониялық бидің жоғары үлгісі болып табылады. Яғни, біріншіден, ол музыканың ішіне сіңіп, екіншіден, Хосе Лимонның кейіпкерлері керісінше емес, ол туралы біздің білуіміз үшін опасыздықты бейнелейді.

Абай атындағы МАОБТ сахнасында қойылған шағын үлгідегі балеттер туралы әңгімені аяқтай келе, төмендегіні атап айту қажет: «бір актілі балеттер мен миниатюралар маңызды тақырыптарды ашып көрсетуге балеттің құзыры жетпейді деген көп уақыт бойына тұрмысқа енген пікірді теріске шығарумен театрдың репертуарлық хабарландыруларынан берік орын алды. Бір актілі балеттердің өзіндік ескіден келе жатқан дәстүрі және жүзеге асыратын тамаша үлгілері бар.

М.Тілеубаевтың ерте кездегі ізденістерінің басты элементі болып табылатын, жаңа әдеттен тыс үлгідегі үйлесімдігі жаңартылған балет спектаклін табуға үнемі ізденістен тапқаны А.Серкебаевтың музыкасына жазылған «Бауырым менің, Маугли» (1982) балеті болды. Балет жанрын қоюшы опера-балет ұғымы еске түсіріледі. Ленком театрының қойылымдары, олардың рок-опера түрінде белгіленген жұмыстары «Жұлдыз және Хоакин Мурьеттің өлімі», А.Рыбниковтың «“Юнона” және “Авось”» есіне түседі. Бар болғаны осы ғана. Сол себепті қазақ балет сахнасына арналған жанрды ашу мен қоюда мәтінді өлең түрінде жазған М.Тілеубаев пен Д.Нақипов еңбегі мол.

Либретто жазушылар көрермендерді үнді фольклоры мен пәлсапасында тұнып қалған киплингтік даналық тұңғығына алып кетеді. Шындық, ар-намыс туралы, адамның өзінің армандары мен шынайы өмір арасында көпшілікте адамның жалғыз қалуын таңдау туралы поэтикалық-пәлсапалық ойлаулар секілді әйгілі ертегілерді осы заманға сәйкес ашып көрсету айқын көрінеді. Спектакльдің сюжеттік-пәлсапалық арқауында ер жүректік пен сүйіспеншілік тақырыптары көрнекті оқылады.

Адамзаттың тұңғыш баласы қасқырлар үйірін танып біледі. Содан соң жат мінезді және тәкаппар Багира, Жат мінездіге жақындаса-үйренісе келе ақылды аю Балү секілді оның досы және қорғаушысы болады. Шерхан болса, Мауглиді жек көреді және опасыз қорқау Табаки бірлесіп, оған қарсы жамандық істер жасайды. Міне, енді джунглидің перзенті Сұлулықтың, Жақсылықтың және сүйіспеншіліктің бейнесі саналатын Синтамен кездеседі. Маугли таныс еместер арқылы, бірақ оған деген тартымды сезіммен өзінің адамзат тегіне жататынын түсінеді. Адамдық сезімдердің шыңы олар классикалық, бидің өзіндік желілері бойынша керемет биде олар білінбей кететін олардың дуэттерінде көрінеді. Мұнда күрделі секіруді, биік қолдау, классикалық бидегі қол биі үзіліссіз желісінің ең әсем тұрмысының сахналармен қатты қарама-қарсылықта болады. Сондықтан бұл сахналар жарасымдылыққа және руханилық шыңына шығу ретінде қабылданады.

Балеттің музыкасы театралды бейнелі ол әуезділігімен және әсемділігімен баурап алады. Сонымен бірге енгізген кәсіби әнмен сәтті толықтырылған осы заманғы ырғақтар партитураның бейнелік құрылысын бұзбайды.

Балетте хореографиялық үйлесімдік өзіндік көп дауыстылықта дамиды. Бұл классиканың үштасуы (Маугли және Синта), өзіл-сықақ сипаттағы би (Шерхан және Табакиның партиялары) және гимнастиканың және модерн-би (кордебалет) элементтері бар еркін осы заманғы үйлесімдік. Мұндай үйлесімді партитура спектакльде қатысушы кейіпкерлердің қарсылықты жасауға, шиеленісті және драматизмді күшейтуге септігін тигізеді. Сондықтан спектакльде әрбір кейіпкердің жеке бейнелеу портреті берілуімен актерлік сәттіліктің көп болуы өзінен-өзі түсінікті.

Кейіпкерлердің үйлесімдік сипаттарын шешуде балетмейстерлік қиял таңқалдырды. Ал орындаушыларды сәтті іріктеу және олардың

жарасымды ансамбль құруы әсерді бұрынғыдан да күшейте түсті. Мәселен, балеттің тәжірибелі солисі Э.Малбеков Табакиның рөлінде бейненің мәнін жете игере білуімен таңдандырды. Оның Табакисы дүние күштілерімен достасу керектігін түсінетін ақсүйек, ол стратегияны білгіш және дипломат. Табакиның кез келген биі вокальдық тұрғыдан түсіндіруді қажет етпейді, олар оның билерінде артық секілді. Сондай-ақ Синтаның партиясын орындаушы – М.Қарақұлова жайында да осы пікірді айтуға болады. Бұл – тамаша рөлдерінің бірі. Ұзартылған пішіндерімен, мәнерлі қолдарымен осы партия үшін жаралғандай лирикалық жоспардағы балерина. Ал оның биі махаббатты кейіптеу ретінде, классикалық биге арналған әнұран ретінде қабылданды.

Роктың және классиканың вокалдың және үйлесімдіктің әдеттен тыс жинақталуы өзінің ұмтылыстары, шығармашылық ойлауы мен қиялы бойынша жаңашыл балеттің дүниеге келуіне көмектесті. «Бауырым менің, Мауглидің» осындай жанрдағы спектакльдерге жаппай үлгі болғанға дейінгі, Ленкомдағы М. Захаровтың бұған дейін болып көрмеген даурықпалы табысын ескермеуге болмайды. Өнердің өз алдына үш жанрын – операның вокализмін, балеттің үйлесімдігін және рок-музыканың айқындығын будандастыруға жасаған талап қызықты нәтижеге қол жеткізді. Солардың бірі бұл балеттің кез келген деңгейінің үйлесімдіктің міндетті түрде «айтылуы», барлық әрекетті жағдайларды түсіндірумен, кейіпкерлерге бейнелі сипат берумен көрерменге жетуі мен оның қызығушылығын туғызуы. Көрермен, әсіресе жас көрермен, жас балетке барды, мұны біз көптен бері академиялық театрдан байқамаған едік. Балеттің жаңа жанры, ерекше стилі, әдеттегіден тыс хореографиялық және музыкалық тілі академиялық театрда өзін көрсете білді. Әрине, стилистикалы кедір-бұдырлық және би әрекетінің әлсіздігі болмай қалған жоқ. Соған қарамастан «Бауырым менің, Маугли» М. Тілеубаевтің қойылымында өзіндік және жаңа түпнұсқалық балеттер қойылымында белгілі бір сатыға көтерілді.

Абай атындағы опера және балет театрының сахнасында А. Рыбниковтың (1987) «Юнона» және «Авось» ырғақ-балетінің премьерасы Астана театрының өмірінде үлкен жаңғырық тудырды. Көпшілікке А. Вознесенскийдің поэмасы, М. Захаровтың Ленин комсомолы атындағы Мәскеу театрында қойылған спектакль және А. Рыбниковтың грамм-жазбалардың Бүкілодақтық студиясы үшін жазылған операсының түрі көп адамға таныс болатын. Бұл балетті қазақ сахнасына Саратовтан келген балетмейстер А. Дементьев жүзеге асырды.

Балеттің негізіне қоюшы пластинкаға жазылған музыкалық материалды алған. Спектакльдің тарихи арқауы мынадай. Резанов деген граф Ресей мен Америка арасында дипломатия және сауда қатынасын ретке келтіру сезімімен 1806 жылы «Юнона» және «Авось» атты екі желкенді кемемен сол кезде испандықтарға қарайтын Калифорния жағалауына аттанады. Сол кезде бірінші көргеннен-ақ Сан-Франциско губернаторының қызы Кончитаға ғашық болып қалады да, некеге тұру үшін шіркеудің рұқсатын алу үшін ол Ресейге жолға шығады, бірақ жолда

қайтыс болады. Кончитта оны отыз бес жыл күтеді. Оның қайтыс болғанын естіген соң, монахтық өмірге көшеді.

А. Рыбниковтың партитурасы өзіне түрлі музыкалық материалдарды біріктіреді. Бұл музыка туралы Р. Щедрин былай деп жазды: «Рыбниковтың шығармаларында музыкалық драматургияның, тыңдаушылық түйсік драматургиясы көрнектілікпен әрекет етеді. Ол гомофондық және полифондық құралдарды пайдаланады, вертикальді және горизонталды ойлайды. Басты музыкалық тақырыптарға бірнеше рет орынды оралумен оларды жай ғана қайталамайды, вокальдың әр түрлі және олардың аспапта орындалуын пайдаланумен ауыстырады, дамытады, басқа киім-кешек кигізеді» (Бүкілодақтың грамжазбалар студиясында шығарылған пластинкаға түсіндірмеден. Рыбников балеті «Юнона» және «Авось»).

Әдеттен тыс музыка заманына лайық бишілердің әдеттен тыс үйлесімдігінде іске асырылған.

А. Дементьев осы заманғы музыкаға көңіл бөлумен аспаптық музыка, вокал және үйлесімдік табиғи өзара әрекет ететін синтетикалық әрекетті жасаған. Айтылуға тиісті ойдың негізі символды қорытынды жасау. Мәнерлі нәзіктік пен әсемдікті Кончитта мен Резановтың би дуэттері ерекшелендіреді. Оларды салмақсыздандыратын және биікке қалықтатын алғашқы махаббат нұрына бөленген олардың бірінші көріністегі билері көңіл күйіне ерекше әсер береді. Бұл жерде сыбыр, олардың биіндегі толық айтып болмағандықты сездіргендей.

Екінші көрністің дуэті – бұл еркектер мен әйелдердің дуэті олардың би қайталауындағы тән сүйіспеншіліктері. Дуэттер арқылы бұл балеттің бойындағы губернатордың қабылдауындағы ресми дуэттен сүйіспеншіліктің мәредегі әнұранына дейінгі барлық ғашықтардың драматургиясы ашылады.

Спектакльдің декорациялық шешімі (суретші-қоюшы А. Крюков) бірыңғай реңкте сыннан сүрінбей өтті. Сахнаның кең кеңістігі, бутафорлық бөлшектердің аздығы мәнділікті, алыптықты білдіреді. Костюмдерде (суретші Э. Покровская), декорация секілді уақыттың тарихи белгісінен айырылған. Граф Резанов бір рет қана губернатордың қабылдауында теңіз офицері киімі үлгісінде көрінеді. Бұл – дәуірдің нақты белгісі.

Бұл қойылымда кордебалеттің рөлі айтарлықтай болды. Балеттің әйелдер құрамы – құдай ана шіркеулік көне хорлар дыбыстарын бейнелейді.

Балеттің ерлер құрамының орындауында ер жүректілік пен еркіндікті жүзеге асырушы матростар болып табылады. Олардың қимылдары екпінді және өмір орнықтырушы. Үлкен секірістер көп, біресе шынжырлардың үзіліп кетуі, біресе кішкене қайықтардың суға түсірілуі аңғарылатын мәнерлі үйлесімдіктер және т.б.

Алайда кейбір жерде вокалдық үзінділердің спектакль басты кейіпкерінің үйлесімдігіне сәйкеспей қалуын көрмеуге болмайды. Мәселен, вокальдық орындауға қызбалық пен құмарлық бейнені лирикалық тұрғыдан түсіндіруде қарама-қайшылыққа келіп қалады. Әсіресе Д. Тубольцевті түсіндіруде: оның бүкіл партиясы адамгершілік және

игілікпен боялған. Бидің стихиялы еркін табиғи білінуі қолдардың мәнерлі үйлесімдігіне, кең қимылдардың теңселу шегінде көрініс тапқан. Оның Резановы жолы болмаған ойланғыш, арманшыл жан. Ш. Мұсаханова – театрдың тамаша Кончиттасы. Оның кейіпкері әсемдік өмірден, әуре-сарсаңнан безушілік сипат тән аңғал және нәзік жан. Ал ғашықтарды күту сахналарында қайғыны алдын ала сезінгендей күшейген драматизм лебі ескендей көрінеді. Д. Тубельцев – «Юнона» және «Авось» балетінде Ш. Мұсаханова – бұл қазақ балет театрындағы орындаушылық өнердің жарқын беті.

«Юнона» және «Авось» спектаклі – өзінің көрерменін тапқан осы заманғы және өте танымал спектакль.

Бірақ хореографияның маңызды проблемасы балалар аудиториясы үшін балеттер жасау болып табылады. Бұл көрерменді тәрбиелейтін үлкен проблеманың маңызды құрамдас бөлігі. Егер балет театрына бірінші рет келуші жас көрермен бұл ойын-сауыққа өзінің қатыстығын сезінбейтін болса, онда оның есейген кезде бұл жерге қайта келуі екі талай.

Би өнерінде балалар сезімі өзінің қайталанбас бояуын, ерекше сахналық мәнерлігін табады. Өйткені қимыл мен үйлесімдік айқын және ертедегі дүние танымының толып жатқан түрлерін жүзеге асыруға қабілетті. Осы арада келіп, жанрлық проблема туындайды. Балалар балеттеріне оның аңқаулығымен және ақкөңілділігімен комедияға жақын. Қазақ балеті сахнасында бұл жанр жоқ десе болады. 1987 жылы қойылған П. Гертельдің «Пайдасыз сақтық» балетінен басқа лайықты спектакльдер жоқ. Өйткені комедия симфониялық би әрекетіне, бейнелік қорыту тәсіліне – символдарға, аллегорияларға және т.б. көне бермейді. Комедиялық және балалар балеттерінде жаңа сол хореографиялық тілдің, кейіпкердің үйлесімдік сипаттамалар желісі бойынша дүниеге келеді. Күлкілі көңілділік сол қимылдардың, олардың түрленулерінде туындайды.

Балалар балеті көп уақытқа дейін қазақ балет театры үшін белгілі бір проблема болып келді. Олар ауық-ауық қойылды да, бірақ көпшілік жағдайда өзінің плакаттылығымен қиналды, кей жерде қара мен ақ дайын күйінде, таптаурын болуымен берілді. Өзгеріс ізденгіш жас балетмейстер М. Тілеубаевтың келуімен басталды. Ірі хореографиялық полотноларды қоюдан тыс ол балалар үшін арнайы балеттер қоюға шын көңілден шыққан ынта көрсете бастады. Олардың арасында барынша сәтті және шамалы сәтті шыққандары да болды.

Қазақ театрының сахнасына М. Тілеубаев балалар үшін бірнеше балетті қойды. Мәселен, М. Чулакиның «Орыс ертегісі», С. Кибированың «Үш торай», С. Прокофьевтің музыкасына жазылған «Петя және қасқыр» балеттері қойылды. Біз солардың ішінде біреуіне ғана, көп жағдайда барынша сәтті және репертуардан орын алғанына тоқталамыз. Бұл 1987 жылы қойылған, И. Морозовтың музыкасына жазылған «Доктор Айболит» балеті.

Балеттің қызығарлық сахналық тағдыры бар. 1950 жылы Алматыда хореограф М. Моисеев қойған балет алғашқы вариантымен Абай атындағы МАОБТ сахнасында ширек ғасырдан астам уақыт жүрді. Ал 1987

жылы М. Тілеубаев бас балетмейстер болып тұрған кезде бұл балетті жанартады немесе шынына келгенде, бұл балетті өзінің авторлық оқылымында қояды. Сөз жоқ, негізгі сюжеттік кезеңдер мен басты кейіпкерлер сақталынып қалды. Өзгерістер онша ойсырап қалмайтын бейнелерге қатысты болды. Мәселен, Әже, Ата, Ит, Мысық, Ақ құтан, Үйрек, Қоянның балалары, Піл және басқалар Тілеубаев вариантында түсіп қалған, шындап келгенде олар мәнді рөл ойнамаған. Оның есесіне ойнаушыларды қысқарту есебінен спектакльдің драматургиялық тұжырымы тұтастыққа және айқындыққа ие болған.

«Доктор Айболитте» бірінші көңіл аударылған мәселе – мінез-құлықтардың үйлесімдігін жасау болды. Балетмейстер балеттің кейіпкерлеріне балалардың көздерімен қараған және сол себепті де олардың тануына ие болды. Тіпті партияның ең кішкентай үзіндісі де мұнда мұқият жасалған, өзінің әрекеті және даму желісі бар, маңызды және есте сақтаушылық сипатқа ие болғанын көрсетеді. Мәселен, Жираф немесе Аю. Олардың үлесіне би үзіндісі тимеген, бірақ олардың бейнелік сипаттамасы соншалық сәтті және дәл болумен спектакльге ерекше үн қосып тұр.

Бұл балетте суретші А. Кужель орындаған костюмдердің атқарған рөлі аз емес. Бұл нақтылы костюмдер басы артық бөлшектер толтырылмаған, балеттік сахнаға арналған. Бұл балетте көне балалар ертегісі оның таныс халқымен спектакльдің музыкалық және хореографиялық шешімінің қарапайымдылығы мен дәстүрлігін айқындады. Хореографтың негізгі міндеті басты, сол секілді қосымша кейіпкерлерге үйлесімдік сипаттамаларды табу болатын.

Варвара сахнада алғаш көрінумен-ақ зұлымдықты, мейірімсіздікті және қатыгездікті кейіптеу ретінде көрерменнің жағымсыз сезімін тудырады. Айуандарды үйретуші Капитони оған дәл келгендей. Ақсүйектік қылықтары бар арамза. Егер балет үшін бастысы би болса, онда олар мұнда соншалықты мәнерлі.

Сөйтіп іс-әрекетке Қарлығаш келіп қосылғанда, оның салмақсыздығы бәрінің үстінен қалықтап ұшу мүмкіндігі әдемі және жеңіл классикалық бимен орындалады. Тая мен Ваняның билерінде тек жүгіріп өту емес, жеңіл полька биі болды, вариацияларда таза классикалық жоспар болды, ал дуэттер өзіне күрделі акробатикалық па тәсілі бойынша қолдауларды енгізді. Түлкінің партиясы жеткілікті түрлерден, жұмсақ өзіне тән жүрістерімен біріктірілген көптеген айналымдардан құралды.

«Доктор Айболит» М. Тілеубаевтың қойылымында жас қазақ труппасының соңғы уақытта көптеген балеттерге қажет болмаған сахналық мәнерлік тәсілдермен табысты түрде пайдалана алатынын көрнекті түрде көрсетіп берді. Жас бишілердің жігерленген би драмалық ойымен, айқын ишарамен және жеке сүйкімділіктің ерекше қабілетімен нығайтылды, мұның өзі балалар балетінде үлкен маңызға ие болды.

Театрдың балаларға арналған жұмыстарының тағы біреуі мүлдем жаңадан ғана қойылды. Ол «Айдаһар мен Қарлығаш» (1996)

Б. Қыдырбектің музыкасына З. Райбаев қойған балет көрерменіне әлемді жарық және көркем етуші тұрмыстағы қарапайым даналықты, жақсы қылықтарды және сергектікті еске салғандай болады. Бұл қойылымның проблематикасында, не оның ерекше айтылуында қандай да болмасын таң қаларлық жаңашылдық жоқ. Егер қысқарта айтар болсақ, спектакль туралы мынаны айтуға болады. Ол кейіпкерлерге көрермендерде шынайы сезімді, ішінара, балалар аудиториясында бірге күйзелу мүмкіндігін береді. Кей ретте труппаның бұл жұмысын кезеңдерге бөлуге болады. Қазақ балет театры алғаш рет ұлттық фольклорды үйлесімдік арқылы балалар аудиториясына арнап қоюға талап жасады. Балеттің драматургиялық негізіне қазақ халық ертегісі «Қарлығаштың құйрығы неге айыр?» алынды. Бұл – қазақ халқының ауыз әдебиеті шығармашылығындағы тамаша бейнелердің бірі. Бұл ертегі бойынша жер шарының түрлі бөліктерінде бірнеше ұрпақ өсіп жетілді. Бұған ұқсас халық фольклорының шығармасы түнгүс, бурят, Балтық жағалауы, қарақалпақ және басқа елдерде бар. Біздің республикамызда ол осы аттас экранға шығарылған мультфильм бойынша көбірек танымал. Енді, міне, осы таныс та сүйікті ертегі би театрының құралдарымен көрсетілуде.

Музыкасын осы жанрға бірінші рет көңіл аударған композитор Б. Қыдырбек жазды. Музыка «билеп тұр» бұл осы сөздің дәл мағынасы. Музыкалық сипаттама барынша жеңіл оқылады және құлақ олардан қазақтың таныс әуендері мен ырғақтарын ұстап алады. Мәселен, бұлбұлдың мінез-кұлқын сипаттауда әйгілі «Бұлбұл» әуені естіледі. Музыкалық тіл стилистикасы қарапайымдылыққа, бірақ ешқандай жеңілдік жасауға бағдар ұстамаған. Алайда кейбір жерлерде музыкадағы кейіпкерлердің оң және теріс басталуының бағасыздығын көру жасалынған өзінің жарқындығынан теріс доминаты басым кейіпкерлерді «жауып» тұрған.

Қоюшы және либреттоның авторы З. Райбаев бұл жұмыста сюжетті нақты құру, әрекетті қисынды және көрерменге түсінікті етіп құру секілді өзінің көп жылдық шығармашылық ұстанымына берілгендік қалпында қалды. Егер бұған дәл мінездемені қосатын болсақ, көрермендік «сюжетті танудың» балалық қуанышты әбден түсінуге болады.

Балет халық ертегісінің мазмұны бойынша қойылды, олай болса, сюжеттік желінің дәл берілуі талап етілмейді. Балеттің әрекетті құрылымын жасауда басты нәрсеге қол жеткізілгенін атап өтпеуге болмайды. Еш жерде сахналық баяндаудың қисыны бұзылмаған, онда жабысқақ өсиетсіз қызықтылық баршылық. Бірақ балет негізін орнықтырушы бәрібір хореография болып табылады.

Хореографияда әрбір кейіпкерге өзінің бейнелік би тілін беріп қоюға, оларға тән үйлесімдік әуен табуға талпыныс жасау байқалады. Балеттің орталық партиясы хореографиялық тұрғыдан сенімді көрінеді. Олардың би лексикасында мақұлдамауды немесе балалар аудиториясының сезімін болдыратын сипаттар байқалып қалады. Мысалы, Қарлығаш, Маса, Айдаһар секілді.

Балет кейіпкерлердің тануға және олардың айқын бейнесін беруге есептелумен ойын түрінде өткізу ойластырылған және солай қойылған.

Бұл міндетті труппа ойдағыдай орындады, тағы да іс жүзінде өзінің кәсібилігін орнықтыра түсті.

Өзіне тән жағымсыздық әрекетімен Маса (орындаушы Л. Альпиева) көрермендеріне жағымсыз әсер қалдырды. Биші фольклорлық түпдеректегі бейне мәнін аша білді. Ертегінің жақсы бастамасы ретінде Қарлығаштың (орындаушы Е. Вижунова) әрекеті сәтті болды. Мұнда ізгілік пен әділеттілік қорытылған портреті жасалды. Декорация (О. Жаңбыршиев) мен костюмдер (Т. Есалиева) тұтас әсерлілік-ертегілік ортаның тұтастығын жарасымдылықпен толықтырады. Нәзік талғам, балет өнерінің ерекшелігін түсіну, ертегі рухын сезіне білу спектакльдің стенографиялық шешімін ерекшелендіреді.

Сонымен қатар күрделі міндет – ұлттық қазақ сипатын музыка мен үйлесімдік арқылы іске асыру – ақырына дейін шешілмей қалды. Музыканың өзі хореографияның сенімді одақтасы, оның айқын көрінген ұлттық сипатына бағдар ұстауына көмектеспейді. Спектакльдің хореографиялық шешімінде ұлттық өзгешелігіне қандай да болмасын ишара білдірудің реті келмеуі осы жерден басталады. Айдаһар мен Қарлығашта бір спектакльден екіншісіне, бір балетмейстерден екіншісіне көшіп жүретін ұлттық билердің таптауырыны болған би қимылдарының әлдебір ізгі жиынтығы басым болып кеткен. Би тілінің біркелкілік болуы – қазақ хореографтарының фольклорлық байлыққа менсінбей қаруының төлемі. Ықпалды тәрбиенің міндеті және ұлттық музыкаға, билерге, фольклорға сүйіспеншілікті дарыту шығармашылық тілек ретінде ғана қалып қойды. «Балалар үшін спектакльдер, – деп жазды Н. Сац, – жеңіл болмауы, шамаға шақ қиын, ұнтақ ботқасы емес, тіспен шағатын жаңғақ болуы керек. Бірақ міндетті түрде тіспен шағатын, оны балалар өздері шағып жейтін, өсетін, көргенін қабылдай алатын болуы керек» (Сац Н.И. Балалар театрға келеді. М.: Искусство, 1961, 85-б.). Міне осындай жаңғақ балаларға ұлттық балеті қойылымына қойылатын міндеттің негізі болуы керек.

Ойлаудың жеке үлгісі, драматургиялық қарама-қарсы күштерді өзінше шешуге ықылас білдіру, актерлермен жүргізілетін тыңғылықты жұмысы М. Тілеубаев шығармашылығының ерекшелігі болып табылады. Тілеубаевқа мәнерліктің негізгі құралы ретінде классикалық негізге құрылған бейнелі би қызмет етеді. Оның балеттері түгелге жуық әдеби негізге сүйенеді. Сол себепті оның шығармашылық ізденістердің негізгі нысаны – осы заманғы балеттік сюжет. Ол үшін балетте айтылатын оқиғаның қашан болғаны, қазір немесе өте ертеде, спектакльге алғашқы негіз болған әдеби шығарманы кім жазғанының ешқандай маңызы жоқ. Ол үшін маңыздысы сол алғашқы әдеби түпнұсқаның идеясы, сол және басқа материалды оның көзқарасына барынша лайықты мәнерлі үйлесімдік құралдарымен көрермендерге жеткізу.

И. Штраустың «Петербургпен қоштасу» балетін 1988 жылы М. Тілеубаев қойған. Спектакль австралиялық ұлы композитор И. Штраус шығармашылығының Петербург кезеңіне, оның әйгілі Павлов вокзалындағы триумфтық сөзіне арналған. Балеттің негізіне вальстер королі

махаббатының және Петербург генералының қызы Ольга Смирницкаяның нақты тарихы алынған.

Негізгі коллизия – олардың мөлдір махаббаты, орындалмаған арманы. Либреттоны композитор өмірінің осы кезеңі туралы өмірбаяндық кітаптар Н. Гребнев пен Я. Фридтің сценарийі бойынша аттас атаумен «Ленфильм» студиясынан 1972 жылы экранға шыққан фильм және жарияланған жазысқан хаттар негізінде балетмейстердің өзі жазған.

Музыкасын түгелдей концертмейстер С. Тищенко көптеген штраустық вальстерден, кадрилидерден, полькалардан, оперетталар үзінділерінен құрастырған. Қойылымның негізгі қайшылықтары осыдан шыққан. Жекелеген би эпизодтарын музыкалық драматургияда айтылған тұтас шығармаға жинауға болатын еді. Бірақ музыканың фрагменттігі бұлай жасауға мүмкіндік бермеді. Музыкалық драматургияның кемшілігі сценарийді жасағанда да жөнделінбейді. Балетке музыка таңдауда штраустық материалдың нәзік талғамы және терең білім сезіліп тұрады, бірақ балет театры драматургиясының заңдары авторлардың игеріп кетуіне оңай тимеген сияқты.

Балет сахнасын безендіру қазақтың белгілі суретшісі Г. Исмаиловаға тиісті болса, бұл жұмыс асқан шеберлікпен тамаша безендірілді. Сонымен бірге көрсетілетін өзара қимыл-әрекеттер де бейнелі түрін сақтады. Жоғары қауым ахуалының өзі, оқиға болған уақыт – ХІХ ғасырдың бірінші жартысы – мол өрі сәнді көйлектер, фрактар тігуге септігін тигізіп, бояулары құлпырып тұруымен дәуір стилі сынына лайық болды. Петербургпен қоштасу – балет драмасының заңдары бойынша қойылған спектакль. Мұнда балетмейстер үшін мизансцена өнері би сияқты үлкен мәнге ие болады. Фабула мен дау-дамайлар түйінді айналымы, әдетте пантомималық құралдармен көрсетіледі, бұлай ету өзін режиссерлік тұрғыдан дұрыстығын танытқан әдіс. Кейде тұрақты қалып бравуралық би әрекетінің шарықтау шегі болып табылады. Штраус пен Ольганың бірінші кездесуі М. Тілеубаевта осылай ойналған, содан соң ғашықтардың ұғынысулары бірінші актіде. Сөз жоқ, спектакль құбылмалы болып шыққан, бірақ драматургия желісі аяғына дейін сақталынған. Сахна ашылғаннан бастап барлық оқиғаны өнер мен махаббат, композитордың мазасыз және қайырымды одағы басқарады. Сондықтан бишілердің бейнесінде Музаның болуы әбден түсінікті және дәлелденген ақиқат.

Бұқаралық билердің көптігіне қарамастан, балет вальсті – балдық орта жеке тұлғаны және ерекшелікті анықтау құралы болғандай кейіпкердің моно-спектаклі ретінде қабылданады. Бұл ерекшелік сөз жоқ, романтикалық. Мұратқа ұмтылу, рухани жарасымдылықты іздеу тақырыбы бүкіл спектакль бойына лейтмотиві болып естіледі. Кейіпкердің үйлесімдігі тиісінше құрылған, негізгі акцент би классикалық сымбатты көрнектілігіне жасалған. Бұл – реңктермен толтырылған әсем би. Штраус партияларында жерде жасалатын қимылдар, тұрмыстық пантомималар түгелге жуық жоқ. Тілеубаев жасаған үйлесімдік кеңестік ірі музыкатанушы Е. Мейлихтың И. Штраус «Из истории вен-

ского вальса» кітабында берген портретке барынша сәйкес келді. «Қызба жанды, әртістік әсем көркі бар, отыз жасар маэстро өте көңілді еді, ол скрипкада ойнаудан скрипка ысқышын алып, дирижерлікке ауысты, музыканың тактісіне әсерлене биледі» (*Мейлх Е. И. Штраус. Из истории венского вальса. Л.: Музыка, 1975, с. 100*).

Басты кейіпкері «вальстер королі» болған бұл балетте бұқаралық және жеке билердің негізгі түрі – әр түрлі вальстер мен полькалар болуы әбден табиғи нәрсе. Бұл жерде М. Тілеубаев хореограф ретінде өзін еркін сезінеді және өзін осы балдық билердің шебері ретінде көрсетеді. Вальстегі жедел айналу бақытты өмір бойы іздеу туралы, сенімділік пен өкінішті кездесу туралы, тұрақсыздық және алдамшы арман туралы, адамзат үмітінің қалай кенет және қайғылы жағдайда үзіліп кетуі туралы айтады. Оның тамаша қойылған вальстері әр түрлі сипатталған мәнерлі үйлесімділіктегі түрліше тоналдылықты ерекшелеп, орындаушыға да үлкен материал береді.

Істің мәні бойынша спектакльде жетекші партия тек екеу – Штраус және Ольганың партиясы. Ал басқалары спектакльдің драмалық желісін бәсеңдететін көмекші партиялар секілді көрінеді. Бірақ Штраус заманы рухындағы стильді бір ізге салу, ғашықтар дуэтінің бейнелілігі классикалық бидің қаншалықты бай және сарқылмайтындығын, қаншалықты оңай өзгертілетіндігін, балетмейстерге түрлі көркем міндеттерді шешуге қаншалықты көмектесетіндігіне тағы да көзімізді жеткізеді. Өзіндік балетті іздестіру жолында бұл балет қаншалықты маңызды олжа болса да, әр түрлі вальс комбинациялары қаншалықты жақсы болса да, уақыт өте келе И.Штраус музыкасына толық жақындаудың әлі де болмағандығы, қазақ балет театры әзірге бізге оның көркемдік мүмкіндіктерінің тек кей қырларын ғана ашып бергендігі айқындала түседі. Иоганн Штраустың музыкасы әлемдік нәзік би музыкасы қатарындағылардың бірі болғандықтан, қазақ балетмейстерлерінің хореографиялық ойлау жүйесі оған тамаша балет өнерін түсіндіруге тең келетін амалдарды іздестіру мақсатында қайта оралады деп үміттену керек. М.Тілеубаев «Петербургпен қоштасудағы» олқылықтары мен кемшіліктерінің 1989 жылы Д. Верди – В.Милов қойған «Шайшөп ұстаған бикеш» балетінде кейбір жерін жөндеуге мүмкіндік алды. Бұл балетте хореограф махаббаттың мәні, бір-бірін сүйетін еркек пен әйелге тән рухани жақындықты іздестіру туралы ой толғайды. Көрермендер алдында Виолетта айтқанына жетпей қоймайтын көлгірсіген жан емес, еркін махаббаттың пірі де емес, өзі сүйетіндерге қатысты трагедиялық кейіпкер, күшті де адал жаратылыс ретінде көрінеді. Өзіндік ерекше мінезі бар ол француз жоғары өулетінің әлеуметтік ескілікті әдет-ғұрып нанымының құрбаны болады.

Балеттің либреттосы П.Ұзақов редакциялаған В.Пивенің опералық нұсқасы желісімен жазылған Д. Вердидің опералық музыкасының оркестрлік транскрипциясын В. Милов жасады. Қоюшы–суретші – С. Фесько. Бұл балет туралы әңгімені бастамас бұрын, қазақ балет театры үшін қойылымның жасалуына тұңғыш рет бірнеше ортаазиялық

республикалардан жақтастарының қатысқандығымен әйгілі екендігіне тоқталу керек. Мұндай балетті жасау идеясы әйгілі өзбек балеринасы Б.Каримоваға тиесілі. Жұмыстың басқа бөлігін – либретто мен сценография да оның отандастарының орындауында болды. Біздің сахнадағы хореографиялық қойылымды жүзеге асырған қазақ балетмейстері еді. Премьералық спектакльдердегі Виолетта рөлін орындаушылардың құрамы да алуан түрлі болды. Алғашқы орындаушылар өз театрларының жетекші бишілері, прима-балерианалар – Б.Каримова (Өзбекстан), Р.Байсейітова (Қазақстан) және А.Тоқомбаевалар (Қырғызстан) болды. Олардың әрқайсысы бұл бейнені жасауда өзіндік қайталанбас реңін тапты.

Әйгілі опералық қойылымның балеттік нұсқасында барлық сюжеттік мүдделер қақтығысы мен қиыншылықтар түгелге жуық сақталған.

Бірақ балеттік либереттода қоюшылардың өздері көрсеткендей, балеттің негізі опералық нұсқа емес, А.Дюма – ұлдың пьесасы болды. Сөз әдеби шығарма тақырыбындағы балет спектакліне байланысты болғанда, түпнұсқа мен хореографиялық нұсқадағы бейнелердің ашылу дәрежесіндегі сәттілікке байланысты салыстыру мөлшеріне айналды. Осыған сәйкес, хореограф неғұрлым жазушы шығармасының ізінен алшақтаса, тақырыпты балет сахнасында шешудің жолы соғұрлым дұрыс таңдалған деген қорытынды жасалған. Негізінде, сөз бір өнер тіліндегіні екінші өнер тіліне аударудың жолдары мен жүйесі туралы болып отыр. Біз тек либретто нұсқасымен ғана шектелеміз.

XX ғасырдағы балетмейстерлік шығармашылықтың белгісі балетмейстерлердің балет театрына арналмаған музыкалық шығармаларға көңіл қоюы болып табылады. Сірә, оларды бұл идеяға шығармашылық қиялды балет формасы аясында шектеп тастайтын фабуладан қол үзуге деген тілек, тағы суретші жүрегін мазасыздандырған, өткені мен болашағына үңіле қарауға мәжбүр еткен, бірақ қозғалмай қалған жайларды айтуға деген қажеттілік әкелуі мүмкін. Қазіргі жағдайда балетмейстер симфонизмге толы, айқын драматургиясы бар шығарманы алған. М.Тілеубаев пен композитор В.Милов таңдаған музыкалық материалдарды хореографияға лайықтау жолы музыкалық жамылғының ірі кесегін жоғалтуға және дыбысталу мен көріністің біраз сәттерінің сәйкессіздігін көрсететін кейбір кемшіліктерге әкеліп соқты. Егер балетмейстер Д.Верди өндеген драматургияның деректерін қабылдағанда, музыка мен хореография өзара үйлесімді қалыптасар еді. Адам дауысын құралдардың дауысымен алмастыра отырып, ол түпнұсқадағы музыкалық ойды бұрынғыдай сүйемелдеуші емес, өзегі етіп жарқыратты.

Суретші С.Феськоның безендіруі хореографиялық драматургияға лайықталып жасалды. Бұл жерде сценография соңғы он жыл көлемінде перде мен таңғажайып бутафория бұйымдарының «биі» сәнге айналған ширақ белсенді сценографияны ұсынып, балетмейстерді алмастыра алмайды. «Шайшөп ұстаған бикеш» спектаклінде суретші дәстүрлікке бой ұрады. Оның мүлтіксіз, ғажайып талғаммен жасалған безендірулері кейіпкерлердің өмір сүрген ортасын, ақсүйектер салоны ахуалын көрсе-

те алады. Барлығы шектеулі, байсалды. Бірақ рең ықшамдылығы қонақ, айқын жасандылыққа айналып кетеді. Айқын жасандылыққа балет хореографиясы да бағындырылған.

Балет хореографиялық көпдауыстылық есебінен жасалған күрделі үйлесімділік партитураға ие болады. Виолетта мен Альфредтің оңашаланған көріністері қойылымда ғана емес, хореографиялық шешімінде де жеке көрінді. Ал олардың қонақтар арасындағы, балмаскарадтағы көріністері, керісінше, әрекеттер колейдоскопы ғажайып мизенценада шешімін табады. Қоюшының барлық назары Виолетта тақырыбына – біреулердің ырысы өзгелерді қорлау нәтижесінде жасалатын – әйелдердің қоғамдағы қорғансыздығы тақырыбына шоғырландырылған. Оның хореографиялық лексикасы жартылай әуенмен, түрі жағынан кей дәрежеде қиқы-шойқы қимылдарға құрылған. Онда жоғары арабы өрнегі қимылдары, айналым, иірімдері, үлкен секірістердің легі жоқ. Бейнениң хореографиялық тілі осылай қабылданып, көрермендердің толқыған назарын осы бір нәзік, қорғансыз әйелдің тағдырына аударуға шақырады. Партия қимылдар нюансына құрылған, мимикалық ойындардың ғажайып ділмарлығы мимикалық ойындармен ұштасқан «қолдар партитурасы» бірінші орынға қойылады.

Балетте әр кез жаңаша әдеттен тыс құрастырылған көптеген дуэттер бар. М.Тілеубаев осы әрқилы дуэттердің көмегімен фабуладағы және психологиялық сарындағы өзгерістерді ашып береді. Спектакль әйгілі мелодраманы суреттемейді, қайта өзін құрбандыққа шалуға даяр нағыз махаббат туралы балет тілінде айтады.

II көріністе Виолеттаның солосы – сезімді аңсау монологы – көрермендерге әсер етудің ең жоғарғы деңгейіне жетеді. Қимылдар екпіні алдын ала болжауға болмайтын аласапыран бағыттарда өршиді. Виолетта Альфредтің әкесіне берген уәдесін орындауға жанталаса ұмтылады және өзінің шынайы сезімдерімен арпалысады. Оның II бөлімде Альфредпен және Баронмен айтқан триосы есте қалады. Онда бақталастар қарымқатынасының шиеленісі аңғарылады. «Махаббат салмағы» бірінен-біріне заулайды, бірақ ақыл мен парыз үнемі сезімнен жоғары тұрады. Альфредтің ақшаны лақтыруы балдың естен кеткісіз көрінісі болды. Купюрлер дәл бір қауіпті құстар сияқты Виолеттаның айналасына келіп түседі. Тағы да қорланған қорғансыз жанның бітеу жалғыздың шеңбері түйықталады.

Балеттің бұл басты тақырыбын Виолетта рөлінің үш орындаушысы өзінше әр түрлі жеткізді. Әрекеттердің қуатты драматизмі, психологиялық мінездеменің тереңдігі бұл партияны орындаушылардың алдына өте күрделі міндеттерді қойды. Оны шешуге Б.Каримова жақынырақ келді. Біз хореографиялық материалдың шегіне жете бойлады ғана емес, актерлік толысуды емес, партияны жан-дүниесімен, түйсігімен сезіне алушылықты байқадық. Биші Виолетта Валеридің өмір жолын оның психологиялық күйінің нюанстарын қимыл үйлесімділігі арқылы көз алдына келтіреді. Әрбір тыныстың, әрбір қимыл ауысуының өз үйлесімділігі табылған – қол қимылының ерекше суреті, бас пен дененің ерекше бұрылуы. Б.Каримова – Виолеттаның соңғы

көріністі мимика мен пантомимомен қалай ойнағанын ұмыту мүмкін емес. Оның мәнерлі тұрысы мен жүзінен барлық реңдер бір сәтте оқылады – үміт те, махаббат та, арманның күйреуі де, өмірдің соңғы жарқын әрі сәті де.

А.Тоқомбаеваның Виолеттасы трагедиялық бейне ретінде емес, поэтикалық жанданған бейне ретінде есте қалады. Балеринаның ұзақ үйлесімділік құрылымдар арқылы ойлау қабілеті таңдандырады. Оның биінде лексиканы байланыстырушы элементтер ерекше рөлге ие болды, үзіліссіз қимылдарды жүзеге асыру, бір қимылдың екіншісімен нәзік ауыстырылуы бір мезетте орындалады.

Р.Байсейітова – қазақ балетінің жетекші солисі, кемеліне келген шебер, соған сәйкес, нәзік сезімдер нюанстарын әр түрлі мәнермен бере алуды игерген. Оның Виолеттасы көріксіз болудан, әлсіздіктен, қамқоршыны қажет етуден қорықпайды. Оның бидегі ыңқылы сымбатты бітімін бұзады, би поэзиясының негізін қиратады.

Балет авторлары әсерлі де әдемі балет жасай алған. Каарел Ирд. «би драмасының театры» деп атаған балет қазақ балет театрының сахнасында өз өмірін жалғастырды. М.Тілеубаев қойылымындағы «Шайшөп ұстаған бикеш» балеті хореографиясының қойылымы мен дыбысталуы жағынан қазіргі күнге лайық. Хореографиялық тіл негізіне сан-салалы классикалық би алынған қойылымның үйлесімділігі мен мәнерлігінің қазіргі кезге лайықтылығы ешқандай дәлелді қажет етпейді. Тақырыптың өзі заман талабына лайық, қазіргі көрерменге ол өзінің адамгершілік проблемаларымен жақын.

Қазіргі қазақ балеті өнердің басқа да түрлерімен бірге қарқынды ХХ ғасырдың құбылыстары мен астан-кестен өзгерістерін бейнелейді. Соғыс, дағдарыс, саяси жүйе мен адамгершілік артықшылықтарындағы өзгерістер, ядролық және экологиялық апат қаупі – бұның бәрі адамның дүние сезімінде белгілі бір із қалдырады. Жаңа жағдайларда адамның қоршаған ортамен қарым-қатынасы өзгереді, соған сәйкес өнер проблематикасы да өзгереді.

Қазақ хореографтары өз қойылымдарында осындай сезімге әсер ететін сұрақтар төңірегінде ой қозғайды. Ең қиын міндет – жаңа тақырыптағы спектакльдер жасау міндеті әлі орындалмағандықтан, қазақ балетінің ізденістері әлі жалғасуда. Балеттің қазіргі заман тақырыбына көңіл қоюы проблемаға айналған себебі, балеттің өнер ретіндегі дамуы мазмұн шегінен шығуын талап етеді. Өмір туралы айту үшін, балет өзінің бейнелі тілімен, мәнерлі би тілімен сөйлеуі керек. Қазіргі қазақ балетін жасау жолы қазақ музыкасы мен өнері жүрген, өз тарихында орыс кеңес балеті жүріп өткен жолы болуы керектігін қазақ балетінің сахнасында бұрын жасалған барлық спектакльдер әлсіз күшті жақтарымен көрнекі түрде дәлелдеп берді. Жаңашылдық қазіргі бар және қасындағы жасалып жатқан өнердің жетістіктеріне сүйене отырып қана туа алады. Қазақ балеті өз заманының сұранымы мен жоғары талаптарына жауап бере алатын көрермендерінің алдына тек тамаша қиялшы емес, біздің замандасымыз және теңқұқылы сұхбатшы ретінде келуі керек.

7.5. Орындаушылық өнер

Өзінің алпыс жылдық шығармашылық қызметінде қазақ балет театры республиканың мәдени өмірінде белгілі бір орынды иеленді. Қазақ опера және балет театрының көркем даму бағытын айқындайтын қызықты қазіргі заман балеттері мен әлем балеті классиктерінің озық үлгілері қойылды, ұлттық түпнұсқа спектакльдері жасалды. Театр жұмысының жемісі мен кәсіби деңгейінің дамуын репертуардың әр түрлілігі мен қазіргі заманға лайықтылығы ғана айқындамайды, труппаның жетекші бишілерінің қандайлық дәрежеде көркем даралана алатындығымен де өлшенеді. Сондықтан шығармашылықтың сылбыр кезінде қызықты актерлік жұмыстар көрінбейді, ал шығармашылық өрлеудің көрсеткіші шабыт нәтижесінде жасалған, өнер дамуының жаңа көкжиегін ашатын жарқын сахналық бейнелер болуы заңды.

Әрбір жеке алынған суреткердің шығармашылық тағдыры, түптеп келгенде, ұлттық орындаушылық өнер дамуының жалпы көрінісінің бір бөлігі. Егер қазақ балет сахнасы бишілерінің суретін хронологиялық тізбек ретімен жай ғана шолып өтсе, олардың сыртқы бейнесінің, жалпы билеу мәнерінің өзгерісін байқауға болады. Әрбір бишінің шығармашылығы – сол кезеңде жұмыс істеген балетмейстердің көркем ізденісінің айнасы, театрға келген көрермендердің тілегі және өнердің басқа түрлерінде болып жатқан өзгерістердің нәтижесі. Классикалық спектакльдер репертуарларында қазақ балет сахнасының алдыңғы буын өртістерінің шеберлігі шындалды.

40–60-жылдар кезеңі хореографиялық өнердің айқын орындаушыларының шығармашылығымен ерекшеленді. Би шеберлерінің жарқын таланты республиканың жас классикалық хореографиясының тез өсуіне әсерін тигізді.

Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі, балерина **Нұрсұлу Тапалованың** (1923–1998) шығармашылығы классикалық балетті ерлермен орындайтын ұлттық балеттің жаңа буын өртістерінің тууының айғағы.



Н.Тапалова балеттік білімді Қазақ музыкалық театрының студиясында А.Александровпен, Л.Жуковтан, А.Чекрыгиннен алды.

Н.Тапалованың балалық және жастық шағы Ақтөбе облысындағы шағын аудан орталығы Ойылда өтеді. Жетіжылдық мектепте оқыған алғашқы жылдары-ақ ол көркемөнерпаздар үйірмесіне қатысады: тақпақ айтады, ән салады, би билейді. 1936 жылы қазақ театрының үздік өнер шеберлері Күләш Байсейітова мен Шара Жиенқұлованың тамаша табыстары туралы даңқ алыстағы ауылдарға да жеткен кезде, Нұрсұлу ештеңеге де қарамастан осы бір өнер ордасына түсуге шешім

қабылдайды. Ата-анасының қарсылығына қарамастан, бойжеткен жүздеген шақырым қашықтықтағы Алматыға аттанды. Нұрсұлудың әні мен биін көрген опера театрының көркемдік жетекшісі Қ.Жандарбеков пен балетмейстер А.Александров оған оқуға баруды ұсынады: дәл осы кезде Мәскеу мен Ленинградтың хореографиялық училищелерінің ұлттық бөліміне балаларды қабылдау жүріп жатыр еді. Бірақ ол дәл осы театрда жұмыс істегісі келгендіктен оқудан бас тартты. Н.Тапалова осылай балет әртісі болды. Алғашқы жылы ол труппаға көркемөнерпаздардан келген басқа да әртістер тәрізді бастапқы білімді А.Александровтың жетекшілігімен театр студиясынан алады. Күнделікті жаттығуларды тыңғылықты орындай отырып, кордебалетте жұмыс істейді. Анда-санда жас бишіге жеке партияларды орындау тапсырылады. «Қыз Жібек» пен «Қалқаман және Мамыр» балетінде ол Шара Жиенқұлованың дублері болады.

1939 жылы Н.Тапалова – балет солисі, ұлттық хореографиялық классиканы орындаушы, ал 1940 жылы прима–балерина атанады. Оның репертуарынан «Көктемдегі» Дариға, «Бақшасарай фонтанындағы» Зарема, «Аққу көліндегі» испан биі, ұлттық операдағы барлық жеке билер орын алды. Гарем падишасы ретінде көрінген Зарема партиясында балеринаның драмалық мәнері жан-жақты ашылды. Керейдің өзіне деген махаббатының суығандығына күйзелген ол бақталасын ешқандай кексіз-ақ, бұйырып әдеттенген әйел ретінде өлтіреді.

Н.Тапалованың актерлік таланты сахнадағы барлық әрекеттерді бағындырады. 1942/43 жылдардағы маусымда опера және балет театрының сахнасындағы «Бақшасарай фонтаны» спектаклінде Г. Уланова билегенде, Н.Тапалова оған лайықты ансамбль құрады. 1953 жылы Н.Тапалова Театрды тастап, эстрадалық қызметтегі ән-би миниатюрасы жанрына кетеді. Қазақ өнерін дамытудағы көрнекі еңбегі мен Мәскеудегі қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігіне қатсуына байланысты ол «Құрмет Белгісі» орденімен марапатталады (1958).

Сымбатты да нәзік, әрі жігерлі қимылды ол ашық, нағыз сахналық түр-тұлғаның иесі еді: әдемі, сұлу келбеті, ұзын қара бұрым, балет костюмін талғаммен киетін, мінезіндегі табиғи ұстамдылық сезімі: бірде қызға тән ұяң, бірде назды–ойнақы Н.Тапалованың шығармашылығына ойнақы, өжет, шапшаң образдар тән еді. Балет спектакльдері мен қазақ билеріндегі барлық жетекші әйел партияларын орындай отырып, оған өмір қуанышын енгізді, кәдімгі әйел бейнесінің сұлулығы туралы ұғымды бекітті. Оның би орындаушылығы ойнақы әрі ғажайып наздылыққа толы болды. Алғашқы буындағы қазақ балеринасының орындаушылық шеберлігі, Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі Нұрсұлу Тапалова қазақ ұлттық хореографиясының даму тарихында өшпес із қалдырды.

Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі, қазақ балеринасы **Кәміш Қарабалинованың** шығармашылығы (1922–1996) өткен ғасырдың 40-жылдарындағы ұлттық хореографияның реңін толықтырды. Қ.Қарабалинова Қазақ опера және балет театрында 1936 ж. бастап жұмыс істей бастады. Балеттік білімді студияның А.Александров, Л.Жуков, А.Чекрыгин сияқты педагогтарынан алды.

Қазақ балетінің ең үздік солистерінің бірі Кәміш Қарабалинованың сахнаға лайық табиғи сырт тұлғасы, нәзіктігі, сымбатты мүсіні, аяқ-қолының ұзындығы студиялықтар қатарынан ерекшеленіп көрінуге



мүмкіндік береді. Оның орындаушылығына лирикалық жұмсақтық, қолының ерекше майысқақтығы, би үйлесімділігінің мәнерлілігі тән еді. К.Қарабалиноваға лайық кәсіби сахнаға деген ынталылық, зор еңбексүйгіштік өз нәтижелерін береді. Оған барлық опералық спектакльдердегі қазақ биін билейтін жеке партияларды орындау жүктеледі. Балеринаның сан қилы репертуарларындағы «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Абай», «Біржан мен Сара», «Назугум» операларындағы жеке билерін ерекше атауға болады. «Қамбар мен Назым» ұлттық балетінде К.Қарабалинова Назымның құрбысы Дәметкеннің партиясын орындайды. Бұл балеринаның таланты мен шеберлігі ұлттық сахнаның көркі болды. Бірегей бишінің орындаушылық шеберлігі ғажап жандандырылумен ерекшеленді. Оның орындаушылық мәнерінің басты қасиеттері лиризм, саздылық болды. Оның орындауындағы би ертегідей сұлудың немесе перінің бейнесін жасайтын.

Оның орындаушылық мәнерінің басты қасиеттері лиризм, саздылық болды. Оның орындауындағы би ертегідей сұлудың немесе перінің бейнесін жасайтын.

К.Қарабалинова Қазақстанның барлық алыс облыстарында өнер көрсетіп, айтарлықтай концерттік қызмет көрсетеді.

Нұрсұлу Тапалова мен Кәміш Қарабалинованың табиғи таланты мен бірегей шеберліктері ұлттық хореография тарихын байытты. Олардың өнерінің арқасында Шара қалыптастырған әйел биі бейнесінің шеңбері кеңіді, әр түрлі жанрлық бағытта қалыптасып, дамуына сілкініс әперген алғашқы кәсіби бишілердің шеберлігімен бекіді.



Абай атындағы опера және балет театрының үздік балериналарының бірі, ҚазКСР-нің Еңбек сіңірген әртісі Рақұл Тәжиева (1926–2000) қазақ сахнасы ардагерлерінің орнын басқан екінші буын әртістерінің өкілі болып табылады.

Балалар үйінің тәрбиеленушісі, балет мектебінің оқушысы, Абай атындағы опера және балет театрының солисі – міне, сол кезеңнің әртіс жастарына тән шығармашылық жолы осындай.

Рақұл Тәжиева – қазақ хореографиялық училищесінің түлегі. Педагогтары: А.Александров, Л.Молодяшин, З.Плужникова, Т.Фрешкоп, А.Селезнев. 1944 жылдан бастап Р. Тәжиева – Абай атындағы Мемлекеттік опера және балет театрының жетекші солисі.

Р.Тәжиева биінің лирикалық саздылығына, өуенділігіне, сахналық талантына хореографиялық училищенің есеп беру спектакльдерінде-ақ өзіне жұрт назар аударған еді. Ертедегі «Орынсыз сақтық» балетіндегі Лизаның партиясында оның көркем даралығының тамаша жақтары ашылды. Жасандылықсыз шынайылық, кербездік пен орындаудың еркіндігі, көңілді және қуақы темперамент жылдармен бірге толығып, көріне түсті. Бұл балеринаның шығармашылығына классикалықпен бірге халық билері де енді. Балет театрының реалистік дәстүрін бекіткен ойнақы партияларды да жасай алды.

Ол «Жизель», «Қызыл гүл», «Коппелия», «Эсмеральда», «Мыс салт атты» (бал ханшайымы), «Достық жолымен» (Жәмила) балеттеріндегі жетекші партияларды, қазақтың опералық «Қыз Жібек», «Абай», «Біржан – Сара» спектакльдеріндегі барлық жеке билерді орындады.

Қазақ өнерінің Москвадағы онкүндігінде (1958 ж.) Р.Тәжиева «Достық жолымен» және «Бақшасарай фонтаны» балетіндегі басты партияларды орындады, марапатталғандардың қатарында Еңбек Қызыл Ту орденінің иегері болды.

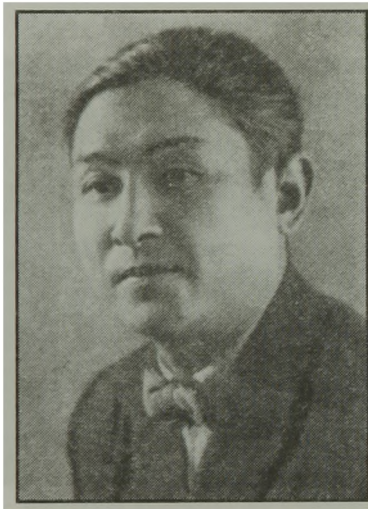
Александр Владимирович Селезневтің (1906 – 1961 жж.) есімі – балет әртісі, ҚазКСР-нің Халық әртісі – республиканың кәсіби хореографиялық мектебінің қалыптасуы мен дамуы тарихына, соның ішінде, қазақ сахнасындағы ерлер классикалық би мектебінің тарихына жазылған. А.В.Селезнев балетті үйренуді жекеменшік студияда бастап, Ленинград хореографиялық училищесінің кешкі бөлімінде педагогтар В.Семенов, Л.Леонтьев, В.Панаморев, А.Монахов, А.Ширяев, Е.Вяземнен білімін жалғастырды. Училищені бітірген соң ол Поволжье, Украина қалаларында гастрольде жүретін көшпелі музыкалық комедия театрының балет әртісі болды. 1928 жылдан 1936 жылға дейін Мәскеу мен Ленинград театрларында жұмыс істейді.



КСРО Үлкен театрының әртісі бола жүріп, классикалық би педагогтарының курсынан өтеді. 1936 жылы Қазақ музыка театрының онкүндігі спектакльдерін көре отырып, оның өнерін өте сүйсіне қабылдайды. Бұл таныстық оның одан арғы шығармашылық қызметінде шешуші рөл атқарады. А.Селезнев Алматыға жұмысқа келеді. 1937/38 жылдар маусымында Қазақ опера және балет театрының жетекші солисі болады. Бұл театр сахнасындағы оның үздік рөлдері – Керей («Бақшасарай фонтаны»), Хлод Флоро («Эсмеральда»), Марцелина («Пайдасыз сақтық»), І Петр («Мыс салт атты»), Мергенбай («Қамбар мен Назым»).

1937 жылдан бастап артистік қызметін педагогикамен байланыстырады, қазақ хореографиялық училищесінде сабақ береді. 1937 жылы А.Селезнев сахнаны тастап, бірыңғай педагогикалық іске беріледі. Үміт

күткен балаларды оқыта отырып, хореографиялық училищедегі жұмысына өзінің бар білімі мен тәжірибесін, би өнеріне деген бүкіл ықыласын арнайды, өмірінің қайғылы соңына дейін оның ауыспайтын көркемдік жетекшісі болды. Хореографиялық училищенің педагогі ретінде А.В.Селезнев шығармашылығы біздің республикамыздың балет мектебі тарихында айтарлықтай орын алады. Көрнекті оқытушы және әртістен оқыған жылдарын оның қолында тәрбиеленген Қазақстан балет әртістерінің көбі дерлік оны үлкен құрметпен және ризалықпен еске алады.



Биші, ҚазКСР-нің Еңбек сіңірген әртісі **Алмас Бекбосыновтың** (1924–1974) шығармашылығы оны сахнаға көркемөнерпаздардан келген, балет әртістерінің алғашқы буынының талантты өкілі етіп сипаттайды. 1939 жылы ол филармонияның балет әртісі, 1940 жылдан 1959 жылға дейін Абай атындағы театрдың жетекші солисі. Жанрлық мүмкіншілігі кең биші А. Бекбосынов классикалық та, ұлттық репертуарда да: Айдар («Көктем»), Қамбар («Қамбар мен Назым»), Ма-Ли-Ген («Қызыл гүл»), Квазимодо («Эсмеральда»), Абдрахман («Раймонда»), Керей («Бақшасарай фонтаны»), жауыз данышпан («Аққу көлі»), Санго Панса («Дон Кихот»), Орманшы Ганс («Жизель»), Алмас («Бақыт жағалауы»), Чу-

бенко («Жастық»), бас құда («Шурале»), Ли-Синь («Достық жолымен») өнер көрсетті. Жарқын сипатты биші А. Бекбосынов «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Назугум», «Біржан-Сара», «Абай» операларындағы билерді орындады.

1959 жылы Нью-Йоркте кеңес техникасы, білімі және өнерінің жетістіктері көрмесінде қазақ хореографиясы өнерін көрсетті. Би тобының құрамында көптеген Америка қалаларында гастрольде болды, халық биі «Көкпарды» орындады. 1958 ж. А.Бекбосынов «Құрмет Белгісі» орденімен марапатталды.



Кәсіби биші, ҚазКСР-нің Еңбек сіңірген әртісі **Леонид Михайлович Таганов** опера театры сахнасында ерлер бейнесінің ұмытылмас тұтас галереясын жасады (1936–1945). Қазақ хореографиялық училищесінің тәрбиеленушісі. Ұстаздары – А.Селезнев, Л.Молодяшин, М.Шатловский. Училищені бітіргеннен кейін Л.Таганов – балет әртісі, 1950 жылдан – Абай атындағы театрдың жетекші солисі. Оның

репертуарында: Зигфрид («Аққу көлі»), Вацлов («Бақшасарай фонтаны»), Базиль («Дон Кихот»), Франц («Коппелия»), Принц Дезире («Ұйқыдағы ару»), Евгений («Мыс салт атты»), Әли Батыр («Шурале»), Болохов («Бақыт жағалауы»), Павка Корчагин («Жастық»), Мұрат («Қамбар мен Назым»), Әли («Достық жолымен») және басқалар.

1959 жылы Л.Таганов «Ерен еңбегі үшін» медалімен марапатталды. Актерлік қызметі аяқталысымен Л.Таганов бүкіл өз тәжірибесі мен білімін хореографиялық училищеге беріп, болашақ балет әртістерін дуэт би өнеріне үйретті.

Қазақ балеті тарихының жарқын беттері Қазақ КСР-нің Халық әртісі, балерина **Инесса Ивановна Манскаяның** есімімен байланысты.

И.И. Манская – қазақ хореография училищесінің түлегі, А.Селезневтің шәкірті. 1945 жылы Абай атындағы опера және балет театрының сахнасында оның әртістік қызметі басталады. Үлкен және ерекше талантты әртіс И.Манская қазақ балетінің жетекші солистерінің бірі болды. Ол Одетта – Одилия («Аққу көлі»), Зарема («Бақшасарай фонтаны»), фея Карабос («Ұйқыдағы ару»), Эсмеральда, Гудула («Эсмеральда»), Раймонда («Раймонда»), Мирта («Жизель»), кезбе биші («Дон Кихот»), Наташа («Бақыт жағалауы»), Алтынай («Достық жолымен») сияқты тұтас бейнелер галереясын жасады. Классикалық және ұлттық балеттегі барлық жеке партияларды орындады.



И. Манскаяның сахналық мәнерлілігі анық сенімді би тәсілі мен ерекше үйлесімді ишараның қиюласуы нәтижесінде пайда болған. Мәскеудегі қазақ өнерінің онкүндігі күндерінде И.Манская «Бақшасарай фонтаны» балетіндегі Зарема бейнесінде, «Достық жолымен» балетінде Алтынай бейнесінде өнер көрсетті. И.Манскаяның шығармашылық табыстары мен ұлттық хореографияны дамытуға белсене қатысуы «Құрмет Белгісі» орденімен аталып өтілді (1959). 60-жылдарда балеринаның шығармашылық қызметі 20 жыл көлемінде жетекші солист болған, кейін репетитор және ұстаздық қызмет атқарған «Алматының жас балеті» ұжымында жалғасты.

И. Манскаяның балет спектакльдеріндегі ерекше үйлесімді көпшілік би көріністерін дайындаудағы Абай атындағы театрдағы репетиторлық қызметі атап көрсетілді және ол бүкіл спектакльдердің бағытында сөзсіз көрініс тапты. 60-жылдары Абай атындағы театр сахнасында ұлттық мұра спектакльдері бұрынғысынша табыспен өтеді. Г Уланова қойған «Жизель» спектаклі, «Аққу көлі», «Ұйқыдағы ару» спектакльдері мұқият сақталынады, «Эсмеральда», «Дон Кихот», «Баядерка» және басқалары жаңартылады. Классикалық балет қазақ балеті үшін оны дамытудың құнарлы топырағы болды десе де болады.

Қазақ балетінің бүкіл тарихында Абай атындағы театр сахнасының көркі және орындаушылардың барлық буындары мен балетмейстерлік

қызметтің шығармашылық бастауы болған үздік классикалық спектакльдерді репертуарда сақтау нығайып келе жатқан би ұжымының өмірінде дәстүрге айналды.

Классикалық репертуар әртістердің кәсіби деңгейін көтере отырып, көп жағдайда дара тұлғаның тууына әсерін тигізеді, олар өз кезегінде, классикалық спектакльдердегі бейнелерді өзгеше бейнелеп, олардың ішкі жан-дүниесін жаңа бояулар мен реңдер арқылы байытып отырды.

60-жылдардан бастап Абай атындағы театрдың балет труппасы классикалық мұра спектакльдерінде бишілік және актерлік қызметінде әдеттен тыс қабілеттерін танытқан жас әртістер тобымен мезгіл-мезгіл толықтырылып отырды. 70–80-жылдардағы қазақ балеті тарихының жарқын беттеріне Р.Бапов, Р.Байсейітова, З.Қастеева, Э.Малбеков, К.Мәжікеев, Б.Ешмұхамбетов, А.Медведев, Т.Нұрқалиев, Ф.Жолымбетова, Л.Мажикиева, Ю.Васюченко, М.Қадырова, Л.Ли жазылды. Жетекші бишілердің кейінгі буыны М.Адырхаев, Г.Түктібаева, Е.Асылғазин, Л.Ақылбекова, Д.Тубольцев, Ш.Мусаханова, Б.Смағұлов, М.Тукеев, М.Тукеева есімдерімен белгілі. 90-жылдардың басындағы шығармашыл жастар: Л.Әлпиева, Н.Қанатов, Д.Сушков, К.Сарқытбаева, Г.Құрманғажеева, Досқараев және басқалары өздерінің қажырлы еңбектерімен танылды. Қазақ балет театры орыс балетінің тікелей әсерімен қалыптасқандығы туралы факт, әрине, оның орындаушылық мектебінің қалыптасуында да өзіндік із қалдырды, бүкіл кеңес хореографиясы бірыңғай арнамен дамыды. Орыс мектебінің озық дәстүрлерінің әсері, оның қайраткерлерінің тікелей көмегі жас труппа әртістерінің алғашқы қадамынан бастап академиялық орыс және кеңес балетінің тәжірибелерін өз халқының би өнерін зерттеулерімен үйлестіре меңгеруге көмектесті. Әрине, ұлттық орындаушылық өнердің сипатын дәл анықтау міндеті өте күрделі, тіпті мүмкін емес жай. Орындаушылық мектептің қалыптасуы әлеуметтік-экономикалық үрдістермен ғана тығыз байланысты емес, сонда да, бірінші кезекте, өнердің негізінде жататын факторлармен, соның ішінде, дәстүрлер мұрасы, орындаушының жеке тұлғасы, көркем дамудың логикалық деңгейі және басқаларға да байланысты.

Олардың бірінде ғана болған өзгеріс, соған сәйкес театр өнерінің барлық түрі мен жанрындағы орындаушылық стильдің өзгеруіне себепкер болады. Жасаушы–суретші барлық қоршаған орта шындығымен тікелей байланысты қалыптасатыны белгілі, сонда ғана ескінің орнына жаңа, қазіргі заман стилі келеді. Ұрпақтарды жалғастырушы сабақтстықтың ауытқуы да өзгереді, өзге мәдениеттердің тәжірибесі мен жетістіктерін өзіне қабылдай отырып, тереңдей түседі. Халықтар тұтастығының бір-біріне әсері еліміздегі халықтардың әрқайсысының рухани мәдениетін байытып келеді.

80-жылдардың басынан бастап қазақ орындаушылық өнерінің маңызды жетістігі болып балет сахнасына балет кейіпкерлерінің ішкі жан дүниесінің күрделілігін, драматургиялық шиеленісін, би лексикасы тәсілінің күрделілігі мен экспрессиясының жоғарылауын ала келген орындаушылықтың қазіргі заманғы мөнерін қалыптастыру болып табылады. Жетекші солистердің шығармашылық даралығының ерекшелігі

кейде негізгі партияның ғана емес, барлық спектакльдің де идеялық-көркемдік мағынасымен айқындалады. Уақыт ағымы өмірге жаңа кейіпкерлерді – күрделі, мазасыз, негізгі мақсаты өз ішіндегі кедергілерді жеңу болып табылатын адамдарды әкелді. Балет өртістерінен жалпыадамзаттық проблемаларды жеткізе білушілік қана емес, онымен бірге нақты адамның психологиясын да көрсету талап етілді. Бұндай өртістер қазақ балет сахнасында қарастырылып отырған кезеңде болды және олар талантын іс жүзінде көрсете білді.

Өткен 20 жыл ішінде орындаушылардың бір буынын екіншісі ауыстырды. Сахналық туындысы қазақ балет тарихына кірген солистер орынбасушылық эстафетасын өз оқушыларына береді, олармен балеттегі жетекші партияларды дайындайды, осылай театр буындары арасындағы байланыс үзілмей, жасарып отырады. Балетмейстер мен бишінің ынтымақты мақсаты, еселенген талант әрқашан қызғылықты көркем нәтиже береді. Балет өртістерінің тұтас тобы өздерін қазіргі репертуарларда, ұлттық спектакльдерде көрсетуге мүмкіндік алды. Дегенмен өз мүмкіндіктерін классикалық балетте жемісті ашып көрсетті.

Өртістердің қай онжылдықта сахнаға шыққанына, орындаушылық стиліндегі біраз айырмашылықтары мен көркем даралығына қарамастан, оларды өткен мыңжылдықтағы ұлттық балеттің орындаушылық өнерін өздері қалыптастырғандығы біріктіреді.

Абай атындағы театр сахнасына 50-жылдары келген, осы буындағы үздік балериналардың бірі, өз талантымен ұлттық балеттің дамуына үлкен үлес қосқан ҚазКСР Халық өртісі **Сара Ыдырысқызы Көшербаева** (1933–1999) болды.

Қазақ хореографиялық училищесінің тәрбиеленушісі, А.Селезневтің шәкірті Сара Көшербаева оқуын Ленинград хореографиялық училищесінде, педагог Н.Камкованың сыныбында жалғастырады. Осында Кеңес Одағының тандаулы оқу орнында ол классикалық би мектебінің дәстүрлерін, оның келісті сұлулығын, би бейнелерінің мәнерлілігін үйренді. 1954 жылдан С.Көшербаева – Абай атындағы театрдың солисі, кейіннен жетекші бишісі болды.

Балеринаның дебюті «Мыс салт атты» балетіндегі Параша рөлі болды және ол оның тартымды және мол талантты биші екендігіне сенімді түрде кепілдік берді. «Аққу көліндегі» Одетта, «Бақшасарай фонтанындағы» Мария, «Дон Кихоттағы» Китри, «Шураледегі» құс – қыз Мүйінбике би партияларында балеринаның шығармашылық өрлеуі айқын көрінеді. С.Көшербаеваның классикалық билері әсемдігімен, жеңілдігімен, дәлме-дәл аяқталған сызбаларымен, хас шеберлік тәсілімен ерекшеленеді.

Мәскеуде өткен қазақ өнерінің Онкүндігінде көрсетілген «Достық жолымен» ұлттық балетінде ол ақынжанды нәзік әрі батыл Құралай бейнесін жасады.



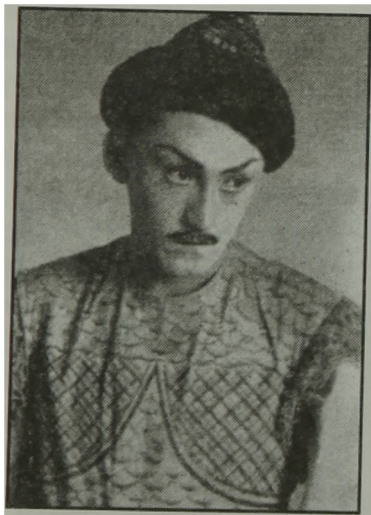
Қазіргі қазақ балетінің жетістіктерін айқындайтын балеринаның таланты жылдан жылға өсіп отырады. «Аққанат», «Хиросима», «Махаббат туралы аңыз», «Чолпон», «Баядерка», «Чин—Томур», «Қозы Көрпеш—Баян сұлу» балеттерінде С.Көшербаева басты кейіпкерлерді сомдайды.

Би тобының құрамында Германияда, Венгрияда, Монғолияда өнер көрсетті.

1957 ж. С.Көшербаева Мәскеуде өткен Бүкілодақтық классикалық би конкурсының лауреаты атанды. 1958 жылы хореография саласындағы үлкен табыстары үшін «Еңбек Қызыл Ту» орденімен марапатталды. 1958 жылы КСРО-ның 5-шақырылуындағы Жоғары Кеңестің депутаты.

1975 жылдан бастап С.И. Көшербаева Қазақтың мемлекеттік хореографиялық училищесінің директоры болды. Мұнда бидің ұлы өнеріне жаңа сапада қызмет етуін лайықты жалғастырды.

Қазақ балеті орындаушылық өнері тарихының жарқын беті болып биші **Абдурахим Әбілбекұлы Асылмұратов** (1955—1988) шығармашылығы есте қалады.



Қазақ хореографиялық училищесінің тәрбиеленушісі кезінде педагогтар В.Николаев, М.Шатловский, А.Селезневтерден оқыды. Мектептің дарынды түлегі ретінде Ленинградтың хореографиялық училищесіне жіберілді, онда ол педагогтар А.Бочаров, А.Пушкин, И.Бельский сыныптарында біліктілігін арттырды. 1956 жылдан А.Асылмұратов — Абай атындағы балет театрының солисі. Ол өзіндік көркем дарыны және сымбатты тұлғасымен, жеңіл секіре білуімен, мінсіз тәсілімен актерлік орындаушылық қабілетке ие биші болды. Ол жасаған бейнелер — «Шураледегі» Әли Батыр, «Бақшасарай фонтанындағы» Вацлов, Керей, «Дон Кихоттағы» Базиль, «Қамбар мен Назымдағы» Қамбар, «Достық жолындағы» Жайнақ, «Баядеркадағы» Браммин. Ол «Қыз Жібек», «Назугум», «Абай», «Біржан мен Сара» операларындағы ұлттық билерді де тамаша орындаушы.

1959 жылы КСРО делегациясының концерттік бригадасының құрамында Индонезия мен Индияда қазақ ұлттық би өнерін таныстырды. Сол жылы «Құрмет Белгісі» орденімен марапатталды.

Ерлер классикалық биіндегі ұмытылмас бейнелерді жасаған орта буын бишілерінің бірінің есімі — **Әнуарбек Мухаррамович Жалилов** (1937—1999).

1949 жылы А. Жалилов Ленинград хореографиялық училищесіне түсіп, педагогтар А.Писарев, А.Ширяев, А.Петров, А.Пономарев, А.Пушкиндерден оқыды. Училищені бітірген соң 1958 жылы Абай атындағы театрда жұмыс істей бастады. Жоғары техникалық дайындығы, әртістік

шеберлігі оған Онкүндік репертуарындағы жетекші солистер қатарына кіруге мүмкіндік берді. Онкүндікте Вацлав, Амантай рөлдерін орындап, «Ерен еңбегі үшін» медалімен марапатталды.

Биші репертуарында кейінгі жылдары классикалық балеттегі лирикалық бейнелер басым болды. Ол «Эсмеральда» балетінде Феб, «Аққу көлінде» Зигфриді, «Жизельде» Альберт, «Мыс салт аттыда» Евгений, «Үлкен вальсте» Иоганн Штраус, «Шопенианада» Бозбала, «Махаббат туралы аңызда» Фархад, «Хиросима» балетінде Тайо секілді партияларды орындады. Ол жасаған ғажайып лиризмге толы бейнелер күшті секіріс пен классикалық бидің мөлдірімен үйлесіп, қазақ балет сахнасының таңдаулы әртісінің бірінің ерекше даралығын көрсетті. 1972 жылы Ә.Жалилов қазақ әртістерінің концерттік тобының құрамында Польшада гастрольде болды.



Әртістік қызметінен кейінгі барлық жылдарын А.Жалилов балеттің көптеген жас әртістерін дайындаған Алматы хореографиялық училищесінде ерлер классикалық биін үйретуге арнады.

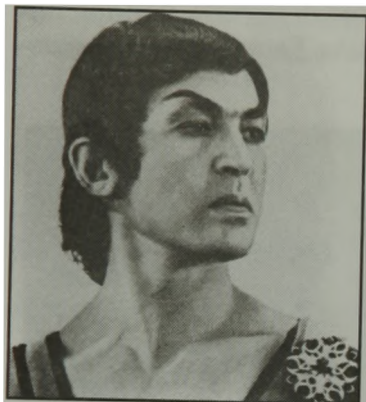
Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі балерина **Софья Либузовна Тулусанованың** шығармашылығы (1935–1997) жасаған бейнелерінің барынша әсер етушілік мазмұнымен есте қалады.

Қазақ хореографиялық училищесінде тәрбиеленген ол М.Мороз, В.Николаев, А.Селезневтің шәкірті болды. С.Тулусанова 1953 жылдан бастап Абай атындағы театрда жұмыс істеді. Жас әртістің репертуарында классикалық та, ұлттық балеттердің де жеке партиялары бар. Оны нәзік лирикалық, саздылық пен қолының иілгіштігі ерекшелейді. Оның биінің әсерлендіргіш мәнерлілігі күшті тәсілмен нығая түсті. С.Тулусанова көркем даралығы «Ұйқыдағы ару» балетіндегі фея Сирена бейнесінде, «Бақшасарай фонтанында» Зарема, «Достық жолында» Алтынай, «Болерода» Испан қызы, «Махаббат туралы аңызда» Мехмене Бану бейнелерінде толық ашылды.



С.Тулусанова бірнеше мәрте қазақ балет өнерін одақтық сахнада көрсетті. Мәскеуде өткен (1957) жастардың дүниежүзілік фестивалінің лауреаты. Онкүндіктің репертуарында С.Тулусанова жетекші партияларды орындаушылардың негізгі құрамында болды: Зарема («Бақшасарай фонтаны»), Алтынай («Достық жолымен»). Қазақ өнері мен әдебиетінің Мәскеудегі онкүндігіне байланысты «Құрмет Белгісі» орденімен марапатталды.

Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі Эдуард Жабашұлы Малбеков — 70—80-жылдардағы қазақ хореографиясының айтулы шеберлерінің бірі. 1958 ж. Алматы хореографиялық училищесін бітірген соң, үздік түлектердің бірі ретінде КСРО Үлкен театры жанындағы Мәскеу хореографиялық училищесінің білім жетілдіру сыныбына жіберілді. Оны аяқтаған соң Абай атындағы МАОБТ труппасына қабылданды.



Э.Малбековтің бишілік қызметі айқын шығармашылық даралық және жоғары кәсібилікпен ерекшеленеді. Балет сахнасының кемелденген және тәжірибелі шебері Э.Малбеков көрермендерге өте танымал, әсіресе «Балеро» балетіндегі Бозбала, Валтургиев түніндегі сахнадағы вальс, «Аққу көлі» балетіндегі па-де-де, «Достық жолындағы» Амантай мен Әли партияларын орындауда ерекше көрінеді. Ол ұлттық опера спектакльдеріндегі қазақ биін үздік орындаушылардың бірі болды.

Эдуард Малбеков түрлендіру шеберлерінің бірі деп есептеледі. З.Райбаев қойған «Спартак» балетіндегі Красс рөлін орындауы елеулі оқиға болды. Ұяңдық, иілгіштік, ақынжандылықтың орнын ебдейсіздік, дөрекілік, ақымақтық басты. Оттай жанған көзімен Малбеков—Красс өз үстемдігінің символы — қыран бейнеленген таяққа тастай жабысып, адам сенбес даңққұмарлықтың үлгісін билейді, нәпсіқұмарлықтың шегін көрсетіп, бар тұлғасымен қан аңсаған жыртқыш бейнесін елестетеді.

Осындай актерлік қабілеттің сан қырлылығы оның М.Тілеубаев қойған «Бауырым менің, Маугли» балетіндегі Табаки партиясын орындауға деген құмарлығын оятты. Ол билеп қана қойған жоқ, бұл рөлді ойнады. К.Мәжікеев ойнауындағы бұл бейнені оның өзі ойластырған бейнеде ештеңесі қайталанбаған, оған актерлік табыс әкелді. Ол өзінің Табаки бойынан оңбағандық пен қатыгездікті көрмеді. Оның кейіпкері айлакер, қажетті сәттерде нәпсіқұмар, соның өзінде бекзат әрі сарбаз. Мұндай Тобаки кез келген топты жанкешті қылықтарға, қылмыстарға дейін бастап кете алады.

Э.Малбеков Абай атындағы балет труппасының жетекші солисі бола жүріп, әр түрлі театрлық және концерттік репертуарларды орындады. Э.Малбеков концерттік репертуарларда қазақ, өзбек, үнді билерін, сонымен қатар «Лауренсия» балетінен, «Орфей мен Эвридика», «Баски» классикалық репертуарларынан концерттік нөмірлерді орындайды. Концерттік топтың құрамында біраз шетелдерге шығып, республиканың ұлттық өнерін өз дәрежесінде көрсете алды. Театр спектакльдерінде жағымды сипаттағы рөлдерді жасауы балет әртістерінің жас буыны үшін үлкен шеберлік мектебі болды.

Әртістік қызметінің аяқталуымен Э.Малбековтің шығармашылығының жаңа беттері басталды. Оның Абай атындағы МАОБТ балет труппасының және «Алтынай» ансамбліндегі педагог—репетитор ретіндегі қызметі труппада би нөмірлерін орындаудағы жоғары өнер бағытымен

атап көрсетілді. Эдуард Жабашұлы қайда жұмыс істесе де, орындалатын текстің дәлдігін кәсіби талап етушілігі би мұрасының сақталуына және кез келген ұжымның шығармашылық өрлеуіне әсер етті.

Қазір Абай атындағы опера және балет театрының балет труппасының директоры ретіндегі Э.Малбековтің барлық күш-жігері балет өртістерінің жас буынын тәрбиелеуге арналды.

60–70-жылдардағы ұлттық балетті тамаша орындаушы саңлақтар арасында ҚазКСР-нің Еңбек сіңірген өртісі Людмила Георгиевна Рудакова да айтарлықтай орын алады.

Рудакова балет өнерінің әліпбиін оқып үйренуді Баку хореографиялық училищесінде бастады. Бітірушілердің қорытынды спектаклінде ол қатал емтихан алушылар мен көрермендердің жүрегін мінсіз орындалған классикалық бимен жаулап алды. Бітірген соң сол жерде театрда жұмыс істеді. Кишиневтегі Молдован опера және балет театрының сахнасында үш маусым жеке биледі. 1965 жылы мәдениет министрі Ілияс Омаровтың шақыртуымен Алматыға келіп, Абай атындағы Қазақ академиялық опера және балет театрында балет бишісі қызметін бастайды.



Жас биші кордебалетте де, сол кезеңдегі қазақ балетінің жарқын таланттары арасында да көзден қалыс қалған жоқ. Мектепте алған жақсы білімі, еңбексүйгіштігі мен алдыға қойған мақсатқа жету жолындағы табандылығы арқасында балерина күшті секіріс, элевация, динамика мен қозғалыс кеңдігімен ерекшеленіп, классикалық түрдің қатандығын қалыптастырды, қызбалы да жігерлі бидің әдіс-тәсілдерін меңгерді.

Л.Рудакованың репертуарында – классикалық балеттің жетекші партиялары («Аққу көлі») Одетто – Одилия, («Ұйқыдағы ару») Аврора, («Баядерка») Никия, («Спартак») Эгина, («Үлкен вальс») Жизель, Фанни, («Махаббат туралы аңыз») Мехмене Бану және басқалары бар. Жақсы орындаушылық тәсілі мен мектеп балерина талантының бір қыры еді.

Л.Рудакова көптеген жылдар бойы Абай атындағы театр труппасында ұстаздық қызмет атқарып, балериналардың жас буынына өз шеберлігі мен тәжірибесін үйретуде.

Балет сүйер қауым мен өртістердің бірнеше буыны **Фируза Жолымбетова** мен Лариса Мәжікееваның би дуэтин ұмытқан жоқ. Олардың балет сахнасындағы шығармашылық қызметі бір-бірімен тығыз байланысты және сонымен қатар олардың әрқайсысы ерекше өзіндік тұлғалар болып табылады.

Фируза Рахимбекқызы Жолымбетова. Оның есімі 70-жылдары кәсіби және балет әуесқойлары арасында әйгілі болды. Оның «Аққу көлі», «Бақшасарай фонтаны», «Спартак» балеттеріндегі кейіпкерлері көрермендердің

тұрақты сүйіспеншілігіне бөленді. Оның таланты ерекше және көзге түсерлік болды. Алматы хореографиялық училищесін Г.Ақжанов және В.Васильев сыныбы бойынша бітірген соң ол опера театрының труппасына қабылданды. Бір маусымнан кейін, өз талабы арқасында Фируза Үлкен театр жанындағы білім жетілдіру сыныбында (Кириллова Г.Н. сыныбы) тәжірибе алмасуға қол жеткізеді. Бұл сынақ мерзімін өткізу балеринаның шығармашылық тағдырында үлкен рөл атқарды, ол өзінің туған театрына мол әсермен, тәжірибесі жетіліп оралды.



Балеринаның табиғи елегезектігі мен еңбекқорлығы көзге түсіп, 1966 жылдың өзінде-ақ оған Ғ. Жұбанованың «Аққу құс туралы» аңыз қазақ балетіндегі бас партияны орындау тапсырылады. Балерина ақ құс бейнесі Аққанатты жасайды. Балеринаның алғашқы үлкен партиясы «Аққу көліндегі» Одетта болды. Әрбір қимылын жоғарғы дәлдікке жеткізгенше тәсілдік қиындықтарды жеңу үшін көп жұмыс істеуге тура келді. Спектакльдің премьерасында оның Одеттасы өзінің балаңдығымен, сезімінің шынайылығымен баурап алды. Одеттаның ішкі жан дүниесінің ұғымы сахнадағы бүкіл шығармашылық өмірінде жалғасын тапты. «Бақшасарай фонтаны»

балетінде Фируза Жолымбетованың таланты мүлдем басқа қырынан танылды. Балет қойылымында біздің театр сахнасында автордың өзінің балеринаны көруі бейнені одан әрі жасауда маңызды факт болды. Оның Заремасы шығыстың сұрқия сұлуы емес, бәрінен бұрын қалыпты мінезді кәдімгі әйел болып көрінеді. Қарапайымдау Зарема Жолымбетова Керейдің есін алмайды, оны жай ғана ашық және ессіз ұмыта сүйді. Керейден айырылғанын түсінген кезде, ол көрермендерге бимен сүйіктісі теріс айналған әйелдің торығуын жеткізеді. Керейдің махаббатынсыз өмір ол үшін барлық мәнін жояды. «Спартак» балетіндегі Фригия бейнесі оның орындауында таңқаларлықтай тұтастықта берілді. Бүкіл балет бойында суреттен суретке дейін оның мінез-құлқы ашылып, дамып отырды.

Егер бірінші суретте – сүйгенінен айырылған әйел болса, кейіннен қорғаныш пен тірек іздеген баланы еске түсіреді. Оның Фригиясында әйел жанының нәзіктігі мен дірілі бар. Ең соңғы суретте ғана Фригия – Жолымбетова еркін, қалтырамай және жалтақтамай, реквием–жылауында жан дүниесін ақтару қажеттігін жеткізге билейді. Бүкіл балеттегі дуэт Спартак–Бапов пен Фригия арасындағы түсіністік пен күшейіп келе жатқан махаббаттың жарқын көрінісі ретінде есте қалады. Жолымбетованың классикалық адажиодағы қимылдары өз серігіне деген тұтас сезімдер мақамын білдіреді.

Ф.Жолымбетова өзінің классикалық балерина қызметінің шығармашылығын қазақ халық билерін орындаумен ұштастырып, қазақ мәдениеті қайраткерлері тобының құрамында жиі гастрольдік сапарға шығады. Мұндай алғашқы сапар 1964 жылы Қызылордадағы шопандар слетіне концерттік гастролі болды. Осы кезеңнен бастап жас әртістің репертуары ұлттық билермен толықтырыла бастады.

Жолымбетова әр түрлі сипаттағы көптеген бейнені жасады, олардың ауқымы барынша кең. Олардың әрқайсысы, балеттің орталық партиясы болсын немесе концерттік нөмір болсын, тамаша суреткердің талмас талантымен, оның қайталанбас даралығымен ерекшеленеді.

Лариса Мәжікеева Алматы хореографиялық училищесін Р.М.Көрпешованың, Б.Г.Аюхановтың сыныбы бойынша тамамдаған соң, Абай атындағы МАОБТ балет труппасына келді. Бірнеше маусымнан кейін КСРО Үлкен театры жанындағы білім жетілдіру сыныбына сынақ мерзімін өтеуге жіберілді. Оралғаннан соң балеринаның репертуары біртіндеп толықты: үштік, екілік, көптеген классикалық балеттегі қойылған па-де-де, опералардағы жеке би нөмірлері Мәжікееваның орындауындағы рөлдің ең жақсысы мынау деп бөлу қиын, алайда олардың бәрі би шеберлігімен, сүйкімділігімен, классикалық бидің алуан түрлі әдістерін меңгеруімен ерекшеленетіні сөзсіз. Балалар спектаклінде жасаған рөлдері есте қаларлықтай. Мысалы, Чулакидің «Орыс ертегісінде» Сайтанның жарқын, ұшқыр бейнесін жасады. Протеск түріндегі би оның бидегі жігерлілігін, бейнеде билеу қабілетін байқатты.

М.Тілеубаев қойған Сағатовтың «Мәңгілік алау» балетіндегі Ана партиясы балерина шығармашылығында ерекше орын алды. Мәжікеева қойылым кезеңінің алғашқы күндерінен бастап жұмысқа белсене араласты, бас кейіпкердің партиясын байқап көрді, қайғыға қайыспаған қазақ Ананың бейнесіне кірді. Ол Ана партиясын өзіне тән, ғажайып жеңілдікпен биледі, нәзік және онымен бірге өте күшті әйел бола білді. Бірақ Л. Мәжікееваның шынайы бейімділігі Ф. Жолымбетовамен әлем халықтарының көптеген билерінен тұратын концерттік нөмірлер циклін дайындауда бірлесе атқарған жұмысында ашылды.

1966 жылы Ф.Жолымбетова мен Л.Мәжікеева алғаш рет дуэтте бірге билей бастайды. Балетмейстер Б.Аюханов оларға қазақ билері «Акқу», «Балбырауын», «Домбырамен биді» қояды. Бұл нөмірлерді Б. Аюхановпен, кейіннен Р.Баповпен орындай отырып, олар шетелдегі Қазақ мәдениетінің күндеріне қатысу үшін әлемнің көптеген елдеріне барады. 1967 жылы Лариса мен Фируза Канадаға «Экспо-67»-ге барғанда, үлкен табысқа ие болды. Осы сәттен бастап дуэт өзінің репертуарын байсалдылықпен қарап, оны жаңа билермен толықтыра бастады. 1968 жылдан бастап Сирия мен Ливан сапарының алдында олардың орындаушылық мәнерінің одан арғы сипатын айқындаған тұрақты балетмейстерлері Д.Б. Қияковамен жұмыс істей бастады. Қиякова оларға Сирия биі мен концерттік бағдарламаларының бүкіл шығыс репертуарын, атақты «Қазақ сувенирлері» мен «Қуаныш» және басқаларын қойды.

Жолымбетова мен Мәжікееваның орындаушылық мәнері бір-бірінен ерекшеленеді. Фируза Жолымбетованың биі – әрқилы нәзік. Майысқақ тұрыстың талғампаз сұлулығы, ұзынша саусақтардың нәзік суреттері, адамсенгісіз балқылдақ дене, құйындай айналу әйел сұлулығына сүйсіну мен адам құмарлығын тудыратын кәдімгі әйел бейнесінің графикалық мәнерлілігін қалыптастырады. Лариса Мажикеева би миниатюрасын орындауда өз мәнерін жасады. Оның табиғатына шағын қимылды нақты билер жақын. Жеңілдік, ишараның биязылығы, дене қимылының нәзік иілгіштігі оған бидегі ширақ, есте қаларлықтай бейнені жасауға көмектесті.

1978 жылы бұл дуэттің талантты орындаушылығы оның мүшелеріне Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі атағын берумен аталып өтілді. 20 жыл көлемінде би дуэті әр түрлі деңгейдегі концерттердің көркі болып, ұлттық хореография өнерін лайықты көрсетіп отырды. Жолымбетова мен Мәжікеева өздерінің концерттік бағдарламаларымен республиканың ең шалғай аудандарынан бастап белгілі еуропалық өнер орталықтарына дейін болып, әлемнің көптеген елдерін аралады. Олардың маршруттары Сирия, Үндістан, Париж, Вьетнам, Болгария, Бангладеш, т. б. елдер арқылы өтті.

Мәскеу академиялық хореографиялық училищесінің А.Руденко сыныбы бойынша түлегі, қазақ театрының балет әртістері ішіндегі жалғыз КСРО Халық әртісі, Республика Мемлекеттік сыйлығының лауреаты **Рамазан Салықұлы Бапов**, осы мектептің үздік өкілі ретінде өз шығармашылығында жарқын «би реализмін» қалыптастырды, драмалық шиеленісті бейнелерге ұмтылды, ойнақы, ерекше сипатты рөлдерде ықыласпен биледі.



1966 жылы Р. Бапов Мәскеу хореографиялық училищесін педагог А.М.Руденко сыныбы бойынша бітірді. Кәсіби даярлығы айқын көрінетін дарындылығы мен еңбексүйгіштігі әртiске 1967 жылы Абай атындағы театрдың балет труппасында жетекші солист орнын иеленуге, қазақ балетінде ғана емес, әлем балетінде де көшбасшы ретінде орнығуға мүмкіндік туғызды.

Р.Баповтың әртістік шеберлігі өзі жасайтын бейнеге терең бойлауымен ұштасып, бидегі па орындауындағы ерекше тазалық бидің ізгі мәнерінде көрініс тапты. Әртістің осы ерекше қасиеттері оған 1968 жылы Мәскеуде өткен балет әртістерінің Бүкілодақтық конкурсы мен 1974 жылы Варнада өткен балет әртістерінің Халықаралық конкурстарында лауреат атағын жеңіп алуға көмектесті.

Қазақ опера театрының сахнасында ол жасаған әрқилы бейнелер галереясында Е.Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» балетіндегі Қозы Көрпеш, С. Прокофьеваның «Ромео мен Джульеттасындағы» Ро-

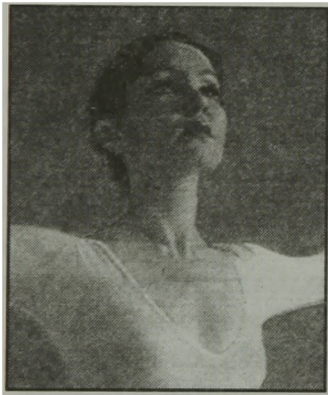
мео, Х. Левенсхольдің «Сильфидіндегі» Джеймс, Д. Шостаковичтің «Бикеш пен Бұзықтағы» Бұзық және басқаларды атап айтуға болады. Және, әрине, А.Хачатуряанның «Спартагындағы» Спартак, оның қазақ балет сахнасындағы қойылымын З.Райбаев жасады.

Бұл жұмыс Р.Баповтың биші–суреткер ретіндегі шығармашылық ізденістерінің нағыз мазмұны болды. Бұл бейнені жетілдіру жұмыстары премьерадан соң да ұзақ уақытқа созылды. Тұңғыш рет қазақ театры сахнасында осыншама әсерлі, осындай идеялық–көркемдік міндеті көрнекі бейне жасалды. Р.Баповта өзіндік Спартак шықты. Ерлік интонациясы барлық көріністерде айқын және көзге ұрып «дыбысталып» тұрса да, оның құлдар қолбасшысында алғашқы орында, жақсылық пен жамандық туралы, өз халқының болашағы мен өткені туралы күйіне толғанатын ойшыл философ тұрады. Оның Спартагының монологтық билері шегіне жеткізілген нақ және аса жинақы, барлығы бейне дамуының шарықтау нүктесіне бағындырылған. Адамның жаратылыста алатын орны туралы ой – оның өнерінің құралы екенін, Баповтың интеллектуалды биші екенін дәл осы жасаған бейнесі айқын көрсетті. Бапов бүкіл шығармашылық қызметі кезеңінде әрқилы балеттерде көптеген принцтер, бекзадалардың рөлдерін жасады. А.Аданның «Жизель» балетіндегі граф Альберттің рөлі – сондай естен кетпес бейнелердің бірі. Оның түсіндіруіндегі рөлдің ерекшелігі актерлік мәнерлілік пен би сипатының стильдік бірлігімен пайымдалады. Ерлер классикалық биінің барлық әдістерін тамаша меңгеруі, жоғары хореографиялық мәдениет, үйлесімділік нюанстардың дәлдігі бұл партияны оның репертуарындағы үздіктерінің бірі етті. Баповтың өзіндік тақырыбын іздестіруі сахналық өмірінің соңғы күндеріне дейін де, қазіргі хореографтардың жұмысында да жалғастырылды. 1984 жылы театр әкімшілігі хореограф Тер – Степановты қазақ балет сахнасына Эльза Мариан фон Розен қойылымындағы «Сильфиданы» қоюға шақырды, онда Бапов шотланд шаруасы Джеймс Рюбен рөлінде өнер көрсетті. Баповтың орындауында бұл жас шаруа жігіт бекзаттардай паң, бірақ Альбертке қарағанда өмірді сол тұрған қалпында қабылдайтын. Таулық шотландтың костюмі оған жарасып тұрды, өте күрделі турлар мен сайыстарда да өзін лайықты ұстай алды. Осы элеганттылық Джеймс–Бапов пен оның қалыңдығы Эффи арасында және өзге де ауылдастары мен достары арасында, кейіпкер өмір сүрген ортадағы адамдар әлемі арасында көзге ұрарлық шекара өткізді.

Оның бүкіл шығармашылығы – Қазақстан балет өнерінің сапалық деңгейінің өскендігінің куәсі. Бұрынғы хореографиялық біртуарларға шынайы сүйіспеншілік пен нағыз қызығушылық сезіммен Рамазан Бапов Ленинград консерваториясының балетмейстер факультетінің түлегі ретінде П.Гертель музыкасына қойылған Ж.Добервальдің «Пайдасыз сақтық» комедиялық балетінің үлгісін тұрған сахнасында қоюдан бастады. Өзінің жаңа қасиетімен танылған Р.Бапов тамаша адами және кәсіби қасиеттерінде өзгеріссіз қала берді. Абай атындағы театрдың солистер сыныбындағы сабақтары өртістердің кәсіби өрлеуіне сөзсіз әсер ететін ерекше хореографиялық шеберлік мектебі

болды. 70–80-жылдардағы қазақ балетінің үздік бишілерінің бірі, бүгінгі күні де күш-қуаты бойында, әлемнің түрлі балет мектептерінде келісім бойынша жұмыс істеуде.

Қазақ балетінің бұл кезеңдегі белгілі өкілдерінің бірі – Қазақ КСР Халық әртісі **Зарема Әхметқызы Қастеева**. Сұлу тұлғалы, аса дарынды бұл биші Мәскеу академиялық хореографиялық училищесінің жанындағы жоғары кәсіби мектептен білім алады. Классикалық репертуарларға тәрбиеленген балерина қазіргі балеттерде де жинақы М. Байдаралина қойған М.Сағатовтың «Әлия» балетіндегі ол жасаған Әлия Молдағұлованың бейнесі үлкен жаңалық болып табылады. Балерина қазақ халқының даңқты қызының қысқа, бірақ жарқын, қайғылы өмірін, қарапайым қыздың қатал заман қажеттілігінен қалай ержүрек батыр – солдатқа айналғандығы туралы әңгімені көрермендерге үйлесімділік тілімен жеткізеді. З.Қастееваның таланты үйлесімді, оған ұстамдылық, жан дүниенің биіктігі, интеллекттік қасиет тән.



Қастеева хореограммалы спектакльдерде барынша жинақы болды. З.Райбаев қойған «Ромео және Джульетта» балетінде ол премьерасы болған күннен бастап биледі.

Оның арманшыл Джульеттасында Жизельдің де, Марияның да, Франчекиден де бірдеңе, ғашық Паолоның да сипаттары табылатын. Тіпті балдағы биі – кәдімгі ақсүйектер рәсімі – белгілі бір мәнге ие болады. Қастеева ауыр сезіммен биледі. Бүкіл балет бойында, көріністен көрініске дейін, Қастеева–Джульетта өзі жасаған бейнесін барлық нюанстарымен әсерленіп, көрермендерге өзінің драмалық қабілетінің барлық қырларын көрсетті. З.Қастееваның хореографиясы орындаудың ерекше лиризммен, бір қимылдан екінші қимылға ауысудың жұмсақтылығымен ерекшеленеді, сондықтан да би тұтас бір сазды «тілге» айналады. Балерина жасаған бейнелер нәзіктік пен әсемдікке толы болды.

Ол орындаған партиялар: «Қозы Көрпеш–Баян сұлу» балетіндегі Баян, «Баядерка» – Никия, «Жизель» – Жизель, «Спартак» – Фригия, «Ұйқыдағы ару» – Аврора, «Ақсақ құлан» – Баршагүл, «Әлия» – Әлия, «Бақшасарай фонтаны» – Мария және басқалар.

Қазір З.Қастеева Қыздар педагогикалық институтында хореография бойынша жетекші маман болып қызмет жасайды және орта мектеп буынына ұстаздар даярлауға белсене қатысады.

Раушан Хотиятовна Байсейітова – ҚР Халық әртісі, 70–80-жылдардағы ұрпақ балеринасы қазақ хореографиясының шежіресінде маңызды орынға ие. Балеттік білімді ол орыс балетінің бесігі – Мәскеу хореографиялық училищесінде алып, Е.Н.Жемчужина мен С.М.Мессерерден оқыды. Ол қорытынды бітіру концертінде Минкустың «Дон Кихот» балетінен па-де-де-ні тамаша орындап, өзіне көрермен көңілін аударды.

1966 жылдың сәуірінен бастап Р. Байсейітова Абай атындағы театрдың жетекші солисі. Балеринаның дебюті «Дон Кихот» балетіндегі Китрл партиясын орындаумен жасалды. Китрл бейнесінің сипатын берудегі жоғары кәсіби шеберлік пен би тәсілі барынша әсерлікке толы қазақ балетіне талантты әртіс келгенінің айғағы болды.

Біздің театрдың сахнасында Р.Байсейітова орындаған көптеген балеттердегі классикалық билерде қатаң үлгіде элегиялық мұннан нұрлы қуанышқа дейінгі бүкіл лирика спектрі алмасып отырады. Әртіс өзінің хореографиялық портреттерінде бояу жомарттығына ұмтылмайды. Оның би палитрасы көптүсті емес, бірақ әуенді және реңді.

Р.Байсейітованың репертуарында – Одетта–Одилия («Аққу көлі»), Аврора («Ұйқыдығы ару»), Жизель («Жизель»), Гамзатти («Баядерка»), Фригия («Спартак») және ағымдағы репертуарлардың барлық жетекші партиялары бар.

Барынша есте қаларлық, өзгелерге ұқсамайтын Р. Байсейітова жасаған ұлттық спектакльдердегі бейнелер А.Серкебаевтың «Ақсақ құланындағы» Баршагүл, М.Тілеубаев қойған С. Еркімбековтің «Мәңгілік алауындағы» солдаттың Анасы, шығыс әйелдеріне тән сымбатты дене, әнші қол, маңғаздық пен бағыныштылықты кейіпкердің қимыл бағытын айтпағанда, бұл бейнелерді шеберлікпен көрсете білді.Әртістің көркем даралығын кейде балет тексінің өзі де айқындап, орындаудың бастапқы дәстүрі бекітетіні байқалады. Сондықтан да «Мәңгілік алау» балетіндегі Ана бейнесінің Р.Байсейітова есімімен тығыз байланыстылығы кездейсоқ емес. Бұл партия оның актерлік және техникалық мүмкіншілігі өмірлік және аналық тәжірибесін есепке алумен қойылды. Ол Р.Байсейітованың балерина және тамаша әртіс ретіндегі басты шығармашылық жеңісі болуы заңды да еді. Дәл осы партияны орындағаны үшін әртіске Қазақстан Мемлекеттік сыйлығы берілді.

Мәскеу хореографиялық училищесінің тағы бір түлегі, ҚР Еңбегі сіңген әртісі **Майра Шавқатқызы Қадырова** қазақ орындаушылық мектебінің қалыптасуына елеулі үлес қосты. Түзулердің классикалық асылдығы, тұрыстың сенімділігі, мәнердің элеганттылығы, жеңілдік жоғары кәсіби даярлықтың айғағы еді. Әрбір жетекші балеринаға таныс қарапайым вариациядан күрделі партияға дейін орындаушылық басқышының сатыларын жоғарылау түзулердің шыңдалған тазалығын бекітіп, ең нәзік сезім реңін көрсете алушылыққа жеткізді. Романтикалық балеттерден ғана ол өзінің тез әсерленгіш екпінін, ақынжанды жарқындығын тапты.





М. Қадырованың Жизелі өзінің алғашқы сезімге ашықтығымен, бақытқа сенгіштігімен есте қалады. Кейіпкердің ойына жамандық пен өтірікшілік бар екені кіріп те шықпайды. М.Қадырованың орындауындағы екінші актідегі Жизель – виллистің орындауындағы би кейіпкердің жан дүниесінің тыныштығын білдіреді. Оның Жизелі, ақырында шындық өмірдің шарттылығынан босап, өз махаббаты туралы айтуға мүмкіндік алады. «Сильфида» балетінде биші сазды құйылған қимылдар кантелинасын бұзбайды. Мөлдір музыка әуеніне еріп кеткендей оған мүлдем байқалмайтын өрлеу мен қонақтаудың түзуін өткізуге мүмкіндік туады.

Әсем, қауырсындай жеңіл Сильфида–М. Қадырова – қазақ балет сахнасындағы бұл бейненің ең тамаша үлгісі. Ақынжанды, мейірімді, ғажайып, ерке – оның Сильфидасы осындай. Оның қолдары ең соңғы сәттеріне дейін діріл мен самғауды бейнелеуге тырысады, тек өлім ғана оның ұшуға деген тілегін сөндіреді. Ол бұл өзгерістен қорықпайды, тек таң қалады.

Балеринаның орындауындағы Сильфида әйелдің көнбіс табиғатын танытады. Ол адамды қызықтырады, сенгіштікпен оған талпынады – оның құшағынан сусып шығып кетеді. Сильфида–Қадырова қанаттарын түсіріп, Джеймске шалдуарлықпен ұрланған неке қияр жүзігін өтіне және шынайы қайтаратыны сондай, ең тас жүрек көрерменнің де мейірімін оятады. Сүюді үйренген Сильфида–Қадырова өлімінің алдында ғана жаны кіргендей болады.

Қадырова осы партияда өзінің актерлік және бишілік мүмкіндігін неғұрлым толық көрсете алды. Биші Сильфиданың салмақсыздығы әсерін жасай алған балетті қоюшының әдіс-табыстарының арқасында байи түскен биші ажары ойнақыланып, ашыла түсті. Мұндай түйсікті Қадырованың жеңіл, созылыңқы секірістері ғана емес, бейне ұшуды көрсететін қолдарының әдемі қимылдары да туғызады. Сильфиданың партиясы оның биінің техникалық орындаушылығын ғана емес, «ақ би» стилін де менгергендігінің айқын дәлелі.

Қадырованың «Шопенианада» да қызғылықты және ғажайып болғандығы таңқалдырмаса керек. Жетінші вальсте әдемі сымбатты жас жігіт (Адырхаев М.) Сильфиданы жеңіл көтеріп алып, әуелетіп, жерге ақырын түсіреді. Ақын және оның жас ғашықтар тәрізді құшақтасып бара жатты, музыкасы. Олардың би дуэтінен аяқталмағандық пен құпиялылық еседі. Балеринаның репертуарында «Шопениана» оның сахналық карьерасының ақырына дейін сақталды және үнемі жетілдіріліп отырды.

Майра Қадырованың орындауындағы «Пайдасыз сақтықтағы» Лизаның партиясы оның көпжақтылығының әлі де болса соңына дейін

пайдаланылмаған мүмкіндіктері туралы ойлауға мәжбүр етеді. Ол, сөзсіз, комедиялық балеттерді тамаша орындаушы болар ма еді. Оның барлық қасиеттері – шамалы аңқаулығы, әсерлілігі, наздылығы, еркіндігі театралдық аңқау қыздың мінезіне сәйкес келді. Мұның бәрін балерина П.Гертель музыкасына қойылған Р.Баповтың дипломдық спектаклі «Пайдасыз сақтықта» тамаша көрсетіп берді.

Александр Николаевич Медведев Абай атындағы МАОБТ труппасында 1969 жылдан жұмыс істейді. Киев хореографиялық училищесін А.Березов сыныбы бойынша бітіргеннен кейін Одесса опера театрында жұмыс істейді. Қазақ балет театрының сахнасында ол жасаған бейнелер бишінің жоғары би мәдениетімен, мәнерлілігі және қимыл динамикасымен үйлескен мінез-құлық таңдауының психологиялық тереңдігімен белгіленеді.

Медведевтің репертуары барынша алуан түрлі – мұнда классикалық, қазіргі, ұлттық балеттердің жетекші партиялары да, әр сипаттағы пантомима – мимикалық рөлдерде бар. Бишінің атлетке лайық, балет пішінінің қатал ерекшеліктеріне сәйкес келетін дене бітімі Медведевке ұстанымдардың дәстүрлі классикалық бейнелерін ойнауына сәйкес келді.

Оның орындаушылық мәнерінің алдыңғы орнында серілік, сүйіктісін кез келген қауіптен қорғай алатын сенімді күштің бейнесі тұрды. Бұл оның өнерін тұтас және маңызды етіп тұрды. Оның шығармашылығының негізі – романтикалық репертуар – оған толық қанағаттанарлық сезім әкелген жоқ, Медведев басқа классикалық бишілерге қарағанда классикалық мұралардағы партиясын орындауды ерте қойып, өзіне тән рөлдерге ауысты. Бұған қазақ балеті солистері арасында сирек кездесетін тамаша көрнекі тұлғасы әсер етті.

Біздің театр сахнасында Медведев жасаған әр қилы образдар галереясынан «Бақшасарай фонтанындағы» Керей, «Аққу көліндегі» жауыз данышпан Роберт, «Фрескидағы» Кентавр, «Ақсақ құландағы» Жошы хан, «Пайдасыз сақтықтағы» Мерцелина және тағы да басқаларын еске алуға болады.

Оның Марцелинасы спектакльдің қорғаушы серіппесі болды, оның қатысуымен болған барлық көріністердің тартымды болғаны сонша, кейде фермерша Марцелинаның жас ғашықтардың бақытсыздығының себепкері екені ұмытылып та кетеді. Көрермендер Марцелинаның Лиза мен Коленді қудалаған көрінісін қызу қабылдайды. Теңселе басқан жүрісі, мыкынын таянып тұрысы, біресе саусағымен, біресе жұдырығын түйіп қоқанлоқы көрсеткен ишарасы – Медведевтің Марцелинасы осы.

«Ақсақ құланда» Медведев жасаған Жошы хан бейнесі үнемі көз алдымызда. Мұнда Медведев ерекше көркем. Әзер байқалатын әкелік қамқорлық пен жойқын қаталдықтың үйлесуі ұлттық фольклорлық бидің талғаулы үлгісі болды. Бұл жабайы жауынгер – көшпендінің жинақталған жарқын бейнесін қазіргі адам көзімен уақыт өткелі арқылы көрген-



дей әсер қалдырады. Жыртқыш күстың көзі секілді сәл қысыңқы көз, байқалар—байқалмас зымиян күлкі, тәкаппар қаталдық, жабайылық пен шығыстық тәттілік, құнтсыз әсемдік — кенет мұның үстіне бет қаратпайтын динамика, шапшаңдықпен алмасады. Барлық бояу байлығы би фрескасын ғажайып жарқын жасайды.

З.Райбаев қойған «Фрески» балетінде оның Кентавры осындай есте қаларлықтай болды. Би бойында әрқайсысы қайғылы финал тәрізденген бірнеше үзілістер болды, бірақ үзілістен соң қызу бидің жаңа тасқыны көтерілді. Биде бір емес, бірнеше жарқын, өткір кульминациялар бар тәрізденеді, қуат өршуі әрбір минутпен күшейе түсті. Міне, трагедиялық финал, Кентавр Медведетің ішкі серпілісі үзіліп кетті. Медведетің орындауындағы бұл биде ішкі динамика, қуат, байсалды темперамент сезіледі.

Қайрат Мұқашұлы Мәжікеев — ғажайып би өнеріне адал қызмет етіп жүрген Абай атындағы МАОБТ балет труппасының солисі. Оның орындауындағы әрбір партия, би, шағын пантомималық эпизодтың өзі ұлттық балет өнерінің орындаушылық стилінің санқырлылығын дамыта отырып, байытты. 1964 жылы Мәскеу хореографиялық училищесін Жданов сыныбы бойынша бітірген. Қазақ балет труппасына келген



Мәжікеев өзін байсалды кәсіби дайындығы бар биші ретінде көрсете білді. Оны аз уақыт ішінде «Аққу көліндегі» Шут тәрізді шағын жеке рөлдерді орындауға ұсына бастады.

«Дон Кихоттағы» Санчо Панса, «Бауырым менің, Маугли» балетіндегі Шерхан, «Ақсақ құландағы» Ханзада, «Чолпон» балетіндегі Джин және көптеген жеке билері, екіншіке орай, кинопенкалар мен бейне кассеталарда сақталмаса да, көрермендер мен әріптестерінің жадынан кетпейді.

Бұл бейнелердің әрқайсысында сенімді шындалған сипат бар. Биші Мәжікеев өз тәжірибесінде «кішкентай рөлдер болмайды, кішкентай актерлер болатынына» сендірді.

Қайрат Мәжікеев көп жылдар бойында табысты биледі (Петя «Петя мен қасқыр», С.Прокофьева, С.Кабированың «Үш торайындағы» Наф және басқалар).

Ойдан қосып жіберуге даярлық, кейіпкерге тән сипаттарды айқын көрсете алушылық, күлкіліні бадырайта көрсету — Мәжікеевтің балалар балетіндегі орындауларында бейнелі әрі ширақ көрсетілді. Ол өзінің биі арқылы балалық тентектікті, ертегі жанрының айқын белгілерін бере алды. Биші ретінде Мәжікеев ертегінің әрбір кейіпкерінің бейнесіне кіріп, оның сипаты мен дауыс ырғағын көрсете алды. Абай атындағы МАОБТ Р. Захаров қойған «Бақшасарай фонтанындағы» Нұралы тамаша классикалық жаттығулар, жарқын ерекшелік пен бейнені өзінше сомдаудың үйлесуінен туған бейне болды. Бұл рөлді Мәжікеев қоюшының өз қолынан алып, өзінің сахналық мансабының соңына дейін биледі. Жылдан

жылға өзінің орындаушылық шеберлігін жетілдіре берді. Мәжікеевтің Нұралысы Мария, Зарема, Керей бейнелерімен бірдей дәрежеде тұрды. Татар әскер басы бейнесінде биші өз қожайынына берілгендікті, оның алдында бас июді нақты бейнелейді. Бұлармен қатар, оның Нұралысында дала жабайылығы, жасырын зұлымдық сезіледі. Мәжікеев – Нұралы рахаттана билейді, оның әрбір секірісі қаһарлы жауынгерлік ұранды білдіреді, биді орындаушы өмірден түңілген Керей ханның бұрынғы жауынгер – шапқыншы сезімін оятқысы келетін тәрізді. Бидің барлық темпераментімен Мәжікеев лақылдаған ынтықтық пен классикалық бидің академиялық түрін біріктіре алды. Мәжікеевтің бұл рөлді орындауы мен жеткізуін балетті қоюшы Р.Захаровтың өзі мақұлдап, оның Одақ балет театрындағы Нұралылардың ең үздігі екендігін айтты.

Бауыржан Ешмұхамбетұлы Ешмұхамбетов ҚР Еңбек сіңірген әртісі, балет сахнасына алғаш рет Болат Аюхановтың жетекшілігімен классикалық билер ансамблінің құрамында шығып, барлық классикалық балет пен қазіргі хореографтардың қойылымдарына белсене араласты. Одан арғы шығармашылық қызметін Абай атындағы МАОБТ-ның сахнасында жалғастырды.

Ешмұхамбетов – ұлттық балет тарихында өзіндік із қалдырған биші. Қазақ балеті солистерінің көлемді тізімінде оның да өз орны бар. Қазір де, ол біздің аразымызда жоқ кезде де, оның орнын ешкім баспағандығы, жоқтығы сезіліп тұрады.

Балет білімін ол Алматы хореографиялық училищесінің қабырғасында алды. Ешмұхамбетовтың биші ретіндегі қалыптасу кезеңі көпұлтты кеңес балетінде ерлік тақырыбының дәуірлеп тұрған кезеңімен сәйкес келді. Бұл ерлік бастауы Бауыржан Ешмұхамбетовтың шығармашылық даралығында ерекше көрініс тапты.

Оның шығармашылық қызметіндегі «жұлдызды» партияларының бірі З.Райбаев қойылымындағы «Спартак» балетіндегі Красс партиясы болды. Биші бұл партияда өзінің мүмкіндігі мен актерлік қабілетін жан-жақты көрсете алды. Оның Красс бейнесіндегі тұлғасы З. Райбаевтың ойына тамаша сәйкес келді.

Сымбаттылық оның денесінің әрбір бұлшық етінен аңғарылып тұрды, Ешмұхамбетовтың актерлік табиғатының ерекшелігі жандүниенің күйзелісін мүсінмен жеткізе алушылығында. Осы партиядағы Ешмұхамбетовтың жетістіктерінің бір бөлігі оның жоғары кәсібилігі, ойының кемелдігі, дүниетанымының кеңдігі болып табылады.

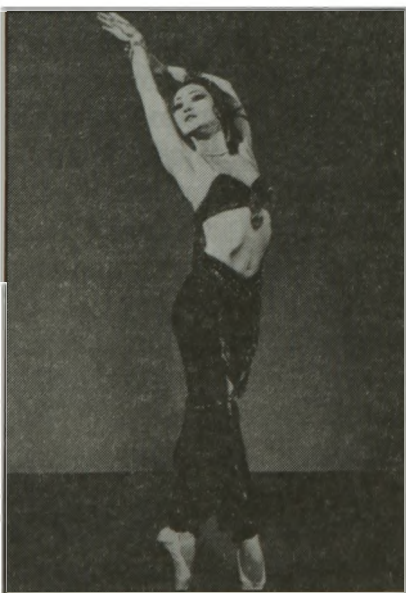
Өзінің Красында Ешмұхамбетов астамшылдық, каталдық, даңқұмарлық, қанқұмарлық пен рахатқа ынтықтық тәрізді жеркенішті сипаттарды үлкейтіп көрсетеді. Ешмұхамбетовтың орындауында бұл бейне –



монументтік әрі нәзік психологиялық нюанстармен байланысты бейне. Биші оның спартакшылардың тұтқынына түскеннен кейін Спартакпен жекпе-жегін әсерлі көрсетеді. Балетмейстер трагедиялық ауқымда шешілетін екі апаттың қақтығысын көрсетеді. Ешмұхамбетовтың Красының бүкіл болмысы жауыздық пен жиіркенуді білдіреді, ол қатыгездінен шайқасады. Жекпе-жекте жеңген Спартак жауын жек көрген және қаһарланған қалыппен босатады. Жаңа ғана өлімді қорқынышпен күткен Ешмұхамбетов—Красс селк ете түсіп, бетіне біреу түкіріп жібергендей, қолымен бетін жабады. Спартактың бұл адамгершілік ишарасы оның Красының бойында бұл қорлықтан одан әрі жабайы өшпенділікті тудырғандай әсер қалдырады, оңбағанның психологиясы — өш алу, жақсылыққа жамандықпен жауап беру тәрізді сезімдерін өршітеді.

Ешмұхамбетовтың орындауындағы Красс — бұл адамгершілікті ұмытуға мәжбүр еткен төзімділік сапасы. Оның кейіпкері үнемі өз жолында көлденең кезіккен, өз әміріне бағынбаған, оның пікірімен келіспеген тірі жанның бәрін құртқысы келетін тәрізді. Красс пен Спартактың партиялары күрделі секірістерге толы, бірақ әр кейіпкер оны өзіне ғана тән сипатпен орындайды. Сөйтіп, Ешмұхамбетовтың Красы барлық секірістерді жерге түсерде шұғыл орындайды. Мүсін — монументті қалыпта тоқтап, Рим қолбасшыларының мрамор бейнесін еске түсіреді. Барлық бұрылымдары мен қимылдарға өтуі шұғыл және үздік-создық. Алматылық «Спартакты» қоюшы З.Райбаевтың түсінуі мен толғанысынан соң Григориевичтің ауқымды ойы Ешмұхамбетовтың есте қаларлықтай орындауындағы Красс рөлімен мақұлданды.

Людмила Мунсековна Ли — ұлттық балеттегі ізденістердің қызықты кезеңдері куәгерінің, өз шығармашылығымен оның жеңістеріне әсер еткендердің, бүгінгі күні де, бірақ басқа рөлде, сүйікті өнердің игілігіне өзін арнағандардың бірі.



Л.Ли Алматы хореографиялық училищесін В.И.Бурцев сыныбы бойынша бітіріп, 1969 жылдан Абай атындағы МА-ОБТ-де алдымен әртіс, соңынан балеттің жетекші солисі болып жұмыс істеді. Әдеттегідей, алғашқы театр маусымдарында кордебалеттегі жұмыс, репертуарға кіру, соңынан кішірек жеке вариациялармен ерекше сипатты нөмірлер пайда бола бастады. Ли олардың әрқайсысында өзін тек сауатты биші ғана емес, мәнерлі әртіс ретінде де көрсете алды. Классикалық дағды мен актерлік мәнерлілік үйлесе қосылған алғашқы рөлдердің бірі «Дон Кихот» балетіндегі көшелік бишінің рөлі болды. Бұл рөл мүлдем үлкен емес, спектакльдің жарқын би фейерверкінде көрерменнің

көзіне түспей-ақ өтіп кетуіне мүмкіндік болады. Л. Лидің орындауында халық сүйіктісі шығатын испан алаңын елестетті. Оның бишісі адуынды темпераментті және сүйкімді.

Үлкен секірістер тореадорлар мен Эсподағы жасалған шақыру ретінде қабылданады, екпінді пируеттер мен оқыс тоқтаулар өзінің ажарына сенген жеңілтек әйелдің еркелігі сияқты.

Қазақ сахнасында әртіс жасаған барлық партияларды санап шығу өте қиын. Бұл «Жизельдегі» Мирта, «Спартактағы» Эгина, «Бикеш пен Бұзықтағы» Бикеш, «Бақшасарай фонтанындағы» Зарема және басқалары. Бұл темпераментті, сезім толқыныстары мен хореографиялық лексикасы мүлдем әр түрлі партиялар. Бірақ оның барлық кейіпкерлерін біріктіретін бірақ нәрсе – нағыз махаббат күші. Олардың әрқайсысы өзінше сүйеді, әрқайсысында бишінің өз тұлғасы, оның ішкі жан дүниесі – өмірсүйгіштігі, өмірдегі ұстанымы байқалады. Бұлар – құштарлығы ырыққа көнбейтін, ешқашан өз махаббатынан бас тартпайтын күшті кейіпкерлер.

Л.Ли орындауында «Бақшасарай фонтанындағы» Зарема осылай көрінеді. Бұл партияның көптеген белгілі орындауларынан ол ешкімге ұқсамайтын өз Заремасын жасай алды. Балеттің II актісі. Пушкиннің айтуы бойынша «махаббаттың жұлдызы, гаремнің көркі» Зарема шығады. Биші дәл сондай көрінді: алғашқы көріністерде – үстінде әдемі, таң қалдыратын сәнді киім, қара бұрымына маржан қосып өрген. Керей гареміндегі жоғары дәрежеге ие сүйікті және өзі де сүйетін әйел бейнесінде билейді. Сондықтан да Зарема қабыл алмаған би жарқын диссонанста дыбысталды. Кенет жасалған үлкен секірістер, салбыраған қолдар қалдырылған әйелдің қызғанышы мен торығуын, оның күйзелісі мен сол себепті де күшейе түскен бұл еркекті өзі ғана жеке иеленгісі келген арманын бейнелейді. Лидің кейіпкері бақытты болу құқын ынтыға қорғайды, ал Зарема үшін бақыт–махаббат үйлесімінде – сүйікті болу және сүюді білдіреді. Қызғаныштан жапа шеккен және жаншылған Зарема Ли артық қуаты мен эмоциясын үшінші актідегі биде шығарады. Сондықтан да оның Керейдің қанжарына кеудесін тосуы көңілге қонымды шықты. Оның Заремасы махаббаттың ұсақ-түйегімен қанағаттана алмайды, тіпті моральдық сатқындықты да кешіре алмайды. Балеринаның биі айқын да күшті, бірақ оның жеңіл әрі нәзік қолдары, сенімді ырғағының дәлдігі арқасында қатты дей алмайды. Оның бүкіл шығармашылығында айтылмас бағыт болып әйел сиқырының құдіретті тартымдылығы, әйел үстемдігі тақырыбы өтеді.

«Спартак» балетіндегі Эгина бейнесінде бұл тақырып басқаша жинақталып берілген. Эгина Ли нағыз сәнді, ержүрек және рақымсыз, ешқандай қорқыныш пен әлсіздікті мойындамайды. Кейде өзін өзі ұстай алмай қалатын Крастан айырмашылығы Людмила Лидің кейіпкері бір секундке де өзін бақылаудан шет қалдырмайды.

Рөлдегі бидің жиілігі үзіліссіз, оның барлық қимылдарынан атақ-құмарлық, үстемдікке ұмтылыс сезіледі.

Әрқашан балеринаның орындауындағы бұл бейне жан дүниесінің қанықтығы таң қалдырады: ол белгілі бір қалыпта тұрса да немесе тақта отырса да, алғыр стратег бейнесінде қабылданады.

Тұрсынбек Нұрқалиев – Абай атындағы МАОБТ балет солисі. Кордебалеттің соңғы шебінен жетекші партияларға дейінгі жолды өткен, осы сахнада ширек ғасырдан астам билеген әртіс. Педагог Әсия Кенесарықызы Төлекованың шәкірті бойындағы табандылыққа деген берік сенім одан нағыз биші жасап шығарды.

Ол қысқа мерзімде балеттегі тәрізді операда да барлық көпшілік нөмірлерге ие болды. Оның классикалық балеттегі рөлдерді игеруінің оң болуы Нұрқалиевтің Мәскеу хореографиялық училищесіндегі байқауға қатысуы және Мәскеу хореографиялық училищесінің білім жетілдіру сыныбына сынақ мерзімін өтеуге шақырылуы айғақ бола алады.

Нұрқалиевті кішігірім сольдік орындарға – екілік, үштік, қосалқы па–де–де, па–де–трау және басқаларына қатыстыра бастаған уақыт та тез болды. «Аққу көліндегі» испан биінде, «Дон Кихоттағы» ерекше сипаттағы билерді орындауда ол өзін неғұрлым жайлы сезінді. Нұрқалиев өзінің сахналық қызметін бастаған жылдары ерекше билер өзінің классикаға «бағыныштылығына» қарамай белгілі орынды иеленді. Нұрқалиевтің әртістік қызметі қосымша ойындарға қатысуымен, жеке испан, венгер, поляк және шығыс билерін орындаумен аяқталса, таңданыс тудыра еді.

Оның пантомималық сипаттағы басты партияларға ұсынылуы да айқындаушы рөл ойнаған фактура болды. Жергілікті халық өкілдерінің бишілерінде сирек кездесетін бұндай көрнекі тұлғасымен кордебалетте жүру оғаштық болар еді. Біртіндеп Нұрқалиев өзге солистермен кезектесіп билейтін жеке бишінің бүкіл репертуарын меңгеріп алды (Ротбарт, Ганс, Сиқыршы, Керей, Красс, Марцелина, Эспада және басқалар). Әр түрлі бағыттағы классикалық және жеке партиялармен жақын танысқан кезде Нұрқалиев нақты хореографиялық түрленулердің мүмкіншілігін сезіне бастады, стиль, сипат, сахналық кейіпкердің сыртқы бейнесі мәселесінде мұқияттылыққа үйренді.

Биші бірыңғай классикалық партияларда да өнер көрсетті. Сөйтіп, оның репертуарында «Шопениана» балеті де болды. Бұнда ол сыпайы және қиялшыл жас жігіт, арманшыл ақын бейнесін жасады. Бірақ бәрібір оның негізгі шығармашылық бағыты жеке билер мен пантомималық рөлдер болды.

Керей хан – Нұрқалиев көп жылдар көлемінде билеген, сонымен сахналық мансабын аяқтаған партия. Нұрқалиев бұл рөлді аса көрнекілікпен орындады, шығыс реңі мен сәнін баса көрсете білді. Салтанатты киімі, қажетті қару – жарағы, саусақ толы жүзіктері – бәрі ертегідегідей сән-салтанат әсерін туғызды. Азалы ханның Марияға сүйіспеншілігі жайдан жай тумаған тәрізденеді. Ол бұрын-соңды болмаған үлкен махаббатқа ие болатынын сезген тәрізденеді. Нұрқалиевтің Керей рөліндегі дебюті оның шығармашылық өмірбаянында пантомималық сипатты биші ретінде қалыптасуының бетбұрысы болды. Оны спектакльге театрдың үздік Керейлерінің бірі – М.Мунтин кіргізді. Нұрқалиев орындаушылық өнердің өзгеше классикалық эталоны тәрізді болып кеткен өзіне бұрыннан таныс бейнені қалай байытуды ұзақ іздестірді. Дайындықтан дайындыққа, спектакльден спектакльге дейін Нұрқалиев шығармашы-

лық жетістіктерін жинақтады, өзгелердің тапқанын байқап көрді. Біртіндеп томаға тұйық асқақ, нағыз шығыс зұлымы Керей ханның бейнесі туады. Бейне дамуының шарықтау шегі – бүлдіршіндей Марияның сұлулығына арбалып, қолындағы шарфымен қатып қалған Керей – Нұрқалиев. Бұл сәт көрермен түсінігінде бір-біріне қарама-қайшы екі әлемнің алғашқы соқтығысы болды. «Марияға деген махаббаттың әсерімен Керей адамның өзіне әзірше түсініксіз ішкі жан-дүниесі, өзі ақырына дейін түсіне алмай кеткен өзгеше идеалдар мен сезімдер болатынын білді. Дегенмен, олар оның жабайы болмысын қайта жаңғыртқаны сондай, оның бұрынғы өмірінің мәні мен мағынасы оған соншалықты алыс әрі жат болып көрінеді», – деп сипаттайды Керейдің Мариямен кездесуінен кейінгі ішкі жағдайын балетті қоюшы Р.Захаров (*Захаров Р Балетмейстердің жазбалары. А.: Өнер, 1976, 185-б.*).

Керей партиясын орындаушылардың кез келгенінің басты міндеті осы рухани жаңаруын көрсету болып табылады. Бірден болмаса да Нұрқалиев бұл міндетті табысты орындады. Керей бейнесін ол кең бояулармен жасады, қарапайым ишара мен басының бұрылысы бидің жарқын фразасы ретінде қабылданды.

Нұрқалиев үшін бұл ең сүйікті рөлдердің бірі болды. Ол толық мағынада өртістік қабілетін көрсетуге, «ізгі, бірақ қабылданбаған махаббатты» ойнауға мүмкіндік берді. «Аққу көлі» балетіндегі жауыз данышпан Роберт бейнесін жасау Нұрқалиев қабілетінің жаңа қырларын ашты. Комедиялық балет саласында да жақсы нәтижелерге жетті. «Пайдасыз сақтық» спектаклінде ол қысқа бояулар арқылы сараң, қу, ақылсыз, есалаң Марцелина бейнесін жасады.

Егер жоғарыда аталған бишілер 70-жылдардағы қазақ балетінің биігінен табылса, келесі онжылдықтар да ұлттық өнерге өртістер есімінің тұтас шоқ жұлдызын сыйлады.

Солардың ішінде **Мұрат Плеханович Адырхаев** – жаңа ұрпақ өкілдерінің бірі. Оның 80-жылдары қазақ балет сахнасына шығуы елеусіз қалған жоқ. Бұл балет труппасының гүлденіп тұрған кезеңі болатын, бір-біріне ұқсамайтын бишілер спектакльдерде жарқырап көзге түсті. Қазақ сахнасындағы М.Адырхаев көптеген көрермендер үшін ерлер орындаушылығындағы жаңалық болды. Оның биі күрделі «элементтерді» жеңіл жеткізумен ерекшеленді, сол себепті күшті атлеттік мәнердегі ерлер биі көрінісінде тиімді ерекшеленді.

Оны табиғи аристократизм, сахнадағы жинақылық бағындырды, өйткені оның биінде үйлесімділік те, желі



тазалығы да, самғау еркіндігі де болды. Классикалық биде оның бойындағы жақсы қасиеттердің бәрі ұштастық тапқан. Сондықтан да, дүниежүзілік классикалық көрнекті туындыларда және романтикалық емес бағыттағы партиялар – оның сәтті рөлдері.

Оның сахналық таланты мен орындаушылық мүмкіншілігін толық мөлшерде биші мінезіне сәйкес ашатын спектакль Ф.Шопеннің «Шопенианасы» болды. Бұл балетте би қандай да бір нақты сезімді емес, көңіл күйді, қол жетпес қиялды бейнелейді. Орындалуда бұл би бәсең мәнерде, үздіксіз хореографиялық суретте, бекітілмеген қалыпта аяқталған екпінмен көрсетіледі. Адырхаев «Шопенианың» стилін толық мөлшерде меңгерді. Ақ трико және қара колетті үйлестірген қарапайым костюм, дөңгеленген «нәзік» қолдар мен жанарын көтермеген би мәнерімен. Адырхаев бейнесі – бұл өз ішкі жан-дүниесіне шомған нағыз ақын бейнесі болды. Егер оның Альберті үнемі Жизельге ұмтылып, оны жібермеуге тырысса, Бозбала – ақын «Шопенианада» Сильфидаға тура қарамады, демеуі жеңіл әлсіз сезілетін жанасуға айналған.

Бұл балетте Адырхаев биінің ерекше жақтары – желі тазалығы, секіріс жеңілдігі, жұмсақ плие мен дыбыссыз түсуі айқын көрінді. Қозғалыстар тоқтаусыз және екпінсіз бір-бірінен елеусіз туындап, би тұтасымен үзіліссіз ағысты елестетеді. Вальсте ол балеринаны сүйемелдемейді, бұл вальс – арманның онымен тең дәрежедегі кейіпкері болып, балетмейстердің ер және әйел биінің теңдігі жайлы ойын жүзеге асырады. Классикалық спектакльдердің хореографиясының әр түрлі стилін меңгеру – классикалық репертуардағы Адырхаевтың шығармашылық жетістіктерінің негізі болды. Оның бейнесі психологиялық түсіндіруімен стилистикалық реңімен ерекшеленеді. Әріптес ретінде Адырхаев балеринаны әсерлі көрсетіп, қажет жағдайда екінші жоспарға ауыса білді.

Сондықтан да қазіргі хореографтардың қойылымдарында да оның табысты болуы заңды. И.Штраустың «Петербургпен қоштасу» балетіндегі оның Штраусы – тез ғашық болғыш, нәзік жанды. Соған орай, тек жоғарыға ғана ұмтылған секірістер, жеңіл, салмақсыз демеулер көп. Штраус – Адырхаев қандай да бір отбасылық кикілжіңнен, бос сөзден жоғары. Бишінің барлық қылығынан музыкаға, биге және Ольгаға деген махаббат сезіледі, сондықтан да кейіпкер өзінің өнерге деген адалдығымен маңайындағыларды да тұтатты.

М.Адырхаевтың кейіпкерлері – ыстық жүрек пен нәзік сезімді асқақ арманшылдар. Оларды махаббатқа адалдығы ерекшелейді, онда ғашығы үшін жасалған өмір сүруі мен амалдарының мәні бар.

Ол жасаған би партияларының көптеген галлерейасынан қандай да бір нақты бейнені бөліп көрсету қиын. Олардың бәрін жақсы тәсіл, стильді сезіну ерекшелейді.Тіпті М. Адырхаев қазіргі репертуарындағы елеусіз рөлдерінде жанрлар шегінде көріне алды, нәзік кекесін би мәтін сырын көрсете алды. Қазіргі репертуарлардағы оның басты рөлі әлі алда сияқтанады. Бірақ үлкен өкінішке орай, оны күтпей-ақ биші шығармашылық кемелденуінің табалдырығында тұрып, Абай атындағы МАОБТ-ның труппасын тастап кетті.

Қазіргі кездегі жетекші балериалардың бірі Гүлжан Түктібаева болып табылады. Қазақ балет сахнасына екпіндей жарып кірген балерина орындаушылықтың жаңа стилі – екпіндеген күш пен әсемдіктің табиғи үйлесімділігін бекітті. Бұл биші болаттай нәзік өкшесі мен қол буындарының былқылдаған жүйесіне дейін, денесінің тепе-теңдігімен тартымды. Оның биіне қарап отырып, бұл мыңжылдық сонындағы жаңа орындаушылық стиль екенін түсінесің. Бүгінде Г.Түктібаева – кәсібилер арасында шығармашылық беделге, көрермендер арасында үлкен сүйіспеншілікке ие. Ал шығармашылық қоржынында ағымдағы репертуардың барлық жетекші партиялары бар. Бұлар: П.Чайковскийдің «Аққу көлі», А.Глазуновтың «Раймондасы», А.Хачатурянның «Спартак», П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы аруы», А.Аданның «Корсары», Т.Мыңбаевтың «Фрески». Г.Түктібаеваның рөлдерін құр ғана санамалап шығудың өзі оның шығармашылық амплуасын айқындауды іздестіру туралы байсалды ойлауға мәжбүр етеді. Балерина ең күрделі үйлесімділікті кез келген бейнеде жасай алады. Оның өнері Мәскеу балет мектебінің ең жақсы сипаттарына ие. Г.Түктібаеваның классикалық репертуарындағы көптеген партияларының ішінен екеуін бөліп айту керек: Одетта–Одилия және Аврора.



П.Чайковскийдің «Аққу көлі» балетін ол көптен бері билейтін, бірақ күні бүгінге дейін бұл партияны жетілдіру жұмыстары жүргізіліп келеді. Одетта күшті, тәкаппар құсты еске түсіреді. Ол өзі рухының тереңдігі мен күші жөнінен хандардан да асып түседі, осыдан барып оның орындауындағы «ақ» адажио да әдеттегі тәубашыл екпіннен жұрдай. Екінші актіде балеринаның контиленттігі мен лирикалығы, аққуға тән жұмсақ үйлесімдіктің жеткіліксіздігін атап кетуге болады.

Балдың мінсіз патшайымы – бұл оның Одилиясы. Ол өзінің сұлулығымен, жарқындығымен көз тұндыра, сарайға екпіндей кіріп келеді. Г.Түктібаева бұл жерде жарамсақ немесе зұлым бейнесін көрсетпейді. Бұл – өз сұлулығының құдіретін сезінген әйел, сондықтан әуел бастан өз жеңісіне сенімді. Еш жерде автор стилінен ауытқымай, Г.Түктібаева Одилия бейнесін ерекше, күшті мінезді етіп жасады.

Әрбір кимылда кіршіксіз тазалыққа дейін өңдеу, балеринаға тән бидегі екпінділік пен жылдамдық, белгілі бір ишараны мәнерлі жеткізе білушілігі оған стилдік дәл бейне жасауға мүмкіндік берді. Үшінші актідегі Г.Түктібаеваның орындауындағы Одилияның фуэтесі – бұл жоғары

шеберлікті көрсету ғана емес, бірінші кезекте, бейненің негізгі сипаттарын үйлесімді шоғырландыру.

Билеп жүрген Г.Түктібаеваны басқа ешбір бишімен шатыстырып алу мүмкін емес. Өзіне нық сенімді көкіректілік, әрбір ишараның аяқталғандығы нақышына келтіріле шындалған. Би кереметі хореографиялық фейерверкке ұқсап, оның биінен нәзік поэзия мен жалтылдаған жақұт қырлы өнер жарқылының үйлесімін көргендей әсер қалады.

Г.Түктібаева үшін П.Чайковскийдің «Ұйқыдағы ару» балетіндегі жұмысы белгілі бір асу болды. Техника шеберлігі, мінсіз бейнелік, өркөкіректік оның орындауындағы Аврораны жұтаңдықтан, фамилярлықтан аулақ барынша ширақ бейне етіп жасады. Биші ретінде Г.Түктібаеваға балеттегі жарқын және күшті ынтықтық көрінісі жақын еді. «Ұйқыдағы аруда» балерина бидің тым «айғайлы тақпағынан», тым шұғыл көрсетуден бас тартып, музыкалы түрге, талғампаз желілерге, ұсақ қимыл өрнектеріне поэзия іспетті астаса білді. Бір жағынан, өзін-өзі көндірген секілді, ал екінші жағынан – бұл балетте оның салтанаттылыққа, салтанатты мәнерге деген ұмтылысы толық көрінеді. Образ жасауда Түктібаева өз кейіпкерінің өмірсүйгіштігін, оның адамдар мен жаңалықтарға деген белсенді қатынасын басшылыққа алды.

Міне, Аврораның алғашқы көрінуі – оның кәметке толған мерекесі. Барлығы жиналған: хан, ханша, әр елден ханшайымның қолын сұрауға келген төрт ханзада, жиналған көп қонақтар. Құттықтай келген тоқымашылар әкелген ұршықты көрген корольдің ашуы бейнеленген драмалық көрініс жүріп жатыр.

... Осы мерекеге қуанышты және оның қуанышты көңіл күйі барлығын нұрландырады.

Түктібаева төрт шаһзадамен (ханзадамен) адаленоны барлық ханзадалармен бірдей тең ешкімді ерекшелемей, барлық қонаққа разы, қожайынға тән қонақжайлылықпен кең еркін биледі.

Көңілі (тасыған) қуаныштың, айғағындай, биші әр түрлі айналымдарды тамаша орындайды. Өмір қуанышы Аврораның кеудесін кернейді де, ол жоғарыға, күнге қарай ұмтылады.

Аврора–Түктібаева төрт ханзаданың әрқайсысына өз күлкісін сыйлады. Әр ханзадада кезекпен-кезек үміт ұшқыны жанды. Бірақ ханшайым жайдары күлкісімен келесі жігітке жақындайды, енді оның үміті ояна бастайды. Аврора барлығын шаттандырады, бірақ та ешкім де оның күлкісін сезімнің басталуының белгісі деп қабылдай алмады. Ханзалар сыйлаған гүлдерді шашып жіберіп, Түктібаева өзінің түрленуімен, құбылуымен барлығына қуанышты екенін, бірақ оның жүрегі әлі ешкімге де ашылмағанын баса көрсетеді.

Сол арада адажио музыкасында драмалық көңіл күй өсе түседі де, Аврораның байсалды қозғалысы бұлқынған, қуатты қозғалыстармен ауысады. Онда алдағы тағдырды сезу бар. Күміс ұршыққа түйрелгеннен соң, Аврора–Түктібаева бірден құламай, тағдырына қарсылық көрсетуге тырысты. Өзінің тамаша жастығымен қоштасқысы келмеген өмір дірілі сахнадағы адамдар сияқты залдағы көрермендерді де толқуға мәжбүр етеді. Аврораның түсінбестік күлкісі үмітсіздік әлпетпен алмасады. Қар-

ғыс орындалды. Аврора жерге етпеттей құлайды, арай сөнеді. Әсем өннің әуенімен пері Сирени пайда болады да, барлығы ғасырлық ұйқыға шомады. Үшінші актінің адажиосы – арман, қиял, елестің адажиосы. Музыкалық және хореографиялық сипатқа ілесе Түктібаева адажионы, қозғалыстың кантиленасын еш жерде үзбестен, адажионы сазды орындайды. Ұйқы қиялына шомған ол ханзада Дезиремен (Д.Сушков) дуэт жүргізеді. Соның өзінде Түктібаеваның биінде, қалқыған қозғалысында, әуелей демеген қалпында құштарлықтың күші, өмір қуаныштарына оралуға деген жарқын үміт, күреске шақырудың сенімді көрінгені сондайлық, Дезиренің Аврораны құтқарамын деген пейілі, сенімі нығая түседі. Финалда еркін актіде алғашында фея, ертегі кейіпкерлері билейді, содан кейін мәрелік па–де–де Аврора және Дезире шығады. Аврора–Түктібаеваның биі ізгі, тәкаппар, інжудің биіне ұқсас. Бұл – болмысынан ханшайымның биі. Адажионың басты тақырыбы – салтанатты және асқақ, композитор қуанышымен қатар әрдайым сынаққа да даяр болуға тиіс өмірді дәріптейді.

Вариацияда Аврора–Түктібаеваның ойнақы, нәзік балауса әдемілігі және еркіндігі баурайды. Оның қозғалыстары тазалық, алаңсыздық жайлы айтқан жеке скрипканың үнімен ұласады. «Ұйқыдағы ару» спектаклінде Түктібаева жасаған Аврора бейнесі осылайша қабылданады.

Г.Түктібаеваның Аврорасында момын рококо қиялшысынан ештеңе болмаса да, бұл партия оның орындауында М.Петиннің хореографиялық бағытының баламасы болды.

Гүлжан Түктібаева – өзінің дүниетанымы жөнінен жаңа заман балеринасы және бұл шиеленісті жаңашылдығы ол жасаған бейнелердің барлық үйлесімді шешімдеріне өзінің ізін қалдырады. Үлкен өкінішке орай, биші–балеринаның шығармашылық қоржынында Еркімбековтің «Мәңгілік алау» балетіндегі Қалыңдық партиясынан өзге, сол тәрізді жаңа заман кейіпкерлерінің бейнесі жоқ. Бірақ тұтас алғанда, қазіргі хореографтар балетінде ол жиі көрінбейді. Бәрібір әрбір сахналық рөлі өзінше қызық және ішкі сеніммен жасалған.

Өзінің бейнелік шешімі бойынша жеткілікті дәрежеде көркем З.Райбаевтың «Фрески» балетін Г. Түктібаева біршама психологиялық мазмұнмен толықтыра алды. Оның сахнада ең алғаш көрінуінен бастап, ғажайып сұлулықты, әмірлікті сезіну пайда болады. Жарқын турлардың көптігі, серікті қимылдардың графикасы, күрделі демеулер акробатикалық трюктерді еске түсіреді, шынайы таңғажайып әсемдікпен орындалды. Би өзін-өзі көрсету құралы ғана емес, барлығын жеңуші нағыз махаббат күшінің дәлелі ретінде көрінді.

Г.Түктібаеваның кейіпкері сезімнің күйі мен шындығы, нәзіктігі мен ерлігі, өкінішімен және үмітімен таңқалдырады. Балерина ұсынған бейненің берілуі О.Сүлейменов пен З.Райбаевтың философиялық қорытындысына сәйкес болды. Г.Түктібаева «Фрескида» өзінің тек қана шебер биші ғана емес, талантты, ақылды актриса екенін тағы да бір дәлелдеді.

Мұрат Орындықбайұлы Төкеев Алматы хореографиялық училищесін бітірген соң, 20 жылдан астам уақыт қазақ балет сахнасында биледі. Өзінің

шығармашылық қызметін ол Болат Аюхановтың жетекшілік етуімен классикалық би Ансамблінде бастап, 1984 жылдан Абай атындағы МАОБТ труппасында жалғастырды.

Кордебалеттен бастаған биші тез арада жеке партияларға көтерілді. Шығармашылық болмысынан классикалық биші М.Төкеев классикалық мұра спектакльдерінде жетекші солист ретінде қалыптасты. Кез келген белгілі хореографиялық бейнелерден ол өзіндік үйлесімділік екіпінді, өзгеріс аңғарарлық жеке көңіл бөлуді таба алды. Бұл, мүмкін, арабескілік қолдың ракрусы немесе секіргендегі дем қозғаласының иілген суреті болуы мүмкін.

Бейне жасаудағы М.Төкеевтің негізі ұстанымы – сол кейіпкерге неғұрлым тән «қимыл-лейтмотивін» табу және оны бүкіл спектакль бойында ұстану.

Алматы хореографиялық училищесінің қабырғасында қалыптасқан классикалық партияларда қатаң академизмді сақтауға ұмтылысы артист жұмысындағы негізгі ұстаным болып қала береді.

Қазіргі заманғы репертуарының кішігірім рөлдер галереясын З.Райбаев қойылымындағы А.Хачатурян балетіндегі Спартак бейнесі аяқтайды. М.Төкеевтің бұл спектакльдегі өнер көрсетуі одан шебер тәсілді, төзімділікті ғана емес, кемелденген актерлік шеберлікті де талап етті. Оның Спартагы қиялшыл болса да, күшті кейіпкер, оның билерінде ерлік қызуы да, ғашық және сүйікті еркектің сезім албырттығы да сезіледі. Бүкіл спектакль бойында тұтас өрілген әрбір монолог – вариациялар кейіпкердердің сипатын психологиялық тұрғыдан шынайы және сенімді етіп, тереңірек аша түседі.

Мұраттың орындауындағы А.Рыбниковтың «“Юнона” және “Авось”» балетіндегі Юродивый рөлі қазіргі репертуарлардағы айтарлықтай партиялардың бірі болды. Оның Юродивыйы Резановтың құр серігі ғана емес, оның ойының үйлесімдік көрінісі, сезімдерінің ағысы. Юродивыйдың биі негізінде биік секірістер, жиі әрі шапшаң айналыстар жобаланған классикалық би ережелері бойынша құрылған. Нәтижесінде үздік-үздік, жұлым-жұлым, шатысқан үйлесімділік пайда болады. Сезімдер денені жұлқылағандай, бет-әлпетті жасын соққандай бұзып, ессіздіктің елесіндей жанарында жылтылдайды. Жүгірген екіпінмен секірген дене көзге көрінбес кедергілерге соқтыққандай. Жоғары көтерілген алақандардың қалтыраған ишаралары тұншыққан айғай тәрізді, үйлесімді сөзді тілмелеп, денені селкілетті.

Юродивый бишінің ең жақсы рөлдерінің бірі болып шықты, тіпті онда жинақталған мазмұны бойынша ең сыйымдысы да болуы мүмкін. Мұнда жан дүниені өзгеше, ерекше қалыпта жеткізу талап етілді. Оның Юродивыйы жұмбақ бейнесімен тартады: ежелгі икондардағыдай шүңірек көзді, алыс жолдың шаңы басып, түтіккен бұжыр өң.

Юродивыйдың бейнесі көп мағыналы метафора тәрізді әр қырымен көрінеді. Бұл образ негізінде балетмейстер халық үнін, оның қайғысы мен үмітін жеткізді. Төкеевтің кей кезде ебдейсіз үйлесімдігі «шалынған» қадамды еске түсіреді. Бірақ рөлдің шарықтау шегінде Юроди-

вый—Төкеев бой жазды, оның биі аса майысқақ, екпінді бола түсті. Төкеевтің орындауында бұл бишінің актерлік ауысудың үлкен мүмкіндігін ашқан трагедиялық гротеск болды.

Генри Перселдің музыкасына қойылған «Мавр Паванасы» балетіндегі жұмысы да осындай қызықты да көлемді болды. Бұл мексикалық хореограф Хосе Лимонның Шекспирдің «Отеллосы» мотиві бойынша құрастырылған балеті еді.

Төкеевтің орындауындағы Мавр бұл ширыққан жүйке, шегіне жетіп кернеген сезім, соған қарамастан бидің салтанатын бір сәтке де бұзбады. Досының іліп-қаққан сөзіне жауап берер кезде оның үйлесімдігі сәл қарқынды бола бастайды. Қараторы ашуланшақ — Төкеевтің Диссонасы ретінде нәзік те романтикалы назды ғашығы Маврдың жары М.Төкеева көрінеді. Оның бейнесі қайта дәуірлеу кезеңіндегі танымал драмаға түсінуге жеңіл, романтикалық ырғақ енгізді.

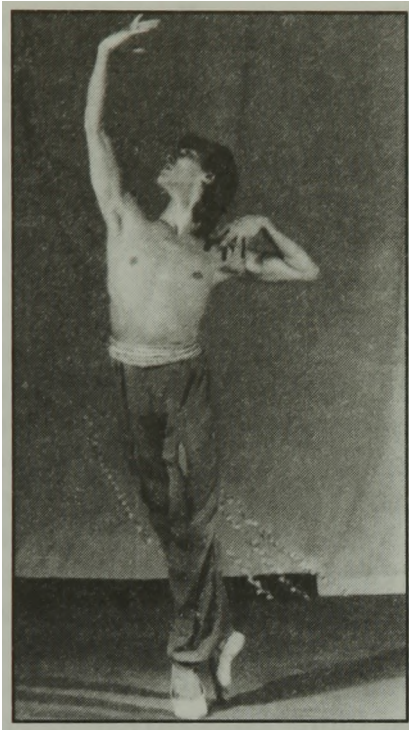
Би квартетіндегі қарсыластық дененің ішіндегі симметрияны жылжытып, кейбір салттық қозғалыстар қинала және баяулай түсіп, кейіпкерлер арасындағы қарама-қарсылық тереңдей түседі. Өресіз және әдепсіз, жаратылысынан нағыз әйел — досының жары — Асқарбекова А. Маврдың жұмбақ та нәзік әйелінің жанында одан ары бейшара көрінеді. Досының (Асқарбеков С.) зұлымдық турашылығы (Төкеев М.) Мавр бейнесіне оның сезімінің сан қырлы жақтарын ойнауға көмектесті. Мұрат және Майра Төкеевтер мен Самат және Алма Асқарбековтардың орындауындағы «Мавр Паванасы» үйлесімді тексті ұқыпты көрсетумен ғана емес, сол сияқты ішкі толықтығымен таңқалдырады. М.Төкеев тек би тәсілдерінің өзімен қандай да бір рөлдің орындалуының өзіндік болмысын ерекшелейді. Оның билері — өз күшіне, ептілігіне ашық түрде ләззаттанған бишінің әрқашан самаладай, қуатты биі. Әртіс бұл қасиеттердің барлығына қажырлы еңбегінің, жігерінің арқасында ие болды. Осының бәрі оның ешқашан өзін алдамайтын өз шығармашылық бағытын қорғауда өзінің эстетикалық сеніміне құқылы, қалыптасқан әртіс екендігін көрсетеді.

80-жылдардың ортасында қазақ балет театрының сахнасына Умирихин сыныбы бойынша Ваганов атындағы Ленинград академиялық хореография училищесінің түлегі **Бақытжан Смағұлов** екпіндей кірді.

Оның Абай атындағы МАОБТ-на келуімен орай ерлер биі дәрежесінің әжептеуір өскенін айтуға болады. Тіпті ерлер партиясы негізінен «серік—демеу» ұстанымы бойынша қойылған дәстүрлі классикалық балетте, ол тең дәрежедегі бейне жасай алды.

Мәскеудегі балет конкурсы байқауындағы 2-ші орыннан бастап, кейіннен Парижде, Джексонда, Токиода және тағы басқаларда Б. Смағұлов өзін ұлттық хореографияның туып келе жатқан жұлдызы ретінде танытты. Онда «Париж жалынынан» Л.Минкустің «Дон Кихотын» орындаған Б.Асафьевтің вариациялары жоғары деңгейге жетуімен, қуатты экспрессиясымен таңқалдырды.

Смағұловтың биі жастықтың қызу құмарымен, күрделі хореографиялық тәсілмен, ширыққан трюктермен, таңқалдыруға деген күштарлығымен баурап алады. Жарқын сыртқы бейнесімен, шамадан тыс қызу-



қандылығымен және ерекше сүйкімділігімен қосылып, бұл трюктер оның кейіпкерлеріне ынтықтықты, күштарлықты дарытады.

Әрине, алғашқы кезеңдерде биші үшін басты мақсат шеберлік мүмкіншілігін арттыру болып табылды, бұл бейнені тұтас қабылдауына жиі кедергі келтірді. Темперамент жиі артистизмді түншықтырды, оған шыдамдылық, сезімталдық жетпей жатты. Тек ақырындап, спектакльден спектакльге Б.Смағұлов өзінің алғашқы жоғары тәсілді өртіс биші бейнесін қалыптастырды, ол үшін негізгі мақсат – тәсілімен таңқалдыру емес, біртұтас жүйені актерлік бейне контексімен, оның даму бағыты мен негізгі идеясын дамыту болды.

Ескі романтикалық балеттерде Б.Смағұлов терең нюанстар пастельдік бояу шебері ретінде өз дарынының тағы бір жарқын қырын ашты. А.Аданның «Жизель» балетіндегі граф Альберттің образы-

мен жұмысы туралы осылай айтуға болады. Партия бірден сәтті болмады, тек біраз уақыт өткен соң психологиялық өткірлігі мен көркем қанықтығы (толықтылығы) танылды, бұл Б.Смағұловтың шығармашылық кемелдікке ие болғандығы туралы сөз қозғауға мүмкіндік жасады.

Б.Асафьевтің «Бақшасарай фонтаны» балетіндегі Вацловтың рөлі Смағұловтың алғашқы партияларының бірі болды.

Драмалық рөл рухында өңделген Вацлов партиясының сахналық мінез-құлқы психологиялық дәлелдеуді қажет етті. Актерлік дағдыны тәрбиелеу үшін ізгі материал беріп, әсерлі би мұнда балеттік па мен пантомиманы біріктірді.

Би тексін тамаша меңгере отырып, биші алғашқы кезеңде белгілі шляхтич эмоциясын беруде қиындықтарға душар болды. Смағұлов–Вацлов тарлармен шайқас кезінде біршама сенімді көрінеді. Өз махаббаты үшін күш көрсету мүмкін болатын, сол үшін өз батырлығы мен ептілігін көрсететін сол минутты күткен тәрізді. Ол Кереймен жекпе-жекте әлсіздігінен, ессіз қызбалығының нәтижесінде қаза тапты. Вацлав–Смағұлов бүкіл сахна бойында құйындай жүйіткіп, өркөкірек әміршіге өлермендікпен ұмтылады да, алдыға шұғыл созылған кездікке тап болды.

Смағұловтың Вацловы жай ғана ғашық бозбала емес, бірінші кезекте, такаппар шляхтич. Адаждиода – Вацлов–Смағұлов Мариямен кездесуінде жас әрі ғашық боп көрінді, ол шынайы рыцарь ретінде өз ғашығы алдында бас иеді. Жас ғашықтардың биі таза классикалық хореографияға құрылғанына қарамастан, биші орындауда өз кейіпкерінің ұлттық мінез-құлқын баса көрсетуге ұмтылды.

Смағұловтың орындауындағы Л.Минкустің «Дон Кихот» балетіндегі Базилия партиясын шығармашылық табыс деп атауға болады. Ол Базилияны нағыз халықтық мінез-құлықты, белсенді және жігерлі етіп көрсетті. Партия ойнақы пантомималық эпизодтарда тәсілдік шеберлік пен актерлік мәнерлілікті бар көркімен көрсетуге тамаша мүмкіндік берді.

Сымбатты, әдемі, гитара асынған Базиль—Смағұлов Барселондағы алаңға жүгіріп шыққанда және сәлемдесе қолын бұлғағанда-ақ жалпыға бірдей сүйіктінің келгені бірден түсінікті болды.

Көпшіліктің бұл сүйіктісі өз бақыты үшін көзсіз күресетін шамалы сотқарлау, төбелесқор, қызғаншақ. Смағұлов Базиль партиясын өзін виртуозды комбинацияларды үздіксіз би қимылдарын іздеуге еліктірген Рамазан Баповпен бірге дайындады. Смағұловтың Базилі үнемі қозғалыс үстінде болды, бірденелерге қол жеткізді, бірденелер үшін төбелесті. Тіпті классикалық па-де-де үздіксіз қатынасқа құрылды, бас кейіпкерлер арасында үнемі көңілді сайыстар би бәсекелестігі (кім кімді биден ұтатындығы жөнінде) өтіп жатқан сияқтанады. Смағұлов—Базильде бір тартымды озбырлық бар, бәрі оның сүйкімді күлкісі мен аржарқындығының шырмауында қалады.

Сондықтан да Базиль рөліндегі Смағұлов көрермендерін таза әрі еркін орындалған тамаша техникасымен, асқан шебер құрылған комбинацияларымен үнемі қуантып отырды. Бұл би соңғы аккордқа дейін тамаша қисындарымен әрі комедиялық диалогтарымен таңқалдырып көрермендерін баурап алды. Ал қорытынды па-де-де жастық пен махаббатты ұлықтау түрінде қабылданды.

Мансия Мәлікқызы Қарақұлова — Абай атындағы МАОБТ-ның 80-жылдардағы солисі. Л.И.Богомолованың тәрбиеленушісі, Мәскеу академиялық хореографиялық училищесін 1974 жылы бітіргеннен кейін театрдың балет труппасына қабылданды. Қарақұлова сахнадағы алғашқы қадамынан бастап, лирикалық сұлулығымен, классикалық түзулердің тазалығымен, әдемі денесі жарасқан аяғының мәнерлілігімен (сымбатымен), ең бастысы, нәзік шынайылығымен жаулап алды.

Кордебалеттің пайдалы мектебінен өте отырып, Қарақұлова төрттік, екілік, қосалқы па-де-де деп аталатын және т. б. кішігірім сольдік нөмірлерде көріне бастады. Көп ұзамай өзінің алғашқы бас рөлін биледі. Әртіс ретінде ол ешқашан драмалық әсерлерді, биші ретінде шамадан тыс күш салу мен көрсетпелі трюкшілдікті қолданған жоқ.



Биші Қарақұлованың айрықша ерекшелігі – жеңіл билеуі. Қарақұлованың биі – бұл, біріншіден, гармония тұтастығы, нәзіктік пен қимыл ауысулардың үздіксіздігі, орындаудың биязылығы, не нәрсенің шегін сезіне алушылығы. Қарақұлованың сөзсіз табыстарының қатарына екі рөл жатады: А.Хачатуряның «Спартагындағы» Фригия мен М.Тілеубаев қойылымындағы А.Серкебаевтың «Бауырым менің, Маугли» балетіндегі Синта.

Қарақұлова «Спартакта» сахналық зор тартымды бейнені жасайды. Оның Фригиясы – нәзік ғашық жан, сонымен қатар оған эмоцияның драматизмі мен қайыспас рухани күш тән. Хачатуряның музыкасы балерина үшін кейіпкер психологиясын ұғынудың негізі болды. Қарақұлова Фригия рөлін орындауда бірінші орынға әйел адалдығы тақырыбын қояды. Сырттай нәзік көрінетін Фригия (үлкен) таза махаббаттың арқасында күшке ие болды. Бұл шебер көрсетілген көңіл күйдің ауысуларынан, Фригияның күйзелістеріндегі алуан түрлі психологиялық нюанстарды түрлендіріп жеткізе алушылығынан сезіледі. Және мұның бәрі кейіпкер мүсініне үйлесе отырып, Қарақұловаға әйел мінезінің тереңдігін жасай алуға көмектесті. Сильфида партиясының Қарақұлованың сырт келбетіне де, романтикалық биші ретіндегі бейнесіне де өте сәйкес келгендігі таңдандырмайды. Алғашқы қойылымдық дайындықтан бастап, балерина бүкіл труппасымен бірге бурнонвиль хореографиясының қайталанбас стилін меңгеруге тырысты. Мұнымен қатар өзінің дайындаушы–ұстазы Л.Г.Рудаковамен бірге балерина ірі (негізгі) қимылдары ғана емес, ең ұсақ детальдары, бояулары да маңызды болатын би мәтінінің тазалығына көп еңбек жұмсады.

Қарақұлованың орындауындағы Сильфида – елестегі жан емес, қиял жемісі емес, жанды табиғаттың өзінен жаралған сүйкімді тентек қонақ тәрізді. Қарақұлова Сильфиданың басынан өткендерін бір сәтке гүл жаратын сирек кездесетін гүл тәрізді табиғат құбылысы ретінде биледі. Сильфида партиясы – әдемілік пен мәңгілікті бейнелеген қазақ балет сахнасындағы үздік жасалғандардың бірі.

«Бауырым менің, Маугли» балетінде Қарақұлова махаббатты, әдемілікті, әйелдік бастауды бейнелеген Синита образын жасады. Кеңінен алғанда, Синта – Маугли өзіне ұқсастығын мойындаған, сеніп, соңына ерген алғашқы адам.

Балетмейстер – қоюшының ойының ізімен алғанда, Синта – Қарақұлова әйел қылығының әртүрлілігін бейнелейді, бір жағынан, армандай ғашық, екінші жағынан, кәдімгі әйел, Мауглидің өмірлік серігі. Оның биінің тілі таза классикалық биге құрылған, балерина тамаша орындаған күрделі биік тіректер мол болды.

Оның үйлесімді, еркін орындалған биінен алынған әсерді денесінің тамаша сәйкестігі, сәл ұзындау қолы Синтаның костюмі – қарапайым ақ трэс тіпті баса көрсетіп, айқындап, күшейте түсті.

Бейне, костюм және орындаушылық – бәрі бірігіп жарқын ой мен махаббатқа ұмтылыстың тұтас жарасымын құрады.

Абай атындағы МАОБТ – 80-жылдардағы жас балет әртістерінің ішінен Ерболат Бекенұлы Асылғазиновқа жетекші орындардың бірі тиесілі.

Ол Алматы хореографиялық училищесін 1979 жылы К.Андосов пен Д.Накипов сыныбы бойынша бітірген. Кейін бір жыл Ленинград хореографиялық училищесінде РСФСР-дің Еңбек сіңірген қызметкері Х.Шагиновтың шеберханасында тәжірибеден өтті.

Тәжірибе өтуді аяқтағаннан соң, оның би тәсілінің негізі толық қалыптасқаннан кейін Вильнюс қаласындағы опера және балет театрында әртістік қызметін бастайды. 1982 жылы театрдағы бірнеше маусым жұмысынан кейін, Асылғазинов Абай атындағы МАОБТ-ның балет труппасына қабылданды.



Алдымен оған балеттегі кішігірім жеке нөмірлер па-де-труа, екілік, төрттік, па-де-де жүктеледі. Ал үшінші маусым оған басты партия М.Тілеубаев қойылымындағы – «Мәңгілік алау» балетіндегі Солдатты әкеледі. Ары қарай – классикалық, қазіргі заман және ұлттық балеттердегі жетекші партиялар болды. Алуан түрлі репертуарларға қатысу оған тән қасиеттер – орындаушылық мәнеріндегі жаңашылдың, бидегі айқын байқалатын ерлік бастауын бірден анықтады.

Асылғазиновтың бидегі жаңашылдық қолтаңбасы аттас балеттегі Спартак партиясында, «Мәңгілік алаудағы» Солдатта, «Юнона» және «Авось» балетіндегі Юродивыйда көрінеді. Солдат образын жасағанда Асылғазинов ұлттық элементтерді баса көрсетті, қазіргі материалдарды табиғи түсіндірудегі өз қабілетін байқатты.

Асылғазиновтың сахнада сүйіктісімен шабыттана аса шебер орындаған күрделі секірістері романтикалық әрі батыл ғана емес, оның кейіпкеріне өте лайық секілді. Ерлік тақырыбы алдыңғы партиялармен салыстырғанда ішкі толықтығы жөнінен теңдессіз Спартак бейнесінде жалғастырылды. Асылғазиновтың Спартак бейнесі адами тұрғыдан көңілге қонымды. Бұл әсер ұғынықты монологтардың тізбегі көмегімен қалыптасып, оның орындауындағы М. Қарақұлова – Фригия мен оның қарсыласы Красспен болған айғақты дуэттік көріністер негізінде бекітіледі. Асылғазинов ажалды салқынқандылықпен қарсы алатын азат етуші – жауынгер бейнесін жасады. Оның жанқиярлық бейнесі мен жанқиярлық биі мәнерлі мимикамен толықтырылады.

Л.Минкустың «Дон Кихотындағы» Базиль – оның классикалық репертуарындағы жарқын бейнелердің бірі.

Асылғазиновтың орындауында бұл «балеттегі Фигаро» аталған нағыз халықтық кейіпкер. Әлемге танымал көптеген орындаушылары бар іргелі балетте биші үнемі көңілге қонымды болмаса да, өзінің ерекше

сипатын табады. Бірақ сонда да Базильге сенесің және шынайы жаның ашиды. Классикалық би тілі мен өзінің жарқын темпераменті арқылы орындаушы испан халық билерінің отты стихиясын жеткізеді.

Классикалық репертуардан З.Райбаев қойған ең қиын балеттердің бірі А.Глазуновтың «Раймонда» балетінде де көңіл қалдырмады (биіктен көрінді). Асылғазин Г.Түктібаевамен дуэтте балетмейстерлік шешімнің стилін сезіне алды. Оның Жан де Бриені – жауынгер – сері, оның биінде айқын аяқталған қалыптар мен классикалық ишаралар көрінеді.

Әрбір жаңа буын орындаушылары, өз заманының айнасы тәрізді бола тұрып, өз шығармашылығында оған неғұрлым жақын тақырыптарды көрсетеді. Егер 70-жылдардың соңы мен 80-жылдардың басындағы балет үшін ерлік спектакльдеріне көтеріңкілік тән болса, егер көңілді болса, онда шашпалы импульсивті сипат, 80–90-жылдар өз жан дүниесіне бойлаған философиялық бейнелермен сипатталады. Бұл заманның кейіпкерлері үнемі екіге жарылу шегінде тұратын секілді. Бәрібір мектеп, шындық ойын балеттің шарттылық табиғатын ескере отырып, тұтас күйінде қалады.

Орындаушылық дәстүр көп жағдайда орынбасушылыққа байланысты, ал ол қазақ балетінде біршама күшті, және үнемі кешегі әртис соңынан репетитор болып шығады. Орындаушылық дәстүрдің қозғалысы үнемі бір түзу бойымен дамымайды, әрбір жаңа айналымы өткеніне қайта орала беретін спираль тәрізді, себебі, сахналық ойын өзінің әлеуметтік-тарихи дамуымен, ұлттық мәдениеттің көркемдік ерекшелігімен ешқашан өмірден қол үзбейді.

Педагог–репетитор. Театрдағы, мүмкін, ең басты қызметтердің бірі осылай жай және қарапайым аталады. Біз қайран қалатын, көпирте мақтайтын бишілер мен балериналардың өнері сахнаның осы қарапайым еңбеккерлерінсіз мүмкін емес. Көптеген орындаушылар бұл жаңа міндетке сахналық карьерасы аяқталған соң келеді. Бұл рөлдің бұрынғыдан айырмашылығы ду соғылған шапалаққа есептелмеген, бірақ күнделікті әрі қажырлы еңбекті талап етеді.

Соңғы ширек ғасырда Абай атындағы МАОБТ – балет труппасында көптеген педагог–репетиторлар ауысты. Олардың әрқайсысы өзінің қабілеті мен педагогтік талантына сәйкес ұлттық балеттегі орындаушылық өнердің дамуына әр түрлі дәрежеде әсер етті. Кейбіреулері көп жыл көлемінде үзбей жұмыс істесе, кейбіреулері әр қилы себептермен осыншама маңызды орынды (посты) жылдам тастап кетті. Алайда қазақ балетінің педагог–репетиторларының арасында ұлттық өнер тарихын жасап жатқан, өз ісін ұрпақ алмастырушылығымен, классикалық би дәстүрінің үздіксіз байланысымен әйгілейтін есімдер бар.

Бұл қатардағы бірінші есім – **Инесса Ивановна Манская**. Оның өмірі жарты ғасырдан астам балет өнерімен үздіксіз байланыста. Аға буын оның тәкаппар және құштар Заремасын, шалдуар еркін кезбе бишісін, бас имейтін Эсмеральдасын, П.Чайковскийдің «Аққу көліндегі» жарқын–мұнды Одетта – Одилия бейнесін және басқаларын ұмытпайды.

Алматының Жас балетінің негізін салған, керемет «Екі актер театрын» құрған Болат Аюханов пен Инесса Манскаяның би дуэтіне тарих куә болды, ал көрермендер қайран қалған. Инесса Ивановна бұл ұйымның репетиторы ретінде өте көп еңбек сіңірді, өз репертуарын қайта құрылған ұжымының негізін құраған хореография училищесінің түлектеріне жомарттықпен үйретті.

1970 жылдардың соңынан бастап Манская Абай атындағы МАОБТ-да балет труппасының репетиторы болды. Ол өте талапқойғыш, қатал педагог болды, классикалық бидің барлық элементтерінің мінсіз орындалуына мұқият жұмыс істеді. Өз қоластындағыларға қимылдың таза формасын ұғындырды, стилистика мен көркем бейнелік туралы ұғымды түсіндірді.

Оның әрбір балеринаға өзінің жеке әдісі болды. Мысалы, Р.Байсейітовамен жұмысында ол бейнені психологиялық өңдеуге, ішкі жан-дүниесінің толымдылығына көбірек көңіл бөлді. Г.Түктібаевамен жұмысы legato-ға қол жеткізу, немесе қозғалыстар арасындағы байланыс, балерина таза орындалған техникалық айналуды өз мақсаты етпей, бірінші кезекте оның кейіпкерінің әсерлілік жағдайының үйлесімді берілуін ішкі сезімнің көрінісі ретінде қарастыруды көздеді. Манская көптеген репетиторлық сағаттарын жас балерина Майра Төкеевамен жұмысқа арнады, оның тәсілдік мүмкіншілігін, төзімділігін арттыруға себепші болды. Инесса Ивановна іске жаны ашымастықты, формальды қатынасқа төзе алмады. Ол өз оқушыларындағы, ең алдымен, таңдаған мамандыққа адалдықты, жігерлілікті бағалады, оларды өз істеріне саналылықпен қарауға тәрбиеледі. Және өзі өз ісімен мұндай сопылыққа үлгі бола алды.

Тағы бір жарқын репетитордың қызметі театр орындаушыларының хореографиялық шеберліктерін шыңдау үрдісінде ерекше маңызға ие болды.

80-жылдары сахналық қызметін аяқтағаннан кейін Людмила Георгиевна Рудакова қазақ балет труппасының педагог—репетиторы болды.

Өзінің тамаша кәсіби және рухани қасиеттерін Л.Рудакова қазір педагогикалық қызметте көрсетуде.

Ол үшін кез келген балерина — артықшылықтары мен кемшіліктері қатар жүретін жеке тұлға. Сондықтан да репетитор үшін маңыздысы тәсілі күшті бишіні тәрбиелеу, оның актерлік қабілеттерін да-



мыту ғана емес, оның бойында тамаша адамгершілік қасиеттерді де тәрбиелеу.

Л.Рудакованың педагогикалық қабілетінің тағы бір ерекшелігі – таланттарды интуитивті сезуі. Ол кордебалеттің соңғы сапынан Мансия Қарақұлованы байқап қалып, одан театрдағы жетекші партияларды орындаушыны өсіріп шығарды. Содан кейін ол Алиева Гүлнарға көңіл аударды. Труппадағы тағы бір талантты солист осылай пайда болды. Рудакова өз оқушыларын, өз мамандығын сүйеді. Қамқорлығындағылардың табысынан ол өзінің әртістік қызметінің жалғасын көреді. Л.Рудакованың дайындықтары Инесса Ивановна Манскаяның дайындық әдістемесінен ұстанымды ерекшеленеді. Егер соңғысы қайта-қайта қайталаумен көпіртіп көрсетумен көпке қолы жетсе, ал Л.Рудакова дайындық кезінде өзара түсіністік жағдай туғызып, өзгешеліктерімен бейненің байқалмайтын үйлесімдік штрихтарымен, әдістердің алуандығымен көбірек жұмыс істейді.

Оның педагогикалық кредосы: бейненің психологиялық өзгешелігін талдай келіп, балеринаның кез келген рөлге саналы түрде келуін үйрету, ал содан кейін, осыдан барып, бидің талап етілетін үйлесімділік мәнерлілігіне қол жеткізу. Педагог ретінде ол балеринамен екеуара сенімсіз және толық байланыс орнатпай, партияны жетілдіру жұмыстарын жасауға болмайтынына сенімді болды.

Көпшілікті әу баста Рудакова мен Баповтың жасалып жатқан бейне жөніндегі әңгімелері, оны жасаудағы бөріне белгілі түсініктемелермен жиі үзілетін репетициялары таңдандыратын. Ақыр соңында, бұл шындықта да ойлы бишілерге толыққанды, эмоционалды қанық образ жасауға белгілі бір мөлшерде көмектесетіні байқалды. Людмила Григорьевна педагог – репетитордан өзге, қоюшы – балетмейстердің ассистенті болған П.Гертельдің «Пайдасыз сақтық» балетінің қойылымдық репетициясында осылай болды. Бұл пікірлестердің көрсетімдік шығармашылық одағы болды.

Жарқын тұлғалардың алуан түрлілігі, орындаушылық өнердің гүлденуі қазақ балет театрының, оның ұлттық актерлік мектебінің шығармашылық кемелдігін нанымды түрде растайды. XX ғасыр адамының күрделі қайшылықты әлемін ашу үшін бүгінгі балетке жоғары тәсіл, идеалды сәйкестік, хореографияны мәнерлеуші құралдар арсеналын игеру жеткіліксіз. Үлкенірек әлдене керек.

Дәуірді сезіну, зиялылық, балет кейіпкерлерінің істерінің себептері бірінші кезекке шығады, ол үшін әртістің жеке тұлғасын жетілдіру, мәдени деңгейін, жалпы ой-өрісін көтеру қажет. Осы шарттар жүзеге асқанда ғана қазақ балет өнерінің орындаушылық деңгейі біртіндеп көтеріледі. Сонда ғана оның сахнасында Анна Павлованың Аққуы, Галина Уланованың Джульеттасы, Владимир Васильевтің Спартагы тәрізді жалпы мәдени және уақыттан тыс мәні бар бейнелер жасалмақ.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Л. Жукова мен А. Чекрыгина шығармашылығының ұлттық хореография үшін маңызы.
- Ұлы Отан соғысы кезеңінде және соғыстан кейінгі жылдардағы балет театрының өмірі.
- Құрылған ұлттық балеттің ерекшелігі қандай?
- Абай атындағы МАОБТ ұлттық балет спектакльдерін ата.
- Ұлттық хореографияны дамытудағы классикалық мұра балеттерінің маңызы қандай?
- 80–90-жылдарда балеттің қай жанры дамыды?
- Балаларға арналған балет жасаудағы балетмейстердің шығармашылық ізденістері қандай?
- 80–90-жылдардағы Абай атындағы МАОБТ-ның біртума балеттерін ата және олардың біртумалылығы неде?
- Сіздің көзқарасыңыз бойынша, өңдеудің мәні неде және спектакльді сақтаудағы оның маңызы қандай?
- Абай атындағы балет театры өртістерінің шығармашылық қызметі туралы айт.

ӘДЕБИЕТТЕР:

- Ванслов В. Статьи о балете. – Л., 1980.
- Гаевский В. Дивертисмент. – М., 1981.
- Захаров Р. Записки балетмейстера. – М.: Ис-во, 1967.
- Карп П. О балете. – М.: Искусство, 1967.
- Красовская В. В середине века. В кн. Советский балетный театр. – М.: Искусство, 1976 г.
- Кузембаева С.А. Воспеть прекрасное. – А.: Өнер, 1982.
- Мамбетова Л., Ким Хя Сонг. Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. – А., 1997.
- Мелик–Пашаева К. Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды». И. Глазунова//В сб. Музыка и хореография современного балета. – Л.: Музыка, 1987.
- Мейлих Е. И. Штраус. Из истории венского вальса. – Л.: Музыка, 1975.
- Сарынова Л. Балетное искусство Казахстана. – А.: Наука, 1976.
- Сац Н.И. Дети приходят в театр. – М.: Искусство, 1961.
- 12. Слонимский Ю. В честь танца. – М., 1968.
- 13. Соколов–Каминский А. Советский балет сегодня. – М.: Знание, 1984.
- 14. Суриц А. Д. Баланчин – истоки творчества//В сб. Музыка и хореография современного балета. Выпуск 5. – Л.: Музыка, 1987.
- 15. Хачатурян А.Б. Балетное либретто «Спартак». – А., 1974.

8-ТАРАУ. Ұлттық хореографияның Мемлекеттік классикалық би ансамбліңде дамуы

8.1. Камералық балет

Қазақ балет өнерінің 1975–1995 жылдарда даму бағыты туралы айтқанда, тағы бір өзіндік және кәсіби балет ұжымы – Б.Аюханов басшылық жасайтын Мемлекеттік классикалық би ансамблінің шығармашылығына тоқтамай өтуге болмайды. Бұл балеттік труппа, сөз жоқ, талантты хореографтың, талап қойғыш жетекші Болат Аюхановтың арқасында бұрынғы Одақта, сондай-ақ шет елдердегі кәсіби ортада жақсы таныс.

Ансамбль опера театрының контртруппасы ретінде пайда болды. Абай атындағы МАОБТ өзінің балетмейстерлік қызметін бастаған Б. Аюхановқа академиялық шеңберден шықпау таршылық жасады. Ол қазақ балетіне жаңа бір қарқын қосудың жолын іздеді, экспериментті аңсады. Бұл ұжымды уақыттың өзі, Қазақстан балет өнерінің дамуынан соны бағытты іздеуші қазақ өнерінің адамдарын қалыптастырды. Бұл ансамбль өзінің өлеуметтік-мәдениеттік айналасымен тек оның репертуарын ғана қалыптастыруына емес, сол сияқты бірінші кезекте, Б.Аюхановтың көркемдік ізденісі ауқымының молдығы мен тереңдігіне белгілі бір із қалдырды.

Бірінші кезектегі міндет сол кездегі Одақта болған осыған ұқсас балеттер ұжымдарының бағдарламасын ешбір қайталамайтын өзіндік төлтума репертуар жасау болды. Шынына келгенде, мұндай бағыттағы балеттік труппа ол кезде Одақта болған жоқ десе де болады. «Алматының жас балеті» – бұл жолдағы алғашқы қарлығаш. Сондықтан Б.Аюхановтың әрбір

орындаушының қабілетін есепке алумен хореографиялық миниатюра-лар қою жөнінде қабылдаған шешімі толығынан ойға қонымды және заңға сәйкес болып шықты. Ақырында өзінің тамаша шешіміне ансамбльдің көркемдік жетекшісі ұзақ жылдар бойына шүбә келтірмеді.

Бұл күнде классикалық бидің Мемлекеттік академиялық ансамблі – отыз жылдан астам уақыт үзіліссіз шығармашылық ізденістерді, триумфтар мен сәтсіздіктерді артта қалдырған, кемеліне келген жоғары кәсіби ұжым. Репертуарында көптеген концерттік нөмерлер мен бағдарламалары, бір актілі балеттері бар. Осының бәрі осы заманғы балет өнері дамуы тарихына ұлттық балеттің ірі жетістіктері ретінде оның ұжымы туралы өзінің жарқын бетін жазған талантты қазақ балетмейстері туралы, Болат Аюханов туралы айтуға толық құқық береді.

Классикалық бидің Мемлекеттік ансамблі отыз жылғы шығармашылық өмірінде өз репертуарына отыз бестен астам бір актілі балеттер және елуден артық кеңейтілген концерттік нөмірлер жинақтады. Труппаның шығармашылық бейнесін қалыптастыруда алдыңғы жоспарға өмірдің түрлі саласын, оның дау-дамайын, өсіңкілігін және т.б. көрсетудің ықшам түрлерін іздестіру міндеті алға қойылды. Б.Аюхановтың хореографиялық миниатюраларға ынтықтығы оны балетмейстер классикалық бидің осы заманғы бағыттары мен халық хореографиясын батыл үйлестіретін классикалық бидің жаңа түрлерін жасауға алып келді. Сондықтан ол үшін көрсетудің негізгі құралы түрлі үлгідегі және үйлестірудегі классикалық би болып табылады. «Классика және халықтық би Аюхановтың шығармашылық палитрінде табиғи үйлестік табады. Мәселен, С.Мұхамеджановтың музыкасына жазылған «Жекпе-жек» миниатюрасы, ойлап тапқыштық би «Ақындар» осындай ұстанымдарға құрылған. «Гакку» биінде дірілдеген және жүрекке жылылық әкелетін Аққудың бейнесі тыңнан жасалады. «Кармен-сюита» да сол жинақтау әдісін пайдаланумен қайғылы жағдай шынайы көрсетуге арналған хореографтың қабілеті ашыла түскен. А.Исакованың «Гамлет» камералық балетінде басты рөлді Б.Аюхановтың өзі ойдағыдай орындайды. Сөйтіп, қоюшының шығарманың философиялық ойын жинақы және психологиялық тұрғыдан дәл түсіндіре білу шеберлігі айқындалады (*Эльяс Н. Балет народов СССР М., 1977, с. 160*).

Заман талабына сәйкес билей білудің игі міндетін шешуде Б.Аюхановтың дәстүрлі классикалық биді пайдалануының, оған еркін үйлесімді, тұрмыстық биді қосуының өзіндік тәсілі бар: оның мүддесіне өнерлерді жинақтау идеясы жақын. Мұнда хореограф оның ырғақтығы барынша үйлесімді және түсінікті деп санайды. Хореографтың балеттік трагедияны сахналық топтастыру ұстанымдары айқын түрде театрлық: адамның тұрысы мен ишарат жасауы жинақы-мәнерлі, жолда және қозғалыстағы мәнділік, ірілендірушілік, хореодраманың бейнелерін түсіндіруде, декорациялық безендіруде метафоралық бөлшектердің болуы. Дене ырғағы құралдарымен хореографқа қазіргі кезде адамды не нәрсенің толғандыратынын айтып беруіне, адамгершілік бағыттарында келісімге келе алмаушы қақтығысты, бүлік шығарушының суретін салумен, кейбір қарама-қарсы мінез-құлықтарды айтып беруіне мүмкіндігі болады.

Б.Аюхановта үйлесімділік айқындығы – сезімдер жарылысы көрінісінің әрқашан шектен тыс толып кетуі, күйзелістер көбейіп кетуі, идеялар қарама-қарсылығы әрқашан шектен шығып жатады. Б.Аюхановтың Ж.Бизе – ең таңдаулы жұмыстарының бірінде Кармен Р.Щедриннің музыкасына жазылған «Кармен-сюита» балетінде осылай көрінеді. Бірнеше нұсқаны бастан кешіріп, тұңғыш рет 1969 жылы қойылған бұл балет бүгінгі күнде де билеушілік-музыкалық драматургияның толықтығымен, бейнелік құралдардың айқындығымен, көрермендерінің мол болуымен таң қалдырады.

Бұл балеттің қойылымы, әрине, өзінің балетін заманымыздың ұлы бишісі М.Плисецкаяға арнайы жасаған Альберто Алонсоның «Кармен-сюиты» әсері болғаны сезіледі. Б.Аюханов болса, атақты «Кармен-сюиталардан» өзгеше, опералық болжамға барынша жақынырақ келетін өзінің балетін жасады. Опералық спектакльдің музыкалық бейнелерін мәнерлік құралдарымен басқа театрлық жанрға топтастыру, оларды биші жасау оңай міндеттердің бірінен саналмайды. Оның үстіне «Кармен» сюжеті балеттік жобада бір ғана көрініске шоғырландырылған. Спектакльдің идеясы айқын және ықшам. Ж.Бизенің опералық түпнұсқасында төрт актілі, тұрмыстық жайлар, бұқаралық сахналар, екінші дәрежеде ойнайтын адамдар толық баяндалумен берілген.

Б.Аюханов Р.Щедриннің транскрипциясына берілумен тақырыпты үйлестіре шешуде музыкаға тән ерекшеліктерді атап көрсетумен операның музыкалық бейнелерінің мәнін сақтап отырады. Ең бастысы, оған балетті опералық экспозицияға, түйіндеуге, әрекеттің дамуына, шарықтау шегіне жетуіне және еркіндік бағындырумен қысқа әрі қисынды режиссерлік қызмет ету үлесі тиеді.

Балеттің ортасы – еркін, өмірге құштар, басында өмірді сүюші, бірақ соңында өзінің сезімдерімен ешқандай ым-раға келмей өлімді бойұсынумен қарсы алатын Кармен. Қайғылы махаббат туралы балет бір сахнадан екінші сахнаға бас кейіпкердің рухани қалыптасу тақырыбын кемелдікпен суреттейді. Көтеріліске шығушы, адамдық қасиетке еркіндікпен құрмет беруді талап етуші кейіп... балеттің бүкіл көрінісінде тұлғаның өзін, өзінің таңдауын қорғауға құқылы екенін дәлелдейді. Әйелдің азапты қайғы-қасіреті қиқар қимылдардан-айқайлардан асып төгіледі, бидің нәзік үнді әуенінде – үлкен мөлдір махаббат.

Әсіресе, музыка мен өсем сереттегі көңіл аударушылықтың дәл келуі әсер қалдырады. Бірақалыпта тұрып қалумен аяқталатын жұлқынысты би кідірісі Карменнің қайталай беретін тақырыбына айналады. Саусақтарды аяқтармен бітетін қатты батман және бойынша үлкен секіріс Карменнің айқын үйлесімді сипаттамасы сияқты, әр кез қоюшы тарапынан түрліше түсіндіріліп отырды. Қайғылы аяқталудың болмай қалуы мүмкін еместігі туралы анық штрихтармен Карменге өлім алдын ала ескертетін «бал ашу» сахнасы әрқашан сенімді көрінеді. Б.Аюханов суреттеп берген Хозе мен Карменнің қайғылы махаббатының тарихы осы заманғы би тілінің, хореография стилінің және Ж.Бизе – Р.Щедриннің жарқын театралдық музыкасы арқасында әсерлі және барлық деңгейдегі көрерменге түсінікті. Сондықтан отыз жыл бойына «Кармен-сюита»

көрермендердің әрбір жас ұрпағын осы бір үнемі қазіргі заман балетінің жоғары үлгісімен баурап келе жатқан ансамбльдің визиттік карточкасы болып табылады.

Осы спектакльде ойнаушы ансамбль өртістерінің талай ұрпағы өсіп шықты. Материалдың мол болуы әр кез өзінің жеке орындаушылық қабілетін жаңаша көрсетуге, бұрыннан таныс бейнелерден жаңа сахналық шешімдерді іздестіруге мүмкіндік беріп отырды.

Б.Аюхановтың ансамблі – көпшілігінде солистер – жеке орындаушылар труппасы, мұнда кордебалет жоқ, премьерлер жоқ. Бишілердің бәрі бірінші орындаушы, яғни қоюшының нағыз қосалқы авторы болу құқығын жеңіп алу арқылы өзін түрлі бейнелерде таба білуге ұмтылады. Б.Аюханов балетінің түгелге жуығы өзінің кезінде бишінің немесе балеринаның жеке қасиетінің, олардың шығармашылық және техникалық мүмкіндіктерін есепке алумен белгілі бір орындаушыға арналып қойылды. Солай болғандықтан бұл треппадан бір таңдаулы Карменді бөліп алу өте күрделі және орындалмайтын міндет болып табылады. Бұл бейнені әр жылдары әр түрлі табыспен Н.Гончарова, К.Дукарт, С.Биғабылова, Ш.Мұсаханова және басқалар көрерменге көрсетті.

Б.Аюханов «Кармен-сюита» балетінен бастап әлі де талай рет испан тақырыбына деген ынтасын көрсететін болады. Бұл М.Равеля «Болеро» және М.де Фальяның «Фаррука» (1980 ж.), Ж.Бизенің музыкасына жазылған «Севильдегі той» (1985 ж.) атты шығармалары және т.б. Оған өдеттегі биді және шлейфтермен – құйрақтармен сәндікпен және іште тойтарылатын әлдікпен толтырумен бұрмесі ұзын көйлектермен және шлейфтермен – «құйрықтарымен билеуге жарасымды етіп бере біледі».

Ж.Бизенің «Севильдегі той» хореографиялық нөмірінде биші көбіктеген желбір (бүрме) толқынына шомылады... М. де Фальяның «Фаррука» қойылымында бишілердің қатал жүздері әлдеқалай сәулемен өзіне ішкі екпінді тартады. Ал олардың қолдары ғажайып бүгілістермен бастан жоғары қалқып тұрады. Б.Аюханов балетмейстер-қоюшы ретінде өзінің испан билерінде қолға ерекше көңіл бөледі. Оның қойылымдарында олар өзінің мәнерлігі және дәлдігімен әсер қалдырады. Б.Аюхановтың испан билері бишілер үшін мектеп бола отырып, өзінің рухани сұлулығымен, мол әсерлілігімен, сезімдердің еркін көрсетілуімен өзіне баурап алады.

Б.Аюхановқа – балетмейстерге тән ерекшеліктердің бірі – белгісіз күрделі симфониялық музыкаға көңіл аударды. Осындай жоспардағы музыкалық материалға ол бірнеше нөмірлер қойды. Бұл негізінен сүйіспеншілік дуэттері және түрлі ерекшелік монологтары. Солардың ішінен Л.Бернстайнның (шеңбер) («Круг») (1980), Ф.Листтің «Метофисто-вальс» (1980), Г.Малердің музыкасына жазылған «Раушан гүлдер туралы дастан» («Поэма о розах», 1986), Я.Сибелустың «Көңілсіз вальс» («Грустный вальс») және т.б. атауға болады. Бұл балеттердегі дуэттер шексіз құйылып тұратын адажио сұрапылы сияқты. Мұнда дуэттер үйлестігі – бірінші кезекте. Бапшыл дене тұрақтылығы және қолдаумен сезімдер дәлдігі – мұнда бәрі музыкалық негізге үйлесімді бағындырылған. Адамдық құштарлық әлемі, олардың қуанышы, бақыты мен

ауыртпалығымен өзінің бүкіл күрделілігімен, сұлулығымен және айтып болмаушылығымен біздің алдымызда тұрады. Осындай хореографиялық миниатюраларды жігерлі орындаған әртістерге олардан пастельдік түрде акварельмен салынған картинадан алғандай әсер алуға жағдай жасайды.

Классикалық би ансамблі өзінің шығармашылығында көпшілік сахналар композициясын білгірлікпен құруға және қайта құра білуге тартады. Б.Аюханов көркемдік тәсілдерінің байлығын ашады. Бұл, әсіресе, 1972 ж. (1 вариант) және 1978 ж. (2 вариант) қойылған Н.Паганидің музыкасына жазылған «Мәңгі қозғалыс» («Вечное движение») номерінде ерекше байқалады.

«Мәңгілік қозғалыс» асқан шеберлік жарқылын талап етеді, ондағы орындаушылар – сахнаның бос кеңістігінде бәрі және әрқайсысы жеке орындайды. Жеңіл таңдамалық құрылыммен таңқалдыратын пуэттердегі және триодағы, жеке орындаушылық вариациялардағы тепе-теңдік нүктесі алмастырылады. Түрлі түсті будақтарда бірін-бірі кезектестіретін бишілер классикалық бидің осы заманғы жазба көруге көмектеседі. Үзіліссіз қозғалыс тақырыбы сюжет деңгейіне шығады. Бәрі де эстетикалық жағынан дәл және көп жоспарлы. Бишілерде шын темпераменттің әлдебір асығыстықпен ауыстырылатынын, ал техникалық қиыншылықтармен болатын кездесудің орындаушылық үлгіге бөгеліп қалушылық сезімін елемей кету мүмкін емес. Бишілер актерлік мәнерлі ойынмен үйлесімді ұштасқанда өздерін айтарлықтай еркін сезінеді.

8.2. Түпнұсқалық балет

Б.Аюханов Д.Шостаковичтің төртінші симфониясы музыкасына жазылған «Қылмыс пен жаза» (1979) балетін қойған кезде басқа тәсілді пайдаланды. Спектакльдің идеялық арқауы орындалған әрекеттің психологиясы туралы философиялық ойлау, басты кейіпкерлерді бағалау және олардың шығарманың оқиға желісіне қарым-қатысы болды. Бұл Ф.Достаевский сюжетін балет өнерінің құралдарымен қайталап айту емес, осы тақырыпқа хореографиялық суреттеме беру.

Романдағы көптеген қатысушылардың ішінен тек негізгі кейіпкерлерге көңіл аударылған. Ол Раскольников, оның шешесі мен қарындасы. Сонечка Мармеладова, Старуха – процентщица және Свидригайлов. Сонымен, алты кейіпкер, олардың бетіне перде жауып алып кордебалетті бейнелейтін көшедегі тобырлар фонындағы олардың өзара қарым-қатынасы. Спектакльдің жанрын балет-тәуба деп айқындауға да болар еді. Қоюшы негізгі тіректі кейіпкер, тәубаға келеді, күнөдан тазару арқылы жанадан өмір сүруге даярлығын білдіретін жаза әрекетін жасайды. Кейіпкерлердің рухани жаңаруы, адамгершілік тазаруы жаңа заманның призмасы бойынша қылмыс жасау, қасірет шегу – жаза алу арқылы көрсетілген. Балетте шығарманың уақытша бағдарына қандай

да болмасын ишара жоқ. Романның тақырыбы – ешқашан адамгершілік заңдардан босанып кете алмайтын нақты адам және тұтастай қоғам кез келген мемлекетке бүгінгі күнде де өзекті болып қала береді.

Бірден қарағанда қоюшының хореографиясы әбден дұрыстап алғандай, билеу үлгісі сараң көрінеді. Бірақ әрі қарай үңілген сайын билеудегі аскетизмнің суретшінің жылдар бойы тексерген шеберлігі екеніне түсінесің. Кордебалеттік құрылымда негізгі бейнелеу суреті шеңбер болған. Шексіз қозғалыста болатын шеңберден Соня шығып кетуге өрекет жасайды, ол оны қарама-қарсы жаққа алып кетуімен оған Раскольниковпен қосылуына мүмкіндік бермейді.

Б.Аюхановта сахнада өзі ойнаған Старуха-пропентизицаның бейнесі барынша айқын және мөнерлі болып шыққан. Бұл бейне Раскольниковтың үстінде ұшып жүрген елес секілді. Сондықтан Б.Аюхановтың биі де жұмбақ, сиқырлы сияқты болып көрінеді.

Алдыңғы жоспарға, хореографиялы шешім жоспарында Соня Мармеладованың бейнесі шықты. Оның биі – бидің нәзік суретінде ол кейде еріп бара жатқандай боп көрінетін классикалық бидің дамылсыз сайрағыш кантилені сияқты. Соня жан-тәнімен берілетін кейбір сәттерде күштілік және төзімділік мінез көрсетеді – Раскольниковты құтқарушы қанаттары.

Балетте музыканың әрекетті бейнесі көзге түсе бастады. Д.Шостаковичтің төртінші симфониясы – бұл бағдарламалық музыка. Балетмейстер үш бөлікті симфониядан өзінің хореографиялық елестетуі мен түпкі ойына сәйкес келетінін еске алып, тек – бірінші және екінші бөліктерін тандап алған. Д.Шостаковичтің шығармашылығын белгілі зерттеуші Л.Данилович бұл музыка жөнінде былай деп жазды: «Төртіншінің музыкалық драматургиясы барынша шиеленісті». Бұл орайда бірінші бөлігі ерекше есте қаларлық. Оның музыкасы екі дүниені есте қалдырады. Бір дүние – қаһармандық қызулық және қайғылы апат, терең ойлау, күрес. Екіншісі – өзіл, мазақ, жауыздық бейнелері (*Данилович Л. Дмитрий Шостакович. М.: Советский композитор, 1980*).

Музыкалық драматургияның ізімен жүрген Б.Аюханов өзінің қойылымында жарық пен қараңғыны бір-біріне қарсы қояды, олардың күресіне көңіл бөледі. Егер музыкада барлығы қайғылы аяқталса, балеттің соңы үлкен сеніммен, көңілді бітеді. Талай сыннан өткен кейіпкер өз бойынан тамаша болашаққа деген күш-қуат табады.

Хореографияда ойланып табылған тақуалық сәндік безендіруде де жалғастырылған (суретшілер – В.Леднев, Е.Дергачева). Тас қаланың тұңғығына төніп тұрғандай болып көрінетін үлкен балта ғана есте қалады. Сығымдалған әрі қысқа сценография. Аюхановтың хореографияның, музыканың және сценографияның үйлесімді жинақталуы көрерменнің ыдырып бара жатқан қоғамның ахуалы жайында ойға шомуына көмектеседі. Өзіндік ойға шолумен бірге бұл дүниеде болып жатқан жайларға бірге араласушылығы пайда болады.

Қойылымдардағы ұқсас ұстанымдары А.Исакованың музыкасына жазылған «Гамлет» балетінен, сондай-ақ П.Чайковский – М.Плетневтің (1985) «Татьяна Ларина» балетінен байқауға болады.

«Гамлеттің» музыкасын осы балет үшін қазақтың талантты композиторы А.Искаков арнайы жазған еді. Сол себепті балеттің режиссерлық құрылымын салу оның күрделі музыкалық құрылымымен сәйкес келеді. Музыкалық-хореографиялық драматургия балетінің оның жалғыздығын және бітпес қайғысын көрсететін Гамлеттің лейттақырыбы.

Балет қандай да болмасын бейнені сипаттайтын музыкалық көріністен тұратын сияқты. Сол себепті осы суреттеулерді байланыстыратын буын балеттің әлсіз жері болып шыққан. Сценографияда қара бояуға басымдылық берілген, мұның өзі де болып жатқан оқиғаның жағын бұрынғыдан да қоюлата түседі. Б.Аюхановтың түсіндіруінде Гамлет — бұл өзімен өзі болатын тұйық жан, сонымен бірге ол күшті, кек алуға құмар. Сондықтан оның биі мәнерлі, ишараты бейнелі әрі нақты болып отырады.

Гамлетті—күрескерді Эльсинораның басқа мекендеушілеріне қарсы қоюы арқылы хореограф оның ерекше ырғақтылығын атап көрсетіп, оған басымдылық танытады.

Егер эльсиноралықтардың қимылдарында сынық үзікті сызықтар басым болса, Гамлеттің хореографиялық үндестігі классикалық бидің сәнді де әсем үйлесімді тілінде құрылған. Сондықтан оның үндесу тілі еркін, мәнерлі, бірақ ол басқалар үшін түсініксіз. Олар түрлі деңгейде бейнелеп, мәнерлеп сөйлейді. «Гамлетті» аюхановтық қойылымдарының ішінде оған қосылатын табыстардың бірі осындай болды.

«Татьяна Ларина» (1985) балеті көптеген проблемалар мен сынақтарды бастан кешіру арқылы, жалпы алғанда, тоғыз жылдан соң ғана көрерменіне жетті. Балеттің музыкалық негізін П.Чайковский операларынан іріктеп алынған нөмірлер құрады, әрлеу мен оркестрге лайықтауды белгілі пианист М.Плетнев жасады. Балеттің өзінен көрініп тұрғандай мұнда бірінші жоспарға Татьяна Ларинаның бейнесі, оның жан күйзелісі, жас қыздың қиялы мен түңілуі шыққан. Балеттің барлық драматургиялық құрылымы оның бейнесінің төңірегіне құрылған. Сондықтан басқа кейіпкерлер «балетмейстерлік көзқарас» шеңберінің сыртында қалып қойғандай.

Бұл спектакльдің шүбә келтірмес жетістіктерінің бірі Татьянаның айналасының тиісті ахуалын жасау болды. Костюмдер, көпшілік би — осының бәрі бас кейіпкер өмір сүрген ортаны көруге көмектесті. Көңіл көтеруші және ойын-сауық ұйымдастырушы адамдар жалғыздығын, нәзік әрі қиялшыл болмысын одан әрі ашып көрсетеді.

Хореограф оны би суретінің қиын шілтерімен әрлендірген. Жеңіл секіру, корпустың әдеттен тыс тұрығы оның биіне екпінділік, күштілік түр береді. Балетмейстердің үйлесімді композициясы қаһарманның жеке басының күйзелісін, оның ішкі өмірін ашады.

К.Дукарттың орындауында Татьяна бейнесі қимылдың жұмсақ кантилімен, ғашық қыздың жай-күйін берумен таза және аяқталған нәзік сызықтармен толтырылды.

Алайда егер балеттің хореографиялық шешімі балетмейстер тарапынан барынша қызықты жүзеге асырылған болса, ал режиссерлық партитураны ол жете зерттемеген. Балетте көріністің мизансценалық

суреті айқын құрылмаған, қаһармандардың мінезі-құлқы және өзара қарым-қатынасы сенімді дәлелденбеген. Мұның себебі, бөрінен бұрын, балет музыкасында жасырынып жатса керек.

«Евгений Онегиннің» опералық партитурасы – өзінің тұтас симфониялық, күшті драматургиялық нағыз күшті және айтарлықтай партитуралардың бірі. Аюханов болса, осы орыс опералық музыкасының тамаша үлгісінен тек кейбір музыкалық нөмірлерін алумен шағарманың тұтастық тұжырымдамасына нұқсан келтірді. Аюхановта музыка сюжет пен биді ғана оларды суретпен көрсетумен сүйемелдейді, бірақ балет мазмұнының дамуына әсер етпейді, оның негізі бола алмайды. Мұнда музыкалық драматургия жоқ (яғни идеяның толық көрсетілуі, ойнаушы адамдардың музыкалық бейнесін және драмалық дау-дамайын суреттеу негізінде шығарманың тұжырымдамасы). Поэманың барлық оқиғасын балетмейстер бір актіге сыйғыза алмаған. Балет құрылымының жұмыс-бастылығына қарамастан монологтар мен дуэттер тартымды шыққан. Бұл билерде балетмейстерлік мол қиял, бишілердің тамаша классикалық үйренуі көрініп тұр.

8.3. Ұлттық балет

Аюханов осы заманғы ұлттық хореографияға ерекше мазасыздықпен қарайды. Өзінің отыз жылдық шығармашылық өмірінде классикалық би мемлекеттік ансамблінің балет труппасы мәселен, Құрманғазы, Тәттімбет, Дәулеткерей, Дина Нұрпейісова және басқа да Қазақстан халық композиторларының шығармашылығында өлденеше рет оралып отырды. Ұлттық композиторлар музыкасына балеттер қойғанда Б.Аюханов қол өрнектеріне, тұрақтық сымбаттылығына, яғни қазақ би өнерінің негіздеріне барынша көп көңіл бөледі.

Өзінің төлтума перзенті – классикалық би мемлекеттік ансамблінің құрғанда Б.Аюханов басты мақсатын не деп көрді екен деген сұрақтарға – ол әрқашан өзгермейтін жауап берді: «Менің бірінші кезектегі мақсатым осы заманғы қазақ өнері тарихында тұңғыш ұлттық классикалық балет жасау, осы заманғы хореографияның барлық түрлеріне ие болған, балеттің кеңес мектебі тамаша жетістіктерін өз бойына сіңірген ұлттық балетті жасау» (Б.Аюхановтың Авторға – аудиожазба интервьюінен).

Бұл міндетті ол 1975 жылы, өзінің пікірі бойынша, А.Исакованың «Батырлар» балетінің ақтық вариантын қойғанда орындады.

Бұл балетпен жүргізілген жұмыс бір жылға созылды. Майда қойылым төңірегіне Аюхановтың мұның алдындағы шығармашылық өмірбаяны және ансамблі келді. Бұл және Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібек» (1967), В.Булгаровскийдің «Қазақ сувенирлері» (1970) және т.б. «Батырлар» – бұл қазақ халқының ержүректілігі, адамгершілік борышын сезінуі, туған жерге деген сүйіспеншілігі, құрбан болуы сияқты тамаша қасиеттері үшін батыр бейнесінде берілген балет. Балет түрі жағынан аз адам орындайтын шығарма болғанына қарамастан, ол мәлім

етуші тақырып бойынша көлемді болды. Бұл қойылымда Б.Аюханов классикалық биді ұлттық хореографияның элементтерімен толықтыру, адам денеікемділігінің мол байлығын пайдалану арқылы жаңа бейнелік тіл табуға ұмтылды. «Батырлар» балеті мәлім етілген тақырып бойынша ғана емес, сол секілді батырлардың күші мен қуатын тендестіретін мәнерлеуші құралдар бойынша да ұлттық балет болды.

Тілес Қажғалиевтің «Ішекті, ұрмалы аспаптар және фортепиано үшін концерт» деген шығармасы балет театрына арналмаған болатын. Бірақ Б.Аюханов сезімтал суретші ретінде естіді және оны үйлесімділік құралдардың жүзеге асуы түрінде тани білді.

«Атап айтқанда, симфонияның композициялық үйлесімділігі маған жалпы атын «Керуен» деп атауға болатын балеттің сюжеті мен драматургиялық идеясын айтып берді. Музыка сезім мен ой сонылығымен тартты, ол экспертмент жасауға мүмкіндік берді, бидің жаңа мәнерлік құралдары болуын талап етті», – деді Б.Аюханов (сонда).

Музыка шарттылығы белгілі бір шарттылық пен сюжетті ұсынды. Керуен көптеген сынақ құрған алқапқа жолға шығады. Бірінші бөлім – «Жолда». Жолдың басталуы қандай да болмасын бақытсыздық болуынан хабардар етпейді. Жолаушылар алға қарай жүре береді. Жолдарының сәттілікпен аяқталарына сенім мол. Екінші бөлім – «Шөлдеу». Адасқан жолаушылардың ыстықтан және шөлден дымы құриды. Барған сайын оларды түңілушілік пен қорқыныш сезімі билейді. Үшінші бөлім – «Алқап». Кейіпкердің бірі жол көрсетуші болады. Оның жолында пайда болған бақыт Құсы барлығын көгалды алқапқа алып шығуға көмектеседі. Балеттің сюжеттік арқауы осындай.

Балетмейстер классикалық бидің құралдарымен осы заманғы балетті жасады. Бәрінен де балеттің бөлімі ойдағыдай көрінді. Б.Аюханов жолаушылар, олардың арасында абдырау және үрей тудырушылар үшін ерекше үйлесімді тіл таба білген. Табылған қимылдар адамдар психологиялық жай-күйінің баламалары. Сондай-ақ балеттің соңғы көрінісі мәнерлі. Жол көрсетуші адамдарды соңынан ертеді. Олардың өз көрсетушісіне сенімін беру үшін қоюшы төмендегі тәсілді пайдаланды: бас кейіпкердің қимылы оның ойы мен сезімнің жаңғырған өуені секілді басқа орындаушыларды да қамтиды. Балет хореографиясы стильдік жағынан ұстамды болып, бірнеше қызықты шығармашылық тапқырлықтарға толы болды. Мәселен, соңында – ансамбльдің әйелдер құрамы жасаған су бейнесі.

«Керуен» – труппаның ерлер құрамы үшін қойылған ансамбль репертуарындағы шағын балеттердің бірі. Б.Аюханов бұл балетті жасауға алғышарт «XX ғасыр» француз труппасының орындауында Морис Бежардың «Қасиетті көктем» спектаклі болғанын айтты. Бұл балетті оған ұлы балетмейстердің хореографиясы ғана емес, сондай-ақ балеттегі барлық ерлер қимылының үйлесімділігі ерекше әсер етті. Осындай үйлесімді «жарылысты» Б.Аюхановтың да өз труппасының ерлер құрамынан көргісі келді.

Балет өзіндік бояуымен, бейнелі би тілімен және ырғақты музыкасымен көрерменді өзіне тартады. Хореография, би симфониясының

нағыз жолын ұстаушы ретінде, спектакльде қимылдар дәлелін ансамбль тақырыбынан дуэттік және жеке тақырыбына ауыстырумен, идеяның бейнелі дыбысталу өлшемі бойынша өсірумен және әрбір кейіпкердің – орындаушының үйлесімді шешімін жасайды.

Т. Қажғалиевтің музыкасына жазылған «Керуен» балетінің қойылуы Б.Аюхановтың және осы заманғы ұлттық спектакльдің қойылымы шешімдерін іздестірудегі оның пікірлестер ұжымының белгілі бір жеңісі болды. Спектакльдің құрастырушысы көрінісіндегі жеке дау-дамай көрсетілімде хореограф уақыттың, тұрмыстың, өмір мәнінің және т.б. тез өтіп кететіні жайында көрерменнің ой толғауына мүмкіндік береді. Б.Аюхановтың жақсы жұмыстары мынадай заңдылықтармен сипаттала-тынын атап өткен жөн: нақты сюжет оған көркем және бейнелі жинақ-тауға себеп болды. Т.Қажғалиевтің «Керуен» балетінде болған сияқты. Бұл жерде балеттің аз дауыспен орындаушылығы адам психологиясы-ның айнасы ретінде бейнелеумен сюжет сыртында жасырынып тұрған көрермен назар аударуға мүмкіндік береді.

1985 жылы балетмейстер Алматы хореография училищесінің көркемдік жетекшісі бола жүріп, бірінші қойылымынан жиырма жыл өткенде Е.Брусиловскийдің «Қыз Жібек» балетіне екінші рет оралды. Жаңартылған «Қыз Жібек туралы әнде» бәрі де басты қаһармандардың сезімдерімен теңдестірілген. Жылжымалы оқиғалы спектакльді қисын-ды баяндаумен толтырды. Еш жерде, ешкім тең келмейтін Күләш Байсейітова орындайтын әйгілі «Гәкку» әнін оған жеке әнмен сүйемелдеуді қосу балетке ерекше реңк береді. Б.Аюхановқа осындай лейтмотивті опералық орындаушығы «Гәкку» қандай болса, Жібек бо-лып билеушіні таба білу сәті түседі. Жібектің билеушілік лейтмотиві оның биік сезімдерімен, берілгендігімен, бақыт және махаббат туралы арманымен баяндалған.

Егер бірінші вариантта Б.Аюхановта ұлттық халықтық билер ба-сым болса, енді бәрі де басқаша болды. Халық әуеніне қойылған фоль-клорлық билер бас қаһармандардың көріністерін, олардың істері мен сезімдерін көмкеріп тұрғандай көрінді. Көпшілік жағдайда олар ұлттық элементтермен толықтырылған классикалық биді көрсетті.

А. Исакованың «Гамлетінде», Т.Қажғалиевтің «Керуенінде» бас-талған қазақ композиторларымен бірлестікте жұмыс істеу Ғ.Жұбанова-ның музыкасына жазылған «Фудзияманың үстіндегі тырналар» белетінде жалғасын тапты.

Спектакль жер үстіндегі бейбітшілік тақырыбына арналған. Оның негізіне – Жапонияның Хиросима және Нагасаки сияқты екі қаласына атом бомбаларын тастау туралы әңгіме алынған. Ғ.Жұбанованың бұл тақырыпқа көңіл аударуы бірінші рет емес. Ол 60-жылдары жазған «Аққұс туралы аңыз» және «Хиросима» балеттері бұл тақырыпты дамытты. Белгілі қазақ композиторының жаңа жұмысы адам тұрмысының қайғылылы-ғын, ойсыз агрессия алдында дәрменсіздігін және қатал күштеудің терең ашумен бұрынғы табыстарын шоғырландыра түседі. Ғ.Жұбанова мәнер-леу құралдарының молдығын жете меңгере білетін үлкен шебер ретінде, басқа бір музыкалық мәдениеттің ұлттық өзгешелігін таба білді және бере

білді, сонымен бірге өзіндік стилін де сақтап қалды. Ең алдымен, бұл қазақ музыкасы үнділігінің осы заманға музыкалық тілімен ұштастығы болып табылды. Осыған ұқсас жағдай «Фудзияма үстіндегі тырналарда» болды. Бұған өзіне тән адам жанының ең нәзік шегін шертетін лирикалық, көңіл көтерушілік жапон ұлттық фольклорын қосыңыз.

Балеттегі ертеден келе жатқан драматургиялық дау-дамай бәріне жиірек салыстыруға – жақсылық пен жамандық күресіне негізделген және музыкада да әрқашан белгілі бір бейнесін тауып отырады. Мұнда сахналық жүзеге асырудың бірінші жоспарына қаһармандардың ішкі сенімділігі және музыкадағы тұрақты лирикалық үн шығады, қандай болмасын көтеріңкі сарындылықтың және жалпы (ресми) түрде айтылудың болмауы соғыс және бейбітшілік туралы шығармаларға тән белгі болып табылады. Б.Аюхановтың шығармашылық қолтаңбасында аз дауыспен айту, серіктес болу балеттің эпикалық түпкі ойы бойынша сақталынған спектакльдің негізгі тұжырымы мен идеясы бейнелерінде жасалған.

Әже мен немере – әрекеттегі негізгі екі кейіпкер. Дүние жеке адамның және тіпті тұтас халықтың опат болуымен жоғалып кетпейді. Бұл адамдарға табиғаттың берген сыйы. Әже өткенді, ал немере болашақты бейнелейді. Ал бүгінгі күн болса, өзінің нәзіктігімен және тұрақсыздығымен екеуінің арасында тұрған көпір секілді. Осының бәрі балетте өзінің үйлесімді шешімін тапқан. Б.Аюханов Әженің бейнесіне оған ұстамдылық, сымбаттылық кескін тән жапон фольклорлық би элементерін пайдаланады. Немере биі үшін үлкен-үлкен секірістері бар, қондырғылы сызба және өтпеліктері бар академиялық классикалық биді пайдалану үйлесімді. Оның биі классика рәміздейтін жалпы адамдық деңгейге дейінгі жиынтық. Ол ұлттық жалпы адамдыққа араласатын болашаққа ұмтылу.

Балеттің тағы да екі нақты рәмізі бар. Ол бейбіт өмір бақытын бейнелейтін Фудзияма тауы және тырнаның балапаны. Балеттің камералық шешімі балетмейстерге қаһармандардың ішкі дүниесіне, олардың күйзеліс реңкіне және өзара қарым-қатынасына молырақ көңіл бөлуге мүмкіндік берді. Ұсынылып отырған жағдайлардағы бишілер С.Нұрсұлтанова (Әже) және Г.Қоқамбаева (немере) үйлесімді. Олардың орындауында шығыстық әсем қозғалыс пен биді бере білудің үлкейтілген мәнерінің ұштастық табуы спектакльдің аяқталуын өзекті деп санауға көмектеседі.

Өзбек композиторы Н.Закировтың музыкасына жазылған «Аналар көз жасы» атты балет 1989 жылы қойылды. Балеттің негізіне – Ш.Айтматовтың «Күн ғасырдан артыққа созылады» («Ғасырдан да ұзақ күн») романында толық сипатталғандай өзінің туған анасын өлтірген мәнгүрт туралы аңыз алынған. Аюханов спектаклі өзінің мәнерлік құралдары, түпкі ойы, оны бере білу тапқырлығы жағынан заман талабына барынша жақын. «Аналар көз жасы» аналық кешірім мен құрбан етудің жаназасы сияқты қабалданады. Балетмейстер бүгінгі шындықты: қылмысты, кісі өлтіруді, қатыгездікті және немқұрайдылықты көрініп тұрған қалпында суреттейді. Осынның бәрі айқын да мәнді және өзіндік, материалдың үлкен үйлесімділігі Н.Закировтың музыкасында жүзеге асырылған.

Музыка күшті қарама-қарсылықтарға толы театралдық болып есте сақталынады. Спектакльдің музыкалық лейттақырыбы алғашқыда сабырлы, содан соң қаһарманның азапты жан күйзелісін біртіндеп көрсетеді және шын мәнінде финалдағы шарықтау шегіне жеткізеді.

Аюхановтың спектакльдің тұжырымдамасында қайырымдылықты, жақсылықты және құрбан етуді жүзеге асыратын ананың бейнесі маңызды рөл атқарады. Оның тазалығы мен жинақылығын жуань-жуаней тайпасы жуынгерлерінің шектен шыққан арсыздығына қарсы хореограф екі көзқарастың бағытын айқындайды. Б.Аюханов әр сахнада сюжеттің өзгерісін дәл беруге тырысумен өзінің композициясын монументальдік айқындық стилінде құрайды, ал мәнісі рухани дау-дамай болады. Күрделі қолдауларға толы көпшілік қатысатын сахналарда, ойлап тапқыш элементтері қара бастың қамы үшін емес, кейіпкерлердің драмалық дауын айқындауға қызмет етеді.

Спектакльдің шарықтау шегі тез әсерленушілік трагедия жоспарында шешілген: мәңгүрт өз садағының оғымен туған анасын атып өлтіреді. Бұл арада мұндай хореография жоқ, тек орындаушылардың айқын әсерленушілігі мен темпераменті бар. Атап айтқанда, бұл көрермендер жүрегінде біреудің қайғысына ортақтасу сезімін тудырады және жан жарасын қалдырады. Ана махаббатының жекпе-жегінде және жұлып алынған ессіздікте өлім жеңеді. Бірақ бұл жеңіс – тек басты қаһарманның өлу фактісінде ғана. Аюханов және оның өртістері балетті айқын нотамен аяқтайды: адам егер әлдекімді сүйген болса, сол сүйіспеншілік үшін күрескен болса, онда ол босқа өмір сүрмеген. Мәңгүрт жарқын рухтардың жақсылық пен өзезілдік рухтардың қоршауында өлген анасының денесін аркалап алып жүреді.

Бұл балетте хореография классикалық бидің лексикасын ғана емес, белгілі бір мөлшерде тұрмыстық қимыл-қозғалысты да кеңінен пайдаланады. Балет негізінде Б.Аюхановтың таңқаларлық музыкалық қабілеті қалады. Әрбір қозғалыстың мәнділігі мен мәнерлілік ишараты да осы арадан басталады. Өз баласының есін қайта қалпына келтіру үшін күресте Ана С.Нұрсұлтанованың орындауында сенімді, театрлық жағынан шынайы шыққан. Өзінің созылыңқылығы жағынан қысқа, камералық спектакльде балерина көп нәрсені: бар ниетімен жақсы көріп қана қоймай, бала жанының сәл қимылына сергектік танытатын, оның жанына және азапты жүрегіне босқа жұлқынатын әйелдің-ананың күрделі жан дүниесін ашып үлгереді. Ана биі мәнерлік құралдарда жоғары қолдаусыз, күрделі техникасыз қарапайым, барынша салмақты шыққан. Хореографияның бүкіл құрылымы тек оның жан қайғысын ашуға бағытталған. С.Нұрсұлтанованың қаһарманы біздің көз алдымызда оның өзіне тағдырдың жазған қайғы-қасіретін аяғына дейін шегеді.

Бұл шын мәнінде актерлік балеттен гөрі, хореографтың жасап шығаруына көбірек дөп келеді. Осындай үйлестікте оның көркемдік табысынның құпиясы жатқанға ұқсайды. Сірә, «Ананың көз жасы» – ертедегі аңыз туралы баяндайтын балет, Аюхановтың түсіндіруінде бұл аңыз бүгінгі шындық үшін де өзекті болып табылады. Осы заманғы балеттің

бас факторы – қойылым ескі көрермендер жүрегінен жауаптық үн табуында болса керек.

Бұл қазақ биін және ұлттық балетті жасауға бағытталған салауатты, ойлы жұмыс мына қойылымдарға алып келді: М. Төлебаевтың музыкасына жазылған «Айтыс», Б.Ерзаковичтің және С.Мұхамеджановтың музыкасына жазылған «Жекпе-жек».

Б. Ерзаковичтің музыкасына жазылған «Баян сұлу» мазарындағы сахна.

С. Сейфуллиннің «Ажырамас аққулар» поэмасы бойынша Н.Атаеваның музыкасына жазылған «Айтылмаған ән».

Н.Тілендиевтің музыкасына жазылған «Бүркіт пен түлкі».

Дәулеткерейдің музыкасына жазылған «Домбырашылар биі».

Е. Брусиловскийдің музыкасына жазылған екі көріністі «Қыз Жібек» балеті (Балеттің екінші редакциясы 1985 жылы қойылды).

А. Исаеваның музыкасына жазылған бір актілі балет «Жарыс».

Вс.Булгаровскийдің музыкасына жазылған бір актілі балет – «Жа-стар».

Халық музыкасы – «Ақсиса».

Е.Брусиловскийдің музыкасына жазылған «Шашу».

М. Төлебаевтың музыкасына жазылған «Мерекелік сюита».

А. Исакованың музыкасына жазылған екі көріністі балет – «Батырлар».

М. Ержановтың музыкасына жазылған «Қуанамын».

Құрманғазының музыкасына жазылған «Жігіттер биі».

Халық музыкасы – «Айжан қыз».

В. Великановтың музыкасына жазылған «Қамбар және Назым адажиосы».

Тәттімбеттің күйіне жазылған «Былқылдақ».

А. Исакованың музыкасына жазылған «Шопандар».

А. Исакованың музыкасына жазылған «Қазақ вальсі».

Е. Рахмадиевтің музыкасына жазылған «Думанда».

Сүгірдің күйіне жазылған «Аққу».

Т. Қажғалиевтің музыкасына жазылған бір актілі балет «Керуен».

Аюхановтың қойылымдарының көкейтестілігі туралы айтқанда, мына жайларды атамай өтуге болмайды: хореограф көкейтестілікті спектакльдің көркемдік тұтастығына зиян келтіруге құрбан етпейді. Қалай болғанда да ол үшін би классикалық би мектебінің берік игерілген негізі, оның полиграфикалық құрылымы, бірыңғай стильдік ең басты болып қала береді. Суретші және балет труппасының жетекшісі ретінде Аюхановқа кәсіби ашық айтушылық және білуге құмарлық тән. Ол қандайда болмасын бір салыстырудан қорықпастан, өзінің труппасының қойылымына еліміздің жетекші балетмейстерлерін жиі шақырып отырады. Мәселен, ансамбль әртістерінің орындауында біз С.Прокофьевтің музыкасына жазылған «Ойыншы» балетіне (1978) Б.Мягковтың қоюында, Д. Шостаковичтің 1-симфониясының музыкасына жазылған «Адалдық» (1981) – балетмейстер О.Соколов, С.Прокофьевтің музыкасына жазылған (1978) «Адасқан ұлды» М.Мурдмааның қоюында және т.б. көреміз.

Концерттік нөмірлерді, классикалық мұраға айналған спектакльдерден үзінділер көруге сахна шеберлері жиі шақырылады. Мұндай жағдайларда эстафета «қолдан қолға берілді», тікелей орындаушылар, шынайы хореографиямен таныстар оларды қазақ балет сахнасына апарды. Мәселен, ленинградтық биші Н.Долгушиннің К.Вебердің музыкасына жазылған «Раушан гүл елесі», М.Фокиннің хореографиясымен жаңартылған және А.Бурноавиль хореографиясындағы Хельстеданың «Чинзанодағы гүлдер фестивалі» (1978) балетінен алынған па-де-де қойылымдары. Труппаның кәсіби өсуіне әйгілі балерина Н.Дудинскаямен жүргізілген жұмыс үлкен ықпал етті. Труппа репертуарында оның Пунидің музыкасына жазылған – «Па-де-карт» А.Долиннің хореографиясымен және А.Обердің па-де-де (1980) қойылымдары ұзақ уақыт болды.

Аюхановтың ансамбль үшін жүзеге асырылған қызықты және күрделі шығармашылық қатынастағы балетмейстерлік жұмыстарының бірі ретінде эстондық балетмейстер М.Мурдмаа қойылымын айтуға болады. Ол осы заман аса көрнекті Л.Якобсон, Д.Баланчин және т.б. сияқты балетмейстер бірінші рет қойған әдеттегіден тыс тарихы бар спектакльді қойды. Бұл С.Прокофьевтің музыкасына жазылған «Адасқан ұл» балеті. Бұл жөнінде Б.Аюханов өзінің кітабында былай деп жазды: «Оны біздің ансамбльде осы балетті қоюға шақыра отырып, мен өртістерге жоғары класты және жарқын шығармашыл дара балетмейстермен жұмыс істеуге мүмкіндік бергім келді. Оның қоюы жастық жалынмен, жаңалығымен ерекшелігінде. Спектакль бейнелі, музыкаға барынша бай болды» (Аюханов Б. Мой балет. А., 1988, с. 81).

М.Мурдмаа осы заманғы күрделенген би тілімен көптеген қиыншылықтар мен жоқшылықтарды басынан кешірген, сондай-ақ ең ақырында өгей әкесінің үйіне қайтып оралған жас жігіттің кезбелігі туралы айтып берді. Үйге ол мүлдем басқа дүниені көрген және жанына тыныштық арналған, бар дүниемен үйлесімдік тапқан адам ретінде оралды. М.Мурдмаа өзінің қаһарманымен бірге бұл дүниеден өмірді орнықтырушы жарық іздейді және оны табады. Балетмейстердің бұл бағыты осы балеттік шығарманы қоюшылардың күрестің пайдасыздығын, өмірден түңілушілікті насихаттаушы бұрынғылардың көзқарасына қарсы тұрады. «Қаңғыбас бала» балеті хореографияның жаңа үлгілерімен араласуда балет труппасына мол мүмкіндік ашты. Балетмейстер түрлі шығармашылық қолтаңбаларымен ансамбльдің кәсіби жоспарда өсуіне көмектеседі. Олай болса, кез келген балет ұжымы жетекшісінің басты міндеті мен арманы осы емес пе?

Ертеректе аталған балеттердің бәрі 70–80-жылдарда жасалынған. Өтпелі кезең талай рет және оның жетекшісі алдында сақталып қалу қалмау мәселесін қойды. 90-ншы жылдардың басында қойылған екі балет – Кузьминнің музыкасына жазылған «Адам емес» және Ливишицтің музыкасына жазылған «Қызыл телпек» балеттері ақыры рампа жарығын көре алмады. Жоғарыда аталған кезеңдегі труппаның соңғы премьерлерінің бірі – Ф.Шопеннің «Шопенианасы», М.Молодидің музыкасына жазылған «Әлі ақшам емес».

Орын алып отырған нақты қиыншылықтарға қарамастан ансамбль болашақтағы қойылымдарға қатысты түпкі ойларды талдап жасаумен өмір сүріп келеді. Болат Аюхановтың басшылық етуімен Мемлекеттік академиялық классикалық би ансамблі дамуының отызжылдық тарихы оның өміршеңдігін және қажеттігін растай түседі. Труппаның жол көрсетушісі болған хореографиялық миниатюра бұл балада шығармашылық эксперимент жүргізуге жаңа, әлі зерттелмеген тақырыптарды, сюжеттерді және бейнелерді ашып береді. Бұл әр түрлі жанр балетмейстерге, жас бишілерге және балеттік композиторларға өзінің сымбаттылық мүмкіндігін тұрақты түрде кеңейтуге мүмкіндік береді.

Өнерге, оның дамуына бүгінгі күннің табиғи қазіргі заманның жанды күші қажет. Өмірге келген, басқа әлеуметтік-мәдени ортада тәрбиеленген жас ұрпаққа жаңа, осы заманғы стильді іздестіруде дәстүрлі хореографиялық ойлауды жеңіп алу міндеті тұр. Мұндай уақыт осы ансамбль үшін де келіп жетті.

Б.Аюханов өзінің «перзентін» жасау кезінде болашақта дамуға тиісті болғандардың ішінен бірқатарын алдын ала болжап қойды. Бұл балетте дамыған камералық жанрлар, балеттік сахнаға арналған күрделі симфониялық музыка пайдалану, жұмылдырылған солистерсіз және кордебалетсіз актерлік құрам – ұлттық өзіндік салада ізденістер, классикалық биге және халықтық би тілін жинақтау, құнды әдебиетке көңіл аудару, классикалық биге берілгендік және т.б.

Б.Аюханов балетмейстер ретінде қазақ балетінің басқа қайраткерлерінен жарты қадам алда болды. Тұрмысқа ұқсастық гүлдену кезеңінде балетмейстер шындықтың өлшемі сыртқы ұқсастық емес, бірінші кезекте, ішкі шындық болу тиіс ерекше хореографиялық бейнелікті іздеді. Әрі қарай осы ізденістерді дамыта отырып, ол өзінің жұмыстарында хореографиялық бейнеге бағындырылған балет өнерін құрайтын хореография, музыка, драматургия, бейнелеу өнері сияқты көркем шығармашылықтың алуан түрлерінің үйлесімді жинақталуына қол жеткізді. Б.Аюханов үшін балетмейстерлік кейіп адам денесі қозғалысының үйлесімдік табуы болып табылады.

Оның хореографиясы түсініктер беруге немесе қосымша әшекейлеуге мұқтаж емес. Бұған дейін М. Фокин өз кезінде: «...кейде би сөз жеткізуге дәрменсіз жайларды айта алады», – деп атап көрсетті (*Фокин М. Против течения. М., 1962, с. 214*). Аюхановтың қойылымдарында ғашықтар дуэттерінің ерекше айқын және есте қаларлықтай болуы кездейсоқ емес. Мұнда сөзсіз поэзиямен, үйлесімдікпен және әсемдікпен тыныстады. Сонымен бірге хореограф тек классикалық биді түрлі үлгілерде және ұштастықта пайдаланды. «Барынша жоғары ұшу сәтінде ұстап алынған және тоқтатылған өмір, толық түрде осы сәтте ғана берілуі мүмкін, бірақ және онымен шектеулі» (Хореографиялық миниатюралар. Л., 1960, с. 18. Вступительная статья В.Красовской). Осы сипаттама Аюхановтың миниатюраларға өте дәл келеді. Оның хореографиялық суреттемесі даму барасында бейнені сирек береді, бөрінен гөрі балетмейстерді нақ сол сәтте классикалық би құралдарымен шешілген, модерн-балеттің батыл жаңалығынан гөрі, көрерменге күшті әсер қал-

дыратын қаһарманның жан күйзелісі қызықтырды. Классикалық бидің эстетикасы мен поэтикасы уақыттың модасы мен еркелігіне тәуелді болмайды. Онда – түр мен мазмұн жетілдірілуі түр. Әрине, егер өңгіме классикалық бидің шын мектебі туралы болған жағдайда. Ал Б.Аюхановтың классикалық бидің барлық байлығын меңгеретініне шүбә келтіруге болмайды.

8.4. Ансамбль негізін салушылар

Қазіргі кезде Болат Ғазизұлы Аюхановтың басшылық етуімен оның оқушылары балетмейстерлік өнерде өз қадамдарын байқап көруде. Бұрынғы кездегідей ансамбль ұжымы ұлттық хореография өнерін дамытудың жаңа жолдарын табу үшін ашылған шығармашылық зертхана болып табылады.

Балет әртістерінің басым көпшілігі «Алматының жас балеті» ұжымының дәстүрлерінде тәрбиеленіп шықты.

Мұнда олар балет әлеміне жолдама алды және шығармашылық өмірдің барлық қыр-сырын бастан кешірді. Олардың ішінде ҚР Халық әртісі С.Нұрсұлтанова, ҚР Еңбек сіңірген әртістері Б.Ешмұхаметов, Р.Оңғарова, Н.Пивницкая, Н.Гончарова, А.Семьянов, Т.Анюшенко, С.Тихонов, Г.Михалева, Р.Мусин бар.

Б. Ешмұхаметов, Н.Пивницкая, Н.Гончарова, С.Семьянов, Т.Анюшенко «Жас бишілер одағы» болып бірлескен алғашқы 9 адамның қатарында болды.

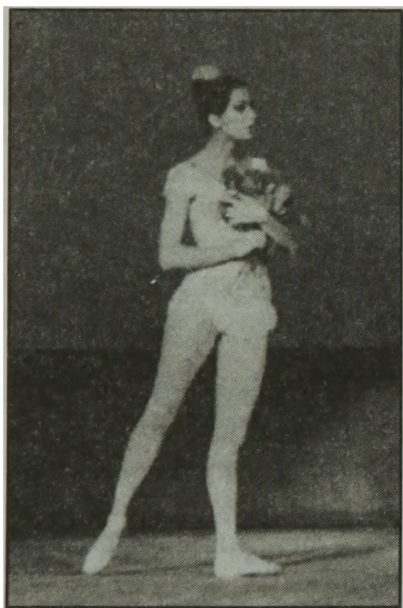
Осы заманғы хореографияны дамытуда оның көзқарасын толық бөліскен, Б.Аюханов серіктестіктерінің бірі – балет әртісі Қазақ КСР-інің Еңбек сіңірген әртісі **Бауыржан Ешмұхаметұлы Ешмұхаметов** болды (1948–1998 жж.).

Алматы хореография училищесін педагог Б.Аюхановтан бітірген соң ансамбль негізі құрылған күннен бастап оның труппасында жұмыс істей бастады. Б.Ешмұхаметовтың биі айқын қызбалылығымен және аса жайлы орындалуымен ерекшеленеді. Бидің нақты, аяқталған қалпы оның көрермендердің есінде ұзақ сақталатын биші бейнесін жасауына көмектесі.

1979 жылдан Б.Ешмұхаметов Абай атындағы опера және балет театрының балет труппасында солист болып жұмыс істей бастайды. Осы жерде оған ірі спектакльдерде өзінің шеберлігін жүзеге асыруға жаңа мүмкіндік ашылады. Театр сахнасында орындалған жарқын рөлдердің бірі А.Хачатуряның «Спартак» балетіндегі Красс бейнесі болды. Оның Красы – барлық әрекет зерігушіліктен қашумен берілген патрицийлер басқарушы класының ұстап тұруға болмайтын ақылсыздығын жүзеге асыру.

Б.Ешмұхаметов өзінің әртістік қызметін аяқтап, қайтадан 1975 жылдан «Қазақ ҚСР мемлекеттік классикалық би ансамблі» болып қайта аталған «Алматының жас балеті» ансамбліне балет труппасының директоры болып оралды.

Надежда Ивановна Пивницкая (1946–1993 жж.), балет әртісі, Қазақ КСР Еңбек сіңірген әртісі хореографиялық училищені бітірген соң ансамбль бастауында тұрған Б.Аюхановтың тоғыз оқушысының бірі болды. Ол Кармен, Гертруда. «Қазақ сувенирлері» балетінде Кемпір, «Эдит Пиафқа арнау» балетінде Пиаф рөлдерін бірінші орындаушы. Үлкен еңбекқорлығы мен әртістік қажырлылығы оған алуан бейнелерді жүзеге асыруға көмектесті. Өзіне ғана тән даралығы оған «Болеро» балетінде испан қызының естен кетпес бейнесін жасауға мүмкіндік тууғызды. 12 жыл ансамбльде жұмыс істеумен және өзінің жарқын даралығымен, дарынды орындаушылығымен із қалдырған ол Красноярск опера театрына жұмысқа ауысты.



Наталья Львовна Гончарова – балет әртісі, Қазақ КСР Еңбек сіңірген әртісі.

1966 жылы Б.Аюханов сыныбы бойынша Алматы хореография училищесін бітірген соң 1965 жылдан 1967 жылға дейін Абай атындағы театрда балет солисі болып жұмыс істейді. 1967 жылдан «Алматы жас балеті» ансамблі болып құрылғаннан бастап оның солисі және кеңесшісі болады.

Ұжымда жұмыс істеген жиырма жыл ішінде ол ансамбльдің бүкіл классикалық репертуарын: А.Исакованың «Гамлет» балетіндегі Офелии мен Гертруданың, В.Блугарскийдің «Қазақ сувенирлерінде» келіннің партияларын, А.Исакованың «Батырлар» балетінде бас партияны орындап шықты.

Н.Гончарованың шығармашылық өмірбаянында Б.Аюханов қойылымындағы

Ж.Бизенің Кармен балетінде, Р.Шедриннің «Кармен-сюитасында» – Кармен бейнесін, «Эстония» театрының бас балетмейстері Май Мурдмаа қойылымында С.Прокофьевтің «Адасқан ұл» балетінде Красавицаның бейнесін жасау айтарлықтай орын алады.

Ансамбльдің құрамында ол Кеңес Одағының барлық түпкірінде болды. М.О.Әуезовтің 80 жылдағына арналған мерейтойы кешінде, Мәскеудегі Үлкен театрдың сахнасында КСРО-ның Халық әртісі Р.Бাপовпен жұптасып Л.Минкустың «Дон Кихот» балетінен па-де-дені биледі. Кремльдегі Съездер Сарайының сахнасында және П.Чайковский атындағы Концерттік залды әлденеше рет өнер көрсетті. Труппаның құрамында Францияға, Италияға, Иракқа және басқа елдерге барған шетелдік гастрольдік сапарларға қатысты.

1997 жылы оқытушылық жұмысын Алматы хореография училищесінде оқумен ұштастыру арқылы Т.Жүргенов атындағы Өнер институтының хореография факультетін бітірді. Сондай-ақ педагогикалық қызметі де жемісті болды: оның оқушысы қазіргі кезде Париждегі және Монте-Карлодағы балет театрларының сахнасында жұмыс істеп

жүр. Аса талантты оқушысы Г.Құрманғожаева Лозаннеде (1998) өткен балет әртістерінің халықаралық конкурсының дипломанты, «Шабыт-2002» жастар шығармашылығы Халықаралық фестивалі «Гран При» иегері, қазіргі кезде Астанадағы К.Байсейітова атындағы опера және балет Ұлттық театрының прима-балеринасы.

Бұл күнде Н.Гончарова педагогикалық қызметін Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы хореография факультетіне басшылық жасаумен табысты ұштастырып жүр.

Алексей Федорович Семьянов – балет әртісі, Қазақ КСР Еңбек сіңірген әртісі. Әртістердің бірінші тобы сапында «Алматының жас балеті» ансамблінің негізін салушылардың бірі болып табылады. Б.Аюхановтың класы бойынша Алматы хореография училищесін бітірісімен ол ансамбльдің солисі болады. Ол ансамбль репертуарындағы жетекші партиялардың бәрін орындайды. Соның ішінде Ж.Бизен – Р.Шедриннің «Кармен-сюита» балетінде Хозе партиясын орындауын ерекше атап өткен жөн. Жаңа ансамбльдің дүниеге келуіне көп шығармашылық күш-жігер қосты, ұжым бас балетмейстерінің серігі және көмекшісі болды. Хозе, Клавдий, Гамлет, күйеу жігіт («Қазақ сувенирлері»), Батыр, Генерал («Ойын»), Свидригайлов («Наваждения»), Жол бастаушы («Керуен»), рөлдерінен оның би шебері болып қалыптасқанын көруге болды. Одан арғы шығармашылығында А.Семьянов педагог, репетитор ретінде өзін көрсете білді.

Армиядағы қызметінен кейін Алексей А.В.Луначарский атындағы ГИТИС-тің балетмейстер бөліміне оқуға түсуге шешім жасайды. Н.Семьяновтың диплом жұмысы Ш.Дюктың «Чародейдің оқушысы» және С.Прокофьевтің Бірінші фортепианалық концертінің музыкасына жазылған «Әсемдік бастаулары» балеттерін қою болған. Дипломын қорғаған соң А.Семьянов Мәскеуде жұмыс істеуге қалады.

Татьяна Сергеевна Анюшенко – балет әртісі, Қазақ КСР Еңбек сіңірген әртісі.

1967 жылы Б.Аюхановтың 9 оқушысы құрамында училищені бітіреді, «Алматының жас балеті» ансамблінің балет әртісі болады. Сол жылы Мәскеуде өткен жаңа концерттік нөмірлердің Бүкілодақтық конкурсына Б.Аюхановтың «Ажырамас аққулар» балетін қоюға серіктесі ретінде қатысып, лауреат атанады.

Уақытының өн бойында ұжымның дәстүрлеріне адалдық қалпын сақтап қалуымен ол ансамбльдің лирикалық жоспардағы барлық партияны орындаушы солист болды.

Қорытындыда классикалық би мемлекеттік ансамблін жасаушы және оның алмаспайтын, республикаға емес, одан тыс жерлерге де кеңінен таныс Б.Аюханов шығармашылығының негізгі ерекшелігін атап келеді. Ең алдымен, балетмейстерге осы замандық өткір сезім тән. Оның шығармашылығынан академиялық мектеп өзінің жүзеге асуын тапты. Оның балеттерінің техникалық-кәсібилік жағын айтпағанның өзінде, ойшыл интеллектуалды дамыған бишілерге арналған. Әр түрлі балет кейіпкерлері мінезінің шындығы талантты шебердің шығармашылығын көрермендердің ыстық ықыласына бөлеп, оған анық бұқаралық сипат берді.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Б.Аюхановтың балетмейстерлік көзқарасының қалыптасуы.
- Ол құрған «Екі актер театрының» шығармашылық сипаты.
- «Алматының жас балеті» ансамблі қалай құрылды?
- Балетмейстер қандай балет жанрын қалады?
- Жас ұжымның алғашқы орындаушылары.
- Б.Аюхановтың балет қойылымының ерекшелігі неде?

ӘДЕБИЕТТЕР:

- *Аюханов Б.* Мой балет. – А., 1988.
- Балет: Энциклопедия. – М., 1981.
- *Жумасейтова Г.* Страницы казахского балета. – Астана, 2001.
- Қазақ өнері: Энциклопедия. – А., 2002.
- *Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. – А., 1976.
- *Фокин М.* Против течения. – М., 1962.
- Хореографические миниатюры. – Л., 1960. – Вступительная статья В. Красовской.

9-ТАРАУ. Қазақ ұлттық хореографиясы тарихындағы балетмейстердің рөлі

Біздің республикамызда хореографиялық өнер қалыптасуының қиын кезеңінде Ташкенттің, Киевтің, Мәскеу мен Ленинградтың көрнекті балетмейстерлері көп көмек көрсетті. Абай атындағы опера және балет театрының бас балетмейстері қызметінде әр түрлі кезеңде бір-бірін ауыстыра отырып, Али Ардобус, А.Александров, Л.Жуков, А.Чекрыгин, Г. Березова, М. Мошеев жұмыс істеді. Олардың әрқайсысының жұмысы театр балет труппасы шығармашылығының кезекті өсуімен айқындалып отырады. Ұлттық хореография дамуындағы бұл балетмейстерлердің шығармашылық ізденістері ұлттық балетті дамытудағы белес болып табылатын ерекше спектакльдердің қойылуымен аталынып өтілген.

Өзіндік, өзгеше сипатқа ие болған хореография, ұлттық балеттің қалыптасу кезеңі көрнекті қазақ балетмейстерлері Д.Әбіров, З.Райбаев, Б.Аюханов есімдерімен байланысты.

9.1. Дәурен Тастанбекұлы Әбірев

Дәурен Тастанбекұлы Әбірев – балет әртісі, балетмейстер, Қазақстан Республикасының Халық әртісі. Қазақ хореографиялық училищесінің түлегі (1933–1942) педагогтар А.Александровтан, Л. Молодяшиннен, А. Селезневадан білім алады.

Мәскеуде өткен қазақ өнерінің алғашқы онкүндігінің қорытынды концертінде-ақ көрермендер ішінде балет мектебінің 3-сынып оқушысы Дәурен Әбірев бар, ең жас қатысу-

шыларды сүйсіне қошеметтеді. Ол Вацловтың, Альберттің, Солордың партияларын билеген қорытынды спектакльдер, бітіру спектаклі және спектакльде отырған Уланованың ақ тілегі жемісті және ұзақ сахналық жолды аңғартты.

Бірақ армиядағы қызметі (1942–1946) Д. Әбіректің әртістік қызметін үзіп тастады. Дәурен Тастанбекұлы Ұлы Отан соғысында «Жеңіс үшін» медалімен марапатталды.



1947 жылы ҚазКСР Халық Комиссарлар Кеңесі жанындағы өнері ісі жөніндегі Басқарма Д.Әбіректі Мәскеуге Мемлекеттік театр өнері институтының балетмейстерлік бөліміне іссапарға жібереді. Оның ұстаздары – Р.Захаров, А.Шатин, М. Васильев, Т.Ткаченко, Н. Тарасов, Л.Овербук. Жоғары хореографиялық білім алған Д.Әбірев туған театрына оралады.

1952 жылдан 1977 жылға дейін Абай атындағы қазақ мемлекеттік опера және балет театрының балетмейстері және бас балетмейстері болып жұмыс істейді. Осы жылдар аралығында ол үлкен балет репертуарын жасады: В.Великановтың «Қамбар мен Назым», Е.Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш–Баян сұлуы», Н.Тілендиевтің «Достық жолымен», Ц.Пуни мен Э.Глиердің «Эсмеральдасы», Ф.Ярулиннің «Шуралесі», Б.Асафьевтің «Бақшасарай фонтаны», А.Меликовтың «Махаббат туралы аңызы», Ғ.Жұбанованың «Аққанаты», А.Зацепиннің «Хоттабыч қарты» және басқалары.

Олардың кейбіреуінде драматург ретінде көрінеді. Осы репертуардан бүгінгі күні Қазақстан Республикасының хореографиялық өнерінде жетекші лауазымға ие болып отырған көптеген ұлттық кадрлар өсіп шықты. Екі балет барынша ұлттық хореография тарихын толық бейнелейді, олар: Ғ.Жұбанованың «Аққанаты» мен Е.Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш–Баян сұлуы». Д.Т.Әбірев қазақ би фольклорын зерттеудің негізінде халық суретшісі Ә.Исмаиловпен бірлесе отырып, «Қазақ халқының билері» атты кітап жазды.

Ол ішінде «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Біржан және Сара», «Амангелді», «Қамбар сұлу», «Айсұлу» және басқалары бар он төрттен астам опералық спектакльдер, табысты орындалған көптеген концерттік нөмірлердің қойылымдарын жүзеге асырды.

1977 жылдан 1984 жылға дейін Д.Т.Әбірев республиканың филармониялық ұжымдарында режиссер және балетмейстер ретінде көптеген концерттік бағдарламаларды жүзеге асырды. Республикада, облыстарда хореографиялық өнердің дамуына белсенді түрде көмектесе отырып, өз өнерін өз елінде және шет елдерде көрсететін 18 халық ансамблін құрды.

1980/82 жылдары КСРО мәдениет министрлігінің іссапарымен Йемен Араб Республикасында жұмыс істеді, фольклорды зерттеп, АҚШ, Ағылшын, Франция және барлық араб елдерінде табысты өнер көрсеткен бірінші кәсіби ансамбль құрды. «Алтынай» мен «Салтанат»

мемлекеттік ансамбльдеріндегі көптеген би нөмірлері Әбіректің үлесіне тиесілі. Оның бастамасымен көптеген пединституттарда хореография кафедралары ашылып, республиканың жалпы білім беретін мектептерінде «би-ритмика» пәні енгізілді.

1984/89 жылдары Д.Т.Әбірев Т.Жүргенов атындағы Мемлекеттік театр және кино институтында кафедра меңгерушісі болды.

1989 жылдан соңғы күніне дейін Д.Т.Әбірев педагогика саласында еңбек етті. Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық институты хореография бөлімінің жетекшісі және Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында хореография факультетінің профессоры болды.

Д.Әбірев қазіргі қазақ биіне өзіндік орындаушылық дәстүрді енгізді. Ұзақ жылдар бойы халық фольклорын терең зерттей отырып, ол қазақ сахналық биінде өзіндік жұмыс жүйесінің авторы болды. Оның билерін сипаты жөнінен фольклорлық-этнографиялық жанрға жатқызуға болады. Орындау ерекшелігіндегі этнографиялық нақтылықтың қайта туындауы қазақ биінің ерекшелігі мен бірегейлігінің нығаюына мүмкіншілік жасады деуімізге әбден болады. Қазақстан Республикасы хореографиялық өнерін дамытуға қосқан үлкен үлесі үшін ҚР Жоғары Кеңесінің үш Құрмет грамотасымен, Еңбек Қызыл Ту орденімен марапатталды.

Д.Әбіректің алғашқы қойылымы «Жастық» балеті, одан кейін «Эсмеральда» мен «Шуралені» қойды. Бұл қойылымдарды жүзеге асыра отырып, балетмейстер дербес суретші, жаңа билер мен пантомималық көріністерді жасаушы болды. Д.Әбіректің өңдеушілік жұмыстары («Айболит», «Бақыт жағалауы») түпнұсқаның көркемдік тұтастығын сақтауға ұмтылуымен ерекшеленеді. Балетмейстердің басты жетістігі ұлттық классикалық балет жасауға деген ұмтылысымен аталынып өтілген түпнұсқалық шығармашылығы саласында көрініс тапты.

Би тілінің жаңа формаларын іздестіруде Д.Т.Әбірев халық шығармашылығына жүгінеді. Көркемөнерпаздар байқауына қатысу, қазақ биі шеберлерінің өнерімен танысу балетмейстердің көрсетулерін байыта түседі және оған қажетті материалдарды береді.

Өзінің ұлттық билерінің алғашқы қойылымдарын Д.Әбірев сынақ ретінде көркемөнерпаздар ұжымында жүзеге асырады. Кейін олардың сәтті шыққандарын «Қыз Жібек» (3-ші редакция), «Біржан мен Сара», «Назугум» ұлттық операларының би сахналарына көшіреді. Қазақ опералық хореографиясының дәстүрлеріне адалдықты сақтай отырып, Д.Әбірев түрлі хореографиялық лексикаларды қолданады. Бұқаралық, ансамбльдік, дуэтті, жеке билерден балетмейстер «сөзбе-сөз» жеткізген халық фольклоры мен оның шығармашылық стилінің әдістерін көруге болады. Ұлттық биді қоюда Д.Әбірев классикалық би – адажио ережелерінің түрлерін, дуэттерді, әйелдердің де, ерлердің де жеке орындауларын толықтыратын ерекше орындау түрін, қолды ұстау қалпын қазақ биіне тән ұлттық фольклордың үйлесімділік сазын кең қолданады. Бұл қойылымындағы сәтті табыстарды балетмейстер «Достық жолымен» ұлттық балетінде, кейінгі қойылымдардағы пластикалық шешімдерде бекітті.

Қазақ балетін Мәскеудегі ұлттық өнердің онкүндігіне дайындауға байланысты жас балетмейстер Д.Әбіревке Үлкен театр хореографы Р.Захаровпен бірге еңбек етудің тамаша мүмкіндігі ашылды. Бірлескен жұмыс ұлттық балетті құрудың ерекшелігін тереңірек түсінуге мүмкіншілік берді. Сөйтіп, «Достық жолымен» балеті бірталай өңдеуге түсті. Алдымен, Р.Захаров сюжетті артық мимикалық мизансценалардан арылтты, балет сюжетін тұтастай өзгертті. Өтпелі әрекеттерді толық айқындап, Жамиль, Ли Синнің бейнелерін дамытты және байытты, сюжетті билерді шұбалаңқылықтан арылтып, мазмұнын жақсартты. Актёрлермен көп жұмыс істей отырып, Р.Захаров бейнемен ойлана жұмыс істеді, бидің тазалығы мен еркіндігін, орындаушылық мәнердің белсенділігін талап етті. Бұл хореография шеберлік мектебі балетмейстер Д.Әбіректің шығармашылығында да, ұлттық балеттің дамуында да белгілі кезең болды.

Қазақ өнері мен әдебиетінің онкүндігі республиканың мәдени өміріндегі жарқын жаңалық болды.

«Қазақ өнері мен әдебиетінің екі онкүндігі – 1936 жылғы және бүгінгі, – деп жазды М.Әуезов, – маған біздің ұлттық тарихымыздағы, біздің рухани мәдениетіміздің тарихындағы маңызды кезең болып көрінеді. Бірінші онкүндік – бастамасы болды, біз сол кездің өзінде-ақ белгілі бір шыңға шықтық. Екінші декада – шарықтау, қазақ халқының өнері мен әдебиетінің орасан өрлеуі, біздің қазіргі жетістіктеріміздің бұрынғыға қарағанда неғұрлым биік шыңы. Өнер мен әдебиет майданы кең және қызықты.

Біздің мәдениетіміз өзінің алтын ғасырын басынан өткізіп отыр деп батыл айтуға мүмкіндік береді. Бұл майданды жағалай жүргенде, балетті, киноны, драманы көреміз, опера мен симфониялық музыканы естиміз, тамаша ансамбльдерге, көрнекті сахна шеберлеріне, живопиське, қолданбалы өнерге қол соғамыз» (Әуезов М. Шабыт шапағы. «Литературная газета», 1958, 22 желтоқсан).

Онкүндікті қазақ хореографиясының кемелдігіне емтихан ретінде бағалап, балет ұжымы оған тыңғылықты дайындалды. Әрине, тұтас қойылым тобының белсенді жігері өзінің жақсы нәтижесін көрсетті.

Балет труппасына декаданың алдында жоғары білімді әрі білікті өртістердің жаңа отряды қосылды. Мамандық жетілдіру сыныбын аяқтап, Ленинградтан С.Көшербаева, А.Асылмұратов, З.Райбаевтар қайтып оралды. Балет солистерінің құрамына Ленинград хореографиялық училищесінің ұлттық бөлімінің алғашқы түлектері – А.Джалилов, М.Аумакиев, Э.Усин, К.Алишев, Ф.Қойгелдинова, М. Тиранова, Б.Валиев, С.Молдабеков, Э.Пактар кірді.

Қазақ өнерінің онкүндігі Мәскеу жұртшылығының жылы лебізін тудырды. Көрнекті мәдениет қайраткерлері республиканың жас хореографиялық өнерінің өрлеуін атап көрсетті. Оны ізденімпаз суретші ретінде сипаттайтын бұл шығармашылық ізденістердің шарықтау шегі екі балет болды: Ф.Жұбанованың «Аққанаты» мен Е.Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш–Баян сұлуы». Әрбір спектакль балетмейстер шығармашылығындағы белгілі бір кезеңнің аяқталуын білдіреді.

Д.Т.Әбіректің балетмейстердің қайраткерлігі қазақ ұлттық биін классикалық балет түрлерімен біріктіру жолдарын іздестірумен ұштастырылды. Осы орайда Е. Брусиловский музыкасына қойылған оның «Қозы Көрпеш—Баян сұлу» балеті неғұрлым сәтті шықты.

Д.Әбіректің шығармашылығында «Қозы Көрпеш—Баян сұлу» балеті ерекше орын алады. Тарихи тақырыпты көрсеткен спектакльде ол өзінің ұстанымын қайта ой елегінен өткізіп, оларды қазіргі балет өнерінің шарттарына орай бейімдеді. Оқиға көріністері пантомиманың көмегімен қолма-қол шешілетін 50-жылдардағы біртуар қойылымдардан айырмашылығы бұл спектакльде оның бүкіл шығармашылық жігері, ең алдымен, би бейнесін жасауға бағытталған. Кейіпкердің ішкі ниетіне негізделген би, ашу, қуаныш, қайғы немесе үміт болсын, жаңа қойылымның басты артықшылығы мен негізгі бағыты болды.

Бүкіл шығармашылығы бойында Д.Әбірев ұлттық сахналық билер қойылымына назар аударып, ұлттық операдағы көптеген би көріністерін жаңартты.

Әбірев ұлттық қазақ биіне оны орындаудың ерекше дәстүрін кіргізді. Халық фольклорын терең зерттей отырып, ол өзін халық биін орындаудың этнографиялық нақтылығының жаңа түрлерін іздестіруші өзгеше хореограф ретінде қалыптастырды.

Жалпыға танылған толыққанды, көп жанрлы Қазақстан өнеріне шығармашылықтың жаңа асуларына қол жеткізуі мен өзінің алға қадам басқан қозғалысын одан әрі жалғастыру міндеті тұрды.

60-жылдары республика қоғамдық өмірінің барлық саласы ерекше қарқынмен дамыды. Халық шаруашылығының барлық саласы үлкен өрлеу үстінде болды. Мәдениеттің, ғылымның, білімнің гүлденуі жалғаса түсті. Мұнда бүкіл ел басынан кешіріп отырған қоғамдық-саяси жағдай, белгілі тарихи оқиғалар маңызды рөл атқарды. Бұл кезеңге тән сипаттар: жаңа идеялардың жиналуы, өткен жылдардың көркем тәжірибесін қорытындылау қажеттігінің тууы, қоршаған өмірге мұқият қарау, жаңа, мазмұны терең сюжеттерді, жаңа, мәнерліліктің неғұрлым сенімді құралдарын табу. Әсіресе, шығармашылық қайраткерлердің қол жеткенге тоқмейілсімеу, өмірді сырттан ғана бақылаушы болмау, керісінше, кәсіби мәдениет пен шеберліктің қалыптасқан тәжірибесіне сүйенумен, қазіргі бай мазмұнмен, кең көлемді қорытындылармен толықтырылған, көркем үлгіде жасалған туындылар әкелу мақсаты ерекше көрінді.

Еліміздің балет театрының тәжірибесін қадағалай отырып, көрсетілген мерзімдегі хореографиялық өнерде бұл сипаттардың бәрі айқын көрініп отырғанына көз жеткізуге болады. 60-жылдар балет театрының тәжірибесінде ешқашан болмаған белсенділік пен шығармашылық ізденістердің алуан түрлілігімен сипатталады. Көп актілі спектакльдер де трагедиялар, драмалар, комедиялар, қазіргі және классикалық әдеби шығармалар көрсетілді. Онымен бірге «шағын үлгілі» балеттер туды: бір актілі, би сюиталары мен хореографиялық симфониялар, лирикалық және ерлік жырлары, концерттік миниатюралар.

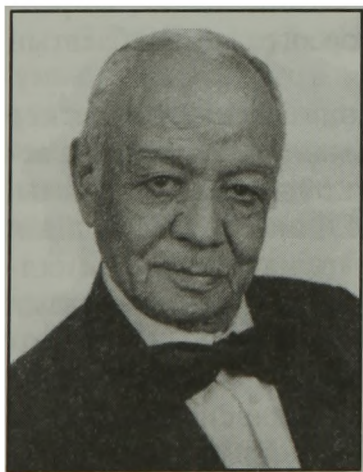
Балет мәселелері қоғамдық өмірдің мәселелерімен заңды байланысын іздестірумен дамитын балет өнерінің теориялық ойлары да жандандырылды. Мол тәжірибе жинақтаған Мәскеу, Ленинградтың және басқа да қалалардың байырғы балет театрларының тәжірибесі теориялық тұрғыдан ойлауды ұсынатын мерзімді баспасөздегі мақалаларды айтпағанда, көптеген жаңа кітаптар жарық көрді. Өмір сүріп отырған құрылыстың ұлы жетістіктерінің бірі – ұлттық республикаларда балет өнерін жасаудың қорытындысы шығарылды. Өнерлері хореографияны байытатын балет қайраткерлері – әртістердің, балетмейстерлердің, музыканттардың шығармашылық зертханасын зерттеу барған сайын көбірек қажет бола бастады.

Бұл үрдіс, әрбір жылмен, әрбір театр мазмұнымен кеңі түсіп, 60-жылдары көптеген шығармашылық ұжымдарды, соның ішінде, қазақ балет театрын да қамтиды. Күрделенген міндеттерді шешуге кірісе отырып, ол жаңа кезеңде алдыңғы жылдары жасалған құндылықтарды шығармашылықпен байыта отырып, өз жетістіктерін дамыта түсті.

Қазақ балетінің қайраткерлері өздерінің күш-жігерлерін хореографияның деңгейін көтеруге, бұрынғыдай диалектикалық бірлік бағыты дәстүрлерін басшылыққа алуға, ұлттық түрді дамыту мен оның бауырлас мәдениеттермен өзара байланысының одан әрі тығыз жақындасуына бағыттайды. Бәрі де идеялық-көркемдік мағынасы айқын, жоғары эстетикалық талғамымен ерекшеленетін жоғары кәсіби спектакльдер жасауға талпынады.

Өзінің мұраларға, көркем ұстанымдар мен мәнерлік құралдарға қарым-қатынасын қайта қарай отырып, қазақ балеті хореографиялық өнердің көлеңкелі жақтары – натуралистік пантомималар мен би мәнерінің көне түрлерінен арылады.

9.2. Зауырбек Молдағалиұлы Райбаев



ҚР Халық әртісі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Абай атындағы опера және балет театрының бас балетмейстері. З.М.Райбаевтың шығармашылығы туралы оның спектакльдері айтып береді. Оның әрбір жаңа қойылымы республика-мәдени өмірінің жарқын жаңалығы ретінде өткендіктен елеусіз қала алмайды. Кезекті жаңа спектакльде хореограф шеберлігі жаңа қырымен танылады.

З.Райбаевтың әртістік таланты Абай атындағы театрдың 1958 жыл Мәскеуде өткен қазақ өнерінің онкүндігіне дайындығы кезеңінде көрінеді. Бұл театрдың балет труппасына Алматы және Ленинград балет мектебін бітірген

жас әртістердің келген кезеңі еді. Олардың арасында жас Зауырбек Райбаев болды.

З.Райбаев балет өнерін Алматы хореографиялық училищесінде педагог А.Селезневтен үйренуден бастады. Аса дарынды оқушы ретінде оны еліміздің ең жақсы және байырғы хореографиялық училищесіне, Ленинградқа жібереді. Педагогтар А.Писарев, А.Бочаров, И.Бельский оны шындайды және болашақ актердің дара тұлғасын тәрбиелейді. 1954 жылы Абай атындағы Қазақ опера және балет театрындағы әртістік қызметі басталады. З.Райбаевтың керемет білімі балет труппасында жетекші орынды иеленуге мүмкіндік береді.

Ол («Аққу көліндегі») Зигфрид, («Мыс салт аттыдағы») Евгений, («Дон Кихоттағы») Базиль, («Бақшасарай фонтанындағы») Нұралы, («Шураледегі») Шурале, («Достық жолымендегі») Сабыр және тағы да басқа жетекші партияларды орындайды.

Театрдағы алғашқы жылдары-ақ оның демиклассикалық партиялардағы жеке сипаттары айқын көрінеді.

Жас әртістің таланты оған «Бақшасарай фонтанындағы» Нұралының осы аттас балеттегі Шураленің бейнелерін дәстүрлі орындауын оқшаулануға көмектеседі. «Алтын Қыран» концерттік нөміріндегі Қыран бейнесі қызықты жасалған. Жас биші шеберлігі қазақ өнерінің Мәскеудегі онкүндігіне театрдың дайындығы кезінде ерекше көтерілді. КСРО Үлкен театры тарапынан жасалған айтарлықтай шығармашылық көмек пен балетмейстер Р.Захаровпен қарым-қатынас бүкіл балет және оның шеберлігінің көркемдік дәрежесін біршама көтеріп таптады. Сол жылдары онкүндік туралы жан-жақты жазған Алматы және Мәскеу баспасөздерінде биші З.Райбаевтың таланты ерекше айтылды. З.Райбаевтың әртістік қайраткерлігі осы жоғары бағамен басталды.

Шығармашылық жолының басындағы табыстар жас әртістің басын айналдырған жоқ, керісінше, балет өнерінің байлығын ұғыну және көбейтуге деген ниетін тудырды. 1958 жылдан 1962 жылға дейін Мемлекеттік театр өнері институтының студенті кезінде, педагог Л.Лавровскийден оқи отырып, балетмейстерлік істің шеберлігін меңгереді.

Қазақ балет өнерінің жаңа парағын ашқан «Шопениана», «Франчески да Римини», «Болеро» бір актілі балеттері хореограф З.Райбаевтың дебюті болды.

Хореограф бұл жұмысымен өзін дербес және ізденуші суреткер ретінде бірден көрсете білді. «Шопениана» балетімен ол «көгілдір классикаға» ден қойып, М.Фокиннің басталмаған қойылымына ауысты. Балетмейстердің алдындағы басты міндет – М.Фокин спектаклінің түпнұсқасын сақтау, қазіргі көрермендерге бұл «романтикалық қиялдың» барлық стильдік ерекшеліктері мен нюанстарын ұқыпты жеткізіп тұрды. Бірақ келесі «Франческо да Римини» және «Болеро» балеттерінде ол, ең алдымен, шарттылық саласында көрініс беретін мәнерлі мүмкіншілігі бойынша сарқылмайтын классикалық биде балетмейстерлік қиялына ерік береді (*Сарынова Л.П.* Қазақстанның балет өнері. А., 1976, 108-б.).

Бір актілі балет кеші баспасөзде кең талқыланды. Өнер білгірлерін жас балетмейстердің шетел классикасын талдаудағы жүректілігі селқос қалдыра алмады. Италияндық ұлы ақын Данте Алигьери Франческо мен Паолоның романтикалық аңызы туралы «Құдірет комедиясында» «Бесінші әнін» арнайды. Бұл аңыздың негізінде П.Чайковскийдің «Франческо да Римини» симфониялық қиялы жатыр.

Хореограф З.Райбаевтың арқасында сахнада би тіліне аударылған хикаят пайда болды. Балетмейстер негізгі айып Джанчеттоны қылмысқа дейін жеткізген.

Не ажал, не зұлымдық, не ашу, не қызғаныш өлтіре алмайтын кейіпкерлердің жан дүниесіне, Франческо мен Паолоның жоғары сүйіспеншілік сезімдеріне жинақтаған.

Бұл балеттің қойылымында З.Райбаев либреттоның авторы ретінде, бастысы, балетмейстер–қоюшы ретінде, тақырыптың өзіндік шешімін тапты.

Кейіпкерлердің «Жоғары сезімдер» әлемі үшінші балеті «Балерода» да басты тақырып болды.

Үлкен талғаммен М.Равельдің музыкасының үдемелі қарқынының ізімен қозғалыс күшіне ие болған әр түрлі би композицияларының көмегімен З.Райбаев үш кейіпкер арасында дамыған нақты оқиғалар жасайды. Психологиялық шиеленіс демиклассикалық формада шешілген үйлесімділік тілімен беріледі.

З.Райбаевтың бір актілі балеттерінің қойылымы ерекше спектакльдер жасаудың жаңа жолына бастама салып, театр өміріндегі кезеңдік құбылыс болды. Өткенді қайталау, 40–50-жылдардағы балет қойылымдарында қалыптасқан жанрлық әдістерге қанағаттанып қалмау, оның ерекшелігін ескере отырып, балет өнерінің қазіргі кезіне лайық көркемдік құралдарды іздестіру – бүгінгі күні қазақ балетінің қайраткерлері басшылыққа алатын қорытынды осындай. Кейіннен балетмейстер–қоюшы З.Райбаевтың репертуары молайды және алуан түрлі болды. Оны «Ромео және Джульетта», «Раймонда» тәрізді бір актілі де, монументалды да балеттердің қойылымдары қызықтыра түседі, қалыптасқан дәстүрге қарамастан, балетмейстер бидің өмірге лайық жаңа көркемдік тәсілдерін табады.

З.Райбаев тарихи тақырыптағы балеттердің қойылымымен қызыға жұмыс істейді. Бұлар «Хиросима», «Спартак», «Чинтомур», «Фрески» балеттері. Оның мазмұнына қарай драмалық, трагедиялық, лирикалық, комедиялық және терең философиялық балет қойылымдары бар және үнемі хореографиялық өнердің қазіргі кездегі ең жаңа тәсілдерін пайдаланып, заман рухымен жұмыс жасаушы шеберді көреміз.

Қазақ балетінің бүкіл тарихында біртуар қойылымдарды жасау ісіндегі басты сұрақтардың бірі болып оның ұлттық ерекшелігі туралы сұрақ тұрды. Қазіргі ұлттық балет қандай болуы керек, оның түрлерінің ерекшелігі неде деген проблемалардың да сонылығы күн тәртібінен түскен жоқ.

60-жылдардағы көркем практикада кең етек алған ұлттық хореографияның дамуындағы қосбірлікті даму үрдісі – ұлттық форма көрінісіне

қажеттіліктің ұлғаюы мен ұлтаралық өзара әсер етушіліктің бұрын-соңды болмаған қарқындылығы – осы сұрақтар төңірегі ойға өзек болды.

Бірыңғай стильді қалыптастыру мақсатындағы әр түрлі би мәдениеттерін жақындастыру және меңгеру бағыты кейінгі жылдарда да жалғастырылды.

Бірақ фольклормен байланысы өзгереді.

Классикалық бидің барлық байлығымен, мүмкіндігімен қаруланған қазақ балеті қазір ұлттық калоритке ие болған классиканы өндеуде. Бұл кезеңде классикалық хореографияның негіздерімен халық биінің болуы және формаларының үйлесе қолданылуы балетмейстер шеберлігі мен көркем талғамының өлшемі болды.

9.3. Болат Ғазизұлы Аюханов

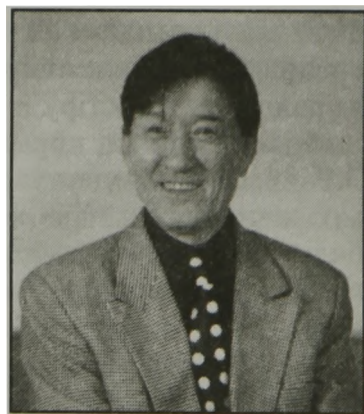
60-жылдары біздің республиканың белгілі балетмейстері, ҚР Халық әртісі Болат Аюхановтың шығармашылық қызметі басталды. Оның бүкіл шығармашылық өмірі – ол жасап, тәрбиелеген Қазақстан Республикасы қазақ мемлекеттік классикалық би ансамблінің тарихы.

Театрдың жаңашылдық дәстүрі Болат Аюхановтың шығармашылығында өз жалғасын тапты.

Б.Аюханов би өнерін оқуды Қазақ мемлекеттік училищесінде бастады. Оның ұстаздары А.Селезнев пен В.Николаева оны Ленинград хореографиялық училищесінің екі жылдық білім жетілдіру курсына ұсынады. Бұл жерде жас жігіт педагогтар И.Бочаров, Е.Бибер, М.Франгопуло, И.Милейковскийден хореографиялық білім алуды тамамдап, 1957 жылы Алматыға оралып, әртістік қызметін бастайды.

Жас әртіске білім жетілдіру сыныбы көп нәрсе береді. Ленинград балет мектебі өз түлегін би өнерінің техникасымен ғана қаруландырған жоқ, ең бастысы, әртістік қызмет үшін өте қажет ішкі шығармашылық тәртіпті, мамандыққа байсалды қарым-қатынасты тәрбиеледі.

Болашақ балетмейстер үшін мұражай мен театрлар қаласы, орыс балетінің бесігі Ленинградтың өзімен кездесуінің маңызы аз болған жоқ. Мәңгілік ұмытылмайтын тамаша балет спектакльдері, шынайы өнерге бас июдің ахуалы, театр, кітапханалары, суреттер галереясы – Невадағы осы қалаға жинақталған адамдардың бүкіл жасампаздығы әсершіл жас жігітті шексіз тебіrentті, қиялына қозғау салып, өзіндік шығармашылық туралы ойға жетеледі.



Ленинградта жүрген кезінде Аюхановқа таңдаған жолының сәттілігі туралы нық сенім, тамаша өнерге қатыстылығы үшін мақтаныш, бастысы – әртіс, педагог, балетмейстер Б.Г.Аюхановты оның бүкіл қайраткерлігі кезінде ерекшелендіретін өз күшіне деген сенім мен өз ісіне деген сүйіспеншілік сезімдері оянды.

1957 жылдан 1959 жылға дейін ол Абай атындағы опера және балет театрының солисі болды.

Алғашқы өнер көрсетуінің өзінде-ақ оның сенімді би тәсілі ғана емес, би мәтіні мазмұнын бейнелеуге бағындырылған дамыған сезім стилі, кимылдың еркін мәнері де өзіне назар аудартты.

Ұзын бойлы, сымбатты жігіт «Аққу көліндегі» испан биін, «Бақшасарай фонтаны» балетіндегі мазурка мен краковяқты, репертуарлық спектакльдердегі ерекше билерді табысты билейді.

Ол жылдары классикалық билерді неғұрлым ұнататын жас әртістің қайраткерлігі оның бейімділігін қанағаттандыра алмады. Одан басқа репертуарға сыни көзқарасы туған театрдың сахнасында Ленинград балетінің орындаушылық мәдениеті дәрежесін көрсем деген ынта-тілегі өзінің бүкіл күші мен білімін репертуарды кеңейтуге, ұлттық балетті жасауға, Ленинград балетінен сақталған классикалық би дәстүрін қалыптастыруға жұмсау тілегін тудырады. Өз туындысын жасау тілегі Б.Аюхановты Мәскеудегі ГИТИС-тің балетмейстерлік бөліміне алып келеді.

Листтің музыкасына қойылған «Махаббат қиялы», Рубенштейннің музыкасына қойылған «Тореадор мен андалузка» Б.Аюханов пен К.Лупина жасаған би нөмірлері абитуриенттер байқауында жоғары бағаланып, 1959 жылдың күзінен Б.Аюханов ГИТИС-тің балетмейстерлік бөлімінің студенті атанады. Осында педагогтар Р.Захаровтан, Т.Ткаченкодан, Н.Тарасовтан, П.Шатиннан, Н.Чефрановтан, А.Цейтлиннен, М. Рождественскийден Б.Аюханов балетмейстерлік мамандықтың қырсырын меңгере бастайды. Л.Хамидидің «Бұлбұл» музыкасына қойылған, қазақ биі дәстүрінде жасалған «Қарлығаш» биінің қойылымы өз күшін тұңғыш байқап көруі болды. Оның соңынан Ф.Шопеннің 13-ноктюрні музыкасына «Орфей мен Эвридика», П.Чайковский музыкасына «Бәйшешек» пен «Сувенир», А.Серебряковтың 12-этюды музыкасына «Жұлдыздарға», Д.Шостаковичтің музыкасына «Кептерлер» вальсі тәрізді концерттік нөмірлер жалғаса жасалды.

Классикалық түрлендіру стилінде жасалған би нөмірлерінің ізінше Б.Аюханов әдеби образдармен байланысты күшті де жарқын мінез-құлықтардың тайталасын көрсететін анағұрлым күрделі композицияларды қоюды қолға алады. А.Хачатурянның «Спартак» балетіндегі Эгина мен Гармодидің көрінісі, К.Сен-Санс музыкасына «Рондо каприччиозо», С.Прокофьевтің «Ромео және Джульетта» балетіндегі «Балкон жанындағы көрініс». Өндірістік практика негізінде Болат Аюханов Үлкен театрдың хореографиялық училищесінде, мектеп концерттерінде жүретін «От биін» қояды. Аюхановтың балетмейстерлік тәжірибесі Мәскеудің, Ленинградтың, Алматының сахналық алаңдарында жиірек көріне бастайды. «Орфей және Эвридика» концерттік нөмірін Немирович-Данченко атындағы балет театрының жетекші солистері Э.Власова мен В.Тре-

пыхалин, Киров атындағы театрдың әртістері И.Израйлева мен В.Кузнецов Я. Сибелиус музыкасына қойылған «Мұңды вальсті» орындайды.

1961 жылы 3 курс студенті Б.Аюхановқа Орта Азияның би фольклорымен жақын танысуға тура келді. Жазғы каникул кезінде КОКП-тің XXIII съезінің құрметіне қойылатын мерекелік концерттерге би нөмірлерін таңдайтын балетмейстер–консультант ретінде Өзбекстан, Түркменстан, Қырғызстан, Тәжікстанда болады.

Осы республикалардың он тоғыз қаласындағы көркемөнерпаздар байқауына қатыса отырып, халық би өнерінің көркемдік тәсілдерінің қайталанбас, өзіндік, шексіз байлығына көз жеткізеді. Орта Азия республикалары сапарынан алынған мол әсерлер Б.Аюхановтың би фольклоры туралы ұғымын жан-жақты байытты, әрі оның болашақ балетмейстерлік құмарлығында маңызды рөл атқарды.

1964 жылы ол ГИТИС-ті бітіріп, дипломдық жұмысын орындау үшін Абай атындағы туған театрына келеді, балет труппасы Б.Аюхановтың балетмейстерлік дебюті «Классикалық балет кештері» қойылымының жұмысына ынталана кіріседі. Екі бөлімді, 18 би нөмірінен тұратын концерт 1965 жылы қойылады.

Жас балетмейстер өз жұмысында тек қана хореографтың мол білімін ғана емес, музыкалық мәдениетін де көрсетті, соның арқасында ол әркілі композиторлармен де жұмыс істей алды. А.Скрябиннің, Ф.Листтің, Н.Римский–Корсаковтың, Ф.Шопеннің, А. Глазуновтың, К.Сен–Сан-нын, П.Чайковскийдің, А.Дворжактың, Д.Шостаковичтің, Де Фальи мен тағы басқалардың өуендерінде олардың өуезді және гармониялық ерекшелігінде, образды драматургия ұғымында балетмейстер үйлесімдік қимыл табиғатын табады.

Өз ерекшелігі жағынан «Классикалық балет кештері» лирико-романтикалық тақырыпқа жақын болды. Бұл тақырып Б.Аюхановтың шығармашылығында басты орын алады. «Жоғары сезімдер әлемі» поэзиясы және оның көрсетудің ең жоғары үлгісі – классикалық би – балетмейстердің ойлау және қызмет саласын тұтас толтырады. Пішіні мен стилі жағынан әр түрлі концерттік нөмірлерді жасай отырып, балетмейстер бос өуешілдік, абстракті, формальды ізденіс ретінде ауыр, таптанды болған балет әдістерінен де бас тартады.

Классика – Б.Аюхановтың балетмейстерлік лексикасындағы негіздердің негізі – оның шығармашылық ауытқуында биге ерекше мөнер беретін жаңа бояулар, жаңа бағыттарға ие болады. Қимылдардың ерекше композициялары, қалыптар мен демеулердің өзгешелігі, адажио желісіндегі қатаң өуезділік, мысалмен түрлендірудің айқындығы мен қалыптасқандағы айқын әрі нақты көркем идеямен өрілген би қанықтығын сезіне ұмтылу – бұлар жасалған қойылымдардың шығармашылық мөнерін айқындайтын ерекшеліктер.

Концерттің көркем безендірілуі эксперименттің ерекше әсерін тудырды. Б.Аюханов үздік орындаушылардың музыкалық жазбаларын кең қолданады, ал декорация орнына – түрлі түсті фотопроекцияны қолданады. Сахнаны үлкен декорациядан босатып, оның кендігін тұтас биге бере отырып, ол осы мақсатпен қазіргі заман талабына сәйкес

келетін, қарапайым, бірақ үлкен көркем талғаммен орындаушылардың костюмдерін де безендіреді.

Б.Аюханов кейінгі жылдарда да еш уақытта айнымаған жанрдың кіші пішіндерін жасаудың таңдамалы әдістері тиісті нәтижелерін берді.

«Алматының жас балеті» ансамблі екі тамаша әртіс И.Манская мен Б.Аюхановтың бірлестігі негізінде құрылған «2 актер театрынан» эстафета қабылдап, 1964–1966 жылдары 2 жыл өмір сүрді.

Бұл дуэт жас балетмейстер өз күшін байқап көретін және қазіргі хореографиядағы өз ойларын жүзеге асыратын өзінше тәжірибелік база болды.

Б.Аюханов пен И.Манская ұлттық эпос пен фольклорды би әдістерімен қайта жасау үшін құрған «Екі актер театры» басында аталғандай, «Алматының жас балетінің» тууындағы айқын негіздердің бірі болды. Бұл «Екі актер театры» болашақ ұжымның шығармашылық бағытын, оның камерлілігі мен хореографиялық ерекшелігін айқындайды.

Ансамбльдің көркемдік жетекшісі ретінде Болат Ғазизұлы қазақ балетін үйлесімділік бейнеліктің жаңа дәрежесіне, ойшылдық пен философиялық көзқарастың ерекше сатысына көтеруге үнемі және табандылықпен ұмтылды. Б.Аюхановтың қойылым мәнерінің қайталанбастығы «Жас балеттің» ең алғашқы сахналық қадамынан-ақ көрінеді. Осы және көркем қолтаңбаның кеңдігі, дамыған хореографиялық терең білімділігі мен би тілінің музыкалылығы – бұның бәрі талантты және жомарт мінез, көркем талғамды суреткер екендігін танытады. Б.Аюханов шығармашылығының басты сипаты – ол қазақ ұлттық биінің әдістерін классикалық би мен батыл ұштастыра алуы. Қазақ ұлттық биі мен ұлттық балетінің, классикалық нұсқасын жасау туралы талабы жаңа қойылымдар жасау үшін хореографтың ынтасын тудырады. Б.Аюханов шығармашылығының арқасында классикалық бидің Мемлекеттік ансамбль ұжымының қайталанбас өз қолтаңбасы бар. Орындаудың ұлттық сипаты қалыптасқан ұлттық үйлесімдік арқылы, композиторлар өндеген ұлттық күй, қазақ костюмінің үлгілері арқылы көрінеді. Біздің ел мен шет елдерде көп гастрольдерде бола жүріп, ансамбль ұлттық қазақ балеті жанрының таралуы мен қалыптасуына үлкен үлес қосты.

9.4. Мінтәй Жәнәліұлы Тілеубаев

Қазақстан Республикасының шығармашылық өмірінде басты орындардың бірін шын мәнісінде балетмейстер, ҚР Еңбек сіңірген қайраткері Мінтәй Жәнәліұлы Тілеубаев алады. Оның есімі кәсібилерге, сондай-ақ қалың көпшілікке мәлім. Классикалық сахнаның шебері ретінде М.Тілеубаев өзімен бірге 80-жылдардағы балет спектаклінің жаңа көріністерін іздестіруші болды. Бұл – барынша сыншыл, бірақ алғысы мол көрермен-жастар мен балалар аудиториясымен ортақ тіл тапқан балетмейстер.

Мінтәй Тілеубаев хореографиялық білімді 1967 жылы үздік бағамен бітірген А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінен алды. Педагог Б.Аюхановтан жақсы балеттік білім алып шыққан ол өзінің әртістік қызметін оның басшылық етуімен жаңадан ғана құрылған «Алматының жас балеті» ұжымында жалғастырды.

Жас әртістің шығармашылық жолының басталуы жетекші, сол секілді ансамбльдің бүкіл труппасы балеттік спектакльдердің жаңа бағыттарын іздестірумен тура келді. Бірыңғай, ұйымшыл ұжымның пікірлестіру болумен жаңа балетті жасауда әркім өзінің мәнділігін түсінді. Осындай шығармашылық ахуал жас бишінің көңілінде қоюшы-хореограф ретінде өзінің күш-жігерін байқап көру ынтасын тудырды, өзінің жекелік жолын одан әрі іздеуге серпін туғызды.

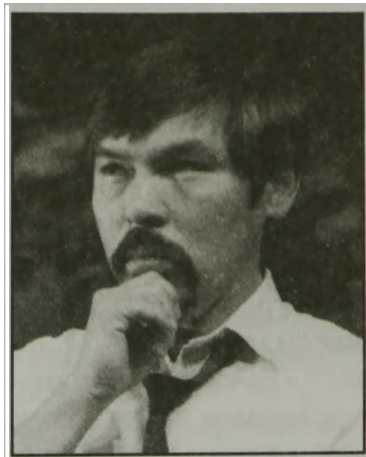
1968 жылы М.Тілеубаев Римский-Корсаков атындағы Ленинград мемлекеттік консерваториясының балетмейстер бөлімінің музыкалық режиссура факультетіне оқуға түседі. Педагогтар: КСРО халық әртісі, профессор П.А. Гусевтен және Грузияның халық әртісі, профессор Г.Д. Алексидзеден білім алды.

Блуге құмарлық және қызу темперамент жас жігітті Ленинград мемлекеттік университетіне әкеледі. Мұнда М. Тілеубаев педагогикалық қызметпен шұғылдана жүріп, балетмейстерлік өнерде өзінің алғашқы қадамдарын жасайды.

М. Тілеубаев оқу, білім алу кезеңінде Ленинград музыкалық театрының сахнасында екі қойылымды: 1972 жылы М. Равельдің «Болеро» 1973 жылы М. Вайнбергтің «Алтын кілт», жүзеге асырумен аталмыш режиссерлік мектептен өтеді. Бұл спектакльдер дұрыс пікірлерге ие болып, болашақтағы шығармашылығы үшін өте маңызды болды. М. Тілеубаев өзінің еңбегін талғамы мол көпшіліктің алдына салып, балетмейстер ретінде өз жолының дұрыстығына сенімін бекітті.

Бұл тәжірибе оңды нәтижелерге қол жеткізді. 1973 жылы консерватория мен университетті бітіргеннен кейін және Кеңес Армиясы қатарындағы қызметтен кейін оған Ленинград консерваториясында балетмейстерлік өнер кафедрасында педагогикалық қызметін жалғастыру ұсынылды.

1975 жылы М. Тілеубаев шығармашылық қызметінің жаңа кезеңі басталды. Қазақ КСР Мәдениет министрлігінің шақыруы бойынша ол Абай атындағы Қазақ Мемлекеттік академиялық опера және балет театрында балетмейстер ретінде жұмысын бастап, кейін труппаның бас балетмейстері болып жұмыс істейді. Театрда жұмыс істеген кезде, бұл 20 жылдан астам уақыт, Мінтәй Жәнәліұлы А. Серкебаевтың музыкасына жазылған «Ақсақ құлан» және «Бауырым менің, Маугли», М. Чулакидың «Орыс ертегісі», С. Кибированың «Үш торай».



С. Еркімбековтің «Мәңгі алау», И. Морозовтың «Доктор Айболит», С. Прокофьевтің «Классикалық симфония», И. Штраустың «Петербургпен қоштасу», Д. Вердидің «Камелия гүлі бар бикеш» сияқты классикалық тамаша балеттерді қойды.

Бұл балеттерден басқа ол Абай атындағы МАОБТ-ның сахнасында жүріп жатқан ұлттық және басқа опералық спектакльдердің көптеген би сахналарын қойды.

М. Тілеубаевтың балетмейстерлік қызметі Республиканың үлгілі кәсіби би ұжымдарымен байланысты. Бұдан басқа ол аға ұрпақ хореографтар дәстүрін жалғастырушы және ұлттық биді дамытуға өзінің үлесін қосушы, Қарағанды қаласындағы «Аққу» фольклорлық-этнографиялық ансамблін ұйымдастырушы болып табылады.

Балетмейстер М. Тілеубаевтың шығармашылығы біздің республикамыздан тыс жерлерге де мәлім. Оның өзінің балеттерін қоюға бұрынғы Кеңес Одағының түрлі қалаларына талай рет шақырды. Оның спектакльдері: Минск (Белоруссия), Санкт-Петербург, Петрозаводск, Мәскеу, Челябинск, Новосибирск, Краснодар, Төменгі Новгород (Ресей), Бішкек (Қырғызстан), Кривой Рог (Украина), Ташкент (Өзбекстан) қалаларында қойылуда.

М.Тілеубаевтың шығармашылық бейнесі кең және сан қырлы. Оның балетмейстер қоюшы ретінде режиссерлік таланты спорттық мерекелерде, үкіметтік концерттер, түрлі конкурстар өткізу және басқа да ойын-сауықтық шараларды жасауда және өткізуде балетмейстер-режиссер және бас режиссер болу кезінде көзге түсті.

Балетмейстердің педагогикалық қызметі табысты нәтижелермен және көпқырлығымен аталып өтілді. Ол — Қазақстан Республикасы тұңғыш кәсіби жоғары оқу орны Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы хореография факультетінің доценті. Мұнда ол хореография режиссурасы бойынша болашақ мамандармен өзінің кәсіби құпияларын жомарттықпен бөліседі.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Қазақ хореографиясында балетмейстер Д.Т. Әбірев шығармашылығының рөлі мен мәні қандай?
- Балетмейстер З.М. Райбаевтың шығармашылық ізденістері.
- Балетмейстер Б.Г. Аюхановтың шығармашылық ізденістері.
- Балетмейстер М.Ж. Тілеубаевтың шығармашылық ізденістері.
- Бұл балетмейстер шығармашылығының басты бағыттарын атаңыз.

ӘДЕБИЕТ:

- 1. *Ауезов М.* Заря вдохновения. — «Литературная газета», 1958, 22 декабря.
- 2. *Аюханов Б.* Мой балет. — А., 1988.
- 3. Балет: энциклопедия. — М., 1981.

- *Жумасейтова Г.* Страницы казахского балета. – Астана, 2001.
- *Қазақ өнері: энциклопедия.* – А., 2002.
- *Кузембаева С.А.* Воспеть прекрасное. – А., 1982.
- *Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. – А., 1976.
- *Хореографические миниатюры.* – Л., 1960. – Вступительная статья В. Красовской.

10-ТАРАУ. Ұлттық хореография тарихында Қазақ КСР Мемлекеттік еңбек сіңірген ән-би ансамблінің рөлі

10.1. Шығармашылық жанрды анықтау және қалыптасуы

60-жылдардың ортасында бұрынғы Одақ бойынша көптеген халықтардың халықтық-сахналық биі дамыды, көптеген кәсіби халықтық ұжымдар пайда болады. Қазақстан да бұл қатардан қалыс жоқ. Алматыда екі тұрақты ұжым: Мемлекеттік ән-би ансамблі мен «Гүлдер» эстрадалық-би ансамблі құрылды.

60-жылдарда қазақ би сахнасы шеберлерінің қызметі ұдайы жетілдіріледі және байытылады. Ол осы заманғы ұлттық хореографияның ерекшелігіне түрліше көзқарасқа тойтарыс берумен алуан түрлі шығармашылық ұмтылыстардан және ізденістерден пайда болды. Сөйтіп, Қазақ КСР ән-би ансамблінің балетмейстері оны 20-ншы жылдарда Абай атындағы опера және балет театрының сахнасында жасалған би үлгілерінен көреді және олардың алғашқы рет шығарылуын сақтау қажет деп санайды.

Қазақ биі республиканың хореографиялық ұжымдарында өзгеше және қызықты дамыды. Солардың ішінде ең байырғысы «Салтанат» Мемлекеттік халықтық би ансамблі. Бұл ұжым бастапқы кезде, 1955 жылы Қазақ КСР ән және би ансамблі ретінде құрылды. Ансамбльді музыкалық театрларды басқарудың үлкен тәжірибесі бар режиссер-хореограф, Украина КСР Халық әртісі Лидия Демьяновна Чернышева басқарды.

Бірінші қойылымнан бастап-ақ ансамбль өзін музыкалық-би өнерінің түрлі жанрларында жұмыс істейтін шығармашылық ұжым ретінде көрсете білді. Бұл үлкен шығармашылық пішін

(профиль), ансамбльдің өзгеше, соған ғана тән ерекшелігі ретінде оның шығармашылық синкретикалығымен байланысты болды. Ансамбльдің бағдарламасына халық әндері мен билері, хормен айтылатын, вокальды-хореографиялық композициялар, поэмалар, ораторийлер барлығы КСРО халықтарының және шетелдердің 500-ден астам әндері мен билері енгізілді.

Шығармашылық ұжымдар жақсы үлгілері «Тындағы мереке», «Қыздар-аққулар», «Саяхатта» сияқты сюжетті вокальды-хореографиялық композициялар болды. Мұндай өзінде жеке және хормен айтуды, билер мен актерлік шеберлікті ұштастырған сюжетті театрланған көрсетілімдер ансамбль шығармашылық қызметінің жанрлық бағытын шешіп берді.

Осы заманғы тақырыпқа арналған театрланған композициялар ансамбльдің концерттік бағдарламасын үнемі көркейтіп отырды. Олардың бәрі ұжымның барлық мүшесі, яғни, еңбекпен айналысқан 120-дан астам адам көпшілік әсем, ойын-сауық нөмірлерін көрсетті. Ансамбльдің барлық бағдарламасы – бұл Қазақстанның өмірі, даланың қайталанбас реңкі, таулары, табиғаттың ұмытылмас үні және әрине, осы жерді мекендейтін халықтардың баға жетпес достығы.

Ансамбльдің әрбір ойын көрсетуі мажорлықты, 50-нші жылдардағы халық тұрмысының жалпы өрлеуімен байланысты орындаудың жоғары деңгейін ерекшелендірді. Жердегі еңбек қуанышы және жоғары нәтиже үшін мақтаныш «Тындағы мереке» биінде көрсетілді. «Қыздар-аққулар» би нөмірінде қазақ қыздарының сұлулығы, оның әсемдігі құс патшасы аққудың көркімен салыстырылды. Ауыр еңбектен кейін көңіл көтерер күй беру «Саяхатта» композициясымен байланысты болды. Ұлттық жадыны қайта тудыру және оны би өнері арқылы халыққа қайтару сахнада ойындар-жарыстар, халықтық тұрмыстық дәстүрлерді жаңғырту арқылы жүзеге асырылды.

Хореографиялық сахналардың бәрі дерлік өмір қуанышына, әзіл-күлкі, шаттыққа толы халық тұрмысы әкелген жанды жарқын пантомималар. Мәселен, «Алатау баурайында» театрландырылған сахна қазақ халқының бақытты еңбегі мен демалысы туралы айтып берді. Оқиға алма бұтақтары оның жемістерінен майысқан гүлдеп тұрған бақ ішінде болды. Мұнда күндізгі еңбектен соң колхозшылар жиналады. Жамбылдың әндері мен өлеңдері естілді. Қыздар мен жігіттер әндері мен билерінде өзіндік жарыстар ойлап шығарды. Сахна жастық шақ пен бақыттың ортақ биімен аяқталды.

Бір-бірімен әңгімелесіп тұрғандай өздерінің үйлесімді қозғалыстарымен өлең айтушылардың жанды қатысуы әннің мазмұнын ашуға айтарлықтай көмектесті. Бұл театрландыру түрлерінің бірі ретінде ән мен бидің өзара бірігіп кетуі өз бастауын халық шығармашылығының дәстүрлерінен, оның пантомимдік өнерінен алады.

Ұлттық репертуарды қалыптастыруға, түгелдей ансамбльдің арнайы тапсырысы бойынша жасалған, республика өнерінің ірі шеберлері – композиторлар, ақындар және суретшілер қызу қатысты.

Ансамбль үшін: Ғ.Жұбанованың «Партия туралы ән», М.Төлебаевтың «Тамаша», «Сәлем, Москва», «Отан даңқы арта берсін» және «Отан

туралы қаңтата», Е.Брусиловскийдің «Бейбітшілік туы», «Бипыл» және басқа әндер жазылды. Репертуардың негізін: Қ.Қожамяровтың «Жайлауда» және «Достық жолымен» вокальды-хореографиялық композициялары, Л.Хамидидің «Жамбыл әнін салады» (өзге де әндері) бірқатар әндер және Б.Байқадамовтың «Саяхатта», «Алатаудың баурайында», «Алмалар гүлдеді» көлемді композициялары, Н.Тілендиевтің «Абай арманы», «Қыздар-аққулар» және «Орденді Қазақстан» әні жазылды. Сондай-ақ ансамбль репертуарына көп ұлтты Отанның және таяу шетелдер әндері мен билері енгізілді.

Ансамбльдің алғашқы гастрольдік сапары 1956 жылы болды. Бұл еліміз бір миллиард пұт астық үшін күрескен жыл еді. Үш айдың ішінде ансамбль тың игерудің көптеген аудандарында болды. Концерттер алуан түрлі алаңдарда: дала қостарында, қырман бастарында, элеваторларда, түнгі уақытта автомобиль шамдарының жарығымен жиі өтті. Осы уақыт ішінде жас ұжымның өнерімен жүз мыңнан астам адам танысты. Концерттің соңында тосын митингілер жиі болды. Еңбекшілер әртістерге өз алғыстарын білдіруге сахнаға шықты. Ансамбль ұжымы өзінде сыйлаған тың жерлерден жиналған бидай масақтарының алғашқы бауын сақтайды.

1957 жылы ансамбль Латвияға, Литваға, Эстонияға, Украинаға, Грузияға, Әзірбайжанға, Қырымға гастрольге барды, Ленинград және Севастополь қалаларында өнер көрсетті.

Сол жылы Бүкілодақтық жастар фестивалінде ансамбль Алтын медальмен марапатталды; Мәскеуде өткен VI Дүниежүзілік жастар мен студенттер фестивалінде би тобы Күміс медальға лайық болса, бүкіл ұжымға Фестиваль Лауреаты құрметті атағы берілді.

Мұнда бағдарламаның басты нөмірі ҚазКСР Халық әртісі Л.Д.Чернышева қойған «Саяхатта» композициясы болды. Оған халықтық ат спорты ойыны «көкпар», ұлттық қазақша күрес, жігіттер биі және әйгілі қазақ әні «Ақбақай» енгізілді.

Осы композиция туралы «Комсомольская правда» газетіне белгілі өнерзерттеуші М.Сабина былай деп жазды: «Саяхаттың» нәрлі де әрлі тамаша сахнасы... пейзаждың нәрлі, сараң бояуын әртістердің – сары, қызғылт сары, ақшыл көк түсті күндей жарқыраған костюмдері қарама-қарсылықта толықтырады. Жас жігіттер ептілік пен күштілік көрсету үшін күреседі, «Салт аттылар» жарысады, аттар көкке қарғып, ауыздығымен алысады, тек нағыз батылына ғана тиісті жүлдені – ат үстінен еңкейіп, жерде жатқан қозыны іліп алу бұйырады. Жасыратыны жоқ, бұл көрініс ат жарысының өте тамаша бейнесін жасайды. «Аттар» бұл бишілер костюмінің бөлшектерін құрайтын аттардың бастары және құйрықтары ғана» (Сабина М. «Комсомольская правда», 1957, 30 мамыр).

1958 жылы ансамбль Мәскеудегі қазақ өнері мен әдебиетінің онкүндігіне қатысады. Бұл ұжым шығармашылық өмірбаянында есте қаларлық оқиға болды. Оның көрсеткен өнері Мәскеу театр жұртшылығының жоғары бағасымен атап өтілді.

Кеңестік көрнекті әнші, КРФСР Халық әртісі И.Яунзем ансамбльдің өнер көрсетуін мынадай сөздермен атап өтті: «Кімге қазақ

халық әндерінің әсем әуенін есту, қазақтардың бірде нәзік, бірде екпінді, қарқынды билерін көру мүмкіндігі туған болса, онда бұл орындалған әсемдікті және симфония өмірінің айқын бояуын, дыбыс шығаруын және үйлесімділігін ешқашан ұмытпайды» .

Әсіресе мәскеуліктер «Саяхаттаның» классикалық жетілдірілуін жылы қабылдады. «Советская культура» газеті «.....сахнаға аттар ойнақтап шығады. Олар жекпе-жекке түйісіп, атырына шабады, қазақ ұлттық ментартыстарындағыдай, тек аттар ғана өзі емес — бұлар бар болғаны басы және құйрығы бар ағаш аттар, ал бишілер болса, сәйгүліктер жарысын жан-жақты көз алдыға елестетеді. Бұл жағдайда өзіңді театрда емес, қазақ халқы мерекелерінің біріне қатысып отырғандай сезінесің»

Ансамбль өзінің репертуарын үздіксіз жаңартып, оның палитрасын байытып отырады. Ансамбль ұжымы үшін Б.Байқадамовтың «Жайлаудағы кеш» жаңа қойылымы қазақ халқының рухани байлығын ашып көрсетуге мүмкіндік беретіндей қызықты болды. «...Алыстағы жайлауда ешқашан адам көп болмайды. Алайда бүгінгі ерекше: қарт шопан тоқсан жасқа толады. Оны құттықтауға көрші ауылдардан достары және жолдастары келді. Олар өздерімен бірге сыйлықтар мен тамақтар, ойындар және тасымалды өткеншектер «алтыбақан» ала келген. Оларсыз бірде-бір ұлттық серуен өткізілмейді, өз өнерпаздарын-өртистерін шақырған. Сауық-сайран, шырқалған әсем әндер мен билер толқыны тыныштықты кесіп өтті: сахнадан кең даланың қуанышты және шалқар әуені естіліп тұрады».

Бүкіл композиция бірнеше новелла арқылы ашылады: қыздар мен жігіттердің әндері, қарттың қуанышты жауабы, шопандар биі, түрлі интермедиялар мен «Дауыл» халық биі.

Халық шығармашылығы ансамбльді ғана нәрлендіріп қойған жоқ және онымен байыды. Ансамбль шығармашылығы өзінің репертуарына қазақ тақпақтарының жоғалып бара жатқан үлкен суырыпсалмалық байлығын өз репертуарына енгізе бастаған көптеген өздігінен ұйымдасқан ұжымдарға үлгі болды.

Ансамбльдің шығармашылық өсуіне оның негізін салушылардың — дирижерлер В.Лисицаның, З.Остапенконың, хормейстер С.Радченконың және бишілер арасынан К.Байғабатовты, С.Әбусейітовты, С.Әлімходжаеваны, Е.Еслямғалиеваны, А.Исмаиловты, Р.Құрбанованы, М.Киянецті, Р.Мұхаметжанованы, В.Петрановты, З.Розмұхамедованы, Ю.Харитоновты, С.Ходжаеваны, И.Цепковты, Б.Черноусованы, Б.Шәлімбетовты атап өткен жөн. Ансамбльге қатысушылардың көпшілігі, ал кейін ансамбльді тұрақты толықтырып отырған талантты жастар сахнада жасалған музыкалық және бишілік бейнелердің жарқын галереясын жасауға лайықты үлес қосты.

1967 жылдан ансамбль Қазақ КСР Еңбек сіңірген ұжымы атағын иеленді. Ұжымдағы осы оқиғалардың бәрі ансамбльге 1970 жылға дейін басшылық жасаған ансамбльдің көркемдік жетекшісі КСРО Халық әртісі (1965) Л.Д.Чернышеваның қызмет жасау кезеңінде болды.

Қазақ КСР-інің көрнекті мәдениет қайраткері, композитор, КСРО Халық әртісі Мұқан Төлебаев 1967 жылдың өзінде ұжымның көркемдік жағынан шындап өсуін және оның үлкен шығармашылық болашағын барынша қанағаттанарлықпен атады. Ансамбль ұжымының ерекше қызметін ол халық шығармашылығына ұқыпты және сүйіспеншілікпен қараудан, қазақ халқының өзіндік ән және би өнерінің мақұлдануынан көрді. Ансамбльдің би репертуарының алғашқы орындаушыларының, аса тамаша солистерінің орындаушылық қызметі туралы айтпай кету мүмкін емес.

Қазақ КСР ән-би ансамблі құрылуының бастауында тұрған ұжымның алғашқы бишілерінің бірі, оның тұрақты солисті **Қаһарман Әлсейітұлы Байғабатов** (1933–2000 жж.)

1952 жылы тума талант оны Жамбыл атындағы филармония жанында жұмыс істейтін би ансамбліне алып келді. Бишінің шеберлігі мен дарыны оны жетекші солист рөліне көтерді.

1955 жылы Қазақ КСР Мемлекеттік ән-би ансамблін құру үшін режиссер Л.Д.Чернышева филармониялық би ансамблінен талантты орындаушылар тобын іріктеп алады, солардың ішінде алғашқылардың бірі Қаһарман болды.

Қ.Байғабатовтың тамаша орындаушылық дарынын оған ансамбльдің ең үздік бишісі абыройын сыйлады. Көп жылғы шығармашылық қызметте ол барлық вокальдық-хореографиялық композицияларда ең жақсы деген жетекші рөлдерді орындады.

Әлі Мәлікұлы Исмаилов – биші, Қазақ КСР-інің Еңбек сіңірген әртісі. Данқы шыққан бұл ұжымға Әлі Исмаилов Ленинград хореогра-



фия училищесін бітірген соң, академиялық білім алып келді. Кәсіби биші және ансамбльдің танымал жетекші солисі ретінде Ә.Исмаиловтың шеберлігі осы ұжымда қалыптасты. Оның репертуарының ауқымы әралуан және кең, ол қай жерде билемесін қайталанбас бейне жасай отырып, ең күрделі техникалық міндеттерді орындауда әрқашан өзінің шеберлігін жетілдіруге тырысты. Ә.Исмаилов би шығармашылық

қызметін жас кадрларды тәрбиелеу арқылы үлкен педагогикалық жұмыспен қатар жүргізеді.

1967 жылдан 1984 жылдарға дейін Ә.Исмаилов А.Селезнев атындағы Мемлекеттік хореография училищесінде өндірістік-сахналық тәжірибе меңгерушісі болып жұмыс істейді. 1984-1986 жылдарда ол Абай атындағы МАОПБ театрында балет труппасының меңгерушісі болады. 1986 жылдан «Алтынай» халық биі Мемлекеттік ансамблін басқарады, оның көркемдік жетекшісі болады. Мұнда ол биді жас орындаушылардың шеберлігін ұштап, оларға өзінің көп жылдық тәжірибесін дарытады.

1970 жылдан 1981 жылға дейін Мемлекеттік ансамбльдің бас балетмейстері Еңбек сіңірген өнер қайраткері З.М.Райбаев болады. Жұмысын Абай атындағы МАОБТ бас балетмейстері қызметімен қатар жүргізген ол көптеген қызықты қойылымдар жасайды.

Солардың бірі «Үш жүз» вокальдық-хореографиялық композициясы болып табылады. Бұл шағын сахналық миниатюрада хореограф Қазақстанның түрлі облысындағы әннің әсемдігін бере білген. Хореограф үйлесімділік тілімен музыкалық-поэтикалық жарыстардың—айтыстың, екі бақталастың жалпы халықтық мерекеде лайықты кездесудегі айтысының мерекеге ұласуын берген. Нөмірдің шарықтау шегі жүздің басын қосқан негізі идея — халық бірлігінің бұзылмас күші.

70-жылдарда Қазақ КСР Мемлекеттік ән-би ансамблінің шығармашылығы өзінің бай дәстүрлі қуатына орай барынша гүлденді. Бүгін ән және би Қазақ Мемлекеттік ән-би ансамблінің халықтық хореографиялық және әндік фольклорды зерттеу мен насихаттауда оның атқарған ісін айту, бағалау өте қиын. Оған куә—табысты өнер көрсетулері және гастрольдері.

80-жылдарға дейін ансамбль әлемнің көптеген жерлерінде болды және Қазақстанның ән-би мәдениетін өз Отанында және одан тыс жерлерде кең көрсеткен бірден-бір кәсіби ұжым болды.

Бұл кезеңдегі ұжым қызметінің мәні вокальдық-хореографиялық және драмалық өнердің жинақталуы, өзінше республика музыка мәдениетінің көркемдік ашылуы болды.

10.2. Дамудың жаңа кезеңіндегі шығармашылық ізденістер

80-жылдарда Қазақстанда ұлттық тәуелсіздік және мемлекеттік өз билігі өзінде болу проблемасы барған сайын батыл айтыла бастады. 1988 жылы 1920—1950 жылдарда жазаға тартылған өнер мен ғылымның көптеген қазақ қайраткерлері ақталып шықты. Елімізде болған бірқатар ірі өзгерістер тұтастай алғанда, өнердің ішінара, хореографияның дамуына сөзсіз ықпалын тигізді. Хореографиялық өнердің жаңа биші топтарының ұлттық ерекшелігіне көбірек көңіл бөлу күшейтілді. Жаңа бағыт хореографиялық өнердің жаңа биші топтарының ұлттық ерекшелігіне көбірек көңіл бөлу күшейтілді. Жаңа бағыт хореографиялық өнердің барлық жанрын қамтиды. Сөйтіп, Қазақ КСР Мемлекеттік

ән-би ансамблі жаңа мұзмұнға ие болуымен «Салтанат» халық биі Мемлекеттік ансамблі болып қайта аталынады.

Он жылға жуық уақыт, 1978 жылдан 1985 жылға дейін Қазақ КСР ән және би ансамблінің би труппасын балетмейстер Елдос Әшімұлы Усин басқарады. Бұл хореографтың шығармашылығы ұжымның орындаушылық шеберлігін одан әрі көтеруді алға қоюмен әйгілі болды.



1958 жылы Ленинград хореография училищесін бітірген тұңғыш ұлттық топ құрамында болған Е.Усин өзінің қызметін Абай атындағы опера және балет театрында балет әртісі болып бастайды. Жас әртістің педагогтік бейімділігі 1961 жылы хореография училищесі басшылығының оны балет мектебінің көркемдік жетекшісі қызметіне қоюына мүмкіндік береді. Бұл орында ол өмірден мезгілсіз кеткен А.Селезневті алмастырады.

1964 жылы ГИТИС балетмейстерлік бөлімшесінің балетмейстер Р.Захаровтың класына оқуға түседі. Оқу орнын бітірген соң Е.Усин Абай атындағы опера және ба-

лет театрының сахнасында Л.Минкустың «Дон Кихот» балетін өзінің дипломдық жұмысы етіп қорғайды.

Қойылымдық жұмыстың өзіндік стилін табуға күштарлық оған режиссер С.Елеусізовпен бірге «Гүлдер» жастар эстрадалық ансамблін құруға көмектеседі. Осы ансамбльде бірнеше жыл жұмыс істеумен балетмейстер Е.Усин би ұжымының барлық концерттік репертуарын, жастар ансамблінің түпкі ойларына жауап берерлік түбегейлі нұсқалық хореографиялық жаңалықтарды жасады. Би нөмірлерінің түпнұсқалығы эстрадалық стильде дәстүрлі қазақ биін орындауда болды.

Қазақ КСР Мемлекеттік ән-би ансамбліне ауыса отырып, Е.Усин ұлттық тақырыпқа қойылатын жұмыстан өз стилін белсене іздейді. Мұндай бірінші қойылым С.Мұхамеджановтың музыкасына жазылған «Даладағы той» вокальдық-хореографиялық композиция болды. Келесі қойылымдар Е.Рахмадиевтің музыкасына жазылған «Қыз ұзату» (1982 ж.), Ә.Бейсеуовтің музыкасына жазылған «Батырлар жұлдыздары» (1983 ж.) вокальдық-хореографиялық композициялары болды. Вокальдық-би миниатюралар саласында жемісті жұмыс істей жүріп, Е.Усин 1984 жылы екі нөмірді: С.Еркімбаевтың музыкасына жазылған «Жайлауда» және Г.Қыдырбекованың музыкасына жазылған «Теміртау үстіндегі жұлдыздарды» жүзеге асырады. 1985 жылы М.Сағатовтың музыкасына жазылған «Қазақ сюитасы» нөмірін қояды.

Қойылымдық қызметке қарамастан, балетмейстер және көркемдік жетекші Е.А.Усиннің негізгі міндеті ансамбль алтын қорындағы би нөмірлерін, солардың ішінде, ең таңдаулыларын, әрине, «Қыздар-аққулар», «Саяхатта» қалпына келтіру және сақтау болып табылды.

Ансамбльге Қазақ КСР Еңбек сіңірген өнер қайраткері Е.А.Усин басшылық жасаған кезеңде ұжым 1979 ж. Мәскеу қаласында өткен Бүкілодақтық ойындар мәдени бағдарламасының қатысушысы болды.

1980 жылғы мамыр айында Ирландияның Корк қаласында XXVII Дүниежүзілік фестиваль болып өтті. Оған Америкадан, Италиядан, Венгриядан, Чехословакиядан, Даниядан, Бельгиядан, Кубадан фольклорлық ансамбльдер қатысты. КСРО Мәдениет министрлігінің жолдамасы бойынша барған ансамбль өзінің өнері мен талантын көрсету құрметіне ие болды.

Бұл фестивальдың бағдарламасының талаптары бойынша қатысушы ұжым 15 минут ішінде күрделі әдеби-музыкалық және вокальды-хореографиялық 5 бағдарлама қоюы керек болды. Алғашқы орындауынан бастап ансамбль бишілері өзінің көркемдік шеберлігін көрсетті. Жасаған бейнелері ұлттық ерекшелікке толы болды және айқын түсті, кестелі костюмдерімен толықтырылды.

Америка, Канада, Ирландия өнер қайраткерлерінен тұратын қазылар алқасының құрамы қазақ билері «Балбырауын», «Қосалқа», «Шашу» сияқты қазақ халық билерін жоғары деңгейде орындаудағы ұжым шеберлігін атап көрсетті және осы фестивальда ансамбль Күміс медальмен марапатталды.

Сол жылы ансамбль Мәскеуде өткен XXII Олимпиадалық ойындарға қызмет көрсетуге шақырылды.

1980 жылы Алматыда Республика сарайында ұжымның шығармашылық қызметінің 25 жылдығы құрметіне есептік концерт көрсетті. Осы уақыт ішінде ансамбль 500-ден астам концерт қойған, оларды миллионнан астам көрермен көрген.

1985 жылы ансамбль Мәскеуде өткен жастар мен студенттердің XII Дүниежүзілік фестиваліне шақырылды.

Қазіргі кезде Е.А.Усин педагогтік қызметпен шұғылданады. А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищеді ер балалар класын жүргізеді және Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетінде жұмыс істейді.

1985 жылы ұжымның көркемдік жетекшісі хореограф Л.А.Мамбетова болады. Бұл балетмейстердің қызметі ансамбль меңгерген композициялардың ішінен бай мұраны сақтауымен аталынды. 1986 жылы ансамбльге басшылық жасауға қайтадан З.М.Райбаевты шақырады. Балетмейстер би композицияларының осы заманғы әдістерін пайдаланумен, көптеген қойылымдарды жүзеге асырады. З.М.Райбаев Қазақ КСР ән және би мемлекеттік ансамблінің көркемдік жетекшісі және директоры болған ол ансамбль би тобының үлкен мүмкіндігін көрді және ұжымды қайта құрудың бастаушысы болды. Бұл ойды Мәдениет министрлігі мақұлдады және ән және би ансамблі халық биі болып аталынды. 1989 жылдың 20 ақпанында халық би ансамблі «Салтанат» атына ие болды.

1994 жылы «Салтанат» ансамблін хореограф, ҚР Еңбек сіңірген өнер қайраткері, қойылымдық қызметке белсене кіріскен Г.А.Орынба-

ева басқарды. Бұл күнде «Салтанат» ұжымының репертуарында, Алматы хореография училищесінің бұрынғы түлегі, оның көркемдік жетекшісінің күш-жігерінің арқасында көпшілікке танымал болған 60-тан астам би нөмірлері бар. Өзінің ұлы ұстаз-тәрбиешісі Шара Жиенқұлованың өсиетін одан әрі жалғастырумен фольклорлық дәстүрлерді: ою-өрнек, би қозғалысының элементтерін сақтай отырып, Г.Орынбаева Лидия Чернышеваның қойылымындағы билерді жаңғырту жөнінде қажырлы жұмыс жүргізеді.

Сол сияқты жоғалып кеткен мұрағаттық құжаттарды, фотосуреттерді және кітапхана материалдарын табу мақсатында іздеу жұмысы жүргізіледі.

Балетмейстер еңбегінің нәтижесі 1995 жылғы 2 қазанда Абай атындағы МАОБТ сахнасында «Салтанат» Мемлекеттік би ансамблінің 40 жылдағына арналған есептік концерт болды.

Бұл күнде ән және би Қазақ мемлекеттік ансамблінің халықтық хореография және әндік фольклорды зерттеу мен таратуда атқарған істерін айтып беру, асыра бағалау өте қиын. Оған ұжымның өнер көрсетуі және гастрольдері куә.

Ұжымның оның бүкіл шығармашылық қызметінің барлық кезеңінде шешіліп отырған негізгі міндетін атап өту қажет. Бұл республика вокальдық және хореографиялық өнердің ең тамаша жетістіктерін кеңінен тарату, қазақ халық әні және музыкалық өнерінің байлығын насихаттау. Бұл ансамбльдің мол репертуарымен, оның тағдырына республика өнерінің ірі шеберлері – Е.Г.Брусилковскийдің, Ғазиза Жұбанованың, Мұқан Төлебаевтың, Құдыс Қожамировтың, Латиф Хамидидің, Бақытжан Байқадамовтың, Нұрғиса Тілендиевтің қатысуымен расталынады.

Жаңа статус алумен ансамбль оның негізін салушылар қалаған шығармашылық дәстүрлерді жалғастыра береді. Қазақстан халық өнерімен тұрақты жанды байланыс, халық шығармашылығы және кәсіби өнердің өзара ықпалы және өзара ену «Салтанат» ұжымы шығармашылығында жетекші бағыт болды.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Қазақ КСР Мемлекеттік ән-би ансамблі қай жылы ұйымдастырылды?
- Бұл ұжымның 50–70-жылдардағы қызметінің жанрлық бағыты қандай болды?
- Ансамбльдің «Алтын қорына» қандай музыкалық-хореографиялық композициялар енді?
- Ұжымның шығармашылық ізденістері және олардың би қызметінің негізгі жанры қандай?
- Мемлекеттік ансамбль би ұжымының дамуына қай балетмейстердің шығармашылығы әсер етті?

ӘДЕБИЕТ:

- Большая советская энциклопедия. – М., 1980.
- *Жиенқұлова Ш.* Өмірім менің – өнерім. – А., 1983.
- Иллюстрированный альбом Государственного ансамбля песни и танца Казахской ССР. – А., 1978.
- *Канапин А.К., Варшавский Л.И.* Искусство Казахстана. – А., 1967.
- Қазақ өнері: энциклопедия. – А., 2002.
- *Сабина М.* «Комсомольская правда», 1957, 30 мамыр.
- Народная артистка СССР Лидия Чернышова. – Киев, 1978.

11-ТАРАУ. «Гүлдер» Мемлекеттік эстрадалық-жастар ансамблі — Ұлттық хореография дамуындағы жаңа кезең

11.1. Шығармашылық жанрды анықтау және қалыптасуы

Қазақ ұлттық биінің дәстүрі және жаңашылдық бағыттарын іздестіру барысында уақыттың жаңа ағымын жүзеге асыру мүмкіндігі көрінді. Ұлттық үйлесімділіктің мәнерлік құралдары ретінде, сондай-ақ ұлттық костюм ретінде халық музыкасынаң нағыз маңыздысын — би бейнесін жиып алуды стильдендіру бағытында өзінің қызметін «Гүлдер» эстрадалық ансамблінің би ұжымы бастайды. 1969 пайда болып, түпнұсқалығымен ерекшеленетін ұлттық репертуар жасауы арқылы ұжым барған сайын көпшілікке танылып, оның қошеметіне ие болады.

«Гүлдер» ансамблі Республикалық эстрадалық-цирктік өнер студиясы түлектерінің есебінен құрылды. Ансамбльдің тұңғыш орындауындағы «Дала нәзіктігі» Қазақстан эстрадалық өнеріне жаңа, рухани ағыс енгізді.

«Гүлдер» өзінің жастығына, оған тән күш-жігерге, өмірге күштарлығына орай орындаушылық шеберліктің жаңа шыңына шығуға үнемі ұмтылуы нәтижесінде бірден жұртшылыққа танылып, жастардың сүйікті ұжымына айналды.

Тандап алынған эстрадалық-музыкалық ревю жанры күні бүгінде дейін ансамбльдің көркемдік бағыты болып қалып отыр.

1970 жылдың мамырында ансамбль Таллин қаласында өткен КСРО халықтары өнерінің мерекесіне қатысуға шақырылды. Жас ұжымның бүкілодақтық аренаға бұл шығуы ұжымның кейінгі шығармашылық өмірінің бастауы болды.

Ансамбль өзінің қызметі негізінде біздің еліміздің көптеген қалаларында табысты өнер көрсетті, оның ерекше шығармашылығымен Жакын және Алыс шетелдердің көптеген көрермендері танысты. Оның жарқын өнерінде үнемі біздің республикамыздың қазіргі мәдени өмірі көрсетіледі.

Ансамбльдің шығармашылық репертуарында «Дала пернелері», «Алтын домбыра», «Қазақ ою-өрнектері» бағдарламалары және 1985 жылы қойылған «Гүлденген Қазақстан» бағдарламасы ерекше көзге түсті.

Олардың бәрін таңдаған тақырыптың қайталанбас ерекшелігі, ұлттық әуендердің кәсіби эстрадалық өңделуі айқындап, жас ұрпақтың жан-дүниесімен үндестік табуы ансамбльдің көпшілікке танымал болуына септігін тигізді. Балетмейстер Д.Қияқованың «Домбырамен би» қойылымы көптеген жылдар бойы бидің ғана емес, барлық «Гүлдер» ұжымы құрамының визиттік карточкасы болды.

Топтың халық билерін орындауға негізделген репертуары, «Фараби сазы», «Шаттық», жапон, орыс және көптеген басқа елдер билері тәрізділер өз лексикасы және хореографиясымен үнемі ерекше қызығушылық туғызды.

Өзінің бүкіл қызметі бойында ұжым өз бағдарламасына қазақтың халық күйлерін, айтыстарды, домбырамен ән салуды, ұлттық билер мен әлем халықтарының билерін, қазіргі композиторлардың туындыларын үнемі кіргізіп отырды. Ансамбльдің басты міндеті мүмкіндігінше эстрадалық сахнада халық фольклоры элементтерін пайдаланудың шексіз мүмкіндігін кең түрде көрсету болып келді және болып қала да берді.

70-жылдарда «Гүлдер» ансамблінің танымалдығының өсуі Қазақ КСР Халық әртісі, биші Гүлжан Изимовна Талпақованың есімімен байланысты.

Халық билерін тамаша орындаушы кәсіби білімді Алматының эстрадалық-цирктік өнер студиясында шығыс билері сыныбы бойынша педагог-балетмейстер Гуляфруз Қияқовадан алады. Гүлжанның айтуы бойынша, Г.Қияқова оны шығыс биі биязылығына үйретті. Мұндай биден оған бұрын танымал әрі шебер биші болған М.З.Ахмедиева сабақ берді.

Кейіннен Мәскеуде белгілі педагогтар Ә.Грикуровадан, М.Эсамбаевтан, Г.Измайлоадан білім алған және тәжірибеден өткен жылдары орындаушының концерттік репертуарына кірген көптеген би нөмірлерінің қойылымын дайындауы Г.Талпақованың кәсіби шеберлігін, өзіндік стилі мен орындау мәнерін қалыптастырды.

Педагогтардың талап қойғыштығы мен өзінің шексіз еңбек сүйгіштігі Г.Талпақоваға би өнерінің ерекшелігін ұғынып, Қазақконцерт ансамблінің жетекші бишісі орнын иемденуге көмектесті.

Ш.Жиенқұлованың «Айжан қыз» қойылымы Г.Талпақоваға нәзіктік, дененің қайталанбас үйлесімділігі мен иілгіштігін дарытып, көрермендердің көз алдына жас бишіге өз шеберлігінің құпиясын Шараның бейнесін елестетті. Н.Тапалова қойған «Салт атты» Гүлжан мінезіне тән ішкі жігерлілік пен экспрессивтілікті ашып көрсетті. Балетмейстер

3.Райбаев қойған «Қазақ вальсінде» биші өзін бидің тәжірибелі шебері ретінде көрсетті.

Болгарияда өткен жастар мен студенттердің Дүниежүзілік фестивалінде Г.Талпақова көрермендері шебер орындаушылығымен тәнті етіп, лауреат атанады.

«Гүлдер» мен «Қазақконцерттің» солисі ретінде Г.Талпақова әлемнің көптеген елдерінде; Америкада, Францияда, Швецияда, Италияда, Египетте, Сирияда, Пакистанда және басқа да елдерде гастрольдік сапарда болады.

Ерекше биші Г.Талпақованың шығармашылығы оған орындаушылық шеберлігінің эстафетасын берген Шара Жиенқұлованың өнерімен нұрланды. Биші қайда өнер көрсетпесін, шет елдерден немесе өз еліндегі ауыл еңбеккерлерінің алдында болсын, оның таланты көрермендер жүрегіне шынайы қуаныш ұялатты.

Халық шығармашылығының туындылары – нағыз ұлттық өнер жасау үшін сарқылмас бастау.

Тіпті ол дамытуға арналған үлгі болғанның өзінде, сол халыққа ғана тән адамгершілік, психологиялық ерекшеліктер, өнер түрлері болады, олар оның ұлттық болмысын, өзгешелігін айқындайды.

Олар қалыптасатын психологиялық орта мен ерекшеліктерді білу, оларға неғұрлым тән сипаттарды көре білу мен оларды біріктіру – кез келген ұлттық туындыны жасаудың қажетті алғышарты.

Қазақтың тұрмыстық билерін жай қайталау ғана емес, оның күрделі өнегелік-психологиялық әлемін үйлесімділік қалыпта елестету – қазіргі кезеңге қажетті фольклормен байланыс түрі осы. Балет-пьеса жанрына тән би мен пантомималық көріністердегі тікелей иллюстрациялық көбірек сезіліп, қанағаттанбаушылық туғызды.

Дәстүрлі және жаңашыл бағыттар аралығында Абай атындағы театрда жаңа ұлттық спектакльдер пайда болды. Фольклор мен классикалық бидің барлық бұрынғы өзара байланысын пайдалана отырып, балетмейстерлер кейде көне түрлерді немесе қазіргі стилистиканың жаңашыл әдістерін пайдаланып, қазақ балетіндегі ұлттық түрдің анағұрлым көркем мәнерін табандылықпен іздестіруде.

Балетмейстерлер ұлттық хореографияның өзіндік ерекшелігі мәселесін шешуге, соған сәйкес, қазіргі кездегі оның дамуына әр түрлі жолмен келеді. Қазіргі балеттегі ұлттық бидің маңызы мен рөлдің тұжырымдамасын мүлдем жаңаша түсінуге мүмкіндік беретін осы қарама-қайшылықтың нәтижесінде олар өз тәжірибесінде ұлттық би өнерін түсінудегі белгілі бір ұстанымдарды балет қойылымдарында халық биін қолданудың өлшемдерін жасап шығарды. 60-жылдары ұлттық ерекшелік және оның ұлттық сипатын қалыптастыру түсінігінде фольклордан да, классикадан да тікелей көшірілмеген әлемдік тәжірибенің бүкіл тәсілдерінен шығармашылық ауытқулардың арқасында балеттің шынайы ерекшелігін әрі көркемдік кемелдігін айқындайтын талпыныс жасалды.

Ұлттық түрде бағалаудағы басты өлшем болып табылатын осы ұстанымдар үшін күресте 60-жылдардағы қазақ балеті жаңа, өз дамуының сапалық неғұрлым жоғары сатысында көтеріле алды.

70-жылдар кезеңі біздің еліміздегі 60-жылдардағы мәдени өмірдің қызу гүлденуімен жеңіске жеткен ұстанымдардың қалыптасуы болды. Абай атындағы МАОБТ ұжымы мен Б.Аюханов басшылық ететін классикалық билердің Мемлекеттік ансамблінің шығармашылығы таныстырған республиканың классикалық балеті аяғынан тік тұрды және гүлдене берді. Музыкалық, хореографиялық, драмалық өнердің ұштастық табуынан ҚазКСР Мемлекеттік ән-би ансамблі өз жолын айқындады. Көрермендер алдына дәстүрлі фольклор өнерінің қазіргі эстрадалық сахнадағы қайталанбас көрінісімен ерекшеленді.

Мемлекеттік «Гүлдер» эстрадалық-жастар ансамблі құрылды. Біздің республиканың хореографиялық өнерінің барлық осы жетістіктері халықтың ұлттық дәстүрлері байлығының шексіздігін дәлелдейді, олар қазіргі қоғам рухына сәйкес келетін оның жаңа көріністеріне ғұмырлық азық болады.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- «Гүлдер» ансамблі шығармашылығының ерекшелігі неде?
- Ансамбль қызметінің сипаты қандай?
- Ансамбльдің визиттік карточкасы болып табылатын ерекше би композицияларын атаңыз?
- Ансамбльдің би нөмірлерін тұңғыш және шебер орындаушының есімін атаңыз.

ӘДЕБИЕТТЕР:

- 1. Қазақ өнері: энциклопедия. – А., 2002.
- 2. Жиенқұлова Ш. Өмірім менің – өнерім. – А., 1983.

12-ТАРАУ. Осы заманғы ұлттық хореография тарихында «Алтынай» және «Сазген» халық биі ансамбльдері шығармашылығының мәні

12.1. «Алтынай» Мемлекеттік халық биі ансамблі

Атап өтуді қажет ететін келесі би ұжымы – «Алтынай» фольклорлық-этнографиялық ансамблі.

Ұжым 1985 жылы Алматы облыстық филармониясының жанынан құрылды. Оның бастамашысы және құрушысы өнертанушы, этнограф, мәдениеттанушы Ө.Д.Жәнібеков болды. Ұжымның бас балетмейстерінің міндетін өзіне алу МХАТ мектебінің педагогы, хореограф О.Всеволодская-Голушкевичке ұсынылды. Ансамбльдің құрамына А.Селезнев атындағы Алматы хореография училищесінің халық бөлімін сол жылы бітірген түлектер кірді. Ансамбльдегі жұмысын бастаған кезде О.Всеволодская-Голушкевич Қазақстанның түрлі облыстарын этнографиялық экспедициялармен аралап, ерте кезде тастарға салынған суреттерді, халықтың тұрмыстық салттары мен дәстүрлерін зерттеді.

Жұмысының алғашқы үш айында ол тұтас би бағдарламасын: «Бастау», «Жезтырнақ», «Сайыс», «Бақсы», «Кербез», «Алқақотан», «Шалқыма», «Өрмек», «Айда былпым», «Киіз басу», «Келіншек», «Қылышпен билеуді» қойды.

Ұсынылған сахналық композициялар халық шығармашылығы туындыларын білетін қарттардан алынды. Балетмейстер оларды Торғай, Алматы, Шымкент облыстарында зерттеліп, жинақталған фольклорлық би материалдарының негізінде мұқият жаңғыртты. Бұл билердің тақырыптары қазақ халқының этикалық, ерлік поэмаларымен және аңыздарымен жаңғыртылып отырылды.

Салттық, тұрмыстық, лирикалық, ойындық би композициялары кірген ансамбльдің репертуары кең және алуан түрлі. Би сипатындағы өзгеше белгілердің бірі – бір сәттік жеңілдіктен қимылдың биязы нюансы, нәзік үйлесімділіктен қарқынды қауырттыққа дейінгі – анық қадағаланып отырды.

Музыкант төтенше нәзік түсінетін алмағайып сезімдер гаммасы О.Всеволодская-Голушкевичтің барлық қойылымдарында болды. Бидің көркем безендірілуі үшін қажетті костюмдер мен оның барлық жабдықтары этнографиялық ерекшеліктерді есепке ала отырып, мұқият таңдалды.

Бидің музыкалық негізіне халық күйлері, әуендері, әндері, ғасырлар қойнауынан жеткен халық музыкасы бейнесіндегі ежелгі би ырғақтары алынды.

Халық композиторлары Сүгір, Дәулеткерей, Қазанғаптың күйлерін таңдау олардың аталған билер тақырыбына сай келетін әсерлі де әуенді мәнерлілігі, бейнелілігінен туындады. Музыкалық туындыларды бимен түсіндіргенде халықтың өзгеше мінез-құлқы сақталып отырды.

Қазақ музыкасындағы барлық ұлттық ерекшеліктердің көп мөлшерде сақталуы биде халықтың ұлттық дәстүрлерінің көрініс табуына көмектесті.

Сонымен қатар ансамбльге би қою үшін балет өнерінің көрнекті қайраткерлері Д.Әбірев пен Ш.Жиенқұлова, ҚазКСР Халық суретшісі Ә.Исмаиловтар шақырылды.

Ә.Әбірев «Алтынай», «Балбырауын», «Қоштасу», «Қаражорға», «Ұтыс би» тәрізді нөмірлерді қояды. Ә.Исмаиловтың музей жәдігерлерінен жасалған эскиздері бойынша орындаушылардың костюмдері жасалады.

Ансамбль жас, бірақ ғылыми әдістің тереңдігі, биді жасау кезіндегі этнографияны дәл сақтау оны хореографиялық әлемдегі құбылыс ретінде танытты.

1988 жылдан 1995 жылға дейін ансамбльдің көркемдік жетекшісі болып ҚР Еңбек сіңірген әртісі Ә.М.Исмаилов тағайындалды.

1989 жылы Бельгияда өткен фольклор биінің Халықаралық фестиваліне қатысып, Испания, Франция, Болгария, Венгрия, Бельгия, Голландия және басқа да елдерден келген ұлттық ұжымдар арасында бірінші орынды жеңіп алды.

1991 жылы ансамбльге Мемлекеттік мәртебе берілді. 1995 жылдың ақпанына ансамбльдің көркемдік жетекшісі қызметіне ҚР Еңбек сіңірген әртісі Ә.Д.Малбеков келеді. Оның басшылығы ансамбльдің бүкіл би жиынтығын сақтаумен, ерекше нөмірлерді орындауға жоғары кәсібилік мән берушілікпен аталып өтіледі.

Ұжымның шығармашылығы биші, ҚазКСР Еңбек сіңірген әртісі Тойған Оспанқызы Ізім есімімен байланысты. Т. Ізім 1971 жылы эстрада-лық-цирк өнерінің Алматыдағы студиясын бітіреді. Педагогтар М.П.Гобель, Г.Б.Қияқова, М.П.Шотловскийден оқыған. Студияны бітірген соң Торғай және Целиноград (Ақмола) облыстық филармониялары жанындағы фольклорлық ансамбльдерде жұмыс істеді.

1982 жылдан 1985 жылға дейін халық аспаптары мұражайы жанынан құрылған «Сазген» этнографиялық ансамблінде жұбайы У.Мақан



бірге жұмыс істейді, қазақ этнографиялық материалдарын тұңғыш насихаттаушы болды. Бұл дуэттің репертуарында өзінің ерекше мазмұндылығы мен қазақ халқының ежелгі дәстүрі мен салттарын орындауға негізделген халық билерінің үлкен тізімі бар.

1985 жылдары 1995 жылға дейін «Алтынай» би ансамблінің бишісі Т.Ізім өзінің кәсіби шеберлігін жетілдіру жолында талмай жұмыс істейді. Денесінің иілгіштігі, нәзіктік, сирек кездесетін әдемі әрі мәнерлі қолдары, қазақ салттарына негізделген сахналық мәдениетті сақтауы оның даралығын айқындай түседі. Ол гастрольдік сапармен әлемді

көп аралайды, этнографиялық материалды жинақтауда тартымды жұмыс жүргізіп, О.В.Всеволодская-Голушкевичтің қойылымдық жұмыстарына көмектеседі.

1999 жылы Т.Жүргенов атындағы КМӨТ және балетмейстер бөлімін Б.Аюханов сыныбы бойынша бітіреді.

Қазір эстрадалық-цирк өнері колледжінде қазақ биі сыныбын жүргізеді.

12.2. «Сазген» Мемлекеттік халық биі ансамблі

Халық аспаптары мұражайы жанындағы тағы бір ұжым «Сазген» «Алтынай» ансамблінің кішірек дублері ретінде ойластырылған.

Көп жылдар бойы ансамбльдің тұрақты көркемдік жетекшісі ҚР Еңбек сіңірген мәдениет қайраткері К.К.Тұяқов болды. Фольклорлық дәстүрді жақсы білетін адам ретінде ол ансамбль шығармашылығы өзінің белгіленген мақсатына сай болуына мән берді. Фольклорлық-этнографиялық сипат музыкалық материалдарды таңдаудан, сирек кездесетін ұлттық музыкалық аспаптарда орындаудан, өте мұқият таңдалған ұлттық костюмдерден көрінеді.

Ансамбльдің би дуэті 1989 жылы ұйымдастырылды. «Сазген» ансамблі үшін алғашқы би қойылымын хореограф, ҚР Еңбегі сіңген өнер қайраткері А.Орымбаева жасады. Бұл билер: «Жайлауда», «Қымызбен би», «Наз», «Туған жер әуендері», «Қайран жиырма бес».

Фольклорлық шындықтың кейбір мән-жайын бейнелі түрде қайта жасаған би нөмірлерін ерекшелегенде, міндетті түрде оның мазмұнына тоқталу керек.

«Туған жер әуендері» және «Қымызбен би» тағы басқа би нөмірлерін қойғанда балетмейстердің басты міндеті қоғам өмірін әр

қырынан көрсету рухани, материалдық, салт-дәстүрлік жағын қамту болды.

Сондықтан да аяқталған әрбір би сахналық миниатюра ретінде көрінеді. Бұл негізгі әдіснамалық мақсат болатын: оған еркін, жинақты және табиғи түрде би де, пантомимада да, сахнада отырған музыканттар да кіреді. Бұл әдіснамалық мақсатта біз диалогқа, биді орындау кезінде болатын байланысқа түсуге дайын тұрушылыққа нақты нұсқауды көкеміз немесе рухани-эстетикалық, рухани-тарихи, рухани-генетикалық бастаулардың бірлігін байқамыз.

«Туған жердің әуендері» биінде әр қилы халық аспаптарының дыбыстары мен оларға лайықталған халық музыканттарының әуендері берілген. Би үш бөлімнен тұрады. Бірінші бөлімде бишілердің бірі сазсырнайда ойнауды бейнелейді, оркестр де соған сәйкес осы аспапта соло ойналады. Орындаушы жатық қимылдармен музыкадағы көңіл күйді жеткізеді, сағыныш, бір жақсылықты күтуді білдіреді. Оны «Шаңқобызда» ойнаған басқа бір биші ауыстырады. Белгілі бір ширақтық тудыратын темірдің шыңылындай зыңылдаған дыбыстар соған лайықты қозғалыстармен, аяқтарды шұғыл алмастырумен, дененің кілт бұрылуымен, айқын ньюанстармен бейнені түсінуге көмектеседі. Үшінші бөлімде екі биші де қолдарына домбыра алып, музыкалық бөйгедегі секілді жарыса, осы аспаптағы «өз ойындарының» ырғағымен бәсекенің көңілді сипатын, қуанышты, жастықты, өмірсүйгіштікті, жарыс қарқынын көрсететін биді орындайды. Бұл би үнемі шат қабылданып, көрермендердің сүйінішін туғызды.

Тағы бір ерекше назар аударуды талап ететін би – «Қымызбен би». Онда халық мінезінің ұлттық сипаты – қонақжайлылық бейнеленген. Би бәйбіше мен оның жас қайын сіңлісі арасындағы диалог тәрізді ойластырған. Бидің басында сахнаға қымыз құйылған тегеш тұрған табақты ұстай бәйбіше шығады. Табақты үстелге ұқыпты қойып, ол кесе әкелетін қызды іздейді. Міне, ақырында қыз көрінеді, бірақ ол еркелер, пиаланы бермейді. Ақырында қызды еркелетіп, қымыз тұрған үстелдің жанына отырады да, оны пиалаларға құя бастайды. Қымыз құйылып біткен соң, орындаушылар оларды көрініске қатысушылар ретінде музыканттарға апарып береді. Бұл көріністі түсіндірушіліктің еркіндігі сол күйде бишілер қымызды көрермендер залына да алып шығады. Нағыз сусыннан дәм татқан көрермендер сүйсініп, өздері де көрініске қатысушылар болып шығады. Соңынан орындаушылар да қымыз ішіп, «қызып», биге кіріседі. Көңілді сәттерге масайраған бәйбіше мен қыз бүкіл ыдыстарды табакқа салып, риза болып, шымылдықтың сыртына кетеді.

Шымылдықтың сыртында да сахналық әрекеттердің жалғасы жүріп жатқан тәрізденеді; сондай шынайы жасалған бейнелер мен оған лайықты қимылдардың тек қана би өнері екендігіне сенгің келмейді. «Бұл нөмір мені ерекше толқытады, – деп, өз әсерлерімен бөліседі ансамбльдің солисі және осы би нөмірін орындаушы ҚР еңбек сіңірген өртісі Тати Айгүл; – Бұл – өз халқың үшін, өз мәдениетің үшін, өз халқыңның дәстүрлерін көрсету және оларды өзге елдердің халқына таныту құрметіне ие болғандығың үшін мақтаныш сезімі».



Би дуэтиндегі жас буын, ҚР Еңбек сіңірген әртістері Тати Айгүл мен Пішенбаева Гүлнараны өлемнің көптеген елдері біледі. Бұл дуэтті 1990 жылы балет-мейстер Г.А.Орынбаева «Сазген» фольклорлық-этнографиялық ансамблінде құрды.

Бұл дуэттің би шеберлігі әрбір қимылды орындаудағы дәлдікпен, дене мүшелерінің үйлесімділігімен, қолдың мөнерлілігімен және сирек кездесетін сахналық әсерліктерімен айқындалады.

Әр түрлі ұлттың костюмін киген бишілер мүсіндер тәрізді қазақ халқы биінің әсемдігін, сұлулығын, өзгешелігін көрсетеді.

Қазір Айгүл Тати А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінде және Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында «хореография» факультетінде қазақ биі сыныбын жүргізеді, ал Гүлнара Пішенбаева Югославиядағы Серб театрында жұмыс істейді.

Ансамбль Жақын және Алыс шетелдерде көп гастрольдік сапарларда болды және оның әрбір өнер көрсетуі саф алтындай кез келген концерттік бағдарламаны безендіріп отырды.

Осы үш ұжым туралы айтқанда, қазақ би өнерін Қазақстан мен өзге де мемлекеттерде насихаттаушы болып табылатын олардың шығармашылығының негізгі идеясын баса айту керек. Тақырыптық сипаты жағынан да әр түрлі жанрлы бұл ұжымдар Қазақ халқының алуан түрлі мәдениетін де танытты.

Қазіргі авторлардың бір музыкалық материалдары әр түрлі би қойылымдарына негіз болып, әр түрлі ұжымдарда қойылатын жағдайлар да болды. Мысалы, М.Төлебаевтың бір музыкасына «Салтанат» ансамблінде қойылған би «Мереке» деп аталынса, ал «Алтынай» ансамблінде «Ұтыс биі» деп аталынып жүрді. Мұндай мысалдар аз болған жоқ. Бірақ ұлттық мәдениет үшін олардың бағалығы, әр ұжымның өзінің қайталанбас қолтаңбасында.

«Салтанат» ансамблінің репертуарын жасау үшін әр кезде көптеген қоюшылар жұмыс істеді, сондықтан да ансамбльдің барлық би нөмірлері әр түрлі сипатқа ие болған. Бұлар — халық ойындарының және қазіргі жастар өмірінің көріністері, бұлар — қазақ тақырыбындағы би композициялары мен әлем халықтарының билері. Қойылымдар халық өмірінің жарқын суреттерін көрсетті, оларға лайықталған костюмдер барынша театрлық сипатқа ие болды.

Белгілі бір мақсатқа жетуде сүйемелдеудің де маңызы үлкен. «Салтанатты» музыкалық безендіруде қазіргі композиторлардың музыкасы симфониялық оркестрдің сүйемелдеуінде пайдаланылды. Бұл академиялық сахнада қалыптасқан әр түрлі сахналық әдістермен байытылған халық биін мүлтіксіз орындауға өз септігін тигізді.

«Алтынай» ансамблінде би бағдарламасын қоюшы О.Всеволодская-Голушкевич болды, Д.Әбірев пен Ш.Жиенкұлова да билер қойды. Бидің фольклорлық негізіне қамқорлық жасап отырды. Сондықтан да би нөмірлерін жасау кезінде оның тарихи шындығынан ауытқымайды.

Костюм бөліктерін жаңғыртудың толықтығымен, әшекейлердің байлығымен, сирек кездесетін халық музыкалық аспаптардың дыбысталуымен және ХІХ ғасырдағы композиторлардың халық күйлерін жаңғыртумен этнографиялық нақтылыққа қол жеткізді. Ойын-сауық ретіндегі бидегі этнографизм өзінің белсенді генетикалық бастауына, ұлттық эстетикалық мазмұнға ие болды, бұл көрермендерге ұлттың тарихи тамырларына жанасуға мүмкіндік берді.

Егер «Алтынай» ұжымында би образдары аңыздар мен эпостардан алынған болса, «Сазген» ансамблінде би бейнелері қарапайым ауыл адамдарының өмірінен алынып, олар да фольклорлық негізге ие болған.

«Салтанат» ансамблінен «Алтынай», «Сазген» ансамбльдерінің айырмашылығы оларда тек қана қазақ халық билері орындалды, ал костюмдері мұражайлардағы экспонаттарға толық сәйкес тігілді. Сонымен қатар, «Алтынай» мен «Сазген» ансамбльдерінде тек қана ежелгі өуендер, ертедегі би ырғақтары, халық аспаптары ансамблі жаңғыртқан өткен ғасырлардағы сазгерлердің күйлері орындалды. Биді осылай орындау ерекшелігі олардың шығармашылығын этнографиялық сипатқа сәйкес деп бағалауға толық негіз бар.

Бүгінде осы коллективтер өз жұмыстарын жаңа репертуарлармен толықтырып, жемісті табыстармен жұмыс істеп келеді. Коллективтер әр уақытта ең таңдаулы билерін сақтай отырып өз дәстүрлеріне берік.

Тәуелсіз Қазақстанға 13 жыл толуына және 21-ғасырдың басында қазақ халқы дүниежүзлік өнер әлемінде тарихи өкілдік орынын мойындауда. Қазақстан өнері өзінің жан-жағына халықтың тарихи рухани байлығын жинай отырып, өнер қоғамында өз орынын табуға ұмтылуда.

Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының соңғы талапқа сай жаңа түрі шынында «Өнер сарайы» атына сәйкес. Соңғы репертуарлары Г.Малер өуеніне Д.Фадееваның қойылымымен «Триумф Афины» балеты және «Время РЕ» В.Гончаровтың балет қойылымымен толықтырылуда. Алда бір актылық балет Шниткедің және Д.Шостаковичтің өуеніне, халық әртісі Т.Туткибаеваның қойылымын күтуде.

Басты партияларды балеттік репертуарларда орындап жүргендер Қазақ Республикасына еңбегі сіңірген артистер Д.Сушков пен К.Сарқытбаева. Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының балет тобы, жаңа дарынды орындаушыларымен мақтан ете алады, олар, Шынбаев Дастан, Мерғалиев Яссауи – халықаралық жарыста лауреат аталғандар. Алда үлкен үміт беретін жас орындаушылар Наиля Қырықбаева және Алексей Сафонов.

Бүгінде толық сеніммен балеттік дарынды талаптар орталығын, 70 жылға толып отырған А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищені айтуға болады.

Хореография өнерінің бас мекені өзінің халықаралық жарыстарда артта қалмайтын шәкірттерін және өз таланттарын артып отырып педагогтарын мақтан тұтуына болады.

Қазақстанның астанасы Астана қаласына ауысқаннан бері өнер орталығы ауыса бастады. Егер қазақстандықтардың өскен өнерлік деңгейін бағалайтын болсақ, онда музыкалық-хореографиялық кеңістігінің өркендегенін атауға болады. Президенттің «Өнер қолдау жылы» деп жарияланған 2000 жылы Астанада К.Байсейітова атындағы Мемлекеттік опера және балет театры ашылды (кейін ол Ұлттық театр болып жарияланды).

Жаңадан ашылған театрға Ұлттық музыка академиясын және Құрманғазы атындағы Мемлекеттік консерваториясын бітірген талантты вокалисттермен музыканттар келіп, оның опералық труппасын және оркестрін қалады. Балет труппасы халықаралық дәрежедегі талай жұлдыздарды тәрбиелеген А.Селезнев атындағы Алматының хореография училищесінің көрнекті және талантты түлектерімен құрылды. Балет репертуарының негізін қалағандар ҚР халық әртісі, Абай атындағы опера және балет театрінің бас балетмейстері З.Г.Райбаев және ҚР өнеріне еңбегі сіңген қайраткері Н.Гончарова және В.Гончаров болған. Қазақ балетінің жарық жұлдызы, ҚР еңбегі сіңген артис және халықаралық конкурстарда лауреат атағын алған Лейла Альпиева еліміздің екі бас театрларында да прима-балерина болды.

Театр репертуарында, хореографиялық шежірелер болған балеттер: А.Аданның «Жизелі», Л.Минкустың «Дон Кихоты», П.И.Чайковскийдің «Ақ-қу көлі», Б.Асафьевтің «Бақшасарай фонтаны» және т.б. Балет труппасын З.Г.Райбаевтың шәкірті Т.Нуркалиев басқарады.

Астана қаласында, К.Байсейітова атындағы театрдан басқа, Госфилармония жанында ерлі-зайыпты Агимбаевтардың басқарумен «Наз» атты би ансамблі құрылады. Бүгінгі күнге осы ансамбль ұлттық бағытымен, орындау техникасымен, шеберлігімен көрнекті ұжым болып, «Шабыт» атты жас таланттар конкурсында ең жоғарғы лауреат атағына ие болды.

Осы халықаралық конкурс соңғы кездері еліміздің әр облыстарында пайда бола бастаған көптеген хореография ұжымдарына маңызды сын болды. Өз шеберлігімен Шымкенттен қызықты би ұжымдары көзге түсті. Өскеменнен «Карнавал» атты ұжымның қазіргі және ұлттық бағдарламалары қызықты болды. Павлодар мен Қарағандының би ұжымдарыда өздерінің дарынды орындаушыларымен көрерменді сүйсіндірді. «Шабыт» конкурсында лауреат атағына ие болған, академиялық хореографияда өз бағытын тапқан, Б.А.Мейербеков құрған жеке балет мектебін атап өтуге тиісті.

Сонымен, қазақ биі жаңа ұлттық хореографияда маңызды орынға ие болды. Профессионалдық және көркемөнерпаздар коллективтерінде қазақтың халық билері негізгі репертуарларын құрастырады, көптеген шығармашылық коллектив және хореографиялық өнерпаздардың қатысуында қазақ халық биі алдыңғы орындарға ие болуда. Оны саны статистикалық бақылаудан, біздің республикамызда 1023 хореографиялық

коллективтер маңызды жұмыс атқарып келеді. Олардың ішінде: Ақмола облысы – 153, Ақтөбе облысы – 82, Алматы облысы – 34, Атырау облысы – 29, Шығыс Қазақстан облысы – 133, Жамбыл облысы – 23, Батыс Қазақстан облысы – 120, Қарағанды облысы – 113, Қызылорда облысы – 86, Қостанай облысы – 86, Маңғыстау облысы – 14, Павлодар облысы – 83, Солтүстік Қазақстан облысы – 38, Оңтүстік Қазақстан облысы – 27. әр облыста «Халықаралық» әлде «Үлгілі» деген атақ алған 20-дан астам би ансамблі бар. Олар: «Айша-Биби» халық би ансамблі, Тараз қаласы, бұл би тобынсыз облыста бірде-бір мәдениет шығармашылық кештері өткізілмейді;

«Алтын Дән» халық би ансамблі Астана қаласы;

«Алтын Арай» халық ән және би ансамблі, Қызылорда облысы;

«Қызғалдақтар» халық ән және би ансамблі, Қызылорда облысы;

«Жас дәурен» халық ән және би ансамблі, Қызылорда облысы;

«Павлодарочка» халық би ансамблі, Павлодар қаласы;

«Қыздарай» және «Алина» халық би ансамблі, Қостанай қаласы.

Осы Қостанай облысында 31 жанұя және 57 фольклорлық коллектив жұмыс істейді. Жетіқара ауданында Тіреуовтер жанұя ансамблі өздерінің ән және би өнерлерімен қазақ халқының шығармашылығына үлкен үлес қосуда.

«Салтанат» халық ән және би ансамблі, Қарағанды қаласы;

«Тоқырауын толқыны» халық ән және би ансамблі, Қарағанды облысы;

«Жезді жұлдыздары» халық ән және би ансамблі, Қарағанды облысы;

Халық балет театры ДКГ, Қарағанды қаласы;

«Жарқын» шығыс халық би ансамблі, Қарағанды қаласы;

«Қарағанды» халықтық хореографиялық ансамблі ДК с/з., Қарағанды облысы;

«Балбыраун» халықтық хореографиялық ансамблі, Қарағанды облысы;

«Ақ маржан» халықтық би ансамблі, Ақмола облысы;

«Алтын дән» халықтық ән және би коллективі, Алматы облысы;

«Жайық қызы» халықтық би ансамблі, Атырау қаласы;

«Алия гүл» халықтық би ансамблі, Ақтөбе қаласы.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- «Алтынай» ансамблінің шығармашылық ерекшелігі неде?
- «Сазген» ұжымының жеке шығармашылық қолтаңбасы неден көрінді?
- Бұл ұжымдардың қызметінің «Салтанат» ансамблінің шығармашылығынан айырмашылығы неде?
- Бұл ансамбльдегі жарқын орындаушыларды атаңыз.

ӘДЕБИЕТТЕР:

- *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Школа казахского танца. – А., 1994 г.
- *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Пять казахских танцев. – А., 1985 г.
- Қазақ өнері: энциклопедия. – А., 2002.
- *Джанибеков У.* Эхо... По следам легенды о золотой домбре. – А., 1991.

13-ТАРАУ. Қазақстанда осы заманғы хореографиялық өнердің дамуы

13.1. Жанрдың айқындалуы мен оның қалыптасуы

Қазақстандағы осы заманғы хореографияның дамуындағы белсенді үрдістерді соңғы он жылға жатқызуға болады. Барлық кеңестік дәуірден кейінгі кеңістікке төн бұл үрдіс бұрынғы Ұлы державаның барлық республикалары үшін ортақ нақты тарихи себептерге негізделген. «Үлкен стильді» бағалаушы үстем-тоталитарлық идеологияны бейнелейтін ресми мойындалған классикалық билер ұзақ уақыт кеңес дәуіріндегі би өнерінде басымдыққа ие болып, тек сахналық – халық билері мен жанр шетіндегі – эстрадалық және мәртебесі бойынша даулы балдық билерді ғана жіберетін.

Өнердің басқа да түрлеріндегі сияқты бидегі кез келген озық ізденістерге бірден «буржуазиялық» және «іріп-шіріген Батыстың әсері» деген кінә тағылып, үзілді-кесілді тыйым жасалды. Европа мен Америкада, шынында да, жүз жылдан астам уақыт ішінде тек классикалық бидің қағидасынан алыстап кеткен және мүлдем өзге Ұстанымдар негізінде қимылды түрлендірудің жаңа жүйесін құруға талпынған осы заманғы би бірнеше буын бишілер мен хореографтардың ізденістері нәтижесінде дамыды.

Сарайішілік және сауықтық ретінде пайда болған классикалық би сарайішілік этикет пен қалыптасқан қағидаға бағындырылып, ол алдын ала шектеудің тұтас жүйесіне ие болған. Қазіргі би әу бастан ішкі шабытты еркін білдіру ұстанымдарына құрылып, кей жағдайда алғашқы билермен өте ұқсас болып келіп,

денеге сезім әрекетін өз бетімен айтуға мүмкіндік береді. Қазіргі хореография биге оның ежелгі құндылық болмысын қайтарды деуге болады.

Алдымен ескі, тұрақталғанды бұзуға ұмтылатын кез келген озық ағым тәрізді, ең басында ол классикалық биге қарсы тұрды, бірақ негізгі ұстанымдарды қалыптастырып және олардың шекарасын белгілеп алған соң, өз лексикасына барлық стильдер мен бағыттарды жинақтай бастады. Бүгінгі хореографиядағы қандай да бір біртұтас стиль туралы айту қиын болғандықтан, қазіргі хореографияның негізгі бағыттарына анықтама беріп, жекелеген хореографтардың ең онды авторлық стильдерін көрсетуге болады. Бүгіндері шетел авторларының еңбектерінде біршама жақсы жазылған.

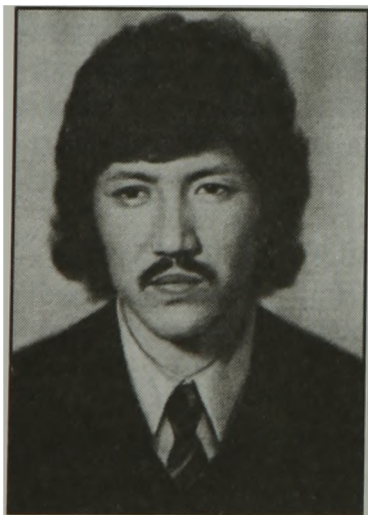
Осы заманғы бидің тарихына тереңдемей-ақ, бұл жай шетел авторларының еңбектерінде жеткілікті жазылған, біздің зерттеуіміздің шеңберін бұрынғы кеңес республикаларының, қазіргі ТМД елдерінің, географиялық кеңістік аймағына дейін тарылтамыз.

Ұқсас саяси жағдайлар мен идеология бұл елдердің мәдениеті мен өнерінің дамуындағы ұқсас үрдістер туралы айтуға мүмкіндік береді. Егемендік алуы «темір шымылдықтың» түсірілуімен бұл республикалардың бұрынғы бірлескен мәдениетінде қазіргі өнер, соның ішінде, би туралы ақпараттар тасқыны пайда болды. Бұл төңкерістік үрдістерге дейін қазіргі би саласында әр түрлі ақпараттар болмады деу дұрыс болмас еді.

70–80-жылдары алғашқы тәжірибелер жекелеген хореографтардың еңбектерінде көріне бастады.

70-жылдардың басынан бастап академиялық Ленинградта күні бүгінге дейін жұмыс істеп жатқан, сол кездің өзінде-ақ қойылымдарын Америка мен Европа мойындаған Александр Кукин жұмысын бастады. Қазіргі бидің пионерлері Ресей мен Одақ республикаларының өзге де қалаларында пайда бола бастады – жаңаның қалыптасу үрдісін тоқтату мүмкін емес.

Қазақстанда да 70-жылдардың аяғында ГИТИС-ті бітірген соң Алматыға оралған, Мәскеудің алдыңғы қатарлы топтарынан қазіргі бидің идеяларынан нәр алған жас хореограф **Жанат Байдаралин** осы бағыттағы жұмысын бастады.



Абай атындағы МАОБТ 1979 жылы Ф.Пуленко музыкасына Шекспирдің «Ромео және Джульетта» трагедиясының ізімен қойылған «Қайта өркендеу» дипломдық спектаклі сол кездегі біздің кеңістік үшін бидің осы заманғы тәсілі бойынша жаңаша шешімін тапты.

Мұндай академиялық тыныштықты «мазалаушылар» аз болған жоқ, бірақ олардың арқасында қазіргі би ресми мойындалмады, андеграунд жағдайында ұзақ мерзім, қайта құру кезеңіне дейін қала берді.

80-жылдардың соңында, қоғамдағы демократиялық өзгерістердің тууымен қазіргі

өнерге байланысты да өзгерістер басталды. Үрдіс екіжақты болды: көптеген хореографтар мен бишілер бұрын алуға мүмкін болмаған білімді игеру үшін шетелдерге аттанса, мәдени орталықтар мен Европа және Америка елдерінің елшіліктері ұйымдастырған шеберлер-сыныптар, семинарлар мен фестивальдер түрінде бір мезгілде жаңалықтардың кері ағысы жүріп жатты.

Мәскеудегі Француз мәдени орталығы қазіргі хореография бойынша Николай Огрызков мектебі базасында бір жылға созылған шебер-сыныптар ұйымдастырды. Сол кезде, 90-жылдардың басында Мәскеуде тұңғыш рет бүкіл әлемге танымал, қазіргі дәстүрлі фестивалі болған, жыл сайын өтетін орнын ауыстырып отыратын АДФ (бидің америкалық фестивалі) болып өтті.

Үрдіс қызу және бұқаралық сипатта болып өтті – бейне сурет пен кинобидің фестивальдері болды, қазіргі жаңа техникада жұмыс істейтін әр түрлі топтар келді, жоғары оқу орындарында қазіргі би тәсілдерін оқыту үшін қазіргі хореографияның шебері шақырылды. Голландиядан джаз-бидің мұғалімін шақырып, жаңа би үшін есігін ашқан алғашқы академиялық институттардың бірі Луначарский атындағы ГИТИС болды. Жаңа техниканы, өзгерту мен эволюцияға бейім өнер ретінде биге жаңаша, басқа қатынастарды үйренген студенттер қатарында Қазақстаннан да студенттер болды.

1990 жылы Одақтың құлауымен Мәскеуде державаның орталығында орналасқан біртұтас мәдени орталықтар, республикалардың астаналарына ауысты, ал егеменді мемлекеттер шетелдік серіктерімен өз байланыстарын қалыптастыра бастады. Мұнда әр республика үшін жағдай әркелкі болды, бәріне бірдей өткені тудырған кейбір ортақ бағыттар туралы ғана айтуға болады, бірақ сөзсіз, әрбір мәдениет үшін үрдістер жекелей өрбіді.

Қазіргі би саласындағы ең қарқынды қимылдардың Ресейде болғандығын атап айтқан жөн.

Қазіргі биге өте қолайлы жағдайлар Балтика елдерінде – Литвада, Латвияда, Эстонияда қалыптасты. Қазіргі өнердің европалық орталықтарына географиялық жақындықтарының арқасында, бұл елдердің хореографтары соңғы он жылда қазіргі бидің дамуында үлкен серпін жасады. Көрші мемлекеттердегі – Польша, Бельгия, Германия және өз аймақтарында өтетін фестивальдарға жүйелі қатысу да айтарлықтай рөл атқарды. 1922 жылдан бері өтетін Литваның «Жаңа Балтика» атты халықаралық фестивалі жыл сайын 25-тен астам елдің бишілері мен хореографтарын жинайды.

Белгілі стильдер мен мектептерден үйрене отырып, Прибалтиканың хореографтары ешкімге ұқсамайтын өз тілі мен қолтаңбасын жасап шығарды, бүгін қазіргі балтық жағалауы би феномені туралы айтуға болады.

Белоруссия мен Украинада қазіргі би жекелеген хореографтар мен бишілердің жігері арқасында дамып келеді, олардың қажырлы еңбектері көп жағдайда бұл мәдениеттердің қазіргі биінің жайын айқындайды.

Жабық қоғамда қалыптасқан саяси жағдайлар себепті көптеген Орта Азия және Закавказье республикаларында қазіргі өнердің, атап айтқанда, хореографияның да дамуы іске аса алмайды. Бұл орайда Қазақстанның бақытына, демократиялық өзгерістер мен мемлекеттің ашық қоғам құруға бағытталған саясаты себепті өнерді оның қазіргі үлгісінде дамытудың шынайы мүмкіндігі бар.

Қазақстандағы классикалық бидің қалыптасуының 70 жылы ішінде бірнеше буын көрнекті бишілері мен хореографтары тәрбиеленді.

Алматы хореографиялық училищесінің мықты әдіснамалық негізі мен парасатты педагогикалық ұжымы бар, жыл сайын әлемнің ең беделді балет сахналарына қажетті жақсы дайындалған билерді шығарады. Опера және балет театрларының, бүгінгі күнде ол республикада екеу, Алматы мен Астанада, репертуарлық афишаларында әлемдік классикалық балеттің түгелге жуық біртумалары бар.

Бұл – қуанбауға болмайтын факт.

Бірақ бұл жағдайда қазіргі хореографияның дамуы тұрғысынан алғанда, бидің қазіргі формаларының пайда болуы мен жайлы дамуы классикалық өнердің мұндай күшті тамырланбаған мәдениет ландшафтарында жақсы және жемісті болатынын байқамауға болмайды.

Ескеріп қояйық, Европада ешкім түсінбеген және танымаған «жалаңаяқ» Дункан өзінің алғашқы танымдылығы мен триумфына ол кезде балет өлі нығая қоймаған Америкада қол жеткізді.

Немесе, мысалға, «голландық ғажайып» – Нидерландтың қазіргі биі ғасырдың басында Нидерландыда өз балет мектебі болмады, ал 1945 жылы дұрыс қаржыландыру саясаты мен би түрлеріне байсалды қараудың арқасында 80-жылдары нидерланд биіне бүкіл әлемнің назарын аударған дамудың қызу үрдісі басталды.

Қызық, классикалық бидің бесігі және дәстүрлерді сақтаушы Санкт-Петербуркте бүгінгі күні қазіргі бидің бар жоғы 2-ақ труппасы бар, ал қалада балет театры алтау.

Барлық жоғарыда айтылған пікірлердің мақсаты, қазақтың қазіргі биінің пионерлері өз негізіне қоса, классикалық білім алды және олардың қазіргі техникасын меңгеруі дәстүрлі үлгілерді анархиялық жоққа шығару мен кәсіби білімнің жетіспеушілігінен емес, би лексикасы мен пластикалық палитраны кеңейту қажеттілігінен туды (Кейде осы күнге дейін қазіргі хореографиямен классикалық би саласында кәсібилігі төмендер айналыса алады және айналысып та жүр деген пікірлер кездесіп қалады).

Күшті классикалық мектептен өзге, жаңашыл-хореографтардың кеңес би өнерінің хореографиялық Меккесі ГИТИС-те де жоғары балетмейстерлік білім алғандықтары да маңызды факт секілді.

Әрине, Мәскеуде, басты театралды магистральдардың қиылысында, қазіргі би туралы жаңа идеялар, жаңа хабарлар көрініс бере бастады. Сондықтан да Луначарский атындағы ГИТИС-тің түлегі, жас балетмейстер 1979 жылы Абай атындағы опера және балет театрында қойылған өзінің дипломдық спектакліне мәңгілік сюжет Ромео және Джульеттаны, Ф.Пуленканың музыкасына және қазіргі пластиканы таңдады.

Ол бірінші болды, оған сол кез үшін озық балетін қоюда ортаның белгілі бір қарсылығын жеңуге тура келді.

Қазақстандағы қазіргі бидің қалыптасуының белгілі кезеңін мезелей отырып, санақты дәл осы спектакльден бастау заңды тәрізді. Дегенмен, хореографиялық шығармашылықтың қолтаңбасы туралы айтқанда, 1987 жылы Селезнев атындағы АХУ-де қойылған кейініректегі «XX ғасыр» спектаклінің талдауына тоқталу қажет сияқты. Бұл жұмыс өзінің сюжетінің мәнсіз дәлелімен, алдыңғы қатарлы музыкасымен және спектакльдің үйлесімділік тұтастығында брейк элементтерін пайдаланумен қазіргі би параметрлеріне анағұрлым толығырақ жауап береді.

20 жыл мерзім бойында Жанат Байдаралин Қазақстандағы қазіргі би идеяларын жүзеге асырды. Оның дауысы естілмеді деп айтуға болмайды.

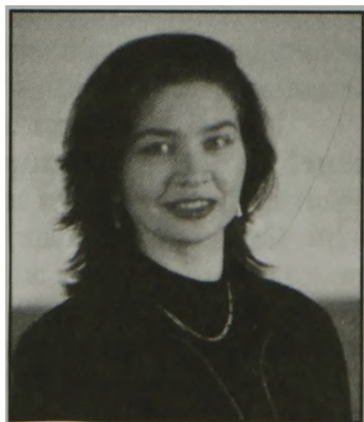
Қазіргі би саласындағы жағдай оның шығармашылығын ресми дәрежеде қабылдауға дайын болмауы мүмкін. Ол Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінде сабақ берді, театр солистерінің труппасымен, оқушыларымен және республиканың түрлі би ұжымдарымен хореографиялық нөмірлер қойды. Қазіргі бидің алғашқы фестивалін де ұйымдастырған сол – қазіргі хореографияның адал қызметкері.

90-жылдардың басында училище түлектері арасындағы бір топ жақтастарын жинап, «Қыпшақ-денс» қазіргі биі ұжымын құруға қол жеткізді. Топ жылдан артық өмір сүріп, үлкен қойылымдар арқылы өздерін таныта алмай, объективті себептермен тарап кетті. Ол Семейде қазірге дейін жұмыс істеп жатқан, репертуарының үлкен бөлігін Ж.Байдаралин қойылымдары құрайтын «Еураз-шоу» эстрадалық би ұжымын құрды. Шетелдерде өткен бірнеше қазіргі би фестивальдарына қатысқан соң, хореограф Америкаға эмиграция жасады, қазіргі кезде сол жерде жұмыс істеп жүр.

80-жылдардың соңында қоғамда қайта құрулар басталған кезде, ГИТИС-тің балетмейстер факультетінің 4 курс студенті Гүлнар Адамова диплом алдындағы тәжірибе көлемінде Селезнев атындағы АХУ-де джаз-биден сабақ жүргізе бастады. Ол бөлшектенбеген Кеңестер Одағы тұсында Луначарский атындағы ГИТИС-ке алғашқы шебер-сыныптардың бірін өткізуге шақыртылған. Голландиядан келген джаз-биі мұғалімдерінің бірі Бенжамин Фелликсдалдан осы стильдің негізін алған студенттердің бірі еді.

Жаңа техниканы үйрене отырып, сонымен қатар қазіргі бидің шексіз мүмкіндіктерін аша отырып, Гүлнар Адамова көп жылға арналған өз таңдауын айқындады – қазіргі биді билейтін өз ұжымын құру идеясы нақ сол жылдары пайда болды.

Дипломдық жұмысын да училищенің жоғары курс студенттерімен қойды. 10 хореографиялық миниатюра өз лексикасына классикалық биді де, джазды да, модернді де қосты



– стильдердің араласуы мен мәнерліктің әр түрлі әдістерінің бір ортақ идеяға бағындырылуы хореографтың шығармашылық қолтаңбасының танымал ерекшеліктерінің бірі болды.

Мәскеу жоғары оқу орнын бітіріп, тағы да бірнеше хореографиялық миниатюралар қойғаннан кейін де Г.Адамова қазіргі хореография бойынша жаңалықтардың әлі де тым аз екенін сезінді. Алғашқы жылдары шекараның ашылуы шығармашылық күштердің шетелге бұрын-соңды болмаған жағдайда кетіп қалуын тудырды.

Біреулер ақша табуға, біреулер жақсы өмір іздеп, енді біреулер кәсіби дайындықтарындағы жетіспеушілікті толтырып, білім алуға кетіп жатты. Еуропада болған үш жылында ол осы кемістіктерін біраз толықтырды да, келе салысымен училищедегі ұстаздық жұмыспен айналысты. Кейіннен, қазіргі хореография бойынша Англияда, Польшада, Австралиялық танымал wel-festival шебер-сыныптарына қатысқан соң, жас хореограф арманын іске асыра бастауға білімінің жеткілікті болғандығын сезінді.

1998 жылы Селезнев атындағы АХУ бастамасымен және соның базасында «Сорос-Қазақстан» қорының гранттық демеуімен (жобаның көркемдік жетекшісі және авторы Жанат Байдаралин) өткен қазіргі бидің Халықаралық фестивалі «Би омартасында» «Самұрық» театр-студиясы алғаш рет өзін танытты. Фестивальда көрсетілген бағдарлама театрдың орындаушылық және жоғары қойылымдық деңгейін бірден айқындады. Бүгінгі күні бұл өз репертуарында қазіргі би тәсілімен қойылған толықметражды спектакльдері бар, бидің техниканың соңғы жаңалықтарымен жұмыс істейтін жалғыз кәсіби ұжым.

Өз ұжымындағы басшылықтан басқа Г.Адамова Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында джаз биден сабақ береді және сонда «Қазіргі хореографияның режиссурасы» курсы жүргізеді. 1995 жылы Селезнев атындағы АХУ-да Паскалина Ноэль модерн сабақтарын өткізе бастады.

Модерн тәсілі – анағұрлым әдіснамалық ықшамдалған және реттелген қазіргі бидің бір бағыты.

Оның негізін қалаушы – Марта Грэм. Бұл тәсіл қолдан-қолға, ауыздан-ауызға ауысып отырады. Марта Грэм оның тәсілін жазып алуға және қандай да бір оқулық шығаруға үзілді-кесілді қарсы болды. Ол 20 ғасырдың басында Америкада мектеп құрып, өзінің мұқият өңделген жүйесін оқушыларына өзі үйретті.

Мектеп бітірісімен оларға осы техникамен өзгелерді үйретуге құқық беретін сертификат берілді. Бұл ереже, ең алдымен, жаңа бидің әдістері мен негізгі ұстанымдарын тікелей өзінің дұрыс көрсетуі және ширығу мен босаңсу тәсілдерін оқушы қаншалықты дұрыс меңгеретінін бақылау қажеттілігінен шығып еді.

Паскалина Ноэль аңызға айналған биші Марта Грэмнің көзі тірісінде оның мектебін бітірген. Егде биші жасына қарамай мектептегі оқушылардың сабақтарына қатысатын. Сондықтан да модерн биі АХУ студенттеріне біреудің айтуымен емес, дәстүр бойынша тікелей көз

көргеннен берілді. 1995 жылы бірінші курс студенттерінен бастаған Паскалина үш жыл оқудан кейін бұл тәсілді жетік меңгерген хореографтарды шығарды. Училищені бітіру кешінде П.Ноэль бітірушілермен модерн тәсілімен қойылған «Жалған жол» және «Жеңу» атты екі спектакль қойды. Оның үздік оқушыларының бірі Әсел Абақаева училищеде модерннен сабақ беруге қалдырылды. Ол 2002 жылы Рин Одонс атындағы Париж біліктілік көтеру институтында тәжірибеден өтті, қазір Селезнев атындағы АХУ-де және Қазақ ұлттық өнер академиясында модерн тәсілін жүргізеді.

1999 жылы чех хореографы Йозеф Кацуорек хореографиялық училищеде contemporary тәсілін оқыта бастады. Ол көптеген хореографиялық миниатюраларды қойды, ал «Самұрық» театр-студиясында Г.Лоркидің, «Бернард Альбаның үйі» трагедиясының ізімен «Донна Бернардо» спектаклін қойды. Тағы бір спектакльді Неміс театрында неміс актерлері қойды. Өзінің жұмыстарында түрлі техникалар, сөздер, пластикаларды пайдаланумен И.Кацуорек қазіргі би туралы бишілердің түсініктерін біршама кеңітті.

Ерікті хореограф, ол әлемнің көптеген елдерінде жұмыс істеді, оның үйлесімділік жүгі ерекше әр түрлі еді. Адамның жан дүниесі мен оны қозғаушы себептерді зерттеуге ден қоя отырып, ол ойланбай-ақ өз қойылымдарында битеатрының элементтерін, би модерннің, Александр мен Николаистің техникаларын пайдаланады, бишілерді айғайлауға мәжбүр етті, өзі спектакльдерде қырылдаған дауыспен әндетті, соның нәтижесінде авторлық қойылымдар дүниеге келді, өкінішке орай, ол кеткеннен кейін көбі сақталмады.

1995 жылы Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында хореография режиссурасы кафедрасы ашылды. Б.Аюхановтың шеберханасында оқыған кезінде-ақ апалы-сіңлілі Гүлнара және Гүлмира Фаббасовалар өздерінің ерекше қойылымдарымен көзге түсті.

«Алматының жас балеті» классикалық би ансамблінің бишілері (қазір Болат Аюхановтың Би театры), олар тіпті студенттік жұмыстарында өздерінің авторлық үйлесімділік тілін іздеуге талпынды.

Көп жағынан экспериментальды және қалыптан тыс алғашқы «Сезім геометриясы», «Түнекте адасқандар» қойылымдарында осы ізденістерін, мәнерліліктің өзінше әдістерін байқап көрді. Біртіндеп, қозғалыс лексикасын іріктеп және таңдай келе, өз ізденістерімен көптеген параметрі бойынша европаның би театрына жатқызуға болатын белгілі бір спектакль типіне келеді. Белгілі драма өртісі Ф.Г.Раневскаяның мемуары негізінде жасалған «Көршілер» спектаклі бұл бағыттағы ізденістердің шыңы болып табылады. Дегенмен апалы-сіңлілі Фаббасовалардың шығармашылықтағы ізденістері тоқталмайды. «Әйел тарихы» – спектакль түріндегі эксперимент, Мария Буанэ музыкасына қойылған «Атаусыз» үйлесімділік тіл эксперименті, «Композиция №1», «Композиция №2» деп аталған көптеген хореографиялық миниатюралар – эксперименті желісімен, ал ерекше әзіл-оспақ «Сыған биі» немесе

битеатр жанрындағы «Қаншық иттер» спектаклі тәрізді жеңіл, гротескілі нөмірлер жасауға мүмкіндік береді.

Апалы-сіңділі Ғаббасовалар Селезнев атындағы АХУ мен Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясында contemporary тәсілінен сабақ береді.

Қазақстандағы қазіргі би қалыптасуының негізгі сәттері осындай.

13.2. Хореограф Г. Адамованың шығармашылық ізденістері

Хореограф Гүлнар Адамованың үйлесімділік тілі бірінші кезекте алуан түрлі болуымен және лексикалық әсемдігімен сипатталады. Алматы хореографиялық училищесінің түлегі, аталған оқу орнын тәмамдағаннан кейін Луначарский атындағы Мемлекеттік театр институтының балетмейстерлік факультетіне түсіп, 1985–1990 жылдар аралығында Тарасовтың шеберханасында оқыды. Оқудың алғашқы жылдарынан бастап студенттің бойында сирек болатын музыкалық дарын ұстаздардың назарын өзіне аударды. Балетмейстер Г.Адамованың өнер саласындағы алғашқы курстық жұмыстарының бірі – классикалық лексика элементтері сол кезеңнің озық элементтерімен қатар келген хореографиялық композициясы «Балдырлар» деп аталды. Ол классикалық балеттегі қол позициясының тұрақты заңдылықтарынан ауытқып, кеңістіктегі қозғалыстарға қалыптастырылған қатаң формалар емес, балдырдың қозғалысын бейнелейтін еркін және баяу қимылдар берді. Бұл дәстүрден шегінудің алғашқы тәжірибесі, классикалық бидің қатаң лексикасының өзгерту тілегі, оған жаңа элементтер енгізу, денені босату және мәнерге көбірек еркіндік беру болды.

Бірнеше жыл бұрын еліміздің басты театрларында, жоғары оқу орындарында бұл мүмкін емес еді, бірақ қоғамдағы демократиялық өзгерістер өнер саласын да қамтыды. Би азат етілді, қоғам, сонымен бірге басқа мамандық өкілдері – философтар мен психологтар оған тек әдемі түзулер мен жоғары сезімдер өнері емес деп белсенді қызығушылық танытты.

Би әмбебап тіл ретінде, адамзаттың саналы тәжірибесін көрсету тәсілі ретінде арнайы хореографиялық білімі жоқ адамдарға да қызықты болды. Сондықтан да өзін балетмейстерлік шығармашылыққа арнауды мақсат еткен балет артистерімен қатар Тарасовтың курсына арнайы дене жаттығуынсыз, бірақ жаңа идеясы және стандартты емес көзқарастары бар адамдар түсті. Олардың қатарында Ресейдің қазіргі биінде төңкеріс жасап, өзінен кейін көптеген спектакльдер ғана, емес Ресейде, атап айтқанда, Пермьде, қазіргі бидің дамуына белгілі орта қалыптастырған, алғашқы мамандығы бойынша таланты да теңдессіз адам Евгений Панфилов болды.

Курста бәсекелестік өте қызу болды, бірінші курсқа түскен 40 адамның бесінші курсқа жетіп, диплом қорғағаны тек төртеу-ақ екендігін айтса да жеткілікті.

Олардың қатарында Г.Адамова да болды: оның дипломдық жұмысы Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің оқушылары үшін концерттік бағдарламадан тұрды. А.Смелковтың «Теңіз жағалай жүгірген тарғыл төбет» (Абай атындағы МАОБТ) операсына хореография, екі драмалық спектакльге хореография: Алматыдағы М.Әуезов атындағы драма театрында «Ғасырдан да ұзақ күн» және Воронеж драма театрының спектакліне хореография жасады.

Диплом үшін тақырып таңдауға осы әр түрлі келісінің өзі жас хореографтың өзін хореографияның түрлі қосымша аспектілерінде байқап көргісі келетін тілегін байқатады.

Классикалық лексиканы пайдаланып қойылған концерттік миниатюралар, көбіне неоклассикаға бейім болды. Оларда нөмірлерге жаңа, қатты дыбысталуды беретін Бенжомин Франклиннің шебер-сыныптарға алынған джаз-бидің нышаны болды.

1990 жылы Луначарский атындағы ГИТС-ті бітіргеннен соң Г.Адамова Селезнев атындағы АХУ-да джаз-биден сабақ береді және Қазақстанда қазіргі би ұжымын құру туралы ойланады. Шетелде жиі өтетін фестивальдар мен шебер-сыныптарға қатыса отырып, ол жаңа лексика жинақтайды, өзі үшін қазіргі биді оқытудың жаңа әдістемесін, жаңа стильдер мен бағытын ашады. Сонымен қатар, өзінің Алматыға келген қысқа мерзімдерінде жаңа би іздеумен айналысатын биші топтармен жұмыс істей бастайды.

1998 жылы осы жұмыстың нәтижесінде Алматыда өткен қазіргі бидің 1 халықаралық фестивалінде кейіннен «Самұрық» қазіргі би Театры аталған жаңа ұжымы – «Самұрық» театрстудиясы өзін танытты.

Театр фестивалында көрсеткен алғашқы ірі қойылым «Арғы бетпен» деп аталды, дене қимылдары мінсіз үш биші қойған хореографиялық композиция еді, ал композиция негізінде көптеген ғасырлар бойы суреткерлерді толғандырған «Біз кімбіз?» «Қайдан шығып, қайда барамыз» деген ой жатты.

Өмір – ұрпақтан ұрпаққа қайталанатын есею, солу және өлім кезеңдерінің алмасуы ма?

Автор концерт бағдарламасында өз қойылымының тұжырымын былай түсіндіреді: «Бұл миниатюрада мен біздің бүкіл өміріміз көрініп тұратын бір тамшы су тәрізді әлем бөлшегін бейнелегім келеді...»

Сахнаның қараңғы кеңістігінен сәуле жылтырайды, оның ортасында – қозғалыстағы қоймалжың, алғашқы зат, қарапайым бөлшектер, ретсіз қозғалыспен жылжып, түсініксіз түрде алғашқы материяға айналады. Біртіндеп бұл материядан бірдеңе қалыптасады – ол біздің ұғымымызда – адам. Оның сенімсіз қозғалыстар үйлесімі бұзылған қуыршақты еске түсіреді, бірақ міне, оның жүрісі қалыпқа түсе бастайды, ишаралары мағыналы, үйлесімі әсем, сезім оның жүзін нұрландырады. Ол өзінің қып-қысқа уақытында адами қуаныштар мен үміттерді басынан өткізеді: махаббат, көңілі қалушылық, ширығу, күнделікті жалықтыратын істің мағынасыздығы бір сәтте, қайта күлге айналардың алдында, бір секундқа өмірдің мәнін ұғынады. Бірақ бұл ұғым жайдың оғындай жарқ етті де сөнді, ал дене үгіліп, уақыт-

пен бірге жоғалып, тағы да алғашқы затқа, қозғалмалы салмаққа айналды...

Бидің әр түрлі тәсілін кейде жартылай акробаттық тәсілдер мен пируэттерді пайдалана отырып, хореограф бұл қойылымда ой мен оны жүзеге асыру әдістерінің ғажайып бірлігіне қол жеткізеді. Бишілердің қимылдары техникалық күрделілігіне қарамай, ішкі себептен болған сияқты көрінеді; өз үйлестіктерінде хабарлаудың нәзік нюанстарын бейнелейді, қимылы негізінде абстрактілі болса да, орындаушылар ассоциация тудырады. Мұнда классикалық па да, контактілі қолма-қол шығару әдістері де, акробатика да, модерн элементтері де пайдаланылған – бір сөзбен айтқанда, түрлі тәсілдер мәнерлеу құралдарының әдемі палитрасын жасайды, бұл тәсіл хореограф Г.Адамованың танымал қолтаңбасы болады. Дариус Мичалканың күрделі музыкасы түс ретінде ғана қолданылмайды, қимылдардан жасалған бедерлілікке ие болады, музыкалық композиция композитордың түрлі шығармаларынан құрастырылмалы жолмен жасалса да, терең мығыналы.

Г.Адамова музыкаға құрметпен қарайды: ол музыканы ешқашан түс ретінде пайдаланбайды, композитор ойының мәні мен мағынасына терең бойлайды, қимыл қояр алдында музыкалық туындының партитурасымен мұқият жұмыс істейтін сирек хореографтар қатарына жатады.

Х.Родригонның осы аттас музыкасына қойылған үш бөлімді «Аранхуэсс концерті» қойылымынан көрінгендей, кейде хореограф музыкалық туындының ізімен жүріп, хореографияның құрылымында оның формасын қайталайды.

Дәстүрлі па фломенкода жоқ, бірақ ортағасырлық Испанияның аспанға шарқ ұруға ұмтылған готикасы бар стильді костюмдерінде, қимылдың ұстамды құштарлығында испан реңкі сақталған.

Қойылымның музыкалық болмысын жіті сезінген музыканттардың үлкен бөлігінің спектакльге рецензия жазуы тегін емес. Бұл ірі композицияның шеткі бөлімдері концерттік үлгідегі секілді бояу, орта бөлімін жиектейді... Адамова халық өнерінің шырыны сіңген шынайы концерттік музыканың образын хореографияға айналдырады. Бұл жерде ол музыканың эмоциялық жақтарын ғана сезініп қоймай, оның астарын да түсініп және тамаша үйлесімдік суреттердегі, қимыл нюанстарындағы, бидің ерекше сәндігі, оның көтеріңкілігіндегі концерттіктің мағыналы болмысын көрсеткен аз ғана би режиссерлерінің қатарынан табылады. Егер шеткі бөлімдері концерттің туттилік үзінділері тәрізді белгілі мөлшерде форманың ірі штрихын бейнелесе, лирикалық кейіпкер драмасына арналған ортаңғы бөлім тұтас адажио, күрделі хронологиялық монолог.

Концерт бағдарламасында бұл нөмір Гарис Лорк поэзиясынан алынған өлең шумақтарымен айтылады, бірақ сюжет негізіне байланыстылығы біршама шартты – қойылымда сюжет жоқ, бұл испан композиторының концерт тақырыбына арналған үйлесімділік түрлері.

Бұл хореографтың тағы бір спектакліне тоқталғымыз келеді – бұл толықметражды спектакль тұңғыш рет «Тәңір – Ұмай» халықаралық өнер фестивалінде көрсетіліп, көптеген жағымды лебіздер тудырды.

Спектакльдің аты бәріне де дағдылы және таныс сөз – «Second hand» деп аталады, спектакльдің басты кейіпкерлері – ескі-құсқы шүберектер үйіндісі. Көрсетілген метафора біз күнделікті өмірде қолданылатын мінезіміздегі стереотиптер мен масканың символы. Адамдар жиі ұмтылатын заттар мен алдамшы құндылықтар әлемі, оларды өзінің өткінші жылтырақтылығымен жиі алдайды, күнделікті күйбең тіршілікте шырмап алып, заттардың шынайы қалпын көруге мүмкіндік бермейді – мұның бәрі спектакльде бір қорқынышты бейне – Шоғыр образы болып өсіп шығады. Ол біздің өмірімізге басшылық жасайды, біздің үмітіміз бен қорқыныштарымыздан нәр алады, ол біздің армандарымызды күйретеді, жанжалдарға арандатады, махаббат пен достықты құртады, екіжүзділікке мәжбүр етеді. Өзінен босатпай, қысып сүйіп, кейіпкерлерді бірінен кейін бірін жұта береді... Биші өзіне жарасатын костюм таңдау үшін оны ақтарса болды, Ер және әйел, Кәрі Актриса, шенеунік, Танго билеушілер, Қыз – бұл маска- бейнелер үйінді қойнауынан кезек-кезек пайда бола бастайды.

Сол сәтте-ақ басқаға айналу көрінеді – билік символы ретіндегі портфель өзінің (кісімсіген) маңыздылық сезімінен жарылуға даяр тұрған ісіп-кепкен адамға айналады; ескі түлкі жаға Актрисаны өткен салтанатты сәттерді еске түсірудің сиқырлы әлеміне жетелеп, бұл затты қолынан түсіріп алған сәтте-ақ көмескіленіп, еріп, сағымдай жоғала бастайды, жалаң мойынға қисық байланған галстук пен шляпа – аптап тангоны билеп жүрген бейбас ақ жұптың біреуі бұрын сәнді, ал қазір ескі, мыжылған пиджакқа айналған триоға ауысады.

Бұлардың бәрі Шоғырдан туған, соның меншігі. Кейіпкерге айналдырылған Шоғыр бейнесі үнемі сахнада жүріп, адамдардың өз тұтқынынан босап кетпеуін бақылап, мұқият аңдып, уысынан шығармайды.

Спектакль әрқайсысы келесі кейіпкер-масканы суреттейтін эпизодтар тізбегінен тұрады.

Жас отбасы жұбының лирикалық дуэті Шоғырдың айтағымен жанжалға айналады, Ер мен әйел бір-біріне апаратын жолды табуға қайта-қайта әрекеттенеді, бәрі де сәтіммен болған тәрізденеді, бірақ олардың арасынан тағы да Шоғырдың көлеңкесі өте шығады, қайтадан бір-бірін түсінбеушілік пен түсінгісі келмеушілік ғашықтарды ажыратып тынады. Адамдарды құртатын киім ауыстыруға әуестігі жоқ Қыз ғана Шоғырдан киім алып кимейді. Бірақ тобыр оны ұстап алып, үйіндіге сүйрейді, тобыр тұтас бет-бедерсіз көпшіліктен ерекшеленіп, басқаша ойлайтын жанның болуына көне алмайды.

Сахнада бізге етене таныс «барахлалық» тендерімен бет-бедерсіз елірген тобыр сабылып жүр, одан шыққысы келгеннің соры – Шоғыр бүлікшіні аяусыз жұтып жібереді. Музыкада жалынды әуен ойнайды, спектакль өз мәресіне қарай шапшаң жүйткіп келеді. Балетте қалыптасқан стереотип бойынша оқиғаның сәтті аяқталуын күтесің – бәрібір ізгілік жеңуі керек! Бірақ Адамованың өзгеше үлгісі, шығармашылық қолтаңбасы барған сайын таныла түседі. Оның тағы бір ерекшелігі нәпсінің шекспирлік құлашы және тіл мен тұжырымның добалдығы болып табылады.

«Ерлер» қолтаңбасы Ольга Хромованың да музыкасынан естіледі және осы мағынада композитор мен хореографтың бақытты одағы құрылды. Жоқ, олар көрерменге сәтті аяқталу түріндегі тәтті талшық бермейді. Шоғыр үстемдік құрады, ол жеңеді.

Бұл спектакль оған алматылық композитор Ольга Хромованың оған талапқа сай музыка жазғандығымен де әйгілі. Бұл қазіргі хореографиядағы бірлескен еңбектің алғашқы тәжірибесі және ол өте сәтті шықты.

Өзінің 5 жыл ғұмырында «Самұрық» театр-студиясы республика мен шетелдерде де танымал болып, бірнеше мәрте қазіргі би фестивалдарына барып қайтты. 2003 жылы ол «Самұрық қазіргі би Театры» деп аталды.

Оның тұрақты басшысы және хореографы Гүлнар Адамова болып табылады. Қазіргі өнерде өзгерістер мен жаңа техникалар әрбір жаңа хореограф есімімен байланысты үнемі пайда болатындықтан, ұжым жоспарында жаңа қойылымдар және әр түрлі шебер-сыныптар мен семинарларға қатысулар түр.

Г.Адамова «Самұрық» театрындағы қойылымдардан өзге Селезнев атындағы хореографиялық училищенің оқушыларымен және Абай атындағы МАОБТ-нің балет әртістерімен хореографиялық композициялар мен нөмірлер қояды.

Училище түлегі Досжан Табылдының Ф.Ибрагимов пен Р.Кара музыкасына қойған «Бақсы» миниатюрасында қазіргі лексика арханикамен қызықты үйлескен. Абай атындағы опера және балет театрының солистері үшін, Санкт-Петербургтегі «Алматыдан – махаббатпен» фестиваліне арнайы сапары үшін соңғы жасалған қойылымдарының бірі де осы түйінде шешілді. Сюжет негізінде тау үңгірлерінде өмір сүретін, адамзатқа жатпайтын жан иелері – жезтырнақтар туралы аңыздар жатыр. Олар алапат күшті және қолының өткір мыс тырнақтарымен өзіне жақындап, көріп қойып, «Жезтырнақ» деп айғайлағандардың кез келгенін паршалап тастайды. Атын айтты, яғни оның болмысын біліп, мақсатын сезіп қойды. Байқамай, жанынан өтіп кетсе – тірі қалады. Аңыз осылай дейді. Ал мини-спектакльде аңыз сюжеттік нақтылыққа ие болады.

Иен дала кезген жас жігіт болмысы жат жан иелерін әдейі іздейді, тауып алып шайқаста жеңіп, жез тырнақтарын кесіп тастағысы келеді. Содан кейін оны ханға сыйлық етіп тартып, өз ерлігінің белгісі ретінде алып келіп, оның сұлу қызына үйленгісі келеді.

Міне, осындай мақсаттағы ойлардың жетегімен кейіпкер ұзын плащқа оранып, қозғалмай отырған бір жанға ұшырап қалады да: «Сен кімсің?» – деп сұрайды, бірақ жұмбақ жан үндемейді. «Мүмкін, сен Жезтырнақ шығарсың?» – деп қалжыңдаған ол шындықтан алыс кетпегенін білмейді. «Егер сен сұлу болсаң, мен саған үйленемін!» – деп бөсіп, оның басындағы плащты жұлып алады. Қалшыып қалады – оның алдында шынында да ерекше аппақ жүзді, үлкен көгілдір көзді сұлу отыр.

Махаббат адажиосының нәзік канталинысы – онымен айдалада жолыққан қыз бен жігіт өздері үшін де, бір-бірі үшін де нәзік жанасулар

мен алғашқы сезім әлемін ашты. Нәзік денелер махаббат сезімінде айқасады, саусылдаған қимылдар мөлдір судағы балдырлар тәрізді жеңіл де тартымды, былқылдаған қолдары кенет аспанға масаттана секіретін дененің айналасында иіріледі.

Классикалық би тілінен өзге махаббат туралы жеңіл де үйлесімді айтатын басқа тілді ойлап шығару қиын болар. Бұл махаббат дуэтінің үйлесімділігіне жанасушылық пен contemporary тәрізді күрделі техникалар шебер өрілген және бұл элементтер тазартылған лексикаға классикалық қимылдардың дәмін береді, ал адажио адамзатқа тән емес махаббат бастауында ғана тууға тиіс дәртті күшке ие болады (аңыз бойынша Жезтырнақ – адам емес).

Шаршаған ғашық қыздың тізесінде ұйықтап қалады, ол жігіттің шашын елжірей сипайды... кенет өзінің қолынан қашан, неге өскені белгісіз аса дәу жез тырнақтарды көреді! Ол – Жезтырнақ! Есіне кенеттен естеліктердің үзік-үзік елестері оралады: айғайлар мен ыңырсулар, оның ата-анасын өлтірген жауыз адамдар дүрмегі және кездейсоқтан ғана аман қалған кішкентай қыз.

Ол – Жезтырнақ! Ал басы оның тізесінде жатқан, бір минут бұрын ғана шашын соншалықты елжірей сипаған жас жігіт – Адам ба? Олар бір-біріне жау, бір-бірімен ешқашан бейбіт келісімге келе алмайтын әлемге жатады, ол оны өлтіруі керек пе? Бірақ оның жүрегінде ешқандай өшпенділік жоқ, керісінше, онда – махаббат бар. Ал дауыстар: «Оны өлтір, ол адам! Егер ол тырнақтарыңды көріп қойса, Жезтырнақ екенінді біліп, сені өлтіреді! Тырнақтарыңды кесіп, ханның қызына үйлену үшін ханға апарады, өлтір оны, ол – жау!».

Түзулердің саздылығы мен әуені қайда кеткені белгісіз – жабайы бүгілулер, жас жігіттің тамағына ашқарақтана созылған тырнақ – қолдар...

Бірақ жүректегі махаббат, нәзік сезімдер туралы айтылған сәттен бері бір сағат та өткен жоқ. Қанқұмар сезім өшіп қалады, қолдары жанысыз, сылқ түседі, дүниені тағы күш кернейді, бірақ бұл қияли бейне болмысына қарсы тұруға талпынған махаббат күші.

Енді осындай сюжетті ғана күткен күшті стихия – Г.Адамованың хореографиясы толық күшіне енеді. Әр түрлі тәсілдер қосындысынан тұратын кейіпкер күйзелісінің нәзік нюанстары, олардың аласұруы, шарасыздығы үйлесімділік тілімен берілген. Оларды шебер үйлестіре отырып, классикалық па-ны қазіргі лексикамен кезектестіріп, ол көріністердің ерекше мәнерлілігіне қол жеткізеді. Жезтырнақтың иіліп-бүгілген қозғалыстары сазды классикалық арабескадан туады, ал қуатты өз бойына жинақтай алушылық қазіргі бидің негізі бола отырып, бұл жерде адамға тән емес құштарлықтың лап беруіне күшті ынта болады.

Хореографтың аңызды алуы тегін емес. Өзінің киелі болмысы бойынша қазіргі би өзге билерге қарағанда ежелгі аңыздар әлеміне жақындау, бидің мазмұны мен формасы орайында дәл осында жаңалықтар ашуға мүмкіндік бар.

13.3. Хореограф Ғаббасовалардың шығармашылық ізденістері

Апалы-сіңлілі Ғаббасовалардың бірегей хореографиялық дуэті Қазақстанның би әлемінде маңызды орынға ие болды. Бұл дуэттің бірегейлігі бірнеше параметрлер бойынша ерекшеленеді: біріншіден, егіз апалы-сіңлілер әрқашан жұптаса жұмыс істейді. Олар өз спектакльдерінің сюжетін бірге ойластырады, музыканы бірге тыңдап, бірге таңдайды, хореографиялық тексті бірге қояды ақырында, өз туындыларын бірлесе орындайды.

Екіншіден, өздері әрі хореограф, әрі орындаушы бола отырып, олар ойдан шығару үшін шексіз мүмкіндіктерге ие, спектакльдерінің әрбір көрсетілуі тақырыптың алдындағы айтылуынан ерекшеленіп отырады, көңіл күй реңкі мен мәтіні де өзгеріске ұшарайды. Апалы-сіңлілер ешқашан да бір спектакльді бірдей билемейді. Олардың шығармашылық кредосы да осында, кез келген қимылдың негізінде әрқашан суырып салмалылық жатады.

Гүлнара мен Гүлмира Ғаббасовалар АХУ-ның халық бөліміне 1978 жылы түсіп, оны 1986 жылы бітіреді. Бітіргеннен соң «Қазақконцертке» жіберіледі, онда концерттік нөмірлерді орындап, 2 жыл жұмыс істейді. Бірақ шығармашылық ізденістердің жан-жақтылығы кейіннен мамандықтарындағы жаңа биіктерге қол жеткізу үшін тұрақты стимул болып қала беріп, жас билеушілерді үлкен би ұжымында билеу мүмкіншіліктерін іздестіруге мәжбүр етеді. Олар «Салтанат» халық биі ансамбліне келеді, жұмысқа қабылданып, соңғы 5 жыл сол жерде жұмыс істейді. Өз бойларына халық биі болмысын сіңіре отырып және оны өздерінің дене қимылдарына қорек ете отырып, болашақ хореографтар өз синтетикалық би өнері өсіп шығатын негізді дайындайды.

ҚР Халық әртісі, «Алматының жас балетінің» тұрақты жетекшісі Болат Аюхановтың өз ұжымына жұмысқа шақыруы апалы-сіңлілі Ғаббасоваларға тағдырдың күтпеген, бірақ бағалы сыйлығы болды. «Біз мұнда шығармашылықпен айналысуды не екенін шын мәнінде түсіндік», – деп мойындайды олар кейін. Сонда олардың жалғыз мақсаты осы жоғары кәсіби ұжымға сіңу және жетекшінің қатал талаптарының деңгейінде көріну болды.

Болат Аюхановтың жас бишілердің алдына қойған алғашқы шарты олардың біліміне сай халық билерін орындауы болды. Алайда әртістерден үлкен еңбексүйгіштік пен жетілдіруге деген шынайы қызығушылығын байқап, ол классикалық репертуардың партияларын бере бастады. Алдымен жалпы бұқарамен бишілердің соңғы қатарында, содан кейін, біртіндеп, еңбексүйгіштік пен жігерге сәйкес, кішірек сольдік партияларды берді.

Бишілерге «башпайларымен тұруға» немесе пуантамен билеуге тура келді, олар бітірген хореографиялық училищенің халық бөлімінің бағдарламасында башпай тәсілі кірістірілмеген. Бишілердің қажырлығы өз жемісін берді, ансамбль репертуарындағы көптеген сольдік

партиялар Гүлнара мен Гүлмира Ғаббасовалардың шығармашылық жүгіне кірді.

1995 жылы апалы-сіңілі Ғаббасовалар Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография факультетіне, хореография режиссурасы бөліміне, Болат Аюханов шеберханасына оқуға түседі.

Бұл өз шығармашылық мүмкіншіліктерінің неғұрлым толық жүзеге асыру тілегінен туған бишілердің дамуындағы заңды қадам еді. АХУ-гі ұстаздық қызмет пен ансамбльдегі жұмыстарын біріктіре отырып, 5 жыл білім алды және курстың қойылымдарда өз күштерін сынап көрді Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында-ақ қазіргі бимен танысты. Дегенмен, егер дәлірек айтсақ, алғашқы кездесу Селезнев атындағы АХУ-да болды: сол кезде Луначарский атындағы ГИТС-тің 4 курс студенті Гүлнар Адамова диплом алды тәжірибеден өту кезінде жарты жыл джаз-би жүргізді. «Бізге білімнің негізін берген қазіргі хореография неден тұратынын елестеткен бұл тұңғыш адам болды. Кейіннен «бұл білімнің ішінде» біз қандай да бір байланыстарды жасап көруге, құруға, қандай да бір композицизларды жасауға талпындық», – деп еске алады апалы-сіңілілер. Содан кейін атақты батыс хореографтарының бейнежобасымен танысады. Неміс хореографы мен бишісі, неміс экспрессионистік биінің негізін салушылардың бірі Йохан Кресник шығармашылығымен алғашқы кездесу, содан соң оларды неміс битеатрының негізін салған Пина Бауштың спектакльдері баурап алды. Спектакльдің дәл осы формасына, оның жұмыстық қимылдар прозасының жоғары сезімдер поэзиясымен бірлігіндегі битеатры түрі, оның саз бен ишараның бірлігімен, сөзімен және нәзік ахуалымен кейін хореографтарды тартатын болады.

Әуелі оларды мәнер құралын таңдаудағы еркіндік, классикалық биде мүмкін болмайтын еркіндік таңқалдырды. Сол кезде қазіргі би техникасы саласындағы білімнің жетіспеушілік проблемасы туды. Оларды хореография өнеріне үйрету біздің кеңістікте шебер сынып тәрізді әдістердің пайда болуымен сәтті сәйкес келді. Гүлнара мен Гүлмира кейіннен пластикалық лексика мен режиссерлік ойларын байытатын білімнің бірін де бос жібермей, өңдеп, сіңіріп, тырнақтап жинаумен болды.

1998 жылы Селезнев атындағы АХУ ұйымдастырған қазіргі бидің алғашқы халықаралық фестивалінде шебер-сыныпты қазіргі бидің Лондон мектептерінің кешкі курсының директоры Карен Бергин (Karen Burgin) өткізді. Содан соң Финляндиядан Катрин Сони, Эстониядан И.Желтухина, әскеуден хореограф Евгений Лебедевтің шебер-сыныптары болды.

Түркияда өткен «Танцплатформа – 2» халықаралық фестивалінен бишілер өздері үшін көптеген жаңалық пен қажеттің алды. Contemporary тәсілі бойынша өткен бір апталық семинар дене қуаты мен оның кеңістікте орналасуының жаңа әдістерінің бастауы болды.

Таза би семинарларынан басқа Алматыда қазіргі бидің режиссурасы бойынша өткен семинарларға да қызыға қатысты.

Академияның соңғы курстарында олар Алматыдағы неміс театрымен ДТА (Deutsche theater Almaty) әртіс, биді қоюшы әрі режиссер ретінде

де бірлесе жұмыс істей бастады. 1998 жылдың соңынан бастап Селезнев атындағы АХУ-де қазіргі би тәсілінен 2 жылдан астам сабақ берген чех хореографы Йозеф Кацуорек те олардың хореография ойларының дамуына үлкен үлес қосты. Ол қазіргі биге қызығушылық танытқан училище мұғалімдеріне де семинар өткізді, әрине, олардың қатарында апалы-сіңілі Ғаббасовалар да болды.

Гүлнара мен Гүлмира Ғаббасовалардың дипломдық жұмыстары жинақтаған білімдері мен өз хореография тілін іздестіруінің нәтижесін көрсетті. Бұл ізденіс айқын байқалатын Гүлмираның дипломдық спектаклі «Сезімдер геометриясы» деп аталды.

Гүлнараның спектаклінің «Түнекте адасқан» атауы жалқылық мағынаға ие болды. Әлде де шикілеу және кедір-бұдырлау қойылымдарда анық байқалатын нәрсе – үйреншікті әрі қолайлы классикалық па-дан бас тарту және жаңа, ішкі түйсінуді көрсететін қимылдарды іздестіру.

Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясын 2000 жылы бітіріп, дипломды маман атанып, Гүлнара мен Гүлмира Ғаббасовалар бұрынғыша училищеде де, қазіргі Болат Аюхановтың Би театрында да би қояды, Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-да да, училищеде де сабақ береді, Аюхановтың труппасында да билейді, ДТА-да әртіс әрі хореограф ретінде жұмыс істейді, Алматыда өтетін барлық өнер фестивальдарына да белсенді қатысады. 2002 жылғы «Тәңірі – Ұмай», 2003 жылғы «Шабыт» өнер фестивальдарының лауреаттары, олар әрбір мәдени форумға жаңа спектакль қоюға тырысады және үнемі көрермендер мен әріптестерін жаңалықтарымен таңқалдырады. Дрезден мектебінің мұғалімі Полукки (Германия) Михаэль Дикампт өткізген шебер-сыныпқа қатысулары олардың неміс биі экспессионизміне қызығушылығын арттыруда біршама жемісті болды. Михаэль Дикампт семинарға қатысушыларға фон Лабан жүйесінің негізін берді, оны ары қарай оқып үйрену үшін апалы-сіңілілердің біреуі – Гүлмира Ғаббасова Германияға Грет Полуки Мектебінде тәжірибеден өтуге шақырылды.

Хореограф Ғаббасовалар ерекше жемісті жұмыс істейді. Олар ондаған концерттік нөмірлер, мини-спектакльдер, хореографиялық мини-атюралар қойды. Әбір жаңа қойылымдар хореографтардың шығармашылық қолтаңбаларының қалыптасу кезеңі болып табылады, олардың шығармашылық ақылдарының қазіргі толғаныстарын көрсетеді.

Спектакль формалары айқындалып, үйлесімділік тіл неғұрлым ықшамырақ және мәнерлірек бола түседі.

«Бір әйелдің тарихы» – хореографтардың режиссерлік қалыптасқандығын көрсеткен алғашқы спектакльдердің бірі.

Егіздер идеясын пайдалана отырып, Ғаббасовалар әйел туралы көп кездесетін ықшамдалған әңгімені айтады. Спектакльдің монтаждық құрылысы қарама-қайшылықты қалыптың сынығы тәрізді. Өмірдің әр түрлі сәттерін көрсетуге мүмкіндік береді. Міне, аузында емізгі бар, тақия киген, ойнақтаған сәби сахнаны кейде еңбектеп, кейде демалып, қызық кесіп өтіп барады, оның өмір жолының басындағы тұрмыс қызығына ешкім кірбін түсіре алмайды.

Міне, тағы бір сынық – автоматтың қимылын еске түсіретін, қағаздарды ұсақтап жыртып отырған, жыралардан үшкір өкшесімен тықылдатып өткен көрікті, іскер әйел. Дыбыстар үйлестігі жалғыздық пен жайсыздықты сездіреді.

Міне, оң жақ шымылдықтан сол жаққа қарай диагональ бойымен желегі ұзыннан ұзақ созылып, оның сенімсіз жүрісін айқындаған ақ көйлекті қалыңдық пуантамен теңселе, баяу жылжиды. Ол соқыр сандалыста – көздерін қара көздірдірік жауып тұр. Ақ көйлек те, қара көзілдірік те, мына ұзыннан ұзақ шұбатылған желек – барлығы қосылып, белгісіз бір мыңдаған ассоциациялар туғызады.

Мұндай көріністер бірнешеу: оның барлығы әр түрлі күйді суреттейді, олар алма-кезек жүреді: вокзал, орындықта отырған жағасы көтерілген плащ киген әйел.

Вокзал шуына поездың дауысы араласады, дөңгелектер тарсылы мен жарықтың жанып-өшуі, қараңғылық – жаңа көрініс басталады.

Апалы-сіңлілер барлық нөмірлерді кезектесе орындайды, олардың екеу болғандығы фактісі оқиға тұтастығы құрғақ қиял жасайды, әр түрлі жағдайларда бір-ақ адам сияқтанады. Ал бір жағынан, бұл ұқсастық оқиғаның жан-жақтылығы туралы ой тудырады, сюжеттің бір адамның ғана басында болғандығын ұмыттырады, бұл – жалпы әйел туралы.

Ал спектакль соңында мүлдем басқаша: 2 өртіс қатар отыр, олардың адам нанғысыз ұқсастығы бірден көрінеді. Бірақ біреуі жағасы көтерілген плащ киген, мұнды жүзді, еңсесі түсіп кеткен, ал екіншісі ақ көйлекті, айналасында жұмысы жоқ, нұрлы және асқақ. Қызу ырғақты би басталады, екі кейіпкердің диалогы, анығын айтқанда, ішкі диалог, барлық осы образдар секілді, олар да біртұтас бүтін екендігі түсінікті болады, оның аты – әйел.

2002 жылы қойылған спектакльдерден-ақ Фаббасовалардың кейінгі қойылымдарында қолданатын режиссерлік жаңалықтары мен әдістері көрінеді, ең алдымен бұлар – заттанған метафоралар көмегімен ұқсастықтар қатарын жасау.

Бұл «Тәңір–Ұмай–2002» фестиваліне арнайы дайындалған «Көршілер» спектаклінен тіпті айқын көрінеді.

Бұл спектакль көрілік туралы, Фаина Григорьевна Раневскаяның өзі қайтыс болғаннан кейін жарияланған күнделігінде айтылғандарға негізделеді.

«Көрілік – бұл оңбағандық! Жан-дүниенің 18-де, тамаша музыкаға, өлеңдерге, бейнелеу өнеріне қайран қаласың, ал сенің уақытың өтті, сен ештеңеге үлгерген жоқсың, өмірді жаңа бастадың!»

Біреуі бұрынғы балерина, екіншісі – кәрі өртіс, екі көрші өткендерін еске алып, қазіргі өмірлерінің мәнін жанталаса іздестірген екі көрші.

Европалық битеатр жанрында қойылған бұл спектакль өзіне музыканы да, сөзді де, биді де және тұрмыстық жай ишаралар мен қимылдарды да жинақтайды. Бұлар – авторлар жасаған нәзік ахуалда жағдай мен уақыт шындығының тарлығы ұғымында естілетін мұнның да, әзіл-қалжыңның да, ақылдың да, тіпті каталдықтың да қосындылары.

Туған еліміздегі әулиелер жайлы жалпыға танымал айтылғандар бойынша, біз шетелдіктің бәрін мақтап, «өзіміздікін» мүсіркей ұрсуға дағдыланғанымыз соншалықты, спектакльден кейін сүйсінген, заманымыздың көрнекі хореографтарының жұмыстарымен таныс, Бремен қаласындағы биді Рәсімдеу институтының директоры фрау Хайде Мария Хертельдің айтқанын толығымен сөзбе-сөз келтіргіміз келеді: «Бұл – мүлтіксіз спектакль, мен не Европадан, не Германиядан осыған ұқсас ештеңе көрмедім. Бұл қатаң ұғымдағы неміс битеатры емес, Европаның битеатрының озық үлгілеріндегі өзгеше стиль. Тексті қоса алғанда, спектакльдің дыбыстық партитурасы аяқталған, жеке туынды болып шығады, одан ештеңені алуға да, не қосуға да болмайды!».

«Тәңір–Ұмай» фестиваліне арнайы «Көршілер» спектаклі қойылды, осы арқылы хореограф Ғаббасовалар көрермендер алдында өздерінің жаңа қырларымен танылды.

Мария Буанэ музыкасына қойылған «Атаусыз» спектаклі сюжетінің нарративтілігі мен спектакльдің қатаң түріне өзіндік қарсылық болды. Хореографтар сахнада дененің өз ыңғайына қарай әрекет жасау, ештеңені арнайы ойлап шығармау мақсатын қойды. Музыка тек белгілі күйге кіргізді, ал одан кейін – тұтас импровизация.

Көрініс баулап аларлықтай болды, тек кейбір ойын-сауық көруге келген көрермендер ғана оны көре алмай, көңілдері қалды. Дағдылы үлгілер мен стандарттарды ысырып тастап, әртістермен бірге шығармашылыққа берілу – бұл көпшілік үшін қолдан келмес эксперимент болды.

Бұл спектакльден кейін әріптестері мен сыншылар Ғаббасовалардың хореографиялық тілі жұтаң әрі бірсарынды, жаңалықсыз деп айта бастады. Орындаушылар өз шығармашылық кештеріне екі жаңа спектакль қойып, бұл мәлімдемені түгелдей жоққа шығарды. Біріншісі «Уақыт» деп аталады, Гүлнара мен Гүлмираның айтуынша, ол Ульям Форсайт хореографиясының үлкен әсерімен жасалған.

Тегі, әсердің күшті болғаны соншалық, апалы-сіңлілер соңғы жылдары битеатрында өздері жасағандардан бас тартты да, бәрін таң қалдырып, саусақ техникасын пайдаланып жасаған тәсілі өте жоғары және таңғажайып әдемі композицияны қойды, оның музыкалық негізі болып «Матрица. Перегрузка» фильміндегі басты әуен алынды.

Уақыт ағымының сиқырлы қимылдары да Болат Аюхановтың Би театры әртістерінің үйлесімділігінде де көрнекі дыбысталуға ие болды, көбінесе классикалық балет ұғымында қабылданатын труппа да жаңаша дыбыстала бастады. Бірақ Болат Аюхановтың өзі айтқандай, егер әртістің классикалық мектебі жақсы болса, онда оған өзге стильдерді игеру түкке тұрмайды.

Уақыт ағымы әркім үшін әрқалай, әркімнің онымен ерекше есебі бар. Гүлнара мен Гүлмира уақыт ағымын үйлесімдікте иірімді де қою, бірде жарқылдаған әрі жылдам етіп бейнеледі. Хореографтардың үйлесімдік тіліне соншалық тән ешқандай символ да, тұрмыстық ишара да жоқ. Бишілердің көздері алдыға тесірәйе қарап, әрі бір мезгілде өзіне өзі үніледі, денелері бір мезгілде әрі сазды, әрі шұғыл жайлы қимылдар

жасайды. Труппа біртұтас бүтін ағзаға тұман тәрізді сахнаға жайылып, ұшып кетіп, есік пен тесіктен өтіп қайта оралатын, бөлінбеген уақыт ұйытқысына айналады.

Алайда хореографтарға тән жарқылдаған өзіл-қалжың сезімі олардың бұл философиялық қойылымынан да табылады. Екі биші дуэті: бірі – тұрған бойы қимыл, жел: айналыстар, секірістер, питуэттер легі; екіншісі – мүлгіп аққан өзен: қимылдары басу, созылыңқы. Бірі – кішкентай және тез, екіншісі үлкен және айбынды. Өз түрлендірулері үшін хореограф–режиссерлер таңдаған бейнелерді көргенде, шеберліктеріне таң қаласың. Үйлесімділік бишілердің ең ұтымды жақтарын көрсетіп, кемшіліктерін бүркемелеп, дене бітімдері мен психологиялық табиғи артықшылықтарын баса көрсетеді. Бұл қойылымнан Би Театрының жас әртістері алатын қанағаттанушылықты айтпасқа болмайды.

Екінші спектакль – біріншіге мүлдем қарама-қарсы.

Апалы-сіңілі Ғаббасовалар қарама-қайшылық принципін қолдануға бел байлады. Біріншісі мақтанышпен философиялық «Уақыт» атауына ие болса, екіншісі ... «Қаншық иттер». Біріншісінде – сахнада – абстракті билеуші ұғым. Екіншісінде ... бұралқы иттер үйірі. Иттерді апалы-сіңілі Ғаббасовалар, драма әртісі Наталья Дубе және Аюханов балетінің прималары:

ҚР Еңбек сіңірген өнер қайраткерлері Светлана Кокшинова, Гүлфида Ғафурова және Айтолқын Түргенбаевалар бейнеледі.

Гүлмира мен Гүлнаранның дәстүрлі классика негізінде тәрбиеленген және тек қана ханшайымдарды, кейде ғана, онда да түрлендіру үшін – тегі белгісіз сығандар мен француздық шансоньерлерді ғана билейтін балериналарды иттер рөлінде ойнауға (тіпті текті де емес) қалай көндіргені, қандай сендіру әдістерін қолданғандары жөнінде тұспал ғана жасай аламыз.

Балериналардың өз айтулары бойынша, оларға бәрін анықтап түсіндірді, олар ішкі қарсылықсыз көне қалған жоқ – қалыптасқан стереотипті жеңуге тура келді. Алайда жарқыраған көздері мен балериналардың құбылған жүздеріндегі қанағаттанушылыққа қарағанда, әсіресе, ұзақ әрі алуан түрлі сахналық өмір сүргің келсе, стереотипті жеңу қажет. Би театрының озық үлгілері дәстүрінде қойылған, сырт қарағанда күлкілі де әсерлі спектакльдің бойында әйелдің мәңгілік сезімтал, нәзік махаббаты мен түсінігі тұр.

Ғаббасовалар оны алау-далау болып жұлқынбай да қызбаланбай, мезі болған сентиментсіз және мелодрамалық әсірешілдікке бармай, өте қарапайым, режиссерге тән тапқырлықпен және өте күлкілі бейнелейді. Сондықтан да зал ду шапалақ үнінен және күлкіден жарыла жаздады.

Жеңіл жүріп, бір демде аяқталған спектакль біткен соң, кенет көріністің соншалықты дәлдігін сезіне бастайсың – иттер бұлар тек қана кейіпкерлер, ал суреттелген әлем – адамдардікі.

Жас хореографтардың шығармашылық потенциалы әлі түгесілген жоқ, олар әлде де өз көрермендерін жаңа қойылымдарымен таңқалдыра береді деп ойлаймыз.

СҰРАҚТАР ЖӘНЕ ТАПСЫРМАЛАР:

- Қазақстандағы қазіргі хореографияның даму бағыты қандай?
- Қазақстанда қазіргі хореографияның негізін салушы болып табылатын балетмейстердің қайраткерлігі.
- Соңғы онжылдықтағы түпнұсқа балеттер.
- Балетмейстерлер Г.Адамованың, Г. және Г. Ғаббасовалардың қызметі.

ҚОРЫТЫНДЫ

Би қазақ халқы өнерінің ажырамас бөлігі болып табылады. Көркем шығарманың ең ежелгі түрі ретінде би өзінің ерекше көріністерінде адамның еңбек әрекетін бейнелейді. Халық биі өз дамуының ұзақ жолында осы халыққа ғана тән, ерекше үйлесімділік тілімен берілетін қоғамдық өмірге үзбей ілесе жүрді, осы өмірді бейнеледі. Қоғамдық формация өз дамуының әрбір жаңа кезеңінде «жаңа дүниетаным қалыптарын, қоршаған орта шындығына жаңаша қатынас тудыра отырып, осы формация түріне тән оның ерекше, өзгеше көркем жаңғаруларын тудырады» (Са-рынова Л.П. Қазақстанның балет өнері. А., 1976, 24-б.) десе де, ұлттық үйлесімділік өзінің ерекше сипатын, ұлттық өзгешеліктерін сақтап қалды.

Адам денесі үйлесімділігі дамудың алғашқы кезеңінде ой мен сезімді білдірудің табиғи құралы ретінде қарым-қатынас құралы болды. Би шығармашылығы адамның бүкіл өмірі мен қызметін қамтып, ол барлық ырымдық әрекеттер мен қоғамдық актерлердің міндетті атрибуты болып табылған. Өзінің ырымдық белгілерін сақтай отырып, би өнері ежелгі жауынгерлердің үйлесімділігіне ауысып, барлық руды тұтас жинақтаушы күш ретіндегі жаңа қызметпен толықтырылды.

Қазақ биі дамуының негізгі бағыттарын айқындауда бақсылық үлкен мағынаға ие болды. Қазақтардың діни дәстүрлерінде шаманизм үлкен орын алады. Бақсылардың зікірі туралы естеліктерден олардың міндетті түрде өзгеше билермен, айғаймен және өзіндік музыканың сүйемелдеулермен қоса жүретіндігі туралы мәліметтер келтіріледі. Мифтік аңыз жетегіндегі бақсы биі былықтарды жойып, өмір үйлесімділігін қалпына келтіру мақсатын көздейді. Сонымен бірге ол бақсының сиқырлық рәсімдерінің құрамдас бөлігі болып табылады. Соған сәйкес оның белгілі бір мақсаты мен шешімі бар, белгілі бір әрекетке бағындырылады. Бұл әрекеттер ру өміріндегі және жекелей әр адам өміріндегі әр түрлі оқиғаларға қатысты болды. Бақсылардың зікірі адамға нақты көмек қажет болған әр түрлі жағдайларда жүзеге асты.

Халықтың рухани өмірінде бақсының рөлі зор болды. Өнердің әр түрін қамтитын бақсы ойнағының барлық тәсілдері ұлттық психология мен мәдениеттің сипаттарын бейнеледі. Ол қоғамдағы барлық процесстерге әсер етті. Бақсы барлық қоғамдық қағидалардың өлшемі, қоғамның барлық мүшелерінің еліктейтін тұлғасы болды. Осылайша ол қазақтардың барлық мінез-құлық және ойлау жүйесіне әсер етіп отырады. Оның тағы бір тұрақты қызметі — өнердің көптеген түрлерінің дамуына әсер етті.

Бақсы өнердің барлық түрлерін тамаша меңгерген. Бақсы өнерінің неғұрлым маңызды көркем жетістіктерінің бірі — бақсы фольклоры болып табылады. Халықтың рухани өмірінің бейнесі ретінде қызмет ететін фольклор халық мәдениетінде маңызды орын алды. Ол халықты басқарудың идеологиялық үлгісі халық, қоғам тұтастығын сақтаудың кепілі болды. Өзінің мағынасы бойынша, фольклор халықтың пәлсапасы, тарихы, әлеуметтік ғылымдары да болды. Біз халықтың ұжымдық шығармашылығы ретінде қабылдап үйренген фольклор біршама дәрежеде

бақсылардың шығармашылық әрекеттерінің қорытындысы деп есептейді ғалымдар. Қалай болғанда да, бай, әдемі бақсылық фольклоры жалпы фольклор мен халықтың рухани құндылығының бір бөлігі болып табылады.

Көптеген қағида түріндегі ежелгі билер көп тарихи себептердің әсерінен қазіргі күнге жетпеген.

Бірақ ертедегі билердің сюжеттік тақырыптары мен сүйіспендікпен сақталып, ұрпақтан ұрпаққа беріліп отырған дәстүрлі қимылдары халық жадында қалып қойған. Қазақ халқы би үйлесімділігінің идеалдары мен дәстүрлерін өз рухани құндылықтарының қатарына қосып, ғасырлар бойымен алып өтті.

Қазақ халқының би өнері көп ғасыр бойы «екінші кезекте» дамыды. Бұл көшпенді тұрмысқа байланысты болды, онда қоғам өмірінде толық әрі сан салалы дамуға халық ауыз өдебиеті ие болды. Ән мен сөз көшпенділердің бүкіл өмірін қамтыды, кейін қоғам санасына сіңіп кететін, жеке, толғақты мәселелердің бәрін өз бойына жинақтады. Осы функциясымен музыка қазақ қоғамының рухани дамуының өзегі болды. Бұндай арасалмақта, әрине, би тек ерекше, қуанышты оқиғалармен байланысты жағдайларда ғана көрініс тапты.

Көп адам қатысатын би актілерінде де оны аздаған адамдар ғана тамашалай алатын, ал музыка мен сөз көпшіліктен қолдау тауып, бүкіл далаға тарап жататын.

Қазақстанның әр түрлі аймақтарында қоғамдық жәрменкелер, ал кейін театрлық көріністер қойылатын орындар ұйымдастырылғанда, би өнерінің көпшілікке танылу беталысы қоғам өмірінің басқа сапалық деңгейге ауысуымен шұғыл өзгере бастады. Өздерінің би шеберлігін қалың жұрт алдында көрсету әр түрлі шеберлердің би үйлесімділігінің дамуы мен өзара баюына әсерін тигізді. Сонымен қатар, Қазақстанның әр аймағынан келген орындаушылардың би шеберліктері, кейде бір-бірінің шығармашылықтарымен таныс болмаса да, бірдей бейнелік пен сарынға бағындырылатын. Бұл жерде халық би өнерінде өзіндік із қалдырған қазақтардың ақындық-музыкалық өнерін атап айту керек. Өзінің ұлттық ерекшелігін сақтай отырып, тарих үшін өте қысқа мерзімде қазақ би өнері оның жанрының алуан түрлілігіне, кәсіби би тілінің қалыптасуына, бидің композициялық шешіміне әсер еткен әлемдік хореография жетістіктерін өз бойына сіңіре алды.

Әрбір би жанрының өзінің қорек алар ортасы болды. Бұл өсіріп айтушылық емес, белгілі бір тарихи беталыстар тудырған халық тұрмысының күнделікті тіршілігі. ХХ ғасырдағы 30–90-жылдар арасындағы кәсіби қазақ биінің даму кезеңдерін талдай отырып оның мынадай жанрларын бөліп айтуға болады:

1. Батырлардың әскери биі. – «Дауылпаз», «Қылышпен билеу»; Бекежан қарақшыларының «Қамшыгерлер» биі (Бекежан – «Қыз Жібек» операсындағы басты кейіпкер, Төлегеннің бақталасы) және т.б.;

2. Жануарларға еліктеу биі – «Ортеке», «Аю-би», «Қоян-бүркіт» – өз кезегінде әзіл сипатында болды. Бірақ «Қыран биі» «Тепең жорға» тәрізділер аталған жануарлардың әр мінезін бейнеледі.

3. Әзәзілдік – «Жезтырнақ» және өзгелері, қазақ халқының діни нанымдарына негізделген;

4. Спорттық ойындарға, айтыстағы жарыстарға негізделген сайыс билер – «Көкпар», «Қаражорға», «Мерген», «Қыз қуу», «Балбырауын», «Асық», «Сарбаздар» және басқалар;

5. Салттық билер – үйлену, діни, өулеттік және өзгелер;

6. Тұрмыстық билер: – еңбекті бейнелейтін – «Киіз басу», қол ұршықтағы әйел еңбегінің элементтерін көрсететін «Маусымжан», «Тостаған», «Шолпан биі» және басқалар; әйел әшекейінің өдемілігін көрсететін – «Шолпы», «Қос алқа», «Айжан қыз» және басқалар;

7. Музыкалық аспаптардағы ойынды көрсететін билер – «Домбырамен биі», «Шаңқобыз» және басқалар;

8. Сатиралық сипатқа ие, әлеуметтік тақырыптағы билер.

Билерді бұлай жанрлар бойынша бөліп қарастыру 60 жыл ішінде қазақ халық биінің даму көрінісін неғұрлым айқын бақылауға мүмкіншілік береді.

Ұлттық хореографияның өсіңкі дамуы бізге оның көп ғасыр бойы дами отырып, қатты серіппеге оралып, еркіндік алысымен көз ілеспес жылдамдықпен үлкейіп, болашаққа жөн сілтеген терең тарихи тамырына тағы да бір дәлелдейді.

Орындау сипатындағы этнографиялық анықтықтың қайта жаңғыруы бізді ұлттық тамырларымызға қайта әкеле отырып, қазақ биінің бірегейлігі мен өзгешелігінің нығаюына құқық береді. Европа хореографиялық өнерінің негізгі ережелерін жинақтау оның қазақ балетінде де, халық биі ұжымдарының шығармашылығында да одан әрі дамуы үшін кең жол ашып берді. Қазақ биінің Абай атындағы опера балет театры сахнасында дамуы үлгісінде оның сыртқы суреттілікті жеткізуден ұлттық сипаттың идеялық берілуіне дейінгі жолын бақылауға болады. Опера өнерінің қалыптасуының бастапқы кезеңінде оған кіргізілген би фольклорды жеткізуші ғана болды. Спектакльдерде миниатюралар бола отырып, олар ұсақ-түйектің тұрмыстағы маңызын бейнелейтін ұлттық ойынның сахналық нұсқасын көрсетті. Біртіндеп ұлттық би мағынаға ие бола бастады. Фольклорлық ойындарды бейнелей отырып, ол опералық спектакльдердегі оқиғалардың шешілуіне көмектесті. Ұлттық балеттің жасалуымен қазақ биі жаңа сапалық кезеңге өтеді. Бұл заңды да еді «көркем ойлаудың ұлттық формаларымен байланысты нығайтуға ұмтылу, оларды сахна өнеріне пайдалана отырып, өзге де театрлық мәдениеттермен өзара әрекеттері негізінде туындайды» (Қабиева С. Қазақ театрындағы фольклорлық дәстүрлер. А., 1986, 37-б.).

Би фольклорын қарастыру халықтың ұлттық өнері мен мәдениетін қазіргі хореографиялық өнердің призмасы арқылы көрсетуге ұмтылумен ақталады. Қазақ балет өнерінің қалыптасу кезеңінің басынан бастап ұлттық тақырып мәдениет қайраткерлерінің назарында болды. Балет либретто жазушылары ретінде М.Әуезов, Ә.Тәжібаев, Қ.Байсейітов және басқалар да көрінді. Кішірек би көріністері, халықтың салт-дәстүрі мен мерекелерінен бастап, қазақстандық хореографтар біртіндеп толық метражды балеттерге дейін жетті. Бүгінгі күні, алғашқы ұлттық балеттің

қойылғанынан бастап 60 жыл өткен мерзімде, ұлттық спектакльдер тиісті дамуға қол жеткізді және ұлттық өнердің дамуында көз орнын иемденді деп сеніммен айтуға болды. Қазақ балетмейстерлері қойған ұлттық спектакльдер орыс балетінің озық жетістіктерін бойына сіңірді: балеттің хореографиялық партитурасының симфонияландырылуы, өнердің өзге түрлерімен біріктірілуі, балеттің қазіргі драматургия заңдылықтарымен дамуы және де ұлттық би фольклорын пайдалану. Сюжеттер ертедегі аңыздар, ауыз әдебиеті, қазіргі поэзиядан алынды. Бұған қарамастан, ұлттық тақырыпты қолдану қазақ балетін тар шеңбер аясында тұйықтап тастаған жоқ. Кең ауқымда айтылған халық биі мен музыкасы арқылы қалтарыстарының көп аспектілігінде жалпыадамзаттық бейне суреттеледі. Біртуар спектакльдер дәстүрлі және жаңашыл бағыттардың түйісінде туады. Дәстүрдегі сияқты, балеттегі жаңашылдық та әр түрде: мазмұнында, түрінде және мәнерлілік құралдарында көрінеді.

Бұрынғы, фольклордың классикалық бимен белгілі байланысын пайдалана отырып, балетмейстерлер қызықты тақырыпты, тартымды кейіпкерді іздестіруде. Бұл көркем үрдіс деп аталады. Өнердің көркем туындыларында оны өткенмен, яғни дәстүрмен байланыстыратын сипатты әрқашан байқауға, алдыңғы даму мен шығармашылдық жаңашылдыққа сүйеніп, қазіргі талапқа лайық жасалғанды табуға болады. «Әрбір тарихи дәуірдің өзінің ерекше хореографиялық мәдениеті бар, бірақ үнемі, барлық кезеңдерде ол адам өмірі мен тұрмысына байланысты болды. Оны олардан бөліп қарау — өте үлкен қателік жіберу деген сөз» (*Эльяш Н.* Би образдары. М., 1970, 95-б.).

Қазақ балетмейстерлерінің жаңашыл батылдығы ұлттық балетті жаңа деңгейге көтерген кейбір маңызды жеңістерге жеткізді. Замандас бейнесін жасаудың күрделі міндеті қазақ балеті үшін әлі де маңызды болып қала береді. Бұл біздің заманымызда өмір сүретін адамның жай ғана хореографиялық бейнесі емес, бәрінен бұрын жоғары адамгершілік идеяларымен, белсенді, жарқын және тартымды тұлға ретіндегі адам бейнесі. Бұл бағытта көптеген іс атқарылды, алдыда көп іс атқару да тұр.

Ұлттық балеттің 60 жылдан астам өмір сүрген уақытында көрермендер классикалық мұра спектакльдерін театрдың визит карточкасы ретінде қабылдайды. Бірақ бұл құптауға лайық құбылыс деуге болмайды. Егер өнер халықтың ойының көрінісі десек, балет оның ойын үйлесімділікпен білдіруі керек. Өзге жағдайда қазақ балеті классикалық мұра спектакльдерінің көшірмесін жасауға ғана шамасы бар және гастрольдағы сапармен келген жұлдыздарға кордебалеттік антураж құрастыратын ұжым болып қалады. Соңғы он жылда көп нәрсе түбегейлі өзгерді. Бір кезде біртұтас республикалардың егемендігі, шекаралардың ашылуы, ҒТТ, нарықтық экономика — бұлардың бәрі адамдардың санасының дүниетанымына, олардың өнерге көзқарасына елеулі өзгерістер әкелді. Көрермен ертең орташа ғана орындалған және күмәнді редакцияланған П.Чайковскийдің «Аққу көлін» көруге бармайды.

Бүгін көбінің үйінде классикалық хореографияның үздік үлгілері мен әлем мойындаған балет ардагерлерінің жаңашыл спектакльдерін

рахаттана тамашалайтын бейнетаспалары бар. Соған сәйкес, қазақ балет театрына ежелгі би тамырын дамыта отырып, республиканың театр мәдениетіндегі өз орнын табуы қажет.

Бірнеше жыл бұрын ғана қазіргі «спектакль» деп, сахнадағы қазіргі уақытқа жақын оқиғаларды айтатын. Мұндай көзқарастар суретшілер ізденісін, олардың қиялын және әрекет аймағын тежеуі заңды еді. Қазіргі уақыт балет зерттеушілерінің осы ұғымы мен теориялық зерттеулеріне де өз түзетулерін енгізді. Бүгінде қазіргі спектакльдер – ең алдымен, өнердің әр алуан түрлерімен біте қайнасқан, түрлі тарихи дәуірдегі оқиғаларды, көне дәуірден бастап, қазіргі ел аузындағы бағыттарға дейінгі әдеби сюжеттерді, философиялық сұрақтарды ұғындыра алатын және оның бәрін қазіргі уақыттың әлеуметтік-адамгершілік проблемаларына жақындата алатын көп мағыналы өнер туындысы.

Қазақ балетінің негізгі ұстанымдарының бірі – бас балетмейстердің шығармашылық қолтаңбасына жат болса да, өзгеше елестете алатын, ерекше қоя алатын өзге хореографтардың шығармашылығын қабылдауға даяр тұрушылық. Ұжымды З.Райбаев, М.Тілеубаевтар алма-кезек басқарған жылдары А.Дементьев, Г.Алексидзе, В.Владимиров, Асами Маки, Киозо Метани және өзгелер театрда спектакльдер қойды. Бұл спектакльдерді қандай да бір дәрежеде экспериментальды деп атауға болады. Олардың бәрі бірден көркемдігі тұтас және көңілге қонымды болмаса да, қазақ балетінің дамуы үшін жаңа мүмкіншіліктер берді, кез келген труппа үшін шығармашылық шабыт болып табылатын бұрын білмегендерімен таныстырды. Мысалы, шағын формалы балеттер – ең алдымен, Батыста барлық жерде мақұлданған балеттің түрімен таныстыру. Егер бұл құбылыстың бастауын іздестірсек, Батыс оны М.Фокиннен алды, бұл – Л.Якобсон мен К.Голейзовскийдің шығармашылық ізденістері жинақталған түр. П.Чайковскийдің «Серенадасы» мен П.Перселдің «Мавр Паванасы» қойылымдары біздің труппамызға заманымыздың атақты хореографтары Д.Баланчин мен Хосе Лимон және басқалардың туындыларымен танысуға мүмкіндік берді. Спектакльдің бір актілі түрі өздерінің мәнерлілік тәсілдеріндегі жинақылықты хореографтардан ғана емес, орындаушыдан да талап етеді.

Спектакльдің өте қысқа уақыты ішінде, кеткен кемшілікті келесі актіде жөндеуге үміттенбей, көрерменге көркем шындықты жеткізе білу қажет.

Балаларға арналған балет – кеңес театры деп аталатын кезеңге тән құбылыс. Болашақтағы балет көрерменін бала ұғымы үшін түсінікті спектакльдер негізінде тәрбиелеу қажет – Қазан төңкерісінен кейінгі кезеңде Н.Сац жариялаған бастаманың идеялық платформасы осындай еді. Егер түсініктілік қажет болса – қарапайым болу керек деген кейбір балетмейстерлердің сенімін есепке алмасақ, бұл ойға қонымды-ақ. Бұл бағыттағы ізденістер, әсіресе, М.Тілеубаевтың ізденістері, жиі нәтижелі болды. Суретші ретінде жігерлі, қызықты М.Тілеубаев жарқын, есте қаларлық спектакльдер қойды. Ол үшін рөлдердің пластикалық жетілдірілуі, сахналық мәнерлілік және орындаушы кейіпкерлердің тартымдылығы ең басты орында болды.

Бұл саладағы қазақ хореографтарының кемшілігі деп олардың балаларды ұлттық музыка, фольклор және би мәдениетімен таныстыруды өз мақсаты етіп алмауын айтуға болады.

Өкінішке орай, театрдың 20 жылдық шығармашылық өміріндегі репертуарында балаларға үйлесімдік арқылы біздің әдемі аңыздарымыз бен әңгімелеріміз туралы айтып беретін спектакльді атау мүмкін емес. З.Райбаев Б.Қыдырбек музыкасына қойылған «Айдаһар мен қарлығаш» балетінде бұл міндетті шешуге талпыныс жасады, бірақ жоғарыда айтылғандай, бұл тілек жартылай ғана жүзеге асты. Балалар балетінің проблемасы қазақ балет театры алдында өлі де тұратынын айтып өту қажет. Балалармен қазіргі кездің проблемалары туралы ойнақыландырмай және өлпештемей-ақ сөйлесу өнері қазақ театры қайраткерлерінің алдындағы міндеттердің бірі болып қала береді.

Қазіргі заман балеттері, ерекше қойылымдар – үнемі қазақ хореографтарының басты назарында. Бұл тұрғыда маңызды шығармашылық үйлесімдердің проблема болып өнер тілі проблемасы, замандасымызды би-сипаттау проблемасының қалуы, әрине, балеттің ХХІ ғасырға нық қадам басқан театр өнерінің бірі ретінде дамуын талап етеді.

Би балет кейіпкерлерінің сезімін, ойларын, бүкіл сахналық мінез-кұлқын көрсетуде табиғи форма болуы керек. Тек осы жағдайда ғана қазіргі балет одан әрі дами алады, классикалық би қазіргі заманға лайық байи алады. Өзгеше жағдайда қазақ балеті театр көрермендерінің қазіргі заманғы талабына жауап бере алмайтын, театрдың мәңгілікке өзгермейтін кіші музасы болып қала береді. Білікті орындаушылардың алуан түрлілігі, 80-жылдардағы қазақ балетінің гүлденуі қазақ орындаушылық мектебінің қалыптасқандығы, кемелденгенін сенімді түрде дәлелдейді. Әрбір орындаушының орындаушылық шығармашылығының өзгешелігіне қарамас-тан, бидің нағыз шеберлері ұлттық мінездің көркем-стильдік ерекшеліктерін, театралдық үрдіс пен ұлттық мәдениеттегі жаңа бағытты білдіреді. Хореография өнеріндегі әр түрлі бағыттар мен жанрлардың пайда болуы, репертуардың жаңаруы – барлығы орындаушылық өнерге әсер етеді. Өзгермейтін бір-ақ нәрсе – жанрына байланысты, шартты немесе ассоциацияланған, сахналық бейненің шынайы жүзеге асырылуы. Орындаушылық өнердің стилі жаңа әлеуметтік шарттарға да, көркем идеалдардың өзгеруіне де, қазіргі заман адамдарының эстетикалық ұстанымына байланысты да өзгереді. Егер 70-жылдардың соңындағы орындаушыларға эмоцияның ашықтығы, айқын байқалатын жігер, орындаудың техникалық жақтарына жоғары қызығушылық тән болса, 90-жылдар басындағы ұрпақ үшін – бұлар енді техникасы неғұрлым күшті бишілер, олар үшін жақсы техника – мөнерлілік тәсілі ғана. Олардың кейіпкерлері – өте күрделі, өзінің ішкі проблемаларын терең уайымдайтын адамдар.

Қазіргі орындаушылық өнер шым-шытырық драмамен, интеллектуалдылықпен, жарқын экспрессивтікпен, техникалық күрделіліктің жоғарылығымен сипатталады немесе актер тұлғасы мен оның рөлінің арақатынасы анағұрлым күрделене түседі. Бүгін өртіс үшін көркем сырт пішін, мінсіз сәйкестік, мүлтіксіз техникаға ие болу аз. Өртіс үшін тұлға

ретінде жетілуі, мәдени деңгейінің көтерілуі, азаматтық кемелденуі қажет. Сонда ғана қазақ балетінің сахнасында ХХІ ғасырдың жаңа өнерін жасаушы, ұлттық театр мәдениетінің тамаша дәстүрлерін сақтайтын суретшілер өнер туындыларын жасайды.

Би өнері адамдарға халық биі мен ұлттық балеттің тамаша сипаттарын жүзеге асырған хореографиялық ансамбльдердің өнерлері арқылы да танылады.

Классикалық бидің Мемлекеттік академиялық ансамблінің шығармашылық бағытын оның тұрақты жетекшісі және ұйымдастырушысы, көркем талғамы жоғары өзгеше балетмейстер Болат Аюханов айқындайды.

Ұжым репертуарды құру, балет әртістерінің орындаушылық құрамы тұрғысынан алғанда өзгеше. Болат Аюханов қойылым үшін кеңеске қазіргі орыс, эстон балеттерінің атақты шеберлерін шақырғанда болмаса, труппаның барлық спектакльдерінің қоюшысы болып табылады.

Мұнда көпшілікке ұнаған балетті интерпретациялау жоқ, егер ондай болса, мүлдем басқа музыкалық материалға, әдеби сюжет негізінде алынған фабулаға өзгеше шешім табады.

Спектакльдің үлгісін таңдау – хореографиялық миниатюралар – Болат Аюхановтың хореографиялық қолтаңбасының жинақылығын айқындайды. Оның шығармашылығында әлемдік өнерде жинақталған көркем құндылықтарды игеруге ұмтылысының практикалық көрінісі ретіндегі түрлі мәдениеттердің өзара әсер үрдісі, ұлттық би өнерін қазіргі балет жетістіктерімен байытуға ұмтылысы жарқын бейнеленеді. Ашықтығының, ғасырлық дәстүрлері бар театрлармен байланысының арқасында оның театрында осы негізде өзгеше дамуға ие болатын жаңа сапалық құбылыстар туып жатады.

Тарихтың соңғы он жылында ұлттық хореография дамудың жаңа беталысын ұстанды. Хореографияның бұл саласында жұмыс істейтін жас балетмейстерлер мен қазіргі би өз күштерін танытты.

Батыстан келген қазіргі би Қазақстан егемендігінің жеңісімен ұлттық би үйлесімділігін байытты, республикадағы хореографияның дамуына жаңа бағыт берді.

Би тілінің мүмкіншілігін жаңа әдістермен кеңейте отырып, Қазақстандағы хореография өнері қазіргі аудиториямен байланыстың және шығармашылық ойды ашудың жаңа мүмкіндіктеріне қол жеткізді.

Осылайша, Қазақстанның би өнері даму мен жетілдірудің үздіксіз үрдісін бастан кешіруде.

Өткеннің ең үздік дәстүрлерін бойына сіңіре отырып, ол қазіргі заман көрерменіне өз тарихын түсінуге көмектеседі, ұлттық сананың өсуіне әсерін тигізеді.

Қазақ балетінің әлемдік өнермен байланысы біздің мәдениетімізге жалпыадамзаттық құндылықтардың кіруімен байытады, ал спектакльдердегі бүгінгі күннің проблемаларының көрінісі жоғары азаматтық сапаларға тәрбиелейді, мәңгілік рухани жетілуге талпындырады.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. *Абай*. Слова назидания. А., 1982.
2. *Абиров Д.* История казахского танца. А., 1997.
3. *Абиров Д., Исмаилов А.* Казахские народные танцы. А., 1961.
4. *Акишев К.А.* Курган Иссык. М., 1978.
5. Антология казахской поэзии. М., 1958.
6. *Ауззов М.О.* Энкидиада: к проблеме единства миров, кочевья и оседлости. В кн. «Кочевники – эстетика». А., Гылым, 1993.
7. *Аязбекова С.Ш.* Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. А., 1999.
8. *Аюханов Б.Г.* Мой балет. А., 1988.
9. *Бегалин С.* Этапы. «Жұлдыз», № 11, А., 1971.
10. *Барманкулов М.* Тюркская вселенная. А., 1996.
11. *Валиханов Ч.Ч.* Собр. соч. в 5 т. А., 1961.
12. *Валиханов Ч.Ч.* Тенгри (бог). Собр. соч., т. 1. А., 1961.
13. *Ванслов В.* Статьи о балете. Л., 1980.
14. *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Баксы ойыны. А., 1996.
15. *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Школа казахского танца. А., 1994.
16. *Всеволодская-Голушкевич О.В.* Пять казахских танцев. А., 1985.
17. Всемирная иллюстрация, 1875, № 354. По кн. В-Голушкевич О. В. Пять казахских танцев. А., 1985
18. *Гаевский В.* Дивертисмент. М., 1981.
19. *Генералова И.* Либретто оперных и балетных спектаклей композиторов Республики Казахстан. А., 1995.
20. *Гердер И.Г.* Изб. соч. М., 1956.
21. *Гумилев Л.Н.* Древние тюрки. М., 1993.
22. *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. М., 1980.
23. *Джанибеков У.* Эхо... По следам легенды о золотой домбре. А., 1991.
24. *Жиенқұлова Ш.* Сымбат. А., 1987.
25. *Жиенқұлова Ш.* Өмірім менің – өнерім. А., 1983.
26. *Жумасеитова Г.* Страницы казахского балета. Астана, 2001.
27. *Заурбекова Л., Жуманова Г.* Мировоззрение кочевников. Сб. Традиционная культура кочевников. А., 2002.
28. *Захаров Р.* Записки балетмейстера. М., 1976.
29. Иллюстрированный альбом Государственного ансамбль песни и танца Казахской ССР. А., 1978
30. *Исмаилов Е.* Акыны. А., 1957.
31. *Исмаилов Е.* В поисках нового, пер. с каз. М.Хамраева. А., 1967.
32. История Древнего Мира. Т.1. Древний Восток. М., 1973.
33. История Казахской ССР. Т.1. А., 1957.
34. *Кабдиева С.* Фольклорные традиции в казахском театре. А., 1986.
35. Казахская музыкальная литература. Под ред. Елемановой. А., 1993.
36. Қазақ өнері: энциклопедия. А., 2002.
37. Казахский эпос.
38. Казахский фольклор в собрании Г.Н. Потанина. А., 1972.

39. «Казахстанская правда», 1933, 30 декабря.
40. *Канапин А.К., Варшавский Л.И.* Искусство Казахстана. А., 1967
41. *Каратаев М.* Эстетика и эпос. А., 1977.
42. *Карп П.* О балете. М., 1967.
43. *Кенжеахметулы С.* Казахские народные традиции и обряды. А., 2002.
44. Кобланды-батыр. Героический эпос народов СССР М., 1975.
45. *Каскабасов С.А.* Казахская волшебная сказка. А.: Наука, 1972.
46. Кочевники. Эстетика. А., 1993.
47. *Косвен М.О.* Матриархат. Этнографические материалы. «Учение записки МГУ», вып.61, История, т. 2, 1940.
48. *Красовская В.* В средние века. В кн. Советский балетный театр. М., 1976.
49. *Кузембаева С.А.* Воспеть прекрасное. А., 1982.
50. *Кундакбаев Б.* Путь театра. А., 1976.
51. Кыз-Жибек. Лиро-эпическая поэма, пер. с каз. Б. Канапьянова. А., 1988.
52. *Леви-Стросс К.* Культурная антропология. М., 1985.
53. *Магауин М.* Кобыз и копые. А., 1970.
54. *Мамбетова Л.А.* Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. А., 1997.
55. «Мәдениет және тұрмыс» журналы, 1984.
56. *Мамбетова Л.А.* К истории казахского танца. Материалы Межд.н-п. Конференции, посвященной 25-летию АИ. А., 28-29 апреля 2003.
57. *Мейлих Е., Штраус И.* Из истории венского вальса. Л., 1975.
58. *Мелик-Пашаев К.* Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» И. Глазунова. В сб. Музыка и хореография современного балета. Л., 1987.
59. Мин. культ. СССР и КазССР Концерты ансамбля Народной артистки КазССР, Шара. Буклет. А., 1958.
60. *Михайлов Т.М.* К вопросу о шаманизме и шаманской поэзии. «Теория проблемы восточной литературы». М., 1967.
61. Музыкальная культура Казахстана. А., 1955.
62. *Мухамбетова А.И.* Казахский кюй как синкретический жанр. А., 1991.
63. *Нурланова К.Ш.* Эстетика художественной культуры казахского народа. А., 1987.
64. *Окладников А.П.* Петроглифы Байкала. Новосибирск, 1974.
65. Описание Киргиз-Кайсацких орд и степей. СПб., 1832, ч. 3.
66. *Переводчиков Е.В., Раевский Д.С.* Еще раз о назначении скифских наверхий. В кн. Средняя Азия и ее соседи в Древности и Средневековье, М., 1981.
67. *Радлов В.В.* Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч.5, СПб, 1885.
68. *Ринген Б.* Дома духов шаманов Прикосогорья. В кн. Ахта ориенталиа хунгарика. Т.15. Будапешт, с.254; по кн. Всеволодской-Голушкевич О.В. Баксы ойыны.
69. *Сарынова Л.П.* Балетное искусство Казахстана. А., 1976.
70. *Сарынова Л.П.* Народная артистка КазССР Шара. Рукопись. 1965.
71. *Сарынова Л., Жантурина Ж.* Посвящение юбилею Шары и 1-му фестивалю казахского танца имени Ш.Жиенкуловой. Буклет. 1992.
72. *Сац Н.И.* Дети приходят в театр. М., 1961.
73. *Слонимский Ю.* В честь танца. М., 1968.

74. *Соллертинский И.* Кыз-Жибек. – «Ленинградская правда», 1937, 2 апреля.
75. *Соколов-Каминский А.* Советский балет сегодня. М., 1984.
76. «Социалистическая Алма-Ата» за 4 июля 1938.
77. «Социалистик Казахстан» за 1984.
78. *Соболев Л.* Литература, рожденная революцией. «Литературная газета» от 7.05.1949.
79. *Суриц А. Д.* Баланчин – истоки творчества. В сб. Музыка и хореография современного балета. Выпуск 5. Л., 1987.
80. Театр оперы и балета имени Абая (Посвященная 50-летию). А., 1984.
81. *Фокин М.* Против течения. М., 1962.
82. Хореографические миниатюры. Вступительная статья В.Красовской. Л., 1960.
83. *Эльяш Н.* Балет народов СССР. М., 1977.
84. *Эльяш Н.* Образы танца. М., 1970.

Тілеуғали Әшірбекұлы Қышқашбаев,
Әлия Бақытжанқызы Шаңқыбаева,
Гүлнара Тазабекқызы Жұмасейітова,
Ләйлә Әубакірқызы Мамбетова,
Флюра Борисовна Мусина

ҚАЗАҚСТАН ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ ТАРИХЫ

Оқулық

Аудармашылары *З.Б. Бейсембаев, Г.К. Омарова*
Суретшісі *А.П. Таловиков*
Техникалық редакторы *К. Еремеева*
Корректоры *Р. Райбаева*
Компьютерде беттеген *Е. Решетников*

Теруге 03.10.2005 берілді. Басуға 30.12.2005 қол қойылды.
Пішімі 70×100¹/₁₆. Офсеттік қағаз.
Есептік баспа табағы 17. Таралымы 1000 дана.

«ИздатМаркет» ЖШС
Тел.: 8(3272) 64-45-91, 64-45-83
E-mail: izdatmarket@rambler.ru
ЖШС «КУРСИВ»