



“Мәдени мұра” мемлекеттік бағдарламасын іске асыру жөніндегі қоғамдық кеңестің құрамы:

М.Әшімбаев, кеңес төрағасы  
Ө.Асқаров, жауапты хатшы

Қоғамдық кеңестің мүшелері:

С. Абдрахманов  
Б. Аяған  
М. Әбдусейітова  
С. Әжіғали  
Н. Әлімбаев  
М. Әуезов  
К. Байпақов  
К. Биекенов  
К. Бұрханов  
А. Досжан  
Е. Ертісбаев  
Ғ. Есім

С. Қасқабасов  
А. Қошанов  
Ә. Нысанбаев  
Қ. Салғара  
З. Самашев  
Р. Сариева  
А. Сейдімбек  
Қ. Сұлтанов  
Қ. Тұяқбаев  
Ж. Түймебаев  
К. Хусайынов  
Е. Шаймерденов

# Қазақ өнерінің тарихы



Үш томдық

<http://www.madenimura.kz/ru/culture-legacy/books/book/kazak-onerinin-tarihy3-tomdyk-ejeldi-deuir-1-tom?category=all&page=15>

#### БАС РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚА:

Қасқабасов С.А. — ҚР ҰҒА академигі, төраға.  
Ерғалиева Р.Ә. — өнертану ғылымдарының докторы, төрағаның орынбасары.  
Жұмасейітова Г.Т. — өнертану ғылымдарының кандидаты, жауапты хатшы.  
Қирабаев С.С. — ҚР ҰҒА академигі.  
Құндақбайұлы Б. — өнертану ғылымдарының докторы, профессор.  
Күзембаева С.Ә. — өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор.  
Рахмадиев Е. — ҚР Халық артисі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, профессор.  
Телжанов Қ.Т. — ҚР ҰҒА академигі, ҚР Халық суретшісі.  
Уәлиханов Ш.Е. — ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты.

## Ежелгі дәуір

I том



## Ежелгі дәуір көркем мәдениетінің қайнар көзі.

### Тас ғасыр өнері

Қазақстанның ежелгі тайпалары мен халықтарының мәдениеті тас ғасыр кезеңіндегі (палеолит-мезолит-неолит) үлкен аймақты қамтыған табиғи және әлеуметтік сипаттағы ауқымды өзгерістер аясында қалыптасып, дамыды. Тұтас алғанда, тас ғасырды бірнеше ғасырлар бойғы тәжірибе, ойлар, қателіктер, жетістіктер, сараптау, синтездеу, құлдыраулар мен шарықтаулар, жетілдірулер мен кері кетулер арқылы, адамды, адамның “Менін” әлеуметтік жағдайдың көрінісі ретінде, модельдеген орасан зор адамзат лабораториясы ретінде образды түрде елестетуге болады. “Біз” — табиғаттан бастау алған және арамыздағы байланысымыз үзілмеген табиғаттың бір бөлігіміз. Сондықтан “адамның сұраныстары” әлеуметтік және мәдени тұрғыда байланысты жүйе ретінде біржақты емес, әртүрлі тарихи жағдайларда алуан түрлі “жауап береді” [3, 82].

Тас ғасырда Қазақстанда сапасы мен ұзақтығы жағынан биосфераның бірнеше жағдайы байқалады. Мұның социосфера және биосфераның өзара әрекетінің сипаты мен бағыттарына әсерін тигізгені анық.

Байланыстың негізгі сызықтары литосфераның жоғарғы қабатына — жануарлар және өсімдіктер әлемі, ландшафт, минералды көздердің өзара әрекеті барысында тікелей еңбекке және өндіріс құралына айналған табиғаттың бір бөлігіне бағытталады. Литосфера әртүрлі болғандықтан өзара әрекет бірдей болмаған. Мұның нәтижесі өлкенің әртүрлі аймақтарындағы ежелгі қауымдастықтардың әртекті дамуынан байқалады.

Кейінгі палеолитте (40—15 мыңжылдық) табиғи жағдайлар динамикалы болды [11, 49—51]. Бұл мамонттық фауналық кешеннің гүлденген кезі (мамонт, жүнді керік, өгіз, бизон және т.б.), яғни, мұз дәуірінің соңы. Сонымен қатар жылқы, елік, ақ бөкен секілді тұяқтылардың және басқа да ірі және ұсақ жануарлардың көптеген үйірлері болған [5, 54].

Негізгі кәсіп терімшілік пен аңшылық еді. Тау сілемдері, өзендердің су айрықтары флора мен фаунаға өте бай болды. Жануарларды қаумалап ұстайтын жерлер дәл осы арада болған, тұрғынжайлар мен қалқалар тұрғызылған. Сондай-ақ бұндай жерлерден қару-жарақ жасауға арналған қырлы тастар да табылды. Магиялық және мифологиялық сюжеттерге байланысты өнердің алғашқы үлгілері пайда бола бастайды [15, 14—15]. Осы орайда Қазақстандағы палеолиттік өнерге жататын қазбаларға кейбір мамандардың күмәнмен қарайтындығын айта кеткен жөн: “Осы кезге дейін табылған ескерткіш материалдар оларды палеолитке жатқызуға айтарлықтай сенімді негіздер бере алмайды” [20, 12]. Мысалы, А.А. Формозовтың пікірінше, палеолит өнері мустье

инвентары мен жоғарғы палеолит арасында кенеттен үзіліс болған жерде байқалады, ал бұл үзіліс жоқ жерде ол да жоқ. Бұлардың барлығы ежелгі әлеуметтік топтардың бірқалыпты дамығандығын, олардың қоршаған ортаға біршама бейімділігін тағы да дәлелдейді [2, 187—190]. Қазақстан аймағында барлық жоғарғы палеолит кезінде тас шағудың левалуаздық дәстүрі сақталады. Бұл жерде призмалы нуклеустің техникасы біршама кейін пайда болған.

Бүгінгі күні Қазақстандағы жүздеген белгілі палеолиттік орындардың арасында олардың аз бөлігі ғана қазба жұмыстары арқылы зерттелгенін аңғаруға болады. Олар — 1950 ж. аяғы мен 1960 ж. басында Алпысбаев зерттеген Уәлихановтың көпқабатты тұрақтары, В.С. Волошин зерттеген Орталық Қазақстандағы Вишневка және Батпақ тұрақтары [8, 433], теолог Матвиенко ашып, қазба жұмыстарын жүргізген Ақтас тұрағы [16].

Шамамен 12—14 мың жыл бұрын мұз толығымен еріп, орташа жылдық температура бірнеше градусқа көтерілді. Бұл климаттың, ландшафтың, флора мен фаунаның өзгеруіне әкелді. Мамонттық кешеннің ірі жануарлары жоғалып кетіп, оның орнына қазіргі күнге дейін бар тұяқты, сүтқоректі және басқа да жануарлар кең тарайды. Жаңа геологиялық графикалық жағдайларда (голоцен дәуірі) алғашқы адам өмірді қамтамасыз етудің үйреншікті жүйесін өзгертіп, аңшылық, балық аулаудың белсенді әрі жаңа түрлерін ойлап табуға мәжбүр болды. Бұл палеолиттік дәуірдегі қоғамдық құрылыстың өзгеруіне әсерін тигізіп қауымдық құрылыстың орнына отбасылық жақындарды сегментациялаудың динамикалы процесіне ұшыраған отбасылық қоғам қалыптасты. Отбасылық жақындар Қазақстанның түкпір-түкпіріне және онымен шекаралас аумақтарға қоныстандырылды. Жаңа тарихи жағдайда жаңа қоғамның қалыптасу барысы археологиялық тұрғыдан алып қарағанда тас ғасырдағы мезолиттік дәуірмен байланысты. Мезолит дәуірінде адамзат үлкен тарихи маңызы бар жаңалық — құрал көмегімен ұшатын оқ жасап шығарды, ол — садақ пен жебе. Оқтар көбіне шақпақ тас пен яшмадан жасалып, қосымша ұштармен жабдықталды. Әдетте оқтың 1-ден 6 см-ге дейінгі ұзындықтағы шақпақ тасты ұшы жиі кездеседі.

Адамдар ағаштан, теріден, шымнан жасалған шағын жер үйлерде тұрған. Олар көбіне өзен, көл жағалауларында, су айрықтарында қоныстанды. Жартылай отырықшы өмір салтын жүргізген. Балық және аң аулау шаруашылық формаларын меңгеру үшін, мезолиттік тұрғындар аң аулауға, үй тұрғызуға қолайлы жаңа жерлер іздеп, белгілі бір аумақтардан өтіп кетіп отырған. Көш негізінен Есіл, Тобыл, Нұра, Ертіс сияқты өзендер алқабының шеңберінде тік бағытта жүрген. Көші-қон уақыты — көктем-күз мезгілдері.

Солтүстік Қазақстан археологиялық экспедициясының қызметкерлері жоғарыда аталған өзендерден мезолит дәуірінің тұрақтары

мен шеберханаларын тауып, бірен-саранын зерттеген. Оған Есіл өзені бойында орналасқан Тельман, Явленка, Куприяновка ескерткіштері жатады. Бұл тұрақтардың көлемі аса үлкен емес, 200-500 шаршы метр. Бұлардың көбі аң аулау кезінде уақытша тоқтаған аңшылардың шағын ұжымынан қалған. От жағып, желден қорғайтын қалқалар тұрғызған, қажетті заттарын жөндеп, оқ, найза, сүңгінің ұштарын жасаған. Үш мезолиттік тұрақтар соны әрі жұмбақ құрылыстар зерттелді. Олар саз балшықта 1,5 м тереңдікке дейін қазылған және диаметрі 1,5–2 м болатын сопақ немесе дұрыс дөңгелек пішінді шұңқырлар. Шұңқырдың түбінен 5 см қалыңдықта көмір мен өртенген ұсақ сүйектер қабаты табылды. Лабораториялық зерттеулер көрсеткендей, көмірдің қабаты кальций қосындысына бай көрінеді. Бұл құрылыстың бастапқы түрі қайта қалпына келтірілді: дөңгелек шұңқырдың түбінде шатыр түрінде ағаш сырғауылдар тұрғызылған, олардың іргесі периметр бойынша шұңқырдың шетінде орналасқан, ал жоғарғы жағы бір-бірімен өзара құрбанға шалынған малдың еті салынатын ерекше тостаған жасап қиылысады. Кейін құрылыстар өртеніп кеткен. Стратиграфиясына қарағанда, сүйектер жанып біткен кезде ағаш конструкция көміліп тасталған.

Бұл мәліметтер дүниетанымдық аспектіде фактілерді интерпретациялауға баса назар аудартады. Отқа, соның ішінде күннің үйі — жасанды конус тәрізді кеңістікпен (көк күмбезі?) үйлесімдегі шеңбердің аясында (күн дөңгелегі?) отқа ерекше мән берілді. Бұл солярлық құрылыстар палеолит дәуіріндегі материалдық мәдениет жетістіктері мен оны жана тарихи жағдайда мифологиялық мазмұнды өзгерту арасындағы өзгерісті кезең деп болжам жасауға болады. Осы кезде қоршаған орта социо-жүйенің жана бейімделу қадамдарын қажет етті, ал ол биологиялық мәдени бейімделуді қалыптастыра отырып, дәстүр ретінде алдыңғы мәдени және шаруашылық дәстүрлерді сақтап қалды. Адамның осы жетістіктерін мәдени тұрғыда нығайту және оны ұрпақтарға жеткізу — қоғамның міндеті. Егер қоршаған ортаның белгілі жағдайларында өндіруші күштердің деңгейі өмір салтының бастапқы стилін сақтап қалуға мүмкіндік бермесе, онда бейімделу жағдайына сәйкес оның өзгеріске ұшырауы да мүмкін, ал мәдениетте жинақталған тәжірибе дін мен әдет-ғұрыптың алғашқы түрлері мифологияның дүниетанымдық көріністеріндегі тарихи ескерткіштер ретінде қалыптасып қалды.

Б.д.д. 6-мыңжылдықта адамзат керамикалық ыдыстарды жасауды ойлап тапты. Бұл пластикалық материал — саз балшықты игерудің нәтижесі. Мамандардың пікірінше, саз балшықтан істелген ыдыстар тоқылған бұйымдарды, соның ішінде себеттерді сылаудың нәтижесінде пайда болған. Ыдыстардағы қыш құмыра ою-өрнектерінің тоқыма өрнекке ұқсауы осының айғағы.

Ағылшын ғалымы Г.Чайлдтың берген нақты анықтамасы

бойынша, неолит — формациялық деңгейдегі өтпелі революциялық өзгерістермен салыстырылатын кезең. Ол бұл кезеңді “неолиттік революция” кезеңі деп атады. Неолитте Алдыңғы және Орта Азияда көптеген үй жануарлары қолға үйретіліп, жерлер игерілген, үй құрылысы, үй шаруашылығы дами бастаған. Сүйек, тас, саз балшықты өңдеу әдістері кең қолданылды. Қазіргі кезде республикада Солтүстік Қазақстандағы неолит дәуірі толық зерттелген. Бұл жерде б.д.д. 6-мыңжылдықта шартты түрде “Атбасар мәдениеті” деп аталатын мәдениет болған. Атбасарлықтарда тас өңдеу техникасы өте жақсы дамыған. Олар тасты бұрғылап тесуді, кесуді, жаруды, тегістеуді білген. Көптеген дискілердің ою-өрнегі магиялық сипатқа ие болды, яғни, қатты заттарды сындыру үшін де пайдаланылған. Қазақстанның Ақмола және Көкшетау облыстары аумағындағы ұсақ қиыршықты топырақтың жоғарғы қабатын алып жатқан яшма тәрізді кварцит шикізат көзі болып табылды. Олар аумағы 2–3 мың шаршы метр тұрақтарды мекендеген. Сол кезеңде қазақстандық және батыс сібірлік тұрғындардың арасындағы айырбас саудасында кең қолданыста жүрген еңбек құралдарын жасап, оларды дайындайтын арнайы шеберханалары болған. Үй жануарларын, иттер мен жылқыларды қолға үйретудің алғашқы тәжірибесі неолит дәуірімен байланысты. Осы және басқа да мәліметтерді археологтар Есіл бойындағы көптеген (шамамен 200) тұрақтарға қазба жұмысын жүргізу кезінде білді. Қазып алынған және зерттелген неолит ескерткіштерінің өндіріс инвентарының саны 10 мыңнан астам. Бұлар — найза, шолоқ найза, жебе, тері өңдеуге арналған қырғыштың жүздері, ет, ағаш кесетін пышақтар. Жебе мен найзаның ұштары өзінің көркемдігімен, орындалу техникасымен таң қалдырады. Этнографиялық мәліметтерге сүйенсек, неолиттік адамның садағынан атылған оқ жануарды 100 м қашықтықта жаралай алған. Ұшу жоғары динамикалық сипатқа ие болу үшін, ежелгі шебер қару-жарақ жасаудың ережелері мен барлық пропорцияларын сақтады. Ол мұны жоғары кәсіби деңгейде жасады деуге болады.

Солтүстік Қазақстанның қатал континенттік климатының жағдайында адам жануарлар терісінен жылы киімдер жасауға көп көңіл аударған. Тас өңдеу адамның шаруашылық қызметінде маңызды орындардың бірін ие болды. Бұған қазба жұмыстары кезінде табылған мыңдаған қырғыш айғақ болады. Олар пішіні мен көлемі жағынан әртүрлі. Пропорцияның түрлілігі өндірістің функционалдық ерекшеліктеріне байланысты.

Неолиттік ескерткіштердің коллекциясында призма формалы жайпақ тіліктер көп. Олардың сүйекті, ағашты ұзақ уақыт бойы қайрамай өңдей алатын қаттылығына қазіргі кездегі пышақтар “таласа алмайды”. Ежелгі шебер жұмыс жасаған кезде пышақтан басқа кескіш, біз, ара, бұрғы және т.б. құралдарды пайдаланды.

Осылайша, Атбасар мәдениеті тайпаларының өндіріс күшінің

жағдайы бұл мәдениеттің Солтүстік Қазақстанда б.д.д. 3-мыңжылдықтың басына дейін өмір сүруіне мүмкіндік жасады. Бұл кезде кейінгі тас ғасырдың тұрғындары жаңа тарихи кезеңге өтудің алғышарттарын жасады. Бұл кезеңнің басы Есіл бойындағы шаруашылықтың (мал шаруашылығы) өндірістік түрінің дамуымен сипатталады. Жануарларды қолға үйрету өндіріс құралдарының ары қарай дамуына жағдай жасады, алғаш рет аз мөлшерде мыс құралдары пайда болды. Энеолит кезеңі басталды (мыс-тас ғасыр). Бұл дәуір Қазақстан аумағында қоршаған ортаға уақыты мен кеңістігі жағынан әсерін тигізген барлық ерекшелігімен, тарихи процестерінің ауқымдылығымен пайда болды. Есіл бойындағы бұл дәуір жайлы кейінгі мәліметтерді біз Көкшетау облысы, бұрынғы Володар ауданындағы Иман-Бұрлұқ өзенінің маңында орналасқан Ботай неолиттік елді мекенінде, сондай-ақ ботай мәдениетінің басқа да нысандарында жүргізілген қазба жұмыстары кезінде алдық.

Аумағы 15 га тұрақ тік өзен жағалауының оң жағын алып жатыр. Тұрғынжай орналасқан аймақ тегіс болып келген. Қазіргі таңда да тұрғылықты жеркелердің қираған орындары кездеседі.

Алты далалық мезгіл (полевой сезон) аралығында археологтар 7 мың шаршы метр мәдени қабатты аршып шықты. 60 тұрақты ашу кезінде 200 мың археологиялық бұйым, жүздеген мың аттың сүйектері және басқа да жануарлардың қалдықтары табылды.

Тұрақты шамамен 800—1000 адам мекендеген. Жылдың жаз және күз мезгілдерінде тұрғындар далаларды, өзен, көл жағалауларын, дәлірек айтсақ, аң, балық аулау, жеміс-жидек теру (терімшілікпен айналысу), өсімдік тамырын жинау сияқты кәсіптерге ыңғайлы мекендерді қоныстанған. Ал қыс айларында, ботайлықтар бірігіп бас қосып, ауыр, қатал қысқа дайындық жасаған. Барлық тұрғындар бірнеше эндогамды рулық немесе туыстық топтардан құралды. Мұны біз тұрақтардың жобалану үлгілерінен байқаймыз. Ботайлықтар негізінен жылқы шаруашылығымен айналысқан. Олардың тұрақтарының орнынан 991 ат сүйегі табылған. Зерттеуші остеологтардың және көптеген археологтардың пікірінше, бұл кезде жылқы үй жануары болып қолға үйретілген еді. Бірақ сол кезеңде де бұл аймақта жабайы жылқылар болған. Мал шаруашылығын жылқы шаруашылығынан бастау өте күрделі. Тұрақтарда белгілі бір жоба бойынша жасалған өндірістік топографиялық сипат болды. Тұрғылықты үйлер орталық аймақта орналасса, өндірістік тұрақтар жағалауларда, өзенге жақын маңдарда орналасты. Ботайлықтардың тұрақтары тарихи тұрғыдан құрметтеуге тұрарлық. Олар жартылай жеркепе, көп бұрышты, төртбұрышты, дөңгелек түрінде, ауданы 20—70 шаршы метр болып келеді (1 сур.). Тұрақтардың тұрғызу әдісі мынандай болған. Алдың ала ағаш күрек сияқты заттармен жерді 1 метрге дейін қазып алған. Одан шыққан топырақпен 1,20 метр биіктікте қабырғалар қаланады. Қабырға берік болуы үшін

оған қажеті аз заттарды, жануарлардың сүйектерін қоса қалап жіберген. Одан кейін тұрақтың үсті 12—16 қатар етіп ағашпен жабылған. Дөң ортасында сол ғана түтін шығарлық тесік орны қалдырылған. Тұрақтардың биіктігі шамамен 3—4 метр болып, сыртынан сылақ жүргізілген. Қыс мезгілінде тұрақтарды қар басып қалатын. Мұндай кездерде мұржалар есік қызметін атқарады. Ботайлықтардың тұрақ құрылысы, археологтардың зерттеуінше, өте қарапайым, сенімді әрі қолайлы болып табылады. Жазда мұнда салқын әрі құрғақ, қыста жылы. Тұрақтарда бір немесе екі жанұядан тұрған. Мұны ошақтардың орналасуынан байқаймыз. Әр отбасының өз ошағы болған.

Ботайлықтар тек жылқы шаруашылығымен ғана емес, үй кәсіпшілігімен де айналысқан. Тұрақта тоқымашылық кеңінен таралған. Мұнда қарапайым станоктар қолданылғанға ұқсайды. Негізгі шикізат көзі ретінде кендір мен сора қолданылды. Бұлардан киімдер тоқыды.

Жартылай жұмыртқаға ұқсас қалыпта саз балшықтан жасалған ыдыстардың түрі көптеп кездеседі. Олар иленгеннен кейін геометриялық өрнектермен — үшбұрыш, ромб, иректермен безендіріліп күйдірілген (2 сур.).

Археологтар үшін түр мен оюдың үлкен маңызы бар. Бұлар тұрғындардың этникалық мүлкі болып табылады. Өрнектердің өзгеруі — тұрғындар құрамының өзгеруін береді. Ботай тұрақтарынан қазіргі кезде 16 мың керамиканың қалдығы табылған.

Ботайлықтар үшін ең қиын кәсіп тері өңдеу болған. Былғарыдан олар аяқ киім, киім, белдік және т.б. заттар жасаған. Бұл жерде, әрине, жылқының терісі пайдаланылған.

Шаруашылықтың тағы бір маңызды түрі — ағаш өңдеу. Мұны трассологиялық зерттеулер айғақтап отыр. Бұлардың өзіндік бұйымдары балта, бұрғы, тескіш және арнайы станоктар да болған.

Ботайлықтардың ең беделді кәсібі ретінде сүйектен қару жасау кәсібін айтуға болады. Сүйек бірден бір шикізат көзі болып табылды. Одан әртүрлі қару-жарақ жасалған.

Ботайлықтарда алғашқы айырбас және сауда да дамыды. Айырбас жергілікті және аймақтық болып келген. Мысалға Оңтүстік Оралдан оларға асханалық ыдыс-аяқтар келіп тұрды. Сондай-ақ Орталық Қазақстан, Орта Азия, Каспий жағалауымен де байланыста болған. Ботайлықтардың ең басты экспорты жылқы малы еді. Олар оңтүстікке, отырықшы мәдениеті бар елдерге жіберілген.

Ботайлықтар қайтыс болған адамдарды тұрақтардың айналасына жерлеген. Яғни, ескірген жеркелерге қойған. Жерленетін мәйітті қару-жарақ, керекті бұйымдармен қоса көмген.

Ботайлықтардың пікірінше, өлген адам о дүниеге уақытша кетіп, белгілі бір кезеңдерден кейін қайта оралады. Сол үшін де олар

тірілердің жанында “тірілермен бірге өмір сүруі керек” деген қағиданы ұстанады.

Бірақ қола дәуірінде, Ботай мәдениетінен 200—300 жыл өткеннен кейін арнайы қабір аймағы пайда болды. Олар тұрақтар түрінде жасалды.

Патриархалдық қоғам кезінде, қола дәуірінде, лауазымы жоғары бір адам қайтыс болса, онда ол бір адамға бүкіл қару-жарак, ыдыс-аяқ бұйымдарымен қоса көмілген.

Қазба жұмыстары кезінде, табылған бас сүйек хирургиялық операцияның болғандығын білдіреді. Ежелгі хирургтердің адам анатомиясын өте жетік білгені соншалық, олар хирургиялық операция кезінде ми тканіне (ұлпасына) еш зақым келтірмеген. Осы хирургиялық операциядан кейін адам 17 жыл өмір сүрген. Адам өлгеннен кейін оның бетіне иленген саз жағып, маска жасаған да, сары я қызыл қошқыл түсті минерал бояумен бояған. Мұндай бастар салттық, құлттық ғұрыптарды атқару кезінде қолданылған.

Ботай мәдениеті кезінде б.з.д. 3-мыңжылдықта жылқы шаруашылығы жетекші рөл атқарды. Бұған қолайлы климат (помогеография деректері бойынша ылғалды әрі жылы ауа райы) пен ландшафт әсер еткен. Бұл барлық шаруашылық үшін орасан зор шарықтау кезеңі болды деуге тұрарлық. Бірақ, өкінішке орай, бұл кезең ұзаққа бармады. Экологиялық факторлардың кері әсерінен жылқы үйірінің мөлшері күрт азайды, жер өңдеу саябырлады. Ботайлықтарда экологиялық әрі экономикалық дағдарыс басталды. Энеолит кезеңіне жататын бұл дағдарыс тек ботайлықтар ғана емес, Еуразия аумағына түгелдей әсерін тигізді. Өздері арнайы маманданған жылқы шаруашылығы кәсібінің пайдасы жетіспеген соң енді ботайлықтар ірі қара әрі ұсақ мал шаруашылығымен айналыса бастады. Жылқы малы енді аз ғана мөлшерде қалғандықтан, ботайлықтар ұсақ-ұсақ әулеттерге бөлініп, Есіл, Тобыл, Ертіс бойларын мекендеді.

Тұрғындар сегментациясы халықтың этникалық әрі мәдени бөлінуіне қатты ықпал етті. Б.д.д. II-мыңжылдықтың басында ботай тұрғындары бірнеше топқа жіктеліп, ішкі импульсте өзгеріс байқалады. Бұл импульстің оңтүстік пен батыс Еуразиядан келгендігін байқау қиын емес.

Этностардың белсенді қоныс аударуы көне өлем аумағында түгелдей байқалады. Миграцияның отырықшылық пен мал шаруашылығының төмендеуіне әсері Еуразияда қатты байқалды. Қоланың шаруашылықта кеңінен пайдаланыла басталуы дағдарыстан шығуға септігін тигізді. Қола өңдеу, өндіру тұрақтардың бөріне кең етек ала бастады. Тұрақтар гүлденіп, жаңа қоғамдастықтар пайда болды. Археологтар мен тарихшылар бұл процесті жаңа мәдениеттің пайда болуы ретінде қарастырады.

Жаңа энеолиттік материалдар тек экологиялық мәселелердің

шешілуіне ғана емес, бұған қоса тас дәуіріндегі адамзат дүниетанымының кеңеюіне әсерін тигізді.

Мысыр көркем мәдениетінің белгілі зерттеушісі Х.А. Кинк “ежелгі өнерді үйрену үшін, бізге ойша заманауи өлемнен ежелгі өлемге өту керек. Бөгде қоғамдық құрылыс және бөгде өдет-ғұрып өнерді тануға кедергі келтіреді” деп тұжырым жасайды.

Ботай энеолит мәдениеті ескерткіштерінің артефактісін әлемдік аспектіде қарастырып көрелік. Кез келген өнер туындысы немесе конструкциясы тәжірибелік немесе символикалық қасиеттерге ие екендігі кеңінен танымал. Ал бұл екі функция семиотикалық мәртебе арқылы өлшенеді.

Этнографтар мен тарихшылар мәдениеті жоғары ежелгі тұрғындардың семиотикалық мәртебесі өте жоғары болған деген баға береді. “Бұл бағаға қарсы шығудың қажеті жоқ, бұл мүқият зерттелінген” дейді [4, 10].

Тұрақ адамды ішкі өлеммен біріктіреді, бұған қоса оның өзі кеңістігі шектеулі, психологиялық қалып орнықтырған микрокосма моделі болып табылады. Ботай тұрақтары әлемдік құрылыстың негізін салған. Жан-жағы — көпбұрышты пішін, тұрақтың орталығы — ошақ, от — өнердің жүрегі болып табылады. Күндіз күн сәулесі түгін шығатын тесіктен кіріп, түнде жағылған алау үйге жарық әрі жылу береді. Сондықтан да түгін мұржасы магиялық космогондық рөл ойнайды деп айтуға болады.

М.А. Маманбаев және М.К. Сембин былай деп тұжырым жасайды: “Діни дөңгелек-күннің пайда болуы, ежелгі архаикалық сенімнің қалдықтары болып табылады” [14]. Ботай тұрақтарындағы үлкен семантикалық маңыздың куәсі ретінде энеолит кезеңінен кейінгі жылқы шаруашылығының сақталуын айтуға болады. Ботай тұрақтарының қорғаныс принциптері күдіретті сипат алған құлтқа ие.

Барлық тұрақтар бірдей пішінде немесе ошақтарының орналасу тәртібі бойынша бірдей бола қойған жоқ.

Көлемі 70 шаршы м болып келетін көпбұрышты сопақ пішінді тұрақтар немесе 25 шаршы м болып келетін төртбұрышты тұрақтар болды. Мұнда ошақ тұрақтың дәл ортасында емес, қабырғаға жақын орналасқан. Мұндай құрылыстарды монша ретінде де пайдаланған.

Кейбір үлкен тұрақтар қоғамдық мақсаттарда пайдаланылды. N140 тұрақтан 12 гравировкаланған жылқының жілік сүйегі табылған (3 сур.). Бақай сүйектері кертілген, бедерленген. Құпия заттардың зерттелуі 3 аспектіде жүргізіледі: олардың функциясы, өрнектің иконографиялық сипаттамасы әрі семиотикалық маңыздылығы. Шаша жілік сүйектері жылқыныкі.

Ботайлықтардың өмірі жылқымен тығыз байланысты. Зерттей келе, мына жөйт аңғарылды: ботайлықтардың дүниетанымында жылқы малы өте маңызды болған және діни-магиялық салт-жораларда да атқарған рөлі зор. Мифтік өрнектер (үшбұрыш, ромб,

жылан бейнесі) керамика, тас тақталарда кеңінен тараған. Осыған ұқсас өрнектер жоғарғы Ертіс бойынан табылған. З.Самашевтің зерттеулері кезінде Ақбауыр үңгірі ашылды (1987 ж.). Оның пікірінше, бұл пирамида пішінді шоқы көне адам дүниетанымында ретті өлемнің орталығы болған. Мәйіт қабірдің оңтүстік бөлігінде, алты метрлік қабатта жерленген.

Ақбауыр “иконостасынан” біз күрделі композицияны, геометриялық элементтерді, жылан, құс, адам, ит, жылқы, тұрақтар және т.б. бейнесін көреміз. Бұл қола дәуіріне тән суреттер болып табылады. Ақбауыр “иконостасындағы” семантика мен өрнектер әлі де өз жұмбақтарын шештіре қойған жоқ (7 сур.). Крест солярлы культті бейнелесе, ол отқа, күнге, жұлдыз бен аспанға және т.б. байланысты. З. Самашевтің пікірінше, Ақбауыр үңгірі діни-мифологиялық әдет-ғұрыптардың мекені болып табылады.

Көктем мен жаз айлары мал шаруашылығына ең қолайлы жыл мезгілі болып саналған. Бұл кезде жаңа тұрақтар салынып немесе тұрғынжайларға жөндеу жұмыстары жүргізілген. Әулеттер мен рулар арасында малды бөлісуде бақай сүйектер жеребе қызметін атқарған. Ол сондай-ақ, адамның танымы мен тәрбиесі үшін маңызды ойындарда да қолданылды. Қалаларын гректер қоршап алған кезде Троян әскерлері уақытын қалай өткізгендігі еске түседі. Дәл осы сүйек — бақай сүйек ойыны қоршаудың аяқталуын күтудің ұзақ кезеңін жеңілдетті.

Ботайлықтардың көркем шығармашылығына мысал ретінде тас тақталарды дайындауын және қолдануын алуға болады. Олар пішіні, салмағы, қолданысы жағынан алуан түрлі. Бірақ олардың барлығы бір технология бойынша дайындалған. Құм тас, ұсақ тас, тақта тас және басқа да тау жыныстары шикізат көзі ретінде пайдаланылды. Олардың пішіндері шар тәрізді, жартылай сфералық, сопақ-табақша, көбіне — дұрыс шеңбер, сирек — тікбұрыш болып келеді. Қабырғадағы тесіктер пикетажбен бұрғыланып тесілген артынан тегістеген. Олар конус немесе биконус тәрізді. Тақта тастар таяқ-қазғыш сияқты жер қазатын құралдарды ауырлатқыш, бұрғылайтын құралдардағы маховиктер, жануарларды соятын шоқпардың жүзі, күрзі, ұршық, керме және тағы басқа функцияларды атқаратын зат ретінде қолданылды.

Көптеген үлгілер төзімді және тұтқыр материалдардан жасалғанымен, олардың тек сынықтары ғана қалған. Көптеген тақталарды әдейі жарып тастағандай әсер қалады. Дискілердің беттері оюлармен, әртүрлі сызық, ромб, үшбұрыш, қуыстармен өрнектелген.

Оюланған көлемді дискілер қандай да бір сандық мәнді беріп қана қоймай, сондай-ақ үш өлшемдігі — жоғарғы-ортаңғы-төменгі өлем жайлы түсінікті айғақтайтын өзгеше күнтізбе болғанға ұқсайды.

Көптеген оюланған тақталар сиқырлық мақсатта, қатты заттарды бөлу үшін пайдаланылған (4 сур.).

Тісті тақталардың бір ғана тәжірибелік міндеті болған. Чернай өз жұмысында атап көрсеткеніндей, олар жіп есуге арналған маховиктің рөлін атқарды [22].

Табылған заттардың басқа категориясына жебелер “тегістегіш” немесе “түзеткіш” деген атауға ие болған тастан, саз балшықтан жасалған бұйымдар жатады. Олардың пішіндері сопақ-қайық тәрізді, тік тіректі және жоғарғы бөлігі жартылай сфералы. Әдетте, ортасында рельефті, кішкентай науа кесе-көлденең орналасқан. Екі науа сирек кездеседі. Сонымен қатар “тегістегіштер” көбіне науаға перпендикуляр жоғарғы қабат бойымен жүргізілген ұзын ирек сызықтармен, тор, ойық конфигурациялар, кертік, ирек, ромб, үшбұрыштармен бедерленген. Тегістегіштер көбіне тақталардың сынығынан жасалған.

Ботай елді мекенінен табылған екі антропоморфты тегістегіш қатты ерекшеленеді. Біріншісінің біршама айқын фрагменті бар. Ол қатты тақта тас плиткасынан жасалған. Сақталып қалған бөліктің ұзындығы — 12 см, ені 4,2 см, қалыңдығы 3 см. Сынықта киім киген адамның фигурасы бейнеленген. Оның иығы мен мойын тұсы өзгертіліп салынған. Қолдары жоқ. Науа дененің бел тұсынан біршама жоғары орналасқан. Иығы мен одан төменгі жағы ромб тормен қапталған. Алдыңғы жағынан иығынан бастап кеудесіне дейін төмен қарай түсіп тұрған алқа тәрізді әшекейге ұқсас зат өрнектелген. Алқаның жінішке арқаны науаға дейін жетеді. Тегістегіштің науадан төмен орналасқан беті сақталмаған.

Сопақ ромб пішіндес екінші тегістегіштің ұзындығы — 8 см, ені 5 см. Бір бетінде ұзына бойына қиғаш орналасқан кең (1,4 см) науа тесіп шығарылған. Екінші жағында қуыршақтың бейнесі берілген. Оны екіжақты түсіндіруге болады: бұл палеолиттік немесе трипольдік Венералардың бейнесін еске түсіретін әйел денесінің төменгі бөлігін немесе матамен жабылған дененің жоғарғы бөлігін көрсету.

Осы кезге дейін Еуразияда неолит дәуірінде пайда болып, қола дәуірінде жоғалып кеткен бұл жұмбақ бұйымдардың әдебиетте бір мағыналы анықтамасы жоқ. С.А.Семенов және басқа трасологтар науаның жебе сабын тегістейтін қызмет атқарғанын толығымен нақты дәлелдеп берді. Оларды балық аулайтын батырғы ретінде қолданғандығы жайлы болжамдар, “тегістегіштердің” тәжірибелік қызметі жайлы басқа да идеялар болды.

Әдебиеттен белгілі олардың көп мөлшері Қазақстан, Украина, Орал, Батыс Сібір аумақтарынан бастау алады.

Ботай мәдениетінің елді мекендерінен табылған тегістегіштерге археологиялық және тарихи контекстерде анализ жасаған кезде, бұл тегістегіштердің бұйымдардың тәжірибелік категорияларына

жатпайтындығы белгілі болды. Олар, палеолитте Венера мүсіні, Трипольда ұсақ саз балшықты пластика атқарған функциялар сияқты, жемістілік, жас босанған әйел, ошақтың қорғаушысы культтерімен байланысты салт-жораларда пайдаланылатын магиялық пұттардың қызметін атқарды. Белгілі бір мифологиялық себептерге байланысты салт-жоралар процесіндегі тегістегіштер алуан түрлі болған [1, 28–38].

Тегістегіштер әйелдердің біршама стильденген символы болып табылады. Мифтік науа, біріншіден, екі үшбұрышты — әйелдің ұрпақ көбейткіш символымен біріктіре отырып, бір тұтасты құрайтын екі бөлімге, екі әлемге, екі өмірге бөлетін мағынаға ие болды; екіншіден, науа этнографияда ер адамның символы, өлім мен жанданудың символы ретінде кең түсіндірілген жебе ұстаған әйел бастамасының магиялық қосылуында қолданылды. Бұл жерде науаның жебе сабына үйкелген іздері мен трасологтар назар аударған, бұйымдардың иконографиялық анализінен, тарихи контексінен шығатын бұл әрекеттің мифологиялық, сиқыршылық мазмұны арасынан байланыс табуға болады.

Энеолиттік кезең адамзат тәжірибесінде шаруашылықтың қарқынды пішіні мал шаруашылығы мен егін шаруашылығын игеріп кеңінен тарату кезеңі болды. “Неолиттік революция” қоғамның әлеуметтік және рухани саласында жауап қайтарған күшті реакцияны тудырды. Матрисызықтылыққа, матрижергіліктілікке негізделген дәстүрлі әлеуметтік институттар жаңа патрижергіліктілік, патрисызықтылыққа алмасады. Бұл процесс археологиялық тұрғыда ботайлық материалдарда байқалады. Магиялық және діни ырымшылдыққа бақташының, табын иесінің, экономика және жануа “акциясын” ұстаушы еркектің образы баса-көктеп кіреді. Ти-фаллос, тегістегіш-фалл кейпіндегі және эротикалы бейнеленген дене шипатындағы еркектер мүсіні, бет пішіні де берілген. Коллекцияда балғалардың сынығы да бар, олардың ұратын бөлігі фаллос сияқты жасалған. Бұл, мүмкін, әйелдер символы — тегістегішті талқандайтын сиқырлы күшті ғана айғақтап қоймай, сонымен қатар жыныстар арасындағы қатынастардың жаңа кезеңін өлшей бастаған әлеуметтік күшке де дәлел бола алады.

Ботай кезеңінен бастап отқа, айғырға табыну ырымдары ерекше орынға ие бола бастайды. Оның күш-қуатына, шыдамдылығына, күйілділігіне төлдің саны, сапасы, тіпті адамдардың аман-есендігі байланысты болды. Красный Яр елді мекенінен өгіз мүйізінен жасалған айғырдың культтік фаллостары табылды. Өгіз бен айғырдың образдары тұтас символикалық күште құдды қосылатындай. “... фаллостық бұйымдар тотеммен неке идеясында бейнеленіп, әйел бастамасы сияқты салт-жораларда көрініс тапты...” [21, 172]. Осы кезден бастап ат азық-түлік нысаны ғана емес, сондай-ақ ол табынатын жануар бола бастады. Оның басы, аяғы, терісі ботайлықтардың өлікті жерлеу салтында кең қолданылды.

Керамиканы ботайлықтар жапсырып соғу және сығып алу техникасымен дайындаған. Саз балшық өте сапалы болған және оның жергілікті түрі пайдаланылған. Тіпті қазіргі кездің өзінде үйдің төбесін, қабырғасын, қора-қопсы құрылыстарын сылау үшін оншақты километр қашықтықтан Ботай елді мекеніне топырақ тасуға келеді. Ежелгі ботайлықтар қоныстану үшін жер таңдаған кезде осы пайдалы факторды да ескерген болуы керек деген ой келеді. Ыдысты дайындаудың бір тәсілі: топырақтан 20-30 см тереңдікте түбіне қарай біртіндеп тарылған шұңқыр қазылады. Оған кендір немесе қалақайдан жасалған мата төселеді, содан кейін оған топырақ және оны жаншып езетін техника салынады. Сығып алу арқылы ыдыс жасалады және бұл үшін аттың қабырғасынан жасалған өткір жүзі мен кертгі бар сүйек пышақ-тарақ, қол тоқпақ, тас немесе керамика тегістегіш, түтік тәрізді не тегіс штамп түріндегі қарапайым құралдар пайдаланылады. Кепкенен кейін матаны тарта отырып, ыдысты шұңқырдан шығарады: кейін ыдыстан матаны алып тастап, өрнектеу процесін бастаған.

Цилиндр тәрізді не тегіс штамппен, жіппен әртүрлі ұлу қабыршақтары, жануарлардың тістері және т.б. заттар оралып байланған таяқпен геометриялық өрнектер салынады. Әдетте мейлі ол үлкен болсын (асханалық) не кіші болсын (ас), өрнектер ыдыстың бүкіл бетін алып жатады. Және ою-өрнектер белгілі бір кезекпен алмасып отырған.

Элементтер үшбұрыш, ромб пішінінде өте қарапайым, ал олардың үйлесімі көбіне “балықтарды”, ирек, толқынды және тік сызықтарды, “адымдаушы” штампты, әртүрлі конфигурациялардың ішіне қарай басылып оюлануын. Кепкенен кейін қыш құмыралар мен құтыларды от жағатын шұңқырдағы жанып біткен күлге немесе көмір шаласына көміп, күйдірген. Көптеген элементтер тақталарда, жануарлардың бақай сүйектерінде, басқа заттарда кездеседі. Ою элементтерінің мифологиялық шифрін шығарып оқу қазіргі кезде археологиялық ғылымда лингвистикалық тұрғыдан мүмкін емес, дегенмен бірқатар авторлар мұндай әрекеттерді жасап көрген. Бұл жағдайда жалпы сипаттағы бірнеше ой-пікірлерді айта кетуге болады. Ою-өрнекті функциясы жағынан әртүрлі заттармен: тастан жасалған ұсақ-түйек ыдыстармен, сүйектен жасалған бұйымдармен, астеологиялық үлгілермен салыстыра келе, бір қарағанда әртүрлі болып көрінетін заттарды біріктіретін ортақ белгіні анықтадық.

Қолөнер кәсібіне дейінгі кезде ыдыс-аяқ жасау әйелдердің ісі болды. Үй жұмысының барлығы, соның ішінде ыдыс-аяқ жасау әйелдердің міндетіне кірген. Ою-өрнек элементтерінің жиынтығы белгілі бір деңгейде табиғаттық негізгі сипаттарын, оның ішінде табиғаттың өзінің — оның циклдарының бейнесіндегі желді мифологиялық түрде беретін палеолиттік, мезолиттік ою-өрнектің дәстүрлі спектрін қайталады. Бұлар — негізгі бөліктердің символын

білдіретін үшбұрыш, ромб, имек, крест, спираль, толқынды сызық, көпқатарлы ирек-жыландар тәрізді элементтер [17, 47].

Ыдыс-аяқ әйелді ишаралап білдірді [12, 73], ал оюдың зоналығы өлем мен дененің жоғарғы, ортанғы және төменгі сфераларға бөлінуімен байланыстырылды [1, 28]. Бұл тұрғыда Қазақстан ескерткіштері ішіндегі оқуневтік мүсіндер мен жартастағы суреттер өте қызық. Мұнда бас пен бет жұмыртқа тәрізді ыдыстың қалпында оюлы зоналарға бөлініп, қасиетті мәні бар қосымша атрибуттармен безендірілген. Авторлар, бұл мүсіндерді жемістіліктің культі — әйел бастамасы — ана образы ретінде, өзіне бикеш-аң мен ата-бабаны біріктіруші тотемдік бейнелер ретінде түсіндіреді [6, 87]. Керамика мен тегістегіштердегі әйел идеясымен үндесетін жыландар символын есімізге түсірейік. Ерте және орта қола кезеңдерінде қарапайым неометризм энеолиттік неометризмді сақтай отырып, күрделі андронидтық — меандрлық және фестондық кезеңдерді алмастырады. Меандр мен фестондар — ат, өгіз, бұғы культтерінің иконографиясындағы мифологиялық бейнелер, еркек күшінің патриархаттық маңыздылығын айқындауыштар [19, 82].

Әшекейлер біршама шектелген. Қабірлерден негізінен жыртқыштардың тістерінен, азу тістерінен жасалған салпыншақ, моншақ, алқаларды табуға болады. Моншақтар қабыршақтан жасалған. Сондай-ақ жартылай бағалы тастардан жасалған импорттық әшекейлер де кездеседі. Олардың отаны — Орал, Орта Азия.

Жоғарыда айтылғандарды қорыта келе, Қазақстан көркем мәдениетінің бастауы көне заманда саналы адамды қалыптастыруға әсер етті деп түйін жасаймыз. Палеолит — неолит аралығында аңшы, балықшы, терімшілердің мәдениеті, тұрмысы және ойлау деңгейі жағынан біршама жақындығы байқалады және олардың дүниетанымының материалдық белгісі анықталды. Екінші жағынан сол кездің мәдениетіндегі дәстүрлі сапиенттілікті, әлеуметтік және рухани маңыздылық мәліметтерін беруді жетілдіру құралы ретінде қарастыруға болады. Дәл осы рухани салада қалыптасқан шаруашылық аспектілерімен байланысты емес мәдениет элементтері сақталып қалды. "... адамдар идеологиясының экономиканың тікелей көрінісі еместігіне біз тағы да көзімізді жеткіземіз" [19, 41]. Сондықтан энеолитте экономика саласы бойынша маңызды өзгерістер болғанымен, рухани мәдениет біршама деңгейде дәстүрлі (палеолиттік және неолиттік) құндылықтарға сүйенді.

Энеолит дәуірінде әйел мен еркектің — екі дүниетанымының "ұлы күресі" басталды. Бұл жайында символикалық "қарсы тұрудағы" бүлінген, зақымданған символикалық атрибутқа хабардар етеді.

Таптық құрылыс қалыптасқанға дейін әйелдің қоғамдық маңыздылығы біршама жоғары болды.

## Пайдаланылған әдебиеттер

1. *Абрамова З. А.* О некоторых особенностях палеолитических женских статуэток Сибири // Антропоморфные изображения. Новосибирск, 1987; Там же: Лозе И.А. Изображения человека в искусстве каменного века Восточной Прибалтики.
2. *Алтысбаев А. И.* и др. Памятники нижнего палеолита Южного Казахстана. Алма-Ата, 1979.
3. *Арнольдов А. И.* и др. Марксистско-ленинская теория культуры. М., 1984.
4. *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
5. *Бажанов В.С., Костенко Н.Н.* Атлас руководящих форм млекопитающих антропогена Казахстана. Алма-Ата, 1962.
6. *Вадецкая Э. Б.* Проблема интерпретации оқуневских изваяний. // Пластика и рисунки древних культур. Новосибирск, 1983.
7. *Вернадский В.И.* Биосфера (избранные труды по биохимии). М., 1967.
8. *Волошин В. С.* Раскопки стоянки Вишневки I // АО 1981 г. М., 1983.
9. *Дзенискевич Г. И.* Атапаски Аляски. Л., 1987.
10. *Зайберт В. Ф.* Поселение Ботай и задачи исследований энеолита Северного Казахстана. // Энеолит и бронзовый век Урало-Иртышского междуречья., стр. 3—17, Челябинск, 1985.
11. Казахстан. М.1969.
12. *Кинк Х.* Художественное ремесло Древнейшего Египта и сопредельных стран. М., 1976.
13. *Максимова Д.А.* Первобытное искусство как единство художественно-образного и понятийного освоения мира // У истоков творчества. Новосибирск., 1978.
14. *Маманбаев М. А., Сембин М. К.* Культ колеса — солнце у казахов // Проблемы изучения культуры Казахстана. Алма-Ата. 1980.
15. *Медоев А. Г.* Гравюры на скалах. Алма-Ата, 1979.
16. *Матвиенко В. Н., Кожамкулов Б. С.* Актас — стоянка позднеэнеолитического человека в Северном Казахстане // Вестник АН КазССР. N 1, Алма-Ата, 1986.
17. *Погожева А. П.* Антропоморфная пластика Триполья. Новосибирск. 1983.
18. *Самашев З.* Наскальные изображения Восточного Казахстана. Автореф. канд. дисс. Кемерово. 1987.
19. *Формозов А. А.* Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980.
20. *Формозов А. А.* К проблеме "очагов первобытного искусства" // СА. — 3, 1983.



21. *Хлобыстина М.Д.* Древнейшие южно-сибирские мифы в памятниках окуневского искусства // Первобытное искусство. Новосибирск, 1971.
22. *Чернецов И. Л.* Наскальные изображения Урала. САИ, выпуск В 4—12. М., 1971.
23. *Черная И. Л.* Текстильное дело и керамика по материалам из памятников энеолита — бронзы южного Зауралья и Северного Казахстана // Энеолит и бронзовый век Урало-Иртышского междуречья. Стр. 93—109. Челябинск, 1985.

## Ежелгі дәуір петроглифтері

Қазақстан аумағында петроглифтік өнердің әртүрлі хронологиялық шеңберін көрсететін көптеген жартастағы бейнелер анықталды. Орта Азиялық аймақтағы жартастағы суреттер эволюциясын сақ стилінің қалыптасуы байқалатын қола және темір ғасыры дәуірлерінің петроглифтерінен анық байқауға болады. Қазақстан аумағындағы палеолит, неолит және энеолит дәуірлеріне жататын жартастағы бейнелердің стилістік дамуы мен хронологиялық шеңберін анықтау қиындық тудырып отыр. Бұл қазіргі кезде петроглифологиядағы айтыс тудырып отырған сала. А.Г. Медоев Қараүңгір (5, 6 сур.) мен Тесіктас (Орталық Қазақстан) жартастарындағы бейнелерді зерттей отырып, бұл суреттер жоғарғы палеолит дәуіріне жатады деген тұжырымға келді [1, 5]. А.А. Формозов пен Я.А.Шердің ізінше З.С. Самашев бұл мәліметтерді дәйексіз деп санап, бейнелерді қола дәуіріне жатқызды [2, 135]. Дегенмен, ол ежелгі тас ғасырда суреттердің болуы мүмкіндігін жоққа шығармайды. Осылайша жартастағы палеолиттік суреттерді анықтау мәселелері бүгінгі күні де айқын емес.

Ең көне бейнелер палеометалдық дәуірге дейінгі кезеңге (неолит, энеолит З.С. Самашевтің пікірі бойынша б.з.д. III-мыңжылдық) жататын бейнелер үш өгіздің образында берілген. Сөз болып отырған жартастағы суреттер Жоғарғы Ертіс бойының солтүстік бөлігінде орналасқан. Зевакинодан табылған өгіздің бейнесі бейнелеу техникасы мен стилістік әдістері жағынан қола дәуірінде салынған жануарлардың бейнесіне ұқсайды. Мойны жоқ, қысқа аяқты үлкен тұрқының “жыртылған” сұлбасында образды шынайы беруге деген ұмтылыс байқалады. Сағырдан табылған екі өгіздің Зевакиндік өгізден айырмашылығы схематикалық әдіспен бейнеленген. Тым ұзын, әлсіз иілген мүйіз, жануарлардың статикалық позада берілуі зевакиндік және сағырлық өгіздер бейнелерінің арасындағы ұқсас сюжеттер болып табылады.

Ақбауыр үңгіріндегі жазулар энеолит дәуіріне жатады. Қабырғаның төменгі бөлігінде бояумен әртүрлі сызықшалар мен крест тәрізді белгілер салынған. Олардың екеуі адамның кескініне ұқсайды. Композицияның ортасына қарай дөңгелекті арба бейнеленген. Үңгірдің төбесі тау ешкінің бейнесі, сондай-ақ геометриялық фигуралар және крестермен өрленген.

Композиция панорамалық пейзаж — “әлем картинасы” өсерін беріп, ежелгі адамның әлем жайлы түсінігін бейнелейді. Композицияның дәл ортасында, “арба” мен адамдардың фигурасы және олардың тұрғынжайлары арасында тау ешкінің бейнесі орналасқан; “пейзаждың” “аспан” бөлігі тек крест тәрізді белгілермен ғана берілген. Неолит және энеолит дәуірлеріне толық сеніммен жатқызуға болатын жартастағы басқа суреттер әлі табылған жоқ.

Қола дәуірінде (б.з.д. II-мыңжылдық) анималистік образдардан

басқа адамдар мен арбалардың бейнелері, аң аулау, соғыс, өртүрлі өдет-ғұрыптар мен салт-жораларды, эротикалық көріністерді суреттейтін күрделі көпфигуралы композициялар пайда болды; тасқа сурет салудың негізгі әдістері қалыптасты. Қола дәуірінде жартастағы суреттерге қатысты өртүрлі стилистік әдістер пайда болды. Шығыс Қазақстан петроглифтерінің сол дәуірге жататын Жетісу аумағындағы “Тамғалы дәстүрі” бойынша орындалған жартастағы суреттерден айырмашылығы көлемі жағынан шағын, стилистикалық жағынан солғындау. Оған Бұғытас жартасындағы бейнелер жатпайды. Олар стилистік және композициялық жағынан Тамғалы шатқалындағы бейнелерге жақын.

Мойнақ шатқалындағы жартастарда өртүрлі композициялар берілген. Мойнақ Шығыс Қазақстандағы петроглификалық өнер үлгілері шоғырланған аудан болып табылады. Ең кең тараған сюжет — тау ешкілер мен бұғыларды аулау көрінісі. Толық композициялардың бірі — тау ешкілерді аулау көрінісі көлденең бойымен сол шығынқы, төртбұрышты тасқа ойып салынған. Тастағы картинаның ортасында екі мүйізі бар бас киім киген адамның мүсіні бейнеленген, оның айналасында тауешкілер суреттелген және ең ірі “дактар” — жануарлар адам мүсініне жақын, композицияның ортасына қарай орналасқан. Картинаның шет жағына таман жануарлардың фигуралары кішірейе бастайды, бұл жағдай композицияны анық көруге мүмкіндік береді. Композицияның оң жақ бөлігінде адамның екі мүсіні бейнеленген. Олар да орталықтағы фигураларға қарағанда кішірек. Олардың бірі соған ұқсас бас киімде, аң аулауға қатыспай, таяққа сүйеніп тұр. Садақ ұстаған аңшының бейнесі “бақылаушының” фигурасы сияқты ортада орналасқан. Бұл бейнелердің композицияның ортаңғы бөлігіне қарай бағытталуы сюжеттің мағыналық логикасымен ғана емес, сондай-ақ, картиналық кеңістіктің сыртына шығуға ұмтылған қозғалыстарды шектеу мәселесімен де байланысты. Оң жақтағы төменгі бұрышта суреттер жоқ, осы бос кеңістіктің арқасында композиция фигуралардың көптігіне қарамастан, шектен тыс көп болып көрінбейді.

Салыстырмалы композициялық құрылымымен ерекшеленетін аң аулау көрінісі мен эротикалық көрініс біріктірілген. Шығынқылғына қарамастан, тастың тік бойында жануарлар (тауешкі) мен адамдардың (иерогамдық көрініс композицияның төменгі бөлігінде) басқа фигуралары да ойып салынған, жартастағы картинаның жоғарғы бөлігі өзінің жеке сюжеті бар толық аяқталған композиция әсерін береді. Негізгі сюжетті көршілес бейнелерден ажыратып тұрған тастағы табиғи жарықтар әсерді одан сайын күшейтеді. Сонымен қатар жарықтар үшкір ұшты, үшбұрышты формат және үшбұрышты композиция қалыптастырады. Композицияның дәл ортасында садақты тартып, екі тауешкіні атып жатқан адам бейнеленген. Жануарларды суреттеу өте қызық — қарсы жақтарға

қарап, иілген ұзын мүйіздерімен қабатталған “арка” жасаған тау ешкілердің айналы, симметриялы бейнелері фас ракурсында бейнелеудің нұсқасы сияқты. Жоғарғы жақта, аңшылар мен жануарлар фигураларының үстінде — адамның екі бейнесі, төменгі жағында — эротикалық көрініс орналасқан. Төменгі дуэттің аяғының астында — иттің бейнесі салынған. Одан төменде бір нәрсеге ұқсату мүмкін емес жануардың бейнесі берілген. Тұтас алғанда, композицияның анықтығы соншалық — ол мифологиялық аңыздар иллюстрациясының әсерін береді.

Орталық Қазақстаннан табылған көптеген археологиялық ескерткіштер, әсіресе жартастағы суреттер, өзінің ерекше бай көркем материалымен тартымды. Орталық Қазақстанның далалық аймағындағы климаттық және экологиялық жағдайлар қолайлы болды. Бұған өртүрлі тарихи кезеңдерге қатысты археологиялық қазбалар дәлел бола алады. А.Г. Медоев зерттеулері кейінгі палеолит дәуірінен ерте көшпенділерге дейінгі кезеңді камтитын Орталық Қазақстан петроглифтері жайлы жүйеленген мәліметтер ұсынады. Петроглифтер семантикасының қалыптасқан зерттелген мәселелері бойынша біз өртүрлі көзқарастарды байқаймыз. Суреттердің мәні мен қызметі көбіне сюжетке байланысты түсіндіріледі. Қазіргі кезде ғалымдар: “суреттерді түсіндіру мәселелерін қарастырғанда, белгілі бір нақты датаға (кезеңге) сүйену керек деп санайды. Себебі көптеген түсініктер, жоралар немесе соларға байланысты салттар тек белгілі бір уақытта ғана болуы мүмкін.

Палеолит өнеріне тән “монументті” жануарлар мен әйелдердің образдары, басқаша түсіндірілсе де, кейінгі ғасырларда өз жалғасын тапты. Әйел отбасының анасы ретінде, аңдардың қожасы, абызы рөлін ойнады. Иттердің, басқа да жыртқыш аңдардың ірі қара малдарды қуып ұстап, талап жатқан көріністері неолит дәуіріне жатқызылды. Неолит — энеолит дәуіріндегі магиялық және культтік жораларға еркектер образы — бақташы — көшпенді — аңшы — жауынгер (жыныс белгісі анықталған) кіреді. Бұлар Байқоңыр ескерткішіндегі суреттерде көрсетілген (8 сур.). Жыртқыштар мен зооморфты бейнелер сирек кездеседі. Бұл жердегі бейнелердің: бұғы, жылан, құстар, қабан, арба тәрізділердің өзіндік ерекшелігін атап өту қажет. Бір немесе екі ат жегілген арбалар қола-энеолит дәуірінде ойлап шығарылған.

Ежелгі Қазақстан бейнелеу өнерінде Андронов мәдениеті деп аталатын қола дәуірі ең маңызды кезең болып табылады. Андроновшылардың жартастағы суреттерін зерттеу жүйеленген ғылыми еңбектердің пайда болуына мүмкіндік берді. Қазіргі кезде, осы еңбектерге сүйене отырып, біз семантикалық-стилистік және көркемдік талдау жүргізе аламыз. Орталық Қазақстанның далалық зоналарында орналасқан жартастағы суреттерге 1980—90 ж. В.Н. Новоженев зерттеу жұмыстарын жүргізіп, нәтижесінде мынадай негізді тұжырым жасалынды [3]. Ең көне суреттер неолит дәуірінде

салынған. Мұндай гравюралар тек Орталық Қазақстанның тау бөктерлерін ғана алып жатқан жоқ, сонымен қатар Шығыс Қазақстан (Балқаш жағалауы), Оңтүстік Қазақстан (Тамғалы), Қырғызстан (Саймалы-Таш) және т.б. жерлерде де байқалады. Бұл суреттердің уақытын анықтау үшін А.Н. Бернштам оларды стилі бойынша топтастыруды ұсынды [4]. Себебі бірінші топқа екі тікбұрыштан жасалған немесе жоғарғы жақтары үшбұрышты болып біріккен денесі бар фигуралар кіреді. Олардың контурлы бейнесі ұсақ таңбалы өрнекке толы, ал екінші топқа — контурлы стильдегі суреттер; үшіншіде — қаңқалы стильдегі адамдар мен жануарлардың сызықты фигуралары. Бірінші топтағы суреттердің пайда болу кезеңін анықтау күрделі. Біріншіден, палимпсесттер, әртүрлі кезеңдерге жататын қабатталған суреттер өте көп, олардың ең астында орналасқандары өте ежелгісі. Екіншіден, өрнектерді аптап ыстықта күнге күйден темір, марганец қышқылдарының сөлдерінен пайда болған қара қабықтар басып салған. Бұл петроглифтердің біршама бөлігін Андронов мәдениетіне жатқызуға қола дәуіріне тиесілі қазбалардан табылған заттардағы ұқсас суреттер негіз болып отыр. Алдыңғы аяғы бүгүлі, артқы аяғы созылыңқы күйде бар қарқынмен шауып бара жатқан жануардың бейнесі екінші топқа тән сурет. Б.з.д. VII—III ғғ. жататын сак обаларынан дәл осындай позадағы андардың бейнелері табылды. Осыған сәйкес мұндай бейнелерді дәл осы кезеңге жатқызуға болады. Үшінші топтағы композицияда ерте орта ғасыр кезеңіне (түркі кезеңі) жататын петроглифтерде қыл құйрық таққан, мылтықты, қылышты, салт атты бейнеленген.

Байқоңыр өзені баурайындағы суреттер бейнелердің бір ізділігін сақтай отырып, ырғақты түрде салынған. Бірақ сюжеттік композицияларда жазықтыққа бағдарсыз салынған кездейсоқ бейнелер де кездеседі. Мүмкін, ежелгі суретші жазықтықта көлем мен кеңістікті беруге тырысқан шығар. Мұны біз үлкен және кіші пішіндерде салынған фигуралардың көлемінен байқаймыз. Мысалы, 14-ші және Байқоңыр III жазықтығында (8 сур.) бірінің соңынан бірі жүріп бара жатқан жануарларды көреміз. Жүп-жүп немесе топ-топ болып, шылбырмен бір біріне қосылып байланған аттар қатарының көлемі композицияның сол бұрышына қарай ұлғая түседі. Бұл жазықтықтан күн құдайына табыну немесе құрбан шалу көрінісін тамашалаймыз.

Қола дәуіріндегі Қазақстан өнерін зерттеу сактар мен скифтердің мәдениетін зерттеу тарихымен байланысты. Дала халқының жазуы болмағандығы жартастағы суреттердің мазмұнына талдау жасауды күрделендіреді. Тотемге — ата-баба аруағына табынуды, магиялық жораларға сенуді зерттеген ағылшын ғалымы Д.Дж. Фрэзер бұл түсініктердің өлемдегі әртүрлі халықтар арасында әмбебаптың сипатта екендігін анықтады [5]. Оның жұмысы скиф және еуразия өнерінде жануарлар образын түсіндірудің екі —

магиялық және тотемдік концепциясын туғызды. Магиялық концепцияны жақтаушылар былай деп жорамалдайды: скифтер бұл заттарға бейнеленетін кейіпкерлердің ерекшеліктерін беру мақсатында өздерінің тұрмыста қолданатын заттарын әртүрлі жануарлардың бейнесімен әшекейледі. Ал, тотемдік концепцияның жақтастары болса зооморфты образдарға терең түсінік береді: “... әрбір зооморфты образдың астарында жеке рудың тотемі жасырынып тұр, еуразия даласының өнерінде белгілі жануарлар айқасының көрінісі жауласқан екі ру тотемдерінің ұрысын бейнелейді” [6]. Дегенмен, скиф мәдениетін біршама терең зерттеу скиф идеологиясын жете түсінуге мүмкіндік береді. Скифтерді суреттейтін сақталып қалған жазба деректерден (Геродот, б.д.д. V ғ.) бізге патшаны жерлеу салты, алғашқы жер жырту, көктемгі мереке картинасы, скифтердің шығу тегі жайлы аңыз және т.б. белгілі. Осы мәліметтерге сүйене отырып, кеңестік скифтану мектебінің негізін салушы В.Н.Граков “скифтер ой өрісінің дамуы жағынан жабайы тайпалардан алдыға озып кеткен және олардың дамыған мифологиялық жүйесі болған” [7] деген тұжырым жасады.

Ертедегі өнердің көптеген сюжеттері тұрмысты сипаттамайды, керісінше, діни-мифологиялық түсініктерді баяндайды. Байқоңыр өзенінің алқабындағы жартастағы суреттерде жиі бейнеленген түйе, жылқы бұл аймақтар үшін басым жануарлар емес. Сонымен қатар Орталық Қазақстанның ежелгі петроглифтерінде жүнді мүйіз тұмсық (Бесоба жазығы), бизон (Қараүңгір таулары), жабайы өгіздердің (тур) (Жамбыл, Хантау таулары) бірдей бейнелері байқалады. Қандай да жеке көріністер бойынша ежелгілердің түсініктерін анықтау қиын.

Археологтар зерттеген Сарыарқа петроглифтері: Қазақстанның ұсақ шоқылы кең аумағы, созылып жатқан жазығы, батысында Торғай жазығы, шығыста Шыңғыс және Қалба жотасының сілемдері, оңтүстікте — Шу өзенінің алқабы, солтүстікте — Ертіс жағалауының жазығы, неолит дәуірінен (А.Медоев бойынша палеолит дәуірі) [8] ерте көшпенділер дәуіріне дейінгі кезеңдерде әрбір келесі дәуір суретшілерінің оларға дейін қалыптасқан бейнелеу жүйесімен санасқандығын анық көрсетеді. Жиі кездесетін палимпсесттер, кейінгілердің суреттері үстіне салынған ертедегі суреттер, петроглифтерді салу техникасы, фигуралардың бүкіл сұлбасының немесе жеке детальдарының аса терең ойылмай қашалып барып тегістелінуі осындай тұжырым жасауға мүмкіндік берді. Жартастағы суреттердің көп шоғырланған топтарының Орталық Қазақстан тау тізбектерінде созылып жатқандығы себепті оларды зерттеу, дәлірек айтсақ, семантикалық-стилистік талдау жасау қазіргі кезде қиындық тудырып отыр. Осыған байланысты өзінің көркемдік сапасы жағынан көбірек белгілі жартастағы суреттер ескерткіштерін зерттеу қарастырылды. Итмұрынды, Қараүңгір, Тесіктас, Хантау, Жамбыл таулары, Саяқ шатқалы,

Бесоба жазығы және Байқоңыр өзені алқабындағы палимпсесттерде бір ғана көркем-бейнелеу жүйесінің ішіндегі сол баяғы образдардың бірізді дамуын көрсететін бір бірімен өзара байланысты бейнелердің бірнеше қабаты ерекшеленеді. Образды берудегі дәстүрлілік суретті салу техникасы мен сюжеттердің ақпараттық бастамасын сақтауды жетілдіруге байланысты шығар. Орталық Қазақстанның барлық жартастағы сурет өнерінде әлемді үшке — жоғарғы (таулы), ортаңғы және төменгі сфераларға бөлуге ұмтылыс байқалады.

Байқоңыр өзені алқабындағы (Қазақстанның оңтүстік-батыс бөлігі) жартастағы бейнелерді Қазақстан археологтарының 1970—90 жж. зерттеуі бір сюжеттердің басқалардан басымдығын, образдардың белгілі бір жинағын көрсетеді. Байқоңыр өзені алқабының екі жағалауында орналасқан Лақбай-Ажар қыстағындағы, кейіннен Байқоңыр поселкасының ауданындағы және Сарысай қыстағының маңындағы ертеде анықталған ескерткіштерде жылқы, түйе, арқар, өгіз, адам, салт атты, әртүрлі таңбалар, сондай-ақ аң аулау, күресу және жеңілу көріністері басымдау. Зерттеулер көрсеткендей, жылқы, өгіз культтері Қазақстан аумағындағы ежелгі тұрғындардың неолит дәуірінен ерте түркілер кезеңіне дейінгі әдет-ғұрыптарында ерекше орын алған. Осы себепті суреттердің бұлайша жинақталуын толық түсіндіруге болады. Қола дәуірінде андроновшылардың діни-мифологиялық түсініктерінде ата-бабалар аруағына сыйыну, қасиетті су мен отқа табынумен қатар құрбан шалуға да ерекше көңіл бөлінді. Үй құрылысын жүргізу кезінде жануарларды сойып, қасиетті су құю жорасы істелген. Археологтар табалдырықтың астына немесе бұрышта көмілген ыдыстар мен жануарлардың (қой немесе өгіз) қаңқасын тауып алған. Әдетте, жерлеу салты мен ас берген кезде құрбан шалынған: зират басында, жабындар мен қоршау қабырғасының маңында ыдыстар мен жануарлардың сүйегі жиі кездеседі.

Атақты адамдарды жерлеу кезінде өгіз, қой және міндетті түрде қос ат құрбандыққа шалынғандығы туралы мәліметтер қызығушылық тудырады.

Б.д.д. II-мыңжылдықта кремация немесе ингумация жоралары, отқа табыну, әскери сословиенің бөлінуі және негізгі жануарлардың — өгіз, екі өркешті түйе, қой, әсіресе ат пен ат-арба культі үйлесімділігі тек Андронов мәдениетінде ғана байқалады. Арбалар мен күн пішінді кейіпкерлердің бейнесі Оңтүстік Сібірден Оралға дейінгі аумақты алып жатқан Андронов кезеңіндегі өнер үлгілері Инд өзенінің жоғарғы жағындағы петроглифтерге де тән. 10—13 және 15—17-жазықтықтарында, Байқоңыр III-те “күнбасты” және антропоморфты жанды заттың, аяқтары байлаулы жануарлардың, адамдардың (шоқпар ұстаған еркек, садақшы), “құйрықты” еркек, эротикалық көріністердің бейнелері берілген. Суреттердің бұл тобы бейнелердегі натурализммен және статикалығымен ерекшеленеді. 17-жазықтықта аумаққа билік жүргізу үшін болып жатқан соғыс

немесе күші басым көршіге табыну көрінісі суреттелген. 1—16, 17—24-Кестелітас қойтастарында контурлы ойықпен орындалған, “қаңқалы стиль” деп аталатын стильдегі жануарлар бейнесі берілген. Бұл жерде статикалықтан белгілі бір схематизация мен динамикалық бейнелерге ауысу байқалады. Байқоңыр II-4а — 5-жазықтықтарында барлық композициялардан, сак стилінде орындалған, сауыры шығыңқы, мүйіздері тармақталған (сак өнерінің көркем әдістеріне тән) жануар бейнесі, яғни, бұғының кескіні қатты ерекшеленеді (9 сур.). Оңтүстік Батыс Балқаш жағалауларынан табылған (Үлкенталдысай алқабы, Хантау тауы) жыртқыштардың жануарларға шабу көріністері Байқоңыр өзенінің алқабында байқалмайды.

Француз ғалымы Ж. Фуссан, Памир мен Үндістан халықтарының мифологиясын зерттеп, “олардың ежелгі үндірандық аңыздар мен салт жораларды сақтағандығын” көрсетті. Бұл мифтерде не Үндістанның абориген халықтарының ықпалы, не Заратуштраның (Зороастра) философиялық көзқарастарының әсер етпеген үндірандық құдайлар кездеседі. Бұл ежелгі тайпалардың образдары Геродот суреттеген скифтерге ұқсас жораларды орындап, сактар мен скифтер сияқты аршамен бал ашқан. Бұл фактілерден үндірандық халықтардың идеологиялық түсініктері, мифологиялық кейіпкерлері мен сюжеттерінің шеңбері, олардың ата-бабаларының салттық жоралары бір біріне өте жақын болған деген тұжырым жасауға болады [9]. Бұл мәліметтер андроновшылардың рухани мәдениетін зерттеу кезінде үндірандық материалдарды қолдануға негіз береді.

Андроновшылар жазу-сызуы жоқ халық болған. Олар өздерінің миф, аңыз, батырлар туралы эпикалық аңыздары мен тарихи әңгімелерін ауызша жеткізген немесе ерекше таңбалық жүйе болып табылатын бейнелеу өнерінің шығармаларына түсірген. Ежелгілердің таңбалық жүйесі табиғат, әлем туралы өздерінің түсініктерін жануарлар бейнесіндегі немесе сюжеттік көрініс түріндегі белгі-символдарында ишаралап көрсетті. Ежелгі адамдар үшін өмір дегеніміз циклді қайталанатын оқиғалардың алмасуы: күннің көктемгі тууы, жазғы кез, күзгі астық жинау және т.б. Әлемдік үйлесімдік сақтау үшін әлемдік циклдің әрбір оқиғасы, құрбан шалу, мереке, әртүрлі жоралармен атап өтілді. Петроглифтердің шоғырлануы ежелгі культтерге табыну орындарымен байланысты болуы мүмкін. Петроглифтер өзен жағалауларында, шыға беріс жартастарда, қол жетпейтін жерлерде, біріккен шатқалдарда орналасқан. Егер петроглифтерді жасаушылардың санасы мифологиялық деңгейде болғанын ескерсек, онда жануарлар образының басымдығын, жеке индивидтердің өміріндегі нақты оқиғалар ретінде емес, тек қортындыланған түсініктерді тасқа түсіру сипатында болғанын түсіндіруге болады. Кейбір ғалымдар ежелгі өнерде қоғамның рулық-тайпалық құрылымы жайлы түсінік суреттелген деп

тұжырымдайды. Олар жануарлардың бейнесінде тотемдердің — жеке тайпалардың даңқты батырларының образын көрді, ал, соғыстар мен арбалар суреттері бейнеленген жартасқа қашалған картиналардан ата-бабаларының ерлік істерін ғасырларға қалдыру талабы байқалады. Батырлардың жеңісі туралы жырлар мен аңыздар — Андронов кезеңіне қарағанда едәуір дамыған қоғамның дүниетанымын көрсететін эпостар. Шамасы, петроглифтерде ежелгі үндірандық мифтердің кейіпкерлері суреттелген. Әртүрлі халықтардың мифологиясында құдай бастапқы кезде зооморфты сипатта, белгілі бір жануар түрінде бейнеленеді, тек кейін ғана құдайдың бейнесі антропоморфты-адам тәрізді кейіпте сипатталып, осыған сәйкес жануарлар оған құрбандыққа шалынатын зат ретінде қарастырылды. Мүмкін, суретші жануарға не бүкіл қауымға амандық, игі тілектер тілеу мақсатында образдардың қалыптасқан ережелерінен өзіне шабыт жинаған шығар.

Скиф-сақ тайпаларының ойлау деңгейінің мифологиялық сипатта екенін мойындау сақтардың үндірандық ата-бабаларының түсініктерін ашуда шешуші маңызға ие. “Ерте кезде Орта Азия мен Еуразия далаларын мекендегендердің барлығы ирандықтар болған” [10]. Андроновтықтардың жартастағы суреттерін оқыған кезде үндірандық мифтерді пайдалану ыңғайлырақ. Дегенмен, ежелгілердің өнерінде нақты теңестірулер біршама қиындықтар тудырады, себебі түрлі мифтердегі бір ғана аңның образында әртүрлі жануарлар бейнеленген.

Барлық аралға тараған петроглифтерден өгіз, бұғы, жылқы, түйе, қой және ешкі сияқты бірнеше түрі ғана таңдап алынғандығы жекелеген жануарлардың мифтермен байланысын айғақтайды. Дегенмен, бұл жануарлар қалай құрметтелген болса, мерекелерде, жерлеу рәсімі кезінде де солай құрбандыққа шалынған. Бұған обалар мен зираттардан табылған материалдар дәлел бола алады. Бұл жануарлар Орталық Қазақстан петроглификасы сюжеттерінің арасындағы ең құрметті образдардың бірі болып табылады. Олар көбіне арбаға жегілген күйінде, өздерінің көлемі мен мөлшері жағынан ерекшеленеді. “Ежелгі ирандықтардың түсінігінде өгіз — күн құдайы Митраға шалынған алғашқы құрбандық. Ригведада құдайларға арналған гимн Митра үнемі өгізбен не салыстырылады, не теңестіріледі. Митраның негізгі қызметі — әлемдік үндестік пен келісім-шарттың сақталуын бақылау; аспаннан мың көзді қырағылықпен бақылау, ал басқа мәтіндер бойынша — бір көзімен — күнді ... Ол — күн мен түннің теңесетін жаңа жылдық мереке салтанатының негізгі кейіпкері” [11]. Байқоңыр “Б”9, Байқоңыр “З”5, Байқоңыр III 14 жазықтарындағы (В.Новожезовтың суреттері бойынша) петроглифтерде Митра құдайы басы шапаққа бөленген, антропоморфты жануар түрінде бейнеленген. Бұл жағдайда шапақ саны бестен он үшке дейін жетеді. Космогониялық мифте, яғни, әлемнің жаратылуы жайлы негізгі мифте әлем күн құдайларының

құрметіне құрбандыққа шалынған алғашқы өгіздің дене бөліктерінен жаралған.

Байқоңыр өзені алқабындағы петроглифтердің негізгі сюжеті — жылқы, екі өркешті түйелер мен ешкілер. Орталық Қазақстан петроглифтеріндегі түйеге жегілген арба мен ат арба (Байқоңыр III 2 жазық) суреттері ерекше қызығушылық тудырады. Олар жартастарда қырынан, тас тақтаға жабыстырылғандай бейнеленген. Арба мен екі аяқты күйме арбаға қатысты олардың “синхрондығын” анықтау керек. Олар бір стилистік әдісте орындалған. Дегенмен, олардың біріншісі адам тасымалдайтындығы жағынан екі аяқты күйме арба болуы мүмкін. Оны негізгі сюжеттен бірден айыру қиын. Мұндай суреттер Тянь-Шань мен Жетісуда (Саймалы-Тас және Тамғалы), Қаратау (Қойбағар, Арпа өзен), Шығыс Қазақстанда (Зайсан), Памирде де кездеседі. Оларды нақты түрде қола дәуіріне жатқызуға болады, себебі кейінгі сақ кезеңінде екі аяқты арба қолданыстан шығып, бакташы халық атпен жүрген. Үндіеуропалық, әсіресе үндірандық халықтардың мифологиялық түсініктерінің күрделі кешені ат және екі аяқты арбаға байланысты болды. Жоғарғы құдайлар ат-арбалармен бүкіл аспанды шарлаған. Ежелгі үндірандықтар қоғамында патшаның өзіде жататын ерекше арбалықтар тобы бөлініп шықты. Бұл мәліметтер мынандай тұжырым жасауға мүмкіндік береді: петроглифтердегі екі аяқты күйме арбаның бейнесін оларды жасаушылар екі күн құдайы — әлемнің жоғарғы билеушісі Митра мен күн шарасының құдайы Сурьяның ерекше символы ретінде түсіндірді. Бұл құдайлардың культі андроновшылар қоғамында ерекше рөл ойнауы мүмкін.

Байқоңыр өзені алқабындағы петроглифтерде түркі иконографиясына, сондай-ақ ертедегі қазақтардың суреттеріне байланысты бейнелер аз мөлшерде анықталды. Бұл бейнелер Батыс Қазақстан, Солтүстік Балқаш жағалауы және Жетісу аумағындағы петроглификаны көрсетеді.

Некелік жұптар, тау ешкі, жылан мүсіндері, жемістілік символдарының бейнелері Сарыарқа далалы аймағында кең тараған сюжет болып табылады. Жемістілік идеясы Оңтүстік Қазақстан (Тамғалы) петроглифтеріндегі “жануарларды қосақтау” сюжетінде жүзеге асқан. Жемістілік идеясы Байқоңыр өзені алқабының сюжеттерінде кездеспейтін, өте сирек құбылыс. Орталық Қазақстанның барлық белдеулері бойынша төрт негізгі дәуірдің әртүрлі уақыттағы экспозициясы айрықшалаңады: неолит, энеолит-қола, темір (скиф-сақ кезеңі), ерте түркілік кезең. Аталған аймақтағы петроглифтік суреттерден неолиттік үңгірлердің саны аса көп емес екендігін көреміз. Бұл жерде тас ғасыр тұрғындары ұзақ тұрмаған деген қорытынды жасауға болады. Олар климаттық жағдайлардың өзгеруіне, азық-түліктің жетіспеушілігіне байланысты Қазақстанның оңтүстігіндегі оазистерге немесе Шығыс және Солтүстік Балқаш жағалауларына қарай қозғалуы, мүмкін. Осы кезде жабайы

жануарларды: ешкі, түйе, жабайы жылқы, иттер және т.б. доместикациялау болды. Бұл жағдай Қарауңгір және Тесіктас үңгірлеріндегі неолиттік суреттерде (мыс-тас ғасыр) анық байқалады. Қола дәуірі арбаға жегілген түйелер мен аттардың бейнесімен берілген. Сюжеттің композициясы — атты тізгінінен жетектеп келе жатқан адам, бірінің соңынан бірі жүріп келе жатқан немесе жұп болып қарама-қарсы тұрған жануарлар, бір біріне шылбырмен матастырылған “қолға үйретілген және жабайы жылқылардың” бейнелері [12].

Қорыта келгенде, сонау тас дәуірінен келе жатқан жартастағы суреттер адам өміріндегі әртүрлі өзгерістерден хабар береді. Аңшылық, құдайларға табыну, соғыс, некеге отыру кезеңдегі көріністер, өлгендерді жерлеу рәсімдері, жабайы аңдар және үй жануарлары бейнелерін, жылқыға, түйеге жеккен арбаларды, қашап бейнелеген. Сонымен қатар бұл аталған бейне көріністер әр кезеңдерде өзіндік ерекшеліктерімен айрықшаланғанын байқаймыз. Былайша айтқанда, алғашқы қола дәуірінен орта қола дәуіріндегі петроглифтер әрбір бейнелердің тұлғаларын шынайылықпен дәл берген, ал одан кейінгі соңғы қола дәуіріндегі суреттер алдыңғы кезеңдерден едәуір күрделірек болып, реализмге жақындағанын көре аламыз.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Сары-Арка, Мангышлак. Ч.1. Алма-Ата, 1979. С 5. Максимова А.Г., Ермолаева А.С., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. Алма-Ата, 1985.
2. Аганов П., Кадырбаев М. Сокровища древнего Казахстана. Алма-Ата, 1979. С 139. Грязнов М.П. Погребение бронзовой эпохи в Западном Казахстане. М., 1927.
3. Новоженев В.А. Петроглифы Сары-Арки. 1990. Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966.
4. Е.Е. Кузьмина. В стране Кавата и Афрасиаба. 1977.
5. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Втор.изд. М., 1986.
6. Кузьмина Е.Е. Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня. Фрунзе, 1986.
7. Там же...
8. Медоев А.Г. Указ. соч.
9. Кузьмина Е.Е. Указ. соч.
10. Кузьмина Е.Е. В стране Кавата ...
11. Кузьмина Е.Е. Древнейшие скотоводы ...
12. Новоженев В.А. Указ. соч. С 27. Кадырбаев М.В., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1974.

#### Тамгалы храмды кешені. Ежелгі дәуір өнері сипаттарының феномені

*Тамгалы петроглифтері.* Ежелгі әлем мәдениетіндегі петроглифтер — социумның өзін өзі дамыту барысында пайда болған ақпараттылық формаларының бірі. Мұнда ежелгі адамдардың салттық-магиялық іс-әрекеттері, көне мифологиялық түсініктері бейнеленеді және бұған оның түпкі тамырлары, яғни, таңбаның семантикасы, дін мен өнердің ежелгі пішіндері жатады.

Қазақстан аумағында өмір сүрген адамдардың рухани-тәжірибелік әрекетінде жартасқа салынған суреттер маңызды орын алған орта ғасырларға дейін созылған кезеңнің ұзақтығы таң қалдырады. Ал кейбір аймақтарда ХХ ғ. 30-жылдарына дейінгі кезеңді қамтыды. Граффити стилінде жұмыс жасайтын замандастар шығармашылығының негізінде де ұжымдық мәдениеттен бастау алып жатқан көне импульстарды байқауға болады. Адам кез-келген тірі жан сияқты осылайша өзінің кеңістігін “белгілеп”, ойларын жеткізді. Шын мәнінде бұл жерде сакралды-мағыналық контекст толығымен көрінбейді. (Тіпті қабырғаның бетіне “өз ізін” қалдыруға ұмтылған қарапайым адам “шығармашылығының” өзін бұрынғы архаикалық импульстердің сарқыншақтарымен байланыстыруға болады).

Қазақстан, Орта Азия, Моңғолия аумақтарындағы жартастағы графика ұзақ уақыт бойы “күдіреттенген” мекеннің магиялық қасиетін өзіне жинақтаған ақпараттың бір пішіні ретінде қабылданды. Мұндай жағдай орыс ертегілерінде сақталған. Тастағы жазулар белгілі бір жерге тоқтаған жолаушының тағдыры жайлы және ол магиялық тастан аулақ жүрмесе, әртүрлі оқиғаларға тап болуы мүмкіндігі туралы хабарлап отырады. Ежелгі түркілердің жазуы (орхон жазуы) архитектуралық ғимараттардың бағандары мен қабырғаларындағы мысырлық иероглифтік жазуларды еске салады. Олардың ақпаратында гиратты сарын, ұрпақтар үшін қасиетті-құпия мән бар.

Қалай дегенмен де көшпенді халықтардың менталитеті культтік ескерткіштерге құрмет көрсетуде жақсы байқалады. Жол бойында кезіккен ескерткіштің кімге арналғанын білмесе де, жолаушы мемориалдық ескерткішке, тас орналасқан “қасиетті” жерге немесе топыраққа сыйынады. Далалы және таулы жерлердегі культтік пішіндер жолаушыны назарын аударып, салт-жоралар орындау үшін тоқтатады. Пұтқа табыну культінің элементтері тамырын тереңге жайған, олар тіпті ХХ ғасырдағы адамдардың санасында әлі өшпеген.

Алматыдан 170 км қашықтықта орналасқан Тамгалы шатқалы — оңтүстік Қазақстан аумағын мекендеген, ежелгі адамдардың өнерінің тамаша ескерткіші [1]. Суреттер жүйелі түрде салынған:

ол барлық жағынан алып қарағанда да кешен болып табылады; өте үлкен аумақты алып жатқан, яғни, тек уақыт шеңберінде ғана емес, сонымен қатар кеңістікке қарай созылып жатқан тұтас бір көркемөнер туындысы ретінде қабылданады. Ашық аспан астындағы мұндай “геометриялар” өлемде аса көп емес. Жартастағы суреттердің бұл жерде қалыптасуының хронологиялық шеңбері ұзақ уақытқа созылған, сондықтан олардың шекарасын анықтауда толық бір мәміле жоқ. Кездескен қиыншылықтар ертедегі суреттердің уақытын белгілеуге байланысты, дегенмен неолит, қола, темір дәуірлері мен түркілер кезеңіндегі суреттердің уақыты біршама нақты белгіленген.

Бұл жер жартастағы суреттермен ғана емес, сонымен қатар осы жерде біраз кейін болған тарихи оқиғалармен де белгілі. Аңырақай тауы — “тау шатқалы” дегенді білдіреді. Бұл ара жалпақ тастардан тұрғызылған ежелгі молалар қатарымен қоршалған.

Ал жердің өзі болса суреттер салып, оны түсінуге тамаша мүмкіндік береді. Тастың тегіс беті көрермендерге мәліметті тым жақыннан “оқуға” әдейі аударылып қойылған сияқты. Сондай-ақ шатқал бойында адамның жүрген-тұрғаны бейнеленген. Шын мәнінде, бүгінгі кезде бұл массивті символикалы түрде ғана тау деп атауға болады. Бұл жер ашық және мұнда шатқалды қоршап тұрған аласа жартастардың арасында бұралаң жол бар. Бұрын бұл барлық қоршаған ландшафтқа тіршілік нәрін беретін ағып жатқан өзені бар берекелі жер болған. Ал қазір шығып тұрған күннің көзінен немесе қатты нөсерден паналайтын орын жоқ.

Адам қозғалысына қарай, жартастағы графика “галереясы” көрерменге әртүрлі ракурста көрінеді. Оның бір “бөлігінде” көрермен “көрмелік” кеңістіктің алтарлық бөлігі деп аталатын орталық бөлігімен кездеседі. Алтарлық бөліктің композициялық акценттілігі барлық құралдармен көрсетілген, дегенмен суреттер кешені әртүрлі уақытты бейнелейді.

Сурет салуға арналған жерлерді таңдау, сюжеттік жүйе, бейнелеудің семантикасы — өзара тығыз байланысты құбылыстар. Жартастағы суреттер олардың “оқылуына” ыңғайлы жерлерге салынған. Композицияның алтарлық бөлігінің орналасу ерекшелігі бұл өнер ескерткішінің сакралды-символикалық қолданысын айғақтайды. Бұрынғы уақыттан бері бұл жер “қасиетті мекен” болып саналған, бұл көбіне оның “алтарлық”-қасиетті бөлігіне байланысты. Құрбандыққа шалынған жануар сүйегі алтарлық террасаға ерекше мән берілгендігін дәлелдейді.

Жартастағы барлық суреттердің ішкі ортақтығы бар. Ол композицияның сипатына байланысты емес. Алғашқы адамның ойлауының белгілі синкретизміне сүйенсе отырып, бұл өнердің барлық проекцияларының синкреттік тұтастығы жайлы толық сеніммен айтуға болады. Суреттің әр уақытта салынғандығына,

бейнелеудегі мағыналық жүктеменің алуан түрлілігіне қарамастан, композициялық құрылыстардың синкреттік тұтастығы ішкі ортақтығы байқалады.

Бұл жағдайда суреттер мекендерді белгілейді, таңбалар баяғыдан белгілі болған. Тамғалы аудармада “белгіленген” (тамға — белгі) дегенді білдіреді.

Тамғалы петроглифтерінде шатқалдың барлық кеңістігін киелендіруге деген ұмтылыс байқалады [2], яғни, Тамғалы графикасындағы “ақпарат” оның қасиетті-символикалы қызметіне байланысты. Бұл пікірмен аталған мәдениет ескерткішін зерттеушілердің барлығы келіседі. Бұл жерде, шамасы, салттық қасиетті іс-шаралар жүргізілген. Оған сол кездегі адамдардың дүниетанымындағы барлық оқиғаларға қатысушылардың, мифологиялық пантеонның қажетті “кейіпкерлерінің” тасқа салынған бейнелері айғақ бола алады.

Суреттердің әртүрлі уақыттағы сипаты, бірінші кезекте, әрбір нақты кезеңге тән образдық пішіндері мен стилистикасын жинақтау арқылы анықталған.

Андронов (бегазы-дөңдібай) мәдениеті деп аталатын энеолит, қола кезеңдері, археологтардың пікірінше, сол кездері адам қолға үйреткен жануарлардың, арбалардың бейнелерімен берілген. Суреттер жарық түсетін жақты, әсіресе күнбастылардың бейнелерін ескере отырып салынған.

Сақ кезеңіндегі бейнелердің контексі мүлде басқа: өздерінің тілек, қалауларын жүзеге асырып, үлкен мәні бар затпен өмірді толықтыруға ұмтылу. Ал бұл — көркемөнер саласында жануар образын жер бетіндегі адамның өміріне байланысты табиғаттың материалды-рухани күшінің толыққанды өкілі ретінде нығайту болып табылады.

Салт аттының пайда болуы көшпенділердің ойлау жүйесінің өзгергенін, олардың мәдениетті антропоморфизациялауға қарай эволюциялық дамуын білдіреді. Бірақ, біз білегіміздей, антропоморфизм көшпенділер өнерінде Батыс елдері мен жер шарының басқа аймақтарындағы сияқты натурализммен шектес, ауқымды, шынайы даму бағытына ие болған жоқ. Көшпенді қоғамның өнерінде бейнелеу нысаны жайлы ерекше түсініктер қалыптасты. Бұл жерде образ әрқашан оның даралық, бөлшектік сипаттардан жалпылық сипатқа ойысты.

Жартастағы суреттердің барлық “шығармалары” әр уақыттағы туындылардың жалпы композициясын “қортындылайтын” патинамен қапталған. Патина суреттерге құдды қара-қоңыр жазықтықта орындалғандай түрлі түсті фон қалыптастырып, шынайылық әсерін береді. Жартастағы бейнелердің бұл ерекшелігі аталған сюжеттерді өз полотноларына еш өзгеріссіз, патина “колоритімен” бірге көшірген қазіргі замандағы суретшілерді таң

қалдыруда. Табиғи түрлі түсті фон күн мезгілімен бірге өзгереді, осының нәтижесінде бейненің сипаты да өзгереді. Ол сондай-ақ ежелгі шеберлердің аталған бірегей туындыларын қабылдауға да әсерін тигізеді.

**Неолит, қола дәуірлеріндегі суреттер.** Неолит-энеолит, қола-Андронов кезеңіндегі суреттерге көбіне геометриялық сипат тән және олар шектен тыс схематизммен ерекшеленеді.

Бұл кезеңнің өнері тұтастай мифологиялық пантеонның қалыптасуымен және шындықтың абстрактылы образдар арқылы бейнеленуімен сипатталады. Яғни, геометриялық принцип шебердің жұмысында басқалардан басым тұрады. Бұған дейін әлем кеңістіктің екі (айналы) және үш (қабатты) проекциясында өзінің циклі (мифологиялық) және сызықты (шынайы) кезеңі бар біртұтас жүйе ретінде қабылданып келді. Тамғалы петроглифтері адамзатқа белгілі шығармашылық, ой қозғалысы принциптерін, олардың даму кезеңдерінің жалпы қатарын толық қамтығандығымен таң қалдырады. Автордың айтар ойын анық әрі “түсінікті” жеткізуге тырысқанын атап өту керек.

Көптеген суреттердегі дөңгелек пен антропоморфты сұлделер — күнбастылардың бейнелері біршама ежелгі болып саналады. Тіпті арбалардың тұрмыстық пішіндерінің бейнелерінде (10 сур.) символиканың бар екендігі байқалады. Жақсы салынған шабақтары бар (немесе жоқ) екі не төрт дөңгелекті арбалар. Екі дөңгелекті арба төрт немесе сегіз шабақты түрде бейнеленген. Төрт дөңгелектілері шабақсыз бейнеленген. Бұл жағдайда қаралып отырған сандық символика әлемнің көптеген халықтарының мәдениетінде қалыптасқан әлем жайлы түсініктерге сәйкес келеді. Олар ең алдымен үндірандық деректерден белгілі адам дүниетанымының біршама терең қабаттарымен үндеседі.

Арбаның ағаш тәртесінің екі жағында орналасқан жегулі екі өгіздің бейнесі берілген. Арбаның сүлдесі сюжеттің детализациясы қарастырмайтын жоспар-схеманы еске түсіреді. Суретшіге ақпарат маңызды. Сондықтан жануарлар мен арба суреттің екі жағынан — фас-профиль-қарама-қарсы орналасқан түрінде берілген (11 сур.), дөңгелек шеңбер жасап айналған түрде бейнеленеді және ол сонысымен индуизм мәдениетінен жақсы белгілі дөңгелек заңын еске түсіреді, сонымен қатар оның сым шабақ мөлшерінің сандық символикасына сәйкес орындалғаны да анық. Өгіздер қырынан бейнеленген. Олар айнадағыдай қарама-қарсы қойылғанымен, бір бірінің тура көшірмесі болып табылмайды. Жануарлар пішіндерінің анатомиялық пластикасына тән белгілер дәлме дәл берілген. Аз ғана мөлшерде құралдар қолданылғанымен, бейнелер сюжеті өте ықшамды шыққан.

Сызықтың ортасында көз тәрізді белгі бейнеленген. Мүмкін, дөңгелек, өгіз бейнелерінің арасындағы тік сызық-білік символикасы

каны анықтаудың тағы бір бинарлық жүйесіне ие болатын шығар. Осы таңбаның негізінде қандай да бір нақты образ жатпасын, ол бәрібір сандық және кеңістіктік символика тұрғысында түсіндірілген.

Белгісіз абстракты сюжетті еске салатын тұрмыстық жағдаймен ұқсастықтарына қарамастан, төрт дөңгелекті арбаның композициясы сол принцип бойынша құрылған. Бұл жерде имектеліп аяқталған арба бейнеленген, ал төменгі жағында жануарлар схема түрінде берілген. Арбаның жоғарғы сызығының деңгейінде отырып, оны жүргізіп отырған адамның схематикалы фигурасы берілген.

Алдыңғы нұсқадағыдай бейне екі проекцияда берілген: арбаның геометриялық пішіні толығымен айнала берілген, ал жануарлардың, “лаушының” сұлделері қырынан берілген.

Егер тәжірибелік мақсатқа сәйкестікке сүйенетін болсақ, онда келтірілген мысалдардағы дөңгелек шеңберінің геометриялық пішіндерін басқаша түсіндіру мүмкін емес, ал жануарлар мен адамдардың фигураларын қырынан беру оңайырақ болған деп айтуға болады. Егер алғашқы қауымдық әлемдегі өнерден белгілі адам мен жануарлар сұлделерін түсіндірудегі әртүрлілікті есімізге алсақ, онда мұндай көзқарас сын көтермейді. Бұл нұсқада осындай композициялардың шешімі байқалады. Біздің ойымызша, бұл шеберлердің өз жұмыстарына басшылық ете алатын екі себебі бар. Біріншісі — қасиетті мағына жасырынған қажетті ақпараттың көрінісі, екіншісі — бұл таңба-символды тайпаластардың дұрыс қабылдауына бағдар.

Пішінді барлығына түсінікті етіп бейнелеу суретші үшін маңызды, яғни, шеңбер “дұрыс” оқылады. Егер шеңбер дөңгелек пішінде көрсетілсе, оның қаптал жағы жазық болып келеді және арбаның қарама-қарсы жағынан қарағанда бейне түсініксіз болып қалады. Тек перспективті бейне ғана шеңбердің пішінін көрерменге қарсы тұрған кезде, яғни, алдынан бейнеленген кезде дұрыс түсіндіре алады. Сондықтан шеңбердің бұрыла орналасуы суреттің жазықтық бейнесінде дұрыс “оқылуы” тұрғысында қажет. Сонымен қатар шеңбер пішіні — таңба ретінде символикалы. Нақты жағдайдағы оның “тәжірибелігіне” қарамастан, ол әрқашан солярлық символ образының, әлем образының алуан түрінің символын білдіретін таңбалық қызмет атқарады. Сым шабақтар мөлшерінде жасырынған сандық символиканы әлемнің қалыптасқан жүйесінің көрінісі ретінде ғана түсіндіруге болады. Мәселенің мағыналық жағы суретшіге “тапсырыс” жасаған тәрізді. Пішіннің бірде бет жағынан, бірде қырынан алма-кезек бейнеленуі өзінің ақпараттық мәнін бере алады. Әлемдегі төртіп, мүмкін, әлем кеңістігіндегі проекциялардың алмасуымен анықталатын шығар.

Ежелгі Мысырдың мәдениеті мен өнерінде композицияның мұндай конус тәрізді құрылымындағы рельефті бейнелі картиналық



жазықтықта пішіндер алмасуының белгілі тәртібі бар. Мұндай иконография бейнелеу өнерінде конус тәрізді деп аталады. Ежелгі мысырлықтар өнеріндегі пішіндердің кеңістіктік айналымын олардың өлем құрылымы жайлы түсініктерімен ғана қисындастыруға болады: фас бейне толығымен статикалы, ал фигураның қырынан орналасуы қозғалысты, пішіннің динамикасын бейнелейді. Бұл жағдайда болмыстың екі түрі адамның өлемдегі динамикалы қозғалысы мен оған статикалы (мәңгілікпен байланысты?) келуі жайлы ақпарат беріледі. Біздің білуімізше, мысырлық өнерде алғы шарт пішін статикасына ғана беріледі, ал динамика пішіннің монументтікке, статикалыққа ұмтылысымен бірге жүреді, яғни, мәңгілік ғарыштық тыныштықтың тұрақтылығы, мәңгілік идеяларын білдіруге ұмтылыс. Дегенмен, патшалардың бірнеше профильді бейнелерінде динамика бар екені белгілі. Бұл тәртіп билеуші жанұяның бейнелеріне ғана қатысты. Қызметшілердің бейнесінде қозғалыс еркіндігінің табиғилығы байқалады. Бірақ, ол көбіне қайтыс болған адамға табыну идеясымен сәйкес келетін статика сияқты айтарлықтай мағынаға ие болмайды.

Тамғалы суреттеріне қатысты айналымдардың алмасуын адамдардың болмыстың әртүрлі кеңістіктік пішіндері, қозғалыста көрінетін уақыт жайлы қалыптасқан түсініктері ретінде түсіндіруге болады.

Бұл қатардан археологтар таңбалар санатына жатқызған бейнелерді қарастыруға болады. Олар ішкі композициясы, графикалық әдістері бойынша сырт қарағанда арбаны еске түсіреді. Бірқатар зерттеушілердің пікірі бойынша, бұл көз тәрізді таңба, аң аулау, жануарларды ұстау кезінде қолданылатын функционалды затты (балло) бейнелеудің нәтижесінде пайда болды.

Дегенмен бейнелеу сипатының өзінде көптеген ұқсас және белгілі символдар кездеседі. Бұл крест тәрізді қиылысқан дөңгелектің бейнесі; орталықпен белгіленген, көз тәрізді пішін ретінде анықталған дөңгелек бейнесі; бір орталыққа шоғырланған дөңгелек бейнесі. Бұл бейнелерде солярлық символика жайлы болжам да бар. Үш нақты белгіленген нүкте, мүмкін өлемнің үштік құрылымы ретінде түсінілген кезде (ол вертикаль бойында ашылып көрсетілген) мәдениет дамуының осы деңгейіне тән өлемнің жоғары-төмен моделін көрсететін шығар. Ал кресті дөңгелектің бұл өлемнің екі проекциясымен байланысы бар: өлемнің күмбез тәрізді пішіні мен аспанның шаршылы пішіні бар (ол қайтадан үндіеуропалық мифологиядағы дөңгелек заңының пішінін еске түсіреді). Дәл осы проекция қазақ шаңырағының пішінінде сақталған және өлем халықтарының келесі материалдық-көркем мәдениетінде кездеседі.

Неолит-энеолит, қола дәуірлеріндегі адамдардың соғыс және шаруашылық қызметінің маңызды құралдарының бірі ретінде арбаның таза тәжірибелік мағынасы бар. Ол, сондай-ақ, Қазақстан

және Орталық Азияның басқа аймақтарындағы петроглифтерде көрініс тауып отырады.

Олардың кейбіреулері бейнеленген пішіндердің функционалды мәнін түсіндіру үшін аса шынайылықпен орындалған: себебі олар тұрмыстық көріністерді бейнелейді. Бұл жағдайда да арбалар мен оған жегілген жануарлар сұлбасын, ешкіге мінген адам сүлдесін бейнелеудегі символиканы атап өтпеу мүмкін емес. Арбалардың тік айналымындағы (фас) дәстүрлі бейне, сым шабақтарды берудегі сандық символика, жануарлардың профильді бейнесі — бұлардың барлығы образдық қатардағы иконографияның қалыптасқан жүйесі. Бейнелеу пішінінің иконографиясындағы стиль бірлігі өзінің шығу тегі жағынан түбі бір екендігіне күмән тудырмайды. Ол ары қарай кейінгі кезең мәдениетінде, көшпенді халықтардың мәдениетінде жалғасын табады.

Тұтас алғанда, егіншілер мәдениетіне байланысты ерте кезеңнің графикасы реалды және ирреалды өлемді олардың тығыз байланысында жете түсінуге әрекет етуімен ерекшеленеді. Бұл үндірандықтардың дүниетанымымен толық сәйкес келеді.

Андронов (Беғазы-дөңдібай) кезеңіндегі суреттердегі жануарлар бейнелерінің ішінде қазіргі кезде сирек кездесетін түрлері дәстүрлі өгіз, турлардан бастап қысқа аяқты бизон, құлан, жолбарыс (барыс), бұғы, Пржевальский жылқылары және т. б. салынған. Жануарлар фигуралары статикалық түрде болса да оларға төн позада берілген. Мұндай реализм алғашқы қауымдық өнерге тән. Бірақ Тамғалы петроглифтерінде көптеген суреттер қазір жоқ. Олар техногендік процестер мен қазіргі адамдардың іс әрекеттерінің нәтижесінде соңғы 30 жыл ішінде жоғалып кетті.

**Күнбасты құдайлар.** Тамғалы петроглифтеріндегі тамаша орындалған антропоморфты формалардың қатары келушілерді таң қалдырады.

Адам мүсіндерінің суреттері күнбастылар, салт-жоралық жұптар және билеуші бейнелер топтарына бөлінеді. Тұтас алғанда, антропоморфты бейнелердің динамикасының белгілі деңгейі жайлы айтуға болады, олар әрқашан қандай да бір іс-әрекет үстінде бейнеленген сияқты. Күнбастылардың бейнесі біршама статикалы.

Ең бір “оқуға келетін” жазықтықтарда, күн көзіндегі ашық жерлерде орналасқан күнбастылардың мөлшері аталмыш кейіпкерлердің маңызды құдіретті ипостасына айғақ бола алады. Күнбастылардың құдіретті мағынасында күмән жоқ, алайда адамды діни бас киімде бейнелеуі мүмкін деген болжам да жоқ емес.

Бейнелердің сипаты жер шарының кейбір аймақтарының мәдениетінде пайда болған, сақталып қалған символдардың көптігімен таң қалдырады.

Тамғалы “галереясында” күнбастылардың жиырмадан астам бейнесі бар. Жиырма саны — ежелгі кездегі Шығыс халықтарының,

еуропалық аймақтың мәдениеттерінде тұтастай байқалатын символикалық сан. Мұндай санды сәулет өнерінің күрделі түрлерінің дамуында, әсіресе оңтүстік-шығыс елдердің культтік сәулет өнерінің дамуында байқауға болады. Әрине, Тамғалы кешенінде ежелгі шеберлер суреттерді шатқалдың барлық кеңістігіне орналастыра отырып, сандық символика жүйесіне бағынды.

Күнбасты құдай образының иконографиясы өте қызықты. Бұл жерде ежелгілердің әлем туралы түсініктерінің генезисіне сәйкес келетін бейнелеу өнерінің эволюциясы анық байқалады. Мұнда өмірге келу жайлы белгілі мифтің сипатында уақыт байланысын “байқамау” мүмкін емес. Әлемнің жаратылу кезі көптеген көне және дәстүрлі қоғамдардың мәдени мәтіндерінде белгіленіп, олардың шығармашылық қызметінің барлық деңгейінде көрінген. Бұған Тамғалы шатқалындағы петроглифтер дәлел болады. Мысалы, құдай басының пішіні мен оның айналасындағы дөңгелектер тостаған-қоңыраудың пішінін еске түсіреді. Ал бұл өз кезегінде әлем жұмыртқаның ұрығынан жаратылған және оның бөлінуінің нәтижесінде әлем, жер мен көк пайда болды деген идеяны білдіруге сәйкес келеді. Сондықтан, аспан — аспан сулары жердің горизонталына төңкерілген тостаған аяқ немесе тұтастың жартысы ретінде бұрылады. Алғашқы қауымдық мәдениеттің тарихында әлемнің пайда болуы жайлы бұл мәлімет белгілі. Бірақ, бұл жағдайда оның көлденең кесіндісі және жерге жайылуы жайлы “мәлімет” берілген. Бұл версия ең толық түрінде үнді келілерінің формасында, бүкіл Еуразиядағы архитектуралық формалардың жоғарғы күмбездерінде, солардың Қазақстан архитектурасында да көрінеді. Егер мұндай жүйе культтік сәулет өнеріндегі түрлер генезисіне тән болса, онда бұл жерде ол картиналық жазықтықтағы басты бейнесінде көрінеді.

Сәулет өнеріндегі түрлер генезисін зерттей отырып, Шығыстағы барлық культтік ғимараттар күмбездерінің төбелерінің бастап шатырлы жабындыға дейін ұқсастығын айтпай кету мүмкін емес. Тамғалы шатқалындағы күнбастылар бейнелерінде адамға тән түсінік пен өмірлік күш беретін жұмыртқа ұрықтан жаратылған әлемнің негізін анық белгіленген орталықпен көруге мүмкіндік беретін тікелей төменнен жоғарыға қарай қабылдау байқалады. Бұл күшті энергияның жайылып жатуы дөңгелек белгі символымен, сондай-ақ нүктелермен белгіленген. Ол жұлдызды әлем ретінде түсіндіріледі. Сондықтан күнбастыларды тек қана “солярлық құдай” деп атау қиын. Мұндай бейнелердің пайда болуы кейінгі кезеңге жататын, индуизм мен кейінгі буддизм сәулет өнеріндегі пішіндерді тасымалдау ерекшелігіне нақты сәйкес келеді. Жеке күнбастылар тікелей сым шабақты дөңгелекті еске түсіреді. Ал мұның өзі бұл жағдайда әлем заңдарының жалпылығы, аспан күмбезі астындағы табиғаттың құдіретті мәні жайлы түсініктер көрінісіне итермелейді.

Күнбасты құдай адам кейпінде бейнеленген, дәлірек айтсақ,

басынан басқа дене мүшелері адамдікі, кейбір жағдайларда айқын еркек жынысты. Адамдардың бейнесі күнбастылар бейнесімен салыстырғанда еркін берілгендігімен ерекшеленеді — күнбастылардың иконографиясы анағұрлым жалпылама түрде түсіндіріледі. Шын мәнінде, дененің басқа мүшелерімен салыстырғанда көлемді, “жарқыраған”, “сәуле шашқан” дөңгелек, адамның бет-әлпетінің детальдары жоқ геометриялық пішін бейнеленген. Мүшелердің орнына нүкте-белгілер дөңгелектер берілген. Күнбастылардың адам кейпінде бейнеленуі әлемнің алғашқы адамнан (Пуруша) жаратылғандығы жайлы басқа бір мифке сәйкес келеді.

Дөңгелектермен, нүктелермен бірге бастың айналасында шашыраған сәулелер бейнеленген (жалынның тілі?). Қалай болғанда да суреттер қатары циклді мифологиялық уақыт түсінігімен, бас пішінінің таңбалық геометриясынан білінген, әлемнің көктегі оты-күн образындағы уақыттың басталу және аяқталу түсініктеріне байланысты. Тіпті, ол адамға таныс күн айналымы образын еске түсірсе де, дөңгелек қозғалыстың мөлшері мен сипатын бейнелеу символикасында бұл образдардың шығуы жайлы басқа түсініктермен байланыса алмайды. Күнбастылар Тамғалы шатқалының бірнеше жерлерінде орналасқан. Екіншісі, өте жақсы “оқылатындары” “галереяға” “кіре беріс” жерге жақын, жартастағы графикаға ең бай жерден бірнеше метрде орналасқан. Олардың бірі, ең ірі, көрнектісі біріншісі басқа тау жыныстарынан жасырын тұрғанымен, күн сәулесінің қозғалысына ашық орналасқан. Түстердің жылы алтын тәрізді “гаммасы” оны жартасты жазықтықтарда ерекшелеп тұрады.

Күнбасты құдай — ешкінің басы (12 сур.) ішкі жағынан жеті нүктемен толтырылған орталықтан тұрады, оған имек тәрізді иілген көздің бейнесі салынған. Ал көз қарашықтарының орналасқан жері екі қара нүктемен белгіленген. Ары қарай екінші — бос тұрған нүктенің айналасында алшақ орналасқан шеңберлерді кездестіреміз. Олардың төртеуі бітеу сызылған негізгі шеңбермен қосылған. Осылайша нүктелерден тұратын жарықтың, оттың сәулесі сияқты сыртқы шеңбер пайда болады. Нүктелерден жасалған дөңгелектің үстінде кеңістікке таралып жатқан тағы бір нүктелер шеңбері бар. Ішкі нүкте — сәулелердің жалпы саны — 20, сыртқы шеңбер 17 нүктеден тұрады. Нүктелердің саны барлық жағдайда символикалы. Бұл сандық символика ежелгі дүние өнерінің әлемдік көркемөнер тәжірибесінде жақсы танымал. Ол ғарыш кеңістігіндегі тәртіп түсінігін білдіреді. (Мұның барлығын бес нүктеден тұратын төрт бұрышты кеңістіктегі пирамида пішінінде көруге болады. Ары қарай пирамидалы пішін төрт мәрте қайталанғанда, 20 саны (бестен төрт рет) қорытынды символикалық түсінікке ие болады).

Күнбасты құдай — ешкі иконографиясының символикасы бұл

образда әлем құрылымының үш өкілінің қосылуын айғақтайды: күн (абсолют), адам, жануар (ешкі). Әртүрлі жаратылыс өкілдерінің бір образға бұлайша “бірігуі” — әлемдік мәдениет тарихында кеңінен белгілі “әдіс”. Соғыс құдайы Индра өгіз, ешкі бейнесінде немесе оларға мінген күйде жиі бейнеленген. Бұл біздің аймақтағы ең ертедегі петроглифтердің бірі және онда оның барлық мағынасы көрсетілген мифологиялық кейіпкерлер бар: ол құдай, адам, жануар (жер). Күн абсолютті бастама, жануар жер табиғатының құбылысы, ал адам құдайдың шығармашылық мәні сияқты.

Қолдың екі жаққа созылған күйіне қарамастан, образ тұтастай алғанда статикалы. Күн — бастың пішіні жай ғана күн дөңгелегінің бейнесі емес, керісінше қайтадан әлем образы ретінде түсіндіріледі. Бұл жай ғана дөңгелек емес, мазмұнды символикалы әлем образы, оның абсолютті проекциясы. Мұндай ойға, біріншіден, бастың көлемді бейнеленуі итермелейді. Себебі, ол шын мәніндегі адам немесе жануар параметрлеріне сәйкес келмейді дененің басқа мүшелерінің барлығынан үлкен. Екіншіден, басты білдіретін ортадан тарайтын шеңберлердің, бастың айналасындағы нүктелердің сипаты шашырап жатқан энергия сияқты, бірақ күн сәулелеріне аса қатты ұқсамайды. Бұл нүктелер, шеңберлер күдіретті көріністің өкілдері ретінде күнбастылар символының барлық жүйесін білдіретін негізгі айырым белгілері болып табылады. Мүмкін, нимб образы халыққа неолит кезеңінен бастап белгілі болып, қола дәуірінде әлем кеңістігіндегі құдайдың нұрлы энергиясын тарататын символ ретінде нығайған шығар.

Әлемнің жұмыртқа-ұрықтан жаралғандығы жайлы ежелгілердің түсініктеріне сәйкес келетін күнбастының бейнесі суреттің бірнеше түрінде кездеседі деп айтуға болады. Бұл билеп тұрған күнбасты құдай, қолдары екі жағына ажыраған құдай (13 сур.), статикалы түрде тұрған құдай және өгізге мінген құдай (14 сур.). Барлық аталған мысалдарда нақты белгіленген орталық-нүкте, тұқым-ұрық, ал бұл әлемдегі барлық жаратылыс атаулының, яғни, әлемнің бастамасы. Бастың айналасындағы үш қатарлы нүкте (бір ішкі, екі сыртқы қатар) және екі дөңгелек шеңберлі күнбастының бейнесінде тұқым-ұрықтың маңыздылығы ерекше белгіленген. Орталықта 9 нүкте орналасқан, олардың бірі ядро-орталыққа басар назар аударатын дөңгелек етіп боялған (үшінші). Ол бастың дәл ортасында орналаспаған, бұл әдетте ұрықтың сипатында байқалады.

Билеп тұрған құдайдың образы көп жағдайда үндірандық билеп тұрған құдайды еске түсіреді, оның басы — жанып тұрған дөңгелек — жалындап, әр жаққа шашырап жатқан сызықтармен бейнеленген. Мүмкін, бұл өмір сыйлап, сонымен қатар сол өмірді қиятын, ежелгі дүниетанымдағы барлық қоршаған әлем үшін “уақыт” түсінігін анықтайтын “кроностар” тегінен шыққан құдайлардың ең ежелгі өкілдері болу керек.

Аталғандармен қатар күнбастылар бейнесінің иконографиясы ежелгі сананың кең танымал антропоморфизмімен өте тығыз байланысады. Әлем адам образы бойынша өлшенеді, құдай да “саналы адамның” образы бойынша қалыптасты.

Мысалы, ежелгі үндірандық деректер ежелгі арийлер өздерінің тұрғын жайларын қай жерге тұрғызса, сол жердің барлығына алғашқы адамды (Пуруша) бейнелеу міндетті болғанын еске салады. Құрбан шалу, соның ішінде адамды құрбандыққа шалу (бұлар көбіне жаңа әлемнің өкілі ретінде жас сәбилер болған) міндетті болған. Кейін оларды тұрғын үйлердің ортасындағы алғашқы адамның міндетті бейнесі алмастырды. Ежелгі арийлердің сенімі бойынша, әлем адамның дене мүшесінен жаратылған, осы себепті неолит-энеолит және ерте қола дәуірлер өнеріндегі антропоморфизм осы не өзге деңгейде Андронов кезеңінің өнерінде көрініс табады. Күнбастылардың бейнесі алғашқы адам-әлемді бейнелеу болжамымен байланысты болуы мүмкін. Құдайдың басы әлемнің жұмыртқа-ұрықтан (жас баланы құрбандыққа шалудың да мәні сондай) жаралғандығы жайлы ежелгілердің түсініктеріне толық сәйкес келеді, ал антропоморфтылы болмыстың адамның дене мүшелерінен пайда болғандығы жайлы мифпен байланысты.

Күнбастылардың барлық фигуралары екі проекцияда бейнеленген: фас-бас, торс, профиль — аяқтар. Қолдары екі жаққа жіберілген не көкке көтерілген. Әрине, бұл — құдайдың символикалық түрде алда тұруы. Ежелгі отқа табынушылар көк пен жердің құдайы — отты осылайша бейнелеген. Басқалардан, статикалы орындалған дене мүшелерінен бір ерекшелігі, аяқтар үнемі дерлік қозғалыста бейнеленген. Мүмкін, бұл жерде жоғарғы әлемнің мәңгілігі, тұрақтылығы жайлы, жердегі болмысқа қатысы бар оның төменгі сферасының динамикалығы туралы ой айтылатын шығар. Бұл жерде ежелгі суретшіні “фигураны шынайы бейнелеуді, перспективалар заңын білмейдің деп кінәлауға негіз жоқ. Себебі салттық жұптардың фигуралары басқаша түсінік береді: суретші әртүрлі ракурстарда бейнелерді сала білген. Аталмыш жағдайда күнбастылардың бейнесінде тұрақты қалыптасқан ереже байқалады.

Тұтас алағанда, Андронов кезеңіндегі өнерде, діни ойларды айтатын және көрсететін қалыптасқан жүйеге негізделген көркем композицияның канондық құрылымдары қалыптасты деп айтуға болады.

Кешеннің алтарьлық бөлігі жақсы көрінігін көтеріңкі табиғи тұғырда орналасқан. Ол шатқалдың оңтүстік-батыс бөлігінде, күзды жартастарда құлды алтарьлық жазықтыққа жаралғандай әсер беретін тау жыныстарынан қашалып жасалған. Алтарьдың астыңғы жағын кейінгі сақ кезеңіне жататын күнбастылар мен билеп жүрген адамдар бейнелерінің, палимпсесттердің тұтас жүйесі алып жатыр.

Алтарьлық бөлік анық танылатын идеялық-мағыналық

контекстімен қызықты. Күнбастылардың композициясы жеті бейненен тұрған болуы керек, бірақ олардың алтауы ғана сақталған. Олар жартастардың жақсы көрінетін жерлерінде орналасқан.

Жоғарыда келтірген мысалдардан бір ерекшелігі алтарьлық күнбастылар бастарының бейнелері өзгешелеу: нүктелі және сәулелі (Новоженовтың пікірінше, қауырсындар) күн отының шашырап жатқан энергиясының варианты. Бас дөңгелегінің орталығы ішкі шеңберлермен де, сым шабақ бейнелермен де тұтас сурет салынғандай белгіленген. Қолдары әртүрлі позицияда: жоғары көтерілген, екі жағына созылған. Төменгі бөлік — өзіндік ерекшеліктерімен — анық көрсетілген еректектік белгімен, құйрықпен және құйрықсыз көрсетілген.

Тамғалы кешеніндегі басқа күнбастылардан айырмашылығы, — алтарьлық петроглифтер біршама динамикалы түрде бейнеленген. Дөңгелек-бастың бейнелеуінде көк отын “өрекет кезінде”, өзінің нұрлы энергиясын төгу үстінде бейнелеуге ұмтылу байқалады. Әсіресе, шығыс бөлікке жақын орналасқан күнбастылардың бірі жалындап тұрған күйде бейнеленген.

Мұндай композицияны жасауда әлемдік жаратылыс жайлы миф қолданылғандығы күмән тудырмайды. Алтарьдың сол жағында билеп жүрген адамдар тобы алтарьлық бөліктің салттық сипатын білдіреді.

Егер күнбастылардың саны жетеу болса, онда суреттің мағыналық контекстінде табиғаттың уақыттың және кеңістіктік-уақыттың циклдері берілген. Бірақ алты санында символикалы және көшпелі халықтардың мәдениетінде жиі кездеседі, ол да уақыт есебіне байланысты. Сонымен қатар бұған композицияның төменгі бөлігіндегі салттық биге қатысушылардың санын — он екі санын қосуға болады.

Тұтастай алғанда Тамғалы кешеніндегі күнбастылар бейнесінен мынандай ерекшеліктерді атап өтуге болады. Басқа бейнелердің фонында күнбасты құдайларды ауқымды көрініс бірлігі ерекшелейді. Көбіне бастарды нүкте-сәулелермен қоршаған, бірақ нүктелер жүйесі мен шашырап жатқан сызықтардан басқа бейнелердің басқа түрлері де қолданылған.

Күн құдайын салтанатты түрде қарсы тұрған күйінде, бидің салттық қозғалысында, өгізге мінген кезінде бейнелеген. Құдайды былай сипаттау күн құдайлары Сурья, Митра, Индра өз ипостастарында бейнеленген түрінде ежелгі ведалық әдеби ескерткіштерінде сақталған. Митраға табыну үндіарийлік тайпалардың діни қасиетті жораларында байқалады. Сонымен қатар Тамғалы петроглификасы адамның құдайды көрсетуге деген күрделі ұмтылысын айғақтайды. Ал құдай бейнесі иконографиясының өзі адамдардың санасында қалыптасқан әлем картинасы жайлы түсінікті дәлелдейді. Пішінді түсіндірудің генезисінде әлемнің

жұмыртқа-ұрықтан жаралғандығы жайлы көне түсініктердің сюжеті байқалады. Әлемнің жаратылу кезі күн құдайлары образының өзінде бейнеленген. Еуропалық аймақтардың басқа аудандарында күнбастылармен қатар күнбейнелі құдайлардың бейнелері де кездеседі, яғни, бет-әлпеті жалпыланған адам образы түрінде бейнеленеді. Тамғалы графикасында образдар дерексіз сипатта.

**Тамғалы графикасындағы адам образы.** Жоғарғы құдайлардың антропоморфты бейнелерімен қатар Тамғалы шатқалының петроглифтерінде бірнеше нұсқадағы адамдардың суреттері бар: салттық кейіпкерлердің образы — “ряженныйлар”; адам әлемде әрекет етуші жан ретінде — түркі кезеңіндегі салт аттылар;

адам ғарыштық жобаның бөлігі ретінде — салттық жұптар.

Адамның бейнесі әрқашан дерлік динамикалы — ол кейіпкердің мінез-құлқына байланысты емес үздіксіз іс-әрекет үстінде. Және образдық шешімді еркін баяндаумен ерекшеленеді: фигура қозғалысының пластикасы, бидегі “ұшу” әрекеті өте дәл берілген, қолдардың бір-біріне қарсы қозғалысы, билеп жатқан жұптардың профильді позициясы, маскарадшылар қозғалысындағы шынайылық, алуан түрлі бас киімдер.

Кешеннің алтарьлық бөлігінде композицияның сол жағы — адамдардың он екі салттық жұбы бейнеленген, олар билеуші екі топқа дәл бөлінген. Ортада бала ұстаған жұп, олардың екі жағында жер мен көк әлемінің тәртібін бейнелейтін екі салттық жора жасалып жатыр. Еректерді жауынгер бейнесіне түсіру — төрт фигурадан тұратын топ — алтауы сол жақта салттық биді орындауда, ортасында бала ұстаған екі бейне. Салттық жораға қатысушылардың саны Шығыста, соның ішінде көшпенді халықтардың мәдениетінде қалыптасқан жыл санаудың шығуымен сәйкес келеді. Он екі саны уақыттың жыл бөлігі, кейін ол зооморфтық күнтізбеде көрініс тапты.

Кейбір зерттеушілер болжағандай, мұндай кейіпкерлердің жемістілік культімен байланысы болу керек. Өйткені көрініс екі проекцияда жүреді: жоғарғы деңгейде көлемді көрсетілген екі құдай бейнеленген, төменгіде — адамдар әлемі — динамикалы қозғалыс, өзгерістер түрінде берілген. Жемістілік әлемге емес, адамдардың өзіне қатысты көрсетілген, сондықтан бұл композицияны баяндау біршама көлемді түсінікке ие. Аталмыш жағдайда петроглифтер адамның әртүрлі сапалық жағдайларға “өту” уақытының біршама таңбалық кезеңдерін айқындайды: дүниеге келу кезі, инициация, әртүрлі өкілдермен кездесу. Барлық кейіпкерлердің пластикасы суреттер салынуының схематизміне, сызықтық сипатына қарамастан керемет шынайы берілген.

Алтарьлық бөлікпен бірге “маскарадшылар” деп аталатын суреттер ерекше қызықты. Фигуралар сұлбасының сызығы,

олардың пластикасы соншалықты айқын берілген, тіпті ертегілер әлемінің таңғажайып образдары сезімі қалыптасады. Фигуралар еш нақтылаусыз, жалпы орындалған. Сонымен қатар күнбастылар сияқты бейнелердің кеудесі мен басы бет жағынан, ал аяқтары қырынан, немесе, керісінше, бас пен аяқ қырынан, кеуде бет жағынан бейнеленуі де кездеседі. Бас киімдер малақай, мүйіз тәрізді пішінде болып келеді, қолдары бұрамамен ұзартылған, фигуралар аңдардың терісінде бейнеленген. Бейнелердің салыну сипатына қарамастан, адамдардың образы ішкі динамикаға толы. Маскарадшылар бейнелері сызықты емес, фигуралар көлемінің беттері толығымен тасқа соғылып істелген және суреттерді қазір жауып тұрған патина оларды көлемді етіп көрсетеді.

Ерте көшпенділер дәуірі Тамғалы кешенінің жартастағы графикасында біршама жүйелі берілген. Ежелгі әлемнің мәдени қабаттарында бұл уақыттағы өнердің айқын көрінгендігі соншалық — оны басқа ешқандай кезеңмен шатастыру мүмкін емес.

Көшпенділер өнері, алдымен, көшпенділер кезеңінің мәдениетіне тән бейнеленген мифологиялық жануарлардың болуымен есте қалады. Тамғалы шатқалының петроглифтеріндегі жануарлар әлемінің барлық кейіпкерлері осы аумақты мекендеген. Әсіресе, тауешкі, жылқының бейнелері көптеп кездеседі. Егер қола дәуірінде өгіздердің бейнесі басым болған болса, онда шаруашылық өрекетінің жаңа түрлерінің келуіне орай бейнелеу өнерінде тау ешкі, арқар бейнелері үстем болды. Жануарды бейнелеуде тамаша пластика байқалады, оның образын суретші композиция шешімінің сызықтық, схематикалық нұсқаларының аз ғана мөлшеріне еркіндік берген.

Сақ кезеңіндегі көркемөнер шығармашылығының басқа түрлеріндегі сияқты жартастағы суреттерде жеке тұрған, жүгіріп бара жатқан жануарлардың суреттерін, бір жануар екіншісін жаралап жатқан “азаптау” көрінісін немесе ана мен балалар сияқты отбасылық көріністі кездестіруге болады.

Аналар мен балалардың бейнелері, әдетте қарапайым — балалары қасында және символикалы түрде болады. Символикалы көріністе — бала ана бейнесінің ішінде бейнеленеді, мысалы, құлын мен бие, бұғы мен бұғының қодығы. Бір жануардың мүсіні екіншісінің ішіне енгізілген, сонымен қатар қозғалыс сипаты бірдей болмауы мүмкін: мысалы, сыртқы сурет ішкіден біраз динамикалы немесе керісінше.

Баланы ананың құрсағында бейнелей отырып, жануардың жынысын шебер дәлірек сипаттаған. Суретші ішкі “толтыруды” немесе адамның не болмаса жануардың ішкі “әлемін” бейнелейтін мұндай композициялардың пайда болуының генезисі сияқты ежелгі әлем өнерінде басқа да қайнар көздері бар. Мысалы, қаңқаның бейнесі немесе антропоморфты, Құдайлық композициялардағы

ішкі көрініс бейнелері “қаңқалы стиль” деген атау алды. Ақпараттың мұндай өдісінің көрінісін біз бұл жерде де байқаймыз. Мәдениеттің достүрлі түрлерін дамытуда ішкі сыртқы қалыпта көрсету тән, мысалы, ортағасырлық сәулет өнерінде әсіресе готикалық, қасбеттерде ғимараттың ішкі құрылысы жайлы “ақпараттың” көнерген формасы сақталған.

Кейінгі қола және ерте темір дәуірлерінің адамдарына жануарларды кез келген жерге және көркемөнер шығармашылығының барлық түрінде бейнелеу не үшін қажет болды деген сұрақ адамның шынайы өміріндегі жануардың маңызды ролі жайлы ғана емес, сондай-ақ бейнеге шынымен сенгендігі жайлы ойға әкеледі. Жануарды тастың “қасиетті” бетіне бейнелеп, оған күдіретті жаратылыс мәртебесін беруі осы кеңістікке жабайы аңдар үйірін шын мәнінде сақтап, көбейте алатын қажетті импульстарды беруді білдірді.

Аталмыш аймақ тайпаларының мәдениетінде жартастағы графикада тікелей көрінген, өзгеше дерексіз-символикалы түрде берілген, қайтыс болғандардың образын бейнеленіп отырған жануардың сұлбасына “көшіру” салты байқалады. Тастың өртүрлі беттерінде бейнеленген жеке тұрған жануарлардың образдары зерттеушіні [3] осындай ойға итермелейді. Мұндай болжам қазақтардың культтік сәулетшілігінде көрініс табады. Қабір тасқа “Қойтас” деп аталатын арқардың мүсіні де қойылған. Мола тасқа зооморфты образдарды қою қазақтардың мәдениетінде мұндай пішіндердің бұрыннан бар болғандығын дәлелдейді.

Тамғалы петроглифтеріндегі қандай да сюжет болсын, мейлі ол Андронов кезеңіне жататын күнбастылар бейнесінің көмегімен кеңістікті киелендіру болсын, ол жоғарғы әлемнің жаңа “әрекет етушілерімен” бірге өз жалғасын табады. Ал азаптау көрінісі немесе “қаңқалы” нұсқада — “ана-бала” типтес ішкі және сыртқы бейне — шынайы әлем болмысына деген философиялық көзқарастардың көрінісі.

Біздің алдымызда өзінің таңба ретіндегі мағыналық функциясы бар ақпараттық таңба тұрғандығын түсіне отырып, сақ кезеңіне жататын суреттердің орындалу деңгейін айтпау мүмкін емес. Жануарды анатомиялық тұрғыда дәл берумен қатар, олардың көңіл-күйлерін берудегі суретшінің алдына қойған көркемдік міндетіне қол жеткізудегі еркіндік таң қалдырады. Олардың жалпылығына қарамастан, егер бұл азаптау көрінісі болса, онда ол драмалық ызаға толы, егер ана мен баланы бейнелей отырып, туыстық қатынасты берген болса, онда ол жылылық пен мейірімге толы ал, алаңсыз “жайылып жүрген” жануарлар өз табиғатының таңғажайып сырғына толы. Ерте дәуір өнеріне тән реализм бұл жерде оның таңбалық пішінге өтуіне сәйкес келеді және бұл жағдайда ол қоршаған әлемге деген өзінің таза адами қатынасын сақтап қалады.

Жартастағы шығармашылық өнеріндегі иконография тұрақтылығы Қазақстан тұрғындарының рухани мәдениетінде сабақтас байланыстың болғандығын айғақтайды. Олай болмаған жағдайда өткендердің шығармашылық мұрасына қатысты діни байланыс байқалады. Мұндай кезде бейненің өзінің жүйесін емес, суретте берілген ой-форма көрінісінің жүйесін бұзуға болмайды.

Тамғалы жартастар суреттеріндегі стильдік айырмашылықтарда хронологиялық сипат бар. Ол дүниетаным жүйесінде болып жатқан иконографияға қатысты өзгерістерді көрсетеді. Сак кезеңінің өнері біршама айқын танылады. Себебі, археологияда дәл осы уақытқа қатысты мәдени мұралардың дәлелдері жеткілікті жинақталған.

Тамғалы өнеріндегі сюжеттік сызықтар шатқалдың культтік қызметін көрсететіндіктен, бейнелерде олардың семантикалық қызметіне қатыссыз кездейсоқ пішіндер болуы мүмкін емес. Діни-салттық мәні бар жануарлар мен адамдардың образдары біршама дәстүрлі болып табылады. Жер бетіндегі құдайлар әлемі, адамдар мен жануарлар әлемінің өзара ғарыштық әрекетінің аспанда да өз абсолюттік проекциясы бар. Әлемді қабылдаудың бұл жүйесі Тамғалы ескерткіштерінің өнерінде байқалады.

Ұжым біртұтас ағза ретінде суреттер авторының мифологиялық ойлауында өз көрінісін табады (он екі бишілерден тұратын топ).

Түркілік кезеңдегі суреттер негізгі рөлді салт аттыға беретін социумды ұйымдастыру сипатының өзгергендігін көрсетеді. Бұл жерде палимпсесттер өте қызықты, мұнда адамды бұрын салынған отқа “айналдырылған” өгіз суретіне мінгізіп қойған.

Түркі кезеңіндегі салт аттының образы адамның қоршаған кеңістікті бағындыруға деген ұмтылысының жалпы көрінісі, қолға үйретілген қасиетті жануардың салт аттының, еуразия далаларының ендігі ұзаққа кеткен қожасының, ақылы мен әдісіне көбейтілген үшқырлығы мен күші. Салт атты әрдайым не жауынгер, не аңшы, не ту ұстаушы ретінде қозғалыста бейнеленген. Ту ұстаушы — қоршаған “сыртқы” және жат тайпаларды бағындырушы. Ол көшпенді жауынгерлердің жаңа дәуірінің келгендігін білдіреді. “Ту ұстаушының сөзі мен “білдіреді” деген баяндауыштың түбірі бір. Ол орыс тіліндегі сөз табында мағынасы жағынан нышан түсінігіне байланысты. Қазақ тілінде болса ту сөзі туу егістігімен түбірлес. Ту, оны көтеруші салт аттылар жататын туыстық топты көрсетеді. Салт атты — бүкіл адамзат дамуында жаңа импульстардың “тууын”, пайда болуын білдіреді. Тұңғыш салт аттылар Еуразия көшпенділерінің аумағынан келген.

Бейненің жалпылығы мен схемалық сипатына қарамастан, композиция салтанатты динамикамен орындалған. Ағта, салт аттыда динамикалық сипатта, адамның үшбұрышты бас киімі немесе оның қолындағы ту желдің өтінде желбірей бейнеленген.

Түйеге мінген адам керісінше осы дала “көмесіне” тән ырғақпен маң-маң басып келеді.

Аң аулау көрінісі (немесе анды өлтіру көрінісі) алғашқы қауымдық құрылыстың мәдениетіндегідей кез келген жерде адамдардың шынайы іс-әрекеттерін, садақшыларды, жүгіріп бара жатқан аңдары бейнелейді.

Жоғарыда айтылып кеткендей, өмірдің шаруашылық саласына енген өзгерістерден бір ерекшелігі — авторлардың дүниетанымын көрсететін өнер ерекше тұрақтылығымен сипатталады. Рухани құндылықтарды берудегі сабақтастық өркениеттің дәстүрлі түрлеріндегі мәдени контекстің тұрақтылығымен ерекшеленеді. Дегенмен, әлеуметтік-экономикалық сипаттағы өзгерістер мен көршілес мәдениеттердің өзара әсерлері бәрібір көрінуі тиіс еді. Әртүрлі діни концессиялар әсерінің “салдары” бірден байқалады, бірақ олардың барлығы, этникалық шығуы жағынан мүлде басқа типке жататын жеке түрлерінен басқасы сол кезде болған мәдени қабаттарға құлды “кірігіп кеткендей”. Бейнелердегі иконография мәселелерінде орындау, техника жүйелері мен дәстүрлі “кейіпкерлерді” бейнелеу жүйелерін айта кеткен дұрыс. Жартастағы суреттер адамның қоршаған әлеммен қарым-қатынасындағы маңызды бөліктерін бейнелеген. Бұл жай ғана баяндау немесе болмыс жайлы өңгіме емес, бұл әлемдегі қарым қатынастың мәнін белгілеу және ол алғашқы қоғамдағы өнерге толығымен сәйкес келеді. Тамғалы кешеніндегі жартастағы суреттердің барлық кеңістіктік созылыңқылығына қарамастан, жалпы композициялық шешімдері тұтас. Көптеген зерттеушілер (тарихшылар, археологтар) бұл факторды осы орынның культтік (қасиетті) мағынасымен түсіндіреді. Мүмкін, бұрынғы бейнелердің фондына салынған палимпсесттер суреттердің жалпы композициясының тұтастығын сақтап келген болар, себебі бұрынғы композициялық қатар сақталып қалған. Немесе авторлар өздерінің “шығармаларының” жалпы фонын интуитивті түрде “үйлестірген”. Орындау техникасы, бояулардың түсі де барлық кеңістіктік “туындының” “қортындылануына” өз әсерін тигізген.

Өмір салтының өзгеруі — жайылымдық мал шаруашылығына көшу материалдық-көркем мәдениет саласында түбегейлі өзгерістер әкелген жоқ. Жоғарыда айтылып өткендей, аталмыш аймақта мәдени құндылықтарды беруде әрдайым сабақтастық байқалады. Дүниетаным, философия саласында ежелгі адамдар бір кездері “жинақтаған” тәжірибелерінен “қол үзуге” асықпайды, бұрынғы мәдени кеңістіктің құндылықтары сақталып, алдыңғы жаңа кезеңде негізді “кірікті”.

Дегенмен дүниетанымдағы өзгерістер, әрине, ертедегі көшпенділердің өнеріне өз әсерін тигізгені сөзсіз. Алдымен жануарлар

образы дәуірдің өзгеше мәдени мәтіні болып табылатын зооморфты мифология пайда болды.

Қола ғасыр, ерте темір дәуірінің көшпенділері өздерінің философиясы, дүниетанымы, көркем мәдениетінің қалыптасқан жүйесі бар жоғары ұйымдасқан қоғам болды. Оларда тек шаруашылық жетістігі ғана емес, сонымен қатар өнер де өзінің нақты құрылымын, тамаша шешімін тапты. Сақ кезеңіндегі суретшілер өз кәсіптерін тамаша меңгерді. Бейненің пішіні мен орнына еш байланыссыз ерте көшпенділердің өнері бірегей болды. Олар ағаш ою, аппликация, ою-өрнек, теріге басып өрнек салу, алтыннан күй техникаларындағы бейнелерді бірдей меңгеріп, өте тамаша орындай білді. Бұл жағдайда жартастағы суреттер өзі жасап жатқан туындылардың мағынасын жақсы білген адамның батыл, сенімді қолымен орындалған. Соңғысы бейнелеу өнерінде ерекше өдістер — таңбалар символикасының пайда болуымен өзіне тартып, еліктіреді. Жануарларды бейнелеу жүйесі, бинарлық оппозициялар, адамның, жануарлардың құрылысындағы динамика, бүкіл композицияның жалпы құрылымының динамикасы — сақ кезеңіндегі өнерді сипаттайды. Бұл — қазақ даласының кеңістігінде ойлаудың жаңа түрінің қалыптасу кезеңі. “Болмыс сананы билейді” — көшпенді өмір салтының болмысы көшпенділер өміріндегі алғы-шарттарды анықтап, оның өмірге деген көзқарастарын қалыптастырады, ол өнерде көрініс табады.

Кеңістіктік графика тек жақын жерден ғана қабылданады, сондықтан ежелгі таңбалардың күпия сыры одан сайын тереңдей түседі. Мұндай жағдайдың қазіргі кезде де сақталғаны анық. Образды “оқу” үшін тас бетіне бет түйістіру керек, ал, культтік ғимарат қабырғалары бетіндегі бейнелер көзге еш күш түсірмей-ақ, бірден “оқылады”. Бірақ адам барлық кездерде дерлік табиғи беттерде өз қолтаңбасын қалдырып отырған.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Максимова А.Г., Ермолаева А.С., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. Алма-Ата, 1985.
2. Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Сары-Арка. Мангышлак. Ч. 1. Алма-Ата, 1979.
3. Мариковский П.И. Рисунки на скалах южных и центральных районов Казахстана. Алматы, 2004.

Қазақстан аумағынан табылған археологиялық қазбалардың мәдени қабаттарында керамика ежелгі кезден кейінгі ортағасырлық кезеңге дейін осы аймақты мекендеген қоныстанушылардың даму тарихындағы белгілі барлық кезеңдерді қамтиды. Бұл — керамиканың көркем қолөнер кәсібінің бір түрі ретінде мәдениетімізде ұзақ жылдар бойы дамығандығын көрсетеді. Сондай-ақ Қазақстан аумағында Андронов мәдени-тарихи бірлігінің негізгі орталықтарының бірі орналасқан. Оған дейінгі мәдениетті “андронов алдындағы” деген терминмен атайды. Бұл мәдениеттің қатарына Атбасар (Ақмола обл.), Мақанжар (Торғайдан қашық емес), Ботай (Көкшетау облысындағы Ботай разьезі), Усть-Нарым (Шығыс Қазақстан) және басқалар (Хвалынск — Поволжье, Афанасьев — Алтай, Савиновск — Тобыл бойы) мәдениеттері жатады.

“Андронов мәдениетінің термині шартты, өз атауы бойынша 1914 жылы Ачинск жанындағы Андронов деревнясының маңынан табылған заттарға орай қалыптасқан. Қола дәуірінде (б.д.д. П-мыңжылдық) Сібір, Орал бойы, Қазақстан мен Орта Азияның кең далаларын арттарына көркемдік және дүниетанымдық бірлігі жағынан өзгеше, біртұтас мәдениет ескерткіштерін қалдырған туыстас тайпалар қоныстанды.

Өзен жағалауларындағы шағын елді мекендерде өмір сүрген андроновшылар бастапқы кезде отырықшы өмір салтын жүргізді. андроновшылардың ірі елді мекендері мен аттас қорымдары — Атасу, Сангру, Беғазы, Дәндібай, Беласар, Ақсу-Аюлы, Мыржық, Ақ-Мұстафа, сондай-ақ Ақмая, Шортанды Бұлақ, Суық Бұлақ, Ұлытау елді мекендері және басқалар. Уақыт өте келе, олардың малшылық-егіншілік шаруашылығында отарлы мал шаруашылығының ролі күшейіп, содан кейінгі кезеңде негізінде көшпенді жылқы шаруашылығына өтті. Андроновтықтардың шаруашылығына екі өркешті түйелерді өсіру кірді. Түйе культі қыш статуэткалар мен жартастағы суреттерде көрініс тапты. Қазақстан аумағындағы мал шаруашылығы қалыптасуының аяқталуы дәл осы Андронов дәуірімен тікелей байланысты. Көшпелі-нашбылар дәуірі солардан басталады.

Андроновшылар тұрақтарының — жер үй мен жертөле, күркелерден бастап төрт дөңгелекті арбаға орнатылған киіз үйлерге дейінгі дамуы да шаруашылықтың біртіндеп дамуымен байланысты. Андроновшылардың наным-сеніміндегі ең тұрақтысы әрі маңыздысы — о дүниеге сену және осыған сәйкес ата-бабалар аруағына сыйыну. Өлікті жерлеу дәстүрі мен принциптері осыған тікелей байланысты болды. Андроновшылардың наным-сенімдеріндегі ең тұрақтысы әрі маңыздысы о дүниеге сену және осыған сәйкес ата-бабалар аруағына сыйыну. Өлікті жерлеу дәстүрі

мен принциптері осыларға тікелей байланысты еді. Андроновшылардың культтік ғимараттарының негізгі типтері — менгірлер — тас бағаналар, дольмендер — тас табыттар, обалар. Бұл мәдениеттің өзіндік ерекшелігін түсіну жерлеу дәстүрінің құпияларын ашуға көп көмегін тигізді. Андроновшылардың жерлейтін орындары әртүрлі тікбұрышты, дөңгелек, сопақ конфигурациялы тас қоршаулар түрінде тұрғызылған. Қайтыс болған адамды ананың құрсағында жатқан бала сияқты тізесін бүгіп, қырынан жатқан күйде тікбұрышты топырақ шұңқырға көму адамның өмірлік цикліне қатысты қалыптасқан андроновшылар көзқарастарының жүйесін білдіреді. Олардың түсінігіндегі өлім — алғашқы бастамаға қайта оралу, екінші рет өзгеше дүниеге келуге дайындалу.

Зираттар қайтыс болған адамның әлеуметтік жағдайын көрсетеді, осыған сәйкес мұнда оның тұрмыстық заттары жинақталған. Бұлар көбіне -тамақ салынған қыш құмыралар, түрлі әшекейлер, пышақтар, тас жебелер, шот балталар. Кең көлемде тас дуалдармен қоршалған ақсүйектердің қабірінде бұлардан да қомақты бұйымдар, тіпті екі дөңгелекті соғыс арбалары мен жегілген аттарды да кездестіруге болады. Әдетте зираттарда жерлеуге арналған заттардың арасында өрнектелген қыш құмыралар, соның ішінде тұрмыстық қолданысқа арналған бұйымдар — құмыра тәрізді ыдыстар, құтылар, қазандар басымырақ кездеседі.

Андронов керамикасы археологиялық қазбалардың екі түрінен — елді мекендер мен молалар қазбаларынан жинақталған. Сонымен қатар зерттеушілердің пікірінше, “орналасқан жеріне қарамастан — мейлі ол мола болсын немесе құрбан шалуға арналған жер болсын, барлық ыдыс-аяқтар шаруа мен тұрмысқа пайдалануға арналған” [1]. Оның түрінің сан алуандығы, өрнегінің ерекшелігі Андронов кезеңіндегі керамиканы ежелгі Қазақстан мәдениетіндегі көркем феномен ретінде санауға мүмкіндік береді.

Ежелгі әлемнің материалдық-көркемдік мәдениетіндегі керамика өндірісінің қалыптасу жолы мен оның ары қарай жетілуі айқын көрінеді. Олардың алғашқы түрлері неолит дәуіріне жатады. Себебі дәл осы кезде қыш негізінде тұрмыстық мақсатта қолданылған. Дегенмен, осы кезеңде адамның затқа оның сәндік шешімі арқылы құдіретті-символикалық контекст беруге деген ұмтылысы байқалады (2 сур.).

Неолит және қола дәуірлері мәдениетіндегі керамикалық өндіріс көбіне бұйымдарды дайындау процесіндегі технологиялық принциптерге байланысты жергілікті, аймақтық ерекшеліктерге қарамастан, бірқатар жалпы өзгешеліктермен сипатталады. Жер шарының кез келген бұрышында керамикадан жасалған бұйымдар адам жасаған тұңғыш жасанды пішіндердің бірі болды. Сол себепті материалмен жұмыс жасаудағы көп ғасырлық тәжірибе дамуының бірлігі айқын.

Қазақстан аумағынан табылған неолит дәуіріне жататын қыш ыдыстар заттың бүкіл бетін жауып тұратын әртүрлі көлемді өрнектері бар құмыралардың алғашқы түрлері болып табылады. Қыш бұйымдар өндірісі дамуының бұл кезеңін қалыптасу кезеңіне жатқызуға болады. Себебі, тәжірибелік талаптар заттық параметрлерді қалыптастыру барысында басымдық көрсетті. Қыш бұйымдардың пішіндері ерекше функционалды: ыдыс аузының жиегі бедерленбек түгіл, тіпті, ыдыс денесі бетінің негізгі сулағынан бөлінбеген, ол біртұтас тек ыдыстық көлемнен ғана тұрады, қылтаға өту еш белгіленбеген, ал түбі болмағандықтан, орнықты емес. Бірақ бұл жерде қыш пішіндерді дайындаудағы құралдардың қарапайымдылығына қарамастан ыдыстың бетіне тұтас өрнек салу арқылы эстетикалық үйлесімдікке ұмтылу байқалады. Сызықты-нүктелі өрнек ыдыстың бетіне таяқтың үшкір ұшымен салынған. Ол ыдыстың бетіне тік және көлденең бөліктер ритмі әсерін береді. Тік сызықтар жоғарыдан төменге бағытталып, ағып жатқан, иілген сызықтар тәрізді болып келеді. Мұндай бағытталған сызықтар ыдыс пішінінде анық байқалады.

Сәндік шешімнің басқа түрінде заттың бүкіл бетін алып жатқан, көлденең орналасқан өрнектің қырланған элементтері бар керамикалық ыдыстың формасы кездеседі. Нәтижесінде ыдыс сақина тәрізді қиығы бар пішінге ие болады. Дәл осындай бірақ, сәндік элементтері күрделі түрлері кездесетін мысал ретінде басқа ыдыс-аяқтарды келтіруге болады. Оларда қашалып салынған өрнектің толқын тәрізді қозғалысы заттың бүкіл бетін жауып жатады. Егер керамикалық ыдыстың пішіні — материалмен жұмыс жасауда жеткілікті тәжірибе болмаған кезде, құралдардың көмегімен өңдеу тәсілі менгерілмеген кездегі адамдардың талап-тілектері мен мүмкіндіктеріне сәйкес келетін таза тәжірибелік құбылыс болса, онда өрнек орындалуы жағынан қарапайым болғанымен, неолит дәуіріндегі адам сананысының қозғалысын айғақтайды. Біріншіден, бұл пішіннің көлемін визуальды “ұлғайтуға” немесе “қысқартуға” мүмкіндік беретін, осылайша оның қалпын, эстетикалық қабылдауын дамытуға ықпал жасайтын пішіннің жоғарғы жағын ырғақты бөлшектеуге ұмтылу. Екіншіден, өрнектің сипаты оның мағынасын береді. Бұл жерде біз адамның әлем жайлы түсініктерінің қалыптасуымен бетпе бет келеміз. Өрнектің вертикаль сызықтары — судың жоғарыдан төменге қарай ағу қозғалысын көрсетеді. Себебі, суға арналған ыдыстар тіршілік нәрі, көк құнарлылығы түсінігін береді. Одан әрі кеңістіктің үш бөліктен тұратындығы идеясы өз жалғасын табады, ал бұл жағдайда біз әлемді оның кеңістіктік “бақылауы” жоқ біртұтас құбылыс ретінде қабылдаймыз. Ыдыс-аяқтардағы өрнектер оның бүкіл бетін алып жатқандықтан басынан аяғына дейін біркелкі. Сондықтан ол әлем түсінігі жайлы идеяны біртұтас бөлінбейтін бөлшек ретінде бере алады.



Пішіндерді дайындаудың қарапайым тәсілдеріне, неолит дәуіріндегі ыдыстардың қолданылу сипаты, оның өрнегінің қарапайымдылығына қарамастан керамика өндірісі болашақта өзінің мүмкіндіктерін менгеруге қажет тәжірибе жинақтап қана қоймай, сонымен қатар дүниетанымды көрсету принциптеріне негізделген мағыналық өрнекке байланысты қатынастарды менгеріп жатыр. Бұл жағдайда пішін мен өрнек культтік формалар мен күнделікті тұрмыста қолданылатын заттарды дайындаудың өзара үйлескен түйіні болып табылып, заттардың функционалдық формаларын қабылдау негіздерін қалыптастырды.

Қола дәуіріне жататын Андронов мәдениетін зерттеушілер оның дамуының екі негізгі кезеңдерін бөліп қарастырды: олар Нұра (б.д.д XVI—XV ғғ.) және Атасу кезеңдері (б.д.д XIV—XIII ғғ.) [2]. Осы топтастыру бойынша бұл кезеңдердің әрқайсысына керамикалық бұйымдардың өз типтері тән. Нұра кезеңіне зоналық өрнегі мен конус тәрізді табаны бар ваза тәрізді нақты пішінді қыш құмыра жатады. Бұл кезеңдегі өрнектерге қысқаша үшбұрыш, таяқпен ішке қарай батырылған үшбұрыштар, үшбұрыш және каннелюр қосындылары бар меандрлік сюжеттер үйлесімі жатады. Олар ирек және тегіс шиамппен орындалған. Нұра ыдыстары пішіндерінің аяқталуымен әрі өзгеше көркемдігімен ерекшеленеді, олар кілемге арналған күрделі ою-өрнектермен өшекейленген.

Атасу керамикасы үш түрлі ыдыс-аяқтармен белгілі. Дөңгелек бүйірлі және құты тәрізді құмыралармен қатар кертпешті қыш құмыралар пайда бола бастайды. Дөңгелек бүйірлі қыш құмыралар биік дөңгелек түбін өзгертіп, пішіні жағынан өте қарапайым сипатқа көшеді. Өрнектер әдетте бүйірге, таяқ және табанға үш зонаға бөлініп орналасады. Тажынан ромб және үшбұрыштардың тізбегі жоғарыға қарай жүргізіледі, кейде төменге бағытталған екінші қатар да жүргізіледі. Бүйірі мен ыдыстың жоғары бөлігінде меандр өрнектің үшбұрышты фестондары болады. Ал табанында төменге бағытталған параллель каннелюрлер мен үшбұрыштар салынған. Атасу кезеңіндегі керамиканың өзіне тән ерекшелігі — мойын бөлігінде өрнектің болмауы.

Кейінгі қола дәуірі ескерткіштері Беғазы-дөңдібай мәдениетіне жатады. Тік тажылы және шар тәрізді денелі қыш құмыра — осы кезеңдегі пішінге тән. Ыдыстың бүкіл бетіне салынған меандр және үшбұрышты фестондар — ою-өрнектің ең кең тараған түрі. Басқа да сюжеттердің қатарына тырнақтың таңбасы, екі саусақпен қысып салынған кішкентай іздерді, шахматтық тәртіптегі ромб тәрізді өрнектерді жатқызуға болады. Беғазы-дөңдібай мәдениетіне жататын ыдыстарға салынған өрнек түрінің өте көп екендігін айта кеткен жөн. Бірақ тек осы мәдениетке ғана тән суреттерді анықтау оңай шаруа емес.

70-жылдары археологтар жүргізген зерттеулердің нәтижесінде,

кейінгі қола дәуірі ескерткіштерін бір ғана Беғазы-дөңдібай мәдениетіне жатқызу қайта қарастырылды. Сондай-ақ, олар Андронов керамикасы дамуының тағы бір дербес кезеңін — Сарғара мәдениетін анықтады, Солтүстік Қазақстандағы соңғы қола мәдениеті [3]. Қою түсті, тегіс табанды керамикалық ыдыстар Сарғара мәдениетіне жатады. Олардың бет жағы айқы ұқыпсыздықпен өңделген. Мойны аласа, кең ауызды, денесі толықтау, едәуір жоғары пропорциялы ыдыстар жиі кездеседі. Сарғара мәдениетінің негізгі нышаны — белдеушелер мен қарапайым өрнектер (шырша, баспа ойықтар, маржандар — бұлар темір дәуірі керамикасындағы негізгі өрнектерге айналды).

П. Агапов пен М. Қадырбаев Андронов мәдениеті дамуындағы екі кезеңді ұстанады [4]. Олар кетпенді егін шаруашылығының біржолата қалыптасып болған, бақташылық мал шаруашылығы дамыған және қола металлургиясының жаңа қалыптаса бастаған кезеңіне байланысты б.д.д. XVIII—XIV ғасырларды ерте кезеңге жатқызады. Осы топтастыру бойынша бұл кезеңнің керамикасы — түбі жалпақ, бүйірлері тік немесе біраз шығыңқы, кей кезде мойны иілген құты тәрізді қыш құмыралар. Ыдыстың жоғарғы бөлігіне тарак тәрізді күрделі өрнек салынған. Екінші кезеңді, яғни б.д.д. XIV—X ғасырларды олар Андронов тайпалары тарихындағы біршама жоғарғы деңгейдегі экономикалық дамудың жаңа кезеңі деп анықтады. Мал шаруашылығы, кетпенді егін шаруашылығы, тау-кен жұмыстары қарқынды дамып, алтын, мыс, қалайы өндіру ұлғая түсті. Керамиканың пішіндері мен қолдану аясы да көбейді. Пішін нобайы бір қалыпты, әдемі ваза тәрізді ыдыстар, жоғарғы бөлігінде қырлары анық көрінетін қыш құмыралар және құты пішінді ыдыстар тәрізді үш түрі бөлініп шығады. Әшекей біртұтас өрнектен көлденең қатарларға бөлініп жатқан өрнектік белдеулерге дейін өзгереді. Тарак тәрізді өрнектің орнына біртегіс өрнектер келді. Кейінгі кезеңнің ою-өрнегі біршама ықшам әрі қатан.

Тұтас алғанда, ғалымдар “Андронов және “Беғазы-дөңдібай” деп атаған ежелгі Қазақстанның мәдениетінде керамика кең тарап, көбіне көркем қолөнер кәсібінің осы түрінің адамзат мәдениетіндегі дәстүрлі дамуымен сәйкес келеді. Қола дәуіріндегі керамикалық бұйымдар қай аймақта шығарылған болсын, мейлі, олардың барлығының да пішіндерінің соншалықты қарапайымдылығы, дәстүрлі геометриялық декоры ерекшелендіріп тұрады.

Қазақстан аумағында керамика өндірісі Андронов кезеңі деп аталатын дәуірде өте жақсы дамыды, алайда қазіргі кезде бұл термин аймақтық емес, көбіне уақытқа, кезеңге қатысты түсінікке айналған. Себебі, мұндай олжалар Андронов кентінен басқа қазіргі Қазақстан мен Оңтүстік Сібірдің барлық аумағынан табылған. Бүгінгі күні керамиканың аталған түрінің тарау аймағы біршама кеңейді, бірақ анықтау уақыты өзінің бастапқы атауын сақтап қалды.

Оңтүстік Орал бойынан Енисейге дейінгі аймақты, Қазақстанның бүкіл аумағын алып жатқан қола дәуірінің зираттарында көптеген жақсы сақталған өрнектелген қыш керамикалар табылды. Күйдірілмеген саз балшыққа өрнек салу әдісі онша күрделі емес. Шеберлер ұсақ тісті қарапайым тарақты штамптың көмегімен, пунктир сызық түріндегі геометриялық сурет жасаған, үшкір таяқтың көмегімен кішкене науа төрізді өрнек жасап, ыдыс декорында айтарлықтай шеберлікке қол жеткізген. Олардың жалпы ерекше өзгешеліктері мынадай: пішінің симметрияға жақындығы; статикадан гөрі динамикаға қарай ұмтылған ырғақ; пропорциялардың тепе-теңдігі және контурлердің мәнерлі анықтығы.

Аталған дәуір керамикаларының ұқсастығы ежелгі әлем мәдениетінде өзара әсер болғандығын көрсетеді. Себебі, заттың пішіндерді де бір типтес, аймақтың арақашықтығының алшақтығына қарамастан декоративтік шешімнің сипаты да сәйкес келеді. Бұл функционалды талаптардың нәтижесі. Соңғысы қоғам дамуында кездейсоқтықтан туындамайды. Өйткені декоративті шешімнің сол баяғы жүйесі адамдардың әртүрлі этникалық топтарының өнерінде дәстүрлі бола бастады.

Ежелгі әлем керамикасы саз балшық жолақтарын негізге жинау арқылы немесе саз балшық кесегі көлемінің ішін қолмен басып ойып, кеңейту арқылы қолмен жасалды. Ал оны күйдіру барлық жерлердегі керамика өндірісі дамуындағы үлкен қадам болды. Материалмен жұмыс жасау барысы, саз балшықты алдын ала өңдеу технологиясы мен оның құрамы, оны кейін күйдіру, тіпті, шағын аудандардың өзінде де біршама ерекшеленіп тұрады. Бірақ заттардың пішіндері барлық жерде дерлік бір типтес және өте қарапайым. Әрине, күнделікті тұрмыста қолданылатын заттар пішінінің көлемі қарапайым функционалды талаптарға сай жасалған. Дегенмен, олардың дайындалуында біраз ерекшеліктер бар. Бұл ерекшеліктер археологтарға олардың шығу аймағын белгілеп, дайындалған уақытын анықтауға мүмкіндік береді.

Заттық пішіндердің үндестігі қола дәуіріне жататын керамикалық бұйымдардың біршама кейінгі пішіндерін анықтайды. Мұнда жетілуге, керамикалық бұйымдар көлемінің пропорционалды үйлесімділігіне деген тенденция байқалады. Неолит және қола дәуірлеріндегі керамикада байқалған эстетикалық ерекшеліктер декор дамуы сияқты мағыналылықпен тікелей байланысты дамыды. Егер саз балшық пішіндерінің декоры неолит дәуіріндегі адамның дүниетанымын болжауға болатын құдіретті-мағыналық контекске ие болса, онда керамикалық бұйымдардың тәжірибелік пішіндерінің құрылымы уақыт өте келе, дәл сол таңбалық сипатты қабылдап алды. Яғни, заттың конструктивті бөліктерінің үйлесімділігі дәл декордағы сияқты заңдылықтар бойынша құрылады. Сондықтан әрқашан керамикалық заттар нақты айқындалған таяқ,

дене және табан бөліктерінен тұрады. Әртүрлі тәжірибелік заттар пішіндерінің мұндай бөлшектенуі ежелгі әлемнің материалдық-көркемдік мәдениетінде дәстүрлі болады.

Қола дәуірі кезінде керамикалық заттар тұрмыстық, шаруашылық қолданыста пайдаланылды. Тек кей кезде ғана ол жерлеу процесімен байланысты салттық рәсім үшін дайындалды. Және ыдыс-аяқтың барлығы дерлік салттық мақсатта пайдаланылған. Бұған археологиялық зерттеулер айғақ бола алады. Ас — тіршіліктің бастауы, ал ыдыс оны сақтаушы ретінде құдіретті сипаттағы символикаға ие болған. Сондықтан тұрмыста қолданылатын заттарға деген қатынас құдіретті мағынаға толы болды. Бұл жағдайда да заттың пішіні ерекшелік емес. Тәжірибелік қызмет заттық пішіндердің нақты түрлерін жасауды қажет етеді, алайда ерте қола дәуірінде мағыналылығы көріне бастайды.

Сондықтан құты, құмыра төрізді саз ыдыстардың, кейін көзе төрізділердің денесінің жоғарғы бөлігі тәж сияқты пішінделді; денесі табан бөлігіне қарай тарылады (кесе пішіні Андронов кезеңіндегі керамикада жиі кездеседі). Түбі әдетте материал өңдеудің технологиялық жетілдірілуі арқылы жасалады және ол тұрақты болады. Уақыт өте келе кез келген заттың тігі бойынша анық жіктелген пішіні көріне бастады, оның түбі, негізгі бөлігі, жоғарғы бөлігі болды. Иық бөлігінің денгейі де белгіленеді, бірақ көбіне декор арқылы, яғни, иық бөлік дене бөлігінің тарылған таяққа өтуі арқылы анықталады. Ал соңында, функционалды тұрғыдан өте ыңғайлы, ұзын мойынды көзе пішіні пайда болады. Қола дәуірі керамикасында белгілі конфигурациялардың үстем болуы, әрине, сол бір материалмен жұмыс жасауда қарапайым тәжірибенің жетілуіне, тұрмыстық сипаттағы заттарды жасау үшін бірдей іс-әрекеттерді бірнеше мәрте қайталағанда нәтиже беретін жұмыстың үйреншікті тәжірибелерінің пайда болуына байланысты. Сондықтан заттық пішіндердің құрылымында Андронов кезеңіндегі керамикадан жасалған бұйымдардың басым көпшілігіне тән жалпы ұқсастықтар бар.

Бұл, бәрінен бұрын, заттық пішіндердің тік тұрған қалпындағы зоналарын анықтау. Бір жағынан мұндай бөлшектеудің функционалды ерекшелігі бар: жоғарғы жиегі айқындалған ыдыс ұстап тұруға ыңғайлы. Егер ол тарылған болса, онда одан сұйықтықтың құйылуын бақылауға болады; ыдыстың бедерленген түбін оны жазықтыққа қоюға ыңғайлы етеді. Екінші жағынан — бұл зоналарды декор немесе пішін бедері арқылы ерекшелендірудің қажеттігі жоқ. Бұл жағдайда функционалды талаптар қола дәуіріндегі адамдардың дүниетанымымен ұштасқан болу керек.

Андронов мәдениетінен ежелгі архаикалық дүниетаным өз көрінісін тауып, Қазақстанның кейінгі қоныстанушыларының бүкіл көркем мәдениетіне негіз болған геометриялық декор

символикасын қалыптастырып, оны жетілдіргенін білеміз. Ең қарапайым табақ түрлерінің, құты тәрізді құрылымдары өлем құрылымдары жайлы сол арханкалық түсініктерге сәйкес “анықталған зоналарға ие — әрлеу (декор) іс жүзінде соларды айқындап тұрады.

Андронов кезеңінде жасалған керамика геометриялық символиканың дамуын білдіреді, ал оның заттың бетіне орналасу ерекшелігі қола дәуіріндегі адамның өлемді кеңістіктік-уақыттың қабылдауын көрсетеді. Жоғарыда айтылып кеткендей, заттық пішіндер мен декорды анықтау өлем ағашының сюжеті жайлы қалыптасқан түсінікке сәйкес келеді (өлемнің дәл сол моделі).

“Андронов мәдениеті” дегенді ұстаушылардың басым көпшілігі отырықшы егіншілер болғаны, алайда олардың мал шаруашылығымен де айналысқаны да белгілі. Сондықтан жартастағы суреттерде жануарлар бейнеленген. Олардың “өмір”, “өлім”, ата-бабалар аруағы сияқты түсініктерге көзқарастары керамикалық бұйымдардағы декоративтік шешімдер жүйесінде өз көрінісін табады. Мысалы, заттың бүкіл бетін алып ойып салынған геометриялық таңбалар мен кез келген жердегі алғашқы адамдар мәдениетіндегі декорациялаудың дәстүрлі жүйелері арасында көп ортақ нәрселер бар. Яғни, геометриялық символика тұрмыстық заттарды декоративті безендірудің негізгі жүйесі болып қалыптасады. Пішін сияқты ол да дәстүрлі.

Геометриялық декордың негізгі элементтері — үшбұрыштар, ромб комбинациялары, иректер, крест тәрізді элементтер, сондай-ақ меандрге жақын, кейін көп мөлшелердегі әртүрлі меандр түріндегі өрнектерге айналатын декор. Өрнек композицияларының орналасуы геометриялық таңбалар жинағы секілді дәстүрлі. Бір қызығы осы дәуірдегі жартастағы суреттерде шеңбер, арба, адам бейнелері, ал тұрмыстық заттар декорының пішінін жасауда көбіне үшбұрышқа негізделген геометриялық таңбалар кездеседі.

Мұндай құбылыс кездейсоқ емес. Мүмкін, үшбұрыш — адамдардың өлеміне қатысы бар, оның кеңістіктік болмысын шынайы өлемде және о дүниеде белгілеген элемент шығар, олардың проекциясы тікелей қоршаған орта үшін маңызды болды. Ал гибдатхана секілді қасиетті орындар басқаша түсінілді: ол жерді күдіретті күш мекендеген. Ал мына жерде, яғни, тірілердің өлемімен байланысты, тұрмыста қолданылатын ыдыс-аяқтарда өмір сүру геометриялық таңбалар символикасы жүйесінің көмегімен “игленді”, “қорғалды”. Осы кезеңге жататын бізге белгілі керамикалық ыдыстардың барлығы дерлік жоғарыда мысалға келтірілген геометриялық таңбалармен, пішін орналасуының дәл сол тұрақты жүйесімен өрнектелген. Мысалы, ыдыстың жоғарғы жиегінде орналасқан үшбұрыштардың ұштары жоғарыға қаратылған. Бұл — жиірек кездесетін түр. Керамикалық ыдыстар пішінінің ою-өрнектік

композициясының төменгі бөлігімен өтетін үшбұрыштардың ұшы көбіне төменге қараған. Бұл — өлемнің кеңістіктік моделінің зоналық орналасуына сәйкес келеді. Бірақ ыдыстың негізгі бөлігіндегі декордың жалпы композициясын тұйықтайтын үшбұрыштан шығып жатқан сызықтың ұшы жоғарыға қаратылған.

Әрбір ыдыстың өз геометриялық декоры бар, дәлірек айтсақ, жинақ өте қарапайым әрі үйреншікті болғанымен, үшбұрыштардың орналасуы өзінің жиілігімен, ырағатымен, композициялық құрылымының динамикасымен ерекшеленеді. Мысалы, үшбұрышты пішіндер қисындасуларын өрнектің шырша тәрізді түрі жасай алады. Ол сағат тілі бойымен немесе сағат тіліне қарсы бағытта қозғалуы мүмкін. Сатылы конструкцияны құрайтын үшбұрышты қисындасулар декоры өте анық. Оның ұшы тұтас үшбұрыш болып келеді, ал конструкция төменге қарай бағытталған. Үшбұрыштардың әртүрлі бұрыш-ұштары бар: 90 градустық бұрышы бар, қыры біркелкі. Әдетте ою-өрнек белдеуі ыдыстың жоғарғы бөлігінде орналасады. Негізгі ою-өрнек белдеуінен біраз қашықтықта, яғни, ыдыстың түбінде ұштары жоғары қаратылған үшбұрыштар бейнеленген.

Өрнек сызығының негізгі композициясындағы үшбұрыштардың ұшы төмен қараған, ал керамикалық ыдыстың басынан келе жатқан декордың басқа композицияның декорына қарағанда тамаша шешімі бар. Ол геометриялық элементтердің жоғарыға бағытталған қозғалысымен композицияны аяқтайды. Яғни, декор заттық пішіндерінің жиектерін айқындай отырып, өзінің сәндік кеңістігінің шетін тұйықтайды.

Үшбұрышты сәндік қалыптардың басым көпшілігіне штрихтармен “әлсіз тон берілген”, геометриялық өрнектердің көптеген элементтері толығымен штрихпен жабылған. Бірақ неолит дәуірінен қалған композицияның сызықтық және үшкір элементтері сәндік композицияға белсенді әрі жиі қатысады.

Үшбұрышпен қатар ромб және оның әртүрлі конфигурациялары сияқты геометриялық элементтер жиі кездеседі. Әдетте ромб элементтері “зоналардың” арасында орналасады, яғни, жоғарғы және төменгі үшбұрышты геометриялық таңбалардың арасында орналасып, керамикалық ыдыстағы декордың өрнектік сызығының ортасын айқындап тұрады. Бұл “орта” тік сызықпен немесе ирек сызықпен белгіленген. Немесе сол сызық үшбұрыштар мен оның бір қалыпты үзіліссіз қозғалысының қосындысынан тұрады; я болмаса сол үшбұрышты конфигурациялардың өрнектері зооморф типтес өрнектерге жақын элементтерді жасайды. Декорда зооморфты образдар жоқ, өрнектік қисындастыруларды жасайтын геометриялық сызықтар меандр принципі бойынша құрылғанымен, өрнектің белгілі зооморфты түрін еске түсіреді.

Декордың ромбылы қисындастырулары алуан түрде берілген,

олардың әрқайсысы бұл өнердің мүмкіндігі қаншама кең екендігін білдіреді. Олар — қиылысқан, бір біріне кіріккен үшбұрышты пішіндердің өте қарапайым үйлесімдері.

Геометриялық декордың ең динамикалы түрлерінің бірі — иректер, композицияның S-образды элементтері. Әдетте олар ыдыстың иін белдеуі деңгейінде, кеуде тұсында орналасып, өрнекті толық аяқтай алады. Ирек динамикалы қозғалыс пішінінің өзі сәндік сызықтардың шырша тәрізді қозғалыстарынан туындауы мүмкін, немесе қарапайым сызық иректерінен құрылуы мүмкін. Осылайша, геометриялық пішіндердің өте қарапайым жинағы керамикалық ыдыстың бетіндегі өрнекті алаңды алуан түрлі етіп ажарлайды. Әдетте декор тұтасымен динамикалы, статика көбіне зат пішінінің өзіне тән.

Қазақстанның кең байтақ даласынан табылған Андронов кезеңінің керамикасы б.д.д. II-мыңжылдықтан бастап сақталып келеді. Түрлерінің сан алуандығымен ерекшеленіп, пішіндер мен декор дамуының жоғарыда аталып өткен кезеңдерін басынан кешіре отырып, андроновшылардың керамикалық бұйымдары қызметтік қолданыс бірлігі мен ұқсас көркем-эстетикалық көзқарастар жиынтығы ұсынған формалды-пластикалық принциптердің нақты бірлігін тұтас сақтап тұр.

Андронов кезеңіндегі керамика — ежелгі Қазақстан мәдениетіндегі өте маңызды әрі қайталанбас құбылыс. Қазақстанның ежелгі тұрғындары -көркемөнер шеберлерінің өкілдері. Андронов керамикасының негізгі эстетикалық және көркемдік принциптері мәдени феномен ретінде Қазақстан көркем мәдениетін дамытудың ары қарайғы кезеңдерінде өзінің тікелей немесе қосымша жалғасын тапты. Андроновшылардың керамика саласына қосқан үлкен үлесі біздің аймақтағы бейнелеу және сәндік-қолданбалы өнерлердің образды-пластикалық ерекшелігін қалыптастыруда қол жеткізген орасан зор жетістігі болып табылады.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966. С. 277—278.
2. Кузнецова Э.Ф., Тепловодская Т.М. Древняя металлургия и гончарное производство Центрального Казахстана. — Алматы: Ғылым, 1994. С. 207.
3. Зданович Г.Б. Керамика саргаринской культуры. // Бронзовый век Урало-Иртышского междуречья. Челябинск. 1984. С. 79—80.
4. Агапов П., Кадырбаев М. Сокровища древнего Казахстана. Алма-Ата, 1979, С. 49—50.

Бірінші мыңжылдықта көптеген еуразиялық халықтар мен тайпалардың өмірінде елеулі өзгерістер байқалды. Қазіргі Қазақстан аумағын мекендеген ежелгі тұрғындардың мәдениеті мен өнерінде де дәл осындай көрініс байқалады.

I-мыңжылдық бойы еуразиялық далаларда Андронов мәдениетінің орнына оның тікелей мұрагері — үндірийлердің (үндірандық) көшпенді мәдениеті келеді. Бұлар да алдыңғылар сияқты отқа табынушылар болды. Қоғамның әлеуметтік-экономикалық құрылымындағы өзгерістер табиғи-климаттық факторлардың салдарынан туындап отырды. Дәстүрлі мал шаруашылығы, шаруашылықтың ежелгі түрлерінің бірі ретінде, аймақтың қатал табиғи жағдайында адамның тіршілік етуіне мүмкіндік жасай алмады, оны түбегейлі қайта құру қажет болды. Жаңа мәдени бірлік — номадизм пайда болды. Еуразия далаларында алғашқы көшпенділердің пайда болуы қоғам мүшелерінің арасындағы өзара қарым-қатынасқа жаңа сипат беріп, дүниетанымның жаңа жүйесін әкелді. Дәлірек айтсақ, жаңа дүниетанымдармен келген әлемнің жаңа жүйесі қалыптасады. Енді өмір табиғат күштерінен, адамның далалы және таулы аймақтарға үнемі көшіп-қонуынан болып тұратын тұрақты өзгерістерге одан сайын тәуелді болды.

Жоғарыда айтылғандай, дүниетанымның жаңа жүйесі бос жерде қалыптасқан жоқ. Алдыңғы ұрпақтың рухани құндылықтары қалып, үлгі ретінде қалды, ал уақыт өте келе жинақталған жаңа дүниетанымдар көшпенділер философиясының негізіне енді. Көшпенділер алдыңғы тәжірибелерден, яғни, андроновшылардың мәдениетінен бас тартқан жоқ. Тікелей мұрагер ретінде, олар өздерінің ежелгі мифологиялық негізін сақтай алды, бірақ өмірдің жаңа тәртібі қайта қалыптасып жатқан жаңа мәдени кеңістікке өзінің түзетулерін енгізді. Әсіресе ол сақ, сарматтардың өнерінде толық жүзеге асты.

Шаруашылықты жүргізудің көшпенді жүйесі қоғамның барлық мүшелерінің өзара әрекетін, рудағы, жанұядағы рөлдерді нақты бөліп беруді қажет етті. Бұл жерде еркектердің ұзақ уақытқа табынды жайып алысқа ұзап кетуі, ал әйелдердің үй шаруасы және балалармен айналысуы қарастырылған. Көшпенділер үшін енді қоршаған табиғатты білу және сезіну, оның кездейсоқ құбылыстарын алдын ала болжау өте маңызды болды. Кішкентай топтар немесе отбасының жеке мүшелерінің ғана емес, біртұтас рудың үнемі көшіп-қонуы арқылы көшпенді жүйе кейін даму шегіне жетті. Қоғамдағы әлеуметтік-экономикалық негіздің мұндай пішіні, әрине, мәдени дәстүрлерді таразылауда өз өлшемін жасауы керек.

Сақ кезеңнің өнерінде көшпенділер өмірінің дүниетанымдық және философиялық негізін қалыптастырған жаңа мәдени орта

толығымен өз көрінісін тапты. Құндылықтар жүйесіндегі алғы шарттар рөлін енді қоршаған жануарлар әлемінің табиғи ерекшеліктеріне тән күш, ұмытылушылық, шыдамдылық атқарады.

Бұл жағдайда өмір салты ойлаудың жаңа түрін қалыптастырады, көрініс табады. Ал бұл жайылым жер іздеу барысындағы тынымсыз қозғалыс. Сондықтан динамика мен статиканың қарама-қайшылығы көшпендінің дүниетанымындағы шындықты түсінуіне сәйкес келді. Қозғалыс өмірдің жердегі әрекетіне өте қажет фактор, ал статика — өмірдің абсолютті көрінісі. Қарқынды, үнемі өзгеріп, өрі әрқашан қайталанып отыратын әлемнің тұрақтылығы арқылы көшпенді дүниетанымында өмір және өлім, кеңістік және уақыт, материалдық және руханилық сияқты негізгі түсініктер туралы көзқарастар жүйесі қалыптасты.

Дегенмен, андроновшылардың өнерінде жаңа өнердің принциптеріне негізделген ерте көшпенділердің өнеріндегі негізгі құрылым жасаушы элементтер байқалады.

Бұл — аспан мен жер, әлем кеңістіктерінің болмысы түсініктерін беретін геометриялық белгілердің жүйесі. Белгілер әлемнің жаратылысы, әлемдегі тәртіп пен хаос жайлы мифологиялық түсініктерге сәйкес келді. Табиғаттағы заттардың ретін сақтауды үнемі қамтамасыз ету қажеттігі салттық құрбан шалуды, адам тарапынан салттық әрекеттерді орындауды талап етті. Әйтпесе хаос барлық тіршілік атаулыға қауіп төндірді. Өлім өмірдің соңы емес, керісінше, басқа әлемге, басқа кеңістікке өту деп түсініледі. Сондықтан да өлім жаңа адамның өмірге келуіне салтанаты сияқты ерекше салт-жоралық дәстүрмен аталуы керек. Көріністің салттық мәнінде адамдардың өмірге келуі де оқиға екендігі еш күмән тудырмайды. Ал адамды о дүниеге аттандырғанда салт-жоралар ерекше мұқият орындалады. Сақ обаларындағы жерленетін орындарды зерттеудің арқасында ғана біз ертедегі көшпенділердің өнері мен тұрмысын қайта қалпына келтіруге мүмкіндік аламыз.

Қазақстан аумағында көшпенді тайпалардың өмір сүрген уақыты үш мыңжылдық тарихты қамтиды. Бұл жерде алғаш рет жылқылар мен түйелер қолға үйретілді. Олар бұдан көп бұрын, Андронов дәуірінде мифологиялық кейіпкерлердің пантеонына енген. Таутеке, тазқара, мысық тұқымдас жануарлардың бейнелері сақ дәуіріндегі өнердің ғана назарын аударған ерекше нысандар болды.

**Аң стиліндегі өнер.** Қазіргі тарихнамада ертедегі көшпенділердің өнері “аң стилі” деп аталады. Басым көпшілігі — сақ, сармат, Қара теңіз жағалауы скифтерінің өнері. Зооморфизм көркемөнердің барлық түрінде де жетекші рөл атқарады, ал бұл өртүрлі таңқаларлық түрленулерге, құрылымдарға әкелді. Аң стилі далалық мәдениетте кең тарады.

Жануарларды бейнелеу композицияның, материалдың

ерекшелігіне, жануарлар образының киімде, тұрмыстық заттарда бейнеленуіне байланысты түрленеді. Бірақ көзге көрініп тұрған алуан түрліліктің артында, яғни, композицияның сюрреалистік сипаттағы шешімінің артында оның құрылысының қатып қалған жүйесі тұрады. Бұл жүйе көшпенді мәдениет дәуірінен алынған, алдыңғылардың көркем тәжірибесі мен жаңа идеяларына негізделген.

Ежелгі әлем өнеріндегі құрылым жасаушы көркем пішін көбіне қасиетті мағыналық тақырыпқа ие болады. Кейін композициялардың кез келген әдістерінің шығуы жайлы шын мағына жоғалып, оның алғашқы қалыптасуы кезеңінде белгі символы тұрады. Ертедегі көшпенділер өнерінің пайда болған күнінен бастап қалыптасқан өзінің мағыналық контекстін сақтап қалды.

Бұрын айтылғандай, сақ мәдениетінің негізін салушылар — андроновшылар аймақтағы барлық этностардың мәдени бірлігінің негізін қалады. Сондықтан да діни нанымдар саласындағы жетістіктер сақталып қалды. Ал бұл — өнердің ары қарай дамуына негіз болып табылатын ең шешуші факторлардың бірі.

Андронов мәдениетінде әлем және алғашқы адам, әлемдегі кеңістіктің жағдайы, әлемдік су кеңістігі, бұл әлемнің өмірлік кеңістігі, болмыстың шындығы мен ирреалдығы жайлы адамның түсінігі қалыптасты. Қазір бізге мына жәйт анық: далалық зонаны мекендеген тайпалар еуразиялық кең байтақ даланың түпкір түпкірінде үнемі көшіп-қонып жүрді. Осы себепті үндіарийліктердің көптеген түсініктері Еуразия континентін мекендеген барлық халықтардың мәдениетінде кездеседі.

Шеңбер мен шаршы, крест, свастика, спираль, сызықтардың ирек толқын тәрізді қозғалысы мен олардың туынды-геометриялық пішіндері көптеген көркем композициялардың құрылым жасаушысы болып табылады және ол көшпенділер дәуірінен көп бұрын пайда болған. Жануарларды бейнелеуде шынайы әдістердің өнерде көп пайдаланындығына қарамастан, олардың барлығы геометриялық пішіндер мен дене бөліктерінің символикасын ескере отырып қалыптасқан.

Дене бөліктерінің символикасы адамның фигурасына да тән. Мұндай дәстүр өнердегі кез келген бейнелеудің кеңістіктік сипатына байланысты. Бұл әлемдегі бар нәрсенің әр тарапынан проекциясы бар. Егер пішін тік тұрған қалпы ашылатын болса, онда ол әлем болмысы зонаның тікелей сипатына байланысты болады. Егер көлденең болса, онда көлденең бөлік әрқашан әлемнің тікелей тұтастығының кесіндісін көрсетеді.

Әлемнің пайда болуы жайлы түсініктің өзі үндіарийлер мен үнділіктерден мұра болып қалған әдеби деректерде кездеседі. Әдеби ескерткіштерден белгілі — біздің аймақтағы номадтар мәдениетінің үқсастығы ежелгі этностардың өзара мәдени байланысының

болғандығын дәлелдейді. Үндірандық тайпалар Еуразия континентінің далалық бөлігін мекендеген.

Адам мен жануардың дене бөліктерінің символикасы құрбан шалу рәсімін бейнелейді. Бұл дәстүр андроновшылар өнерінде кең тараған. Дене бөліктері, әсіресе, бас, аяқ, жануардың терісі біртұтастықтың символын берді. Дәл осы жүйе ерте көшпенділердің өнерінде байқалады.

Өзінің шығу тегі жағынан өте ерте кезге жататын сақ өнері заттарының композицияларында геометриялық пішіндер басым. Мысалы, жауынгердің киіміндегі декордың үшбұрышты элементтері андроновшылар өнерінде де кездеседі. Сонымен қатар ол кейінгі этностардың мәдениетінде де сақталған. Үшбұрышты геометриялық элементтер жауынгердің алтын киімін тұтас жауып тұр. Олар жебе ұшының пішінін еске салады, кейде әлемдік таудың көрінісін береді. Адам образы — бұл геометриялық элементтің семантикасы Еуразияның ежелгі халықтарының мәдениетінде көп қырлы.

Шаршы пішіні киімнің декорына да, культтік заттардың конструктивті құрылымына да тән. Сонымен қатар декоративті нұсқада оның ғажайып түрлері пайда болады, ал культтік заттың үстінгі жағы өзінің ықшамдығы және қарапайымдылығымен таң қалдырады.

Шеңбердің символикасы да культтік заттардың, декордың, тұрмыстық бұйымдардың пішінінде көрініс тапқан. Геометриялық символикаларды декоративтік мақсаттарда пайдалану композициялық құрылымның шектеулілігі мен мағынасына қарамастан, адамның шығармашылық қиялының мықтылығын көрсетеді.

Симметрия — көшпенділер өнеріндегі композицияның ең белгілі құрылым жасаушы элементтерінің бірі. Шын мәнінде барлық декоративті композициялардың кез келген пішіні симметрия заңдарымен байланысты. Симметрияның өнерде пайда болуы өнердің соншалықты жақсы дамуымен ғана емес, сонымен қатар адамның әлемді қабылдауындағы психофизиологиялық ерекшеліктеріне де қатысты. Дегенмен, оның символикалық түсіндірмесі мәдениеттің генезисімен ғана байланысты.

Андронов кезеңіндегі өнерге тән симметрия көбіне қыштан жасалған бұйымдардың өрнегімен байланысты болды. Киімдегі ою-өрнек белгісіз, мүмкін, ол керамиканың дәстүрлі өрнегіне сәйкес келетін шығар. Осы кезеңнің өзінде-ақ айналы симметрия пайда бола бастады. Бұл кейін ерте көшпенділердің өнерінде кең тарады.

Айналы симметрияның символикасы ерте көшпенділердің өнерінде әлемнің шынайы және абсолютті болмысына деген көзқарастар жүйесін береді. Оның көрінісі, жеке әлемдер шекарасы

көлденең кесік арқылы сыртқы шекаралармен тұтасқан. Кеністіктер әлемі арасындағы ауысулар жайлы “түсінік” қазір уақытпен тығыз байланыстырылады. Болмыстың осы екі санатының мұндай толық сініскен байланысы көшпенділердің мәдениетінде нығайды.

Осылайша ертедегі көшпенділер өнеріндегі декоративті композициялар мен көркем бұйымдардың нышандарын жүйелеудің негізінде әлемнің архаикалық жүйесі, Андронов дәуіріндегі (және Бегазы-дөңдібай да) мәдениет дүниетанымының жүйесі жатыр. Солай дегенімен ертедегі көшпенділердің ортасы — жаңа өнердің шығармашылық қалыптасуы мен ізденіс кезеңі еді. Әлемнің бұл жаңа түсінігі ерте көшпенділердің мәдениетіндегі екі символдың: Андронов дәуіріндегі өнердің геометриялық символикасы мен көшпенділердің зооморфтық мифологиясының негізді бірігуінде көрсетілген.

Көшпенділердің дүниетанымында жаңа көзқарастар қалыптасып, құндылықтардың жаңа жүйесі пайда болды. Күш, ептілік, ұмтылушылық сияқты түсініктер бұрында да мәдениеттің алғы шарты болды, бірақ номадизмнің қалыптасуымен бұл тақырыптың мағынасы ұлғая түсті.

Сонымен қатар көшпенділік тарихының бір бөлігі заттар табиғатына деген философиялық көзқарастарды қалыптастырады: табиғатта бәрі өзара байланысты және алдын ала анықталған, әрбір тіршілік иесінің өз рөлі бар. Бұл философия өнерде метафора арқылы поэтикалық түрде керемет бейнеленген. Ертедегі көшпенділердің өнерінде номадтар өнері пайда болуының нақты уақытын көрсететін ғажайып метафоралық тіл қалыптасты. Тағдыр тақырыбы, әрине, бұрындары да болған, бірақ оның философиядағы ерекше көрінісі көшпенділер өнеріндегі сияқты толық әрі ықшам бейнеленуі болмаған.

**Ұсақ пластика.** Номадтар өнерінен негізінен тұрмыста, салттық немесе декоративтік мақсаттарда пайдаланылған қолөнер бұйымдары сақталған.

Көркем бұйым ретінде қарастыруға болатын заттарға зергерлік өнер бұйымдарын жатқызуға болады. Культтік сипаттағы заттарға діни орындарда хош иісті түгін шығаратын көптеген аспаптар (шамдалдар) жатады. Тұрмыстық формаларға заттарға үй жабдықтары жатады.

Заттың қолданыс сипатына қарамастан, бірегей стильдің формалды белгілері бұйымдардың барлығында дерлік байқалады; әрине, олар нақты заттың қызметі мен қолданысына байланысты әртүрлі бейнеленген. Тұрмыстық заттар өздерінің декоративті көркемдік шешімі тұрғысынан алып қарағанда өте қарапайым. Бірақ дәл осы қарапайымдылық принцип ретінде тұтастай көшпенді мәдениеттің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Пішіннің қарапайымдылығы, қозғалысқа ыңғайлылығы, жасалудың жеңілдігі

— көшпенді мәдениеттің бұйымдарына қойылатын функционалды талаптар. Әрбір заттың тұрғын үй интерьерінде өз орны бар, декор символикасы да мағыналық контекстің талаптарына сәйкес келуі тиіс.

**Сақ дәуіріндегі зергерлік бұйымдар.** Зергерлік бұйымдардың декорында қолданылатын композициялық әдістер б.д.д. I-мыңжылдықтың бас кезінде Еуразия далаларында қалыптасқан көркем колөнер кәсібінің терең дамыған жүйесі болғанын көрсетеді.

I-мыңжылдықтың ортасына таман аталған аймақта зергерлік өнер мектебі қалыптасады. Бұған Жетісу аумағынан табылған (Қырғызстанның қазіргі таулы бөлігіндегі ауданда) зергерлік өндірістің атрибуттары дәлел бола алады. Өнерде скиф сибірлік деп аталатын стильдің қалыптасу кезеңін соңғы археологиялық мәліметтер ары қарай жылжитты. Кезекті (есептеу бойынша үшінші) “Алтын адамның” табылуы бұл өнердің қалыптасуының біршама ерте кезеңін айғақтайды. Яғни, б.д.д. I-мыңжылдықтың орта кезінде Алтай, Іле Алатауы, Сарыарқа, Батыс Қазақстан аумақтарында сақ мәдениетінің гүлденуі байқалады. Сақ дәуіріндегі зергерлік бұйымдар өзінің композициялық орындалуы жағынан сондай ерекше әрі ғажап. Ол тіпті өзінің шығу тегі жағынан мәдени қажеттілік екендігіне күмән тудырмайды: онда дала мәдениетінің рухы, аймақтағы ежелгі тұрғындардың наным-сенімдері анық байқалады.

1970 ж. археолог К.Ақышев [1] жасаған алғашқы сенсациялық ашылулардың бірі — Есік обасынан табылған жерлеу орны. Ол бүкіл әлемге Оңтүстік Қазақстанның кең байтақ даласын мекендеген ежелгі адамның жоғарғы деңгейдегі мәдениетін көрсетті.

Жас жігіттің киіміндегі зергерлік бұйымдар өз орындарына сәйкес орналасқан. “Киім” тарауында костюмнің жалпы композициясы жайлы айтылады. Бұл жағдайда көшпенділер зергерлік ісінің шеберлері басшылыққа алған композициялық әдістер қарастырылады.

Барлық бұйымдарды образдық орындалудың мотивтері бойынша топтастыруға болады. Бұл, әрине, геометриялық элементтер, зооморфтық образдар мен ауыспалы пішіндер: зооморфты-геометриялық, символикалық таңбалар. Соңғылардың шығуы жайлы болжам ғана айтуға болады. Бірақ, әрине, композициялық шешімнің бұл нұсқасында да жануарлар денесінің бөлігі мен геометриялық таңбалардан қалыптасқан пішіндердің мұндай комбинациясы да болды.

**Зергерлік бұйымдардың декорындағы геометриялық пішіндер.** Есік обасынан табылған жас сақ жігіттің зергерлік әшекейлерінде үшбұрышты пластиндер басым. Бұлармен костюмнің көп бөлігі тігілген. Үшбұрышты пішіннің символикасы көшпенді халықтардың мәдениетінде қорғаушы тұмар ретінде сақталған. Әдетте,

бұл тұмарлар адамды осы дүниеде сақтайтын заттар. Аталған геометриялық пішіннің генезисінде ежелгі адамдардың өртүрлі сипаттағы түсініктері түйеседі. Оның қайнар көзін әлемдік таулар образында немесе ойелдік бастаудың жасырын түрінің генезисінде ежелгі адамдардың өртүрлі сипаттағы түсініктері түйеседі. Бұл қазақтардың ұлттық өнерінде байқалады.

“Алтын адамның” киіміндегі үшбұрышты геометриялық пішіндері қысқа сапты оқтың ұшын еске салатын, біршама күрделенген пішінде. Үшбұрышты алтын пластиндер өткір ұшы жоғары қараған күйде киімнің сырт жағында орналасқан. Осылайша пайда болған бос жерлер киімге үшбұрышты белгілердің бірінен кейін бірі емес, бұрыштың шетінен бастап жапсырылуының нәтижесінде пайда болды және көшпенділердің көркем мәдениетіне тән пішіннің дәстүрлі айналы композициясы ретінде мағыналық контекстке кірді. Тұтастай алғанда, киімнің барлық кеңістігі ромб тәрізді конструкцияның декорымен толтырылған. Бұл жерде белгілердің алтын бұрыштары жоғарыға қарай бағытталған күйі ромбының үстіңгі жағында орналасқан, төменгі бөлігі материя түстес және ол алтынмен зерленген. Нәтижесінде әшекейдің алтын пішінінің айнадағы бейнесі сияқты бос жерлер пайда болды. “Бостық” пен “толылық” композицияның жалпы құрылымында кейінгі кезеңге дейін сақталып қалған көшпенділер түсінігінің жүйесіне мейілінше дәл келеді. Осының салдарынан “негативті-позитивті” деп аталатын композиция бой көрсетеді. Бұл жерде фон өзінің қолданысы жағынан ою-өрнекті суретке парапар. Фон мен алтын әшекей пішіндерінің тепе-тең қолданысы аталмыш композицияда да бар деп айтуға болады. Композициялық әдістердің тұрғысы бойынша, материалдың осы арсеналында да пішіндердің мұндай комбинациясы, композицияның мұндай әдістері осындай құрылыстың мағыналық қолданысының әсерінен құрылып жатты, егер материалдың аз ғана арсеналы болмағанда, ол мағыналық жағынан контекссіз де болатын еді. Таза көркемөнер мәселелерін шешуде шебердің дәл осы әдісті қолданғандығына мысалдар жеткілікті.

Мөлшері жағынан үшбұрышты және ромб тәрізді пішіндер сақ кезіндегі киімдер декорында жиі қолданатын элементтер болып табылады. Мұндай алтын пішіндердің саны 2411 екендігін айтсақ та, жеткілікті. Олар сақ бозбаласының ғана емес, сонымен қатар екінші “Алтын адамның” киіміндегі барлық алтын декордың негізі. Алтын декор көбіне үшбұрышты ромб конфигурациялардың детальдарынан тұрады. Мүмкіндігінше, бұл геометриялық элементтер адам үшін басты, қасиетті функция — сақтау, қорғау функциясын атқарады. Себебі басқа геометриялық фигуралардың саны жүзге жеткенімен, олардың көлемі кішкентай.

Әшекейлердің дөңгелек пішіндері Есік және Берел [2]

обаларынан табылған “Алтын адам” киімдерінің декорында қолданылған. Әйелдердің бас киімінде олар шетін жиектейді, ал бес жапырақты декор орталық бөлігінде орналасады. Дөңгелек, көбіне көлемді пішіндері теңбілдеу геометриялық ою-өрнектің басқа пішіндерінің фонында әлдеқайда анығырақ “оқылады”. Қасиетті міндетімен қатар алтын әшекейлердің дөңгелек жылтыраған көлемді пішіндерінің эстетикалық қасиеті өте маңызды. Себебі, өзінің жазығының тұтастығымен олар адам көзіне бірден түседі. Дөңгелек пішіндер мен түсініксіз кескіндердің екеуі бірігіп, киімнің маталық негізінің болмауы себепті жоғалған жеке композицияларды құрастыра алады. Дәл осыны әшекейлердің тікбұрышты алтын пластиналарына қатысты да айтуға болады. Негізінен олар декоративті композицияның шетін “жасырғандай” болып, шекпен, етік, жеңнің жоғарғы жағындағы тігісін жиектейді.

Берел обасынан табылған әйелдердің киімінде біртұтас дөңгелек алтын пішіндер қолданылған. Бұл пішіндер, киімнің қайта қалпына келтірілген түріне қарағанда, өсімдік мотивтерінің композициясымен тамаша үйлескен. Өсімдіктер мотиві сақ кезеңіндегі өнерде сирек кездеседі. Берел зиратынан қазып алынған заттар, өсімдік мотивтері сақ кезеңі көшпенділерінің өнеріндегі зооморфты образдар сияқты метаморфозаларға ұшырамағанына дәлел болады.

Үшбұрыш пен дөңгелектердің геометриялық пішіндері таза күйінде сақ кезеңіндегі киімде көп кездеседі. Ромб элементтер тікбұрышты пішіндер көп жағдайда декоративті ендіріме және зооморфты мотивтегі рельефті бейнелерге байланысты. Ал ромб қалыптасу саны жағынан тікбұрышты, дөңгелек пішіндермен тепе-тең алтын пластиндер ретінде, сондай-ақ декордың композициялық құрылысының құрылымы ретінде кездеседі.

Археологтардың мәліметтері бойынша, кезекті “алтын адамның” соңғы қазбалары оны аң стилінің қалыптасу кезеңімен бір қатарға қояды. Ал біздің зерттеу арсеналымызда оның нағыз гүлденген шағы.

Қола және темір дәуірлерінің мәдениетін иеленушілері үшін түсінікті болған тілімен, символикалық мәтінімен декордың геометриялық элементтері зооморфты образдардың алдында болды. Сондықтан олар көркемөнер композициясының ерте көшпенділер мәдениетінде қалыптасуының алғашқы кезеңдерінде, қымбат металлдардан жасалған декорда басым болу керек. Сонымен бірге мұндай декоративті элементтерден жасалған киімдер қабыршыққа ұқсайды, ал геометриялық пішіндері қарапайым дайындалады. Мүмкін, сондықтан шығар, алтын киімнің негізгі декоры көбіне үшбұрыш, ромб, дөңгелек геометриялық пішіндердің пластиндерінен тұрады.

Геометриялық пішіндер символикасының пайда болуы — ежелгі

адамның жоғары дамыған мәдениетінің айғағы. Біз білетініміздей, бұл “аңшылық пен терімшілік” кезеңінен бері келеді, яғни, адам жаңа отырықшы-егіншілік шаруашылық түрін жүргізе бастаған кезде өмірге келді. Көшпенді мәдениеттің Еуразия далаларында пайда болуы — кейінгі кезең, бұрын айтылып кеткендей, ол объективті табиғи жағдайларға байланысты.

Жануар образының тағы да адам көзіне шалынуы жаңа түсініктерді туындатты. Бұл палеолит емес, жануарлар әлемі адамзат дамуының жаңа айналымында, сапасы жағынан мүлде жаңа позицияда болжанады. Бұл жерде “мамонтты аулау” қарапайым көрінісі суреттелмеген. Бұл — енді қолға үйретілген және жабайы жануарлармен толық байланыс. Бұл — табиғат не береді, ал адам не жасай алады деген мәселелердің арасындағы өзгеше сұхбат.

Осылайша, декордың геометриялық элементтері зергерлік бұйымдарда еш өзгеріссіз күйде кездеседі және зооморфты тақырыпта құрылым жасаушы комбинация болып табылады. Бұл жайлы зооморфты декор тарауында айтылады. Геометриялық сипаттағы декоративті элементтердің зооморфты элементтермен қатар басым болуы таңқаларлық жойт емес, себебі Андронов мәдениеті өз заманында геометриялық символика арқылы толығымен дамыды. Олар керамикада, заттардың тұрмыстық және культтік пішіндерін жасау принциптерінде жақсы байқалады.

Көшпенділердің зергерлік өнеріндегі декордың өсімдік сюжеттері. Өсімдік сюжеттері скиф-сақ кезеңі өнерінде аса кең тараған жоқ және көбіне мифологиялық сюжеттің бейнелерімен (I Петр коллекциясы) тікелей байланысты болды [3].

Сақтардың зергерлік өнерінде де сол картина байқалады: өсімдік декоры зооморфты және геометриялық мотивтермен салыстырғанда аса танымал емес немесе сәндік өнердегі жұмыстың принципі мен материалдың талаптарына сәйкес шектен тыс стильденген. Сондықтан әшекейдің өсімдік сюжеті саны жағынан осы кезең өнеріндегі екі негізгі қалып жасайды. Мұндай құбылысты жануарлар әлемінің образы алдыңғы орынға шыққан көшпенділердің өмір салтымен түсіндіруге болады. Бірақ, өсімдік сюжеті әрқашан көшпенділердің барлық заттық ортасында ағаштың символикалық пішінінде кездеседі. Әлемдік ағаш образы арқылы қоршаған әлемнің барлық пішіндері байланысады.

Өсімдік пішіндерінің басқа түрлерінен Берел зиратынан табылған әйел бас киімінің жоғарғы жағы мен Есік обасынан табылған “Алтын адамның” киімінде өрнектің үш жапырақшалы, кейде бес жапырақшалы пішіндері кездеседі. Үш жапырақшалы пішіндер жиі кездеседі және көбіне қатты стильденген, сондықтан оларды өртүрлі түсіндіруге болады. Берелден табылған әйелдің бас киіміндегі бес жапырақшалар, еш күмәнсіз, ерекше символикалық таңбалық композицияны құрайды. Форманың өзі, егер



конструкцияға сенетін болсақ, ашылып келе жатқан гүл сияқты құралып, бір қарағанда композицияға өсімдік, гүл өрнегі кейлін бере отырып, бас киімнің жоғарғы жағындағы орталық бөлікте орналасқан. Өзгеше гүл жасаудың шынайы үлгісінде орындалған, шын мәнінде шебер белгілі дала гүлдерінің табиғи пішініне ұқсас етіп жасаған. Орталық бөлік — шеңберге жинақталған бес тұтас жапырақшалардан тұрады. “Бес” санының символикасы — үндіарийлік тайпалардың мәдениетінде дәстүрлі, ол андроновшылар мен сақтардың өнеріндегі көптеген проекцияларда байқалады. Сондықтан бейнелердің бұл “шынайылығы” көшпенділердің мифологиялық түсініктерін суреттей отырып, символикалық мәнерге ие болады. “Түсініктердің” композициясы декордың басқа геометриялық детальдарымен үйлесімде ерекше ғажап көрінеді. Киімнің реконструкциясына сенетін болсақ, ол бас киімнің төбесінде доминант ретінде анық ерекшеленіп тұр. Қалғандары — ұсақ көлемдегі дөңгелек, сопақ пішіндерден жасалған алтын ендірмелер. Мұндай “гүлдердің” жалпы саны — бес және өз өзінен символикалы.

Өсімдік сюжетінің басқа түрі — зооморфты-өсімдік сюжеттерінің комбинациясы, олардың қорытпасы. Соңғы пайымдау, зергерлік бұйымдар композициясының салыстырмалы анализіне қарағанда, бейнелеу өнеріндегі жұмыстың сипатына, тәжірибесіне негізделген. Мұндай синтез шебердің шығармашылық қызметінің жоғарғы деңгейінде ғана мүмкін. Бұл кезде ол металдан, ағаштан туындылар жасаудың, ойды еркін жеткізудің қыр-сырын толық меңгереді. Яғни, шығармашылық процестің заңдары бойынша ол “өлемді жасай” алады. Бұл жерде өзінің қатып қалған көзқарасынды билдіру үшін әрқашан шамалы ғана бостандық керек. Яғни, эстетикалық талаптар шеберді үндестік заңы бойынша пішіндерді стильдеуге, элементтерді тек сакралды-символикалы негізде ғана емес, сондай-ақ эстетикалық тұрғыда да үйлестіру әдістеріне әкелді. Мүмкін, эстетикалық талаптар декордың зооморфты — геометриялық элементтерінде өсімдік сипаттағы пластика бар шығар. Мүмкін, өсімдік өлемінің табиғаты шеберлерге декордың кең тараған сюжеттерін бірнеше өсімдік элементтері қозғалысының пластикасында стильдеуге ой салған шығар.

Осы айтылғандармен қатар, бұл жағдайда мынаған назар аударуға болады: ерте көшпенділердің өнерінде мифологиялық сюжеттерді бейнелеуде өсімдік өлемінің барлық шынайы бейнелері кездеседі. Пазырық обасынан табылған заттарға, Эрмижаз коллекциясындағы бөлшектенген заттарға, жалпы Қазақстанның барлық аумағынан табылған заттарға қарай отырып, бұған көзінді толық жеткізу қиын емес. Бұл — көшпенділер өнеріне тән ерекшеліктердің бірі: бұл жерде композицияның көркем-образды шешімін түсіндіруде шегіне жеткен натурализмді, сондай-ақ нақты

образды стильдеуді, толық “абстракционизмді” кездестіруге болады. Және натуралисттік бейнелер стильденген декоративті пішіндер сияқты таңбалық сипатта болады.

**Көшпенділердің зергерлік өнеріндегі зооморфтік сюжеттері.** Көшпенділердің зергерлік өнеріндегі көркем мәтін “тілін” жеткізудің ең кең тараған түрі — зооморфты мифология. “Мәдени қордың” ерте көшпенділер тұрмысына бұлайша баса назар аударуын біз Еуразия даласында ойлаудың жаңа түрінің қалыптасуы жайлы тарауда түсіндірдік. Жер шарындағы басқа аймақтардың бірде бір мәдениетінде зооморфтық тақырыбы Оңтүстік Сібір мен Қазақстан көшпенділерінің мәдениетіндегідей дамыған жоқ. Аталмыш стиль ежелгі әлем өнерінде, тұтас алғанда ерте көшпенділер мекендеген аумақта өмірге келген деп толық сеніммен айтуға болады. Ол — көшпенділердің ұжымдық шығармашылығының өнімі. Өмір салтын өзгерту көптеген заттарды, бұрынғы түсініктерді, шынайы өмірдегі нақты кейіпкерлерді өзгертуге әкелді. Енді жануарлар әлемі жеке табиғи қасиеттерімен бірге адамзат жасаған жаңа қасиеттермен толықтырылды. Өмір өз ықпалын тиісінше мүмкіндіктерімен түсіндірілді, яғни, барлық мифология көзге көрінетін зооморфты сипат алды. Одан басқа бұл жерде ежелгі көшпендінің философиясы беріледі. Ғалым-археологтар мен тарихшылардың анықтауы бойынша, біздің жерімізді мекендеген көшпенділер алғаш рет жылқы мен түйені қолға үйреткен. Көшпенді мәдениетті болашақта ары қарай, Еуразияның түкпір-түкпіріне тарататын мықты базалардың бірі дәл осы жерде қалыптасқан. Ұсақ пластикадағы жануарлардың алғашқы бейнесі (жылқының бейнесі) б.д.д. II мыңжылдықта пайда болған. Ал оның өнерде толығымен көркем жүзеге асуы б.д.д. I мыңжылдықта аяқталды. Мыңжылдықтың ортасында ол өзінің шарықтау шегіне жетеді. Дәл осы кезде ерте көшпенділер өнерінің тамаша туындылары дүниеге келді. Олардың аса шебер орындалуы мен символикалық-мағыналық мазмұны әлі күнге дейін таң қалдыруда. Қазақстанның қазіргі өнерінде бұл кезең бабалар өнерінің өзіне тән символы болды.

Осындай қысқа мерзімнің ішінде көшпенділер, орта ғасырға дейін өлемдік көркемөнер тарихында, өнерде өздерінің ештеңеге ұқсамайтын жеке стилін қалыптастырды. Олар шығармашылық ойды жеткізудің арнайы пішіндерін жасады. Оның символикалық мәтіні толығымен көшпенділер өркениетінен пайда болды. Көшпенділердің аң стилі де осы жерде қалыптасты, ол тұтасымен көшпенділер мәдениетінен шықты. Бұл жерде, жер шарының басқа аймақтарының мәдениетіндегі дүниетанымдық жүйе жайлы сөз қозғалып отырған жоқ, керісінше, көркем мәдениет туралы сөз болып отыр.

Көшпенділер өнерінің ерекшелігі — өлемде еш жерде кездеспейтін шындықты бейнелеу әдісінде, көркем құралдарды

тандау мен көркем атрибуттарда. Кейін, орта ғасырлар кезеңінде, олар ортағасырлық Еуропа мәдениетінде бой көрсетеді. Бұл жерге олар халықтардың ұлы қоныс аударуымен бірге “келген”.

Жануарлар бейнесінде ежелгі көшпенділер өнерінде анық байқалатын, композицияны шешудің екі негізгі нұсқасын аңғаруға болады.

Бұл — образдың шегіне жеткен шынайы, натуралды бейнесі және жануар тұлғасының жекелеген бөліктері мен детальдарының символикалық-таңбалық комбинациясы. Тұтас алғанда, ежелгі көшпенділер мәдениеті мен өнеріне мұндай топтастыру тән деп айтуға болады. Геометриялық пішіндер мен өсімдік сюжеттерін бейнелеуде дәл осы жағдай байқалады.

Жануарлардың көлемді бейнесі дәстүрлі шынайы үлгіде орындалуы әбден мүмкін, культтік тұрмыстық заттардың декорында қолданылған зооморфты образдардан айырмашылығы, зергерлік және ою-өрнек өнерінде образ бен өнер түрінің сипаты және материалдық қажеттілік болғандықтан, өзгертілу керек болды. Бірақ жануар пішінін өзгерту зергерлік өнердегі жұмыс принциптерінің талаптарына да, қалыптасқан түсініктерге де байланысты емес. Қалыптасқан мифологиялық, діни түсініктер, шеберлерге жануарлар денесі мүшелерін “еркін” “бөлшектеу” жөнінде, олардың әрқайсысының тұтастығын жалпы құрылымдағы рөлі мен үйлесуінің сакральды-символикалы мәнінің принциптері бойынша композицияға кіргізуге мүмкіндік берді. Бұл жерде “тұтас” түсінігімен декор жарасымдылығындағы жеке мен жалпының қатаң “бірігуі”, зергерлік өшекейлердің тұтас жүйесіндегі өшекейдің әрбір деталінің орны беріледі.

Сақ кезеңіндегі зергерлік бұйымдардағы жануарлардың шынайы бейнесі Қазақстан, Алтай, Сібірдің белгілі обаларынан табылған заттар бойынша жақсы таныс. Мұнда жануарлар бейнесі толығымен немесе дененің жекелеген бөліктері, соның ішінде жануарлар мен құстардың бастары ғана салынған композициялар болуы мүмкін. Композициялық құрылымның екі нұсқасында да дене қозғалысының пластикасы сипатталудың дәлдігімен тандандырады. Жануарлардың бейнесі аң мен үй жануарлары образын көбіне динамикада, қозғалыста баяндаған палеолит дәуірінен бері белгілі болған. Мекендейтін жердің фаунасына сәйкес келетін аңдар мен жануарлардың белгілі бір тұқымдары да алғы шартты болды. Сондай-ақ фантастикалық образдар да бар, әдетте олар мифологиялық кейіпкерлер. Егер бейненің құрылымын талдайтын болсақ, онда ол жануарлардың алуан түрінен құралған болып шығады. Композицияның мұндай әдістері әлемдік көркемөнер тәжірибесінде белгілі. Біздің аймақтағы сақтардың өнерінде мұндай фантастикалық кейіпкерлер жеткілікті.

Есіктен табылған сақ “Алтын адамы” бас киімінің ең ұшында

арқардың тұтас күйылған мүсіншесі орналасқан. Сыртқы статикалығына қарамастан, арқар басы көтеріңкі, аса сақтықпен қозғалып келе жатқан күйде бейнеленген. Ал мүйіздерінің бұрамасы жараған, сұлу денемен салыстырғанда шектен тыс үлкейтілген. Бұл жерде солярлық символика жас жігіттің киіміндегі зергерлік бұйымдардың жалпы композициясын аяқтаған тұғырдағы арқардың алтын мүсіншесінің шынайы бейнесі арқылы берілген. Әдетте, мұндай көлемді шынайы бейнелердің миниатюралы мүсіндері алтын пластинмен қапталған ағаш сүйегі болады. Шебер ағаштан әуелі жануар денесінің көлемін ойып, содан кейін пішіннің барлық бөліктерін жұқа алтын пластинамен қаптаған.

Арқар образы Жетісу, Алтай сактарының өнерінде көп кездеседі және бейнелеу жүйесі талаптарына сәйкес келеді (15, 16 сур). Ол жылдық сақиналары реалистік суреттердегідей “оқылатын” шұғыл оралған мүйізбен, көлемді бейнелердегідей айқын сызылған графикалы бас детальдарымен, сонымен қатар күрделі композициялық құрылымдарда, жазық, ою-өрнектік дерлік шешімдер нұсқаларында бейнеленген. Жануарлардың (арқар, тауешкі) позалары негізінен шабу немесе секіру сәтін бейнелейді. Шауып бара жатқан кезде аяқтарын алшақ тастаған секіруге дайындалу кезінде аяқтарын бір жерге жинаған. Тыныштықтағы жануарлар образы, әдетте, аз бейнеленген. Мұндай көріністер І Петр коллекциясы мен Алтайдан табылған заттардың бөлшектенген детальдарынан жақсы белгілі. Жетісулық шеберлердің өнері жақын орналасқан аймақтарға кең тараған. Археологиялық мәліметтер айғақтағандай, зергерлік кәсіптің шеберлері тікелей осы жерде (таулы Қырғызстан) өмір сүрген.

Ат өззелдерінің өшекейлеріне көшпенділер үлкен мән берген, ал, ат өззелдері көшпенді мәдениетте әрқашан бай болды. Жануарлардың көлемді тұлғалары, әдетте, ағаштан ойылып, жұқа алтын пластинмен, алюминий фольгамен қапталған. Жануарлардың дәстүрлі көлемді мүсіншелері айналы немесе жұп симметриямен бейнеленеді. Бұл жағдайда, сақ бозбаласының бас киіміндегі жалғыз арқар мүсіні егер басты мағынада болса ғана жалғыз болуы мүмкін. Бұл жерде ол бас киімнің үшкірленіп біткен пішінін аяқтайды. Бас киімнің ең ұшына алтын арқар бейнесіндегі күн құдайын ғана қоюға болады. Күн құдайы ретіндегі арқар образының проекциялары көптеген халықтардың мәдениетінде кездеседі. Мысыр өнеріндегі муфлондар, грек мифологиясындағы алтын жүнді қой. Бірақ көшпенді халықтың мәдениеті бұл жануарды құдай деп таниды және ол басқа мәдениеттен келуі мүмкін емес, себебі бұл көшпенділер шаруашылығының жүйесінде өсірілетін үй жануарларының ең маңызды түрлерінің бірі. Адамның өмірі олардың мөлшеріне тікелей байланысты болды. Сондықтан оның образы құдіретті құдай деңгейіне көтерілді.

Көшпенділер өнерінде арқар образымен бірге тауешкі — маралдардың образдары да кең танымал болды. Жабайы табиғаттың бұл өкілдері аңшылық нысандары ретінде қабылданған. Олардың Алтай мен Жетісу көшпенділері өнеріндегі бейнелерін аң стилінің скиф сібірлік нұсқасындағы бұғының танымалдығымен ғана салыстыруға болады. Қазақстан аймақтарында көбіне жергілікті фауна, соның ішінде тау ешкілерді бейнеледі. Әрине, аталған аймақтағы көшпенділердің бейнелеу өнерінде бұғы да кездеседі: жануардың бұл түрі Еуразияның барлық халықтарының мифологиясында ең танымалы. Жетісуды мекендеген ерте көшпенділердің мифологиясында тау ешкінің образы бұл күдіреттелген жануардың мекені, қарлы таулардың шыңдарына адам жанын “тасымалдаушының” образымен байланыста қарастырылады. Тауешкілер өте қиын тау жолдарын еркін кесіп өтіп, тау табиғаты фонына кірігіп кетеді. Сақ кезеңіндегі көшпенділердің діни санасында тау сілемдерін адам өлгеннен кейін оның жаны ұмтылатын және тау ешкілер ғана “еркін” кіре алатын “құдайлардың мекені” деп киелендіру байқалады.

Тау ешкілердің бейнесінде көбіне олардың жұп-айналы конфигурациялары, сондай-ақ дене бөліктерінен тұратын композициялар кездеседі: бір тұғыр-негізге жиналған бастар. Сақ “алтын адамы” бас киімінің маңдай бөлігінің әшекейінде марал мүйізді қанатты аттың бейнесін ерекше атап кетуге болады. Өртүрлі жануарлар пішінінің мұндай бірігуі, жоғарыда айтылғандай, әлемдік көркемөнер тәжірибесінде жақсы танымал. Олар жануардың бір түрінен екіншісін жасап, материяның бір пішінінен басқасына өте алатын мифологиялық кейіпкерлерге байланысты. Мұндай метаморфоздар ежелгі адамдардың түсінігінде кездеседі. Себебі, қоршаған әлем адам үшін құпиялар мен жұмбақтарға ғана толы болып қойған жоқ, сонымен қатар адамның көзіне көрінбейтін, кез-келген кейіпке ене алатын шындықтың әлемі де болды. Олардың күші мен құпия энергиясы адам өміріне тікелей әсерін тигізді. Және жоғарғы әлемнің өкілдері кез-келген істі жүзеге асыра алатын аса күшті қабілетке ие болды. Дегенмен, бұл жерде марал мүйізді қанатты ат емес, қанатты ешкінің (өлгендердің жанын тасымалдаушы) бейнесі жайлы мәліметтер бар. Мұнда қандай сюжет суреттелген болсын, сақ бозбаласының бас киімінде тек жоғарғы әлем пантеоны кейіпкерлерінің бейнелері ғана берілген, яғни, бұлардың барлығы — аспан әлемінің өкілдері.

Әлем құрылысының үш қабаттығы жайлы көшпенділер түсінігі жайлы біз жоғарыда айттық. Дәл осы жерде осы түсініктердің образды түрде беру көрінеді. Киім декорында бұл анық көрінеді. Алтын әшекейлерден жасалған белдеулер адам денесінің анық үш зонаға жіктелетінін көрсетеді: дененің жоғарғы бөлігі басты денеден бөліп тұратын мойындағы диадема арқылы берілген, екінші зона

— іш — өмір зонасы — белдегі белбеу, үшіншісі — етіктегі белдеу арқылы берілген.

Ерте көшпенділердің зергерлік және ою-өрнек өнеріндегі жануарлардың дәстүрлі бейнеленуінің келесі түрі — жануардың аң стиліндегі тегіс беттегі рельефті, графикалық дерлік бейнесі. Бұл композициялық құрылым, пішін жағынан алғанда ең қызықтысы. Әлемдік тәжірибеде бұған ұқсайтын ештеңе жоқ. Біз оларды декордың символикалық-таңбалық элементі ретінде белгіледік.

Композициялық әдістердің алуан түрлілігіне қарамастан, зергер-шебердің көркемөнер мәселелерін шешудегі бірлігін байқамау мүмкін емес. Өртүрлі материалдар, алтын, қоладан жасалған көркем бұйымдардан пішін жасаудағы бірлік. Барлық композицияны құрылысы, пішіні жағынан бірнеше канондық түрлерге бөлуге болады. Бұл көркем композицияларда жануар фигурасын тасымалдау негізінде жатқан шеңбер, шаршы, үшбұрыш, спиральдің геометриялық пішіндері (жануардың төңкерілген сауыры — екі образдың крест тәрізді бірігуі, қарама-қарсы орналасуы). Басты дененің жеке бөлігі ретінде бөлу, дене бөліктерін безендіру кірістірмелері арқылы бөлу — бұлардың барлығы, әрине, семантикалық қатардың көріністері. Ертедегі көшпенділердің зергерлік бұйымдары әшекейлер пішінінің композициялық шешімінде шеберлер қалыптасқан әдістерді қолданғандығын дәлелдейді. Онда сол кездегі адам әлемінің бүкіл картинасы айнадағыдай көрінеді. Бүгінгі күні шебердің “көркем ізденістері” ретінде түсінілген жануар фигурасын тасымалдау немесе композициялық әдістер көбіне ежелгі адам санасындағы жануар денесінің жеке бөліктері комбинациясының символикалық мәні арқылы жүзеге асады. Ал мұндай метаморфоздың нәтижесінде композиция ерекше ештеңеге ұқсамайтын өзіндік тамаша үйлесім табады. Мысалы, тек құстар мен жануарлар басының бейнеленуі айналы бейнелер, жануарлардың төңкерілген сауыры және т.б. Композицияның мұндай әдістерінің негізінде, әрине, көшпенділердің философиясына, мифологиясына, дүниетанымына сәйкес келетін белгі жатыр.

Сақ кезеңі өнерінде көркем бұйымдар, “жоғары” және “төмен” сияқты қалыптасқан түсініктердің жүйесіне сәйкес жасалды.

Әшекейдің орналасқан жеріне байланысты қандай да пішінге берілген қалау тілек жайлы айтуға болады. Мысалы, тек қана бастың бейнеленуі солярлық символикамен байланысты, себебі жануар денесінің жоғарғы бөлігі ғана бейнеленеді. Ежелгі әлемнің мәдениетіндегі ярусты символиканы ескере отырып, бұл жерде әлем моделінің жоғарғы қабаты, оның көктегі проекциясы екендігін нық сеніммен айтуға болады. Сонымен қатар көшпенділер мәдениетінде бір бөлік өрқашан тұтастықты қамтиды, яғни, дененің бір ғана жоғарғы бөлігін бейнеленгеніне қарамастан, суретші көрермен көзіне көрінбейтін барлық “қалғандарды” да суреттейді.

Жануар мүсінінің төңкерілген, бұралған бейнелері, айналы кескіні ерте көшпенділер өнерінде жиі кездеседі. Бұлар көшпенділер түсінігіндегі өлемнің күрделі тоғысуы жайлы мәліметтер береді. Олар осы өлемнің екі проекциясы, екі бастамасы: өмір мен өлім жайлы көшпенділердің түсінігіне сәйкес келеді. Өмір — екі ипостастың арасындағы орта — әрқашан динамикалы бейнеленеді, ол анық өзгермелі, жоғарғы зона біршама статикалы және тұрақты.

Бұл қатарда көркем бұйымдардың мына түрлеріне тоқталуға болады: жабайы аңдардың бейнесі — барыстар, жолбарыстар, қасқырлар және сақ жас жігіттің “алтын киіміндегі” (17 сур.) бұғы. Жолбарыстардың басы төртбұрышты пішіннің ішіне салынған, ол сырт киімнің ашпалы пішінінің өзгеше жиегі (18, 19 сур.). Бұғылар белдікте, барыстар бас киімде бейнеленген. Барлық бейнелер тегіс бетте, бірақ жануар көлемін көрсетуде бедерлеуді пайдаланған. Әдетте, жазық бетте көлем осылайша пластикалық құралдармен бейнеленеді, яғни, екі өлшемдік жазықтықтың орнына қолайлы бейнелеу әдісінің көмегімен үш өлшемдік пішінді беруге болады. Рельефті сызықтар жүнді жамылғының орналасқан жеріне, сауыр мен дененің алдыңғы бөлігінің қозғалысына сәйкес келеді. Нәтижесінде бұғы мүсінінің көлемін қаптаған алтын пластина тұтастай жалпақ болғанымен, біршама анық байқалады. Әсіресе сауыр мен алдыңғы аяқтың көлеміне баса назар аударылған. Мұндай композицияларда дене бөліктерін бөлу дәстүрлі: егер дене бөлігі рельефті бөлінбеген болса, онда ол міндетті түрде өрнектеліп берілген. Композициялық әдістердің мұндай ерекшеліктері “алмұрт пен алма мотиві” деп аталады. Себебі көп жағдайда бұл белгілер уақыт өте келе өзінің шынайы сипатын толығымен жоғалтып, оларды түсіндіруге келмейтін таза таңбалық атау алды. Ежелгі өлем өнері дүниетанымға негізделген символикаға толы болғандықтан, бұл жерде бір сюжеттегі екі бастаманың бірлігі жайлы көшпенділер түсінігімен — монадпен істес болдық деп айтуымызға болады. Сондықтан жануар денесінің алдыңғы және артқы бөліктерінің әрқайсысы “ерекше” дараланған. Дененің ортанғы бөлігіне баса назар аударылса, пішіннің “ішкі”, көзге көрінбейтін дәстүрлі бейнесі берілген. Жоғарыда айтылғандай, Еділ бойы халықтарының мәдениетінде (Құлай мәдениеті) қаңқалы стиль болған. “Қаңқалы стиль” ішінара Еуразияның көптеген аймақтарында да кездеседі, бірақ сақ шеберлері өнерінде ол басқа түрде болды. Бұл жерде ішкі құрылыс емес, керісінше, жартастағы суреттердегідей шынайы образ бейнеленеді.

Ерекше семантика жануарлардың төңкерілген мүсіндерін бейнелейді. Бұл жерде есіктік “алтын адамның” киіміндегі барыс пен бұғылардың бейнелері туралы сөз болып отыр (18, 19 сур.). Барлық жағдайда жануарлардың аударылған сауырлары S-образды пішінде бейнеленген. Пазырық обасынан табылған адам денесіндегі

татуировкада бейнеленген суреттерден бұл идеяның толығымен өзгергенін байқауға болады. Ол жерде азаптау көрінісі берілген, яғни, бір жануар екіншісін жеңген және бұл таңбалар символикасы арқылы реалистік, метафоралық үлгіде көрсетілген. “Азаптау” көрінісінде жануарлардың арпалысу сәті құлаған жануардың аударылған сауырымен бейнеленіп, өлем болмысының символы ретінде берілген. Бір сөзбен айтқанда, мұндай тасымалдау өлім қайта жандану ретінде түсіндірілген кезде жер бетіндегі барлық тіршілік атаулының өзара байланысы жайлы идеяны еске салады. Бұлардың барлығы қаз қалпында жұмсақ материал мен ұсақ пластикадағы бейнелерде қайталанатын.

Өмір мен өлім, табиғаттағы рөлдердің алдын ала анықталғандығы жайлы ойларды зерделеудің басқа нұсқасы шөп қоректі жануарлардың қасқыр, жолбарыс сияқты жыртқыш аңдардың азуына түскен сәті бейнеленген композицияның символикасында көрініс табады, әсіресе құлаған арқар, бұғының басында отырған тазқара жиі бейнеленеді. Композицияның мұндай түрлері көшпенділердің философиясымен толық сәйкес келеді. Олардың философиясы бойынша, тағдыр тіршілік иесі дүниеге шыр етіп келген сәтте-ақ нақты образды алдын ала анықтап қояды.

Пішіндерді дәстүрлі қисындастырудың үнемі қайталануы уақыт өте келе олардың бедерленуіне, сәндік символикалы-таңбалық үндестіктерге әкелді. Мысалы, алдымен айналмалы ырғақта құстардың басы, содан кейін тұмсықтары бейнеленеді. Бұл ерте көшпенділердің түсінігін толығымен суреттеп, біраз уақыт өткеннен кейін құстардың образын тамшы тәрізді пішіннің динамикалы қозғалысында стильденуіне әкелді. Егер анықтап қарайтын болсақ, құс басының немесе тазқараның алғашқы образын көруге болады. (Қазақтың зергерлік өнерінде құс тұмсығының сюжеті “құс тұмсық” жүзігі түрінде сақталған. Ол құстың образы құс тұмсықты жүзктің пішінінде, сондай-ақ оның атауында да толық көрсетіледі).

Геометриялық элемент ретінде бұраманың пішіні Шілікті обасынан табылған зергерлік бұйымдардың композициясына ұқсайды. Ол жерден табылған тазқараның бейнесі тамшы түріндегі шиыршықталған спиральмен түсіндіріледі (20 сур.). Бір қызығы, 2003 ж. табылған үшінші “Алтын адамның” киімін дәл осындай бұйымдар толығымен жауып тұр. Бұл жағдай аталған аймақта осы бұйымдар жасалған зергерлік шеберхананың болғандығын және декордың бұл түрлерінің бұл жерде кеңінен тарағандығын айғақтайды. Композиция жергілікті дәстүрлерді сипаттайтын, төңкерілген, S-бейнелі пішіндер символикасының және бүкіл ежелгі өлемнің өнерінде өз орны бар тамшы тәрізді пішін символиканың негізінде құрылған. Ол суға табынуға байланысты көктегі сулар жайлы мифті бейнелеп көрсетеді, құстың бейнесі де көктегі сулардың жоғарғы өлемімен байланысты.

Көшпенді мәдениетке тән материалдармен жұмыс істеудің ерекшелігінің болатындығы күмән тудырмайды. С.Руденконың болжамы бойынша, ертедегі көшпенділер өнерінде жазықтықтың басым болуы — көшпенді шаруашылықтың жұмсақ материалдармен және өнімдермен айрықша жұмыс жасаудың нәтижесі. Тері мен киіз — материалдың ең көп тараған түрі. Олардан ерте көшпенділердің өнеріндегі декоративті пішіндер жасалынды. Материал бейнеленетін образдың қортындылануын талап етті, нәтижесінде олардың таза таңбалық бейнесі ғана сипатталды.

Егер пішіндер семантикасы қазіргі ғылыми әлемде көп пікірлер, болжамдар мен түсініктер тудырса, онда мәселенің эстетикалық жағы авторлардың шеберлігі тұрғысынан таң қалдырады.

Семантикалық образды декоративті, эстетикалық пішіннің жазықтығына ауыстыру оңай емес, ол көркем шығармашылықтың әртүрлі салаларын терең білуді қажет етеді. Бейнеленген нысанды білу, материалмен жұмыс жасауға дағдылану, композициядағы үндестік сезімі, тұтастық, аяқталғандық — бұлардың барлығы өнер туындысын бағалауға қажет сапалық өлшемдер. Бұл жерде де шебер өзінің барлық мүмкіндіктерін көрсетеді. Ол материалдың табиғи қасиетін айқындап, оны тамаша ұтымды пайдаланған; пішіндерінің сәулелі-көлеңкелі моделіне аз ғана өзгешелік беріп, сәуле түсіреді. Бұл жерде композицияның жазықтығы да, көлемділігі де маңызды емес. Әрине, көлемді шешім сәуле мен көлеңке үйлесімділігі үлесінің жануар пішінінің табиғи пластикасына тиюін бейнелейді, бірақ жалпақ бұйымдардың пішіндерін модельдеу жағынан бірегей. Бұлар баса назар аударуға тұрарлық, себебі, оларды орындауда шектен тыс қортындылау байқалады. Егер шебер жұмысты автоматизмге дейін жеткізіп қана қоймай, оның барлық өмірлік күшін бейнеленген жануардың образында сақтаса, бұл мүмкін болады. Динамизм жануардың образында геометриялық әдістермен теңестіріледі. Бұл жерде жалпы адамға тән ырғақ сезімін ғана мойындау емес, металлда көрсетілген ежелгі көшпенділер дүниетанымының, философиясының, жүйесінің, мифінің көрінісі. Мысалы, крест, дөңгелек, шаршы, ромб, S-образды пішіндер композициясының құрылымына тән. Шебердің шығармашылық қиялы көшпенді қоғамның ұжымдық санасында қалыптасқан түсініктер жүйесімен, философиясымен анықталады. Шын мәнінде, идея тамаша образбен мейілінше шынайы бейнеленеді: тау жоталарының, сақ “алтын адамының” бас киіміндегі құс қауырсынының, бастың айналы бейнесі — бұлардың барлығы автордың мифологиялық санасындағы әлемді кеңістіктік бөлуіне сәйкес келеді. Алғаш рет жұмсақ материалда, яғни, тері мен киізде пайда болған жазық композициялар материалдың басқа түрлерінде де кенінен табылады.

Дегенмен, семантикалық мәселелер, материалмен жұмыс жасау

әдістеріндегі талаптар бейнелеу өнеріндегі көркем тәжірибелік жұмыста көрінуі тиіс. Мысалы, алтын пластиндегі жануардың рельефті суреті. Жануар пішінінің көлемін, қозғалысының динамикасын, табиғи пластикасын жұмыстың рельефті әдістері арқылы беру оңайырақ. Композицияның рельефті түрлерінде дененің бөліктерін өрнектеу арқылы бөліп, сонымен қатар символикалық және эстетикалық мәселелерді шешуге болады. Шебердің бейнеленетін нысанды жақсы білетіндігі соншалық, декоративті әдіс арқылы жүн жамылғының бейнесін де дәл берген. Шебердің қолында металл ерекше икемді, жұмсақ болып көрінеді. Жануардың жанды, көлемді денесі сезіледі.

Осылайша, I-мыңжылдықтың ортасында жоғарғы деңгейге жеткен, ежелгі көшпенділердің зергерлік өнері өзінің мектебінің, қалыптасқан көркемөнер жүйесінің болғандығын айғақтайды. Бұл жүйенің шеңберінде заңдар мен дәстүрлер қалыптасады.

**Культтік және тұрмыстық бұйымдар.** Ежелгі әлемнің өнерінде барлық заттық орта ғарыштық тәртіптің құбылысы ретінде қабылданды және кез-келген заттың контекстік мағынасы болған. Заттың таза тәжірибелік қызметі оның пішінінің тек сыртқы көрінісі, ал оның ішкі көрінісі заттардың табиғи болмысы сияқты. Бірақ заттың бұл бөлігінің көрінуі шектеулі болғандықтан адамның көзіне көрінбейді.

Культтік заттар мен тұрмыстық заттардың пішінін жасау принциптерінде ежелгі көшпенділердің өнерінен белгілі символикалық-таңбалық пішіндерді құрылымдау әдістері байқалады. Сонымен қатар барлық композициялық әдістер заттардың тәжірибелік қызметіне жарамайды. Бұл жерде заттық пішіндердің пішін жасау принциптерінде екі проекцияның бетпе-бет келуі байқалады.

**Культтік заттар.** Табынуға арналған заттарға жататындар — алтарь, хош иісті түтін шығаратын аспап (шамдал) салттық ыдыстар (салттық от жағуға, бояуды ұнтақтауға арналған). Салттық қолданысқа арналған заттар ежелгі көшпенділер өнерінде өте көп. Бұл танданыс тудырмайды, себебі алғашқы қауымдық қоғамдағы мәдениеттен бізге белгілі болғанындай, олардың жерлеу салтындағы, барлық заттар қолданысы жағынан культтік болып табылады.

Савроматтардың (кейінгі сарматтар) тастан жасалған құрбан шалатын орындары батыс және солтүстік Қазақстаннан табылды және олар көшпенділердің таза салттық затына жатады. Олар, әдетте екі түрлі болуы мүмкін: аң стилінде жасалған, аяқты (үш немесе төрт) және сопақ, домалақ тамшы тәрізді конфигурациялы, аласа горизонталды, тастан жасалған түттері жайпақ табақтар.

Олардың біріншісі — аяқтары бар тастан жасалған құрбан шалатын салттың ыдыс алтайлық обалардан табылған стол-табақты еске түсіреді (С.И.Руденко) [4]; конструкциясында зооморфты

элементтері бар пішіндерді жасаудың сол баяғы принциптері. Сарматтардың құрбан шалатын жерлеріндегі түбі жалпақ табақтың аяқтары ашылып тұрған ауызға сүйенген жануардың басы сияқты, ал сыртқы ернеуінде тізбектеле жүріп бара жатқан жануарлардың бір тобы бейнеленген (21 сур.). Осыған ұқсас алтайлық заттар негізінен ағаштан жасалған (олар Қазақстанда Берел обасынан табылған). Табақтар кәдімгі асханалық пішінді еске түсіреді, бірақ барыстардың ойып жасалған мүсіндері түріндегі тіреулерге орналасуы оларды утилитарлық ыдыстан төрі кәдімгі табак пен стол арасындағы аралық затқа айналдырады. Сондықтан да С.Руденко оларды стол-табақтар деп атады.

Әртүрлі материалдардан жасалғанына қарамастан, заттардың қызметтері біршама ерекшеленеді. Заттың образы мен пішінінің композициялық өзара байланысын шешудің принципі біреу болды: құрбан шалатын жердің жазықтығы дөңгелек немесе шаршы, тіктөртбұрыш пішінді болып келіп аңның басына немесе денесіне тірелген. Заттың сыртқы ернеуі бойынша жануарлардың рельефті бейнесі түйықталған айналмалы қозғалыста қайталанатын. Құрбан шалатын мұндай орындардың екінші түрі — өте қарапайым түйықталған дөңгелек кескіндегі жалпақ табак. Осы кезеңнің өнеріндегі “аң” тақырыбы бұл жерде, жоғарыда келтірілген мысалдарға қарағанда басқаша бейнеленеді: ол тікелей қызметтік пішіннің құрылымында көрінеді. Мысалы, мұқият қашалып тегістелген дөңгелек жалпақ тастың бір жағынан жақсылап қырланған арқардың басы шығып тұр. Бұл жерде табиғи пішін заттардың кескінін “конструкциялайды”, ал заттың құрылымы образды жасайды. Егер аңның бейнесі заттың пішінімен толық байланысса, онда зат пен образдың мұндай толық бірлігін аң стилі дамуының бірінші сатысына жатқызамыз.

Егер келтірілген мысалда образ қортындыланған, бірақ айқын танылатын болса, онда құрбандық шалатын табақтардың келесі түрлері толық схемалы, ықшам, бұларға тамшы тәрізді құрбандық шалатын орындар жатады. Дөңгелек немесе сопақ пішіндердің символикасында от-ошақ пен күнді теңестіру байқалады, ал тамшы тәрізді пішіндерде стильденген құс тұмсығының не спираль ирегіннің сюжеті бейнеленеді. Бұрын айтылып кеткендей, тамшы тәрізді элементтер көктегі судың элементтерімен байланысты. Бұл жерде жер-су емес, атап айтқанда, жер мен көктегі су кеңістіктерінің тұтастығы идеясын беретін көктегі жаңбыр суы.

Жыртқыш құстар немесе тазқара басының үтір сияқты стильденген бейнесі сарматтарға белгісіз болған, бірақ ол Қазақстанның басқа аймақтарында кездеседі. Бұл жерде образды қарапайым схемаға дейін жеткізудегі мағыналық мөтінді қабылдауға образдағы геометриялық пішіннің жеткілікті екендігін көрсетеді. Образ жетекші мәні бар геометриялық пішінге сіңісіп кетеді. Тас

құрбандық шалатын орындардың барлық түрлері пішіннің қарапайымдылығы мен нақтылығына ұмтылады.

Металдан жасалған құрбандық шалатын орындардың көркемдік шешімі мен пішінінің құрылысы ерекше. Табақ бетінде композициялық орналасуында да, образды шешімнің стилистикасында да аңдардың бейнесі мен жануар денесінің пластикасын, ішкі экспрессиясын беруде көптеген ұқсастық бар.

Аталған сериядағы заттардың конфигурациясы әртүрлі. Бұл әртүрліліктің астарынан уақыт алшақтығы сезіледі. Себебі, конус табандық, заттық пішіннің нәзік декоративтігі аң стилінің ою-өрнектілікке, б.д.д. I-мыңжылдықтың аяғы мен б.д. III ғ. ғұн және үйсін тайпаларының өнеріне тән полихромдылыққа, геометриялыққа көшудің нәтижесінде пайда болды. Біздің байқауымызша, шырағдан-құрбандықтар эволюция барысында біршама өзгерістерге ұшыраған.

Мұндай металл культтік заттардың қатарына алтарьлар мен құрбандық шалуға арналған хош иісті түтін шығаратын шырағандар жатады (22, 23 сур.). Алтарь шаршы, дөңгелек пішінді алтарьлық жазықтық пен тіреуіш бөліктен тұрады. Егер алтарьлық жазықтық екі түрлі: шаршы және дөңгелек түрінде болса, онда алтарь жазықтығының тіреуіші геометриялық конус пішіндес, пирамида конструкциялы “аяқ” болуы мүмкін. Көшпенділер аттарының есте қаларлық ерекшелігі — әдетте жануар динамикалы қозғалыста, салтанатты жүрісте, салтанатты тұрыста бейнеленген жазық беттің болуы.

Ең алғашқы танымал культтік заттардың бірі — Жетісудан табылған үлкен алтарь. Оның жалпақ төртбұрышты табағы аңдардың табаны түріндегі аласа төрт аяққа орнатылған. Ыдыстың екі жағында затты ұстауға арналған тұқалары бар. Алтарьдың жазықтығы шектеп, заттың жиегінде, екі жағында мысық тұқымдас жеті жыртқыш аң бірқалыпты қозғалыста бейнеленген. Мифтік қанатты аңдардың ерекше салтанатты шеруі тоқтамайтын ырғақты қозғалыспен ашық тепе-теңдіктегі заттық жазықтықты түйықтайды. Қозғалыс сағат тілі бағытында. Жетісу мен Алтай көшпенділерінің өнеріндегі мысық тұқымдас жабайы аңдардың бейнелері сияқты қанатты жыртқыштың кескіні де айқын. Бұл жануарлардың жергілікті тұрғындарға жақсы мәлім күші, ептілігі заттың пішінін, салттық жазықтықты “қорғаушы” және сақтаушы ретінде ерекше маңыздылыққа ие болады. Ахеменидік Иранның персеполдік сарайының қақпасында, Иштар қақпасының қабырғаларындағы жабайы жануарлар бейнелері “қатары” дәл осындай мағынаға ие.

Дәл осы композициялық әдісті біз культтік заттың басқа нұсқасынан байқай аламыз. Ол — Шығыс Қазақстаннан табылған құрбан шалатын орын. Бұл орын өзінің тектоникалық шешімі, ойып жасалған тұғырға сүйенген дөңгелек пішіні жағынан

ерекшеленеді (22 сур.). Жоғарыда келтірілген мысалдағыдай, заттың салттық жазықтығы мысық тұқымдас аңдардың шеңбер жасап айнала жүруімен түйықталған. Жануарлардың сұлу, сымбатты мүсіндері іштей салмақты, бірқалыпты, ырғақты, сағат тілі бағытындағы қозғалысы бейнеленген. Жануарлардың айналмалы қозғалысының конструктивті логикасы пропорцияға жеңілдік сипатын беретін табандық негізінің доға тәрізді пішіндерімен ерекшеленген. Орталық бөлігінде қазір жоғалып кеткен жануарлардың мүсіншелері орналасқан.

Дөңгелек салттық шырақ тірегінің пішіні екі жаққа қарай иілген, қырланған жазықтық. Оның тіреуіш бөлігі төрт нүктеге орналасқан.

Шамдал — құрбандық шалатын орынның заттық сакралды жазықтығында композициялық көріністің басқа шешімі бар (23 сур.). Мысалы, шаршы табақты, төрт қырлы конус табанды шамдалдың түбінде қанатты жыртқыштардың төрт мүсіні төрт бұрыштан ортаға қарап тұр. Шамның шет-шетінде сыртқа қарай шығып тұрған жиектер бар. Бұл жерде жануарлардың қатары болған. Бұл заттың жоғалып кеткен детальдарына байланысты. Сондықтан ол туралы толық айту мүмкін емес. Әйтеуір бір нәрсе анық динамизм жануарлар образындағы экспрессиямен, зат пішіні конструкциясындағы геометриялық массалардың қиылысқан қозғалысы — пирамидалық конфигурацияның динамикасы мен квадрат пен тік төртбұрыштық тепе-теңдігінің ерекше түрдегі қарама-қарсылығы арқылы берілді.

Ә.Қастеев атындағы Орталық Мемлекеттік мұражайда қойылған культтік заттағы “демалыс көрінісі” сияқты шамдалдарда да сюжеттік көріністер бар. Бұл шамдал заттық құрылымның айырықша тепе-теңдігімен ерекшеленеді.

Құрбандық шалатын металл шамдалдардың тастан айырмасы — онда жекелеген детальдар жеткілікті. Бірақ олардың конструктивті және декоративті шешімдері ұқсас. Аңдар образындағы пластикадан басқа көркем көріністе заттың сыртқы контурының қалыптасуы, сызықтардың масштабы үйлесімділігі байқалады. Жетісулық алтарьдың аяқтары зооморфты образдың детальдарынан біршама статикалы болса, басқа мысалдарда пішін конструкциясының логикалық үндестігіне деген ұмтылыс байқалады. Бұл жерде көлем және жазықтың динамикасы мен статикасы сыртқы тепе-теңдікке ұмтылады.

Екі жағдайда да заттың салттық жазықтығы пішінінің жиектері жануарлардың “салтанатты шеруімен” бөлінген тәрізді.

Конструкциясы жағынан ұқсас заттар табақтың түбінде жануар бейнесінің болуымен айрықшалаынады. Олардың тіреуіш бөлігі пирамида, конустың геометриялық пішіндері тәрізді болып келеді. Дәл ортасында аңдардың өртүрлі тұқымдарының мүсіндері, көбіне жабайы аңдардың төрт мүсіні орналасқан. Кейде үй

жануарларының да мүсіні кездеседі. Түйе табақтың дәл ортасында адам мен жылқының мүсіні орналасқан сюжетті композицияға мысал болады.

Адам бейнесі сирек кездеседі: көшпенділер өнерінде адам образына айтарлықтай мән берілмеген. Ал Шығыстың ежелгі өркениетіндегі мәдениетте адам образына ерекше көңіл бөлінген.

Мұндай жағдай көшпенділердің өздері сияқты образдарға қызығушылықтарының болмағандығымен емес, өнердегі мағыналық контексті қамтамасыз етуге жеткілікті мифологиялық тақырыптардың семантикасын зооморфты-геометриялық таңбаларға “алмастырумен” түсіндіріледі. Тек белгілі бір адамның өлімі ғана әлем көрінісінің аталған жүйесіне түзетулер енгізді: обадағы культтік мүсін — балбал деп аталатын оның қортындыланған тастағы бейнесі. Жерлеудің бұл түрі сақ кезеңінде, антропоморфты образ оба үйіндісінің үстіне қойылған кезден бастап қалыптасты.

Заттардың декорында антропоморфты пішіндер сирек кездеседі. Олар бізге Санкт-Петербургтегі Эрмитаж коллекцияларындағы және Берел обасынан табылған заттардан белгілі.

Аяғын бүгіп отырған адам мен оның қасында тұрған аттың бейнесі — сирек кездесетін олжалардың бірі. Мүсіншелер культтік заттың жазықтығымен байланысты. Оның негізі тіреуіші үлкен, төмен қараған, ойылған конус пішіндес болып келеді. Адамның мүсіні шынайы орындалған. Аяғын айқастырып отырған дәстүрлі поза көшпенді киіз үйдегі адамға, жалпы Шығысқа тән поза. Ерте көшпенділер өнеріндегі адам образы бар сирек кездесетін кейбір мысалдар — баяндау сипаты бар композициялар. Бұл мысалда сюжет бір сәтке демалып отырған жолаушыны суреттейді. Дәл осыны Эрмитаждың “алтын” композицияларына қатысты айтуға болады. Мұнда шаршаған екі жолаушы қасиетті ағаштың көлеңкесіне жайғасқан, олардың жанында аттары байлаулы тұр. Мифологиялық сюжетке көріністі баяндау тән. Ал көшпенділердің өнерінде баяндау сирек кездеседі. Композиция эрмитаждық нұсқада біршама қарапайым орындалған болса, Ә.Қастеев атындағы Орталық мемлекеттік мұражайдағы культтік жазықтықта отырған адам мен оның атының шағын мүсінінде пропорция анатомиялық дәлдікпен берілген. Берел обасынан табылған, саркофаг қақпағында орналасқан сфинкстің образы ерекше қызығушылық тудырады: денесі мысық тұқымдас жыртқыш аңның денесі сияқты, басы адамның басына ұқсайды және екі мүйізді “тәжі” бар. Аталмыш антропоморфты тақырыптың сырттан келіп енуі мүмкін емес, себебі мұндай ұқсастықтар сақ кезеңінің мәдениетінде байқалмайды.

Құрбандық шалатын орындарға байланысты келтірілген мысалдар өртүрлі кезеңдерге жататындығына қарамастан, аң стилі дамуының жергілікті тенденцияларын суреттейді. Сақ кезеңі өнеріндегі композицияның дәстүрлі дөңгелек түйықтығы

жануарлардың айналма қозғалысымен түсіндірілген. Жер мен көктегі оттың символымен байланысты заттың культтік функциясы, көшпенділердің кеңістіктік-уақыттың түсініктерін көрсетеді. Тікбұрыш пен шаршының пішіндері де жануарлар қатарының динамикалы қозғалысы арқылы бағыттың өзгеруінде жасалады.

Ежелгі көшпенділер мәдениетінде семантикалық код болып табылатын, біз мысалға келтірген аңдар шеруінің сюжеті аң стилі пайда болғанға дейін көп бұрын белгілі болды. Ол Алдыңғы Азия елдерінің өнерінде пайда болған және әртүрлі композицияларда үлкен идеялық-мағыналық салмақ көтерді. Архитектуралық ғимараттардың қабырғаларындағы жануарлар процесісиясы адамдардың сыртқы кеңістіктен ішкі кеңістікке қозғалысын бақылап, оларды шығарып салады. Біз мысалға келтірген көшпенді халықтардың өнерінде олар “қасиетті отты” немесе құрбандық шалуға арналған салттық жазықтықты сақтап қорғайды өрі онымен тығыз байланыста болады. Металл заттарда маңғаздана жүріп бара жатқан аңдардың образы табактың үстіңгі бетіне шығарылған, мұндай шеру тас шамдалдарда шеңбердің сыртқы жағына салынған схематикалы ойық суретте көрсетілген.

Аң стилі өнері дамуының кейінгі кезеңінде өрнектілікке деген тенденция байқалады, заттық пішіндерді жасауда геометриялық түзу сызықтарға үлкен мән беріледі. Сондықтан композицияның көркем тұтастығында жануар образы алдыңғы кезеңдердегідей басым емес.

Культтік заттар негізінен алтарь пішінінде көрсетілген. Олардың генезисі кейін өзінің логикалық жалғасын сәулетшілік дәстүрдің дамуынан тапқан алтарьлық пішіндердің жіктемесіне сәйкес келеді. Алтарьдың тостағаны — аспан немесе күн символдарына сәйкес келетін жалпақ табак. Ол сондай-ақ көкпен байланысты. Жалпы бітімі жерге береке-байлық беретін төңкерілген аспан тостағының пішініне сайма сай.

Культтік заттың салттық жазықтығының қасиетті аспан отына “табынып отырған” шағын фигурасы бар. Ал қасиетті кеңістіктің “шекарасы” мифологиялық аңдардың “бақылауында” болды. Бұл, мүмкін, автор ойының алғашқы кезеңі шығар.

**Тұрмыстық қолданыстағы заттар.** Тұрмысқа арналған заттарды былайша бөліп қарастыруға болады: салттық жораларды, культтік мерекелерді атауға қатысатын заттар және тұрмыстық жағдайға арналған заттар. Олар қасиетті болып табылады, себебі заттық әлем ежелгі әлем мәдениетінде, тұтас алғанда, ғарыштық құбылыс немесе қоршаған табиғаттың пішіні ретінде қабылданады.

Сақтардың қола қазаны — олардың ішіндегі ең белгілісі. Олар бүгінгі күнде көп табылған, соған қарағанда, олар заттардың кең тараған салттық-тұрмыстық пішіндерінің бірі сияқты.

Бөрінен бұрын сақтардың қола қазаны тәжірибелік талаптарды

ескермейтін пішінімен, содан кейін басқа конфигурацияның болмауы себепті декордың семантикасымен назар аудартады. Заттың көлемді-сфералық сыйымдылығы берілген болғандықтан, декор негізінен заттың сыртқы жағында, өзгеше түрде жапсырылып мөнерленген немесе рельефті сурет түрінде орналасқан. Құрбан шалатын шамдалдардағы сияқты бейнеленген жануарлар қазанның жоғарғы жағына қарай “қозғалады” немесе жануар денесінің бөлігі (тауешкілердің екі басы) беріледі, олай болмағанда аяқтар тау ешкінің, арқардың образына айналады.

Сақтардың арқар-аяқты кең танымал қола қазандарын тәжірибелік пішіннің заттық-образды түсіндіруіне жатқызуға болады: бұл жерде жануар образы мен конструктивті деталь арасындағы толық бірлікті байқауға болады. Қазандар ұзақ уақыт бойы сақталынатын металдардан дайындалған. Орталық мұражайдағы қола қазанның ертеде табылған бір бөлігінде жануарлардың рельефті бейнесі берілген: жүріп келе жатқан буйвол қазан бойында бейнеленген. Жануарлар бейнесінің сұлбалары осы кезеңнің жартастағы суреттерінің бейнелеріне өте ұқсас. Бұл жағдайда, культтік заттардағы сияқты суретшіге заттың ішкі жазықтығын “жауып”, “қорғау” керек.

Дәл осы семантика Орталық мұражайдағы қола қазанның жоғарғы шетінде бейнеленген тауешкі-маралдардың екі басының бейнесінің көлемді нұсқасына енген. Осылайша бұйымдардың культтік пішіндеріндегі сияқты, бұл жерде де символикалық-декоративтік таңбалар семантикасының көмегімен мағыналық “толықтыруды” қажет ететін заттарға деген көзқарастар жүйесі көрінеді. Маралдардың толығымен құйылған қола бастарының бейнесі заттардың алтарьлық пішіндеріндегі мысық тұқымдас жабайы аңдар сияқты реалистік үлгіде орындалған. Бұл үлгі жануар денесінің жеке бөліктерінің бейнесінде ғана қолданылмаған. Дененің бір бөлігі бір жағынан тұтас болып, ал бас бөлігі болса, әлемнің жоғарғы зонасы сияқты суреттеледі де, металдан жасалған композицияның бұл жүйесінде көрініс табады. Шебер жұмысында пішіннің тік тұрған бойы әрқашан декоративті зоналарды “анықтады” және олардың мағыналарына сәйкес композицияны аң стилінде орналастырды.

Қазанның тұрқы көлемді, іші терең әрі кең, осы жағынан ол орасан үлкен тостағанды еске түсіреді. Кейде декордың зооморфты сюжеттерінің орнына қазанның жоғарғы жағы бойымен екі қатарлы рельефті сызық жүргізіледі. Декордың дәл осындай геометриялық сипатағы элементтері жиі кездеседі, бірақ нақ осы декордың жалпы композициясындағы зооморфтық “толықтырулар” металдан жасалған сақтардың салттық-тұрмыстық бұйымдарын ерекшелендіріп тұрады.



Қола қазандардың тірегі — аң стиліндегі металдан жасалған аяқтар. Аяқтар тікелей қазанның тұрқына жапсырылған және көшкен кезде қолайсыз болған. Оны көбіне көшпенділер салттық ойын-жиындарда пайдаланған. Себебі, ол заттың пішініне “қажет” қорғаныс “жүйесі” мен “сәйкес келушілікті” беретін нақты салт жорамен тура келеді. Пішіннің ішкі жағы тұйықталған, жабық, мифологиялық жануарлардың образдарымен қорғалған.

Арқар түріндегі аяққа сүйену — ежелгі көшпенділердің мәдениетінде жоғарғы деңгейдегі көркем қолөнер кәсібінің болғандығын айғақтайды. Жетісудан табылған (24 сур.) қола қазан аяқтарының пішіні қозғалыстың керемет динамикасымен, тамаша пластикасымен ерекшеленеді. Мұнда жүгіріп бара жатқан арқар бейнеленген. Жануардың алдыңғы аяғы мен шалқайған басы секіру сәтін көрсетеді, жануар қазанның массивті ауыр көлемінен құлды “секіріп бара жатқандай” әсер қалдырады.

Бірақ, қазандардың көп бөлігі анағұрлым қарапайым жасалған: аяқтардың құрылысы жануарлар аяғының анатомиялық құрылысына тән серіппелі қозғалысты ғана сақтаған. Пішіндерге нақты образ беріп, дененің тектоникалық ауыр салмағын жеңілдетеді.

Зооморфты декорлы композицияның шеңберлі тұйықтығы рельефті орындалған, қазанды айнала тізіле жүрген жануарлар қатарында не олардың қазанның жоғарғы жиегіндегі қозғалысының көлемді трактовкасында сақталады. Жануарлардың айналы немесе бинарлы жұптарында композицияны шешудің рельефті және көлемді екі нұсқасы бар.

Тұтас алғанда, мұндай декоративті шешімдер пластикалық құралдар арқылы тәжірибелік заттардың инерттілігін, ауырлығын жеңіп шығады. Дегенмен бұл мәселе әрқашан сәтті шешіле бермеген. Мысалы, аяқтардың серіппелі қозғалысы сфералық іштіліктің ауыр салмағын жеңілдетпейді. Көлемнің ұзындығы мен аяқтар иілуінің серпімділігіндегі сәтсіз көлемді байланыста заттың кеңістіктегі епсіз қозғалысы пайда болады. Кейінгі ғұн қазандары біршама қарапайым: аяқтары қуыс конус табандықтармен алмастырылған. Олардың пішіндері конструкциясының қарапайымдылығында (екі әртүрлі үлкен көлемдердің ара қатынасы) белгілі бір монументтік сипат бар, ал дененің декоры реттелген геометриялық сипатқа ие болады.

Егер зат таза салттық қолданысқа арналған болса (мысалы, дөңгелек және тамшы тәрізді тас шамдалдар), онда оның пішінінің символикасы маңызды. Сондықтан заттың функционалдық құрылымы қарапайым. Мұнда оның қолданысы жайлы барлық қажет мәліметтер бар.

Егер зат күнделікті тұрмыста қолданылатын болса немесе бір

уақытта екі қызметті бірдей атқаратын болса (салттық және күнделікті), онда оған деген қатынас та күрделі болады. Бірақ тұрмыстағы ыдыс-аяқ, әрине, қарапайым болуы керек. Дегенмен, тері, сүйек, ағаш сияқты дәстүрлі материалдардан жасалған бұйымдардың декоры өте бай көрінеді. Мұны Пазырықтан табылған заттар айғақтайды. Дәстүрлі материалдардың физикалық және эстетикалық сапалары барлық уақыттағы көшпенділердің көркем-өнер тәжірибесінде жүзеге асып, құнына қарай бағаланады. Тері және басқа да органикалық материалдардан жасалған бұйымдар, ХІХ ғасырда да ежелдегі көшпенділердің күнделікті тұрмысында басым болғандығы күмән тудырмайды. Пазырық обасынан табылған заттар көрсеткендей, олардың декорлары композицияны аң стилінде құру принципі бойынша қалыптасты. Бұл жерде салттық заттардың эстетикасы сияқты тұрмыстық қолданыстағы заттардың эстетикасына да қатты мән берілді, бірақ қатаң конус пішін сақталған жоқ (мысалы, тас шамдалдармен салыстырғанда).

Ерте көшпенділер өнерінде декордың символикалы-таңбалық элементтері болған. Аң стилінің жоғары дамуы деңгейінде әрбір жануарды бейнелеуде, жалпы композиция құруда қатал заңдылық пайда болды. Декорға тән элементтер қалыптасты, белгілі бір ережелер бойынша құрылған таңбалар жүйесі пайда болды.

Бәрінен бұрын бұл — жеке алынған жануар қозғалысы мен жануарлар тізбегі қозғалысын айналма ырғақта баяндайтын композицияның айналмалы тұйықтығы. Жануарлар мен жабайы аңдар кескінінің пластикасын баяндаудағы S-түріндегі конфигурациялар (дененің қатты бұралған, шығыңқы пішіндері, жануарлар мен жыртқыштар алысуының жеке көріністері); зооморфтық тақырыпқа арналған композициялардағы крест тәрізді комбинациялар; айналы симметрия.

Аң стиліндегі өнерде композицияның айналмалы тұйықтығы кең танымал болды. Мың үйсін шұңқырынан, Зивие және Майемер далаларынан табылған заттар өте ежелгі дәуірлердікі. Бұл кезде автор аң образын беруді өлі нашар менгерген, ол үшін фигуралардың сакиналы құрылымға енуі маңызды болды. І Петрдің сібірлік коллекциясындағы алтын ілбісін өзінің пластикалық шешімі жағынан біршама жетілген. Шеңбер ішіне салынған фигура өзінің табиғи өсемдігін, күшін, көркем қорытындысын жоғалтпайды. Әрбір жұмыстағы нақты мақсаты мен міндеттеріне байланысты бейнені декоративті немесе монументті түрде түсінуге жеткізе отырып, кез-келген суретші осыны қолданады.

Мұндай композициялардың негізінде, біріншіден, солярлы символика жатыр: аң образы шеңбер ішіндегі геометриялық пішінге бағынған. Кейінде жануардың денесі басы артқа қараған, артқы аяқтары мен сауыры екінші жағына айналып қойылған спираль бойымен бағытталған қарқынды қозғалыста суреттелген.

Нәтижесінде бүкіл дененің дәстүрлі S-образы орналасуы шығады. Мұндай иконография, бұрын айтып кеткеніміздей, дала тайпалары, соның ішінде алтай тайпалары, шығыс және оңтүстік Қазақстан тайпаларының өнеріндегі аң стиліне тән. Мысалы, қатты бұрылған қалыпта бейнеленген алтын тазқара денесі (Шығыс Қазақстан, Шілікті обалары), барыстар мен бұғылар (Есіктен табылған. 18, 19 сур.). Пішіннің көлемін, әсіресе жануар денесінің негізгі бөліктерін беруде спиральды, құйын тәрізді сызықтар басым. Бұл жазықтықтағы композицияларда (жазықтық шешімдер) ғана емес, сонымен қатар металдан жасалған көлемді бұйымдарда да (Тасмолда зиратынан табылған декордың бөлшектенген детальдары) байқалады.

Шілікті обасынан табылған тазқараның динамикалы композициясы ерекше қызықты: құстың басы артқа қанаттың астына қарай бұрылған, детальдар жоқ. Бұл композицияның негізі S-образы құрылым. Құстың образы, оның пішінінің пластикасы, жануарлардың бізге белгілі басқа бейнелерінен айырмашылығы — әшкейленуіне дейін қорытындыланғандығымен баяндаудың қысқа өрі нақтылығымен және жалпы композицияның аяқталғандығымен беріледі. Бұл көркем айқындаудың графикалық құралдарын тамаша меңгерген, жоғары деңгейдегі шеберлердің болғандығын көрсетеді. Құс бейнесі алтай көшпенділерінің өнерінде параллелі бар “тамшы”, “үтір” пішіндеріне енгізілген. Дәл осындай бұйымдар Шығыс Қазақстаннан табылған үшінші “алтын адамның” киімдерінде де бар.

Ерте көшпенділер өнеріндегі мұндай композициялардың көптеген түрлерінің ішінде пішін қозғалысы пластикасының динамикасын көрсететін айқын үш түрі бар. Бұған жануар немесе құс образдары бағынады: дөңгелек, S-бейнелі (“үтір-тамшы”) және серіппелі қозғалыс. Композицияның S-түріндегі құрылымы пішіндерінің тұйық дөңгелек пішіндерінде де байқалғандықтан басым құрылымдардың бірі болып саналады.

Осы кезеңдегі заттардың функционалды пішіндерінің пішін жасаушы принциптерінің конструкциясында декорда зооморфты тақырыппен үндескен сол баяғы қарапайым геометриялық элементтер басым, яғни, сол баяғы жүйе қайталанатын.

**Ою-өрнектің зооморфты мотиві.** Көшпенділер мәдениетінде көркем пішіндерді қалыптастыру принциптері аң стиліндегі бірнеше символды-таңбалық пішіндер мен зооморфты ою-өрнектің пайда болуына шешуші әсер етті. Бұл жағдайда дәстүрлі зооморфты ою-өрнек, тек солярлық символика ғана емес, сондай-ақ бүкіл әлемнің бірлігі, тұйықтығы, тұтастығы туралы кең түсінікті алып келген композицияның сақиналы тұйықтығына байланысты еді. Аң стиліндегі композицияларда жануарлардың айналмалы қозғалысы көшпенділерге тән кеңістікті-уақытты түсініктерді

береді. Осы кезеңдегі ою-өрнектердегі сызықтық-жазықтық трактовкада сол баяғы идеялар мен түсініктер сақталған.

Егер жануарлардың образы жазықтықтағы (мысалы, пластинде) сақиналы тұйық пішінге ғана енгізілмегендігін, сондай-ақ көбіне олар өздері жасап, содан кейін айналмалы тұйық ырғақ арқылы сол композициялық әдіс функционалды заттың декорын ұйымдастыруға белсенді қатысқандығын ескерсек, онда сақиналы композицияның рөлі көшпенділер ою-өрнегінің зооморфты мотивінің генезисінде анықтаушы болды деп болжам жасаймыз.

Дәстүрлі зооморфты ою-өрнектің пайда болуының екінші себебі, әрине, композицияның крест тәрізді құрылымының символикасы мен сандық символикасына байланысты. Ол кеңістіктің жан-жағын қалай бейнелесе, жер мен көктегі өшпейтін от бірлігінің символын солай көрсетіп, салттық заттардың бетінде жиі-жиі байқалады.

Дәстүрлі айна симметриясының әдістері Еуразияның көптеген көшпенді халықтарының сәндік-қолданбалы өнерінде сақталып қалған ою-өрнектің зооморфты мотивтерінің қалыптасуына әсерін тигізді.

Пазырық, Берел, Шілікті обаларынан табылған бұйымдарда көшпенділер ою-өрнектерінің аталмыш мотивінің “шынайы” қайнар көзінен өрнек тіліне “аударылуына” дейінгі кезеңі жақсы байқалады. Осылайша, көбіне ағаштан жасалатын символикалы айналма қозғалыстағы бір тірекке жиналған жануарлар басының бейнесінен көп мысалдар келтіруге болады. Әдетте бұлар бір тірекке жиналған үш немесе төрт бас.

Жұмсақ материалдағы көркем айқындаушының негізгі құралдары жазықтық, сызық, сұлбе. Осындай материалдармен жұмыс жасаудың нәтижесінде сақиналы композицияның әдістері бейненің графикалық құралдары мен тәсілдерінің дамуы барысында өз детальдарын жоғалтады. Пішін ерекшеліктеріне тән пластика, қозғалыс динамикасы қорытындыланады. Нәтижесінде композиция әшекейлі құрылым ретінде толық аяқталады. Тазқара, бұғы, бұлан, арқарлардың бастары мен олардың мүйіздері крест тәрізді айналмалы қозғалыста салыстырылған немесе айналы бейнеде қарама-қарсы қойылып салыстырылған. Материалдың ерекшеліктері қарапайымдылықты, сызықтың қысқа да нақтылығын, бастысы — сақиналы пішін мазмұнындағы негізгі идея сақталатын қысқалықты талап етеді. Сондықтан композицияның аяқталған толық нұсқасында сызықтар кішірейіп, ал олардың әрқайсысының айқындығы өсе түседі. Көлемді беретін тесік ойықтар азая бастайды, бірақ олар әлі де болса нүкте немесе үтір түрінде сақталған. Олар көбіне тұмсық, көз, мүйіз сияқты детальдарда кездеседі. Осылайша, әшекейлі пішіннің пайда болуы

ертедегі көшпенділер өнерінің геометриялық және зооморфты символикалы-декоративті екі түрінің синтезіне байланысты.

Дәл осы жағдай декордың таңбалық элементтерінің пайда болуына да қатысты. Мысалы, дене көлемін беруге қызмет жасайтын тесік, ойықтар жануарлардың негізгі бұлшық еттері қозғалысының пластикасын ерекше дәл береді (18-сур.). Бұл шеберлердің бейнеленген жануарларды жақсы білуімен қатар композицияны графикалық құралдар арқылы орындағанын әрі бейнелеудің жоғарғы техникасын меңгергендігін көрсетеді. Жануардың денесіндегі өзгеше декоративті элементтер образды берудің жергілікті дәстүрлі әдістерінің әсерінен пайда болуы мүмкін. Дегенмен, мұндай композицияда бірінші деңгейдегі мағынаға, мүмкіндігінше, көшпенділердің көркемөнер тәжірибесінің ұзақ дамуы барысында пайда болған графикалық құрылымдар ие болды. Мысалы, Пазырық обасынан табылған адамдардың денесіндегі суреттер графикалық құралдармен орындалған. Сақ алтын адамы киімінің декорындағы алтын бұғылар да дәл осылай орындалған (18-сур.). Бұл жағдайда дене пішінінің пластикасын көлемді беруге болады, бірақ бұл жерде жануардың әсерлі образы графикалық сызықты ырғақ арқылы жасалады. Бедерлер жануарлар денесінде жәйдан жәй орналаспаған, ол бұлшық еттің анатомиялық қозғалысына бағынышты. Сонымен қатар өзінің қозғалысымен шынайы түсінік қалыптастыратын сызықтар мен штрихтар символикалы-декоративті мақсатқа негізделген. Жануар денесінің көлемі, бастың деталі сызықтың S-сипатындағы қозғалысымен көрінеді. Бұл құрылым екі бейненің (тазқара мен бұғы) бір біріне сіңісуі кезінде байланыстыратын деталь болып табылады. Сондай-ақ ол шынайы бейнелеу заңдары бойынша композиция жасап, пішіндерінің бөлшектенуіне декоративті ырғақ береді (сақалдың бұйрасы, дененің ортаңғы бөлігіндегі бұйралар). Тұтас алғанда композиция графикалық құралдармен шешілген, оның құрылымы декоративті.

Егер қарастырып отырған мысал металда (алтын) орындалған болса, онда тері мен киізден жасалған бұйымдардағы сызықтық графикалық ырғақтар қажеттілік ретінде көрінеді, себебі көлемді көрсетудің басқа әдістері жазықтықта жоқ. Сол баяғы ирек-штрихтар аң терісінің пластикалығын, қозғалмалы қалпын, тіпті оның жылтырап тұрған кейпін де береді. Теріден ойып жасалған жануарлар бейнесі өзінің динамикалы бұлдыр кескінімен, пішіннің ерекше “тесіп өтетін” көлемімен таң қалдырады. Тесіп өткен кесіктер аңдар мен құстардың қоңыр силуэтіне штрихтардың ашық түсті сызықтары ретінде қабылданады.

Көп реттік қайталаулардың нәтижесінде реалистік сипатталатын штрихтардың қозғалысы өзінің алғашқы мағынасы мен түрін

толығымен жоғалтып (тамшы тәрізді шамдалдар да схемалы, бірақ оларда бастапқы образ немесе қозғалыс анық байқалады), қарапайым схемалы сызықтарға айналып кете алатын еді. Нүкте, үтір — декордың белгілер жүйесінің негізі осылайша қаланады. Кейінгі кезеңнің өнерінде жануарлардың денесін бейнелеудегі мұндай символикалы-декоративті пішіндер металға көшіріліп, тастан жасалған қондырмалармен ерекшеленеді. Сақ дәуіріндегі ежелгі кескіндемеге жататын алғашқы табылған заттар композицияның дәл осы әдісін көрсетеді: өрнек техникасында бейнеленген жануардың дене бөліктерінде “алмұрт және алма” атты дәстүрлі мотивтер дененің алдыңғы бөлігі мен сауырында салынған. Өрнектің түрлі-түсті гаммасы бір жердің шеңберінен аспаған, жануардың дене бөліктерінің символикасы графикалық әдіспен ерекшеленген.

Осылайша, С.Руденко айтып өткен материалдардың өзіндік ерекшелігі ғана емес, сондай-ақ бейненің графикалық әдістерін дамытуда декордың таңбалық детальдарының пайда болуына мүмкіндік туғызар еді. Шығу тегі жағынан алдыңғы азиялық бұл детальдардың кері әсері болды деп есептеген зерттеушілердің пікірімен келісу қиын. Алдыңғы Азия елдерінің өнерінен айырмасы көшпенділердің өнерінде декоративті композицияның кез-келген жүйесі, бірінші кезекте, мағыналық контекстің символикасына бағытталады. Жануар пішінінің пластикасын бейнелеудегі шиыршықты сызықтар — тек қана декор емес, себебі олар қатаң түрде бұлшық ет топтарының қозғалысына қарай бағытталған. Бірақ барлық реалистік түсіндірулерде — қозғалыс өзара қарсы әрекет, егер жануар денесінің алдыңғы бөлігінің бұлшық еттері бір бағытқа нысаналанған болса, онда қарсы жағдайда сауырдың бұлшық еттері міндетті түрде қозғалысқа түседі. Яғни, S-түріндегі құрылым негізгі тізбек болады. Композицияның мұндай жазық нұсқаларында, әдетте символ семантикасының синтезі мен мифологиялық кейіпкерлерді шынайы түсіндірудің пішіндері байқалады. Олай болмаған жағдайда, бұл сызық “графика түрінде орындалған символикалы-декоративті композиция” деп аталады. Алдыңғы Азия елдерінің өнерінде мұндай мысалдар жоқ.

Қазақ даласын мекендеген көшпенділердің аң стилі өнері күш-қуат культі мен табиғаттағы рөлдердің алдын ала анықталғандығы жайлы философияны көрсетеді. Көркем мәдениетте жануарлар мен өсімдіктердің шынайы әлемінің бейнелері, космогониялық түсініктер тоғысты. Әлем мен оның барлық проекцияларының бірлігі композицияның бинарлы, геральдикалық, айналы құрылымдарында көрініс табады. Барлық қоршаған жануарлар әлемі, балық пен қос мекенділерден бастап, тауешкілер мен мысық тұқымдас жыртқыштарға дейін аң стилі өнерінде көрініс табады.

Кейінгі кезеңдегі аң стилі өнерінде оның ою-өрнектік сипатқа

өту тенденциясы байқалады, заттық пішіндерді жасауда геометриялық түзу сызықтарға баса назар аударылады. Сондықтан да көркем композицияда жануар образы алдыңғы кезеңдердегідей басым емес. Заттың конструктивті элементтерінің үйлесімділігі көбіне пішіндер тектоникасы құралдарымен шешіледі.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Ақишев К.А. Курган Иссык. М., 1978.
2. Самашев З.С. Курган Берель. Алматы, 1998.
3. Артаманов М.И. Сокровища саков. М., 1973. Гуляев В.И. Скифы. Расцвет и падение Великого царства. М., 2005.
4. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М., 1968.

#### Қазақстанды мекен еткен байырғы көшпелі тайпалардың қару-жарақ жасау өнері

Қазіргі Қазақстан аумағын және оған шекаралас аймақтарды әр кезеңдерде мекен еткен көшпелі халықтардың дәстүрлі мәдениетінің бір қомақты бөлігі болған жауынгерлік қару-жарағының даму тарихы бірнеше мыңжылдықты қамтиды. Әр дәуірдегі көшпелі халықтардың әскери ісіне арналған археологиялық және қарутану бағытындағы зерттеулерде олардың дәстүрлі қару-жарағының түрлері мен типтері талданып, жасалу әдістері қарастырылып, жеткілікті зерттеліп келеді деуге болады. Бірақ осы уақытқа дейін көшпелі халықтардың қару-жарақ жасау ісі жеке өнер түрі ретінде ешқашан қарастырылған емес және оларда қолданылған қару-жарақ жасау өнерінің техникалары мен технологиялары, бұл өнердегі ғасырлар бойы сақталып келе жатқан дәстүр жалғастығы жеке зерттеу нысаны да болған жоқ. Бұл күнде жинақталған заттық ескерткіштер, түрлі дерек көздерінің мәліметтері, археолог, қару зерттеуші және өнер зерттеуші ғалымдардың осы бағыттағы зерттеулерінің нәтижелері бұл мәселелерді бүгінде күн тәртібіне қоюға толық негіз береді деп ойлаймыз. Сонымен бірге жауынгерлік қару-жарақ жасау ісін өнер тарихы тұрғысынан қарастыру оны әр замандағы көшпелі халықтардың өнері жүйесінің құрамына кіргізіп, материалдық мәдениеттің бұл ерекше бөлігінің идеологиялық қызметін, жалпы мәдениеттік маңызын ашуға мүмкіндік берер еді. Сондықтан мақалада зерттеу нысаны ретінде Қазақстан мен оған шекаралас аймақтарды мекен еткен байырғы көшпелі халықтардың әр кезеңдегі қару-жарағын соғыс құралы тұрғысынан емес, өнер тұрғысынан, қару-жарақ жасауда қолданылатын технологиялар, материалдар мен шикізаттар және көркемдеу тәсілдері тұрғысынан қарастырмақпыз.

Қазақстан аумағында қару-жарақты қолдану және жасау ісі тарихы өте ертеден басталғанымен, қару-жарақта тек көшпелі халықтардың өздеріне тән сипаты б.з. дейінгі I-мыңжылдықта қалыптаса бастаған болатын. Себебі б.з. дейінгі I-мыңжылдықтың басынан Еуразия даласында мекен еткен байырғы тұрғындары шаруашылық әрекеттің жаңа түріне — экстенсивті мал шаруашылығына көшуімен оларда мәдени-шаруашылық типінің жаңа түрі пайда болды [4, 216—217]. Көшпелі мал шаруашылығына ауысу дала мен шөлейтті мекен еткен байырғы тайпалардың өміріндегі ірі экономикалық прогресс еді, осының нәтижесінде әлемдік мәдениетке өзіндік үлесін қосқан көшпелілер өркениетінің негізі қалыптасты. Бұл кезеңде жылқы өсіруді игеру, соның негізінде салт атты жауынгердің, атты әскердің пайда болуы көшпелі халықтардың тіршілігінде әскери істің рөлін арттырып,

салт атты әскерилер көшпелі ортадағы қоғамдық күштердің бастысына айналған болатын. Көшпелі қоғамда әскери істің өмірлік маңызының көтерілуі қару-жарақ жасау ісін де өмірде ерекше мәні бар өнерге айналдырды. Әрине, қару-жарақ жасау өнері сол замандағы қол өнердің бір саласы болды, бірақ оның маңызды саласы дәрежесіне көтерілді деуге болады.

Бірақ мәдениеті синкретті болған байырғы көшпелі халықтарда бұл кезеңде тек қару-жарақ жасаумен айналысатын жеке кәсіп түрі болды ма деген заңды сұрақ тууы мүмкін. Көне замандағы көшпелі халықтар қару-жарақтарының жасалу, көркемделу деңгейінің өте жоғары болуы, қарулардың тұрақты, әмбебап пішіндерінің қалыптасуы және олардың Еуразия даласының батысы мен шығысында бірдей қолданыста болуы байырғы көшпелі халықтарда қару-жарақ жасау ісінің белгілі бір деңгейде дамыған жеке дәстүрі болғанын көрсетеді. Сонымен бірге көшпелілердің қару-жарақтың заттық ерекшелігін, оның атқаратын қызметін, қолдану ерекшелігін жақсы білетін, сондықтан сол қажеттілікке сай жақсы соғыс құралдарын жасауға кәсіптенген шеберлер болғанын айғақтайды. Сол кездегі қоғамдық еңбек бөлісу құбылысының талаптары да, жетілген және жоғары деңгейде жасалған соғыс құралдарына деген сұраныс та, өнердің даму заңдылығы да қолөнер шеберлерінің ішінен кейбіреулерін қару-жарақ жасаумен тұрақты айналысуға мамандануын қажет етті. Тек бір бағытта мамандану арқылы ғана әр істе биік деңгейге жету мүмкін болатыны, тек кәсіби мамандану арқылы дәстүр жалғасып, өнер ілгері дами алатыны белгілі. Әрине, қару-жарақ жасау өнері көне заманның қолданбалы өнерінің бір саласы болғандықтан, бұл өнер түрінде көшпелілердің жалпы қол өнеріне ортақ технологиялар мен әдіс-тәсілдер, материалдар қолданылғаны түсінікті. Бірақ орындалатын заттардың ерекшелігіне байланысты оларды қолдануда, оның күнделікті тәжірибесінде өзіндік айырмашылықтары болды.

Мақала тақырыбының хронологиялық шеңбері б.з. дейінгі VIII ғасырларынан б.з. VI ғасырына дейінгі аралық, яғни, мақалада көне заманда Қазақстан аумағын және онымен шекаралас аймақтарды мекен еткен, өзіндік мәдениетімен ерекшеленген және мәдениеті басқа халықтарға үлкен ықпал жасаған ірі тайпалық бірлестіктердің — сақ, ғұн, сарматтардың қару-жарақ жасау өнері қарастырылады. Бұл ғылыми жұмыстың деректік негіздері — жазба деректер, археологиялық және иконографиялық материалдар. Және осы тақырыпта жазылған археологтар мен қару-жарақты зерттеуші ғалымдардың ғылыми еңбектерінің нәтижелері де пайдаланылды. Қазақстанда өмір сүрген байырғы көшпелі халықтардың мекен еткен табиғи ортасы Қазақстанның қазіргі шекарасынан әлдеқайда кең аумақты қамтығандықтан, олардың қару-жарақ жасау өнерін

зерттеуде Қазақстанда ашылған археологиялық олжалармен бірге, белгілі бір шамада, олар мекен еткен аумақтарда табылған материалдарды да қолдандық.

### Сақ дәуіріндегі қару-жарақ жасау өнері

Біздің заманымызға дейінгі бірінші мыңжылдықта Қазақстанның оңтүстігін, оңтүстік батысын, Арал-Каспий даласын көне жазба деректерде парсылар “сақ/сака”, ал антикалық авторлар “азиаттық скифтер” деп ортақ атпен атаған, саны қалың, мәдениеті біркелкі, тілі туыстас көптеген тайпалар (массагеттер, исседондар, аримаспалар, дахи-дайлар) мекен етті. Олардың тіршілік кеңістігі Қазақстанды ғана емес, Орта Азияны, Сібірді, Алтайды да қамтыды.

Түрлі дерек көздері, археологиялық материалдар сақ тайпаларындағы әскери істің деңгейі, жауынгерлік өнері биік дәрежеде болғанын дәлелдейді. Олардың жеке жауынгерлік қару-жарақ кешеніне шабуыл құралдары — жақ пен оқ, қанжар, қысқа семсер акинақ, ұзын семсер, найза, қосжүзді жауынгерлік балта, шақан және қорғаныс жарағы — дулыға, көбе сауыт, аяқты қорғайтын жабдықтар кірген. Сақ тайпаларының қолөнершілері бұл шабуыл құралдары мен қорғаныс жарақтарының бірнеше түрлері мен үлгілерін жасаған. Сақтардың қару-жарақ жасауға қолданған материалдары өздерінің мал шаруашылығынан алынатын өнімдер және өздері мекен еткен аумақтарда өндірілетін шикізаттар мен табиғи материалдар: кара және түсті металдар (алтын, темір, мыс, жез, қола, қорғасын, мырыш), асыл тастар, ағаш, сүйек, мүйіз, тері, тарамыс болатын. Бұл материалдар, физикалық қасиеттері мен өңделу технологиясына сәйкес қару-жарақтың түрлі функционалды, конструктивтік бөліктері мен элементтерін жасауға пайдаланылды. Қазақстан аумағында табылған көне металлургия орындары, түсті және кара металдар кеніштері бұл кезеңде металлургияның жақсы дамығанын дәлелдейді. Мысалы, Шығыс Қазақстанда, Маңғыстауда, Мұғаджар тауларында мыс кенінің орындары кездесе, Орталық Қазақстанда Балқаш бойы, Баянауыл, Қарақаралы, Жезқазған және Ұлытау маңында мыс кеніштері болған, Есіл өзенінің бойында, Көкшетауда қалайы өндірілген, ал Степняк, Бестөбе, Жосалыдағы кеніштерден алтын алынған [4, 196, 210].

Мыс әртүрлі әдіспен өңдеуге қолайлы, өте жұмсақ металл болғандықтан, көне қолөнершілерге күйу, кесу, жону, пісіру, дәнекерлеу тәсілдерімен түрлі қажетті заттарды жасауға мол мүмкіндік берді. Мыс пен оның түрлі қорытпалары: қола, жез — көшпелі халықтарда қару-жарақ өндіруге өте ертеден пайдаланылды. Көне грек тарихшысы Геродот массагеттердің мыс пен алтынды көп қолданатынын, оларда жебелер, найзалар мен айбалталар, ат

сауыттары мыстан жасалатынын жазады (12, 42). Ғалымдардың металлографиялық зерттеулері Қазақстан аумағында археологиялық қазбаларда табылған сақ-сармат тайпаларының қарулары мен сауыттары мыс пен оның өртүрлі қоспаларынан жасалғанын көрсетті. Мыстың негізінде, оған компонент ретінде қалайы, мышьяк, қорғасын, күміс, мырыш қоспаларын қосу арқылы көне металлургияда қола мен жез алынды. [8, 162-164]. Сақ заманы қола индустриясының гүлденген кезеңі болатын. Археологиялық қазбалар барысында табылған материалдар сақтарда қоладан көркемдеп құю өнерінің деңгейі өте биік болғанын күәлайды.

*Алтын* — соғуға, құюға, бедерлеуге және т.б. жолдармен өңдеуге оңай, сонымен бірге коррозияға берілмейтін, өз түрін, қасиетін тұрақты сақтайтын материал. Сондықтан бұл түсті металл — көне заманнан бері көшпелі халықтарда өртүрлі заттарды жасауға, әшекейлеуге кең қолданылған металл түрі болды. Көне заманда көшпелі халықтарда алтын мен алтыннан жасалған заттардың көптігі “алтын күзеткен құмай” елі туралы түрлі аңыздарды тудырды. Сақтар қару-жарағында алтыннан негізінен әшекей элементтері жасалды. Сақ-сармат заманында заттар жасауға қолданылған алтынның құрамына аздаған күміс те кірген [16, 25].

Қару-жаракты жасау әдетте тұтас бір технологиялық цикл ретінде — қару-жарак түрлерін *дайындау*, дайын болған қаруды *өңдеу*, оларды бүлінуден, зақымданудан сақтау үшін түрлі әдістермен *беріктеу*, қару-жарактың түрлі қызметіне сәйкес *өрлеу* және *көркемдеу* сияқты — бірнеше технологиялық процестерді қамтиды. Кейін ортағасырлық Шығыста қару өндірісінде қалыптасқандай, осы жекелеген технологиялардың өртүріне маманданған шеберлер бұл кезеңде, әрине, болған жоқ. Оның бәрін бір ұста басынан аяғына дейін өзі жасады. Көне шеберлер қару-жарактың өртүрінде, пайдаланатын материалдар мен заттың конструкциясына байланысты, нақтылы технологиялық және көркемдік әдіс-тәсілдерді қолданды.

Жазба, археологиялық және иконографиялық деректерге сүйенсек, сақтардың садағы көшпелі садағының ең көне түрі — шарты түрде “*скифтік садақ*” деп аталатын, бірнеше материалдардан және бірнеше бөліктерден құралып жасалатын күрделі садақ түрі болған (25-сурет, 1—3) [3, 66]. Скифтік садақтың иіндері әдетте бірнеше ағаш түрлерінен құралып жасалып, олардың араларында тарамыс жапсырылды, бастары қатты ағаш түрінен немесе мүйізден бөлек жасалып, бекітілді. Адырна иіндері серпінді болу үшін кері иіліп, беліне бұрышталып қосылған, сондықтан жақтың керілген күйінде иіндері белінен біршама алға шығып, гректің сигма әрпіне ұқсап тұрды. Көне Рим авторы Аммиан Марцеллин: “Бұл кезде басқа халықтардың жақтары иілгіш ағаштардан иіліп жасалса, скифтер мен парфяндықтардың жақтары екі жаққа да иілген иіндерімен

біткен айға ұқсайды, олардың ортасын [иіндерін] түзу және домалақ таяқша бөліп тұрады” — деп жазады. Жақтың бөліктері өзара желіммен жапсырылып, қосылған жерлері берік болу үшін тарамыспен және тері қайыстармен буылды, ал жақтың кірісі аттың қылынан немесе тарамыстан жасалды (10, 14—15). Көшпелі халықтардың шеберлері өздері айналысатын мал шаруашылығы беретін шикізаттардың — сүйек, мүйіз, тері, тарамыс сияқты материалдардың физикалық қасиеттерін және функционалдық мүмкіншіліктерін жақсы түсініп, оларды қатты серпінді жақ жасауға орнымен қолдана білгенін көреміз. Скифтік садақ сол кезде әлемде ең жетілген садақ түрі болатын. Жақтың ұзындығы шамамен 60–80 см (кейде 80—100 см), соған сәйкес оғының ұзындығы 60—70 см болды [22, 92].

Оқтың жебелері қоладан құйылып жасалды. *Қалыппен құю әдісі* б.з. дейінгі V ғасырларда сақ-скиф өнерінде өте биік деңгейге жеткен болатын. Сақ дәуірінің алғашқы кезеңінде (б.з. дейінгі VII—VI ғғ.) қоладан құйылған жебелер екі қырлы ұңғылы немесе үш қырлы жетелі болып жасалды. Кейін (б.з. дейінгі V—III ғғ.) скифтердікіндей үш қырлы ұңғылы (сыртқа шығып немесе басының ішіне кіріп тұрған) және үш қырлы жетелі жебелер жасалына бастайды [7, 26]. Кейбір жебелердің түбінде, жебенің денеден кері шығуына кедергі жасайтын имек тікенегі болды. Бұндай жебелерді скифтер бір немесе бірнеше жебені құюға арналған тас немесе мыс қалыптарда құйған [32, 34—36]. Сақ-скиф жебелерінің формаларының, жасалу тәсілінің ұқсастығы сақ шеберлері де жебелерді құюға металл және тас қалыптар қолданды деген болжам жасауға негіз береді. Қазақ ұсталары да осындай мыс және тас қалыптарды XX ғасырдың басына дейін қорғасыннан мылтық оқтарын құюға қолданып келді. Оқтың сабы ағаштан (қайыңнан), қамыстан жасалды. Сақтар оқтарының сабына түсті боямен арнайы айыру белгілер салған. Олар қызметі өртүрлі жебелі оқтарды айыру үшін қажет болатын. Пазырықтағы сақ обаларынан (б.з. дейінгі V—III ғасырлар) табылған оқ саптарының түптерінде қара және қызыл түспен, түрлі пішінді сызықтармен салынған белгілер әдемі өрнекке айналған [14, 261—262, табл. СХІХ, СХХ].

Мыс және қоладан жасалған заттардың басымдығы сақталып қалғанымен, б.з. дейінгі VII ғасырлардан бастап Қазақстанның, Орта Азияның және Сібірдің байырғы тұрғындары қару-жарак жасауға темірді қолдана бастады. Темір металлургиясын игеру Евразияны мекен еткен тайпаларды мәдени дамудың жаңа сатысына көтерген болатын [4, 164]. Енді қару-жарак дайындаудың басты әдісі — *соғу әдісі* болды. Сақтарда б.з. дейінгі III ғасырдан бастап оқтың жебесі темірден соғылып жасала бастады, бұл темір жебелер үш қырлы және тек жетелі болып соғылды.

Сақ шеберлері жебе жасауға металдан басқа *сүйек, мүйіз* де

қолданды. Сүйектен, мүйізден жасалған жебелер негізінен төрт қырлы, түрлі ұңғылы немесе жетелі болып жасалған. Сүйектен жасалатын заттарға мал шаруашылығы мен аңшылықтан түсетін шикізат (қойдың, аттың маралдың, тау ешкілерінің сүйектері) пайдаланылды. Сүйекке қарағанда жонуға, июге, қалыпқа салуға, тесуге, шегелеуге қолайлы болғандықтан, мүйіз де — көшпелі халықтарда ұсталықта кеңінен пайдағанылған шикізат.

Б.з. дейінгі I-мыңжылдықтың ортасынан б.з. V ғасырына дейін көшпелі жауынгерлерінің жақ пен оқты бірге салып алып жүретін садақ қабы — *горит*, екі бөлікті қалта түрінде, теріден тігіліп жасалған (25-сурет, 7). Гориттің жоғарғы жағы қайыс бау тағатын арнаулы бекітпе ағаш пластинаға қосылып тігілген. Көне шеберлер сыртқа шығып тұратын бұл ағаш пластиналарды түрлі түсті бояумен бояп (көбіне қызыл түспен), оймалап жасалған өрнекпен, не бедерлі сюжетті суреттермен әсемдеген. Гориттің ауыз жағында жақ пен оқты кебуден, дымқылдан сақтап тұратын, жұмсақ материалдан (матадан, киізден) тігіліп, түрлі түсті жасалған немесе аппликациямен әшекейленген жапқышы болды. Сақ жауынгерлері бейнеленген өнер ескерткіштерінде олардың осындай ауызы жұмсақ жапқышпен жабылған горит асынғанын көруге болады. [14, таблица ХСV]. Гориттердің жапқышы мен түбі қылдан, жүн жіптен өрілген шашақтармен, ал беттері металл жапсырмалармен әшекейленетін [22, 92]. Мысалы, Шығыс Қазақстанда Шілікті ойпатындағы сақ обасынан табылған, жүні сыртына қаратылып теріден жасалған гориттің беті алтыннан жасалған бірнеше бұғы бейнелерімен көркемделген (26-сурет, 9) [31, 25-27]. Қаруды көркемдеуге арналған мұндай әшекейлер алтыннан құю, *қалыптау* және *баспалау* әдістерімен жасалды.

Көне шеберлер *қалыптау* әдісін әдетте біркелкі ұқсас әшекейлерді жасау үшін қолданды. Мысалы, алтын әшекей жасау үшін ұсталар алдымен соғу әдісі арқылы жұқа алтын қаңылтыр дайындаған. Ол үшін бірнеше жіңішке алтын таспаларды тастың үстіне қабаттап салып тағы соғып жұқартқан. Металл өзінің пластикалық қасиетін жоғалтпас үшін арасында оны отқа қыздырып отырған. Бұндай алтын қаңылтырдың қалыңдығы 0,05 тен 0,18 мм дейін жеткен [18, 157]. Одан рельефті әшекейді бедерлеп шығару үшін арнайы бедерлі қатты пішіндер (кола, мыс) қолданылды. Жұқа алтын қаңылтыр бедерлі қалыптың бетіне қойылып, үстінен қорғасын пластина салып ұрғылап отыру арқылы, жұмсақ қорғасынның қалыптың ішіне батып кіру нәтижесінде, әшекей қалыптағы бедердің пішінін қабылдады. Қалыптан алынған соң әшекейдің беті арнаулы сүйек немесе металл құралдармен өңделіп, өрнектелді. Осылайша бірнеше әшекейлер дайындалды [18, 159]. Кейде мұндай әшекейлер балшық, мыс пішіндерде алтыннан құю тәсілімен де жасалды [1, 143; 16, 26].

Жақын дистанцияда, қоян-қолтық айкаста сақ-скиф-сармат жауынгерлері қолданған, кесу-түйреуге арналған суық қару түрі — *акинақ* деп аталатын қанжар немесе ұзындығы 50—60 см. қысқа семсер болды. Сақ ұсталары б.з. дейінгі VII—VI ғғ. қолданылған акинақтар мен қанжарларды қоладан екі-үш бөліктен тұратын қалыптарда құйып жасаған. Сақ дәуірінің әр кезеңінде әр аймақтарында қолданылған акинақтар мен қанжарлардың саптары, сап ұшытарының балдақтарының әртүрлі пішінде болуымен ерекшеленеді. Сақтар дәуірінің бас кезінде қанжарлар сабының ұшы таяқша немесе сегмент түрінде, балдағы көбелек сипатты, бүршік сипатты немесе планка түрінде болды. Б.з. дейінгі VI ғ. аяғынан саптардың сынған таяқша түріндегі ұштары кездеседі. Көп жағдайда саптың ұштары тазқара бастарының бейнелерімен көркемделген. Саптың өзі тегіс немесе бірнеше қырлы, кейде ортасы тесік немесе фигуралы болып жасалған [7, 27, 1-сур.]. Бұл өзгерістер — осы қару түрінің соғыс қажеттілігіне қарай өзгеруінің ғана куәсі емес, әр кезеңдегі және әр аймақтағы қару жасаушы шеберлердің шығармашылығы мен көркемдік талаптарынан да туындаған ерекшеліктер екенін айту керек.

Б.з. дейінгі V—III ғасырларда сақ шеберлері қанжарды тек темірден соғып жасай бастаған. Темірден соғылған қанжарлардың сабының ұшы әдетте мүйіз түрінде болып келеді. Бұл пішін соғу технологиясынан туындағаны көрініп тұр. Яғни, қару-жарақтың әр кезеңдегі пішіндерінің жаңа типтерінің пайда болуына тек соғыс ісінің сұраныстары ғана емес, жасалу технологиялары мен материалдарының өзгеруі де негіз болғанын көруге болады. Бұл кезде жүзі темірден соғылған, сабы қоладан құйылған биметаллды қанжар, семсерлер де жасалды. Б.з. дейінгі VI ғасырдан бастап Орталық Азияның көшпелі халықтарында ұзындығы 70-90 см, ені 4—6 см, екі жүзді, тұзу ұзын семсерлер қолданысқа енеді [3, 33]. Акинақ пен семсер саптарының, балдағының пішінінің бірдей болуы семсердің акинақтан дамып шыққанын дәлелдейді.

Сақтардың қанжар, семсерлерінің қынаптары ағаштан жасалып, терімен қапталып, қызыл түске боялды. Акинақтардың қынабы жоғары жағында және түбінде жалпақ болып жасалып, олардан өткізілген қайыс бау арқылы белдікке тағылып, аяққа байланды (25-сурет, 1). Ал ұзын семсер қынабының белдікке ілуге арналған тастан, сүйектен жасалған арнайы ілгегі болды, ол қынапқа қайыс баумен буылып бекітілді (25-сурет, 6). Қару жасаушы шеберлер салтанатты қындардың бұл элементтерін алтынмен қаптап, бедерлі ою-өрнекпен немесе аңдар бейнесімен әшекейлеген. Салтанатты қанжарлар мен семсерлердің саптары мен жүздері де алтынмен қапталып, инкрустациялау және баспалау тәсілдері арқылы ою-өрнекпен немесе жануарлар бейнесімен әшекейленді (26-сурет, 1—5, 7—13).

Жақын қашықтықта ұрыс жүргізуге арналған көшпелілер қаруының келесі түрі — жауынгерлік балта. Археологиялық, жазба және иконографиялық материалдарға сүйенсек, сақ жауынгерлері екібасты балта — сагарис және шүйдесі балға, басы қайла түріндегі тескіш қару түрі — шақан қолданған. Шақанның шүйделерін сақтар кейде магиялық мақсатта жануарлар бейнесімен көркемдеген (26-сурет, 10).

Қуя, соғу және басқа да технологиялық әдістермен дайындалған қару қолдануға әзір болу үшін өртүрлі тәсілдермен *жетілдіру*, *беріктеу*, *қорғау жабындарымен жабу* сияқты өңдеу процестерінен өтті. Кесу-түйреу-шабу қаруларының жүздері егеліп, қайралып, шындалып, беттері тегістеліп, саптары ауыр соққыларға шыдау үшін темір, жез сақиналармен қыналып, жақтың бөліктерінің киюласқан тұстары, оқтың жебесі, қанаты орнатылған тұстары тарамыспен буылды. Кейбір қарудың ағаштан жасалған бөліктерін сынып жарылудан, судан, дымқылдан немесе кебуден, сақтау үшін қайыңның тозымен, терімен, металмен қапталды немесе түрлі бояумен сырланды, боялды. Жауынгерлік қару көбіне әскери қоғамдық жіктің символдық түсі — қызыл түске боялған. Бұл айтылған әдістермен қаруды өңдеу үшін қару жасаушы шеберлер қай қарудың қалай, не үшін қолданылатынын ғана емес, қолдану барысында қарудың қай конструктивтік бөлігіне қаншалықты күш түсетінін, пайдаланған материалдарының сыртқы әсерге шыдамдылық мүмкіншіліктерін де жақсы білуге тиісті еді.

Еуразиялық көшпелі халықтарда қорғаныс жарағының негізгі түрлерінің қолданыла бастауы да б.з. дейінгі I-мыңжылдықтың ортасынан басталады. Сақ жауынгерлері бастарын металл дулығалармен, денесін сауытпен қорғады. Сақ тайпалары мекен еткен Алтай, Қазақстан, Орта Азия аумағынан табылған, б.з. дейінгі VI—III ғасырларға жататын археологиялық материалдарда сақ жауынгерлерінің металл дулығаларының бүгінге дейін *екі түрі* кездеседі. Дулығаның бірінші түрі — төбесі дөңгелек жұмыр келген, алдыңғы жиегі адам қасының пішінін қайталайтын, төбесінің ортасында қатты соққыдан қорғағыш қыры бар дулыға. Дулығаның екінші түрі — негізгі пішіні бірінші түрге ұқсас, бірақ төбесі шошақ болып жасалған дулыға. Осындай дулығалар киген сақ жауынгерлері өнер ескерткіштерінде де бейнеленеді (25-сурет, 4,5,8).

Дулығаның бұл екі түрін жасауда көне шеберлер сақтардың бас киімдерінің екі негізгі түрінің пішінін қайталағанын көреміз. Бірінші типті дулыға Пазырықта табылған сақтардың төбесі жайпақ киіз бас киімін, екіншісі сақ-скифтерге ортақ шошақ төбелі бас киімді еске түсіреді. Зерттеуші ғалымдар көне дулығалардың бұндай пішіндерінің қалыптасуын түрліше түсіндіреді. Б.А.Литвинский сақтардың дулығаларына олардың бас киімінің пішіні негіз болды

деп санаса [9, 127—128], М.В.Горелик, керісінше, сақтардың төбесі жайпақ бас киім дулығаның астына киюге арналған астарлықтан туындаған деген пікір айтады [3, 169—170]. Біздіңше, дулығаның екі пішіні де, бас киімнің үстінен киюге арналғандықтан, бұрыннан қолданыста болған екі түрлі бас киімнің пішінін қайталаған. Дулығалардың екі түрі де қоладан құйылып жасалды. Дулығаны құюға ұсталар үлкен заттарды құюда қолданылатын *балауыз моделі бойынша* құю әдісін қолданған тәрізді. Бұл әдісте балауыздан немесе малдың қою майынан заттың моделі жасалып, оның сырты балшықпен жапсырылып қалып жасалады. Балшық әбден кепкен соң қалып қыздырылып, оның ішіндегі түпнұсқа модель еріп түскен соң орнына балқыған металл құйылады. Металл қатқан соң қалыптан шыққан зат қосымша арнаулы өңдеуден өтеді.

Иконографиялық және археологиялық материалдарға сүйенсек сақ шеберлері жауынгердің кеудесін қарсыластың қаруынан қорғауға арналған металл сауыттың да бірнеше түрлерін жасаған. Арал бойы сақтарының *Чирик-Рабаттағы* қалашығын (б.з. дейінгі IV ғ.) қазғанда осындай сауыттың бөліктері — биік темір жағасы, жеңінің, кеудесінің металл тақталары табылды. Тақталардың көлемі 8,5 (7,5 см, темір жағасының биіктігі 10 см. М.В.Гореликтің реконструкциясы бойынша бұл сауыттың тұтастай темірден теріге бекітіп жасаған биік жағасы, темір таспаларды қайыспен теріп жасалған ұзын жеңі, етегі болды. М.В.Горелик бұл сауыт типін “сақ-юэчжилік сауыт” деп атайды. Осындай сауыттың өр үлгілерін киген сақ жауынгерлері Петр I-нің “Сібір коллекциясы” құрамындағы Шығыс Қазақстаннан табылған сақтарға қатысты алтын өшекейде және Арал бойынан табылған қыш ыдыстың сынығында (б.з. дейінгі V—III ғғ.) бейнеленген (25-сурет, 7,8).

Сақ шеберлері скифтердікі сияқты жыланның қабыршықтарына ұқсас кішкентай көбе темірлерді тері немесе мата астарға тігу әдісімен де көбе сауыт та жасаған болулары керек. Көбе сауыттың бұл түрі б.з. дейінгі VI—III ғасырларда скифтерде өте кең қолданыста болды [30, 20-35]. Сақтардың осындай сауыттарының қалдықтары археологиялық қазбалардан әзірше кездеспегенімен, кейбір зерттеушілер Есік қорғанынан табылған “алтын адамның” киімі осындай сақ сауытының ғұрыптық үлгісі деп санайды [1, 123].

Б.з. дейінгі I-мыңжылдықтың ортасынан көшпелі сақ-скиф-сармат жауынгерлері пайдаланған сауыттың тағы бір түрі — металдан тұтастай соғылып жасалған *кираса* сауыт [30, 50]. Скифтердің кираса сауыттарының бөліктері археологиялық материалдардан кездеседі. Сақ обаларынан табылған заттардың ішінен әзірше ұшыраспа да, кираса сауыт та сақтарда қолданыста болғанын иконографиялық деректер куәлейді. Оңтүстік Қазақстанда, Талас бойынан табылған қола шырағданның бөлігі болған



мүсіншеде және Солтүстік Қытайдан табылған көшпелі жауынгердің қола мүсінінде жауынгерлердің кеудесінде тік жағалы кираса сауыт киілген де, белден төмен жағы дөңгеленте оралған жалпақ келген таспа темірлерді бір-біріне қайыс баумен байлап жасаған темір белдемшемен қорғалған (25-сурет, 4,5).

Археологиялық материалдарда сақтардың қалқандарының екі түрі кездеседі. Қалқанның бірінші түрі талдың шыбықтарынан жасалды. Бұл қалқандар төртбұрышты қатты теріге 34-35 тал шыбықтарын өріп жасалған. Көлемдері 28х36 см., 53х69 см болды. Қалқан шыбықтарының терінің арасынан шыққан тұстары түрлі түске боялып әшекейленді де, қалқанның сыртынан геометриялық өрнек құрап тұрды. Кейбір қалқандар талдың шыбықтарынан тоқылып, сырттары терімен қапталды [14, 262–263]. Бұндай қалқандардың тұтастай сақталған үлгілері Пазырық, Берел, Туэкта, Ақбейіт обаларында (б.з. дейінгі VI–IV ғғ.) табылды [3, 189–191].

Көшпелілер қалқандарының екінші түрі ағаш тақтайдан жасалды (Туэкта; Ақ Алаха-1; Ақ Алаха-5). Көлемдері 28–37, 24,5–35,5 см болып келеді. Ағаш қалқандардың сырты оймалау тәсілімен орындалған геометриялық өрнекпен әшекейленген. Қалқандардың ортасында қолға ұстауға арналған қайыс бау бекітілген. Жазба деректер сақтардың өздерінің жауынгерлік аттарына сауыттар жасағанын айғақтайды. Геродот массагеттердің өз аттарының кеудесін мыс (жез) сауыттармен қорғайды деп жазады [4, 42].

### Қару-жарақтың эстетикалық көркемделуі

Дайындалып, өңделген қару-жарақ заттары қолданылуына, қызметіне, кімге арналғанына қарай түрліше әшекейленді. Көркемдік, стильдік тұрғыдан алғанда қару-жарақтар сақтар қолөнерінің басты компоненті болған *скифтік-сібірлік аңдар стилінде* көркемделді. Бұл стиль б.з. дейінгі VIII–VI ғасырларда қалыптасып Сібір, Қазақстан, Орта Азия және Еуропаның оңтүстігіндегі тайпаларда кең тараған болатын. Бұл стильдің көркемдік нысаны — аңдар мен жануарлардың тотемдік бейнелері, мифологиялық сюжеттер болды.

Қару-жарақта қолданылатын түрлі әшекей бейнелер бірнеше маңызды функцияларды атқарды. Адамзат қоғамында өнердің пайда болуы магиямен тікелей байланысты болғандықтан, жалпы алғанда қандай да болсын бір затқа бейне, ою-өрнек салу — оны магиялаудың, магиялық гүрптің бір элементі болатын. Сондықтан сақтардың қаруында салынған хайуанаттар мен жануарлардың тотемдік сипаттағы бейнелері ең бірінші осы *магиялық функцияны* атқарды. Хайуанат бейнелерінен басқа қару-жарақтарға қорғау магиясына жататын әртүрлі *ою-өрнектер мен ырымдық белгілер* де

салынатын болған. Бұл бейне белгілер қарудың күшін арттырып, жауға әсер етіп, жауынгерді қорғайды деп түсінілді.

Қару-жарақтағы әшекей бейнелердің тағы бір басты функциясы оның символдық, белгілік табиғатына байланысты. Қару-жарақтағы ою-өрнек жауынгердің әлеуметтік мәртебесінің айыру белгісі, жалпы этноайыру белгі ретінде қолданылған. Жауынгердің мәртебесі жоғары болған сайын оның қаруының әшекейі де аса күрделі және көркем болды. Сақ тайпаларының көсемдерінің обаларынан табылған қару-жарақ заттарының әшекейленуінде алтынның көп мөлшерде қолданылуы — жерленген адамның әлеуметтік мәртебесінің жоғары болғандығының белгісі.

Әрине, өнер туындысы болғандықтан, қаруға салынатын ою-өрнектің, көркем бейнелердің эстетикалық, *көркемдік функциясы* да ескеріліп отырды. Қару-жарақтың бетіне салынатын өрнек-бейнелердің көлемі, оның композициясы күрделілігі, стильдік ерекшелігі көркемдік заңдылығы бойынша әр заттың пішініне, көлеміне, қандай материалдың бетіне салынатынына, қандай құрал-сайманмен орындалатынына сәйкестендіріліп жасалды. Қанжар, семсерлердің саптарына, балдақтарына, қындарына салынған аңдар мен жануарлар бейнелерін сақ шеберлері сол қару элементінің пішініне керемет шеберлікпен сәйкестендіріп, қиыстыра білуі — олардың композициялық дарынының айғағы (26-сурет, 3–5, 8–9).

### Ғұн-сармат заманындағы қару-жарақ жасау өнері

Біздің заманымыздың I—мыңжылдығының шекарасында Еуразия даласын мекен еткен көшпелі халықтардың мәдениетінің келбеті толығымен өзгерді. Бұл процестерде жетекші рөл атқарған, тарихтан белгілі екі халықтың аты бойынша *ғұн-сармат* кезеңі деп аталатын жаңа кезең басталды. Б.з. дейінгі I—мыңжылдықтың аяғында Орталық Азияда ғұндар мен үйсіндердің, қанлылардың алғашқы мемлекеттік құрылымдары пайда болады.

Шаруашылықтың біртіндеп дамуы, тұрмыстың салыстырмалы тұрғыдан біркелкілігі, этникалық жақындығы, саяси негіздегі факторлар Орталық Азияда ірі көне тайпалық бірлестіктердің құрылуына алып келді. Олардың уақыты жағынан алғашқылары ғұндар бірлестігі болатын. Ғұндар жаңа заманға сай шаруашылық, тұрмыс, мәдениет пішіндерін тудырды және Еуразияның басқа көшпелі тайпалары мен халықтарына зор ықпал етті.

Біздің заманымыздың III ғ. аяғында ғұндар Орталық Азияны басып алып, Қытаймен тұрақты соғыстар жүргізіп, өз билігін батысқа қарай кеңейтті. Бір тайпаларды бағындырып, екіншілерін тықсырып, үшіншілерін өз одақтарына тартып және қозғалысқа

келтіріп, ғұндардың басым бөлігі I мыңжылдықтың аяғында батысқа жылжыды. Бұл қозғалыс жалпы алғанда үш ғасырға созылып, біздің заманымыздың IV ғасырында бүкіл Оңтүстік Сібірді, Каспий бойының және Қара теңіз бойының далаларын басып өтіп, ғұндар Рим империясының шекарасына жеткен болатын.

Б.з. дейінгі III ғасырдан басталған ғұндардың осындай саяси, әскери белсенділігінің нәтижесінде әскери іс талаптарының өзгеруіне сәйкес көшпелілер қару-жарағында да біршама өзгерістер пайда болып, олардың жаңа түрлері мен типтері қолданысқа енеді. Бірақ қару-жарақ жасауда көшпелі халықтарда бұған дейін қалыптасқан технологиялар мен материалдарды қолдану дәстүрі сақталды. Ғұндардың шаруашылығында темірді, мысты және асыл металдарды алу, балқыту және өңдеу маңызды орын алды, бұл кәсіптердің негізі мыс және темір кендерінің кеніштері болды. Ғұндарда қолөнердің, бір саласы болған қару-жарақ жасау кәсібі де жақсы дамыды. Көне ғұн тұрақтары мен обаларынан табылған қару-жарақ заттары мыстан, қоладан құю, темірден соғу технологиялық әдістерінің биік деңгейін айғақтайды. Сонымен бірге ғұн қоғамында тасты, теріні сүйекті өңдеу өнері де жетіле түсті.

Ғұндардың басты шабуыл қаруы жақ пен оқ, семсер, шокпар және найза болған. Қытайдың тарихи жазбаларында ғұндар туралы: “Олар алысқа пайдаланар қаруы — жебелі садақ та, жақынға жұмсар қаруы — кылыш пен найза” — деп жазылады [19, 25; 12, 57, 59]. Ғұндар қолданған садақ көшпелілер садағының жаңа типі болатын. Бұл садақ типі де кері сертінді, өртүрлі материалдардан жасалған күрделі садақ, оны ғалымдар шартты түрде “*ғұн садағы*” деп атайды. Ғұн садағының ұзындығы әдетте 140-160 см жетеді. Оқты алысқа ату үшін садақтың конструкциясы жетілдіріліп, адырнаның иіндері ұзартылып, бастары мен белі атқан кезде қозғалмас үшін 7 (екі басы қос-қостан, белі үш) сүйектермен күшейтіледі, оның 3 зонасы қозғалмайтын, 2 зонасы иілгіш болып жасалды [26, 46-51; 15, 25]. Жақтың басының сүйек жапсырмалары кіріске арналған кесігі бар сәл иілген пішінді болып келеді, белінің ортаңғы сүйегі доға пішінді, екі бүйіріндегісі ұзынша болып келген. Сүйек жапсырмалардың ағашқа бекітілетін астыңғы беті тегістеліп, желімді жақсы ұстау үшін оймышталып жасалды. Жақ жасауға сүйек, ағашпен бірге тарамыс, қайыңның тозы да қолданылды.

Жақтың конструкциясының өзгеруінің нәтижесінде б.з. дейінгі II — б.з. I ғасырларында көшпелі халықтарда жебелердің түрлік құрамына да өзгерістер енді. Енді жалпақ қозыжауырын жебелер, үш-төрт қырланған *оқтар*, *доғал оқтар*, жебелердің түбінде сүйектен жасалған ысқырығы бар *ысқырғыш* оқтар қолданыла бастады. Қытай жазбаларында ысқырғыш оқтардың пайда болуын ғұндардың атақты көсемі Мөде есімімен байланыстырады. “Маудун жеке бөлініп шыққан соң, жауынгерлеріне сарнама жебе

жасатып, ат үстінен шауып келе жатып, садақ тартуға үйретті. Маудунның бұйрығы бойынша, кім де кім оның өз сарнамасын бағыттаған жаққа жебесін жібере алмаса, соның басы алынатын болды” [19, 25; 12, 57]. Ысқырғыш оқтардың металл жебелерінің түбінде арнаулы тесігі бар мүйізден, сүйектен жасалған ысқырғыштар орнатылды.

Ғұндардың оқтарының жебелері, негізінен, темірден соғылып жасалды. Сонымен бірге ғұн қару жасаушылары сақ заманындағыдай сүйектен, мүйізден төрт қырлы жетелі жебелер жасаған. Сүйек жебелердің пішіндері өртүрлі: үшкір жетелі немесе жетесі екі айырылған, саптың үшкірленген басы кіргізілетін, үшбұрышты ұңғылы, және доғал жебелер [27, 25—26]. Оқтың саптарын жасауға дәстүр бойынша қайың, тал және қамыс пайдаланылды, оқтың қанатына ірі жыртқыш, қыран құстардың (бүркіттің) қауырсындары жапсырылды [15, 26].

Жақын ұрыста ғұн жауынгерлері пайдаланған екі жүзді ұзын темір семсерлердің жүздерін ұсталар құрыштың екі түрінен соғып жасаған. Семсер басының негізін морт болмас үшін және соққыға шыдамды болуы үшін жұмсақ құрыштан соғып, ал жүздерін берік және өткір болуы үшін асыл құрыштан соғып орнатқан. Ғұн семсерлерінің балдағы түзу, сабының ұшы сакина түрінде болды немесе өртүрлі тастан жасалды (б.з.д. III—II ғғ.). Қындары белбауға қайыс бауға өткізілетін немесе ілтек сияқты ілінетін ағаштан, сүйектен немесе тастан жасалған арнаулы ілгіштер арқылы тағылды. Ұзын семсерлерді бұлай асыну тәсілі сақ дәуірінің аяғында қолданыла бастағанын иконографиялық деректер куәлейді. Көшпелі халықтардың қару жасаушы шеберлерінің бұл кезде қару ісіне енгізген тағы бір жаңалығы ретінде ат үстінде айқасуға негізделген түзу бір жүзді сапыны ойлап шығаруын атауға болады. Ғұндарда бір жүзді сапы екі жүзді семсермен қатар қолданыста болды.

Тайпа көсемдері мен әміршілер ұстаған, олардың биік мәртебесінің символы болған салтанатты семсер, сапы, қанжар саптары мен қынаптарын ғұн шеберлері өте сәндікпен әшекейледі. Б.з. дейінгі III-II ғасырларда аңдар стилі құлдырауға ұшырап оның орнына “полихромдық стил” деп аталған, түсті тастардан көз салу, сірке салу әдісімен және басқа тәсілдермен әшекейленген көркемдік техника қалыптасқан еді. Бұл өнер сақтар өнерінің ішінен дамып шықты деуге болады. Оның кейбір көркемдік тәсілдері б.з. дейінгі VII-III ғасырлардағы заттарда кездеседі. Археологиялық материалдар *сірке салу* мен *жалған сіркелеу* әдісінің байырғы көшпелі халықтарда заттарда көркемдеу тәсілінің бірі ретінде б.з. дейінгі V ғасырда-ақ кең игерілгенін көрсетеді (16, 27).

Ал б.з. III—V ғасырларында сіркелеу әдісі көшпелі халықтар өнерінде кең дамыған полихромдық стильдің негізгі көркемдік

тәсілінің бірі болып қалыптасты [6, 13–15]. Сіркелердің диаметрі әдетте 1 мм аспайды. Қазіргі замандағы сияқты егіліп алынған алтын үгінділері қызған көмірге салынып, еріген кезде суға немесе майға тасталды, суық сұйықта алтынның балқыған бөліктері ұсақ шариктерге айналды. Олар көлеміне қарай сұрыпталып, заттың бетіне дәнекерленіп орналастырылды [18, 161]. Жалған сірке екі әдіспен: қалыпқа құю әдісімен немесе әшекей заттың астыңғы бетінен түртпемен басып шығарылды [16, 27].

“Полихромдық стильдің” тағы бір басты көркемдік ерекшеліктерінің бірі — алтын әшекейлердің беттеріне асыл *тастардан көз орнату* әдісінің кеңінен қолданылу еді. Көз салып өсемдеу үшін қолданылған тастар — қызыл түсті *лағыл, янтарь, ақық*. Бұл тастар әдетте алтын фонға, алтын ұяға геометриялық өрнек құрап бекітіліген. Ол үшін металдан жіңішке жиектер жасалып, заттың бетіне дәнекерленді де, тас соның ішіне орнатылды. Тастың жарқылын арттыру үшін кейде тастың астына алтын фольга салынған [5, 16–17]. Бурабай көлінің маңынан кездейсоқ табылған семсер қынабының алтын әшекейлері (III–V ғғ.) осындай әдістермен жасалған.

Көшпелі халықтарда салтанатты, ғұрыптық жауынгерлік қару-жарақты әшекейлеуге асыл тастарды қолдануында олардың табиғи өсемдік қасиетінен бұрын, көне магиялық түсініктерге негізделген асыл тастардың магиялық қасиетіне сену шешуші рөл атқарды. Өткен ғасырларда сиректігіне сәйкес кейбір металл мен тастар магиялық қасиеті бар киелі зат ретінде жоғары семантикалық мәртебеге, белгілі бір магиялық мәнге ие болды. Яғни, заттардың беттеріне әр түрлі тастар мен түсті шынылардан көз орнату тек эстетикалық мақсат қана емес, магиялық қызмет те атқарды.

Қытай деректерінде ғұн жауынгерлерінің қаруы ретінде таяққа ұқсас әскери қару — фут (қысқа шоқпар) аталады [12, 59]. Ішіне жуандығы 1 см темір өзек салынған, ұзындығы 30–36 см бұндай қола шоқпарлар Нойн—Ула мен басқа ғұн обаларынан табылды [15, 63]. Яғни, ғұн-сармат заманының бас кезеңінде қаруды қоладан күйіп дайындау әдісі де сақталғанын көруге болады.

Қытай жазба деректерінде ғұндардың тері және темір сауытпен жарактанған ауыр қаруланған атты әскері болғаны және оларда “садақ тартуды меңгергендердің бәрі болат сауыт құрсанған атты әскер қатарына кіргені” айтылады. [19, 24; 27, 49, 108]. Забайкальдегі ғұндардың Иволга қалашығын (б.з. дейінгі II–I ғғ.) қазу барысында сауыттың жекелеген фрагменттері табылды, олардың ұзындығы 3,5 см ені 3 см келген төменгі жағы дөңгелене келген қабыршыққа ұқсас пластиналар, қос-қостан 3 қатар тесіктері бар, екі жұбы шеттерінде, біреуі ортасында төменде орналасқан. Жасалу әдісіне сүйенсек, бұл ғұн сауыты — көбе темірлері астарсыз өзара қайыспен байланылған “*ламеллярлық*” көбе сауыт. Көбе

пластиналарды қайыс баумен астарсыз бекіту әдісін сауыт жасауда көшпелі халықтардың шеберлері кейін де жиі қолданып, қорғаныс жарағында көшпелілерге тән дәстүрлердің біріне айналды.

Б.з. дейінгі II ғасырларда Қазақстанның батыс және солтүстік-батыс бөлігін савромат-сарматтар тайпалары мекен етті. Бұл атау белгілі бір тайпаның атауы ретінде де, бірнеше тайпаларды біріктірген тайпалық одақтың атауы ретінде де қолданылады [4, 158–164]. Сарматтарда жақтың екі түрі қолданыста болды. Бірі — ұзындығы 60–80 см скифтік жақ, оғының ұзындығы 60 см. Екіншісі — ұзындығы 120–160 см, жеті сүйек жапсырмалары бар ғұн садағы. Оқтың жебелері темірден соғылып, сүйектен, мүйізден қашалып жасалды. Сарматтарда сүйектен, мүйізден жасалған үшкір жебелі оқтар болғанын Рим авторлары Аммиан Марцелин, Павзаний жазған. Оқтың саптары қайыңнан, теректен, қамыстан жасалды. Саптың түп жағында қызыл, жасыл, көк, ақ жолақтардан айыру белгілері салынды (10, 16). Жақ пен оқ қатар салынып жүретін қылшан тоздан, түбі ағаштан жасалып, терімен қапталып, қызыл түске боялды, ауызы қақпақпен жабылған.

Жақын қашықтықта савромат, сармат жауынгерлері жалпақ жебелі найза, жіңішке жебелі сүңгімен айқасқан (27-сурет). Қоян-қолтық айқаста алғашқы кезде сарматтар сақ заманындағы акинактардың дәстүрімен жасалған қысқа семсерлер пайдаланды (27-сурет, 8). Бұл семсердің ұзындығы 60–70 см, сапының ұшы сақина пішіндес, балдағы түзу болып жасалды. Батыс Қазақстанда табылған сарматтардың балбал тастарында осындай акинактар бейнеленген (27-сурет, 1-3). Бұл қысқа семсерлерді жауынгерлер аяққа байлап алып жүрген. Кейін сабы ұшсыз ұзын семсер қолданысқа енеді, ол да ғұн семсеріндей белдікке тас (халседон, нефрит) немесе сүйектен жасалған ілгекпен тағылды. Семсерлердің сабы ағаштан не сүйектен жасалып, қызыл түске боялған, қайыспен оралған, сабының ұштары әртүрлі тастан жасалды. Қынабы ағаштан жасалып, терімен қапталып, ауызы мен түбі алтын, күміспен қапталған.

Сармат заманында да көбе сауыт кең қолданылған. Сарматтардың ауыр қаруланған әскерлері — “катафрактарийлары” осындай сауыт түрімен жаракталған болатын. Өнер ескерткіштерінде де өзі де, аты да бақайшағына дейін жылан көбе киген сармат жауынгерлерінің бейнесі жиі кездеседі (27-сурет, 4). Көне грек-рим авторлары сарматтардың сауытты сүйектен де, мүйізден де жасағанын жазады. Аммиан Марцелин: “...олардың сауыттары мата киімге *құстың қауырсынына* ұқсатып тігілген, қырылған және тазаланған мүйіз пластинкаларынан жасалады” — деп жазса, Павзаний: “Сауытты олар былай жасайды: олардың өрқайсысында көп жылқы бар... Аттың тұяқтарын жинап, оларды тазалайды да, *жыланның қабыршығына* ұқсатып кеседі. Бұл тұяқ сүйектерді тесіп, аттың немесе өгіздің тарамысымен тігіп, өсемдігі жағынан да,

беріктігі жағынан да гректердікінен кем түспейтін сауыттар жасайды, ол сауыттар жақыннан да алыстан да соққыға жақсы шыдайды” — деп тиянақтап сипаттайды (17, 65) (Сармат обаларынан табылған археологиялық материалдарда (б.з. дейінгі I — б.з. IV ғғ.) көбе сауыттың осындай сүйек көбелері де кездеседі [22, 165—185].

Б.з. дейінгі II ғасырдан көшпелі халықтардың ұсталары дөңгелек темір шығыршықтан кіреуке сауыттар жасай бастайды (27-сурет, 5). Көшпелі халықтардың ішінде алғашқы рет металл шығыршықтардан тоқылған сауыттар сарматтарда пайда болады (25, 125; 30, 56). Бұл кезеңде кейбір сауыт түрлерінде көбе пластиналар да, шығыршықтар да қатар қолданылған, яғни, сауыт көбелі де кіреукелі терімнің комбинациясы болды (27-сурет, 6). Бұл кезеңде кіреуке сауыттар шығыршықтардан өріліп те, жұмсақ астарға жекеден бекітіліп те жасалды [25, 53—57].

Қазақстанда табылған нұсқалары жоқ болғанымен, басқа аумақтарда табылған археологиялық материалдар және иконографиялық деректер сармат жауынгерлері бастарын көбе тіліктерін тері астарға бекітіп жасаған көбелі дулығамен, бірнеше бөліктерден құралып жасалған құрама дулығалармен және металдан құйылып немесе тұтастай соғылып жасалған дулығалармен қорғанын айғақтайды. Сарматтар қалқандары да сақ заманындағы сияқты талдан өріліп немесе тактайдан құралып жасалды [25, 57; 11, 95—151]. Сарматтардың ұсталары ауыр қаруланған атты жауынгерлердің аттарын қарудан қорғайтын, аттың денесіне ықшамдалып жасалған көбе сауыттар да соққан. Аттары да өздері де осындай сауыт киген сармат жауынгерлері өнер ескерткіштерінде бейнеленеді (27-сурет, 4).

Сонымен, сөзімізді қорытындылайтын болсақ, көшпелі халықтарға тән қару-жарак жасауда қолданылатын дәстүрлі технологиялар мен материалдар, көркемдік әдіс-тәсілдердің негізгі түрлері сақ заманында пайдаланыла бастағанынын көреміз. Байырғы көшпелі халықтардың ұста-шеберлері б.з. дейінгі I-мыңжылдықтың аяғынан бастап-ақ шабуыл құралдары мен қорғаныс жарақтарының бірнеше түрлері мен үлгілерін жасай білген. Бұл соғыс құралдарының техникалық орындалуы мен эстетикалық көркемделуінің жоғары деңгейі сол кезде Қазақстан аумағы мен шекаралас аймақты мекен еткен көшпелі халықтарда қару-жасау ісінің биік өнер болып қалыптасып, осы өнерге кәсіптенген ұста-зергерлердің болғанының және олардың кәсіби деңгейінің биікке жеткенінің куәсі. Қару-жарақтардың түрлі типтерімен бірге олардың жасалу әдістері мен технологиялары да бүкіл Еуразия даласын мекен еткен көшпелі тайпалардың арасында кең таралған. Сөйтіп, ортақ тәжірибе жинақталып, байырғы көшпелі халықтардың көбіне тән болған ортақ дәстүрге айналғанын көреміз. Бұл мақалада біз сақ-түн-сармат сияқты ірі тайпалық бірлестіктердің қару-жарак жасау өнерін

жалпы тұрғыдан алып қарастырдық. Бұл тайпалық одақтардың құрамында болған ру-тайпалардың қару-жарак ісінде аймақтық ерекшеліктері мен айырмашылықтарын, әр кезеңдегі өзгерістерді тиянақтап саралауды әзірше болашақ зерттеулердің үлесіне қалдырамыз.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Акишев А.К. Искусство и мифология саков. — Алма-Ата: Наука, 1984.
2. Артомонов М.И. Сокровища саков. — М.: Искусство, 1973.
3. Горелик М.В. Оружие древнего Востока. (IV тысячелетие — IV в. до н.э.) — М.: Наука. Издательская фирма “Восточная литература”, 1993.
4. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней). В четырех томах. Т.1. — Алматы: Атамұра, 1996.
5. Древнее золото Казахстана. (Составитель К.Акишев). — Алма-Ата: Онер, 1983.
6. Засецкая И.П. Золотые украшения гунской эпохи. — Л.: Аврора, 1975.
7. Кадырбаев М.К. Некоторые итоги изучения археологии раннежелезного века Казахстана // Новое в археологии Казахстана. — Наука: Алма-Ата, 1968.
8. Кузнецова Э.Ф. Состав металла наконечников стрел Казахстана сакско-савроматского времени // Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. — Алма-Ата: “Наука Каз ССР, 1980. С.162—164.
9. Литвинский Б.А. Древние кочевники “крыши мира”. — М.: Наука, 1972.
10. Мельникова А.И. Вооружение скифов. САИ. Выпуск Д 1—4. — М.: Наука, 1964.
11. Подушкин А.Н. Арысская культура Южного Казахстана IV в. до н.э. — VI в. н.э. — Туркестан: Издательский центр МКТУ им. Х.А.Яссави, 2000.
12. Прошлое Казахстана в письменных источниках. V в. до н.э.— XV в. н.э. (Извлечения из источников) / Составитель: д.и.н, проф. Б.Б. Ирмуханов. — Алматы: Өлке, 1997.
13. Рец К. И., Юй Су-Хуа. К вопросу о защитном вооружении хуннов и сяньби // Евразия: культурное наследие древних цивилизаций. Вып.2. Горизонты Евразии: Сб. науч. ст. — Новосибирск, 1999. С. 7—10.
14. Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1953.
15. Руденко С.И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. — М.-Л.: Издательство АН СССР, 1962.

16. Руденко С.И. Сибирская коллекция Петра I. Археология СССР. САИ. ДЗ-9. — М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1962.
17. Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И.Толстым и Н. Кондаковым. Выпуск второй. Древности скифо-сарматские. — Спб., 1889.
18. Семенов С.А. Технология ювелирного производства у ранних кочевников Казахстана (по данным микроанализа) // С.С.Черников. Загадка золотого кургана. Где и когда зародилось “скифское искусство”. М.: Наука, 1965. — С. 156—175.
19. Сиунну. “Хан кітабы” (Көне қытай жазбаларынан) / Ауд. алғы сөзін жазған және құраст. Қ.Салғараұлы. — Алматы: Санат, 1998.
20. Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. — М.: Наука, 1976.
21. Смирнов К.Ф. Вооружения савроматов. Материалы и исследования по археологии СССР. N101. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1961.
22. Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. — М.: Наука, 1989.
23. Тасмағамбетов И. Құлпытас. — Астана: ОФ “Берель”, 2002.
24. Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. — М.: Искусство, 1976.
25. Хазанов А.М. Очерки военного дела сарматов. — М.: Наука, 1971.
26. Худяков Ю.С. Сложный лук у народов Южной Сибири в первой половине I тыс. до н.э. // Историческая этнография (Проблемы археологии и этнографии: Межвузовский сборник. Вып. III) — Л.: издательство Ленинградского университета, 1985. С.45—61.
27. Худяков Ю.С. Вооружение средневековых кочевников Южной Сибири и Центральной Азии. — Новосибирск: Наука, 1986.
28. Худяков Ю.С., Соловьев А.И. Из истории защитного доспеха в Северной и Центральной Азии. // Военное дело древнего населения Северной Азии. — Новосибирск: Наука, 1987. С.135—163.
29. Худяков Ю.С., Табалдиев К.Ш., О.А. Солтобаев. Шлемы, найденные на территории Кыргызстана // Археология, этнография и антропология Евразии. N1. 2001. С. 101—106.
30. Черненко Е.В. Скифский доспех. — Киев. 1968.
31. Черников С.С. Загадка золотого кургана. — М.: Наука, 1965.
32. Шрамко Б.А. Из истории скифского вооружения // Вооружение скифов и сарматов. С.22—139.

## ЕЖЕЛПІ ДӘУІРДЕГІ СӘУЛЕТ ӨНЕРІ

### ЕЖЕЛПІ ДӘУІР СӘУЛЕТ ӨНЕРІНІҢ ГЕНЕЗИСІ МЕН ЭВОЛЮЦИЯСЫ

#### Тарихи-мәдени алғы шарттар

Қола дәуірінің ерте (б.з.д. XVIII—XVI ғ.ғ.) және орта (б.з.д. XV—XII ғ.ғ.) кезеңдеріне сәйкес келген, ғылымда “андронов” деген атаумен белгілі төл мәдениеттің неолит дәуірінде (б.з.д. II мыңжылдық) қалыптасқандығын археология ғылымы анықтады. “Мәліметтерге сүйенсек, андронов тұрғындары көбіне отырықшы өмір салтын жүргізген. Олар аралас сипаттағы, бақташылығы басым мал-егін шаруашылығымен айналысқан. Тұрмыс заттары мен әртүрлі әшекейлер осы кезеңдегі тайпалар мәдениетінің деңгейін көрсетеді. Қыштан жасалған ыдыстар өзінше ерекшеленеді”. Бұл ыдыстар үшін “қыш өте мұқият тандалған, кейде оларды бірнеше ондаған километр қашықтықтан әкеліп, содан кейін өндеген” [1]. Бұл ыдыстардың пішіндері мен пластикаларының алуан түрлілігі ғана емес, сондай-ақ олардың ою-өрнектері де өзіне назар аудартады. Қола дәуіріндегі өрнектерді кейінгі кезең өрнегімен салыстырған кезде олардың бір бірімен жақындығы айқындалды.

Осы пішіндермен бірге қола дәуіріндегі тайпаларда бабалар рухы мен о дүниеге сенім-нанымның кең тарағанын айта кетуге болады. Сондықтан олар қайтыс болған адамды мүмкіндігінше тамақ, киім-кешек, еңбек құралдары, қару-жарақ және түрлі әшекейлермен жасақтап қана қоймай, сонымен қатар үйге ұқсайтын зират тұрғызған. “Молалар, әдетте, қабырғалардан тұрғызылып, тік төртбұрышты, шаршы, сопақ дуалдармен белгіленген. Камераның ең кең тараған конструкциясы — тіке орналасқан плиталардан жасалған тас жәшіктер” [2].

Кейінгі қола дәуірінің аяғында Қазақстан аумағында б.з.д. X—VIII ғғ. пайда болған Орталық Қазақстан тайпаларының материалдық мәдениетінде бірнеше аймақтық ерекшеліктер қалыптасты. Мысалы, Қарағанды қаласының маңындағы Дөңдібай ауылынан және Солтүстік Балқаш жағалауындағы Беғазы мекенінен табылған дөңдібай-беғазы мәдениетінің ескерткіштері андронов мәдениетімен салыстырғанда өзінің біршама жоғары деңгейімен ерекшеленеді.

Б.з.д. VII—IV ғғ. Қазақстан мәдениеті “тілі мен мәдениеті жағынан сак және сармат тайпаларына жақын, этномәдени массивке рулық-тайпалық бөлік ретінде кірген” тайпалар және тайпалық топтармен байланысты. Соңғылар кезінде “Орта Азия, Алтай, Хакассия, Тува және Солтүстік Моңғолияның туыстас тұрғындарымен ғана емес, сондай-ақ Ассирия, Мидия, ал б.з.д.

VI ғ. ортасынан бастап ахеменидтер мемлекеті — Парсымен байланыс жасады” [3].

Табиғи су қоймалары мен кең алқаптарға бай Оңтүстік Қазақстан аудандары, әсіресе Сырдария, Шу, Талас, Арыс өзендерінің жағалауы мен Қаратау бөктерінің жайлы табиғи-климаттық жағдайы шаруашылықтың үшінші түрі — отырықшы мал шаруашылығының қалыптасуына ықпалын тигізді. Отырықшы мал шаруашылығы суармалы және тәлімі жер шаруашылығымен үйлесті. Мұның барлығы осы аудандарда ірі жер иеліктерінің ерте пайда болуына әкеп соқтырды. Б.з.д. I мыңжылдықта ірі мал шаруашылығы қауымдастықтарының жерінде жаппай отырықшылану жүрді.

Б.з.д. I мыңжылдықтың бас кезінде халықтардың жоғарғы мәдени деңгейі болғандығын Бесшатыр обаларынан табылған заттар айғақтайды. Бұл заттар сақтардың үйге арналған қалың қара киіз бен киім тігуге арналған жұмсақ ақ киізді жасау әдістерін білгендігін тағы бір мәрте дәлелдей түседі. Олар сондай-ақ дөңгелекті көлікті де дамытты. Бұл кезде кен табу және өңдеу, ұсталық, құю және зергерлік өнер сияқты өндірістің мамандандырылған түрлері де болды.

Оңтүстік Қазақстан климатының қолайлы жағдайы, әсіресе Сырдария, Шу, Талас, Арыс өзендерінің жағалауы, Қаратау бөктерлері — шаруашылықтың түрі үшінші отырықшы мал шаруашылығының дамуына қолайлы болды. Бұл осы өңірлерде отырықшы тұрғын жайлардың орнығуына (б.з.д. I мыңжылдықта) әсер етті.

Б.з.д. I мыңжылдықта жоғарғы дәрежедегі мәдениет болғандығы табылған қазбалардан көрінеді. Солардың бірі Бесшатыр обасы болып табылады. Бұл оба сақтардың тұрғын үйлер үшін жүн өнімдерін пайдалана білгендігін, киім тігіп, тері илеу кәсіптерін меңгергендігін байқатады. Әрі сақтардың дөңгелекті арбаларды пайдаланғандығы туралы деректер кезігеді. Дәл осы кезеңде темір өңдеу, тоқымашылық, зергерлік сияқты кәсіптер дамыды. Сақ шеберлері әртүрлі өнеркәсіпке қажетті, күнделікті тұрмысқа пайдаланатын бұйымдарды саз балшықтан, металдан, сондай-ақ тастан дайындады. Ағаш әрі теріден жасалған бұйымдар бізге Пазырық қорғандарын ашқан кезде (таулы Алтайдағы) келіп жетті. Олардың ішінде тері мен жүннен жасалған бұйымдар: құты, қапшық, т.б. заттар ұрпақтан ұрпаққа беріліп отырды.

Саз балшықты тақтадағы жазуларда б.з.д. II мыңжылдықтың қола дәуірінде жеке меншік ұғымы пайда болады. Жетісу өңіріндегі “патшалық қорғандар” б.з.д. VII—VI ғғ. Шу және Іле өңірінде сақ тайпаларында таптық бөлінушіліктің пайда болғандығын көрсетеді. Көрші иеліктер арасындағы мәдени-экономикалық байланыстарды жіктей келе, еуразиялық мал шаруашылығымен айналысатын тайпалар: сақ, савромат, скиф және т.б. осы сияқтылар. Сауда өрі

айырбас саудамен айналысатын тайпалар арасында ұқсастық байқалатыны анықталды.

Бұл тайпалардың Оңтүстік Сібір, Алтай, Қазақстан, Еділ бойы, Қаратеніздің Солтүстік жағалауын мекендегені белгілі. Бірақ бұл ұқсастық тайпалар арасындағы өзара айырмашылықтарды ажыратуда қиындық тудырмайды. Б.з.д. VIII—II ғғ. сақ тайпаларындағы мәдениеттің дамуы Сібір, Қазақстан, Орта Азия және Оңтүстік Шығыс Еуропаны мекендеген тайпалар арасында “андық стиль” (дәлірек айтсақ (скиф-сібір) андық стилі) деген атпен белгілі.

Андық стиль генезисі туралы әртүрлі көзқарастар бар. Біреулер мұның шығу тегін жергілікті өнерге жатқызады [4], оның шығу кезеңінің түп тамырын кейінгі қола дәуіріне жатқызады. Ал bazı біреулер [5] бұл стильді Алдыңғы Азияны мекендеген сақ тайпаларына ахеменидтік өнердің әсер етуімен келді деп тұжырымдайды.

Б.з.д. VI ғ. аяғы және V ғ. басы еуропалық және азиялық өнердің дамуына антикалық мәдениет (Ежелгі Элладада еуропалық өнер арқылы қалыптасқан) әсер етеді деген тұжырым айтады. Осы кезеңде сақ өнерінде ешкімге белгісіз, беймәлім геральдикалық композициялар орын алады. Мұнда тәңірдің белгісі болатын (қасиетті ағаш немесе арыстан бейнесі яки фантастикалық тазкара) бейнелер, сондай-ақ гүлдер мотиві немесе лотос гүлінің шоғы бейнеленеді. Б.з.д. III—II ғғ. аң стилі өнерінде өзгеріс байқалып, өрнек түріндегі бедерлер қалыптасты. Б.з.д. I-мыңжылдықтың аяғында полихромдық өнер таңғажайып жаңалықтар әкелді. Бұл өнер техникалық инкрустация арқылы, сондай-ақ әртүрлі тастар, дән және т.б. заттармен көркемдеу арқылы ерекшеленді. Қолөнер де дамыды. Бұл өнер жануарлар әлемінде схемалық түрде орын алды. Зерттеулер сақтар қолөнерінің кең тарап, маңызды рөл атқарғандығын дәлелдейді. Ою-өрнек шығармашылығының туындылары Алтай бауырындағы Пазырық қорғанынан табылғаны белгілі. Осы кезеңге жататын ою-өрнектің бірнеше мотивтері: геометриялық, өсімдік тектес, зооморфтық, символикалық және т.б. болды. Бір затта немесе бұйымда бірнеше мотивтің комбинациялары кездеседі. Қазақстан аумағындағы этникалық біркелкі әртүрлі аймақтағы мәдениеттердің жергілікті ерекшеліктеріне әсерін тигізбеді. Олардың арасында Орталық Қазақстан аумағынан табылған б.з.д. VII—I ғғ. жататын “Тасмола мәдениеті” өз ерекшеліктерімен көзге түседі. Бұл мәдениеттің басқа қорғандардан ерекшелігі сол — “мұртты обалардың” — тасты қатарлардың болуында. Мұндай обалар Қазақстанның шөлді аймақтарында, әсіресе Орталық Қазақстан аймағында кездеседі.

Көшпелі мал шаруашылығы және егін шаруашылығымен айналысатын аймақтардың дамуы сауда қатынастарының дамуына әсерін тигізді. Б.з.д. III—II ғғ. Қазақстан өңірінде бірнеше ірі ертедегі көшпелі одақтар Жетісуды және Оңтүстік Қазақстанды

## Ертедегі көшпенділердің тұрғын үйлері

мекендеген Үйсін тайпалар одағының және Сырдарияның орта ағысын мекендеген Қанғұй тайпасының қалыптасуына негіз болды. Бұл тайпалар б.з. І ғ. ірі әскери-саяси күшті одақ құрып, б.з. ІІ ғ. ұлы, күдіретті Кушан империясының құрылуына негіз болды. Бұл империя б.з. ІІ ғ. ІІ-жартысында тегеурінді Грек-Бактрия мемлекетінің шабуылынан құлайды. Оңтүстік және Оңтүстік Шығыс Қазақстан аумағы жаңа державаның, ал мәдениеті Шығыстың ықпалында қалды. Мұның әсерінен қалалық мәдениет дамыды. Қалалық мәдениеттің дамуы Орталық Қазақстанды мекендеген көшпелі тайпаларға қатты әсерін тигізді. Халықтардың ұлы араласуы, ғұндар ықпалынан болған б.з.д. ІІ ғ. ғұндар көші Қазақстан өңіріндегі этносаяси картаға көп өзгеріс әкелді. Тек Қазақстан ғана емес, Алдыңғы Азия, Орта Азия, Еуропа елдерінде де өзгеріс байқалды.

Үйсін тайпасының шаруашылығын негізінен жартылай көшпелі мал шаруашылығына жатқызуға болады. Зерттеулер Қазақстан аумағында бірегей мәдениеттің қалыптасқандығын дәлелдейді.

Үйсін тайпасы шаруашылығының негізгі пішіні — жартылай көшпелі мал шаруашылығы үнемі даму үстінде болып, жер өңдеу, егіншіліктің дамуына да әсерін тигізді. С.И. Руденко қытай хронологиясына сүйене келе, “дәулетті үйсіндер арасында 4—5 мың бас жылқысы бар үйірге иелері де болған” деген тұжырымға келсе [6], Н.В.Кюнер “тарихшы Суй Сун үйсіндер су мен шөпке мән бермесе де, олардың қала мен тұрғынжайлары болған” деген пікір айтады [7].

С.П. Толстов “Каунчинск, Жетіасар және Отырар-Қаратау топтарына жіктеген Қанғұй мәдениетінің орнығуына отырықшы және көшпелі тайпалар да әсер етті. Бұл тайпалардың негізгі мекендеген жерлері Сырдарияның орта ағысы. Қанғұй мемлекетінің материалдық мәдениеті — отырықшы мемлекеттердің мәдениеті болып табылады”, — деген пікір айтты.

Б.з.д. ІІ ғ. І жартысындағы Қазақстан тарихы мен мәдениеті түркі тайпаларымен тығыз байланысты. “Б.з. V ғ. Солтүстік Монғолия өңірінен Амударияның төменгі ағысына дейін Тирек (Теле) деген атаумен белгілі тайпалардың өмір сүргенін айтады” [8]. VI ғ. ортасында Тирек тайпаларының түркі тайпаларына қарсы бас көтерулері басталды. Бұған қоса тарихымыздағы маңызды оқиғалардың бірі — жалпы түркі тайпаларының бөлініп, ерте феодалдық мемлекеттердің қалыптасуы (VII ғ.) байқалады. Орталығы “Суяб” болатын Батыс Түрік қағанаты ежелгі үйсіндер мекендеген жерлерде өз мемлекеттерін құрды. Көшпелі мал шаруашылығы және отырықшы-егін шаруашылығы қағанаттың негізгі шаруашылығы болып табылады. Әрі феодалдық қатынастар да жоғарғы деңгейде дамыды. Қала мен дала қағанат өмірінде біртұтас тұрмыстық-саяси бөлінбейтін бөлшек болып қала берді.

Тарихи-археологиялық зерттеулер Қазақстан аумағында алғашқы тұрғын үйлердің қалыптасуы орта қола дәуіріне жататындығын дәлелдейді. Тұрғын жайлардың ізі Орталық, Солтүстік, Батыс және Шығыс Қазақстан өңірлерінен табылып отыр. Ә.Х. Марғұланның зерттеулері бойынша Қазақстан аумағы, әсіресе Орталық Қазақстан өңірі қола дәуірінде халықтың тығыз қоныстанған аймағына жатқызылады. Мұнда андронов кезеңіне жататын Атасу қонысында патриархалдық отбасылар әртүрлі шаруашылық құрылыстары бар үлкен жеркепелерде тұрғандығы белгілі. Атасу қонысындағы жеркепелер (28-сур.) тік төртбұрышты пішінде (13x12 м) салынғаны, солтүстік бұрышында бір-бірімен дәліздер арқылы жалғасқан 3 кішігірім жеркепе типі тұрғаны белгілі болды. Үйдің төбесін көтеріп тұратын тіректер үйді 2 бөлікке бөлген. Мұның бір жағында адамдар тұрса, екінші жағы мал ұстауға пайдаланылды. Андронов кезеңінің аяғында тұрғын үй құрылысының аумағы кішірейе бастайды, шұңқырлар жойылады да, оның орнына жер асты қабырғалары таспен қаланған үйлер қалыптасты. Ішкі жағынан қабырғалар ағаштан жасалынды да, оның үстіне күрке тәрізді шатыр орнатылды. Шатырдың жоғарғы бөлігі тігінен орналасқан бөренелерге қойылған. Барлық құрылыстың жоғарғы жағы қамыспен немесе бұталармен жабылды. Аса биік емес, аласа қабырғалы тастан қаланған үйлер жел-бұрқасындардан қорғап тұрды. (Атап айтсақ, Жамбай, Қарасу, Бұғылы I—II).

Орта қола дәуірінің ерте Алакөл кезеңіне жатқызуға болатын Солтүстік және Батыс Қазақстан аймақтарынан Петровка-П, Новоникольск-І, Жетісу тұрақтары табылды. Олар өте биік емес, едені жерге 15—20 см тереңдетілді. Тұрақты ашу кезінде бөренелер үшін қазылған жақсы сақталынған шұңқырлар байқалды. Алакөл кезеңіне жататын тұрғын-жайлар тікбұрышты пішінде созыңқы ұзындау қалыпқа ие еді. Ауданы 140 м-ден 200 м-ге дейін, 2 бөлікке бөлінген, шығар жері бұрышты, дәліз тәрізді болып келеді. Тұрғын үйдегі ошақтар саны 1-ден 8-ге дейін кездеседі [9].

Тұрғын үйлер тұрғызу кезінде ең өуелі ошақ орны мен олардың саны, тұрмыстық шұңқырлар, металл өңдейтін, қару жасайтын орындар белгіленіп алынды. Бөлек салынған тұрақтар қоғамдық жиылыстарға, культтік дәстүрлер өткізуге пайдаланылды. Мұндай қатаң дифференциялық қолданысқа жатқызуға келетін тұрғын үйлер отырықшылық пен қалыпты қоғамдық тіршілікке жарамды әрі тиімді болды. Солтүстік Қазақстанның орманды дала зонасындағы тұрғын үйлерді салуға көбіне ақ қайыңдар пайдаланылғаны байқалады. Бөрене қалау, тоқылған ағаш қамыспен қоршау, сылау жұмыстары, шым қалау — бұлардың барлығы тұрғын үйлерді

жылыту мақсатында жасалды, яғни, континентальды климат жағдайына байланысты шаралар болып табылды. Батыс Қазақстан тұрақтарын салу кезінде, бұл өңір орманды жер болмағандықтан, тұрақ салуға тас кеңінен пайдаланылды. Тастан қаланып, ошақтар орнатылды. Үй ішінде сексеуілмен қоршалған құдықтар да орналасты. Бұл кезеңде Шығыс Қазақстанда табиғат жағдайына бейімделген үйлер салынды. Солардың бірі Ертістің оң жағалауына тұрғызылған. Қанай ауылынан табылған тұрғын жайларды айтуға болады. Мұндағы үйлердің қабырғалары бөренелерден жасалды да, арасына қамыс қойылды немесе саз балшықпен сыланды. Үйлердің табаны жер, жерде 3 ошақ болды. Ошақтар тастан қаланып, олардың екеуі тамақ дайындау үшін, үшіншісі үйді жылыту үшін пайдаланылды. Тұрмысқа қажетті құрылыстар, негізінде, жалпақ шатырлы етіп тұрғызылды. Кіре берістер тар дәліздер арқылы бөлінеді. Орталық бөлік кіре берістен аласа қоршау арқылы бөлінді. Қоршалған бөліктер шаруашылық мақсаттар үшін, онда малдың жас төлі тұрған, қазу кезінде қозы қаңқалары табылды.

Кейінгі қола дәуірінде бұрынғы кезең тұрғын үйлерінің өрі қарай дамытылуы байқалады. Б.з.д. X—VIII ғғ. дөңдібай-беғазы кезеңі сәулет өнеріне жататын Орталық Қазақстандағы тұрғын үйлерден андронов кезеңіндегі дәстүрді дамытылғаны байқалады. Тұрғынжайлар құрылысы күрделене түскен: негізгі, тік төртбұрышты жобадағы бөлмеге солтүстік және шығыс жағынан қосалқы бөлмелер жанастыра салынған, бұларда, әдетте, шығар есік болған (Баянауылдың оңтүстігіндегі Қызылтау тауындағы тұрақтағы тұрғынжай). Қабырға құрылысы да әжептәуір дамыды: қалыңдығы 1,5—1,7 м сыртқы қабырғалар жерге қазып отырғызылған көлемді қатпар тастардан қалана бастады. Екі қатар қаланған тас қалаудың ортасына топырақ пен қиыршық тас қоспасы толтырылды. Ішкі аумақты бөлетін қабырғалар жұқалау тастардан қаланды.

Орталық Қазақстанның таулы аудандарында жеркелелерді, жартылай жеркелелерді бөренеден тұрғызу жалғаса берді. Жартылай жеркелелер, әсіресе, Солтүстік, Батыс және Шығыс Қазақстан тұрғындарында көп кездесті. Бұндай жеркелелер тік төртбұрышты, сопақ, сегіз (8) пішінді болып келді (Явленка—1, Тоболдағы Бескөл-V Чаглинка (29 сур.) өзендері бойынан табылған тұрақтар). Кеңінен таралған тұрғын үйлер 1-типтегілер еді. Олардың басқалардан ерекшелігі — үлкен өлшемдер, 0,8-1,5 м тереңдіктегі шұңқырлар, тік қабырғалар, тегіс едендер. Бұрынғы кезеңмен салыстырғанда тұрақтың екінші жақ едені төменірек жасалынды. Мұнда мал ұсталды, ошақ жасалынды. Еденде бөренелер үшін көптеген шұңқырлар қазылған (бір тұрғынжайда 200-600 м-ге дейін) [10]. Бөренелер қабырға қаркасы, төбе тіреуі қызметін атқарды.

Сопақ пішінді тұрғынжайлардың көлемі 20x12 м. Еден шығар

есікке қарай төмендейтін табақ тәрізді еденде 3 шұңқыр байқалады. Олардың бірі ошақ үшін, екіншісі астық сақтайтын ұра, оңтүстік-шығыс жақтағы үшіншісі құдық үшін (1,8 м тереңдікте) пайдаланылды. Құрылыс құрамында мал ұстайтын орындар да болды.

Орта қола дәуіріндегі тұрғын үйлер 2 бөліктен тұрады. Құрылыс дөңгелек (диаметрі 10 м жуық) болып жасалынды өрі өзара дәліз арқылы (ұзындығы 2 м, ені 1—1,2 м болатын) жалғасты. Тұрақтың шыға берісі жартылай жеркеленің шығыс бөлігінде орналасты. Шыға беріс ұзын дәліз арқылы, тамбурды құрады. Бұл өрі суық желмен жаңбыр, қардың енуіне бөгет те болды. Тұрақтар тегіс шатырлы болып келеді. Бұлар ашық ошақтар арқылы жылытылады. Ошақ жерде орналасады. Тұрақтың солтүстік жағында ауласы болды. Мұнда әдетте тұрмыстық шаруалар жүргізіледі.

Сонымен қатар Қазақстан аумағындағы ертедегі тұрақтар орта қола дәуіріне жатады. Бұл патриархалды отбасы дамуына әсер етті. Андронов кезеңінің соңында тұрақтардың көлемі кішірейді, бірақ кешенді жүйе қалыптасты. Тұрғын үйлермен қоса жиылысқа арналған орындар, тұрмыс-тық шаруалар жасайтын аулалар қалыптасты. Дөңдібай-Беғазы кезеңінде тұрақтар жобасы күрделене түседі. Жаңа кезеңнің алдында Жетісу және Оңтүстік Қазақстанда ғұндар тұрақтарына ұқсас “каналы” тұрғын үйлер қалыптасты өрі кеңінен тарайды.

Бұғылы қонысы Қарағанды облысында Қаратұмыс тауында, ал, Суықбұлақ қонысы Қарқаралыдан оңтүстікке 2—2,5 км қашықтықта, Суықбұлақ жағасынан 40-50 м жерде орналасқан. Өзіндік ерекшелігі бар ағаш конструкциялы сфералық түрде жабылған мұндай үйлер тек Қазақстанда ғана емес, Орталық Азия және Оңтүстік Ресейде де табылды. Кейінгі андронов кезеңіне киіз үйге ұқсас жеркелелерді, Бұғылы тұрағы (Орталық Қазақстан) және Шағылды өзені (Солтүстік Қазақстан) бойы тұрақтарын да жатқызуға болады. Көне дәуірдегі бұл шатырлы құрылыстар киіз үйге өте ұқсас болып келеді. Мұнда бір жайтқа баса назар аударуға тиіспіз, аз зерттелгендіктен күркеден бастап киіз үйге дейінгі мобильді тұрғын үйлер жалпы киіз үй деген ортақ атаумен аталып жүр. А.А. Попов Сібір халықтарының тұрғын жайларын жүйелей келіп киіз үйді, цилиндр түріндегі, қабырғалары қарқастан жасалған анық өзіндік ерекшелігі бар жай ретінде қарастырады [13].

Вайнштейн бұл туралы “киіз үйді басқа тұрғын жайлардан айыру үшін, тек цилиндр түріндегі қарқас қабырғалы тұрғын жайларды ғана киіз үйге жатқызу керек” деп жазады [14]. Бұл, шынында да, қазақтардың киіз үйі ғана емес, кез келген түркі киіз үйінің ерекшелігі. Ертедегі көшпелілерге ортақ тұрғын үй түрін қалпына келтіру мақсатында М. Ростовинов, А.М. Хазанов, Л.Г. Нечаева, Б.Н. Траков, П.Н. Шульц, С.И. Вайнштейн, Ә.Х. Марғұлан.



Керчегі Анфистерия склепіндегі қиылған пирамида түріндегі күркелерге тоқтайды.

Скиф-сарматтардың қиылған пирамида түріндегі күркелері көшпенділер өміріндегі ерекше маңызды бейне болды. Мұнда ең әуелі интерьердің жандануы көрініс берсе, екіншіден ас дайындау мүмкіндігі пайда болды. Л.Г.Нечаеваның пікірі бойынша мұндай тұрақ қабырғалары мықты шарбақ түрінде жасалды. Е.И. Вайнштейн бұл пікірге қарсы шығып, “Мұндай конструкция көшіп жүруге тиімсіз” екендігін айтты [15]. “Күрке 4 тағанды конус түрінде құралған қаңқаны үш жерден төртбұрыштап көлденең құраған шабақтардың үстіне киіз жабылған деу логикаға сияды” [16].

Гиппократ скиф көшпенділері туралы: “Оларды көшпенділер деп үйлері жоқ болғандықтан атаған, олар үстіне үй тігілген арбаларда өмір сүрген. Арбалар төрт немесе алты дөңгелекті болып келеді және екі-үш қабат киізбен қапталады. Бұл арбаларға екі немесе үш жұп өгіз шегіледі, ал еркектер ат үстінде жүреді. Олардың артынан отарлы қойлары мен табынды сиырлары, үйірлі жылқылары көш түзейді [17]. Осыдан болар бұл керуен олардың пікірі бойынша “күймелі арба” деп айтылады”.

Киіз үйлердің генезисі туралы сұраққа Вайнштейн былай деп жауап берді. Қазба жұмыстарын жүргізу кезінде скиф заманына жататын заттар табылды және біз оны Қызылған мәдениетіне жатқыздық. Ол Б.Х.Кармышевтің пікірінше “қарлұқ киіз үйі” деп аталады.

Конструкциясы жағынан күрке “иілген тіректер мен тұрғын үйлердің орталығына орналасқан тіректерден тұратындығы” айтылады. Көшпелі-кеңістіктік композициялы жартылай домалақ күркелер түркі, қазақ киіз үйлерінің пайда болуының негізгі кезеңі болды. Б.з.д I мыңжылдықтың соңында тағы бір далалық мәдениетке жақын, әсіресе арбамен тасығанға тиімді, жиналмайтын дулығалы күркелер пайда болды. С.И. Вайнштейн мұны ғұндар күркелеріне жатқызады.

Минусийск шұңқырындағы Боярскіден табылған петроглифтер арасында сақталынған суреттер өте маңызды. Бұл суретте тұтас бір отырықшы ауыл тұрақтары көрініс береді. Ауыл көрінісі киіз үй тәрізді тұрақтармен берілген. Кейбір ғалымдардың пікірінше [18] бұл көшпенді киіз үй емес. Күркенің бір түрі сияқты (күрке, кос) конус пішіні ғана қалған, ал мұртты обаларда түтін шығатын құбыр интерьері ғана сақталынған [19].

Әдеби шығармаларда киіз үйлердің пайда болуы жайлы әртүрлі пікірлер беріледі. Көбінің пікірі киіз үй ежелде пайда болған дегенге келіп тіреледі. Н.Н.Харузин “киіз үй күмәнсіз үлкен жолды бастан кешуі тиіс, дәл қазіргі кейіпке келгенге дейін ұзақ жол жатқандығы” туралы өз пікірін білдірді. Н.И.Щепетильников “негізгі үйдің пайда болу мерзімі туралы бір нәрсе айту қиын, оның тамыры өте ұзақ

ғасырларға кетеді” деп жазады. Бірақ, зерттеулердің бәрі киіз үйдің пайда болуын I мыңжылдыққа жатқызуға болатындығы туралы айтады. Бұл туралы М. Мұқанов XIII ғ. басында моңғолдардың көп бөлігі ғұндық типтегі үйлерді пайдаланғандығын айтады [20]. Б.з.д I мыңжылдықтың II жартысында киіз үй көшпенділер өмірінде кеңінен қолданылды. Сонау Шығыс Азиядан Оңтүстік Шығыс Еуропаға дейінгі аймақты қамтыды.

Ежелгі түркілердің киіз үйлерінің архитектуралық-көркемдік құрылысы 1315 ж парсы миниатюрасында бейнеленген моңғол ауласына ұқсас болып келеді. Ежелгі түркілердің қозғалмалы тұрақтары цилиндр тәрізді киіз үйлер, ортасында конус жасай отырып, қабырғалар тал бұтақтарымен көмкерілген. Конус пішінді шатырлар иілген талдардан жасалған. Бұны қазақстандық археологтар да жоққа шығармайды. Көптеген саяхатшылар көшпелі түркі халықтарының киіз үйлеріне қайран қалғандығын айтса, әл-Якуби (IX ғ.) түркі шатырлары туралы мақтаншыпен жазады [21]. Ибн Фадлан X ғ. Батыс Қазақстан аумағынан өтіп бара жатып, түркілердің күмбез тәріздес киіз үйлері туралы жазады [22]. Бұл пікірлері кимақтарды суреттеген “Худуд-әл-Алам” атты еңбегінде кездеседі. Мұнда “халық жазда да, қыста да киіз үйде көшпелі өмір сүреді” деп жазады.

Б.з.д I мыңжылдықтың ортасында киіз үй тек түрік-моңғол халықтарының арасында кең таралды. Орта Азияға, соның ішінде оғыздарға киіз үй I мыңжылдықтың соңына қарай келді. Киіз үйлермен қоса оғыздарда көшпелі киіз үйлер, яғни, костар (шатыр) болды. Осылайша ерте кездегі тұрғын жайлар конус пішінді күрке болып табылады. I мыңжылдықтың соңында дөңгелекті тұрғын үйлер пайда болды.

#### Ежелгі дәуірдегі мемориалдық және культтік сәулет өнері

Монуменалды сәулет өнерінің адамзат өмірінің ертедегі кезеңіндегі өзіндік бағдарламасы ата-бабалар рухын материализациялау, аялап сақтау болды. Бұл процес Қазақстан аумағында, басқа да аймақтарда мегалиттік құрылыстың әр түрін: менгир, кромлех, дольмен, циста, қоршау сияқты түрлері дамыды. И.А.Кастанье айтпақшы: “Далалық көшпенділер ұлы әрі мәңгілік болатын ешнәрсе жасамады, бірақ өлім оба құрылысының қатарын тудырды”. Олардың әр түрлігі мен құрылысы өркімдіде таңқалдырады. Олардың арасында ең ежелгісі менгирлер. Биіктігі 1,5—6 м, дөңгелек немесе тікбұрышты пішінді болып келеді. Ежелгі культтік ескерткіш ретінде олар биіктен орын алып, өз сұлбаларымен тау бөктерлері мен қыраттарға жан береді. Жалғыз тұрғаны (Байған өзені) болмаса, параллель қатармен орналасқан

тастар (Самала тас, Қорған тас), сондай-ақ тасты аллеялар (Көрпетай тауы, Қызыл Шоқы), т.б. кездеседі.

Сәулет өнерінің дамуына дольменевидтік сандықтардың пайда болуы әсерін тигізді. Марғұланның зерттеуі бойынша республика аумағында тасты қорғандардың 3 түрі кездеседі. “Қотан тас” — үйілген топырақпен қоршалған; үйіндісі өте көлемді гранит тастармен шеңберлене қоршалған қорған түрінде; бұрыштары өлем жақтарына бағытталған квадрат немесе тік төртбұрыш түріндегі дольмендік құрылыстар (аумағы 4x5 м). Мемориалдық құрылыстардың бәрі тұрғын үйлердің дәстүрлі құрылымдары деңгейінде салынады. “Қотан тас” құрылысы жағынан ең қарапайымы, жай малшы үйі болып табылады, екінші типтегі қорған — рухани тұлғаның, үшіншісі ауқаттылардікі.

Сандық тастар (цисты) әдетте сақиналы ретпен қаланған тастармен қоршалған әрі 30 см биіктіктегі үйіндімен жабылады. Сақиналы қалаулар 6-9 м диаметрде екі рет қайталанып келеді. Дәл ортасында ошақтың орны орналасқан. Құрылыс төртбұрышты болып келеді. Құрылыс әдетте биіктігі 1,1 м, ірі тастармен қапталған камералардан тұрады. Тастар бірдей пішінде іріктеп алынып отырған. Жабынды үшін 125x12 см көлемдегі тегіс тасты плиталар қолданылады.

Мұндай типтегі мазарлар Беғазы, Ақсу-Аюлы, Бұғылы және т.б. жерлерден табылды. Бұл мемориалдарды дамыған қола кезеңіне жатқызуға болады. И.А.Кастаньенің дәйегі бойынша “қорғандар ішкі пішіні жағынан әртүрлі болып келеді”. Олар Қазақстан өңірінде Курған-мар-шишқан-оба (Тас, Кішкене, Қызыл, Сары, Қара, Қос), Төбе (Қызылорда обл.), Мүйіктен үй (Семей), Мук немесе Муг (Жетісу) атауларымен әйгілі. Әрі қорғаныс мақсатындағы қорғандар да кездеседі. Соның бірі — 1820 ж. тұрғызылған Краков қорған-обасы. Бұл бекініс поляк патриоты Костошкоға арнап салынды. Мұндай қорғандар тек Ресейден ғана емес, Еуропадан, Балқаннан, Босния, Моравия, Дунай жағалауы, Азия, Үндістан, Америкадан табылды.

Ақсу-Аюлы кешенінің қорғандары да айтарлықтай қызығушылық тудыртады. Бұл қорған ерте Беғазы кезеңіне (кейінгі қола б.з.д. XII—XI ғғ.) жатады. Қазақстанда бұл жөніндегі жұмыстар 1933, 1952 жылдары Ә.Х. Марғұланның археологиялық зерттеулері кезінде атқарылды. Ақсу-Аюлы қорғаны дәстүрлі сақиналы құрылысты болып келеді. Биіктігі 1,2—1,6 м, жерге қырынан отырғызылған гранит плиталарда тұрады. Орталық қорғанның диаметрі 30 м массивінің центрі сандық-саркофагпен белгіленеді.

Саркофаг пирамидалы-баспалдақты пішінді болып келеді. Ішкі сақиналы қорғандар үлкен гранитті плиталармен қоршалған. Мұндай қорғандар Қазақстан аумағында орта қола дәуірінде қалыптасты (30 сур.).

Беғазы монолиттері өте қызықты әрі сирек кездесетін ежелгі құрылыстарға жатады. Бұл монолиттің Ақсу-Аюлы және Дәндібай құрылыстарымен біраз ұқсастығы байқалады. Беғазы тобына бір типті алты кешен кіреді; олар бір-бірінен көлемі, қабырғаларының құрылымы жағынан ерекшеленген. Құрылыс құрылымы бір немесе екі камерадан тұрады. Орталық камера жанама галереямен қоршалынады. Беғазы ескерткіштеріне тән ерекшелік тігінен тұрғызылған бағаналар болып табылады. Өзінің құрылымы жағынан тіреуіштер қола дәуірі кезеңін еске салады. Беғазы монолиттерінің ішінде екі құрылыс ерекшеленеді. Сыртқы бекіністері 9x9 м, ал ішкілері 6x6 м болып келеді. Орталық құрылыс ені 1,5—2 м болатын галереямен қоршалған. Шығыс жағындағы құрылыста ұзын дәліз бар. Құрылыс ені бойымен тас плиталармен қапталынған.

Мегалиттік құрылыстың дәстүрлі құрылымы жонды болып келеді. Тайпалық одақтар кезеңін өткергеннен кейін бұл дәстүр, бұл құрылыс түрі ерте ортағасырлық кезеңге (VIII—X ғғ.) дейін жалғасты.

Дәл осы кезеңде Сырдарияның төменгі ағысын мекендеген тайпалардың сәулет-құрылыс өнері жеткілікті деңгейде жоғарғы дәрежеге жетті. Бізге дейін жеткен құрылыстардың негізін салғандар да осылар. Бұған Тағыскен кесенесінің архитектурасы айғақ. Ол Қызылорданың оңтүстік-батыс жағынан 20 км жерде Іңқордария жағалауында орналасқан. С.П.Толстов 70 қорғанды атап, оларды солтүстік және оңтүстік деп екі топқа бөлді. Солтүстік Тағыскендегі өте ертедегі кесенелер б.з.д. IX—VIII ғғ. жатады (31-сур.). Архитектуралық-жобалық шешімдерді зерттеу оларды қорғандармен, әсіресе, Орталық Қазақстандағы және Беғазы, Дәндібай қорғандарымен байланыс жасауға мүмкіндік береді. Кесенелердің жоспары төртбұрышты пішінде. Бірақ кесенелердегі галереялар жалғыз емес, екеу, әрі екеуі де квадрат ішінде. Шығыс Арал өңірі жағдайындағы сәулет өнерінде культтік құрылымдар принципі туындады. Өте ертедегі кесенелердің тобына ішкі кірпіштен және ағаштан тұрғызылған конус түріндегі шатырмен жабылған композициялық туындылар жатады. Үлкен шеңбер бойындағы бағандар (әдетте жалпы саны 8—12) арасы кірпіш қабырғалар арқылы жалғасқан. Бұлар, біріншіден, галереяны бөліп тұрса, екінші жағынан саз балшықтан жасалған суыққа арқалық қызметін атқарады. Кесененің кіре берісі шығысқа бағытталған әрі өліктер өртелетін камераға апарлады.

Солтүстік топ 11 жерлеу құрылыстарынан тұрады. Бұлар б.з.д. II мыңжылдыққа тән (32-сур.), оңтүстіктегілеріне негізінен б.з.д. VI—V ғғ. сак қорғандары жатады. Өте ертедегі әрі ірі көлемдісіне Тағыскен мавзолейін жатқызуға болады (бұған қазба жұмыстарын В.А. Лоховцев жүргізген). Кесенеге кіре беріс шығыс қақпада орналасқан. Бұл кезең Қазақстанда исламның дамуына зор

ықпалын тигізді. Ең қызығы ішкі және сыртқы бағандар концентрикалы қоршалынған тіректердің шұңқырларында орналасқан. С.П.Толстовтың зерттеулері бойынша “қайтыс болғандарға арналған үйлер оның тірі кезінде тұрған үйіне ұқсас” болады. Тағыскендіктердің тұрақтары дөңгелек және бағанды конструкциялы болды.

Кесенелердің көлемі мен кеңістігі туралы мағлұматтар жоқтың қасы. С.П.Толстовтың зерттеулеріне сүйенсек, “цилиндрлі-конустық құрылыс күйдірілмеген кірпіш пен ағаштан” жасалды [23]. Өз пікіріне дәлел ретінде ол Шығыс және Оңтүстік Африка, Судан мен Эфиопиядан табылған ұқсас мысалдарды алға тартады [24]. Мұнда біз Керченск склептерінен келіп жеткен тұрғын үйлердің суреттерін еске аламыз. Схема бойынша кесене реконструкциясы құрылысқа қатысты барлық сұрақтарға жауап бола алады.

Сонымен, сақина тәрізді кесене кеңістігі қиылған конус пішіндес болып келеді; ортадағы цилиндр тәріздес кеңістіктер көлденең, сырғауылдармен жабылды. Соңғысы қиылған конус пішінді, түтік шығатын ойығы, желдеткіші бар “чор-чорох” немесе “түндік” түрінде жасалды. Сөйтіп, архитектуралық-кеңістіктік тұрғыда кесене композициясы центрден тараған сатылы шатырлы тағыскендік тұрғын үйлерге ұқсас. С.П.Толстов зерттеген кесенелердің үстіне оба үйілмеген. Олардың айналасында өзара жақын орналасқан алты үйлесімді құрылыс бар. Бұларды зерттей келе мамандар құрылыстың мерзімін б.з.д. IX—VIII ғғ. жатқызады. Мұндағы Тағыскен керамикасы Орталық Қазақстандағы Дөңдібай-бегазы кешеніне өте ұқсас. Бұл кезеңде батыста, Хорезмде тазабағьяб мәдениеті, Іңкәрдарияның жоғарғы ағысында (Қазақстан аумағы) басқа мәдениет — далалық қала мәдениетінің ерекше нұсқасы — далалық-қала мәдениеті қалыптасты [25].

Тағыскен кесенесінің архитектурасында әртүрлі өзгерістер байқалады. Сыртқы сақинаның диаметрі — 25 м, орталық — тіктөртбұрышты камера 7,3х6,9 м, ішкі контуры дөңгелек болып келеді; оның ортасында диаметрі 1,3 м шұңқыр бар; ішкі контуры шеңбер тәрізді, диаметрі 15 м. Б.з.д. V ғ. Тағыскен кесенесіндегі дөңгелек ішкі камералар 4 түрлі кеңістіктерге бөлінеді.

Б.з.д. IV—III ғғ. осы кесенелердің әсерімен апаскактар тайпасы тұрған аумақта мемориалдық құрылыстарда жерасты мөйітханалардың пайда болуы байқалады. Олар Шірік-Рабат, Бөбіш-молда, Баланды-2, Асар және т.б.

Тағыскендердің архитектуралық дәстүрлерінің дамуы б.з.д. IV ғ. жататын Баланды-2 кесенесінен көрінеді. Бұлар да дөңгелек пішінді, Іңкәрдария жағасында орналасқан прототиптерінен қашық емес (33 сур.). Диаметрі 16 м, биіктігі 6 м. Кешен жобасы дөңгелек пішінді орталықтан және ішкі (сақина тәрізді) екі бөліктен тұрады.

Тағыскеннен 6-дан өзгешелігі сыртқы бөлігі 7 кеңістікке бөлінген өрі дәліздер арқылы өзара жалғасады. Кіретін есік оңтүстік жақта орналасқан. Сондықтан мөйіт қоятын орын сыртқы шеңберлі бөлікте орналасқан, ал жер жеке бөліктерге бөлінген. Ең әуелі бұл орталық бөліктер күмбездің пайда болуы (диаметрі 5,5 м болып келетін) болып табылады. Қабырғалар мына тәртіпте қаланған: алдымен күм төселіп, үсті сазбен сыланған, содан кейін бірнеше қабат пахса және оның үстіне кірпіш қаланатын болған.

Баланды-2 кесенесіндегі негізгі тарихи жағдай күмбездердің пайда болуы еді. Бұл тарихи жайтты С.П.Толстов “Күмбез әлі күнге дейін Алдыңғы Азия сәулет өнерінде әйгілі” деп тұжырым жасайды. Бұлай болса, зерттеушінің деректері бойынша біздің аймақта нағыз күмбез Рим архитектурасында б.з.д. II ғ. кең тарай бастаған ең көне күмбезді құрылыстардан екі жүз жыл бұрын пайда болды [26]. Композициялық тұрғыда кесене аса үлкен цилиндр пішінді. Ортасында күмбез ұшы, ал қасбет 25 рельефті өрнекпен көмкерілген.

Қазақстан аумағында “жалған күмбездерді қолдану әлі күнге дейін кездеседі. Күмбез диаметрі 3-4 метрден аспағанда күмбездің беріктігін конус түріндегі қосымша күшейткіш-ақ қамтамасыз етті. Кесенелердегі шикі кірпіштен конус түріндегі жабынды Сырдария жағалауында кең қолданысқа түсті (б.з.д. I мыңжылдық).

Архитектуралық мемориалдық құрылыстардың дамуында бірдей өзгерістер байқалады. Бұл жағдай өте маңызды. Қазақстан аумағы мен Орталық Азияда негізгі материал — тас, ал Оңтүстік Түркіменстандағы егіншілік мәдениеті аймағында құрылыс күйдірілмеген кірпіштен жүргізілді. 42-45х22-24х24-10 көлемдегі тік төртбұрышты кірпіштер ерте кезде кесене салуға өкелінді. VI ғ. кезеңіндегі стандарт 48-49х23-24х11-12, Теккели-тепеді 50-48х25-24х14 см, Язда 54х28х11 см болды.

Бүтіндей алғанда Тағыскен мавзолейлері мен Орталық Қазақстандағы ескерткіштер арасындағы туыстық байланыстық болуы анық және де тағыскендік мемориалдық құрылыстардың мысалында олардың жергілікті шығу тегі мен жоғары архитектуралық-техникалық деңгейін атап өтуіміз керек. Бірақ, соған қарамастан И.А.Кастанье: “Исламға дейінгі дәуір негізінде пұтқа табынушылық сипатта болды, қорғандар үшін біз соларға қарыздармыз және оны қорғанды дәуір деп атай аламыз”, — деді [27]. Шынында да тұптамырлары қола дәуірінің құрылыстық дәстүрлеріне кететін қорғандық құрылыстар бүкіл Қазақстан аумағы мен көршілес Оңтүстік Сібір, Орал, Орта Азия аймақтарына кең тараған, және де олар сақ, үйсін, қаңлы, қыпшақ т.б. осы аймақтарды мекендеген тайпалардың мәдениетімен байланысты. Көлемінің ерекше үлкендігімен Жетісудағы сақтар ортасында дамыған ерте темір дәуіріндегі (б.з.д. VII—IV ғғ.) қорғандар бөлек

тұрады (Іле өзінің алабы, Іле Алатауының етектері). Ол жерлерде, А.Н. Бернштамның айтуынша, Орта Азия мен Қазақстанның басқа аймақтарында кездеспейтін “патша” қорғандарының көп мөлшері жинақталған. Мұндай археологиялық ландшафт оны “патша сақтарымен үйсіндерінің нақ осы Жетісу аймағында тұрғандығы жайлы тұжырымға әкелді [28]. Бұл қорғандар туралы ең толық мағлұматтарды Бесшатыр және Есік обаларынан табуға болады. Бесшатыр (Іле жағалауының оң жағында, Шылбыр аумағында) 31 қорғаннан тұрады. Бесшатыр обалары 3 өлеуметтік топ өкілдеріне қатысты құрылыстар. Сақ “Патшаларының” обаларының диаметрі 50–100 м, биіктігі 8–15 м болып келеді. Тайпаның аксүйектерін, атақты жауынгерлерді көсемдердің бейіттерінің жанына жерлеген. Бірақ олардың бейіттерінің үстіне үйілген обалардың диаметрі 30–45 м, биіктігі 5–6 м болған. Қорымдағы шағын обалар (диаметрі 6–18, биіктігі 1–2 м) соғыстарда зор ерліктер жасап, “патшалар” мен аксүйектердің қорғандарының қасына жерлену құрметпен алған қатардағы жауынгерлердікі.

К.А. Ақышев зерттеулерінің ішінде обаларды тұрғызуға арналған жер, топырақ, тас туралы мәліметтер көп. Үлкен Бесшатыр 3 ірі, 3 орташа және ұсақ обалардан тұрады [29]. Алғашқы Бесшатыр обасының диаметрі 52 м, биіктігі 7,6 м (34-сур.). Бесшатыр обасы өз заманы үшін күрделі ағаштан қиылған және бірнеше бөліктерден тұратын құрылыс болды (35-сур.). Бөлме қабырғаларындағы бөренелер бір-біріне тығыз байланыстырылған. Бөренелерден жасалған тегіс төбе үстіне ши жіппен байланған қамыс төсеніш салынған. Көптеген жерлерде қабырғаларда құстар бар, мұнда май шамдар тұрғанға ұқсайды. Негізгі кіретін жолдың ұзындығы тармақтарымен қоса 55 м созылып жатыр.

14 нөмірлі Бесшатыр обасында конструкциясы жаңа типті жерасты жерлеу құрылысы бар. Оның үсті үш қабатты жабындымен жабылған (екі қатары Тянь-Шань шыршаларымен жабылса, үстіңгі қатар жиделерден құралады). Жерлейтін орын төртбұрышты, күмбез тәрізді жабындысы бар. Кіретін тесігі шығыс жақта орналасқан. Бесшатыр обасының барлығына тән нәрсе — олардың қабырғалары таспен қаланып, төбесінің тегіс болып келуі.

Кіші әрі үлкен Бесшатыр обаларының кешені б.з.д. V ғ. сақ тайпаларының сәулет өнерінде тік төртбұрышты әрі дөңгелек жоспарлы құрылыстардың болғандығын, ағаш, тас, қамыс сияқты құрылыс материалдарын қолданғандығын көрсетті. Бұл сияқты ірі нәтижелер тек культтік ескерткіштерде ғана емес, тұрғын үйлерді, тұрмыстық жайларды салуда байқалады.

К.А. Ақышевтің және А.К. Ақышевтің [30] зерттеулері бойынша б.з.д. V–IV ғғ. жататын сақтарға тән ескерткіштердің бірі — Есік қорғаны (диаметрі 60 м, биіктігі 6 м), жерлеу камерасының көлемі 2,9х1,5 м. Бұл қорған онда көмілген заттардың бағалылығымен де

ерекшеленеді. Мұнда табылған “сақ жауынгерінің” сырт киімі мен бас киімі, сондай-ақ аяқ киіміндегі әшекейлердің саны төрт мыңнан асып жығылатынын атаса да жеткілікті [31].

Сақтар кезеңінде Қазақстан өнері жоғарғы деңгейге жеткені белгілі. “Патша” обаларды тұрғызуға көп мөлшерде адам күші пайдаланылып, ұзақ уақыт кетті. Есік қорғанының құрылысына 4 мың адам-сағат жұмсалды. Бесшатыр обасына бұдан 10 есе көп күш жұмсалды [32]. Жетісу қорғандары Шығыс және Орталық Қазақстан аудандарында кең тараған. Олардың композициясындағы ерекшелік Шілікті қорғанында көрінеді. Черниковтың мәліметтері бойынша үлкен қорымның құрамында 51 оба бар.

Обаларды қазу кезінде олардың конструкцияларын қалпына келтіруге мүмкіндік берді. Жер бетінде ауданы 58 м<sup>2</sup>, тереңдігі 1 м шұңқыр қазылды. Мұнда жуан бөренелерден квадрат пішінді қабырға (сруб) қаланды. Қабырғалары екі қабатты төбесі бір қабатты болып жасалды. Қабырғалар құлап қалмас үшін аралық қабырғалар таспен қаланған.

Шілікті обасын өз кезіндегі сәулет өнерінің күрделісіне жатқызуға болады. Оба тұрғызуға жұмсалған тастар обаға 15 км жердегі таудан тасып әкелінген, ал бөренелер жапырақты орманынан 40 км қашықтықтағы жазықтан әкелінген.

Оба тоналған болса да, онда сақ қолөнерінен қалған 524 алтын бұйым сақталынған [33]. Шілікті обасы б.з.д. VII–VI ғғ. жатады. Бұл оба бұрынғы КСРО аумағындағы, соның ішінде Қазақстан аумағындағы ең көне оба болып саналады. Жерлеу камерасын (табытын) ағаштан тұрғызу дәстүрі Шығыс Қазақстанда б.з.д. V–IV ғғ. дейін жалғасты. Оған Берел-Бұқтырма обалары мысал бола алады. Үлкен Берел обасының диаметрі 20 м, биіктігі 9 м. Оны салуға 1 мың текше метрден көп тас жұмсалған [34]. Жерлеу камерасының тереңдігі оңтүстік жағында 7 м дейін, солтүстік бөлігінде 5,5–5,7 м. Оңтүстік жағының қабырғалары тақтаймен бекітілген. Берел обасындағы ағаштан, алтыннан ойып жасалған әшекейлер 3 түрге жіктеледі: аңдардың денелері мен дене бөліктеріне стилизацияланған бейнелері (мысық тұқымдас жыртқыш аңдар, таутекелер, арқарлар, бұғы, зооморфты бейнелер) және өсімдік тектес, геометриялық ою-өрнектермен әшекейленген бұйымдар. Мұндай ескерткіштер Шығыс Алтайдың Пазырық обаларында әрі таулы Алтай өнерінде көрініс береді.

Б.з.д. III ғ. жататын Қазақстанның Шығыс аймақтарынан табылған мемориалдық құрылыстардың бірнеше түрі кездеседі. Оңтүстік, Батыс, Шығыс және Орталық Қазақстан өңірлеріндегі б.з.д. VII–I ғғ. жататын мемориалдық құрылыстар П.С. Рыковтың пікірінше “тас дуалмен қоршалған ең ірі обалар” басқа еш кездеспейді, археологиялық зерттеулерде “мұртты обалар” деген атауға ие болған обалар Қазақстан сәулет өнері тарихындағы ең

ірісі болумен қатар өзінің композициясымен әлемдік сәулет өнеріндегі жаңалық болып табылады. Бұл оба — қорғандар кешенінің негізін жерлеуге арналған сопақ жобалы терең топырақ шұңқыры бар үлкен қорған құрады. Әдетте бұның шығыс жағынан ішіне ат көміліп, жапына саз ыдыс қойылған шағын қорған салынды. Содан кейін шағын қорғаннан шығысқа қарай доға түріндегі тастан үйілген жал тұрғызылған, оның ұзындығы кейде 200–300 м жетіп, кейде сандық тастардан немесе шеңберлерден жасалған тізбек түрінде болды.

“Мұртты” обалар кешені өзінің құрылымы бойынша қола дәуірі тайпаларының салттық құрылыстағы дәстүрін көрсетеді, сонымен қатар жаңашыл құбылыс болып табылып, б.д.д. I ғ. дейін дәстүрлі болды. Бұл қорғандардың жаңашылдық сипаты б.д.д. I-мыңжылдықтағы Қазақстанның далалық тайпалары мен көрші аймақтарда өлген адамға жылқы арнау дәстүрінің кең тарағандығымен байланысты. Мұндай дәстүр Орталық Қазақстан тайпаларында да болды, бірақ өзіндік ерекшелігі бар: жылқы мен қойлардың кесілген бастары мен терісін мөйіттің аяқ жағына қойды. Жылқы мен саз ыдыс қою дәстүрі де болды. Бұл тек “мұртты” обаларда кездеседі. Бұл күнге табыну культімен байланысты [35].

Ертедегі діни дәстүр — аспан аттарына, күнге табыну жазба деректерде көрініс тапқан. Ригведада атқа байланысты әнұрандар кездеседі, Авестада күн бейнесі өзінше көрініс табады. Бұл дәлелдер Геродоттың массагеттердің сенімдері туралы пікірін қуаттайды. Ол “Олардың түсінігі бойынша бірден бір тәңір — Күн”, — деп жазады. Олар Күнге арнап жылқыларды құрбандыққа шалған. Ахеменид державасының басшысы Кирге Тұмар ханшайымның жазған хатына сүйене отырып, Геродот тағы да күннің массагеттер үшін қасиетті екенін атап өтеді [36].

Обалар кешендеріне қарап отырып-ақ, құрбан шалатын жерлердің өзі Шығысқа қаратылып жасалғанын көруге болады. “Мұртты обаларды” зерттеуді алғаш рет 1927 жылы Л.Ф. Семенов бастады. Дәлірек айтсақ, Қарағанды облысының Сымтас өңіріндегі Қаратал қыстауында орналасқан Ескенай мекеніндегі қазба жұмыстары. Одан кейін 1961 ж. зерттеу жұмысы Орталық Қазақстанда жалғасты. А.М. Оразбаев “мұртты обаларды” зерттеуді атақты ғалымдар М.П. Грязнов, П.С. Рыков, И.В. Синицын, Л.Ф. Семенов, А.А. Козырев жүргізгенін айтады. Жанайдардағы (б.з.д. VII–V ғғ.) “мұртты обалар” (Қарағанды облысы, Ұлытау ауданы) кешені диаметрі 8 м болатын киіз үй тектес пішінді негізгі обадан тұратыны белгілі болды. Шығысқа қарай жақын жерде 2 оба (диаметр 6 м) орналасқан, шығысқа қарай 2 дәліз шығады (ені 1,7 м), оңтүстікке қарай 102 м, солтүстікке қарай 85 м болатын өртүрлі ұзындықтағы “мұрттар” бар. Қабырғаның қалыңдығын 50–60 см етіп тастан қалаған. Мұнда құрбандық шалу дәстүрі жүргізілген.

Сонымен “мұртты обаларға” тән нәрсе — шамандық культ, яғни, күнге табыну, оған атты құрбандыққа шалу. Мұндай обалар Қазақстанның орталық аудандарында кең тараған. Атасу өзенінің таулы бөктерінде, Нұра, Қарасу, Жарлы, Ақбілек өзендерінің жағалауларында кездеседі [37].

Ақтөбе маңындағы Сымтас және Бесоба обаларының үстінде шатыр сияқты ағаш конструкция тұрғызылған; оның жоғарғы жағы бұтақтар немесе қамыспен жабылып, содан кейін қалың қабатта топырақ төгілген. Бесоба обасы үйіндісінің диаметрі 36 м, биіктігі 1,9 м. Ағаш шатыр дөңгелек пішінді жерленетін ауданды қосып тұрады. Дегенмен, Орталық және Солтүстік Қазақстандағы белгілі ескерткіштер ретінде “мұртты” обалар қала береді. Ә.Х. Марғұланның дәлелдеріне сүйенсек, Қарағанды облысы Қоңырат ауданындағы Көрпештай тауының бөктерінде орналасқан Қанат-тас кешені тамаша құрылыстардың бірі болып табылады. Ол біріншіден, өзінің сәулетшілік ансамбльдік сипаттарымен ерекшеленеді; ол қорғаннан шығысқа қарай 300 м қашықтықта екі бағытқа кететін ұзын тас төмпешіктерден немесе “мұрттардан” тұрады. Кешенің барлық бөліктері көлденеінен бөліктеніп, бірнеше мың шаршы метрді алып жатқан үлкен ауданға орналасқан. Бұл кең ауданды жоспарлауда кеңістіктің композициялық шешімі, оны бөліктер қатарына бөлу идеясы жатыр. Кешенің барлық бөлігі бірдей жазықтықта орналасқан, пішіндердің біртүрлілігі биік тас бағаналар қатары және жарты шар пішінді обалармен бұзылған. Дегенмен, құрылыстардың бір бөлігінің келесі бір бөліктен көтеріңкі болуы олардың байланысын бұзбайды, керісінше, көзбен көру әсерін күшейтіп, барлық ансамбльдің бірлігі, тұтастығы әсерін береді (36-сур.).

Б.з.д. I мыңжылдықтың ортасындағы халық сәулетшілігінің ескерткіштерін қарастыра отырып, б.з.д. VII–V ғғ. сақтардың Сырдарияның төменгі жағында салынған оңтүстік Тағыскен және Ұйғарақ (соңғысы 80 обадан тұрады, оның 70-сі қазылған) обалар жиынтығын ерекше атап кетуге болады. С.П. Толстов, М.А. Итина, О.А. Вишневскаяның мәліметтеріне сүйенсек, оларға “ұзын кіре беріс дәліз — дромос” тән. Жерлейтін камералар тереңдігімен ерекшеленеді. Сонымен бірге қабір құрылысы мен жоспарында анық көрінетін жергілікті дәстүр де байқалып жатады. Соңғыны жоспарлаудың принциптері — жоспар бойынша дөңгелек, төрт бөлмеге крест түрінде бөлінген — бұлар Хорезм құрылыстарына ұқсас келеді. Мүмкін, біз бұл жерде керісінше сақтардың көрші мәдениетке әсерін байқайтын шығармыз.

Б.з.д. III ғ. Сақ тайпасынан экономикалық жағынан біршама күштірек тайпалар бөлініп шығады. Бұл тайпалар қытай шежіресі бойынша үйсін және қаңлы деп аталады. Үйсіндер Жетісу өңірін, Қаратау ауданы және Сарысу өзенімен шектесіп жататын Сырдария

және Талас аймақтарын мекендеді. Қытай деректеріне сүйенсек, Қаңлылардың солтүстігі мен солтүстік-шығысында күйеше және қыпшақ тайпалары өмір сүрген. Үйсіндер мен қаңлылар — сақтардың мәдени дәстүрін тікелей жалғастырушылар. Сақтардың көркемөнер пішіндерімен тығыз байланысты осы тайпалардың құрылыс мәдениетінің б.з.д. III ғ. б.з. V ғ. дейінгі уақытты қамтыған 700 жылдық даму тарихы бар [38].

Үйсін кезеңіндегі көп обалар қыстық және жаздық мекендерде тау беткейінен ағып жатқан өзен ағысы бойында орналасқан. Олар Жетісу өңірінде нақты үш түрге бөлінеді: біріншісі — диаметрі 50—80 м, биіктігі — 8-10—12 м үлкендіктегі жер обалар. Екінші типтегі обалардың (мысалы, Шарын өзеніндегі Қаратұма обасы) көлемі 15—20 м диаметрде және 1 м биіктікке дейін өзгеріп отырады. Диаметрі 5—10 м, биіктігі 30—50 см кішігірім үйінді түріндегі обалардың үшінші түрі жиі кездеседі. Бұл обалардың негізгі ерекшелігі — екі адамға (еркектер мен әйелдерге арналған) арналған жерлеу камерасының бар болуы. Ал құрылымы жағынан айтарлықтай өзгерістер байқалмайды: үйінді, әдеттегідей, тастан, топырақтан және аралас заттардан тұрады.

Батыс Қазақстанның Арал бойында, Шірік-Рабат, Бәбіш молда, Баландыдағы біздің заманымызға жеткен молалар б.з.д. IV—III ғғ. салынған. Олардың көпшілігі ішінен дуалдармен 2—4 бөлікке бөлінген, шикі кірпіштен жасалған екі, үш концентрлік қабырғалар орналасқан дөңгелек жобада, ал жан-жағындағы қоршауы әдетте күмбез тәріздес болып келеді.

Жаңадария бассейнінен табылған апасиактар астанасы Шірік-Рабат қаласында б.з.д. IV—II ғғ. жататын екі, дөңгелек, және шаршы пішінді кесенелер қазылып алынды. Олардың біріншісі ортада шаршы тәрізді, сыртқы көлемі жағынан төрт бірдей (5,9x5,9 м) жерлейтін бөлмеден тұратын топқа жатады. Бөлмелер, оңтүстікке қарай шығатын ені 1,7 м және ұзындығы 10 м болатын дәлізбен екі-екіден өзара қосылған және 3 м қалыңдықтағы қабырғалармен бөлінген. Тағыскеннің солтүстік тобындағы (V—VI ғғ.) кесенелермен салыстырғанда Шірік-Рабаттағы жерлейтін камералардың саны төртке өсті, айналма галереялар шартты сипат алды, яғни, “7,25 м биіктіктегі қабырғалар массивінде ені бар жоғы 50 см болатын тар дәліздің сарқыншақтары сақталды”. Бұл дәліздер көлемі шамамен 2,0x4,0 м болатын төртбұрышты бөлмелерді байланыстырып тұрды. “Біздің байқауымызша, бұл дәліз бүкіл ішкі жобаны айнала қоршап тұрмаған”. Кесене бөлмелері мына бір маңызды жәйтқа назар аудартады: ғимараттың қабырғалары ірі тік төртбұрышты кірпіштерден (47-53x29-31x9,5-11 см) тұрғызылған және оның жоғарғы жағына алдымен 3 см қалыңдықтағы саз балшықты-саманды сылақ жүргізілген, содан кейін оған диаметрі 10—12 см, бұрышы 45 см болатын сырғауылдан ағаш қаңқа қойылады.

Олардың ара қашықтығы 25—30 см. Бұлар кейін 10—16 см қалыңдықтағы балшық сылақпен толықтай сыланып тасталынған. Сылақ берік болу үшін саз балшық ертіндісіне “өк тас тұнбасы мен темір-күмді қоспа қосылды”. Осылайша бұл факт сейсмикалық жағдайларда ғимараттардағы сылақтың беріктігі үшін сәулетшілер ағаштан арнайы конструкциялар мен бағандар қолданған және бұл С.П.Толстов болжағандай “төбені ұстап тұру” үшін емес екендігін тағы бір мәрте дәлелдейді.

Ал мұндағы жерлейтін бөлменің жабыны шатырлы-күмбез тәрізді, ал дәліздерде — күмбезді-цилиндрлі. Сондықтан негізгі жерлейтін бөлмелердің аудандарын өзгерту қажеттігі болмаған. Олардың барлығы бірдей. Еденге күйдірілмеген кірпіш төселген. Мұның барлығы осы кездегі үй интерьерін еске салады. Орасан зор дөңгелек және аса үлкен емес шаршы пішінді Шірік Рабат кесенесі б.з.д. I мыңжылдықтағы Қазақстан монументті сәулет өнері дәстүрін жалғастырған. Жобалық шешімі жағынан алдыңғы кесенелермен біраз ұқсастығына қарамастан, Жаңадария алқабындағы Бәбіш молда-2 мемориалдық ескерткішінің құрылымы біршама дамыған. Мұнда өлшемдері 4,4x5 м-ден 5,3x6 м-ге дейінгі бұрыш-бұрышқа орналасқан бөлмелер жалпы өлшемі 21x21 м квадрат құрайды. Сыртқы периметрі бойынша ғимаратқа дәстүрлі тар дәліз қарастырылған. Жерлейтін камералар барлық бағытқа шығатын орталық крест тәрізді дәліздермен өзара жалғасқан, кесене күн шығысқа қарай бағытталған. Ғимарат көлемі 30x30 м платформаға отырғызылған, 6 қатар пахса блоктардан жасалған ірге (цоколь) биіктігі сол кездегі жер бетінен шамамен 3,5 м көтерілген. Биіктігі 3,5 м шамасындағы кешеннің қираған орындары сақталған. Сондықтан бұл жерде “жерлейтін бөлмелер мен дәліздер күйдірілмеген сүйір кірпіштен тұрғызылған күмбездермен қайта жабылғаны, әрі сына ретінде керамика пайдаланылғандығы” көрінеді. Қабырғалар ганчпен сыланған (мұнымен керегеге қойылатын дәстүрлі ағаш қаңқаның болмағандығын түсіндіруге болады).

Сәулет-құрылыс өнерінің жоғарырақ деңгейге жеткенін алебастрмен мұқият қапталып, “шахматтық тәртіпте қызыл және ақ бояуға боялған” күйдірілген кірпішті ғимараттың солтүстік-батысындағы бөлмесіне еден ретінде төсегендігі дәлелдейді. Біздің байқауымызша, бұл бөлме тайпаның көсемін немесе “патшаны” жерлейтін орын. Бұрышта ені 1,3 м, 50 см көтеріңкі алаңқай патша тағына арналған. Бұл жерге апаратын баспалдақ та қызыл және ақ түске боялған, ал салтанатты сатының жоғарғы қапталы қызыл түске боялып, еденнен қара сызықпен бөлінген. Күйдірілмеген кірпішпен арнайы қапталған қабырға, ақ, қызыл және қара түстерді пайдалану, жерлеу рәсіміне арналған ыдыс-аяқтар қаралы және салтанатты күндерге қажетті жағдай жасады. Бұл — Қазақстан

аумағындағы, әртүрлі түстерді кәсіби деңгейде пайдаланған бізге жеткен бірінші ескерткіш. Барлық төрт қасбет бірдей жасалған: шамамен екі метр қалыңдықтағы мығым қабырғалар қасбеттің кіре берісінде орналасқан арка ойықтарымен кесіп өтілген. Кіре берістегі аркалар, сондай-ақ ғимараттың төбесіндегі биік күмбезбен үйлескен алаңшалар қабырғаның қарапайым фонында ғимаратқа монументтік сипат беріп, сактардың апасиак тайпасы сәулетшілері шеберлігінің жоғарғы деңгейде екендігін айғақтап берді.

Кесененің архитектуралық-жобалық жағынан сабақтастығын бірден байқауға болады. Себебі, ол көбіне сол кездегі тұрғын жайдың, әсіресе VII—VIII ғғ. Хорезмнің кейінгі қорған-кешіктері (Тесік қала, Үлкен және Кіші Қыз қала), Ежелгі Панжикент, Барақшы және Оңтүстік Қазақстан тұрғын үйлерінің (Баба-ата, Ақтөбе-3, Құлақ қорғандары және т.б.) сәулет өнерін қайталайды.

Сырдария өзенінің ескі арналарының бірі — Қуандария бассейнінде I мыңжылдықтың ортасынан б.з. VI—VII ғғ. дейін тохарлар мәдениеті (Бактрияны, Жоғарғы Амударияны жаулап алып, нәтижесінде Тохарстан деген атауға ие болады) дамыды. Тохарлар — тарихқа Жетіасарлық деген атаумен енген, шамамен жиырмашақты ескерткіш қалдырған сақ тайпаларының бірі. Олардың арасындағы ірісі — 16 ға жерді алып жатқан Алтын Асар қаласы. Бұл қаланың құрылысында төрт ірі ғимараттың қаңқаларын бөліп қарауға болады. Ал осылардың ішінен “Үлкен үй” — өте үлкен тұрғын үй мен массиві — “Кіші үй” — мавзолей болуы мүмкін — орындары анықталды. “Кіші үйдің” пішіні цилиндр тәрізді. Биіктігі 10 м, диаметрі 30 м; 6 м биіктікте тар дәлізбен белдеуленген (сурет). Аталмыш кесене мен апасиактардың осындай ғимараттары арасындағы біраз ұқсастықты байқауға болады (Шірік-Рабаттағы дөңгелек ғимарат).

Б.з.д. II ғ. аймақта бізге Тағыскен-2 бойынша белгілі жерлеу орны крест түріндегі жүйеде жасаған апасиак дәстүрі кең тарайды. Бұл тұрғыда Тағыскен және Баланды-3 кесенелері ерекшеленеді. Кесене бұрынғыша дөңгелек пішінді (біріншінің диаметрі 16 м), ал жерлейтін камералардың пішіні өзгеріске ұшырады. Екі жағдайда да крест тәрізді орналасқан тар, ұзын камераларды көруге болады (ені 2,6 м, ұзындығы 11 м — Тағыскен-1). Осыған байланысты “б.з.д. II ғ. Ортасында Сырдария жағалауы аудандарындағы дала тайпаларының оңтүстікке қарай жаппай қозғалысы болды”, аталмыш дәстүрлі крест тәрізді схема осы аймақтарға тарайды. “Жергілікті тайпалардың төртеуі де — асилар (асиандар-үйсіндер), пасиандар (апасиактар), тохарлар және сакараваттар антикалық деректерде Бактрия мен Үндістанды жаулап алуға қатысушылар ретінде сипатталғаны белгілі”.

Қалған тұрғындар негізінен шаруашылықтың бақташылық түріне көшті және Амударияның атырауында апасиак мәдениетінің

дәстүрін ары қарай байытты. Қазіргі Өзбекстан мен Қазақстан аумақтарындағы Ақшадарияның солтүстік атырауында орналасқан сәулет өнерінің тамаша ескерткіші Барақ Тамның (IV—V ғғ.) құрылысы осыған дәлел бола алады. Барақ Там кешені 3 қорғаннан тұрады, бірақ олардың ішінде екі қабатты ғимарат қана жақсы сақталынған. Төменгі қабатта кішкентай, шаруашылыққа арналған әртүрлі бөлмелерді қоспағанның өзінде 5 бөлме бар. Барлық бөлмелердің ені (3,5 м) мен ұзындығы (4—7 м) бірдей. Олар күмбезбен жабылған. Бөлмеге жарық кішкентай саңылау тәрізді терезелер арқылы түседі. Салтанатты залдың интерьері қызық. Жартылай дөңгелек аркалы үлкен қуыстары бар құрметті орын үлкен суфамен берілген, суфа эстраданы жасайды, билеушінің құрметті орны ортада орналасқан, ал оның екі жағында билеушінің нөкерлері отырады. “Бір қызығы, суфа архитектуралық бөлік ретінде Хорезм сәулет өнерінде тек афригид кезеңінде (б.з. III—VI ғғ. — Г.Б.) ғана пайда болды”; “варварлық” тайпалардың ескерткіштерінде болса, біз бұны біршама ерте кездестіреміз, яғни, б.з.д. I мыңжылдықтың аяғында. Барақ Там қорғаны афригид қорғандарының прототипі екендігі айдан анық [39].

Дәлірек айтсақ, біз суфаны б.з.д. III ғ. жататын Бәбіш молда кесенесінен көрдік. Көлемі 7x9 м болатын үлкен залдың жұмбақ пішіні мен жабын құрылымының С.П.Толстов былай деп суреттейді: “Залдың төбесі екі қатар күйдірілмеген кірпіштен тұрғызылған, бір бірімен айқасқан мықты екі арка жауып тұр. Аркалар қорғанның қабырғасынан біраз биік. Теп-тегіс ағаш жабынның еш нышаны байқалмайды. Бұл залдың төрт бұрышы тұрғындар қорғанды тастап қашқан кезде алып кеткен мата немесе киіздермен жабылған деген ойға әкеледі. Бір сөзбен айтқанда, бұл сүйегі ағаштан емес, күйдірілмеген кірпіштен тұрғызылған, бірақ көшпенді үйдің барлық негізгі стильдерін қайталаған өзгеше бір үй”. Жартылай көшпенді ортада көшпенді және отырықшы сәулет өнері элементтерінің осындай араласуы да болуы мүмкін деген кейбір қызықты болжамдарға қарамастан, кәсіби суретшілер ерте кезде де бір сәулет өнерінің элементтерін екінші бір сәулет өнері элементтеріне өзінен өзі қосу мүмкін емес екендігін және бірін бірі қиып өтіп жатқан екі арканың мықтылығы мен тұрақтылығына бар жоғы екі кірпішпен қол жеткізу шындыққа жанаспайтындығын жақсы түсінген деген зерттеушілердің дәлелдерімен келіспеуге болмайды. Мәселе былай, яғни, Хорезм б.з.д. II ғ. тура ортасында жарық түсетін терезесі (Нисадағы сарайдың аудиенция-залы) бар аркалықты жабынның түрін білген. Сондықтан Барақ Там 1-дің суретшілері Хорезмнің әсерінде бола отырып, тұрғын үйлердегі салтанатты залдарды жабудың осындай әдісімен таныс болмауы мүмкін емес. Ортасында бағанаға жарық түсіретін шамы бар, диагональ түрде бір біріне салынған кішкентай шаршы төрт

бағанаға сүйенген Барак Там I-дің залына аралық жабын болғандығы күмән тудырмайды.

Архитектуралық туындылардың пайда болуына қоғамда үстем болған дүниетаным өз үлесін қосты. И.А. Кастаньенің айтуынша: “Исламға дейінгі кезеңде пұтқа табыну басым болды. Ол Қытай Түркістаны мен Сырдария арасындағы аумақтарда үстемдік еткен буддизм және маздеизмге дейін болып өткен кезең. Буддизмді насихаттаушылар өздерімен бірге үнді және қытай өнерін алып келді, кейін осы елдің жартылай отырықшы тұрғындарының арасына қоныстанды. Дәл осы уақытта, бірақ даланың басқа бір шетінде отқа табынушылар Зороастра ітімін таратып жатады; отырықшы халыққа қарағанда дінге деген мұқтаждығы аса қатты байқалмайтын көшпенділерге парсылардың ықпалы қатты жүрді. Б.з. I ғ., яғни, буддизм маздеизмнен үстем болған кезде, қырғыз елінің оңтүстік даласында Кіші Азиядан Нестордың ізбасарлары өкелген христиан діні пайда бола бастады. Сириялық жазумен қатар тасқа қашалып салынған кресі бар көптеген молаларды Ыстықкөлден батысқа қарай созылып жатқан далалардан әлі күнге дейін кездестіреміз” [40]. Осы фактіні Талас алқабындағы (Тараз қаласының шығысы) Шалтөбе және Қызылқайнар мекендерінен М.С. Меришевтің тапқан қазба жұмыстары дәлелдейтін шығар. Бұл жерде үлкен архитектуралық кешеннің қираған орны табылды. Құрылыстар бір біріне ұқсас. Мысалы, Шалтөбе кешені екі нысаннан тұрады. Біріншісі — ішкі. Ол шаршыға жақын (жан жағы шамамен 40 м, ал Қызылқайнарда 33 м) үлкен тік төртбұрыш, ал оның барлық жағында ашық аулаға шығатын ұзын әрі тар (ені 2—2,5 м және ұзындығы 8—12 м) бөлмелер орналасқан. Ауланың оңтүстік-шығыс бөлігінде екінші, крест тәрізді үлкен ғимарат (жапырақ ұштарының ара қашықтығы 17 м, Қызылқайнарда 18 м) орналасқан. “Жапырақшалар тұтас қаланған; жоғарғы жағы күйдірілмеген кірпіштен. Төменгі бөлігінде үш бөлме орналасқан; орталықтағысы — көлемі мен пропорциясы жағынан периметрлік көлемге тең; орталықтың екі жағында орналасқан екеуі — шаршы пішінді. Сыртқы ғимараттың жабыны трапеция пішінді күйдірілмеген кірпіштен (тар жағы 45x25 см, кең жағы 35 см және қалыңдығы 8—9 см) тұрғызылған күмбез тірізді жабын. Мысалы, Қызылқайнар кешені конструкциясының анализі кешеннің құрылысшылары қолданған соны құрылыс әдісін көрсетті”. Күмбезді қалаған кезде барлық кірпіш енінің қалың жағымен жоғары қаратылып қаланған. Әрбір қатарда дерлік бір немесе екі кірпіш төмен қарай қаланған. Және де мұндай кірпіштердің орналасуы көршілес қатардағы қалауларға сәйкес келмейді. Осылайша күмбез қалауының қосымша беріктігіне қол жеткізілді. Шалтөбе және Қызылқайнар сияқты ғимараттардың сыртқы қабырғаларында, белгілі бір биіктікте (шамамен 1,5—2 м) және 1,2—2,4 м қашықтықта жарық пен ауа алмастыруға арналған

өртүрлі көлемдегі (12—17, 17—35 см) саңылаулардың болуы да қызығушылық тудырады. Бірақ, ғимараттың сыртқы қабырғаларының қалыңдығы 3,15 м болуы оның бекініс қызметін атқарғанын көрсетеді. Яғни, бұл жерде сөз болып отырған саңылаулар атуға арналған орын екендігі анықталады. Осылайша, Қазақстан аумағындағы несториандық ағымның культтік кешендерімен жұмыс істегеніміз талас тудырмайды. Несториандықты құрметтеушілер біздің ғасырымыздың бас кезінде өздерінің ғибадатханаларын пұтқа табынушылардың шапқыншылығынан қорғау үшін оны күшейтуге мәжбүр болды. Шалтөбе мен Қызылқайнардағы архитектуралық кешендері біздің заманымыздың бас кезіндегі өлемдік сәулет өнерінде теңдесі жоқ, христиан дінінің өзіндік тамаша ескерткіштері.

Христиан шіркеулері б.з. I мыңжылдықтың II жартысында да салынып жатты. Мысалы Л.Р. Қызыласов тапқан үш бөлмеден тұратын Ақбешім қалашығындағы шіркеу. VI ғ. Қазақстан аумағындағы архитектуралық-құрылыс жұмысы Орхон өзені алқабы мен Алтай даласынан батысқа қарай жылжыған түркі тайпаларымен байланысты. X ғ. Ибн Фадлах Сырдария түркілерінен дәл Орхон түркілеріндегі сияқты пұттық жерлеу салттарын тапқан. Түркілер Қазақстан аумағына қабір құрылыстарының жаңа түрлерін, яғни, тастан жасалған антроморфты мүсіндер-балбалдарды алып келді. Жетісу, Шығыс Қазақстан және Алтайдағы түркі кезеңіне жататын обалар құрылысының ұқсастығы анықталды.

Тағыскенде алдыңғы кезеңде, меңгірлер, дольмен түріндегі сандық тастар, цистілер, кезеңінде дайындалған архитектуралық бірінші ескерткіштер салына бастады. Бұл дәстүр “Оба” дәуірінде Арал маңы аймағында дамып, Қазақстан мен Орта Азиядағы алғаш рет киіз үй тәрізді мұнаралар қолданысқа түсірілген кесенелер құрылысымен байыды. Батыс—Түрік Қағанаты кезінде Қазақстан сәулет өнері композициялық құрылысы жағынан мемориалдық құрылыстардың мұнаралы-шатырлы және шатырлы-центрлік жаңа түрлерінің пайда болуымен толығы түсті.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Маргулан А.К. и др. Древняя культура Центрального Казахстана. — Алма-Ата, 1968.
2. Там же.
3. Руденко С.К. К вопросу о формах скотоводческого хозяйства и о кочевниках // Материалы по отделению этнографии географического общества СССР. — вып. I. п., 1961. — С. 3—4.
4. Бернштам А.Н. Золотая диадема из шаманского погребения на р.Каргалинке КСИИМК, 1940, вып. 5. — С. 23.
5. Засецкая И.П. Золотые украшения Гунской эпохи. -Л., 1975. — С.7.



6. Руденко С.К. К вопросу о формах скотоводческого хозяйства и о кочевниках // Материалы по отделению этнографии географического общества СССР. — вып.1. п., 1961. — С. 3—4.

7. Кюннер Н.В. Китайские известия о народах южной Сибири, центральной Азии и Дальнего Востока. — М., 1961. — С. 78.

8. История Казахской ССР в 5-ти томах — том 1. Алма-Ата, 1977 — С. 201.

9. Сорокин В.С. Жилища поселений Тасты-Бутак. КСИА, 1962. — С.53-54.

10. Оразбаев А.М. Поселение Чаглинка (Шагалы) некоторые формы и типы жилищ // По следам древних культур Казахстана. — А-Ата, 1977. — С. 129.

11. Геродот. История в 9-ти томах. — Л., 1972. — С.217.

12. Харузин Н. История развития жилища кочевых и полукочевых монгольских народностей России. // Этнографическое обозрение, 1836, N I Год 8-, кн. XXVIII с — 48-50.

13. Попов А.А. Жилище // Историко-этнографический атлас Сибири. — М.-Л., 1961. — С.149.

14. Вайнштейн С.И. Проблемы истории жилища степных кочевников Евразии. “Советская этнография”. — М., 1976. — N4. — С.43.

15. Там же. с.44.

16. Вайнштейн С.И. Памятники скифского времени в Западной Туве. Ученые записи Тувинского НИИ языка, литературы, истории. — вып. III. — Кызыл, 1955. — С.88.

17. Там же. С.82.

18. Грязнов М.П. Боярская писанина. “Проблемы истории материальной культуры”, — М., 1933. — N7-8. — С.41.

19. Гафферберг Э.Г. Жилище джемшидов Кумкинского района // К истории жилища и кочевников. — Сов. этнография. — 1948. — N4. — С. 129.

20. Муканов М.С. Казахская юрта. — А-Ата, 1982. — С. 19.

21. Вайнштейн С.И. Проблемы истории жилища. Указанная работа — С.49.

22. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. Перевод и комментарии под редакцией академика И.Ю. Крачковского. — М.-Л., 1939. — С.65.

23. Толстов С.П. По древним дельтам Окса и Яксарта. — М., 1962. — С.82.

24. Там же. С.83.

25. Там же. С.85.

26. Там же. С.86.

27. Кастанье И.А. Надгробные сооружения киргизских степей. Оренбург. 1910-С.38.

28. Бернштам А.Н. Историко-археологические очерки Тянь-Шаня и Памиро-Алтая — МИИА. — М., N26. — С.22.

29. Акишев К.А. Культура саков долины реки Или. — С.25

30. Акишев К.А. Жетысу страна саков // Памятники истории и культуры Казахстана. — А-Ата, 1984. — С.39.

31. Там же. — С.40.

32. Там же.

33. Черников С.С. Загадка золотого кургана. — С.61.

34. Сорокин С.С. Большой Берельский курган — Л., 1969. — С.208.

35. Геродот. Указанная работа Т.1. — С.39

36. Черников С.С. Отчет о работах Восточно-Казахстанской экспедиции в 1948г. // Изв. АН Каз ССР сер. археолог. — 1951. — вып.3.

37. Оразбаев А.М. Кургана “с усами” в могильнике Джанайдар как архитектурный памятник. - А-Ата, 1969. — С.176.

38. Маргулан А.Х. Архитектура древнего периода // в книге Архитектура Казахстана. — А-Ата, 1959. — С.43.

39. Толстов С.П. По следам древнехорезмской цивилизации. — М.-Л., 1948. — С.140.

40. Кастанье И.А. Надгробные сооружения киргизских степей. — С.15.

## ЕЖЕЛГІ ДӘУІРДЕГІ ТЕАТР ӨНЕРІ

### Қазақ би өнерінің қайнары

Сонғы жиырма жылдағы қазақ өнертанушыларының зерттеулері қазақ халқының өмірінде би өнерінің ерте заманда-ақ бой көрсеткенін дәлелді түрде айқындап берді. Біз би өнерінің халық өмірімен біте қайнасып келе жатқан шежірелік түзілімін, би мәдениетінің Орта Азия мен Қазақстан аймағында өте ерте заманда болғаны жөніндегі анық мәліметтерді археологиялық деректерден алдық. Бұлайша тұжырым жасауымызға материалдық мәдениеттің көптеген ескерткіштері, б.з.д. II—I мыңжылдықтар кезеңіне жататын Қазақстан аумағындағы петроглифтер, жартасқа салынған көптеген сызба-суреттер, мәдени ескерткіштер мүмкіндік береді.

Бұл сурет-сызбаларды жан-жақты талдаудың нәтижесінде ғалымдарға Орта Азия мен Қазақстан халықтарын билерінің әр жанрлық классификациясының ертеден келе жатқан тарихы бар екені, олардың кәсіби биден көп бұрын қалыптасқандығы айқын болды. Қазақ халқының ұлттық би мәдениетінің пайда болуы мен даму жолдарына бүкіл түркі мәдениетінің бір бөлігі ретінде шолу жасағанда көшпелі шаруашылық басты орын алған біртұтас этномәдениеттің бірден-бір мұрагері екенімізді естен шығаруға болмайды. Сондықтан ерекше тарихи шарттары мен өнер дамуындағы өзгеше заңдылықтары бар көшпенділердің тарихи-әлеуметтік ерекшелігіне назар аудармайынша ұлттық би мәдениетінің өзіне тән қырларын айыра алмаймыз. Отырықшы халықтар тұрмысынан сапалық жағынан өзгеше көшпенділер қоғамы өнер түрлеріне өзгеше талаптар тудырып, алды көшпелілер өлеміне ыңғайлылығына, тиімділігіне қарай қалыптастырады. Осы себепті көшпенділердің эстетикалық әлемі дүние-мүлікке көңіл аударудан гөрі рухани — идеялық сипаттағы өнер түрлерін басым дамытты. Қазақтар үшін ол әуелі поэзия мен музыка болды.

Би шығармашылығы — әлемді көркемдік тұрғыдан танудағы көркем өнердің ең көне түрлерінің бірі. Ертеде-ақ табиғат күштеріне қарсы күрестен, ауыр еңбектен қалжыраған ата-бабаларымыз еңбек процесін бір сәт сезім күйімен серпілтіп сергітуді үйренді. Дәл сол кездерде, ауыл өмірінің барлық қырларымен байланысты еңбек процесі аясында ақыл-ой мен қиялдың әсерінен барып әдеттегі еңбек қимылдарынан өз бойына өнер элементтерінің рухани, физикалық бастауларын біріктірген бидің пластикалық-эмоционалдық негіздері туды.

Аристотель биді адамдардың мінез-құлқын, ішкі жан дүниесін, әрекетін көрсететін таза ырғақтың көрінісі деді, себебі би қимылдары туар кездегі ырғақтық сурет әдетте оны туғызған сезім күйіне сәйкес келеді. Ырғақтың эмоционалдығы нақты эмоция

мен сезім күйлерінің мағынасын айқын көрсететін ерекше ырғақты пластика пайда болуын анықтады.

Би бір сәттік қана, билеу кезінде ғана өмір сүретін уақытша, өткінші өнер түрі болғандықтан, би шығармашылығының тарихи қалыптасуын зерттеу өте күрделі. Өйткені ол өзінен кейін ешқандай материалдық-заттай ескерткіш қалдырмайды. Биге қатысты сурет, жазба және ілеспелі музыка оның бір қырын ғана қамтып, біржақты түсінік берумен шектелсе, осы заманғы кино түсірілім ғана би өнері жайында толық түсінік бере алады. Ежелгі би шығармашылығы туралы тарихи деректер там-тұм болғандықтан, тым тапшы әрі оның өзі де болжалды.

Осыған қарамастан қазақтың арғы ата-бабаларының рухани мәдениетінің жекелеген деректерін өзге халықтардың мәдениетімен салыстыра отырып, қазақ халқының бүкіл рухани мәдениетінің бастау көзіне негіз болған синкреттік өнердің мәні мен ролін ашып көрсетуге болады. Көркем шығармашылықтың кейбір салаларының бір-бірінен ажырамас байланыстылығымен қатар оның қазақ қоғамының материалдық, саяси және рухани өмірімен етене бірлікте болуы да синкреттіліктің өзіне тән басты ерекшелігі болып табылады.

Синкреттік өнердің ең ежелгі ескерткіштері, соның ішінде б.з.д. II—I мыңжылдықта өмір сүрген қазақтардың арғы ата-бабалары саналатын далалықтардың би шығармашылығы ескерткіштері болып, петроглифтер мен жартасқа салынған суреттер табылады. Осы суреттер, А.Г.Максимованың айтуынша тікелей (натурадан) салынған суреттер және олар сонау ежелгі замандағы өндіргіш күштердің деңгейін байқатады [2, 110].

Шолақтау мен Тамғалы шатқалындағы би шығармашылығы сәтін бейнелейтін суреттер діни түсініктерден ілгері кезде пайда болған, әлі толық ашылмаған ежелгі әлемге алып келеді. Мифология қазақ халқының ата-бабаларының рухани дүниесін ашады. Осы себепті жартастағы суреттерде бейнеленген бишілік шығармашылықтың салттық-мифологиялық семантикасы сол кездегі өмір шындығының барлық қырларын бойына жинаған, мыңдаған жылдар бойы халықтық түсініктер, сенімдер, әдет-ғұрыптар, салттар, дәстүрлер мен соқыр сенімде негіз болған өнердің ең бір бағалы, әсерлі түрі болып табылады.

Жартастағы жазба-суреттер мен оларды зерттеген А.П.Окладников, Ә.Х.Марғұлан, А.Н.Бернштам, К.А.Ақышев, Я.А.Шер, А.Г.Максимова сынды т.б. ірі археолог-ғалымдардың ой-пікірлеріне сүйене отырып, қазақ би мәдениеті тарихының қалыптасу жолын байқауға болады. Тамғалы шатқалындағы жартасқа салынған суреттерді тауып, сырын ашқан А.Г.Максимова: “Діни және салттың көріністері қызғылықты. Тактатастың бірінде қолында дабылы бар, аң терісін (аю терісі болуы мүмкін) жамылған үш

адам, ал, екіншісінде киелі ағаш, онымен қатар күн басты тотем, оған таяу беймәлім жануарлар, ал, оларды айнала билеп жүрген адамдар бейнеленген: олардың кейбіреулері бетперделі, киіммен, енді біреулерінің шеңбер тәрізді айнала сәуле шашқан басының ортасында бір, ал шеңберді айнала көп нүктелер ойып түсірілген. Енді біреуінің басы үлкен шеңбер тәрізді немесе бір-бірінің ішіне салынған қос шеңбер түрінде. Бұлар күн басты адамдар, олар әдетте жануарлармен бірге бейнеленген. Күн табағы секілді бейнелер де кезігеді, олар сақ дәуірінен бұрынғы кезеңге жатады.

Тап осы тақылеттілер Саймалы-Таста да бар. Бұл суреттердің көпшілігі б.з.д. VII—V ғасырлардағы сақ дәуіріне жатады. Олар реалистік сипатта әрі ерекше үлгіде, скифтер стилінде жасалған және олардың ұқсастығы іргелес жатқан аймақтардағы жартасқа қашалған суреттермен қоса металл шекімелерінен де аңғарылады. Мұндай суреттердің Тамғалы шатқалында шоғырлануы кездейсоқ болмаса керек. Бәлкім, бұл қандай да бір мереке-жиын өткізетін не болмаса тотемдердің бас иіп, құлшылық ететін орны болуы керек деп түсіндіріледі. Таяу кезеңге дейін осы шатқалды жергілікті тұрғындар (казактар) құрмет тұтып келді. Шатқалда өсетін тал бұталарында әлі күнге дейін шүберек қиындылары ілулі тұр, ал тастақталарында дұғалық жазбасы мен таңбалар ұшырасады. Жартасқа жануарлар бейнесін қашап түсіру, кейде бүтін бір көріністі бейнелеу арқылы адамдар алдындағы малының көп, аң аулауда олжалы болуы секілді т.б. өз ой-армандарын білдіріп отырған”, — деп жазды [3, 109—110].

Шолақтаудағы жартасқа бедерленген бейнелер туралы зерттеуші П.И.Мариковский: “Ең соңында ден қоярлығы — мереке панорамасы. Бір топ адам қол ұстасып билеп жүр. Оларға қарсы беттегі топ иілген ағаштың екі басын қосып, керілген ішекті аспап тартып отыр. Академик А.Марғұланның ауызекі айтуы бойынша, бұл аспап біздің заманға дейін жеткен аздап жетілдірілген, шағын резонаторлы, қазіргі уақытта кей жерлерде әлі де (Шу өзенінің төменгі сағасы, Қаратау өңірі) қолданылып жүрген “шанқобыз” бен “кылқобыз” деген ысқышты аспаптың алғашқы үлгісі”, — деп жазды [4, 78-79].

Саймалы-Тастағы суреттерде билеу сәттердегі бишілік шығармашылығының семантикасы да айқын байқалады: шаңырақтан төгілген күн сәулесі шеңберінің ортасындағы бақсы мен киелі аңдар (арқар) биі. Топтасқан сатурналиалар (театрлық сахна тәрізді) басымдау адамдардың көпшілігі, әсіресе ерлер жағы аң кейпінде көрінеді. Адамдар осындай барлық салттық көріністерде аң бейнесінде болғандықтан, қиял-ғажайып кейіпте көрінеді. Әсіресе, мүйізді және қауырсынды ірі қара малдың ұзын құйрығы қадаланған бас киімдер жиірек кездеседі. Мұндай сюжеттер негізінен екінші стильге әжептәуір деңгейде бірінші стильге де

тән. Стиль, стилистикалық бейнелеу ерекшеліктері хронологиялық мерзімдеу құралы болып табылып, оны төрт топқа бөледі: б.з.д. II—I мыңжылдықтағы сақ дәуірі алдындағы кезеңге тән көп фигуралы культтік сахналар бірінші топ. Екінші топ сақ-үйсіндер кезеңіне жатады. Ол негізінен б.з.д. I мыңжылдықты, көбіне оның екінші жартысын қамтиды. Үшінші — ғұн-сақтар тобына көп бейнелі композициялар тән емес және соңғы төртінші топ — үлкен бейнелеу композициялары кездеспейтін ғұн-түркілер тобы (б.э. I—VIII ғғ.).

Әзірше, бұл жартастағы би шығармашылығы әрекеттерін көрсететін бірер ғана суреттер би спецификасы мен оның өзіне тән қимыл-қозғалыстары жайында ештеңе айтып тұрған жоқ.

Түрлі мәдениет салаларының кезеңдік дамуының әрқилылығы, атап айтқанда, қозғалыс мәдениеті мен бейнелеу өнерінде кейінгі кезде айқынырақ байқалады. Бұған “балбал тас” яғни, жерлеу скульптураларының шартты бейнесі мен нақты қозғалыс мәдениетінің арасындағы өзгешеліктер мысал бола алады.

“Тас қатындар” — балбалдар, бөдіз, сынтас (баба деген түркі сөзі — арғы ата дегенді білдіреді), қыпшақ сөзі сын — бейне және тас деген сөзбен қосылып “тасты бейне” ұғымын білдіреді; бұлар марқұмның (бөдіз) және оның “о дүниеде” қызмет көрсететін бағыныштыларының (балбалдар) сұлбалық кескін-келбетін таңытуға арналады. VI—XIII ғасырларда Монғолиядан Шығыс-Еуропа далаларына, тіпті Киевке дейінгі аралықта жарлы жандар бейігіне тас мүсіндер тұрғызу тәжірибесі кең тарады. Мұндай мүсіндер Қазақстанда, Қырғызстанда, Минусинск өлкесінде (ойпатында), Алтайда, Тувада, Шыңжаңда, Моңғолияда, Еділ бойында және Ресейдің оңтүстік далаларында кезігеді. Әдетте, жақсы қашалған тас бағанада адамның басы, мойны мен иығы жасалды. Мүсін идеясы көбіне өрнек-суреттермен беріледі. Адамның қолдары, киім бөлшектері, қаруы, қолындағы салттық ыдыс бедерлі сызықтармен берілді.

Би тақырыбы бар петроглифтер ұзақ уақыт кезеңін (б.з.д. III—I мыңжылдықтар) қамтитынына қарамастан, Қазақстандағы би мәдениеті тарихын зерттеуді б.з.д. VII—IV ғасырлардағы грек пен парсы деректерінде жалпы “сақтар” деген ортақ атауға ие болған тайпалар мекен еткен кезеңмен шектеу керек. Б.з.д. VII—IV ғғ. сақ тайпаларының тайпалық одақтарға бірігу және әлеуметтік тұрғыда жіктелу кезеңі болды. Сақ тайпаларының көбі көшпелі мал шаруашылығымен айналысты. Тайпалардың аздаған бөлігі егін шаруашылығымен және көшіп-қонып жүретін мал шаруашылығымен айналысты. Сақ тайпасының экономикалық дамуы негізінен осы екі бағытта өріс алды. Сақтардың отырықшыларында да, көшпенділерінде үй кәсіпшілігі үлкен орынға ие болды.

Сақтар тайпалары патшалар деп аталған сайланбалы көсемдер

басқаратын одақтарға бірікті. Одақ көсемдерін тайпа көсемдері кенесі сайлады. Ал, оларды өз кезегінде, тайпаның ересек ерлері мен әйелдері сайлауға ерікті еді. Көсем орнына әйелдердің де сайлануы жиі кездескен, тіпті тайпалық көсем болған Томирис, Зарина сынды патша әйелдер де болған. Мұның сақ тайпасы тарихының ерекшелігін көрсететін жәйт екенін баса айтқан жөн.

Сол кездегі қоғам өмірінде қорғаныс үшін мал шаруашылығын жандандырып, молайту мен жайылымдық жерлерді ұлғайту үшін соғыстың мәні зор болды. Батыр әскербасы көсем орнында жауынгерлік істермен қатар бүкіл шаруашылық, дипломатиялық және мәдени-салттық істерге де басшылық жасап отырды. Көсемдікке сайланған көрнекті жауынгерлер барлық рәсімдік салттармен қатар соғыс жорықтарына әзірліктің аса маңызды, құрамды бір бөлігі ретінде әскери биді де назардан тыс қалдырмаған. Оған қоса соғыс жорығына аттану мен одан оралу сәті салтанатты қоғамдық мереке өткізуге себеп болды. Әскери бидің жеңіске жігерлендіруде, ұжымдық ерік пен күшті жұмылдыруда және қоғамдық істерді нығайтуда зор тәрбиелік мәні болды. Ол батырлық пен ерліктің адами, эстетикалық мұратын қалыптастырды.

Сақтардың әскери билері осындай салттық эмоциялық әрекеттерді басқаратын әскербасы-көсемдердің жауынгерлік сән-салтанатты киім-кешегіне көрік қосып, тіпті құлпыртып жіберді. Бұрын қол тимеген Есік қорғанынан табылған сақ-тиграхауд жауынгерінің алтынға малынған сән-салтанатты киімі мен бас киімін және қару-жарағын К.Ақышев қайта қалпына келтірді. “Бұл төмендегілерден жоғарыдағыларды асыра ұлықтап, тірі жандарды таң қалдыру үшін жасалған киім...”, [6, 42] — деп жазды К.А.Ақышев. Халықтың көркемдік қиялы атакты көсем-жауынгер киіміндегі зергерлік сәндемелеріне бояу түстерін таңдаудан көрінетін, асқан шеберлікпен қатар жоғары идеяны мақсат тұтқаны айқын байқалады. Осындай ой-мақсатпен орындалған киім-кешек пен онда жарқыраған күнді бейнелеудің өзі терең көркемдік ойлауды аңғартады. Ежелгі халықтар петроглифтеріндегі қашап түсірілген күн жүзді адамдар туралы ой-түсінігін одан әрі дамыта отырып, сақтардың рухани мәдениетінде күннің, жарық пен оттың аса маңызды орын алғанын көрсетеді.

Жақсылық пен жамандық, өмір мен өлім ежелгі адамдардың түсінігінде жарық пен түнек мағынасын білдіреді. Жарық, күн, от өміршең күш деп қабылданды; осыдан барып оларға әр заманда мифтік шығармашылықта және әр алуан рәсімдерде киелі деп табынды. Ал шеңберлі айналма қозғалыс күн, жарық пен өмір символына айналды да, ежелгі билердің шеңбер бойымен айнала биленуі осы ұғыммен тығыз байланысты болды. Шу-Іле тауларындағы жартастарда бейнеленген синкреттік көркемдік

ойлаудың біртұтас шеңберін құрайтын күн басты адамдар айналасындағы өмір, қозғалыс символы ретіндегі шеңберлі билер халық қайырымдылығының бастауын, ежелгі заманның ізгілікті мұратын көрсетеді.

Әсіресе ұсақ мал мен жылқы мол болған көшпелі малшыларда ата-бабаларынан келе жатқан тотемдік түсінік бойынша, сақ тайпаларында теке, арқар, ат ерекше қастерленді. Жылқыны тек көшіп-қонуға ғана емес, қымыз бен ет өнімдері үшін де пайдаланды. Оның күнделікті тұрмыстағы ролінің зор болуы жерлеу рәсімінен де айқын байқалады. Сақтар күнге ғана емес, соғыс тәңірісіне де сыйынып, оның құрметіне құрбандық шалды. Соғыс тәңірісіне сыйынуда “күн тектес” тайпа көсемі басқаруындағы салттық “әскери билер” үлкен орын алған.

Әскери билер семантикасында мифтік мотивтер адамдардың нақты шаруашылық әрекетімен қым-қуыт араласқан көркемдік ойлаудың жалпы идеялары көрінеді. Бұл оның қазіргі заман өнерінен негізгі айырмашылығы. Жоғарыда айтылғандарға әскери би семантикасында ат бейнесінің орны ерекше болатын. Би шығармашылығында өмірдегі реалды жылқы қозғалысы да, адамның көркемдік қиял күшімен жасалған көк жүзінде қалықтаған қыран қанатының қағысы мен сақ атының алас ұрған желісіне негізделген қанатты аттың самғауы да поэзияға толы қимыл-қозғалыстарды тудырды. Осындай қимыл-қозғалыстар арқылы күн мен жарықтың сақтардың өміршісі екені жайында, өмір жайында ежелгі әскерлерге айтып та, есіне салып та отыратын әскери бидің терең семантикасы нақты ашылады [7, 26].

Мұндай болжам жасауымызға келесі жағдайлар дәлел болады:

1. Мінген адаммен байланысты аттың қимыл-жүрісі сақтардың көшпелі малшы және жартылай отырықшы тайпаларына етене таныс қимыл болатын. Бүкіл сақ тайпасының еңбек процесіндегі бұл қимыл-қозғалыстар жалпы барлық би пластикасының бастамасы болды.

2. Күнделікті өмір-тұрмыстағы шабандоз бен ат пластикасының әсемдігін айшықтайтын би қимыл-қозғалыстары мыңдаған жылдар өтсе де, көп өзгерістерге ұшырамай, қазақтар арасында тұрақты дәстүрге айналып, күні бүгінге дейін сақталып жетті.

Мифтік тұлпардың бидегі бейнесі “Тұлпарша” (тұлпар самғауы), “Қамдама” (қанатты бұрылыс), “Құсқанат” (қанатты секірістер) сияқты халықтың дәстүрлі қимыл-қозғалыстарында сақталған. Ал қазақтың “Желдірме” (ат желісі), “Шабыс” (аттың еркін шабысы), “Тепең жорға” (жорға жүрісі), “Төбінгі” (тебінгі) және тағы басқа көптеген дәстүрлі би қимылдары ежелгі әскери бидің салттық жұрнағының бейнелі түрдегі жалғасы.

Қазақ биінің өте ертедегі элементтері бақсылардың “Бақсы ойыны” атты биінде сақталып қалған. Сакралды синкреттік бақсы

ойындары табиғат құдіретіне табынған, ата-баба аруағы мен “төңірге” (көкке сыйыну) сыйынатын тотемдік, анимистикалық түсініктер аясындағы пұтқа табынушылық заманнан бастау алады. Қазақтың аса көрнекті ағартушы-ғалымы Ш.Ш. Уәлиханов: “Адамның ғаламды, оның таңғажайыптарын танып, табиғат тылсымына қатысты өмір мен өлім жайындағы мәселелерді білуге деген құлшынысы шамандықты өмірге әкелді”, — деп жазды [8, 471].

Өткен заман ойшылдары айтқандай, кез келген дін негізінде адамдарға күнделікті өмірде үстемдік еткен табиғат құбылысы күштерінің әсерін көрсетеді. Олар адам қиялында жерден тыс тұрған тылсым күш түрінде көрінген. Тарихтың алғашқы кезеңінде осылай көрсетудің нысанасы ең әуелі табиғаттың барлық құбылыстары болды. Бұлар даму эволюциясынан өткеннен кейін өртүрлі халықтарда әр алуан және әр қилы түрлерді иеленді.

Халық көзқарасында жер (Жер-ана), су (Су-ана) мен отқа (От-ана) сыйыну ғұрпы тіпті бертінгі XV—XVII ғасырларға дейін кең тараған. Қазақтар қой иесі Шопан ата, жылқы иесі Қамбар ата деп біліп, оларды киіе тұтқан. Мұндай сыйынушылық ежелгі мифологиялық белгілерді, атап айтқанда, екі қарама-қарсы бастауды: қайырымдылық (киесі) пен қастық (кесір) секілді түсінікті сақтап қалды. Шамандардың зікір салуы — бақсы ойыны да адамдар мен жануарлар бойынан “бөле-жаланы” қуып, аурудан тазарту мақсатында орындалып отырған.

Бақсылар ежелден аруақтарды көп әрі әр алуан деп ойлаумен қатар олар зооморфтық және антропоморфтық бейнеде болады деп ұғынды. Қазақ пандемониумына жын-шайтан, аруақ, бөдік және басқа да көптеген наным ұғымдар кірді. Бақсы өзі оған қызмет ететін қорғаушы иесі барына және өзіне қызмет көрсететін көмекші аруақтардың бар екеніне көміл сенді. Шаман мағынасындағы бақсы термині және Орта Азия халықтары тіліндегі осымен тамырлас сөздер моңғол шапқыншылығынан кейін пайда болған. Түркі тілінде шаманның алғашқы атауы — “қам”. Осы сөзден шамандардың әрекетін (ойынын) білдіретін “қамла” мен “қамлалау” термині шықты. Бақсы зікір салып жын-перілерді аластауды дабыл, әр алуан асатаяқ, қобыз секілді музыкалық аспаптар сүйемелімен би, музыка, поэзиялық өлең сөздерді (жыр, сарын, сарнау) пайдалану арқылы қамлалау ойынын синкреттік түрде жүзеге асырды. “Бақсы өзінің бойындағы ғажайып өнері мен білімі жағынан өзгелерден биік тұрған ақын, музыкашы, көріпкел және оған қоса ол емші адам. Қазақтар шаманды бақсы деп атайды, бұл моңғолша ұстаз дегенді білдіреді, ұйғырлар өздерінің оқымыстысын, ал түрікмендер өншілерін бахши деп атаған”, — деп жазды Ш.Ш. Уәлиханов [9, 473]. Таптық қатынастың өріс алуымен байланысты бақсылар барлық дін қызметкерлері сияқты еңбекші халықты идеологиялық қысымшылыққа алып, материалдық жағынан талан-таражға

салатын өлеуметтік күшке айналып, олардың іс-тәжірибесі дүмшелікке, көзбояушылық пен алдампаздыққа толы болды.

Сан ғасырлық бақсы беделінің өсуі көзбайлаушылық, дүмшелік пен алдампаздықпен ғана шектелген жоқ. Олардың өздерін тылсым күшке деген терең сенімі, аруақ шақыру кезінде делебесі қозып кетіп ерекше күйге түсуі, табиғат апаты, сырқатты емдеу, малдың өлім-жітімі кездерінде қарапайым адамдардың шүбәсіз сеніп бақсы көмегіне арқа сүйеуі күні бүгінге дейін өз күшін жойған жоқ. Бақсының қиялмен өрілген іс-қылқытары адамдар жүрегінде бөле-жаламен күрес жүргізу жолында моральдық, физикалық және сенімділік күшін ұялатты. Ежелгі замандардағы ұжымдық киелі-салттық билер билеушілердің көңіл-күйін көтерумен бірге оларды сергітіп, жеңіске деген сенімін арттырып, бекітті; олардың бойындағы күш-қуатын жұмылдырып, аң аулауда, соғыста және басқа қоғамдық іс-шараларда сәттілікке жетуіне шындап көмектесті.

Бұл қосымша өте құнды, себебі өткен замандағы бақсылар өз “ойындарында” соқпалы аспаптарды, әр алуан асатаяқ пен дабылданғыраларды қолданды. Мұның өзі сонау ықылым замандардағы қазақ бақсылығының бишілік табиғатын танытудың айқын дәлелі болмақ. Олар Ежелгі Шығыстың Египет, Шумер, Вавилон, Ассирия, Сирия, Араб және Иран мәдениетінің магиялық-би тәжірибесінде бой көрсетті.

Ежелгі Египет мәдениетінің әдеби және бейнелеу өнері ескерткіштері салттық би магиясындағы соқпалы аспаптар ырғағының эмоциялық мән-маңызы жайында толығырақ түсінік береді. Ессіз шарықтаған бидің дуалық-магиялық қызметінің және оның атам заманғы қоғам өміріндегі мәні би төңірісін жасаған Египет мифологиясында көрініс тапты. Ра құдайдың қызы болумен қатар ол оның көзі, яғни, күні болып, Хатор-Тэфнут, Сохмет секілді әр түрлі атпен аталып жүрген аталмыш би төңірісі египет мифтерінде негізгі орынға ие.

Ежелгі Қазақстан аумағында қоныстанған сақ тайпалары және солтүстіктегі түркі және оңтүстіктегі иран тілдес тайпалар б.з.д. VI ғасырдан бастап Иранмен, оған дейін, б.з.д. VIII-VII ғасырларда Ассирия және Мидиямен байланыс жасаған. Әсіресе, Кир II патшалығы (558-529) кезінде бұл байланыстар күшейе түсті. Сақтар лидиялық патшасы Крезбен соғыс кезінде Кирге көмектескенімен, бұл оның өзара бірлестікті бұзып, сақтар мен массагеттерді өзіне бағындырып алуды көксеген ой-мақсатына кедергі келтірмеді. Көшпелі тайпалар одақтарына қарсы жүргізген парсылардың әскери жорықтары қиян-кескі қарсылыққа кезігіп, ақыр аяғында олар ойсырай жеңіліске ұшырады. Геродот айтқан аңыз-өңгімеде көшпелі тайпалар одағының патшасы Томирис парсылармен соғыстағы жеңістен соң Кирдің кесілген басын қан толы торсыққа батырып тұрып: “Аңсағаның осы қан еді, іш енді!” — деген екен.

Иран және көшпелі сақ тайпаларының оның ішінде, түркі тілдес тайпалардың қарым-қағынастары мен олардың өзара мәдени байланыстары арқылы Иранның музыкалық аспаптары — дабыл мен оны ойнау техникасы да біртіндеп келе бастады.

Қазақтың төл ысқышты аспабы қобыз бен оның қылдан жасалған ішегі және қияғы жайында айтқан неміс музыкатанушысы Вернер Бахман күмән тудырмайтын нақты дерек көздеріне сүйене отырып, “Ысқышты аспаптарда ойнаудың отаны Орта Азия” және “ысқышты аспаптың отанын Түркістаннан іздеу қажет екенін” [10, 363] дәлелдеді. Осыған орай қыл ішегі мен қияғы бар қобыздың бақсылық аспап болғандығы туралы Б.Г.Ерзаковичтің: оны “бақсылар емшілік дуалау кезінде кеңінен қолданған” [11, 12] деген пікірін де еске алған жөн. Басқаша айтқанда, қазақтың бақсылар пайдаланған қобызы ысқышты аспаптардың қатарында соңғы орында емес, қайта симфониялық музыканың ұлылығын ұлықтайтын негізгі аспаптарының біріне айналғанын байқатса керек.

Ырғақтың эмоциялық мәні жағынан ежелгі қазақ бақсыларының бишілік тәжірибесі таяу шығыс елдерінің қол ұстасып жүріп билейтін биі мен дәруіш-диуаналардың сопылық зікір салуымен (XX ғасырдың өзінде де) жақын сабақтастығы И.В.Боролинаның сөзімен айтқанда “көбісі ежелгі шамандықтан мұра болып қалған”. Ежелгі қазақ бақсылығының алғашқы айқын бишілік сипаты үнді және моңғол шамандығы тәжірибесінің негізімен ұқсастығын дәлелдей түседі.

Әлем құрылымы туралы түсінік пен шамандық рәсімінің дыбыстық компоненті арасындағы байланыс бақсының асатаяғына көбіне қоңыраулар тағылатынынан, ал бақсы дабылының сыртқы түрі ғалам құрылымы туралы түсінікке сай келуінен көрінеді.

Зерттеуші О.В.Всеволодская-Голушкевичтің пікірі бойынша. “Терімен қапталған шағын литавра түріндегі қорпусы конус тәрізді болып келетін қазақтың соқпалы дауылпаз аспабының прототипі салттық “әскери биде” пайда болды. Өз заманында дауылпаз түріндегі аспапта орындалатын қарқынды соққы аккомпанементінің музыкалық ырғақтары “әскери билерде” соғысқа шақырудың жаршысына айналды. Ол кейін тек дауылпазда орындалатын әскери хабарламаның ырғақты негізіне айналды да, әскери дабыл беретін дәстүрлі аспап қызметін атқарып қалды. Дауылпазды, дұрысында, оның прототиптерін сақ жауынгерлері ер басына іліп қойып, бос қолымен соққанда одан шыққан эмоциялық ырғақтар қанды шайқас кезінде жауынгерлерді рухтандырып жігерлендіріп отырған” [13, 53]. Сақтардың діни түсініктерінде табиғат пен жануарлар күшін жаратушыға телігені белгілі десек, оған қоса сақ тайпаларының мәдениеті өлі аз зерттелгендіктен, даңғыра, дабыл, шындауыл, дауылпаз бен асатаяқ аспаптарының прототиптері сүйемеліндегі шамандық-магиялық билер тәжірибесі туралы шамамен ғана айтуға болады.

Ертедегі салттық-киелі билер ауруды өзінің психологиялық тұрғыдағы әсерімен ғана емес, нақты физикалық әсер-ықпалымен де айықтыруға көмектесті. Бидің қиын, жылдам әрі ырғақты қимыл-қозғалыстары науқасты қара терге түсіріп, қан айналымы мен аурудың ағзасындағы зат алмасу процесін күшейтіп, монша, компресс және жалпы массаж сияқты жағымды әсер еткен.

Бақсылар науқастың ағзасына бидің осындай жағымды әсер ету күшін XIX ғасырда да пайдаланған. Бұған 1899 жылы 27 қарашада Торғай уезінің бір ауылында А.Алекторовтың өзі куә болғаны бар. Бақсы қатты сырқаттанып жатқан ауру адамның орнынан тұруына бұйырық береді: “Ауру адам орнынан тұрып, бақсыға қарай бір-екі батылсыздау қадам басты... Бақсы айғайлап, аурудың алдында неше түрлі қимыл жасап, бірде қанжарын, енді бірде қылышын жалаңдатып, аурудың зәре-құтын ұшырады, оны бір отырғызып, бір тұрғызып, тіпті үйден шығарып, қайта кіргізеді. Ақыр аяғында әбден сілесі құрыған екеуі де ессіз, шырқөбелек айналып барып құлап түсті” [14, 8],— деп жазды ол.

Қоғамдық қатынастың дамуымен және ислам дінінің ықпалымен бақсы ойыны біртіндеп өзгеріп отырды; адам жүйкесінің бірқалыпты тепе-теңдігін сақтайтын дуалы-елірмелік би қасиетін жоғалта бастап XIX ғасырда жазылып алынып, жан-жақты суреттелген қорқынышты сеансқа айналды.

Бұл жөнінде Л.П.Сарынова: “Бақсының жасаған барлық іс-әрекетін көбіне биге жатқызбай, жай қисандау, құр бөлсіну деп айтып келді. Шын мәнінде бақсы сарыны бүкіл дене қимылымен қоса алғанда көне замандардан келе жатқан нағыз діни бидің өзі”,— деп жазды.

Ертедегі бақсы табиғаттың алапат құбылыстарына мойынсұнып, өзін әлсіз сезінуді қаламады. Өз бойындағы өнер құдіретіне еліге құлай сенген ол өз тайпаластарының денсаулығы мен тыныштығын сақтауға ұмтылды. Зікір-дуаның емдік қасиетіне бақсының өзі ғана емес, науқас та сенді.

Бақсы өзінің де, өзгелердің де делебесін қоздырып, еліктіруде синкреттік өнердің әр алуан ырғақтарының эмоциялық әсер етері бар мүмкіншілігін пайдаланды. Бұрынғы замандағы әншілер секілді ертедегі бақсылар да құлақтан өтер ашы дауыс шығаратын алуан түрлі музыкалық аспаптарды қолданды. Олар үстіне киген киіміне, аяқ-қолына қозғалған сайын қимыл-ырғағын күшейтіп, айқындай түсетін әр алуан дыбыс шығаратын сан қилы үлкенді-кішілі темір-терсектер мен қоңыраушалар тағатын болған.

Бақсының көркемдік іс-тәжірибесі би лексикасын дамытуға үлес қосатын би шығармашылығының жаңа жанрын жасаумен қатар поэзия мен музыкада ерекше жанрлардың тууына әсер етті. Мысалы, жыр, сарын және т.б. түрлер.

Бақсы өзінің синкреттік ойынында халық шығармашылығында

бұрыннан келе жатқан адамдардың еңбек кезіндегі машықтарын, олардың қолына қамшы, қылыш немесе бүркіт т.б. ұстап, атпен жүруін, жануарлардың жүрісі мен құстардың ұшу сипаттайтын би қимылдарын қолданды. Ол бақсы ойынындағы би техникасы мен би лексикасын дамытудағы киелі мақсатына жету жолында мұның барлығын аса мәнерлі, бейнелі әрі нанымды орындауға тырысып бақты.

Біздің ойымызша сонау ертеде кәсіби өнер мен өуесқойлық шығармашылықтың бірін-бірі байытудағы күрделі процесі осындай жолдармен өткен секілді. Бақсының кәсіби бишілік өнерінің негізі халық ұғымында бейнеленген еңбек процесі кезіндегі адам қимылы мен машықтары дарынды бишілердің көркемдік қиялы арқылы байып, би қозғалыстарына айналып, біртіндеп бақсының дәстүрлі кәсіби ісіне айналды. Бақсы ойынының осынау дәстүрлі кәсібилігі өз кезегінде өзін тудырған өнердің барлық түрі тамыр тартқан — халық шығармашылығын байытты.

Дегенмен соңғы ғасырларда көшпелі өмірдің талаптарына сай ән, күй, терме, айтыс секілді өнердің өзге түрлеріне ден қойылғанымен, халық биі де ешқашан ұмытылған емес. Кей кездерде халық шығармашылығында оның алдыңғы орынға шыққан уақыты да болған. Бұған дәлел ретінде жартастарда бейнеленген көпшілік сахналық көріністерді айтсақ та жеткілікті.

“Би өнері адам өмірінің эмоциялық табиғаты мен оны қоршаған табиғи органы бейнелеген көркемдік шығармашылық салаларында елеулі орын алды. Оның қалыптасуы қоғамның әр алуан талаптарына, ең алдымен жастарды ұжымдық қарым-қатынастарды талап ететін аңшылық, соғыс кездерінде физикалық, рухани тұрғыда шымырлыққа тәрбиелеу қажеттілігіне байланысты болды” [16, 59].

Әлбетте, би фольклорының қазіргі түрге қалай және қашан айналғанын тап басып, дәл айту қиын. Біз құлар мен масқарапаздар, биші-сауыққойлар, суырыпсалма ақындар, әншілер мен жыршы-жыраулар өнерінде белгілі бір дәрежеде сахналық көркем өнердің нышандары болғанын шамалап қана айта аламыз. Бұл белгілерді ғажайып әңгімеші әрі әнші, оған қоса музыкашы, кейде бишілік өнер де бір адамның бойынан табылатын “жалғыз актер театры” сауығынан айқын байқауға болады.

Мәдениеттің әртүрлі салаларның тарихи тұрғыда біркелкі дами алмағандығына қарамастан, ертедегі қазақтың ата-бабаларының өміріндегі би өнері олардың негізгі тіршілік әрекетіндегі аңшылық, жабайы жануарларды қолға үйрету, бақташылық пен кетпенді егіншілікке байланысты болған. Олар өмірде әртүрлі жағдайға байланысты жиналған эмоциялық ауырталықтардан арылу үшін зор қуат-күшті талап ететін биді қолданған. Биде Шолақтаудағы, Тамғалы мен Саймалы-Тас шатқалдарындағы жартастағы бейнесуреттердегі ертедегі “аңшылық билерінен” басталатын жануарлар

кейпіне түсу процесі пайдаланылды. Халықтың мифтік шығармашылығында бейнеленген өте ертедегі билер рәсімдік мәнге ие болды және олардың мәнерлі әдісімен күн, күн тәртізес адамдар, тайпа көсемдері кескінделді. Олар қобыздан бұрын бой көрсеткен көркем әуезді әуен шығаратын ысқышты аспап пен қазіргі қазақ даңғырасының түп атасы саналатын соқпалы аспап ырғақтары сүйемелімен бойын кернеген елірмелік күйге түскен. Билеу сәтін бейнелейтін көріністердегі мұндай қарапайым ысқышты аспаптардың өмірге келіп, әрі қарай жетілуіне бидің зор ықпалы болуы әбден мүмкін.

“Біз бұқаралық елікпелі-елірмелік билер шамандықтан да бұрын болған, өте ертедегі би дәстүрлерін бойына сақтаған бақсы биі тәжірибесінің негізіне айналды ғой деп ойлаймыз. Би өнеріне деген қажеттілік толық мағынасында адами табиғаттан туып, жеке адамның табиғи қасиеттеріне, оның ішінде биологиялық ерекшеліктеріне негізделген. Қимыл арқылы адам бойын кернеген сезімдер көрсетіліп, эмоционалдық ауырлық аласталған” [17, 61].

Адам эмоциясы әсіресе көңіл зердесінде ұзақ сақталады. Еске алу да өз кезегінде белгілі бір ырғақтық эквивалентпен байланысты. Қазақ биі ырғағының шығу көзі еңбек қызметіне қатысты. Жұмыс бірқалыпты әрі ұзақ болғанмен, ол ырғақты болуы да мүмкін. Дегенмен тұтас ұжымның да, жеке бір адамның да күнделікті жұмысындағы еңбек ырғағынан гөрі бидің ырғақтық сипаты айқынырақ байқалады. Бидегі ырғақты сезіну қимылдың бір уақытта бірдей қайталануы, үзіліс пен екпін түсіруі әрі алмасуы нәтижесінде жетеді. Бидегі музыкалық, ырғақтық үзілістер би үзілістерінің эмоциялық-динамикалық қалпына сәйкес келеді. Би билеу орындаушыға мамыражай, жан жадыратар рахат бір күй әкелді. Оның биологиялық немесе табиғи бастаулары ежелгі би шығармашылығының дамуына жағдай жасады. Бидің негізі — адам бойындағы көркемдік талаптардың тууы секілді биге деген психологиялық қажеттілікті анықтайтын шығармашылықтың қоғамдық бастамасы.

Тұтас алып қарағанда би шығармашылығын, оның ішінде қазақ биінің қалыптасуы барлық дүние бейнелі түрде қабылданып әрі оның бәрі бейнеге айналдырылған тарихи кезеңге жатады. Сезім де өзін қоршаған өмірлік ортаның суреті, адамның ішкі жан дүниесі ретінде бейнелі түрде түсіндірілді. Бұл қоғамның даму сатыларының ерте кезеңіндегі би шығармашылығына қуатты эмоциялық серпін берді.

Синкреттік бишілік драма-әрекет қазіргі заман хореографиясының түпкі прообразы болды. 1700 жылы Г.Фейе өзінің “Хореография немесе би жазу өнері” атты еңбегінде алғаш қолданған “хореография” сөзі ежелгі гректің “хорей” (ән-би) және “графо” (жазамын) деген екі сөзінен шыққан. “Хореография” сөзі синкреттік би әрекетінің мәнін өте дәл анықтайды. Кең сюжетті

драма формасында да, ән-бидің жекелеген әрекеттік-бейнелеу элементтері түрінде де би шығармашылығының осы түрін хореография деп атауға толық негіз бар.

Синкреттік өнер жағдайында хореография мен бидің өзара тығыз байланыста өмір сүруіне қарамастан, олар қалыптасу кезеңінің бұл сатысында сапалық табиғаты жағынан әртүрлі болды. Би — психиканың эмоциялық аясының жемісі. Хореография болса сөзден тыс бишілік тәсілдермен берілетін тілдік ойдан туған нәтиже. Биде сюжет пен нақты, дәл сөзге құрылған мазмұн болмайды. Бейнелі түрмен өрілген би мазмұны, мән-мағынасы ешбір тілге аударылмайтын, басқа ешқандай мәнерлі қатынас құралымен алмастырылмайтын ежелден келе жатқан адамның өзін-өзі танытатын әрі көркемдік қатынас жасайтын құралы. Ал хореографиялық мазмұнды басқа тілдік қатынастық, яғни, ән мен поэзиялық сөзбен, пантомима мен драма әрекеті арқылы бейнелі-ассоциациялық тілмен, ырғақты-эмоциялық би қозғалыстарымен жеткізуге болады. Хореография мен бидің өзгеше табиғаты би шығармашылығының әртүрлі орындаушылық принциптерін орнықтырды. Қазақтың бүгінгі кәсіби би өнерінің барлық түрін осындай айырымдарына қарай бөліп жіктеуге болады.

Айтыс — үйлену тойлары мен басқа да салтанатты жиындарда халық ақындарының, бір топ адамдардың суырыпсалмалық өлең-әнмен өнер көрсететін ежелден келе жатқан қазақ фольклорының құрамдас бір бөлігі. Поэзия жанры ретінде айтысты алғаш зерттеуді бастаған Шокан Уалиханов болатын. Бүгінгі таңда қазақ халқының ауызекі шығармашылығының поэзиялық-әндік жанры ретінде айтыс кең өріс алып отыр. Айтыс жөнінде қазіргі ғалымдар көптеген зерттеулер жүргізді. Айтысты ғылыми жағынан жан-жақты зерттеуде Мұхтар Әуезовтың үлесі зор. Өкінішке орай, қазіргі жағдайда өтетін айтыстар өзінің ең бір айшықты сипатынан — бишілік элементінен айрылып қалды. Көпшілік-бұқаралық шығармашылыққа жататын ежелгі айтыстарда би сайысының болғаны жайында көптеген деректер сақталған: әр бөлімді аяқтар сәттегі сөзсіз берілетін қолданыстардың халықтың музыка құрылымында мольнан ұшырасуы, қыз-келіншектердің қатысуымен айтылатын қысқа термелердің әуенге құрылуы сияқтылар. Қазақ би мәдениетінде бишілік ойын-жарыстарына, мысалы, “Ұтысби” (Д. Әбіров пен Ә.Ысмайылов) секілді т.б. көңіл қоюының да мән-маңызы ерекше болды.

Өткен ғасырда Доскей Әлімбаев, Шашубай Қошқарбаев, Жүнісбек Жолдинов сынды атақты суырыпсалма ақындар мен әншілер жоғары бишілік шеберлігіне жетті. Ән жарысы біртіндеп қалыптасып келе жатқан ертедегі қазақ халқының өмірінде рухани мәдениетті дамытудағы аса сүйікті әрі өз заманына тән құбылысқа айналды.

Халық мәдениетіндегі айтыс, “жар-жар”, “беташар”, “бөдік” секілді бұқаралық-салттық өндері, “көкпар”, “арқан тарту”, “ақсүйек”, “ақсерек пен көксерек”, “сыбыс”, “сайыс” ойындары ерлер мен әйелдердің спорттық-денешынықтыру қабілетін арттырумен қатар поэзиялық-әншілік өнері мен эстетикалық сезімін тәрбиелеп, ар-намыс, адамгершілік, батырлық, ерлік пен мақтаныш сияқты қазақ халқының ізгілікті мұраттарын қалыптастырды.

Бәлкім ертеде “Ұтыс биін” тудырған бірыңғай би жарысы болуы да мүмкін.

Барлық бұқаралық-салттық айтыстардың құрамына би және оның элементтері кірді. Ал, М.О.Әуезов осындай айтыстың бір түріне жататын “Жар-жар” өнін бұрынғы үйлену тойы үстінде қолданатын салттардан туғанын айтқан-ды. Ол: “Мұнда аса көнесі жекелеген айтыс емес, топ-топ болып айтысқан, салттан туған ескілікті наным әдеттерден туған айтыс. Осы тәрізді әдет, салт айтысы, көбінесе өнер жарыстыру айтысы емес, тек дағдылы жолды атқару (жар-жар), ырым, наным бойынша ем-домға арнап айту (бөдік) ретінде ғана орындалады... Бөдік топтанған айтыстың ескісі болғанда... бергін келе халық жастарының ... өзін айтысына сылтау болып кеткен” [18, 55], — деп жазды. Бұл XIX ғасырдың ортасында бимен өз байланысын жоғалтқан бұқаралық қазақ айтыстарында диалог түріндегі ән айтысына тән еді. Бұрынғы зерттеушілер сөз ырғағы, би музыкасы мен оның элементтері арасындағы ажырамас, біртұтас байланысқа онша көңіл бөлмеді. Ертедегі қазақ айтысының халықтық түрлерінің барлық құрамдас бөліктерін терең зерттеу барысында халықтың поэзиялық айтыстарын халық шығармашылығының басқа түрлерімен параллель жүргізе қарастырғанда айтыстың бастапқы түрлерінде би бастауы элементтерінің болғандығын дәлелдеуге болады.

Өнертанушылардың, археологтар мен тарихшылардың ондаған жылдар бойы жүргізген зерттеулері өте ерте дәуірден бүгінгі күнге дейінгі қазақ қоғамының бүкіл даму процесінде би өнерінің болғандығын, оның басқа өнер түрлерімен қатар бой көрсеткенін сенімді түрде дәлелдеді. Ежелгі билердің көптеген тұрақты түрлері біздің заманымызға жетпегенімен, олардың сюжеттік тақырыбы, би пластикасының мұраты мен дәстүрлі қимыл-қозғалыстары ұрпақтан-ұрпаққа ауысып, халық зердесінде сақталды.

Халықтың той-думандарында ырғақты би сипаты айқын, көтеріңкі көңіл серпінімен орындалатын шағын аспаптық пьесалардың — “би-күйлерінің” кең орын алуы да, тіпті “би” мен “билеу” секілді ұғым атауларының тіл лексиконында кең қолданысқа ие болуының өзі де қазақ би шығармашылығының өзіндік бітім-болмысы мен оның ертеден келе жатқанын айқын көрсетеді. Ежелгі заманнан бергі би дәстүрінің халық есінде



сақталуы көркемдік ой тұтастығынан туып, алуан түрлі бағытта дамыған қазақ дәстүрлі өнерінің синкреттік сілемдерінде, әсіресе, ою-өрнектерде байқалады. Қала тұрғындарының өзін қоршаған орта, табиғат пен еңбекке деген эстетикалық қатынасында бұл тіпті толығырақ ашылды. Қазақтың ою-өрнегінде жануарлардың табан ізі мен мүйізі түсіріліп таңбалануы өткен ғасырлардағы адамдардың көшпелі өмір мен мал шаруашылығында табысқа кенелудің кепілі қызметін атқарады. Археологтардың ертедегі халық тұрмысында қолданылған бұйым-заттарынан олардың бейнесін табуы да кездейсоқтық болмаса керек. Өнертану әдебиетінде ежелден келе жатқан формальды-типологиялық аппен кеңінен белгілі “қошқар мүйіз”, яғни мүйіз тәріздес оюды түрлендіріп пайдалану бидің динамикалық қозғалысы мен құрылымы суретінде ғана емес, аяқ пен қолдың жеке қозғалыстарында да кездеседі.

Көркемдік ойдың синкреттік тұтастығы қазақ би шығармашылығының ертеден келе жатқанын ғана көрсетіп қоймай, оның эстетикалық мән-маңызын айшықтай түседі. Фольклордың өңкүй, айтыс, терме, сондай-ақ құдалық пен тойға байланысты ойын түрлерімен қатар би де өз тұсынан халықтың көркемдік талғамын қалыптастырып, оның рухани мәдениетін байытты. Акробатикалық-трюктік амалдардан бастап аяқ-қол, тіпті тұтас дене мен буын арқылы небір нәзік қимыл-қозғалыстар жасаумен адамның көңіл-күйі мен сезімін аңдататын биге қатысты барлық тәсілдерді халық өнерпаздары әр алуан дарын-қабілетімен ұрпақтан-ұрпаққа ұластырып отырды. Оған орындаушылық мөнер-пластикасымен, алуан түрлі табиғи дарын-қабілетімен ерекше көзге түскен Шашубай Қошқарбаев, Берікбол Көпенов, Жүнісбек Жолдинов пен Әубәкір Ысмайыловтың өнері толық дәлел.

Мысалы, бұрала басып, енді бірде бүгіле иіліп, алуан түрлі қозғалыстар жасаған арқа мен бел, аяқ-қол қимылдары, тұрып та, тізерлеп те түрлендірген неше қилы өрнекті әрекеттерге толы “Шалқыма”, “Өрмекби” және “Айдабылым” секілді әйелдер биі лирикалық сипатқа бай. Мұндай қимыл-қозғалыстардың пластикалық негізін, қозғалысты биге айналдырушылар көркемдеген күнделікті өмірден алынған еңбек дағдылары құрады.

“Ескілікті халық билері, — деп жазды Л.П. Сарынова, — қазіргі уақытта жиі айтылып жүргендей, қарадүрсін бидің бастаулары немесе бишіліктің элементі де емес, феодалды-патриархалды қоғамның мәдени деңгейімен анықталатын өзіндік ерекшеліктері бар нағыз би өнері болды” [19, 26]. Бұрынғы кездері қазақтарда халық биінің арнаулы мектебі болмағаны белгілі және ұлттық би өнері тұрмыста жеке кәсіби шеберлердің ғана емес, көпшілік халықтың орындауында да сақталды. Біздіңше, қазақтың үйлену тойы туралы Л.Исаевтың 1859 жылы “Русский дневник” журналында жариялаған мақаласы қызықты секілді. Ол: “Қалыңдықтың үйіне

жиналған дос-құрбылары той әзірлігіне қолғабыс жасаумен бірге, сонында ән салып, сарнаған қобза (қобыздың — автор анықтамасы бойынша) мен домбыраның үніне қарай жастар кеші көбіне бимен аяқталатын еді” [20, 111], — деп жазды. Демек, билер осындай той-мерекелерде орындалып отырғандықтан, кейбір зерттеушілер той “ортасына” бишілердің де шақырылатынын көрсетеді. Қазақ халқының Орталық Азияның өзге мұсылман елдерінен өзгешелігі сол, оларда ер мен әйелдің қатысуын талап ететін жұп билері қалыптасып (“Келіншек пен қайыны”, “Әлдене”, “Мерген” т.б.) олардың кейбіреулері ән-би түрінде болған.

Адам өмірімен бірге жасасып келе жатқан бүкіл ежелгі өнер түрлері оның еңбегімен өріліп, дағдылы еңбек процесіндегі қимыл-қозғалыстарына қанат бітіріп, рухани шабыт берді. Киіз басу, кесте тігу, қолмен тоқу, жіпті тарқату үшін қызық қағу дүние жүзіндегі елдерге таралған ежелден келе жатқан қызық бірден-бір аспап — ұршық секілді еңбек құралымен, яғни, жіп иірудегі қол қимылының пластикасы және т.б. толып жатқан үйреншікті еңбек үстіндегі іс-қимылдар кейін қазақ биінің көркемдік пластикасының өдіс-құралдарына айналды.

Ежелгі салттық, синкреттік хореографияда еңбек процесіндегі жұмыс дағдылары мен қол қимылдары көркемдеп, қиялмен қайта жаңғырту барысында магиялық мәнге ие болды. Аң аулау алдындағы салттық жоралғылар мен еңбек процесіндегі би қимылдары: құс аулаудағы аңшының қимыл-қозғалысын, тас ату, найза, сүңгі лақтыру, садақ тарту, аң-құстың және т.б. қимыл-қылықтарын бейнелеу арқылы аңшылықтың табысты болуын көрсететін магиялық әрекеттер салттық хореографияда символикалық мәнге ие болды. Жалпы салттар жүйесі мен кез келген салттық әрекеттер ертедегі идеологиялық көзқарастарды көркемдік-эмоциялық әсер түрінде көрсетеді [21, 77].

Шолақтау мен Тамғалы шатқалындағы жартасқа қашалған бейне-суреттерден Қазақстанда салттық хореографияның болғаны көрінеді. Қоғамның сатылы даму процесінде қазақтар көптеген салттық әрекеттерді халықтық би ойындарына айналдырған секілді.

Ойын — халық мәдениетіндегі ертеден келе жатқан тәрбиелік мәні үлкен, аса маңызды элемент. Би ойындарының ең ежелгі түрлерінде еңбек процестерін дәстүрлі бейнелеу — магиялық салт әрекеттерінің жұрнақтары берік сақталды. Мысалы, қазақтар магиялық мақсатпен салттық-хореографиялық бейнелеу мен аң-құстардың қимылына еліктеу нәтижесінде “Аю би”, “Қаз қатар”, “Қоян би” т.б. секілді би ойындарын туғызды.

Қазақтың ескілікті тұрмысында аңшы еңбегінің дағдыларын және аңшы еңбегінің жанды құралы болып табылатын бүркітті, аңшы құсты қолға үйретудің қилы-қилы іс-әрекетін түрлендіре бейнелеп көрсететін “Құсбегі-дауылпаз”, ал бүркітпен қоян аулау

көріністерінен туған “Қоян-бүркіт” секілді би ойындары кең тараған.

Көшпелі қазақтардың магиялық әдет-салттарын ой елегінен өткізіп, қайта қарау нәтижесінде орға құлаған таутекенің қимыл-қозғалыстарын қызғылықты, күлкілі түрде көрсететін ел арасында кең тараған “Ортеке” би ойыны өмірге келді.

Салттық әдет-ғұрыптар секілді халық ойындары да өзінің тарихи даму жолында түрлі өзгерістерге ұшырады. Мәселен, “Ортеке” би ойыны негізінде қуыршақ ойын-сауығы пайда болды. Көптеген би ойындары түп негізіндегі жануарлардың қимыл-қылықтарын магиялық мақсатта еліктеп көрсететін алғашқы түрінен, жануарларды пластикалық тұрғыда бейнелеуден балалардың жөй қарапайым ойын дәрежесіне дейін құлдырады. Мәселен, “Қоян-пышақ”, “Қара сиыр”, “Көк сиыр”, “Түйе-түйе” болып ойнайтын көптеген т.б. балалар ойынына айналған.

Қазақтың рухани мәдениетінде, халықтың салттық ұғым-нанымында, эпостары мен ән-күйлерінде өз бейнесін тапқан тұлпар атты құрмет тұтушылық жігіт пен оның сенімді серігі болған атты көрсететін көптеген билердің тақырыбын айқындап, анықтады. Қазіргі күні дәстүрлі қалыптасу деңгейіне жеткен “Бұрақты”, “Қаражорға” мен “Тепенкөк” сияқты халық билері ертедегі ұжымдық, салттық символика мен би ойынынан нағыз, шынайы би шығармашылығына дейінгі ұзақ эволюциялық жолдан өткен секілді. Осы билерде бейнеленген өжет, батыл, епсек қолды ержүрек жігіттер тұлғасы халықтың пластикалық мұратын айқындады. Тоқымашылық еңбек процесін әспеттеп көрсететін “Өрмек би” атты би ойыны да күрделі эволюциялық жолдан өтті.

Қиял-ғажайып ертегілер түріндегі халық қиялы өз тамырларымен көне замандарға, халықтың мифтік сенімдеріне кетіп, табиғаттың тылсым күштерімен күрес жолындағы халықтың ертегілік қиялының мәнін толығымен ашады. Қиял-ғажайып ертегілерде ертедегі аңшы, батыл адам мен батыр жайында, халықтың үміт-арманы мен қарапайым адамның күші туралы ізгілікті ойлары өз көрінісін тапты. Ертегілер халықты батылдыққа, табиғаттың дүлей күшіне мойынұсынбауға үйретті. Әдетте, қиял-ғажайып ертегілерінің басты тақырыбы қарама-қарсы бастаулар жақсылық пен жамандықтың арасындағы күрес болып келеді де, ең соңында жақсылықтың жеңіске жетуімен аяқталады.

Қиял-ғажайып ертегілерде адам баласына қастандық жасайтын жамандықтың бастамасы әртүрлі ғаламат-құбыжықтар бейнесіндегі қара күш иелері — жалмауыз, қазық аяқ, қарға тұмсық, айдаһар-жыландар және т.б.

Барлық жауыздықтың басында тұратын көптеген қиял-ғажайып ертегілердің кейіпкері — Жезтырнақ. Ол — басында әдемі жас қыз, бірақ сиқырлы, тылсым күштің әсерінен құбылып, жез тыр-

нақты мыстанға айналады. Адамға қастандық жасау үшін ол кейде үйірілген құйын, енді бірде тас немесе лаулаған от, болмаса бетмоншағы үзіліп, нұр шашқан сұлу қыз, енді бірде бүкір, қаусаған көрі кемпір, жапанда жалғыз жорытқан жолаушының көзін қарықтырар от-сәуле болып, зәре-құтын ұшырады. Әлбетте, ежелгі ертегіші де, тыңдаушы да ертегіні шынайы өмірмен теңестіріп қабылдамағаны белгілі. Ежелгі тұрмыстың қай тұстары ертегі сюжетіне кіргенін және қиял-ғажайып бейнелер жасауға қаншалықты көмектескенін бүгінгі зерттеушілер ғана ажыратып, айқындай алады. Ертегілік қиял абстрактілі ойдан емес, өз халқының көркемдік көзқарасы мен әділеттіліктің ұлы күшіне деген сенімнен туған.

Қазақ халқындағы әйел биі шығармашылығының ежелгі дәстүрі де ертегі кейіпкерлерінің атрибуттарына негізделді. Ежелден-ақ қыздар мен әйелдердің күнделікті өмірде пайдаланатын тұрмыстық бұйымдар мен өз бұйымдарын би кезінде қосымша қолдану процесі әдеттегі іске айналды. Мысалы, “Шалқыма” биінде торсықты, “Айда былпым” биінде жаулықты, “Қылышпанбиде” қылышты қолдану өткен өмір белгісіндей әсер қалдырады. Қазақ фольклоры көптеген ұрпақтың ізгілік пен эстетикалық көзқарастарын тәрбиелеп қалыптастырды. Оның эмоциялық әсерімен өрлік, батылдық, бекзаттық секілді әйел мінезінің ұлттық қырлары орнықты. Бұрынғы кезде басқа ұлт мұсылман әйелдерімен салыстырғанда қазақ әйелдері еркіндеу болды. Осыған бір мысал, олар ешқашан бетжүзін паранжымен жауып жүрмеген. Поэзиялық сайысқа айналған көпшілік алдындағы ән жарыстары — айтыстарға әйел ақындар да қатысқан.

Қазақ тұрмысында тұғырынан түспей, тұрақты орын алған халық ойындарының бірі — “Қыз қуу”. Осындай халықтық ойында атқа қонған қыз бен жігіт қатар жарысқа түседі. Қызды қуып жеткен жігіт оның бетінен сүйеді, ал егер қуып жетпесе, қыз аттың басын кері бұрып, жігітті қамшының астына алады.

Көптеген зерттеушілер ерте кезде қазақтардың би шығармашылығында өз сезімін ишара-қимыл арқылы көрсететініне көңіл аударды. Мысалы, 1830 жылдың өзінде мемлекеттік шенеунік С.Броневский қазақ ауылдарының бірінде өткен көпшілік ойын-сауығы жайында жаза келіп: “Әйелдер әдемі билеуімен қоса назға толы көз қиығымен қарауының өзі олардың баға жетпес әсемдігін айшықтай түседі” [22, 225], — деп жазды.

Ұлттық киім де қазақтың би дәстүрін құрап қалыптастыруда аз рөл атқарған жоқ. Тарихи дамудың әр кезеңіндегі халықтың шынайы өмір болмысына қарай ұлттық киімі де соған сай болып отырған. Ол әр кезде халықтың шынайы өмір-тұрмысына байланысты өзгеріп, өз заманына лайықты болған.

Қазақ киім-кешегі көп жағдайда би дәстүрінің дамуын

айқындады. Мысалы, қамзол, бешпент әйелдің сымбатты тұлғасын жарқырата ашып, бишінің бұрала басып, иіліп-бұрылуына, әр түрлі кимыл-қозғалыстар жасауына мүмкіндік туғызды.

Қазақ халық биінің бір ерекшелігі майда, жеңіл қозғалыстардың кей сәтте қарқынды жылдамдыққа шалт ұласып сезім бояуларын өте нәзік беретін музыкашыдай бере алады. Биді орындау сәтінде биші мен музыкашы ажырамас, біртұтас бітім-тұлғаны құрайды. Қазақ би күйлерінің өзіне тән өзгешелігі, мысалы, Сүгір, Дәулеткерей, т.б. көптеген халық композиторларының шығармаларында кездесетін ырғақ пен әуеннің (бір немесе екі тактіде) бірнеше қабат қайталанып отыруы болып табылады.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 40
2. Вестник АН КазССР, 1958, N9, с. 110.
3. Максимова А.Г. Наскальные изображения ущеля Тамгалы. ВАН КазССР, 1958, N9 (162), с. 109—110.
4. Мариковский П.И. О наскальных изображениях в горах Чулах. ВАН КазССР, 1950, N6 (63), с. 78—79.
5. Бернштам А.Н. Наскальные изображения Саймалы-Таш. Сов. Этнография, 1952, N2, с. 65.
6. Акишев К.А. Құрған Иссык. М., 1978, с. 42.
7. Всеволодская-Голушкевич О.В. с.26. Бақсы ойыны. А., 1996, с. 26.
8. Валиханов Ч.Ч. Собр.Соч. В 5 т., т. 1, Алма-Ата, 1961, с. 471.
9. Валиханов Ч.Ч. Указ.соч. с. 473.
10. Бахман В. Истоки игры на смычковых инструментах. Лейпциг, 1964. Цит. по книге Музыка народов Азии и Африки, вып. II, М., 1973, с. 363.
11. Казахский музыкальный фольклор. А., 1982, с. 12.
12. Литература Востока в средние века. Ч. 2, М., 1970, с. 388.
13. Всеволодская-Голушкевич О.В. Бақсы ойыны. А., 1996, с. 53.
14. Алекторов А.Е. Из мира казахских суеверий. Баксы. Казан, 1899, с. 8.
15. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. А., 1976, с. 15.
16. Всеволодская-Голушкевич О.В. Бақсы ойыны. А., 1996, с. 59.
17. Всеволодская-Голушкевич О.В. Бақсы ойыны. А., 1996, с. 59.
18. Ауэзов М.А. Собр. Соч. т. 5. с. 55.
19. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. А., 1976, с. 26.
20. Русский дневник. 1859, N59. с. 111.
22. “Отечественные записки”, 1830, N124, с. 225.

#### Қазақ халқының салт-ғұрыптары мен ойын-сауықтарындағы театрлық элементтер

Қазақ халқының ХХ ғасырға дейінгі мал шаруашылығын ішінара егіншілікпен ұштастырған көшпелі, жартылай көшпелі өмірі нарықтық қатынастар мен қалалық мәдениеттің әлсіз дамуымен, феодалдық, ру-тайпалық құрылысымен ерекшеленеді. Бұл адам әрекетін образды-көркемдік тұрғыда бейнелейтін халық шығармаларының барлық түрлерінің, оның ішінде драмалық шығармашылықтың (салт-жоралардың, ойындардың, өлең-жыр музыкалы фольклордың элементтері) мағынасы мен мазмұнының, түрінің өзіндік ерекшеліктерін қалыптастырды.

Көшпелі өмір халықтың ойын-сауығы мен қызықтарының өзіндік ерекшеліктері бар түрлерін туындатып дамытты. Қыстаудан жайлауға көшу қызығы адамдардың көңіл-күйін көтеріп, жайлауға, жан-жаққа көшіп кететін болғандықтан адамдар бір-бірін қонаққа шақырып, сөт сапар, ақ жол тілеген. Көшке дайындық кезінде (үйді жығу, заттарды теңдеу) әртүрлі салт-жоралар атқарылып, ән салынып, көтеріңкі көңіл-күй орнаған. Әдетте, 250-300 шақырымға, кейде бұдан да ұзап кететін көш кейде жол бойында тоқтаған кездерде әртүрлі ойын-сауықтарға ұласқан үлкен саяхатқа айналған. Әсіресе көш жайлауға қонған уақыт небір тамаша мерекеге, тойға ұласқан. Көшпелілер дәстүр бойынша неше түрлі ырымды атқара отырып, киіз үйлерін тіккен. Киіз үйлер арасында дастархан алмасып, мұның бәрі ойын-сауық, әзіл-қалжың араласа атқарылған. Ру-тайпалық тегіне қарай жайғасқан жайлаудағы елдер кезектесіп бірін-бірі қонаққа шақырысып, ат жарысын, ақындар айтысын ұйымдастырып, әр алуан ұлттық ойындар өткізген. Сан алуан салт-дәстүрлермен, әсерлі әндермен, салтанатты рәсімдермен жалғасқан көптеген үйлену тойлары осы мезгілге тұспа-тұс келген.

Қазақ халқының өмірі драмалық өнердің әртүрімен араласа жүрген. Олардың кейбіреуі адам өмірімен, шаруашылығымен, тұрмыс-тіршілігімен тікелей байланысты болған. Басқалары сауық-сайран мен ойындар ұсынса, енді бірі театрлық өнердің бастауы іспеттес болып, басқа халықтардағы фольклорлық театр формаларына жақындай түсті.

Алғашқы топқа бойында әртүрлі тұрмыстық және шаруашылық әдет-ғұрыптары, үйлену тойлары мен жерлеу салт-жоралары бар әрқилы көріністер мен ауызша поэтикалық шығармалар жатады. Бұларды шартты түрде “халықтық драмалық шығармашылықтың маусымдық-еңбек және ғұрыптық түрлері” деп атауға болады.

Екінші топты әр алуан ру, тайпалардан, ауыл-аймақтардан келген қауым жиналатын ауқымды халықтық жиындар мен әр қилы салтанаттар кезінде орындалған әртүрлі халық ойындары мен сауық

түріндегі көріністер құрайды. Бұл топ “халық драмалық шығармашылығының арнайы ойын-сауық түрлері” деп аталады.

Соңғы, үшінші, топқа сал-серілердің өнері мен сауыққой-өсем кимыл-қозғалыстың өнерпаздары (акробатика ойындарын орындаушы артист) және жөрменкелерде көрсетілетін жартылай кәсіби актерлердің, қулардың өнері, сондай-ақ ХХ ғасыр басында ұйымдасқан тұңғыш драмалық үйірмелердің театрлық орындаулары кіреді. Шартты түрде бұл топ “кәсіби театрлық-драмалық өнердің бастапқы түрлері” деп аталады.

### Маусымдық-еңбек және ғұрыптық түрлер

Бүкіл фольклордағы сияқты халықтың драмалық шығармашылығының барлық түрлері елдің маусымдық еңбегінің белгілі кезеңдерімен ұштастырылған. Халықтық мейрамдардың, ойындардың, ғұрыптардың көбі, мейлі, үйлену тойы, не мал шаруашылығының науқандарына қатысты рәсімдер, ас т.б. болсын, қаһарлы аяздар өтіп, мал төлдеп бітіп, ауылдар жайлауға қоныс аударған көктемгі-жазғы мезгілде өткізілген. Кейбір ойындар ғана қыс пен ерте көктем кезінде өткізілген. Біраз ойын-сауықтар ерте күзде өткен. Ертеде “ұлыстың ұлы күні” деп аталған Жаңа жылды тойлауға ерекше көңіл бөлінетін. Жаңа жылдың алғашқы күні 9 (22) наурызды — “Ұлыстың ұлы күнін” адамдар бір-бірлерін ерекше сыйлап, мерекелі, көтеріңкі көңіл-күймен қарсы алған. Жаңа жыл мал төлдеп бітіп, күн мен түннің теңелуімен тұспа-тұс келген. Бұл күні ақтан тағамдар дайындалып, адамдар қонақта немесе жүздескен кездерінде бір-біріне ізгі тілектер айтқан. Қыздар мен жігіттер арасында түрлі ойын-сауық, айтыстар ұйымдастырылып отырған. “Тоңғақ қамыр — кемпір” (“Тестяная старуха — мерзлячка”), “Ақ боран” ойындарында қыс пен жаздың күресі суреттеліп, қыс өтіп бара жатқан мезгілдің күйін кимыл-қозғалыспен жеткізуге тиісті қамырдан жасалған кемпір болып бейнеленген. Қыс пен жаз арасындағы күрес тақырыбы бозбала мен бойжеткендердің өн жарысында да бейнеленеді. Алайда, бұл поэтикалық айтыстағы басты тақырыптың магиялық мазмұны эстетикалық сипатқа орын беріп, жастар сезімдерін ашатын диалогқа ауған [1].

Салттық ойындардың бір тобы малшы қазақтың еңбек әрекеттеріне байланысты шыққан. Жаз жайлауда бие сауу басталғанда “Қымыз мұрындық” деп аталатын дәстүр болған. Бұл дәстүр “Сейіл” атты бүкіл халықтық мерекемен қоса өткен. Той кезінде жылқы қамқоршысы “Жылқышы-ата” құрметіне арналып өндер айтылған. Дәл осындай ойын-сауықтар мен салт-дәстүрлік тағам беру рәсімі бие сауымы аяқталатын жаздың аяғы немесе ерте күзде де ұйымдастырылды [2].

Сондай-ақ, әртүрлі мейрамдар жазғы және күзгі қой қырқыны

кезінде де өткізіледі. Қой қырқумен, жүнді көпсітіп, тазалаумен байланысты әр алуан еңбек процестері өндермен, әзіл-қалжындармен сүйемелденген. Мұнда ойелдер өздерінің ішке бүккен асыл сезімдерімен, ой-армандарымен бөлісетін болған. Киіз басу кезінде ойелдер оралса да, әлі дайын бола қоймаған киізді сыйлы адамдар үйіне қарай “қой бастыны” айта отырып, домалатып әкеліп, дәстүр бойынша тиісті сый-сияпат алады екен [3].

Бал ашатын “Қол дүзак” ойынының мәні өзгеше. Бұл ойынның мәні “Өз мырза” мен “Үт бикештің” ойын кезінде қайсысының ұтуына байланысты келесі жылы қыстың қандай болатынын болжауда еді. Әдетте қыз бен жігіт ежелгі қазақтарда “Үт” деп аталатын ақпан айының аяғында ойнайтын болған. Егер жігіт ұтса (Өз мырза атынан шығатын), қыс қатты, ал қыз (Үт бикеш) ұтса, жылы болады деп есептеген [4].

Қазақтардың шаруашылығына байланысты тағы бір ойын түрі — “бөдік”. Бөдік малға әртүрлі ауруларды жіберуші жын-шайтан ретінде суреттеледі. Ойын, негізінде, жазда ойналатын болған. Жастар бір киіз үйге жиналып, айтыс ұйымдастырады. Қыз-жігіттер өлең түрінде аурудың жалған жыны бөдікті келемеждеп, малдың мазасын ала бермей, бұл өлкеден аулақ кетуін талап етіп, өйтпеген жағдайда “жазалаймыз” деп қорқытқан. Айтысқа қатысушы әр айтыскердің қайырма түріндегі “көш-көш!” сөздерімен аяқталатын өлең шумағын ойынға қатысушының әрқайсысы “көш-көш!” сөздерін қайталап, қосылып айтқан. Ойын кезінде жын-шайтанды қуу әрекетімен байланысты айтыстан бөлек әр алуан күлдіргі комедиялық көріністер орындалған. Ойынның соңына қарай барлық ойынға қатысушылар жын-шайтанды қайтып оралмас үшін алысқа қуған тәрізді болып, сыртқа шығып, жусанды далаға қарай бет түзеген. Сонымен қатар бұл бірін-бірі ұнатқан екі жастың кездесіп, оңаша қалуларының өзгеше бір жолы болды [5].

Бұл ойынның негізінде адам мен малға сырқат әкелетін ауру иесі — жын-шайтандардың тіршілік ететіні жөніндегі түсінік жатқаны анық. Ал, ой елегінен қайта өткізілген ойын осы рухтармен күрестің жолдарын еске түсіру болып табылады. Бөдік рухын қудалаудың қимыл-әрекеттерінде, сахналарында басты рольді бақсы ойнаған. Ол осы айқастың жетекшісі, абыз ретінде шығады. Қатынасушылар қимыл-қозғалыстарымен, айғайымен оны қолдап отырған. Ойында хор мен корифей арасында (хорды басқарушы), жалған рух пен оған қарсы күресіп жатқандардың арасында аражік сақталған. Театрлық және әдеп-ғұрыптық элементтер үйлесімінің айқын мысалы “бақсы ойыны” болып табылады. Дәл осы арада о дүниемен қарым-қатынас жасауға қабілеті бар және адамға қонатын аурудың жалған аруағы (мнимый дух) сияқты өкілдерімен күресудің әдістерін жақсы білетін бақсының абыздық ерекшелігі байқалады. Бақсы ойыны көбіне науқас адамның үйінде, халықтың көз алдында

өткен. Шын мәнісінде бақсы ойыны пролог, аруақ шақыру, жын-шайтандармен күресу және финал сияқты бірнеше бөлімдерден тұратын “моноспектакль” түрінде өткен.

Әдетте, бақсы өз ойынын қияқты аспап — қобыз тартудан бастап, әнмен ұштастырған. Біртіндеп музыка мен әндету ырғағы үдеп, күшейе түседі де, біраз уақыттан соң мұның бәрі, оның ойынша, өле-өлгенше соғысатын мейірбан (бақсы) және жауыз, аруақтардың іс-әрекеттері мен қимыл-қозғалыстарын бейнелейтін әр алуан билер мен пантомималарға ұласады. Музыка мен ән екіні бірте-бірте жылдамдап, шарықтау шегіне жеткен. Бақсы қасқабағын тез өзгертіп, жұлқынып, түсініксіз сөздер айтып, еліре айғайлайды. Ол бірте-бірте шабыттанып (экстаз), секіріп, ұршықша үйіріліп, түрлі акробатикалық қимылдар жасап, әбден қызарғанша қыздырылған темірді (көбіне балтаны) жалау, қылышты сабына дейін жұту сияқты басқа да сиқырлы әрекеттер жасаған. Ақыр аяғында талып жығылуы оның жаны қарапайым адамның қолы жетпес әлемге енуін білдіреді. Қамқоршы аруақтармен бірлесе жын-шайтандармен күреске түскен бақсы біраз уақыттан кейін өз-өзіне келіп, жиналған қауым алдында науқас адамға оның аруақтарының не сыр айтқанын жеткізетін болған.

Байқасак, бүкіл бақсы ойынының өн бойында театрлық үлгілер бар. Ойын әрекеті үстінде бақсы, не істесе де, бір ғана максатты көздеген. Ол — барлық қатысушы адамдардың сезіміне күшті әсер ету және, ең алдымен, сықат адамды өзінің ерекше қасиеттеріне иландыру. Оның адамдарды өзінің ғажайып мүмкіндіктеріне сендіруі кейде, расында да, сәтті шыққан.

Бақсылардың бәрін өтірік-шыны аралас жолмен халықты тонайтын көз бояушы деуге болмайды. Олардың ішінде тек музыкалық-әншілік қасиеттері барлар ғана емес, халық емшілігінің бай тәжірибесін пайдалана білетін шын мәніндегі дарынды адамдар да жиі кездескен. Ал, кей жағдайларда олар гипноздық қабілеттерге де ие болған. Соның арқасында олар қазіргі заманғы сиқыршылар (иллюзионистер) тәрізді ақылға сыймайтын сиқырлыққа (фокус) да барған. Басқаша айтқанда, бір адамның бойына әншілік, сазгерлік, бишілік, акробаттық, сиқырлық, емшілік сияқты қасиеттер сыйған. Мұның бәрі адамдардың бақсыны құрметтеуіне әкелген.

Бертін келе ұйымдастырылған сауық-кештерде “Бақсы ойыны” деген атпен көпшілік қауымның алдына шығып, шын мәнінде кәсіби өнер көрсеткен бақсылар болған. Көз ілеспес жылдамдықпен ауысып отыратын санқилы күрделі қимыл-әрекеттер, билер, пантомималық қозғалыстар, қобыз үніне қосылып шығаратын сиқырлы үн-дыбыстар бір желіде тоғысып, бақсы өнеріне қайталанбас тұтастық берген.

Ұлттық драматургияның алғашқы нұсқаларында бақсы сахнасы жиі кездеседі. Бұларда олар елдің мұңын — мұңдап, жоғын жоқ-

таған, әділетті қолдаған жанашырлары болып суреттелген. Кезінде сахна мен экранда бақсының қайталанбас бейнесін жасаған халықтық өнер иесі Елубай Өмірзақов бақсы өміріне байланысты талай өңгіменің тиегін ағытып отырады екен. Ол кісі бақсылықтың қазақ топырағында сонау ықылым замандарда пайда болып дамығанын әрі халық арасында кеңінен тарағанын, бертін келе, Кеңес тұсында ғана құдалауға түскенін айтады.

Халықтық драмалық шығармашылықтың салттық түрлерінің ішіндегі театр өнеріне ең жақыны — үйлену салты рәсімдері. В.Е. Гусев: “Үйлену салтының драмалық табиғаты қарсы тұрған жақтардың (ру, қауымдар) күрделі қарым-қатынасының жағдайында пайда болған некенің көне түрлерінің негізінде пайда болып, кейін феодалдық қоғам жағдайында біржолата қалыптасып, сол кездің қайшылыққа толы шаруашылық-экономикалық тәртібі мен отбасылық тұрмысқа тән ерекшеліктерді көрсетті. Сондықтан үйлену салты дәстүрлері оқиғаның мерекелі, қуанышты жақтарымен қатар бөтен жерге ұзатылып, ескі (патриархалды) салттың құрбаны болған, танып-білмеген адамға күйеуге шығып бара жатқан қыздың трагедиялық тағдырының қайғылы жақтарын да көрсеткен. Өмірлік жағдайлардың бастапқы драмалық шиеленісті сипаты рәсімнің өзіндегі драмалық жағдайлардың тұрақты сипатын айқындады. Мұндай жағдайлар екі жақтың келісімімен, қыз бен жігіт бір-бірін сүйіп қосылған кезде де міндетті болған” [6].

Қазақ үйлену салтының құрылымын құда түсу, той алдындағы кезең, үйлену тойы деп үшке бөлуге болады. Осы бөлімдердің әрқайсысының өзіне тән көріністері бар. Құда түсуге болашақ қалыңдық ауылына құдалар мен күйеу жігіттің келуі, екі жақтың үйлену тойының күнін белгілеуі мен қалыңмал мөлшері жөніндегі келісім және құдалардың кері аттануы жатады. Үйлену тойының алдындағы кезең қалың малдың түгелдей (немесе оның үштен бірі) төленіп, қыз бен жігітті жүздестіру сәтін қамтиды. Осы уақытта жастардың “қалыңдық ойнау” деп аталатын кездесулері өтеді. Үйлену тойы: а) қалыңдық ауылындағы той мен шығарып салу; ә) тойлаушылардың күйеу жігіттің ауылына келуі, тойдың өтуі сияқты екі кезеңнен тұрады.

Үйлену салты рәсіміне қатысушылардың әрекеттері мен тәртібі қатаң сақталатын құдалықтың өзі өте қызықты көрініс. Мұнда екі жақтың диалог — айтысы өрбиді. Алдын-ала ескертілген қыз жағы келушілерді салтанатпен қарсы алады. Күтушілер құдаларды асықпай, байыппен аттан түсіріп, байсалды түрде қыз әкесінің жақын туыстарының бастауымен өздеріне арнайы әзірленген үйлерге түсіреді. Дәстүр бойынша алғашқы күні құда түсу туралы сөз мүлде қозғалмайды. Қонақтарға ұзақ жолдан кейін дем алуларына мүмкіндік береді де, кейіннен мол дастарқан басында үй иелері мен келген қонақтар арасында әр қилы өңгіме өрбиді.

Қыз алушы жақтан келгендер әңгімені алыстан бастап, аллегорияларға, шешендік орамдарға, астарлы әңгімелерге жол береді. Барлық әңгіме келген қонақтар мақсаттарын ашық білдіргенше астарлы түрде жүреді. Адамдардың іс-әрекеті мен әңгімелерінде шарттылық байқалады, алайда барлығы да қонақтардың не үшін келіп отырғандығын және жуырда не болатынын жақсы біледі. Олар әдейі құда түсу тақырыбын сөз етпеуге тырысады.

Мұның бәрінде де сахналық өнердің элементтері бар. Құдалық жайында келесі күні ғана сөз етіледі. Күйеу жігіт жағындағылар бұл туралы әңгімені астарлап, құда түсу, туыстық жөніндегі мақал-мәтелдермен, нақыл сөздермен баптап бастайды (мұнда да өзіндік шарттылықтар бар). Қыздың туыстары да өз ойларын ашық айтпай, бәрі астарлап жеткізеді. Бұл сахна көп жағдайда жағымды келісімге дейін, келген қонақтардың ұсынысына қыз жағының қалай қарайтындары белгілі болғанға дейін созылады.

Құдалар бөтуге келген соң басты үйде екі жақтың ең жақын туыстары (ата-аналары немесе сенімді адамдар) ғана қалып, тойдың уақыты мен жайы туралы, қалың мал төлемі жөнінде ақылдасады. Осыдан кейін ғана көңілді ойын-сауықтар басталады. Екі жақ әзіл-қалжыңды қарым-қатынасқа түсіп, қыз ауылының әйелдері мен жастары үйлену салтымен байланысты әр алуан әрекеттер мен ойындар өткізуге кіріседі.

Ойын-сауық түрлерінің көбі тойдың екінші кезеңінде өтеді. Бұл уақыт күйеу жігіт қалыңдықпен танысуға барып, жігіттің әр келуі (әсіресе алғашқы) қызықты көріністерге ұласатын санқилы салттармен, ойындармен өтеді. Әдетте, жігіт пен қалыңдықтың кездесуін жеңгелері ұйымдастыратын болған. Олар қыз-жігіттің алғашқы ұшырасуы өтетін киіз үйді бөлектеп қояды. Күйеу жігіт өзінің жақын досымен немесе өзінен жасы сәл үлкендеу жақын туысымен келеді. Жігіттің келуі бұрындары, бәлкім, қасиетті мәні болған әзіл-қалжыңды ойындарға ұласқан. Күйеу жігіт сый-көделер беруге міндетті болған. Сөйтіп ол “есік ашар”, “қол ұстатар”, “шаш сипатар” тағы басқа сияқты көделерді жасайды [7]. Күйеу жігіт келген кезде әртүрлі жастар ойыны ұйымдастырылады [8]. Жігіт пен қалыңдықтың тәтті кездесулер кезеңі халықта “қалыңдық ойнау” деп аталады.

Тойдың қыз ауылында өтетін үшінші кезеңі де өте қызықты театрлық сипатта болады. Қалың мал толығымен (немесе жартысынан көбі) төленіп бітетін мерзім жақындаған кезде құда немесе оның орнындағы кісі бастаған құрамында бірнеше адамы бар құдалар жағы алдын-ала хабар алған қалыңдық ауылына аттанады. Қалыңдық ауылына құдалардың келуі мен оларды күтіп алу тойға ұласып, өзгеше бір комедиялық көрініске айналған. Қарсы алушы жақ құдаларды әр алуан күлдіргі ойындық әрекеттері бар сынға алады. Бұл жөнінде қазақ халқының этнографиясы мен фольк-

лорын жақсы білетін жазушы-академик, С.Мұқанов былай деп жазады:

“Халық комедиясының бір түрі үйлену тойында орындалған. Құда құдасына өзіне жақын көптеген адамдарымен бірге барған. Құдаларды күтетін ауылдан атқа мінген жігіттер қарсы алуға шығады. Бірақ бұл жылы шырайлы кездесу болмаған. Күтіп алушылар құдалардың ішіндегі тек құрметті, сыйлыларына ғана тиіспеген, ал қалғандарын аттан сүйреп түсіріп, үстілеріне неше түрлі киімдер кигізіп, беттерін бояйды. Құдалар бұл жайында алдын-ала біліп, қарсылық білдіруге дайындықпен келеді. Осы сәтте арпалыс басталған. Ұтқандардың ұтылғандарды аса күлкілі жағдайға әкелетіні көптің күліп, қуанышқа бөленулеріне себепші болған” [9]. Мұндай санасулар құдаласқан фратриялар мен рулар арасындағы сынаудың көне салттарының жұрнағы болуы мүмкін. Орыстардың үйлену салтындағы осы тәрізді сынақтардың қалдығы жайында В.Е. Гусев: “басым көңіл-күй тұрғысынан қарағанда дәстүрлі үйлену тойы айқын драмалық және мерекелік кезеңдерге бөлінеді”, — деп әділетті пікір білдіреді. Бірінші бөлімінде екі жақтың өзара күресі мен жарысы, сынау мотивтері сияқты тартысты тұстар басым. Екінші бөлімінде той салты жайдары, көңілді түрге ауысып, ымыралық орнап, тартыс өз шешімін табады. Әйтсе де, кейде комедиялық ойын түрлеріне ұласатын (қалыңдық әртүрлі істерді сықақтайды, күлкілі киім кигендер құданы “азаптап”, тығылып қалған қалыңдықты “іздейді”) қалыңдықты сынау элементтері сақталады” [10].

Қыз ұзату тойындағы рәсімдер мен оны шығарып салуға байланысты орындалатын өндер де терең драмалық мазмұнымен және театрлық сипатымен ерекшеленеді. Әсіресе, қалыңдықтың қоштасуы әні — “сыңсу” терең мұңды сезіммен орындалып, қыз-жігіттердің хоры бөлек-бөлек “жар-жар” айтатын сахналары әсерлі болады. Бұл өндер тек қана тұрмыс-салттық мазмұнға ғана емес, сондай-ақ, нақты эстетикалық мәнге де ие. Өйткені олар тек салт-дәстүрді атқару мақсатында ғана емес, тойға жиналған адамдарды шаттандыру үшін де айтылады [11].

Мұндай өндер қалыңдық ауылындағы тойдың соңғы күні тыңдалады. Екі-үш күнге созылатын той аяқталғанда қалыңдықтың құрбы-құрдастарымен жеңгелерімен [12] бірге отыратын киіз үй алдына “жар-жар”, “сыңсу” өндерін тыңдап, қоштасып, шығарып салу үшін үлкен қауым жиналады. Ауылдың жас қыз-келіншектері үйге кіреді, жігіттер сыртта тұрады. Сөйтіп, “жар-жар” айтушылардың екі хорынан екі топ құралады. Үйлену салты поэзиясын арнайы зерттеген М.Әуезов былай деп жазды: “Бұл өн екі топтағы жастардың өн диалогы сияқты, қыз-жігіттердің екі жақты хоры болып орындалады. Басқа той өндеріне қарағанда “жар-жардың” қалыптасқан музыкалық түрі мен мәтіні бар. Қос хордың өзіндік

әуездері болады. Жігіттердің көңілді, шаттыққа толы әндеріне қыздардың мұнды (жабырқаулы) хоры жауап қайтарады.

Әнді жігіт жағындағы жігіттер бір немесе екі шумакты хормен бастайды. Әннің әр жолынан кейін екі хор қайырма ретінде “жар-жарды” қайталайды. Ерлер хорының мәтінінің мәні орқашан әзіл-қалжыңды, жұбанышты. Ән қызды анасымен айырылысуды жоқтамауына көндіреді. Өйткені әкесін қайын атасы ауыстыратындай анасының орнын қайын енесі басады, туып-өскен үйін жоқтамауға шақырады. Өйткені оны күйеу жігіт ауылындағы үй ауыстырады.

Жігіттер хорының әр шумағына қалыңдық жағындағы қыздар хоры жауап қайтарады. Мұнды сазбен қыздар жігіттер әндеткен еркін жастық шақты жоғалту, құрбылары мен туған үйімен айырылысуын еш нәрсе де толықтыра алмайтындығын айтып дауласады” [13]. Халық ішінде кең тараған “Жар-жар” әнінің үлгісі:

*Жігіттер жағы:*

Қара насыр, қара насыр, жар-жар!  
Қара мақпал сөукеле шашың басар, жар-жар!  
Мұнда әкем қалды деп, қам жемегін, жар-жар!  
Жақсы болса, қайын атаң орын басар, жар-жар!

*Қыздар жағы:*

Есік алды қара су майдан болсын, жар-жар-ау,  
Ақ жүзімді көргендей айнама болсын, жар-жар-ау.  
Қайын атасы бар дейді осы қазақ, жар-жар-ау,  
Айналайын әкемдей, қайдан болсын, жар-жар-ау [13].

Әнді бір адам бастап айтады, ал хор қайырмасына қосылады. С.Мұқанов бұл туралы: “әдетте, бұл әнді ұзатылып бара жатқан қызды сүйетін жігіт айтады”, – дейді [16]. Дегенмен “жар-жарды” қыз ауылындағы ақындық дарыны бар кез келген жігіт айтатын жағдайлар да жиі кездеседі. Ондай жігіттер әнді орындап болған соң лайықты жүздемен марапатталады [17].

“Жар-жар” әні айтылып біткеннен кейін қалыңдықты жолға дайындайды. Ұзатылған қалыңдықтың бүкіл жасау мүлкі (барлық қажетті жабдықтарымен қоса киіз үй, үй жиһаздары, кілемдер, түс киіздер, қымбат маталар, аң терілері және басқа да сыйлықтар) түйеге артылып, ата-аналары қызының жасауына қосқан мөлшерде мал айдалып келеді, қымбат әбзелді, ерттелген, кілем, жібек жабу жабылған ат (әдетте ақбоз ат) жетелеп әкелінеді.

Соңында қалыңдықтың еркін қыз өмірімен, жақын-туғандарымен, ағайын-жерлестерімен, бүкіл ауылымен қоштасатын кезі келеді. Бұл – бәлкім бүкіл үйлену салты барысындағы ең әсерлі көрініс. Қыздың күйеуге шығуы мен туған үйінен кетуі, әдетте, жат ел, алыс жерге, бөтен, бейтаныс, тіптен қарама-қайшы тіршілік ететін әлемге ауысатындай етіп қабылданған. Қазақтардың салт-

дәстүрі бойынша қыз өз қара шаңырағында қонақ болып саналып, күйеуге шыққанға дейін өз үйінде көп артықшылықтарға ие болып, емін-еркін өмір сүрген. Үлкен ағалары қызға тіке қарамай, ол барда үйде күйеуге шығу, құда түсу туралы сөз етпейді. Қалыңдыққа айналған қыз ұзатылар уақытында еркіндіктен, қамқорлық пен мейірімге толы өмірінен айырылатын күйініш сезімін кешкен.

Рулық экзогамияға негізделген ежелгі қазақ салты бойынша ағайын-туыс арасында некелесуге тыйым салынған. Некелік жұпқа отыру “тек жеті атаға дейін қандық туыстығы жоқ адамдар арасында ғана рұқсат етілген. Рулық топтар негізінде территориялық орналасуына байланысты қыздың жақын ауылдағы жерлес адамына күйеуге шығуы өте сирек кездескен. Керісінше, әрқашан алыс ру өкілдерімен некелесуді артық көрген” [18].

Алдағы айырылысу, алыс, бөтен өлкеге сапарға шығу, кешегі еркіндікті жоғалту, күйеуге махаббатсыз шығуын түйсінуді қыздың күйініш сезімін кешуіне әкеліп, тек өз басының қайғысы ғана емес, сонымен қатар бүкіл әйел тағдыры жайында өте шынайы, жан тебіренерлік сыңсу әуенін тудырады.

Салт бойынша “сынсуды” қыздың өзі шығарып, суырыпсал-малық қасиет танытуға тиіс. Өзіне дейінгі біреудің айтып кеткен белгілі әндерін қолдануына жол берілмеген. Сондықтан қыздың әрі тапқырлық, әрі сирек кездесетін суырыпсалмалық өнер көрсетуіне тура келген. Есімдері халық арасында әйгілі, ауылдастары мен ағайын-туыстарының естерінде ұзаққа дейін сақталған нағыз поэтикалық әндер шығарған дарынды қыздар жиі кездескен. Дәстүрге сәйкес “сынсуды” орындау кезінде қыз достарымен көршілес жақын ауылдар мен өз ауылындағы туыс-туғандарының үйіне кіріп, әр жақын адамын құшақтап, дауыстап жылай жүріп, төрт шумакты өлең жолдарын арнаған. Ұзатылған қыз барлық ағайын-туыстарын аралағанда тек құрбылары ғана емес, ауыл әйелдері де қалыңдықпен бірге жүріп әндетіп, бірге жылап, өз тағдырлары мен жалпы әйел сыбағасын еске түсіре отырып, оның қайғысына ортақтасады. “Сынсудағы” сөздер қыздың туған-туыстарымен, ауылдастарымен, туған жерімен қоштасуы түрінде болып келеді. Әнде қалыңдық ата-анасының қамқорлығының аясында өткен бақытты күндері жайында айтып, ол күндердің тез өткендігіне өкінген. Мысалы, “сынсудың” осындай бір түрі былай естіледі:

Қара суды жайлаған қаз барады,  
Анасынан айрылып қыз барады.  
Қара суға қан құйсаң ағар, кетер.  
Жат кісіге қыз берсең, алар, кетер.  
Өлең айтқым келмейді үнім бітіп,  
Кетейін деп отырмын күнім бітіп.  
Әлпештеген біреудің баласы едім,  
Әлде кімнің отырам жүнім түгіп [19].

Әйелдер шеруі қалыңдықтың ата-анасы, ағайын-туыстары және күйеу жақын адамдары күтіп отырған киіз үйге оралуымен аяқталады. Қалыңдық ата-анасымен құшақтасып, қоштасып арнайы алып келген атқа мінгеннен кейін оның ең жақын құрбылары, сүйікті жеңгелері, інілері ауыл сыртына дейін шығарып салады.

Ауылдан ұзағаннан кейін шығарып салушылармен қоштасады. Күйеудің ауылына дейін қалыңдықты анасы немесе жеңгесі, інілерінің бірі және бірнеше ең жақын құрбысы әкеліп салады.

Әдетте, жол алыс болған. Үйлену салтанаты күйеудің ауылында бірнеше күннен кейін жалғасады. Бірақ қалыңдықты ауылға бірден кіргізбеген. Күйеу ауылына 2—3 шақырым қалғанда ұзатылған қыз керуені тоқтап, еркектер кері қайтқан. Қалыңдықты қарсы алуға ауылдан әйелдер тобы — күйеудің жақын жеңгелері, әпкелері, жақын ағайын-туыстар әйелдері шығады. Келінді алып келе жатқан топқа келіп, келіннің бетін ақ жібек орамалмен жауып, жүзін үлкендерге көрсетпей төрт әйел төрт жағынан үлкен жапқышты шатыр төрізді етіп ұстап, бүркемелеген күйі ауылға кіргізеді. Өзіне арналған киіз үйге кірердің алдында әйелдер жағы ешкімге көрсетпес үшін жан-жағынан қоршап тұрады. Сол уақытта “отқа май күйю”, “шашу” деген ырым-жоралар жасалынған.

Келесі күні той басталып, дәулетті отбасыларында екі-үш күнге дейін созылған. Күйеу жігіт ауылындағы той қуанышты жағдайда өтетіндіктен қалыңдықтың ауылында болған ұзату тойынан басым өтеді. “Тойбастар” өнімен басталған бұл тойда ешқандай қайғы, мұң, өкініш болмайды. “Тойбастарда” той иесіне және басқаларға бақыт, амандық-саулық тілеп, келгендерге көңіл көтеретін сауық-сайранның барысы: ат жарыс, жаяу жарыс, көкпар, күрес, салт аттылар сайысы, қызықты ойындар мен ақындар айтысының қайда, қашан өтетінін хабарлайды. Кешке алтыбақан, ақсүйек төрізді жастар ойыны ұйымдастырылады.

Қалыңдықты күйеудің туыстары мен тойға жиналғандарға таныстыру қызықты, айқын театрландырылған сахналық көрініс түрінде өтеді. Әдетте күйеу жігіттік қатары, алдын ала таңдап алынған жеке өн айтуға талабы бар құрдасы “Беташар” өнін айтып, қалыңдықтың иіліп сәлем беру салтымен ілесе келе келіннің бетін ашады. “Беташар” екі бөлімнен тұрады. Бірінші бөлімге: а) қалыңдықты мадақтау; б) оның міндеттерін түгендеп шығу кіреді. Екінші бөлімде: а) күйеу жігіттің ата-анасы мен ағайын-туыстарына мінездеме беру; б) қалыңдыққа көрімдік беру талап етіледі. Екінші бөлімде келін екі жағынан сүйеп тұрған әйелдермен бірге жиналғандарға құрмет жасап, иіліп сәлем береді. Бұл бөлім аяқталған соң өнші жігіт келіннің бетін ашып, тамашалап тұрғандардан көрімдік алады.

Дәстүрлі келінді таныстыру өні салтанатты-байсалды сипатта

өзіл-қалжың араластырыла айтылады. Беті жабулы келін бұл уақытта екі жағында күйеу жігіттің жас жеңгелерінің сүйемелдеуімен жастардың қоршауында тұрады. Өнші жігіт беташар айтып жатқанда келін “өнде айтылған ақыл мен талаптарды тыңдап, есіне сақтап тұруы керек...”

Өн оның болашақ ана екенін, бұл үйде белгілі бір орын алатынын баяндайтын текті отбасының жазылмаған ережесі төрізді...

Әдетте, өн келіннің сұлулығы мен жастығын мадақтаудан басталып, содан кейін күйеуін қалай құрметтеу, сыйлау керектігіне тез ойысады. Беташарда жас әйелге күйеуінің ата-анасымен қарым-қатынасы қалай болу керектігін, келіндік міндеттерін толық тізіп шығады. Келінді рудың үлкен адамдарының, ауылдың жастары мен қонақтары арасында өзін қалай ұстау керектігіне, рулық ұжымдағы адамдардың өзара қарым-қатынас заңдылығына үйретеді...

Беташарда көпшілікті жалықтырмау үшін өзіл сөздер, қалжыңдар, бұрмалап сөйлеулер кездеседі”. Өнші күйеу жігіттің жақындарын келінге таныстыру кезінде олардың сырт бейнесін, қимылын салып, өздері көп талап қойғыш, бірақ келіннің көрімдігін беруге келгенде сарандық жасайтын үлкендерді қалжыңға қысып, күлкіге айналдырады.

Күйеу жігіттің ата-анасы мен туыстарының мінез-құлқын, шынайылықпен бейнелеп көрсету — өншіден үлкен артистік шеберлікті талап етеді. Олардың бейнелерін ым-ишарамен, кейіп-қалыппен, бет қимылымен келтіре отырып, өнмен жан-жақты суреттей білу шарт. Салт-дәстүрге орай келіннің сәлем беруі қажет адамын ебін тауып, шебер бейнелеуі көптің шаттығы мен ду күлкісін туғызған. Салт-дәстүр мен өннің салтанатты өзіл-қалжыңды сарыны үйлену салтының бастапқы драмалық табиғатын көрсетеді.

Өзге халықтардағы төрізді қазақ халқының үйлену рәсімі барысында қалыңдық негізгі кейіпкер болып табылады. Топтасып айтылатын қыз-жігіттер өні — “жар-жарда” да, қоштасу өні — “сынсуда” да таныстыру өні — “беташарда” да, жалпы үйлену тойындағы барлық салттық әрекеттерде қалыңдықтың күрделі бейнесі жасалады. Мұнда бірде еркін, ата-анасының сүйікті, бақытты қызы болып көрінсе, бірде қайырымсыз әке шешімімен жат адамдарға ұзатылып, туған үйінде кішкене болса да орын қалмаған бақытсыз қыз ретінде; бірде нәзік, ізетті де инабатты жас әйел ретінде көрінеді. Үйлену салты әндерінде күйеуге шыққалы отырған әрбір қыздың жинақталған типтік бейнесі жасалған. Дәстүрге сай үйлену салты әндерін орындай отырып, ол өзінің “менің” ұстанып та, бас тартып та келіннің дәстүрлі ролін ойнайды. Оның өн бойынан жеке тұлғаның да, жалпы қазақ әйелінің жиынтық мінезінің де белгілері көрінеді. Осылайша актерлік өнердің элементтері пайда болады.

Қазақтың үйлену дәстүрінде күйеу жігіт енжар, белсенділік



танытудың орнына досының айтуымен салт-жоралғылардың ұстанымдарымен ғана әрекет жасайды. Оның есесіне күйеу жолдас белсенді болуы шарт. Әдетте, бұл рөлге күйеу жігіттің бала кезден бірге өскен ең жақын досын немесе өзінің өткір тілді тапқырлығымен, шешендігімен, оншілік өнерімен, қалжыңқойлығымен көрінген, үйлену салтымен байланысты әдет-ғұрыптар мен салт-дәстүрлерді жақсы білетін жасы үлкендеу туысқандарының біреуін (көбіне — жезделері) қойған. Осы тұрғыдан келгенде, бұл орыстың дәстүрлі үйлену тойындағы күйеу жолдасы еске түсіреді. Атқаратын міндеттері бір болғандықтан, оларда көп нәрселер ұқсас. Және де олардың бастаулары некелескен рулардың ерте кездегі салттық бәсекелестігіне барып тіреледі. Уақыт өте бастапқы мәнін жоғалтқан күйеу жолдас тұлғасымен оның қызметі жартылай салттық, көркемдік-эстетикалық сипаты басым әрекетке айналды.

Үйлену дәстүрінің театрлық сипаты, драмалық мазмұны оның халықтық салт-дәстүрлер ішінде қазақ театрының кәсіби сахнасына алғашқылардың бірі болып шығуымен дәлелденеді. Сонымен қатар бүгінгі уақытта үйлену салтының (немесе оның эпизоды) инсценировкалары ауылдық көркемөнерпаздықтың, халық театрлары мен телеқойылымдардың жиі қолданатын тақырыптарының бірі. В. Гусев: “Дәстүрлі үйлену тойы магиялық салт-жоралардан әдет-ғұрыптық әрекетке, одан — халықтық ойындар мен сахналық көріністерге ауысып, өзіндік ерекшеліктері бар халықтық театрдың іргетасын қалады”, — деп негізді пікір айтты.

Үйлену тойының сахналық өнерге етене жақындығын ұлт өнерпаздары ерте кезде-ақ аңғарып, оны арнайы дайындаған спектакль ретінде көрермендерге ұсынып отырғаны туралы баспасөзде жиі жарияланып тұрды. Қазақтың үйлену тойын сахналық қойылым етіп көрсеткен сондай ойын-сауық 1915 жылы Атбасарда болған. “Қазақтың құдалығы” деген атпен көрсетілген қойылымға кезінде жоғары баға берілді. Қойылым туралы мақалада: “Бұл ойынды ойнаушылар — қазақтың жас жігіттері, қыздары. Ойын жақсы, қызғылықты болып шықты. Күнде ойнап, жаттығып жүрген сияқты”.

Кейде халық ойындарына мәтін енгізіп, сахнада спектакль түрінде қою да кездеседі. “Қазақ” газетінде шыққан “Атбасарда театр” деген мақалада театр кітабы болмағандықтан оқыған жастар өздерінше, бүгінгі ұғыммен айтқанда, инсценировка жасаған. Және ойынның сәтті болғаны соншама, автор өз ойын “бұл іс өзге қалалардағы қазақтарға өнеге болғай еді деп тілейміз”, — деп жазды.

Бұл айтылғандарға орай қазақ даласындағы осындай театрлық қойылымға өте жақын, әрі сахналық заңдылықтарға бағындырылған ойын-сауықтардың көркемдік қисынын келтіретін ұйымдастырушы шеберлердің болғаны да ақиқат. Өлгі халық ойындары мен “Қазақтың құдалығы” ойындарының алдымен

мәтінін жазып, яғни, пьеса етіп, сосын сахнаға шығару, бүгінгі тілмен айтқанда, режиссердің ғана қолынан келетін іс. Осындай ойын-сауықтарды ұйымдастырушы-басқарушы өнерпаздар да (режиссер десек те болады) халық арасынан шыққан.

#### Халықтық драмалық шығармашылықтың ойын-сауықтық түрлері

Бұл топқа орындаушылардың өздері мен жиналған адамдардың көңілін көтеретін ойын-сауық түрлері кіреді. Бұлар көп адам қатысатын нағыз халықтық көріністер. Халықтық ойын-сауықтардың мақсаты жиналған қауымның көңілін көтеру болғандықтан, тек қана көрермендер үшін ұйымдастырылады. Мұнда орындаушы мен көрерменге бөліну айқын байқалады. Орындаушы кәсіби шебер емес, сол көптің арасынан шыққан адам. Ондаған, жүздеген адам қатысатын көпшілікке арналған осындай көріністерге спорттық ойын түріндегі тек қана тойлар мен астарда орындалатын ойын-сауықтар жатады. Оған ат жарысы — “бөйге”, “жаяу жарыс”, “жамбы ату”, “қыз қуу”, “көкпар”, “күрес”, тағы басқалар кіреді. Оларды халықтың қаншалықты жоғары бағалайтынын “той иесінің ең үздік бөйге жеңімпаздарына, ұлттық күрестегі палуанға, он жарысындағы ақынға үш сыйлық тағайындауынан” білуге болады.

Ойын-сауықтық тұрғыдан келгенде, бөйге, көкпар, қыз қуу және күрес ерекше тартымды. Бөйге өтетін жерді алдын ала таңдап алып мөре мен сөрелі анықтайды. “Қазақтар аттарды жарысқа айналма шебермен жібермеген. Аттар оннан қырық шақырымға дейінгі қашықтыққа жарысқа түседі. Белгіленген жерге барлық аттарды “айдаушы” деп аталатын әділетті, сенімді халық уәкілдері жеткізетін болған. Сөреге жететін жерде де сыйлықты иеленетін жеңімпаздың кім екенін қателеспей анықтау үшін шабандоз баланың бас киімін шешіп алатын “даяшы” дейтін сенімді, әділ адам тұрады”.

Ат жарысы, әсіресе шабандоздардың сөреге жетер сәті — көрермендердің әбден қызатын шағы. Ешкім де бей-жай қалмайды. Жұрт өз руы, өз ауылының атынан шыққан шабандозы мен аты үшін жанкүйерлік етеді. Сондықтан да аттың алда келуі — бүкіл рудың немесе ауылдың жеңісі болып есептелген. Және де бұл кейде қызу талас туғызып, құмарлықтарын күшейте түскен. Жанкүйерлер өздерін тек көрермен ретінде ғана емес, тікелей шабандоз ретінде де сезінеді. Сөреге қайткенде де бірінші болып (не болмаса екінші, үшінші) келуін қалайтын кейбір қызуқанды көрермендер өрең сүйретіліп, шаршап келе жатқан аттың алдынан топ ішінен шыға келіп, атты шаужайынан алып, жетектей тартып, артынан итереді. Кейіннен ыждағатты жанкүйерлер атқа жабу жауып, сүйемелдей демеп, көз тимес үшін ел көрмейтін жерге әкетеді.

Спорттық ойын түрлерінің тағы бір қызықтысы — көкпар.

Ойында көкпар беруші – той иесі серкені бауыздап, басын кесіп алып тастап мойнын қатты буып байлайды. Одан кейін оны туыстастық немесе ауылдастық сипатпен топтасқан жігіттерге береді. Әр топтан мықты атқа мінген қарулы жігіт шығады. Екінді ауып, күн қызуы қайтқан шақта жерде жатқан серке үшін тартысатын доғаға бір топ шабандоз жігіттер жиналады. Сәті түсіп, ауыл-ауылды жағалата көкпар тартқан жігіттердің біреуі серкені ерге кесе көлденең артып, өз тобына қарай шаба жөнеледі. Қалғандары іле-шала оны тартып алу үшін қуа шабады. Әйтеуір біреуі қуып жетіп, көкпарды жұлып алады. Одан басқа бір жігіттің тартып өкетуіне мүмкіндік туады. Ауыр серкені сапырылған топтан сытылып шығып, алып кету оңайға соқпайды. Оның үстіне, басқа көкпаршылар олжаны бірден алып кетуіне мүмкіндік бермейді. Мұндай алатопалаңда бір адамның екінші біреуден көкпарды тартып алып, қуғыншылардан құтылып кетуі өте қиын. Сондықтан көкпар үшін күресіп, қаймықпай айқасқа түскен ең күшті де епті жігітке өз ауылы мен руының адамдары көмекке келген. Олар көкпаршыға мықты аттардың бірін беріп, жігіттің көкпарды тартып алып, атына өңгерген кезінде басқалар жақындай алмау үшін жан-жағынан қоршап алады. Тек осындай жолмен барлығы жабылып жатып қана олжаны иемдене алған. Ойын тәртібі бойынша көкпар тез өкелініп, бір үйге тасталса, үй иесі орнына басқа серке берген. Бірақ кей жағдайда басқаша жасайтын болған. Ол жөнінде С. Мұқанов: “Қуғыншылардан қашып құтылған жеңімпаз олжасын сүйген қызына апарды. Сыйлықты алған қыз ойын ұласу мақсатында орнына жаңа серке берген”, – деп жазды. Сөйтіп ойын қайта жалғасын тапқан. Ақырында жеңімпаз көкпарды біржолата өкеледі. Көкпар жеткізілген соңғы ауыл-үйде серке асылтып, піскен еттен бүкіл ауыл ауыз тиген.

Бұл жерде де ойынның барысын жанкүйерлер жіті қадағалап отырған. Олар өз руы немесе ауылының өкілдері сәттілікке жеткен кезде қуанып, ал ауылдастары жеңіліп бара жатса “көкпарды өзгеге бұйырттың” деп уайымдап, өз сезімдерін тым қызу көрсетіп отырған. Бөйгенің жанкүйерлеріне қарағанда көкпардың жанкүйерлері көрермен ролінде ғана қалады. Олар тікелей ойынға кіріспеген.

Халықтық драмалық шығармашылықтың комедиялық түріне ірі мейрамдар мен үйлену тойларында ұйымдастырылатын “қыз қуу” ойынын жатқызуға болады. Жастар қыздар мен жігіттер болып екі топқа бөлінеді. Ережеге сөйкес қыз бірінші болып жігіттің қуып жетуін ұсынады (өдетте, ол өзіне ұнаған адамын шақырған). Егер жігіт келісілген жерге дейін қызды қуып жетсе, оны жұрттың көзінше сүюіне құқығы болған. Ал қуып жетпеген жағдайда, қайтар жолда қыз жігітті қуғын басталған жерге жеткенше қамшымен сабап келген. Ойын көңілді, шаттыққа толы сарынымен ерекшеленеді. Қызды қуу мен одан кейін оны сүюі жұрттың қуанышты

сезімі мен қоштауын туғызып, қыздың жігітті сабауы көпті ду құлдірген.

Сонымен қатар тек мейрамдар кезінде ғана емес, жай күндері де ұйымдастырылатын ойын-сауықтар болған. Олардың жоғарыдағы ойындардан өзгешелігі қатысушылар өз көңілдерін көтеруді көздейді. Бұл — өртүрлі жастар ойындары. Бұл ойындар халық үшін де, көрермен үшін де ойналмайды. Көпшілікке арналған сауық-сайрандармен салыстырғанда, бұл ойындар күндіз ғана емес, кешкі мезгілде, түнде, далада немесе үй ішінде ұйымдастырылуымен ерекшеленеді. Мұндай сипаттағы ойын-сауықтарға “ақ сүйек”, “алтыбақан”, “хан”, “көрші”, “орамал тастау” және қол ұстасып өңдетіп, билеп ойнайтын “айгөлек”, “қара құлан”, “соқыр теке” тағы басқа ойындар жатады.

“Ақ сүйек” жастардың сүйікті ойыны болған. Оны қыз-жігіттер тым-тырыс айлы түнде ауылдан қашықтау жерге жиналып алып ойнаған. Көпшіліктің келісімі бойынша араларынан таңдап алынған бір жас жігіт малдың ақ сүйегін кез-келген жаққа қарай құлаштап сермеп тұрып, бар күшімен лақтырады. Содан барлығы жабылып, жерде ағарып жатқан сүйекті іздеуге кіріседі. Сүйекті тапқан адам оны лақтырған жігіт тұрған жерге дейін жүгіріп жетуі керек. Бірақ оған келіскен жерге дейін кедергісіз жетуге мүмкіндік бермеуге тырысқан. Қалғандары тартып алмақшы болып, тапқан адамның соңынан жүгіреді. Ал белгіленген жерге жеткен ойыншы барлығының жиналғанын күтіп, содан соң сүйекті лақтырған. Сөйтіп бәрі ақ сүйекті іздеуге қайта кіріседі. Уәделескен жерге қай рудың немесе ауылдың өкілдері көбірек келіп, сүйекті лақтыруға мүмкіндік алған болса, солар жеңімпаз болып табылған.

Бұл ойын бір-бірін ұнатқан жастар үшін көшпенді қазақ өмірінің далалық жағдайында оңаша жолығысудың өзіндік тәсілі болған. Екі-үш реттен кейін қыз-жігіттер жұп-жұбымен ақ сүйекті іздеу сылтауымен ойыншылардың негізгі тобынан алыстап, бір-біріне өз сезімдерін ашқан.

Театрлық сипаты тұрғысын және сахналық өрекетке жақындығы жағынан зор қызығушылық тудыратын ойындарға “қыз-ойнақ” пен “хан жақсы ма-ны?” жатқызуға болады. Бұлардың өз “декорациялары”, ролдерді бөлу тәртібі, ролдерді орындау, жеке және екі дауыста ән айту, орындаушыларға кеңес беріп, ойынды алып жүруші “режиссері” мен көрермендері бар. Мұндай ойындардан сахналық өнердің барлық негізгі элементтері табылады. “Қыз-ойнақ” ойынын С.Мұқанов төмендегідей суреттеген:

“Бұл ойынға жан-жақтағы ауылдардың жастары жиналады. Бәрі бірдей ешбір үйге симайтындықтан, кілемдерді, сәнді оюланған киіздер мен әдемі көрпелерді жайып жіберіп, тым-тырыс жұлдызды, жанға жайлы түнде олар өзеннің немесе көлдің жағасына орналасқан.

Жиналғандар жігітті хан етіп, қызды ханым етіп, ойынның екі жетекшісін сайлап алған. Бұлардың еркі мүлтіксіз және дер кезінде орындалатын болған.

Құрметті орынға орналасып, қасына ханымын отырғызып, үзегін тағайындап алған хан жастардың ерлер мен әйелдер жағының бөлінуін басқарған. Сонан-соң хан өз қалауынша бөлін жүйе-жүйемен айналдыра отырғызып, үзегі арқылы ойын тәртібін хабарлаған:

— Мен кезек-кезек жігіттерді шақырамын. Ал олар маған жетпестен, осы жерде 24 шумақ өлең шығарулары қажет. Үш шумағы кештің жетекшісі ретінде мені мадақтауға; келесі үш шумағы менің ханымыма, арғы үш шумағы менің үзегіме; кейінгі алты шумағы оның қасында отырған екі қызға арналып; ақырғы алты шумақта бізді қоршаған табиғатты суреттеп, өлеңді кері тәртіппен соңғы шумақты қайталаумен аяқтасын! Менің мұндай бұйрықтарымыды орындай алмайтындар жастар ортасынан шығарылып, жас келіншектердің дәл ортасына отырғызылатын болады, — деп қорқытқан хан. — Әншілердің ешқайсысының да басқа жігіттің өлеңін қайталауына немесе белгілі әндерді орындауына құқығы жоқ екенін ескертемін, — деп сөзін жалғастырады ол. — Барлық жігіттің әндері жана болуы тиіс! — деп хан сөзін аяқтаған.

Алайда жігіттер құтылып шығудың бір амалын таба білген. Ойын басталардан бірнеше күн бұрын олар өлең шығарып, дайындалған. Сондықтан да көбісі хан қойған міндеттерді оңай орындап отырған. Ойынның бірінші бөлімі жігіттердің хан алдына келіп ән айтуымен тәмамдалады. Бұдан кейін екінші бөлімі басталады.

Ойын басында ханның өз қалауынша қыз-жігіттерді отырғызатын кезде бір-бірін ұнататын жұптар өз қалауынша орналаса алмаған. Осыны ескере отырып, жігіттер ән айтуларын аяқтағанда хан:

— Мен әділетсіз болғым келмейді. Мүмкін мен бір-бірімен қатар отырғысы келгендерді бірге отырғызбаған шығармын. Сондықтан да орындарыңды ауыстыруларыңа рұқсат беремін. Бірақ бұл жағдайда қыз бен жігіт біздің алдымызда екеуі нәліктен бірге отырғылары келетінін әнмен жеткізіп берсін! — деп бұйырады.

Бір-біріне ынтық жас жүректер өз сезімдерін әдемі әнмен бүркеп, жүрек сырларын ашуға тырысады. Көрермендер оларды үлкен ықыласпен тыңдайды. Егер қыз бен жігіт әндерімен халықпен ханды сезімдерінің адалдығына сендіре алса, онда олар ойынның аяғына дейін бірге отырып, көңіл көтерулеріне рұқсат алады”.

Біздің алдымызда — ойын түрінде қойылған бүтіндей бір спектакль. Бұл — қазақ халқының шынайы болмысын көрсететін тұрмыстық драма. Хан бұйрық береді, шағымдарды қарайды, ал оның қол астындағылар оған бой ұсынады. Сонымен қатар мұнда махаббат драмасы да ойналады. Бір-бірін сүйетін қыз бен жігітке

көптің алдында өз махаббаттары жайлы айту қиынға соғады. Олар бір жағынан халықтық этиканы сақтап, өз махаббат сезімдерін ашық айтып бере алмаса, екіншіден, құдалық дәстүрімен байланып, ашық көрсетілген махаббат сезімі ыңғайсыз жағдайларға әкелуі мүмкін еді. Ойынның өзіндік ерекшелігі — көдімі сахналық қойылым сияқты белгілі бір үлгіде өзіне тән заңдылығымен өтуінде. Орындаушылардың шартты түрде болса да, ойынның эстетикалық мән-мағынасын сақтауға тырысуы сахналық талаптан туындаған.

Бұл ойынның театр қойылымына, өнерге жақындығын басқа ойын-сауық түрлеріне қарағанда әлеуметтік сипатының барлығы, жастардың махаббаттық-отбасылық дәстүрлерге наразылығының көрінуі дәлелдейді.

Әлеуметтік сипат халықтың драмалық шығармашылығының келесі түрлерінде тереңдей түскен. Бұл — суырыпсалма ақындардың поэтикалық жарысы — айтыс, халық композиторларының музыкалық импровизация мен орындаудағы жарысы — күй тартыс, сонымен бірге әртүрлі дау-шарларды шешетін ру билерінің айтысы — билер дауы.

Қазақ фольклоры мен театр өнерін зерттеушілердің көбі айтыста театрлық элементтердің бар екенін көрсетті. М. Әуезов: “Әннің туу актісін қатар бақылап және тура бағалайтын көптеген тыңдармандары бар “айтыста” театр әрекетінің элементтері болады”, — деп жазды.

Өнертанушы М.Львов: “Бай костюмдер, әшекейленген аспаптар, сол аспапты шебер қолдана білу, ақындардың жанды мимикасы мен мәнерлі ым-ишаралары айтысқа тартымды театрлық көріністің өзгешелігін берген”, — деп тұжырымдайды.

Ақындар айтысы көбіне үйлену тойы мен қайтыс болған адамның жылына берілетін астарда өтетін. Бұл байқау суырыпсалмалық өнерге құрылған. Әр акын әдетте ру немесе ауыл атынан шығып, өзінің ғана емес, бүкіл рудың, ауылдың намысын қорғайды. Әрине, әр ру, ауыл адамдары өз ақынының жеңіп шығуын қалайды. Ақын жеке өзі үшін ғана емес, үлкен ұжымның өкілі болып шыққандықтан айтысқа бұрыннан қатысып, тәжірибе жинаған, халық алдында дарындылығымен көзге түскендер ғана шығатын.

Ақындар айтысы әдетте былай өтеді. Киіз үйдегі немесе сырттағы киіз, кілем төселген ең құрметті орынға екі ақынды отырғызып, оларды айнала әр ақынның жанашыр адамдары отырады, қоршап тұрады. Дәстүр бойынша айтысты әдетте жасы үлкен, әрі едәуір танымал ақын бастайтын. Ол өзінің қарсыласына, оның руына, ауылына тиісіп, мұқап, сосын керісінше өзін, руын, ауылын мақтай жөнелетін. Сөз кезегі келген ақын өз қарсыласының сөздеріне тез және өткір жауап тауып, өз кезегінде оны сынап, тек сол ақынды ғана емес, сонымен бірге оның бүкіл руының, тайпасының кемшіліктерін бетіне басады. Сонымен қатар өз руының танымал адамдарын мадақтап отырады.

Зерттеушілердің айтуынша, мұндай “айтыстарда қоғамдық өмірдің өткір мәселелері көтеріліп, оның кемшіліктерін аямай сынаған”. Бұл, әсіресе, төңкеріске дейінгі Жамбыл Жабаевтың айтыстарына тән.

Кейде айтыс шиеленіскен драмалық қақтығысқа құрылып, үлкен көркемдік сипатқа ие болған. Біржан мен Сара айтысы осыған дәлел. Айтыс кейде қызу драмалық айқасқа айналып кеткен. Ақын тұлғасында музыканттық пен өншілік қасиет бірігіп, үйлесім тапқан. Айтыста, халықтың драмалық шығармашылығының ерекше формасында театрлық элементтер мол кездеседі. Сәнділенген киіз үй немесе айтысқа ыңғайлы алаңқай табиғи декорациялы сахнаны еске түсіреді. Сөз сайысына түскен ақындардың диалогтық сипаттағы айтысы, диалог формасындағы дара өнері ұлттық драманың негізін қалады. Айтыс көрермендері өтіп жатқан өнер сайысына қызулана демеушілік көрсетіп, театрлық қойылымдардағы сияқты орындаушы мен көрермен арасында эмоционалдық етене байланыс орнаған.

Ақындардың тыңдаушылардың көңілін аудару мақсатында қолданған әдістері, сезімдеріне әсер ету жолдары театрлық көркемдік талаптармен тығыз байланысты: әртүрлі қимылдар, бірқалыпты тербелулер, бет әлпет мимикасы, көзқарас ықпалы, өншілік дарынын ұтымды қолдану, даусы мен домбыра тартысы ырғағын жоғарылату, төмендету, ән мен тақпақтауды алма кезек қолдану, ерекше киім, зерленіп әшекейленген музыкалық аспап, күлкіге айналдырған адамдарының қимыл-қозғалыстарын салу, тағы басқалар ең бастысы — ақындық тұлғаның басты қасиеті — суырыпсалмалық өнер — айтысты сахналық әрекетке жақындатты.

Сахналық өнердің халықтық негізін зерттеген М. Әуезовтің: “Қай өнерді алсақ та, әуелде өз елінің халық өнері болып, жалпы адам баласының ортақ теңізіне құяды”, — деуі өнердің қайнар көзінің фольклордан басталғанына толық дәлел.

Әлемдік театр өнерінің негізін зерттей келіп, М. Әуезов: “Өзге жұрттың мысалына қарағанда, театр ұрығы елдің әдет-салтынан, ойын-сауығынан, ән-күй, өлең-жырынан басталған. Театр өнерін туғызатын жайлы топырақ, қолайлы шарт өз денесінен шыққан. Өнердің іргесін қалайтын елдің өзі. Содан кейін мықты үлкен, сұлу күмбезді жасайтын — сол ел тірегіне иығын сүйеген өнершілер”, — деген. Ұлы драматург-жазушының бұл сөздерінде ұлт театрының халық тірлігіндегі түп-тамыры айқын көрінеді.

Халқымыздың ескі мәдени мұраларын жаңғырту ақындар айтысын, “Жар-жар”, “Беташар” тағы басқа толып жатқан ел ішіндегі халықтық өнердің “театрға ұрық болатын жерлерін” қарастырып, оларды шығармалықпен пайдаланудың жолдарын меңзейді. “Шынында ерте күнде ас пен тойда, ұлы жиынға ізденіп келіп өлеңмен, әнмен айтысатын көп ақындар өз заманында театр

жасамай, не жасады? Солар жасаған сауық елдің күр қуаныш, күр көңілін көтергеннен басқа, көрі-жастың сай-сүйегін босатып, аруағын шақыртып, барынша қыздырып, желіктірген жоқ па еді? Онан соң ұзатылатын қыздың тойында еркек пен әйел қақ жарылып алып айтысатын “Жар-жар” салт ойыны туғызған театрдың өзі емес пе? “Жар-жар” мен “Беташар” бүгінгі заманның сахнасына қою үшін ешбір қосымша деректі қажет етпейді. Солар сияқты талай айтыс өлендерінің қай-қайсысын болмасын қалай болса, солай қоюға болады”, — деп, М. Әуезов театрдың халық өнеріндегі түпкі нұсқа мен репертуарлық негізін дәл көрсеткен.

Мұның бәрі театрдың кәсіби актерлерінің қасиеттерін еске түсіретіні шүбәсіз. Бұл жерде бір адам бойында музыканттық та, ақындық та, өншілік те бар. Сонымен қатар мұнда режиссерлік нұсқаулар жоқ. Ақындар өзгелердің сөздерін қайталамайды және бөтен біреулердің ролін ойнамайды.

Ақындар айтысындағы сияқты үлкен эмоциялық күшке аспаптық музыка-күй тартатын сазгер-импровизаторлардың жарысы ие болады. С.Мұқанов: “Күй тарту ауылдарда көптеген тыңдарман жинайтын нағыз ойын-сауыққа айналды”, — деп жазған. Күй тартысқа түскендер орындау шеберлігі, ойнау техникасымен ғана емес, күй мазмұнын музыкалық тілмен жеткізу, күйде айтылатын образдар мен оқиғаларды адамдар мен жануарлардың дауыстарын салу арқылы беру бағыттарында жарысты.

Сазгер-импровизаторлардың музыкалық жарысының ерекшелігі күйші мазмұны мен әуендік жағынан өзіндік, соны шығарма тартып қана қоймай, қарсыласыныкіне ұқсас ырғақ пен үнде ойнауында болған. Біреуі күйді бастаса, екіншісі сол күйдің ырғағын, тембрін, құрылымын бұзбастан жалғастырған. Кей жағдайларда музыканттардың мұндай сайыстары бірнеше күнге созылған.

Қазақтың халықтық драмалық шығармашылығының биік шыңында тұратын өнердің бірі — шешендік өнер. Қазақ билері әр алуан дау-шар, айтыс-тартыстарды қарауға қатысып, рудың, тайпаның төрешілері бола білген. Екі шешен арасындағы өткір, толғақты, ашу-ызаға толы, әділдікті талап ететін айтыстар, екі рудың немесе тайпаның мүддесін көздейтін ру даулары сахнадағыдай алма-кезек диалогтарға құрылып, психологиялық тұрғыда нанымды, шымыр тартыста өткен. Ертеректегі ойын-сауық бағдарламаларында “Билер айтысы” деген атпен шешендік өнердің үздік үлгілерін көрсетіп отырған. Билер айтысында драмалық тартысқа құрылған театрлық элементтер айқын көрінеді, сахналық қойылымға ұқсастығы мол. Мұнда дауға түсушілердің айтысына, даулы мәселе шешімінің барысына кейде жиналған халық та араласып кетеді. Екі жақтың сөзін ұстаған мықты би — оқиғаның басты кейіпкерлері. Екеуінің алма-кезек айтысы көдімті драмадағыдай от болып шарпысқан өткір диалогқа еріксіз айналады.

Екі би де сөздің маржанын теріп, мақал-мәтелдерді араластырып, тұспалдап сөйлейді. Жүйені қуалап, мұратына жетуді көздеген билердің тартысы кейде трагедияға ұласып, елдің қабырғасын қайыстырып та жібереді. Шешендердің диалогтары мұндайда монологтарға да айналып кетеді. Айтыстың мұндай тамаша көркем үлгісін М.Әуезов өзінің “Еңлік — Кебек” трагедиясында қисынын тауып, шебер пайдаланған. Мемлекеттік театр ашылғанға дейін бұл көрініс көптеген ойын-сауықтар бағдарламаларына еніп, арнайы көрсетіліп келген. Мысалы, “Еңлік-Кебек” спектакліндегі даулы іс көрінісі театрда мұқият өңделіп, актерлардың шебер орындауында берілгенде көрермендерге сахнадағы өмір шынында да айыпталғандардың өмірі мен өлімі турасында болып жатқандай әсер етіп, мұндағы билер сахнасы ұлттық қазақ театрының классикалық көрінісіне айналды.

Ойын-сауықтық ерекшеліктері және түрі жағынан ұқсас келетін ақындар мен шешендер айтысы мақсат-міндеттері тұрғысынан алғанда бір-бірінен өзгеше. Ақындардың поэтикалық айтысында ойын-сауықтық, эстетикалық қызмет басым болса, ру билері айтыстарының мақсаты — қоғамдық, шаруашылықтық, тұрмыстық дауларды шешу. Осы тұрғыдан алғанда шешендік өнердің қоғамдық қызметі аса маңызды. Шешендік айтыс театрланған түрде өтіп, қатысушыларды бей-жай қалдырмағанымен, мұнда ойын-сауықтық элементтер жоқ. Сондықтан ру билерінің дау-шарлы істерді қарау кезіндегі айтысын халықтық драмалық шығармашылықтың ойын-сауықтық түріне жатқызу шартты болып табылады. Шешендік айтыс пен поэтикалық айтыстың эстетикалық табиғаты мен ойын-сауықтық элементтерінің ұқсастығы болғанмен, атқарар қызметтері мүлдем бөлек.

### Кәсіби театр өнерінің бастапқы түрлері

XVIII ғасырдың алғашқы жартысында басталған Қазақстанның Ресейге қосылу үрдісі XIX ғасырдың орта шенінде аяқталды. Мұндай саяси акция қазақ халқының экономикалық, қоғамдық, мәдени дамуына әрқилы қайшылықты сипатта әсер етті. Мұның нәтижесінде Қазақстан бүкілресейлік шеңбердегі капиталистік даму аясына тартылды. Өлкеде бұрын да байкала бастаған патриархалдық-феодалдық қатынастардың ыдырауы қарқынды жүріп кетті. Қазақстанға капиталистік қатынастардың элементтері кіріп, сауда күшейді, орыс-европалық білімге жол ашылды, ақсүйектік, орыс-қазақ оқу орындары пайда болды, тұңғыш газет-журналдар шықты. Мұның бәрі қазақ халқының рухани мәдениетінде өз ролін ойнады. Бұрынғы ақын-жыршылармен (эпос айтушы) қатар халықтың мәдени өмірінде белсенді роль атқара бастаған жаңа типтегі

ақындар, әншілер қалыптасып, мәдени өмірге, кей жағдайда қоғамдық істерге араласа бастады. Олар бұрынғы ақын-жыршыларға қарағанда өздерін бүтіндей өнерге арнап, шығармашылық қызметіне міндеті ретінде қарады. Бұларға сал-серілер, қулар тағы басқалар жатады. Шаруашылық, қоғамдық, мәдени өмірдегі түбегейлі өзгерістердің әсерінен өзгеше кәсіби өнер иелері, өлеңді ауызша-поэтикалық шығармаларды және драмалық ойын-сауықтық көріністерді профессионалды орындаушылар қалыптасты.

Бұрындары халықтың көп жиналған жерлерінде ғана өнер көрсететін дәстүрлі ақын-жыршылар айтыс пен жыр айтуды өздерінің кәсіптеріне айналдырып, ауылдан ауылға өтіп жүріп, өлең-жыр айтып, драмалық сипатта айтыстарды орындап, халықтың эстетикалық қажеттіліктерін қандырған. Кейбір зерттеушілер бұларды орыстың скоморохтарымен салыстырады.

Эпос айтушы жыршылар жоғары орындау шеберлігімен (артистичностью) ерекшеленіп, көлемді эпикалық шығармаларды есте сақтап айта алатын болған. Эпос айту барысы шығармашылық актіге айналып, бір актер бірнеше рольде ойнаған моноспектакльге айналған. Халық аңыздарын шебер орындаушылар жаттанды мәтінді жай ғана қайталап қоймай, көркем бейнелер жасап, қимыл-қозғалыспен, ым-ишаратпен, бет қимылымен эпос қаһармандарын бейнелеп, әртүрлі мотивтер мен әуендерді пайдаланған. Ш.Хұсайынов пен Ы.Дүйсенбаевтың айтуынша, “Қозы Көрпеш — Баян сұлу” лиро-эпосы орындалғанда, әдетте, әртүрлі кейіпкерлердің әндері айтылған. Мысалы, бұларға Баян сұлу әні, Сарыбай, Қарабай күйлері, Қозы, Таңсық, Күнікей әндерінің әуені және тағы басқалар жатады.

Жыршылар образдарға кіріп, кейіпкерлердің жан дүниесін, іс-әрекеттерін, көңіл-күйін бере алған. Мәтіннің диалогты бөліктерінде әр кейіпкердің қалпына түсіп, өзінің речитатив-әндерінің әуенін, ырғағын, күшін қажетіне қарай өзгертіп отырған.

Жыршылар қаһармандық эпостарды орындау барысында тек қана батырлар мен олардың жауларының іс-әрекеттерін ғана жеткізіп қоймай, сөздің, әуен мен әрекеттің үйлесіміне де көңіл бөлген. Олар ұрыс ырғағы мен ат шабысы көрінісін шебер жеткізіп бере алған. Мысалы, “Қобыланды батыр” эпосындағы Тайбурыл аттың шабысы туралы белгілі ән мазмұн, ырғағына сәйкес шапшаң екіпінмен, қызу орындалады. Эпос айтушы атакты жыршылар — Мұрын, Шәкір бір ғана эпикалық шығармада әдетте онға жуық күй (мелодия) орындаған.

Жыршылар эпикалық қаһармандардың қуанышты немесе қайғылы көңіл күйлерін шеберлікпен жеткізіп, кейбір кейіпкерлердің шолжандығын, тіл кемістігін, сақаулығын дәл салып, көрерменді ду күлдірген. Эпос орындаушы танымал шеберлер “Тарғын сонда былай депті”, “Бұларды осында қалдырып, кейіп-

керлердің не істейтінін көрейік” — деген сияқты “ремаркаларды” пайдаланып, тыңдаушы-көрермендерді қызықтыра түсіп, жыр сюжеті ағымының динамикасын ширықтырып отырған.

Соңғы жүзжылдықта жазып алынған халықтық эпикалық шығармалардың мазмұны мен түрлері кәсіби айтушыларға айналған жыршылардың орындауында құпыра түсіп, олар эпостың тілін ажарландырумен қатар композициялық құрылымын дамытып, тыңдарманның эстетикалық талаптарына орай дамыта түскен.

Жыр мен эпостық шығармаларды орындаушылар өнері актерлік шеберліктен ешбір төмен емес. Олар халық мұрасын кейінгі ұрпаққа жоғалтпай жеткізумен бірге, орындаушылық өнердің де керемет үлгілерін жасаушылар. Оқиғаларды жеткізу барысында сан қилы кейіпкерлер бейнелерін өздерінше сомдап, ерекшеліктерін екшеп отырған. Олар кейде сахнада әрекет жасаған актердей диалогпен сөйлесе, арасында монологтың да қисынын келтіре қолданып, айтып отырған оқиғаның аясын, үн-ырғағын табуға да шебер болған. Оқиға барысындағы кейіпкерлердің сан қилы психологиялық толғаныстарын, көңіл-күй арпалыстарын нанымды ашып көрсете білген. Эпос пен жырды орындаушы шеберлер шығарманың жанрлық сипатына қарай драмалық, трагедиялық, комедиялық бояуларын да ескеріп, көркемдік тұтастықты сақтай білген.

XIX ғ. Қазақстанда ақындық өнердің “сал, сері” аталып кеткен жаңа түрі қалыптасты. Егер ақын-импровизаторлардың, эпосты орындаушы жыршылардың шығармашылығы кәсіби деңгейде болса, сал-серілердің шығармашылығының үлкен кәсіби деңгейі анағұрлым дамып, жаңашылдығымен сипатымен ерекшеленеді. Сал-серілік өнер халықтық және ақындық поэзияның негізінде пайда болып, оның үздік дәстүрлерін ілгері дамытты. Олардың поэзиясы мен музыкасы ақын-жыраулардан біршама ерекшеленеді.

Сал-серілер өнерге көңіл көтеру, күн көрудің құралы ретінде емес, тоғышарлыққа, қазақ қоғамындағы керіартпа патриархалдық, діни бастауларға қарсы қару, наразылық білдіру тәсілі ретінде қараған. Сондықтан олар өз әндерінің әуезді музыкалық үніне, жоғары орындау шеберлігіне баса көңіл бөлді. Олар орындаушылардың сырт бейнесіне де эстетикалық тұрғыда талап қойып, өздері де, қастарындағы құрбы-достары да өте сәнді киініп, қымбат әбзелді бір түсті әсем аттарға мінітін болған.

Сал-серілердің көз тартар сыртқы келбеттеріне поэзиясы да, музыкасы да сай болды. Өз шығармаларында олар махаббат пен жеке бас еркіндігін жырлап, сараңдық, ашкөздік пен топастық, жеке адамдардың ұқыпсыздығы тәрізді әр алуан адами кемшіліктерді өшкерелеп, бұл дүниедегі өмірдің, жердегі қуаныш пен бақыттың жалғандығы туралы діни қағидаларды шенеген. Сал-серілер бар болмысымен, мінез-құлық, іс-әрекеттерімен, өз өнерлерімен қоғам қағидаларына қарсы шығып, молдалар мен басқа да

билеп-төстеушілерге наразылық білдіріп, тұрмыс салтанаты мен өнердегі өмірсүйгіш бастамалар үшін күресті. Бұдан біз сал-серілер өнерінің идеялық мақсаты қоғамға мәдени қызмет көрсету екенін аңғарамыз.

Әнші-ақындар шығармашылығы төңкеріске дейінгі Қазақстандағы ауызша поэзия мен әншілік өнердің даму деңгейін анықтады. Олардың поэзиядағы жаңашылдығы мазмұн мен түрді демократияландырудан, поэтикалық штамп-формулармен қалыптасқан мәтін құрылымдарынан бас тартудан, поэтиканы көркемдік-бейнелік тұрғыдан дараландырудан көрінді. Әуендік-вокалдық өнер саласында серілер өзіндік бағдарламасы бар әншілік мектеп ұйымдастырды: әуен мен сөздің тұрақты үндестігі қалыптасқан әндер шығару; әрбір әуеннің тұрақты мәтіні болу; кантителамен қатар әннің драматизмін дамыту; ән тақырыбының тереңдігі мен өткір динамикалы сюжеттерін жасау, түрлерін байыту; әнді орындау техникасын дамыту.

Әнші-ақындар бірнеше орындаушыдан тұратын ансамбльмен өнер көрсеткен. Олар өз өнерлерін көбіне XIX ғасырдың екінші жартысында жиі ұйымдастырылып тұрған жәрмеңкелерде көрсеткен.

Дамыған халық шығармашылығының бұл өкілдері өнердің бірнеше түрін игерген; суырып салу қабілетіне, керемет дауыс пен тамаша вокальдық техникаға ие болумен бірге сал-серілер бишілік, жауынгерлік өнер көрсетіп, ат үстінде әр алуан ширктік қимылдар жасайтын болған. Осындай сал-серілердің бірі Кемпірбай Бөгембаев (1834—1895) “Семейде ән айтып, ағаш аяқ байлап алып, әр қилы сиқырлар жасап, сырнайдың сүйемелдеуімен билеп өнер көрсеткен. Халық ішінде “Ағаш аяқ” атанып кеткен өйгілі әнші, ақын, домбырашы, күлдіргі актер, биші Берікбол Көпенов (1861—1932) қатар шөгерілген тоғыз түіенің үстінен секіру мен биді қоса орындаған. Биді орындап жатып, ол епсіз, жасық күйеу жігіттерге арналған әнді ыңылдап айта жүрген.

Бидің қызығына түсіп кеткен көрермен соның ырғағымен теңселіп, әнді қосыла айтқан”.

Шашубай Қошқарбаев базар алаңындағы көпшіліктің көз алдында әнді үзбестен ат үстінде басымен тік тұра алған, сырнайда ойнай білген. Содан кейін аттан секіріп түсіп, билеп, қайтадан атқа мініп, әндете аулақ шауып, алыстап кете барған. Ал, қызыққа батқан көрермен оның соңынан қалмаған.

Сал-серілер шығармашылығының синкреттілігі көне синкреттілік емес екенін ескеру қажет. Бұлардың шығармашылығының синкреттік сипаты олардың енді-енді бастау алып келе жатқан сахналық өнердің алғашқы өкілдері екендігін байқатады. Синкреттілік өдтте өнердің бастапқы кезеңдеріне тән. Ұлы энциклопедистердің бірден бірнеше ғылыми пәндердің негізін

салушы болуы кездейсоқтық емес. Кеңестік Қазақстанның алғашқы жылдарында жаңа ұлттық әдебиет пен мәдениеттің бастаушылары өз бойларына бірнеше мамандықты сыйғызып, ақын, прозаик, сыншы және драматург ретінде көрінген. Ал, жаңа кәсіби өнер өкілдері актер, режиссер, қоюшы т.с.с. ретінде де қатар көрінді.

Сал-серілер өнеріндегі синкреттік белгілер біртіндеп азайып, олардан сол кезеңдегі қазақ өнеріндегі жаңа салалар-халық қушыкештері, айлакер-ептілер мен бишілер түріндегі жартылай кәсіби артистер бөлініп шықты. XIX ғ. аяғы мен XX ғ. басында Қазақстанның мәдени майданында дәстүрлі ақын, жыршы, күйші, сал-серілермен қатар, эстрадалық-цирктік өнердің алғашқы өкілдері қызметтерін белсенді түрде өркендетті. Бұлар қазақ мәдениетінің бұрынғы қайраткерлеріне қарағанда өз өнерлерін бірыңғай ірі базарлар мен жәрмеңкелерде көрсетті.

Бұл жайында: “Қазақстан экономикасының капиталистік Ресейге қосылуының нәтижесінде ең алдымен сауда қатынастары күшейді. Орынбор мен Сібір өлкелерінде ірі сауда орталықтары аса зор роль ойнай бастайды. Орынбор, Троицк, Қызылжар тағы басқалар қалаларға жан-жақтан көптеген сауда керуендері ағылып жатты. Қазалы сияқты қалаларда орыс және бұхар көпестерінің дүкендері қатарымен тұрды. Жергілікті қазақ жәрмеңкелері әрдайым Ресейдің үлкен жәрмеңкелерінен кейін жиналатын болған. Тура осы кезеңде Солтүстік, Оңтүстік, Орталық және Батыс Қазақстанда Қармола, Қоянды, Ақмола, Атбасар, Ойыл және Торғай облысының көп халық жиналатын жәрмеңкелері өркендей бастаған”, — деп жазылды.

Жәрмеңкелерде бұрынғы кездері үйлену тойлары мен астарда ойналатын, әртүрлі ойын-сауықтар қойылды. Бұлардың арасында әр алуан цирктік бағдарламаларды көрсететін акробатика ойындарын орындаушы артистер мен қара күш иелерінің өнері ерекшеленген. Қазіргі заман театрының қайнар көздері жөнінде сөз қозғай отырып, қазақ даласында өнерлерінде цирк ойындарының белгілері бар сауыққой-шеберлердің болғанын айту кету қажет. Бұлардың ішінде ұлттық кәсіби театр құрылмай тұрғанда-ақ, шеберліктерімен қалың қауымға әйгілі болғандар бар. Акробат және биші Зәрубай Құлсейітов Қоянды жәрмеңкесінде күлдіргі ойындар көрсеткен. Қоян болып киінген ол шай ыдысы, кейде тіпті қайнап тұрған самаурын қойылған үстел үстінде секіріп, айнала билеген, Қажымұқан Мұнайпасов қара күш иесі ретінде балуандық өнер көрсеткен.

Мұндай ойындарда ат құлағында ойнаған шабандоз жігіттер өнері аса үлкен қызығушылық тудырған. Бұлар бұрыннан келе жатқан дәстүрлі цирктік бағдарламалардың барлығын дерлік жасайтын болған. Мысалы, қатты шауып келе жатып жерден теңге алған. С. Мұқановтың айтуынша, Шашубай Қошқарбаев ең асау

деген жылқыны жүгенсіз, ерсіз-ақ жуасытып, біресе бір қолымен, біресе басымен тіке тұрып, сөйте тұра, домбыра немесе сырнай тартып, шабысын жалғастыра берген.

Сондай-ақ, осы іспетті ойын-сауықтар кезінде жүріп бара жатқан арба дөңгелегінің сым шабағына аяқ-қолымен жармасып алып, сонымен бірге айналып, әртүрлі сиқырлар мен айналы әрекеттер жасап, керілген арқан үстінен ағашаяқпен жүріп, акробаттар мен түр-түрлі ептілер театрлық, цирктік өнер көрсеткен.

Осындай халықтық жартылай кәсіби артистер арасында аң болып киініп, сол жануардың қимыл-әрекетін бейнелейтін арнайы бишілер пайда болды. Халық арасынан шыққан сауыққой-бишілер З.Құлсейітов, А.Берсеғалиев және О.Әбенювтер жеке де, бірігіп те би көріністерін ұйымдастырып отырған. Олардың бірлескен “Қоян-бүркіт” би-спектаклі қазақ даласына әйгілі болды.

“Ашық жерде бірде үріккен, бірде бей-жай күйдегі қоян жайылып жүр. Бүркітті байқаған ол бұта ішіне тығылмақшы болып жанұшыра ұмтылады. Бірақ онысынан түк те шықпайды. Бүркіт шапшаң ұшып келіп қонады. Қорыққан қоян бір сәт есінен танып, жерге құлап түседі. Сосын қалтылдап, топыраққа басымен көмілуге тырысады. Қоянның өзінен құтылып кетпейтінін шамалаған бүркіт оны жазалауға асықпайды. Ол өзінің құдіреттілігіне мақтана, қанатын кең құлаштап, айбаттана ары-бері жүреді. Бұл мезетте құрбандыққа ұшыраған аң есін жиып, бұталар арасына сіңіп кетеді. Жоғалып кеткен қоянды байқаған ашық ауыз бүркіт ашуланып, қылиды (қоянды) мұқият іздеп, алайда оны таппағаннан кейін ұша жөнеледі. Қоян жасырынған жерінен абайлап шығып, ұрлана жалтақтайды да, батылданып, масаттана, аңқау бүркітке күледі”.

Мұнда көркем бейнелер де, оқиға, іс-әрекет те бар. Халықтық билерде орындаушылар аңдардың әр қилы жағдайлардағы әдет-қылықтары мен жүріс-тұрыс ерекшеліктерін бет қимылымен, ым-ишаратпен жеткізген. Би қимылдарымен берілген шағын спектакль жасалған. Кейбір артықтау психологияландыру мен асыра сілтеушілік көзге түсіп тұрған. Біздің алдымызда би өнері құралдарымен жасалған театрлық қойылым көрсетілген. Әрине, халық өнерпаздарының бейнелеу құралдарының мүмкіндіктері бай емес. Мұнда негізгі әдет-ғұрыптарға еліктеуге, киімге де көңіл бөлінген.

Халықтық драмалық өнердің жартылай кәсіби қайраткерлерінің барлық түрлерінен театр актерлеріне азды-көпті жақыны “қу”, “қуақы” деп аталатын халық комедианттары. “Қу — бұл нағыз артист”, — деп жазды Мұқанов. Қу ауыл өмірін терең білген және соған қарай өзінің қайталанбас бай репертуары болған. Ол ел ішіндегі сорақылықты, адамдар бойындағы келеңсіздікті тез аңғарып, соларды күлкінің найзасына ілген, театрлық көріністерге айналдырған.

Ақын-драматург Ә. Тәжібаев: “Арғы заманнан келе жатқан

Алдар Көсе, Жириеншелердің тапқырлығы мен даналықтарын, естен кетпестей, ескірмейтін әрекеттерін, айла-амалдарын естіп, біліп қана қойғанымыз жоқ, олардың дәстүрін тұтынушылардың өздерін де көрдік. Күні кеше ғана өмір сүрген Айдарбек, Торсықбайлар, олардың ізін ала шығып, ақыры біздің театр өнеріміздің классиктеріне айналған Қалибек, Иса, Елубайлар — сол Алдар Көсе, Жириенше шешендердің мұрагерлері, солардың дәстүрін бүгінге жеткізушілер еді. Біз бұрыннан білетін, әр тұстарда естіп жүрген қазақтың қулары — осы Сүлеймен, Елеңке, Жалабай, Шәрке сал, Мыңжасар, Ақымша, Орынбасар, Төлебай, Дайрабай, Боранбай, Дәулетияр, Ахмет, Бостан, Тонай сияқты қулардың да күлдіргі сөздері мен күлдіргі әрекеттері мол. Күліп отырып қазақ тірлігінің талай құбылыстарын, суреттері мен портреттерін көреміз. Құрдастар арасында жүретін жарасымды қалжыңдар құрбы-достар топырағында шуақты күннің сәулесіндей сүйкімді сезіндіреді. Елдің жарасымды әдет-ғұрпының неше алуан әдемі көріністері бар... Бұлар кезегі келгенде домбыраға қосылып, ағыта сөйлеп кететін ақын, жылата да, күлдіре де білетін әнші, көп жиналғанда, тойларда, жәрмеңкелерде қоян болып секіріп, бүркіт болып ұшатын акробаттар, лезде бұзауша мөңіреп, қозыша маңырап үндерін құбылтатын, енді бір айналғанда жылмасак кемпір, күркілдек кілең шалдардың да бейнелеріне түсіп кете беретін артистер... — деп, бұлардың өнеріне тамаша суреттеме берген.

Халықтық драмалық шығармашылық өкілдерінің басқа түрлеріне қарағанда, қу-айлакерлер ауызша-прозалық жанрда басым өнер көрсеткен. “Бейнелі өнерге олар орындаушылық өнерлерінің мәнерлілігімен, яғни аяқ асты күлдіргі сахналар ойлап таба білумен қатар, сөзбен де, әрекетпен де кейіпкерлердің әр алуан характерлерін тыңнан жасай алып, көріністер мен оқиғаларды жаңадан суреттеу қабілетімен жеткен. Айдарбек, Битан-Шитан, Зарубай, Күндебай, Қонтай-Тонтай, Маукай, Текебай, Торсықбай тағы басқалар тәрізді белгілі қулар халық сүйіктілеріне айналған”.

Сондай-ақ, халық қуларының өнері өткір сатиралық бағытымен, тақырыбының әр алуандығымен ерекшеленеді. Олардың шығармашылығында отбасылық-тұрмыстық тақырыптармен қоса әлеуметтік-таптық тақырыптар да көрініс тапқан. Халық қулары алғашқы болып ауызша-драмалақ шығармашылықтың объектісі етіп адам кемістіктерімен, тұрмыстық ұсақ көріністермен қатар байлар мен молдаларды кейіпкер ете отырып, таптық мазмұн енгізді. Әжуаланған адамдар өш алу мақсатында оларды “жынды”, “шаншар” деп атаған.

Мамандардың бір ауызды пікірі бойынша халық арасындағы қулардың, өткір тілділердің өнері қазіргі заман театрының пайда болып, кәсіби актерлердің қалыптасуында елеулі рөл атқарған. Алғашқы әуесқой және кәсіби театр актерлері комедиялық рөлдерді

орындауда халықтық-жәрмеңкелік қулардың асыра сілтеу мимикасы мен әзіл-қалжыңдарын кеңінен қолданған.

Қазақтың халықтық драмалық шығармашылығы XX ғасырдың бас кезінде, қазан төңкерісі тұсында Орынбор, Омбы, Семей, Ташкент, тағы басқа қалалардағы бірқатар әуесқой драмалық үйірмелер мен театрлардың пайда болуының арқасында кәсібилік арнаға жақындай түсті. Бұл жерде артист ретінде негізінен сол уақытта әртүрлі қалалық оқу орындарында оқитындар, ұсақ бай-төрелер, қызметкерлер, жәрмеңкелік сахналар мен әуесқой үйірмелерде бұрыннан өнер көрсетіп жүрген кейбір сайқымазақ артистер (комедианттар) шыққан.

Ол кезде сахна қойылымына арнайы жазылған пьесалар болған жоқ. Көбіне драмалық табиғатқа бейім тұрмыстық әдет-ғұрыптар, ойындар, ойын-сауық түрлері инсценировкаланған. Мысалы, 1915 жылдың қаңтар айында Солтүстік Қазақстандағы Атбасар қаласында “халықтық үйлену тойы” дейтін көрініс қойылған. Онда құда түсіп, некеге отыруға байланысты әр алуан жағдайлар импровизациялық түрде көрсетілді. “Күйеу жігіт” “қалыңдық” ауылына танысу үшін келгенде, оны қыз-жігіттер салтанатты түрде күтіп алып, домбырамен салттық әндер айтқан. Кейіннен “қалыңдық” өзінің болашақ күйеуінің ауылына келіп, оны жаңа туыстарымен таныстыру кезінде әзіл-қалжыңды әндер айтылып, бірқатар сөлем беру рәсімдері орындалды.

Мұндай кештер зор табысқа ие болып, көпшілік жиналатын орынға көрем деушілердің барлығы сия бермеген”.

Әуесқой театр төңкеріске дейінгі Қазақстанның мәдени өмірінде маңызды роль ойнады. Біріншіден, кәсіби драматургияның жоқтығына қарамастан, онда халықтың тұрмыс-тіршілігі туралы пьесалар мен халықтық ойын-сауықтар сахнаға бейімделіп қойылған; екіншіден, олар өздерінің қойылымдарымен халықтың көрермендік мәдениетін қалыптастыру бағытында үлкен эстетикалық және мәдени қызмет атқарды; үшіншіден, халық таланттарының ең дарындыларын тәрбиелеп, олардың кәсіби сахнаға шығуына жол ашты; төртіншіден, әуесқой театр халықтық драмалық шығармашылықтың бүкіл тәжірибесі мен мүмкіндігін пайдаланып, кәсіби театрдың дүниеге келуіне игі әсерін тигізді.

Халықтық драмалық шығармашылыққа тұтастай талдау жасағанда оның әртүрі даму тарихының әр кезеңдерінде бірде ғұрыптық поэзияда, бірде ойын-сауықтарда үлгілері бірде жартылай кәсіби қойылымдарда көрініс тапқан халық өнерінің әр сатыдағы даму деңгейінің көрінісі болып табылатынын көрсетті. “Күрделі салтанаттық мерекелік және отбасылық салттар нақты жобасы бар, құрамына тым көп мөлшерде поэтикалық шығармаларды енгізген өзгеше театрлық қойылымдар болған. Олар тек сиқыршылық емес, сондай-ақ, ойын-сауықтық қызметті де атқарған. Салттың



сиқыршылық мөнінің өлсіреп, кейіннен тіпті толықтай ұмытылуымен бұл элементтер алдыңғы сапқа шығып, ғұрыптық емес шығармалардың есебінен толықты. Бүкіл әрекеттің басым қызметі болып эстетикалық қызметі саналады. Бірақ бұл да енді сауық-сайран, көңілді мерекелік серуен ретінде қабылданды. Осындай салттарға кіретін әр алуан өндер мен ойындар, әзіл-қалжыңдар үлкен көркемдік құндылыққа ие”.

Уақыт өте мұндай ойындардың көбі салттық сипаттан ажырап, таза ойын-сауықтық мақсатта ұйымдастырылды. Бұлармен қатарласа тек ермек үшін, қызықтау мақсатындағы салттық белгілері жоқ ойындар пайда болды. Оларда ойынға қатысушылар мен оның барысын бақылап, қызықтайтын көрермендер алдын ала ойластырылған. Біртіндеп бойында тек көріністік сипаты басым болуымен қана қоймай, сонымен қатар театр өнерінің жекелеген элементтері қалыптасатын халықтық ойын-сауықтық құралдардың тұтастай жүйесі жасалады. Оларға адамның объективтік түрленуі, ақын, шешендердің өлеңдері мен сөздеріндегі бейнелілік, музыкалық және вокалды орындаушылық, диалогтар, монологтар және тағы басқалар жатады.

Қоғамның дамуына байланысты халықтық драмалық шығармашылық өзгеріске ұшырып, жаңа белгілерге ие болады. Қазақстан Ресейге қосылғаннан кейінгі жаңа қоғамдық, саяси-әлеуметтік жағдай әкелген мәдени ықпалдың әсерінен халық өнерінің кәсіби өнерге жақын түрлері дамыды. Жартылай кәсіби артистер, әншілер, цирк артистері өмірге келді. Тұңғыш әуесқой драмалық театрлар мен үйірмелер ұйымдастырыла бастады. Өзгеше пьеса-миниатюралар мен сахналық жүйелер жасалып жатты. Енді халықтық өнер ойын-сауықтық сипатпен шектелмей, алдына эстетикалық мақсаттар қойып, айқын идеяларды уағыздаушы құралға айналды. Басқаша айтқанда, атакты кулар, сал-серілер мен өнерпаз артистердің шығармашылығы қалың бұқараны тек эстетикалық жағынан тәрбиелеуге ғана емес, сонымен қатар олардың нақты бір көзқарастарын қалыптастыруға бағытталды.

Әрине, шеберлік деңгейі жағынан олар әлі де ойын-сауықтық сипатын сақтап, театрлық өнердің кәсіби өкілдерінің деңгейіне әлі де жеткен жоқ болатын. Олар көркем бейнені сырттай, көріністік, еліктеу сипатында, киім ауыстыру, тағы басқа деңгейде боямалай жасаған. Оларда көркем бейненің жан-дүниесін терең ашу, оның ойы мен сезіміне тұтастай берілу, өздері орындаған рольге толығымен еніп кету жағы ақсап жатты.

Қорыға келгенде, жоғарыда айтылған көркемдік құбылыстардың бәрі “Дала театрына” тән сипаттар. Бертіңдегі қазақтың ұлттық кәсіби сахна өнерінің дүниеге келуіне, дамуы мен қалыптасуына осы фольклорлық театрдың ықпалы мол болғаны анық.

#### Пайдаланылған әдебиеттер

1. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Қазақ ауыз әдебиеті және халық ойындарындағы театрлық-драмалық элементтер. “Қазақ ССР Ғылым академиясының Хабарлары, көркемөнер зерттеу сериясы” А-А., 1950, N1, 16-б.
2. Сонда.
3. Сонда, 17-б.
4. Сонда, 16-б.
5. Мұқанов С. Истоки казахского народного театра. — Литература и искусство Казахстана. А-А., 1941, N1, 89б.
6. Гусев В.Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977, 42-б.
7. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Көрсетілген әдебиет, 17-б.
8. Бұл жөнінде ойын-сауықтық ойындарға арналған бөлімде сөз болады. Жалпы Ш.Хұсайынов пен Ы. Дүйсенбаевтың санауы бойынша қазақ ойындарының саны 200 асады.
9. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 88-б.
10. Гусев В.Е. Көрсетілген әдебиет, 43-б.
11. Ауэзов М.О. Мысли разных лет. А-А., 1961, 79-б.
12. Ауэзов М.О. Көрсетілген әдебиет, 80-81-б.
13. Ауэзов М.О. Көрсетілген әдебиет, 81-б.
14. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 87-б.
15. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Көрсетілген әдебиет, 22-б.
16. Ауэзов М.О. Көрсетілген әдебиет, 83-б.
17. Сонда.
18. Ойын-сауықтар туралы төменде сөз болады.
19. Қалыңдықты таныстыру салтына күйеу жігіттің туған-туыстары үлкен мән берген. Бұл салты орындау үшін олар алдын-ала өз ағайын-туыс, жақындарының ішіндегі сыйлы, жұмсақ, жайлы мінезді адамның бәрін дайындаған. Осы ырым бойынша келіннің болашақтағы мінез-құлқы оның бетін ашқан адамға байланысты деген сенім бар.
20. Ауэзов М.О. Көрсетілген әдебиет, 84-85-б.
21. Ауэзов М.О. Көрсетілген әдебиет, 85-б.
22. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 88-б.
23. Қазақтың көне дәстүрі бойынша күйеу бала әсіресе қалыңдық ауылында қандайда бір белсенділік танытпауы керек. Оның қайын атасы мен қайын енесіне және болашақ жарының басқа да туыстарынан тығылуы міндет. Мұның барлығында көнедегі “күйеу жігіттің қашуы” дәстүрінің қалдықтары сақталған.
24. Гусев В.Е. Көрсетілген әдебиет, 51-б.
25. Львов Н. Казахский театр. М., 1961, 25-б.
26. Гусев В.Е. Көрсетілген әдебиет, 53-б.
27. Сонда.
28. “Айқап”, 1915, N8.
29. “Қазақ” газеті, 1916, N166.

30. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 87-б.
31. Сонда, 91-б.
32. Бұл сөз әр түрлі жазылып, түсіндіріледі (“көкпар”, “көк бөрі”). С.Мұқанов серке тартысын көкпар деп санамайды. Мұның астарында басқа ойынның бар екендігін айтады. — Қараныз: Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 91б. Генетикалық жағынан бөлкім бұл ойын некелескен екі рудың өдет-ғұрыптық жарысы мен дуалистік ұйымына жатады.
33. Сонда.
34. Бөлкім мұнда тотемдік анды жеудегі көне ғұрыптың қалдықтары сақталған. Содан барып тотемнің барлық сиқырлы, мистикалық мүмкіншілігі жеуге өтіп кеткен тәрізді.
35. Бұл ойынның эндогамдық рулардың көнедегі салттық жарыстарымен генетикалық байланысы мұнда өбден айқын көрінеді.
36. Абиоров Д. Народный танец.— В кн.: КазССР. Энциклопедический справочник. А-А., 1981, 629-б.
37. Алайда, бұл ойын Оңтүстік Қазақстанның жартылай отырықшы аудандарындағы жасөспірімдер мен балаларда кездеседі, бірақ тек қана ойын-сауықтық мақсатта, ермек ретінде ғана.— Қараныз: Б.Момышұлы. Избр. соч., в 2 тт. А-А., 1980, т.2, 117—118-б.
38. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 86б. Сондай-ақ қараныз: Песни степей.— Антология казахской литературы (под ред. Собелева Л.). М.,1940, 15—16-б.
39. Әуезов М.О. Көрсетілген әдебиет, 69-б.
40. Львов Н. Көрсетілген әдебиет, 4-б.
41. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 87-б.
42. Әуезов М.О. Уақыт және әдебиет. А., 1962, 13-б.
43. Әуезов М.О. Шығармалары, 11 том, 33-б.
44. Сонда, 52-53-б.
45. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 91-б.
46. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Көрсетілген әдебиет, 25-б.
47. Львов Н. Көрсетілген әдебиет, 23-б.
48. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Көрсетілген әдебиет, 20-б.
49. Сонда, 19-б.
50. Жубанов А. Жизнь и творчество казахских композиторов. А-А., 1942, 107-б.
51. Абиоров Д. Көрсетілген әдебиет, 629б.
52. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Көрсетілген әдебиет, 26—27-б.
53. Аюзов М.О. Көрсетілген әдебиет, 330—331-б.
54. Мұқанов С. Көрсетілген әдебиет, 91-б.
55. Абиоров Д. Көрсетілген әдебиет, 629-б.
56. Нұрпейісов К. Театр — В кн.: КазССР. Энциклопедический справочник. А-А., 1981, 601-б.
57. Львов Н. Көрсетілген әдебиет, 7-б.
58. Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982, 4-б.

## ЕЖЕЛГІ ДӘУІРДЕГІ МУЗЫКА ӨНЕРІ

### Ежелгі дәуірдегі музыка мәдениеті (ғылыми-теориялық түсініктеме)

Қазақ халқының музыкалық қазынасы үшінші мыңжылдықтың алғашқы кезеңіне дейін өзінің сан қырлы көркемдік сипатымен сақталынып, көшпенділердің руханияттық және эстетикалық талғамдарына сәйкес ұлттық діліміздің сарқылмас бұлағына айналуға. Көне музыкалық-поэтикалық нұсқалар — ұмытылмас бабалар даналығы, ғасырлардан жеткен өшпес сарын. Теңдесі жоқ рухани байлығымыз ауызекі түрде қалыптасып, әр заманда сұрыпталып, тек өзіне тән сұлу да сүйкімді өуенімен, қайталанбас ұлттық ерекшеліктерімен, сан түрлі колорит-бояуларымен ХХІ жүзжылдықта өз жалғасын табуға.

Тәуелсіздікке ие болған алғашқы жылдардың өзінде-ақ ұлтымыздың материалдық және рухани мәдениет ескерткіштерін іздеуде, анықтауда, табуға және зерттеуде болашақтың жана бағыттары белгіленді. Бірнеше ғасырлық көркемдік сипаттарымен, тарихи маңызымен сақталып, ауызекі түрде қалыптасқан қазақ мәдениеті жалпы түркі руханиятының бір бөлігі бола тұра, еуразия аумағында, сонымен қатар, дүниежүзілік адамзат прогресіне өзіндік үлесін қосуда.

Қазақ фольклорының байырғы түрлерін жүйелі түрде баяндайтын бұл басылым тарихи маңыздылығымен қатар, жалпы түркітілдес халықтардың көне мәдениетіне тән көптеген ортақ тамырларын байқататын қырларымен де құнды. Мысалы, архаикалық мөтіндерде кең орын алған (ноғай-татар, қырғыз-хақас, түрікмен, балқар-қарашай, башқұрт және т.б. халықтардың фольклорындағы) тақырыптық-сюжеттік үндестіктер, алғашқы музыка үлгілерінде кездесетін (оның ішкі және сыртқы құрылымдарындағы) интонациялық, ырғақтық, өлшемдік ұқсастықтар, аталған халықтардың рухани өмірінде ерекше дамыған өдет-ғұрыптық, тұрмыс-салттық, наным-сенімдік ұғымдарындағы және синкреттік бақсылық-шамандық өнеріндегі, көпшікіді үйлену және ғұрыптық рәсімдеріндегі ортақ белгілер.

Басылымның алғашқы томының бұл бөлімінде көне заманнан бері ғасырлар бойы қалыптасып, сақталған мәдени мұраның үлгілері келтірілген. Олардың архаикалық түрлері мен пішіндері ауызекі түрде ХХІ ғасырға дейін жеткен дәстүрлі сабақтастықтың бастаулары ретінде сарқылмас рухани дүниенің өзегі болып қарастырылады. Көшпелі өркениеттің көркемдік қазынасының бұл нұсқалары туған еліміздің ділінің өзегі болып, музыкалық тілінің ерекшеліктерін, өзіндік қасиеттерін бойына сіңіріп, ұлттық идеологияның өзегіне айналды. Сонымен қатар, тұңғыш өуен-

мақамдардың үлгілерін анықтап, олардың жанрлық сипаттары белгіленді. Бұл аспапты музыканың алғашқы түрлерінің пайда болуын, өдет-ғұрып және отбасылық-тұрмыстық фольклордың қалыптасуын көрсетеді.

Зерттеу тақырыбының күрделілігі мен өзектілігі көне мұрамыздың қазіргі заманға дейін жеткен прозалық, поэтикалық, музыкалық үлгілері мысалында оларды нақтылы ғылыми-тәжірибелік тұрғыда талдау арқылы ашылады. Фольклордың әртүрлі нұсқаларын қарастырғанда, оның тұрақталған өлшемдік, ырғақтық, мақамдық элементтеріне сүйеніп, көнелік, жанрлық және типологиялық сипаттамаларын ашуға мүмкіндіктер туады. Сол тұрғыдан тұжырымдап, сарындарды фольклордың көне түрлеріне жатқызамыз. Байырғы музыканың бұл саласы негізінде тек ауызекі түрде ғана сақталғандықтан, бізге оның санаулы ғана ноталық үлгілері белгілі.

Сарынның рухани мәдениетіміздің өзегі екендігі, оның ғасырлар тереңінен жеткендігі “Қазақ өнері” энциклопедиясында ғылыми түрде дәлелденді. Сонымен қатар, мұнда сарын музыкалық-поэтикалық фольклордың көне түрі деп келтірілген [1, 603]. Сарын тек өзіне тән мақамымен, әуенімен, өлшемдік-ырғақтық иірімдерімен ерекшеленеді. Сарын атауының этимологиясы “әуен”, “мақам”, “мотив” және “сарындату”, “сарындатып айту” деген ұғымдармен тығыз байланысты және оның мағынасы қазақ әдебиетінде, филология ғылымында жан-жақты зерттеліп, кең қолданылады. Сарынның көптеген сыр-сипаттары көркем шығармаларда, музыкада кездеседі: әдебиетте — ерекше стильдік бағыт ретінде, табиғат көріністерін сипаттауда, романның негізгі кейіпкерлерінің ішкі дүниесін ашуда, олардың ой-пікірлерінің бірлігін көрсетуде, сонымен қатар, қысқа да нұсқа да поэтикалық өлеңдер түрінде де қолданылады [2, 232-233]. Ал музыкада, дәлірек айтқанда, опера өнерінде — лейтмотив, лейт-интонация ұғымдары негізгі сарын түрінде және басқа да көркемдік тәсіл ретінде пайдаланылады. Сарын термині тұңғыш рет ұлы ғалым-энциклопедист Ш.Уәлихановтың еңбектерінде, нақты айтқанда, Қорқыт туралы зерттеулерінде кездеседі. Шоканның пікірі бойынша: “Қырғыз (қазақ — С.К.) бақсыларында ең алғашқы бақсы болған Қорқыт туралы аңыз кең тараған. Онда Қорқыт (қазақтарға — С.К.) қобыз ойнап, сарын айтуды үйреткен” [3, 168].

Сарын — архаикалық сөз, оның мағынасы жалпы түркі халықтарында жиі кездеседі. Мысалы, балқар-қарашайларда, ноғайларда, башқұрт-татарларда, тувалықтарда сарын, сарнау, жылау-сықтау деп айтылып, рәсім-салттық функцияларды орындап, ұлттық дәстүрлерінде кеңінен орын алған [4, 28]. Ал қазақ халқының рухани өмірінде сарын көп мағыналы және көп түрлі болып келеді. Мысалы, жай сарындарды адам өзінің ішкі

дүниесіне сөйкес қабылдаса, бақсы сарындары (сарындардың ішіндегі ең күрделі және синкреттік түрі) арбау, емдеу сипатында адам және тірі жандар ауырғанда гипноздық жағдайға келтіру үшін магиялық және шипагерлік мақсатпен орындалады. Сопылық сарындарға келсек, олар діни ұғымдарды уағыздауға, ислам дінін насихаттауға бағытталады. Ақындар сарындары туралы айтсақ, олар тек сол ақынға тән, өзіндік ерекшеліктері бар мәнерлерімен қолданылады. Қазақтың шығыс өлкесінде кейбір сарындар қыз ұзату, келін түсіру салттарында диалогты түрде айтылады. Қорыта келгенде, сарын байырғы фольклордың ерекше түрі ретінде халықтың рухани-тұрмыстық дүниесінде кең және тұрақты орын алып, жан-жақты дамып, тарап, көне рухани дүниеміздің сарқылмас бұлағына айналды.

Сарын туралы құнды ой-пікірлер көрнекті ғалым-түркітанушы А.Байтұрсынұовтың [5, 298] (оның ғылымға енгізген термині — “Сарын — сөз саласы”) еңбектерінде, Ә.Марғұлан, М.Әуезов, С.Қирабаев, С.Қасқабасов, А.Ісімақова және т.б. ғалымдардың зерттеулерінде айтылған.

Жалпы тұжырымдағанда, сарын ұлттық мәдениетіміздің ежелгі дәуірінде пайда болып, одан әрі өмір талабына сөйкестене келе, ғасырлар бойы сараланып, өзінше дамып, бірнеше тарихи кезеңдерді қамтиды. Ежелгі фольклордың бұл түрі тұрмыс-салттық, эпикалық жанрлардың, сонымен қатар, басқа да халық музыкасының негіздерін қалап, лирикалық әндердің, айтыстың, аспапты музыканың өзектерін құрастырып, халық композиторларының — сал-серілердің, ақындардың, күйшілердің шығармашылықтарына елеулі ықпалын тигізді. Сондықтан сарындардың мәдени мұрамыздың тарихындағы орны өте маңызды және ерекше. Бұл туралы атақты ағылшын оқымыстысы, мәдениеттанушы және этнограф Э.Тайлор (1832—1917) өзінің “Алғашқы мәдениет” атты белгілі еңбегінде: “Мәдениеттің әртүрлі кезеңдері оның бірте-бірте дамуын көрсете келе, өткен дәуірдің мұрасы болып, келешектің қалыптасуында маңызды роль атқарады”, — деген [6, 18].

Сарындарды көне фольклордың саласы ретінде зерттеу — оның көркемдік және құрылымдық сипаттарын, ұлттық музыканың генезисін, өзіндік және аймақтық ерекшелігін анықтап, жанрлық және композициялық түрлерінің эволюциялық жолмен дамуын көрсету — дәстүрлі өнеріміздің көптеген күрделі тарихи-теориялық мәселелерінің сыр-сипатын шешеді.

Сарындар ежелгі музыка мәдениетінің бастауы ретінде қабылданып, бізге жеткен ноталық нұсқалары бойынша бақсылық сарын, жай сарын, сонымен қатар ақындық сарын түрлері болып жүйеленеді.

Қазақтың отбасылық, өдет-ғұрып, тұрмыс-салт өндері ұлттық өнердің бастау көзі. Музыкалық фольклор жүйесіндегі бұл байырғы

жанрларда ғасырлар бойы қалыптасқан ырым-ұғымдар сақталған. Қазақ халқының өмірінен үлкен орын алған ғұрыптық әндер жанрлық-тақырыптар жағынан төмендегі салаларға бөлінеді: арбау-байлау әндері — “Бөдік”, “Күләпсан”, маусымдық — “Жарапазан”; үйлену тойларында айтылатын — “Жар-жар” (“Аужар”, “Бике-ау”, “Үкі-ау”), “Сыңсу” (“Қыз сыңсу”, “Көрісу”, “Қоштасу”, “Сарын”), “Той бастар”, “Беташар”; нәрестенің дүниеге келуімен байланысты айтылатын — “Бесік жыры” (“Әлди, бөлем”, “Бала жұбату”); қайғы-қасірет, мұң-шер әндері — “Естірту”, “Жоқтау” (“Жылау”, “Зарлау”, “Дауыс айту”, т.б.).

Қазақтың әдет-ғұрып, тұрмыс-салт әндерінің тарихы қазақ қауымы өз алдына жекелене бастаған (б.д.д. VII—V ғғ.) кезеңінде-ақ пайда болған. Әрине, ол кезеңнің музыкалық мәселелерін зерттеудің өзіндік қиындықтары жеткілікті. Ескілікті көне үлгілердегі ән-өлеңдердің ауызекі түрде таралуы себепті олардың жазба нұсқалары сақталмаған.

Қазақтың дәстүрлі көне фольклоры заман елегінен өткен сайын мүлдем жоқ болып кетпегенімен де, бастапқы қалпында сақталмай, бізге үлкен өзгерістермен жаңарып жеткені мәлім. Томға енген ғұрыптық үлгілердің бәрі де әуендік, интонациялық, ырғақтық, ладтық жағынан дами түскендігін көрсетеді (дыбыс көлемі тұрғысынан кеңейген). Ал өлең мәтіндерінде әр уақыттың жырын жырлайтын, сол дәуірдің өмір тіршілігін суреттейтін сөздер кездеседі. Ғұрыптық әндердің көнеліп, біздіңше, олардың жанрлық жағымен байланысты болуында. Сондықтан да ғұрыптық рәсімдерде кездесетін үлгілер арбау-байлау, емдеу, үйлену салты, өлікті жерлеу, т.б. салт жоралармен біртұтас деп тұжырымдаймыз.

Арбау-байлау, емдеу ән-өлеңдері “Бөдік” пен “Күләпсан” белгілі бір аурудан адамды немесе малды емдеу үшін қолданылады. Бөдіктің айтылуын С.Сейфуллин былай түсіндіреді: “Адам ауырса, яки, мал ауырса, әйел-еркек жиналып, ауырған малды қамап алып, екі-екіден қосылып, шулап өлең айтады. Өлеңді орындағанда ауру “иесін” қорқытып, “жын ойнағандай” қылып ойнап айтады. Бұл өлеңді “бөдік” дейді” [7, 177]. Баксы-балгерлік халықтың наным бойынша әр аурудың өз иесі, тәңірісі бар, тілін тапсаң, оны қуып, аластауға болады деп сенген.

Бөдік және баксы сарындары ауруды емдеу кезінде ән-өлеңмен қатар түрлі кимыл-қозғалыстармен, жора-жосық, би элементтерімен қосылып, синкреттік сипатта әсер етеді. Емдік тәсілдердің қасиеті мен сиқырлы күші де осы ерекшелікте деп ойлаймыз.

Халықтың ән шығармашылығындағы синкретизмнің тарихилығы және оның жалпы белгілері жөнінде фольклор зерттеушісі Ә.Е. Алексеев былай дейді: “Синкреттік мәдениеттің негізгі белгісі көптеген халықтардың дәстүрлі фольклорында бүгін де көрініс тауып жалғасуда, поэзия мен музыка жеке-жеке бөлек өмір

сүрмеген, олар тұтас бір дүниенің бөлінбейтін екі жағы болған” [8, 88].

Маусымдық “жарапазан” әні ораза айында, “ауызашар” кезінде, сондай-ақ танерген, кейде түн ішінде де айтылады. Жарапазанның өзін шартты түрде үш кезеңге бөліп қарауға болады. Алдымен, орындаушы үй иесін мақтаудан бастайды. Одан кейін ислам дінінің шарттарын уағыздап, имандылыққа шақырады. Соңы бата берумен аяқталады. Жарапазанның негізгі мақсаты — ораза айында ислам дінін насихаттаумен бірге, халықты имандылыққа ұйыту, береке-бірлікке, ізгілікке шақыру болып саналады.

Маусымдық және ғұрыптық әндері кезінде бимен, көңілді ойындармен өткізілетін және соларға байланысты сенімдер өте көне замандарда, адам баласы аңшылықтан қарабайыр жер өңдеушілікке және мал өсірумен айналыса бастаған кезде, б.з.д. V—IV мыңжылдықтарда, ал кейбір жерлерде одан да бұрын — III—II мыңжылдықтарда қалыптаса бастаған [9, 84].

**Жар-жар** — қыздың ұзатылу тойы аяқталып, үйден аттанар алдында орындалады. Әнді екіге бөлінген қыз бен жігіттер топтары айтады. Жігіттер бастап, қыздың жат-жүртқа жаралғанын, жаңа тұрмыс құруының, жарын сүйудің, нәресте көрудің қызығын айтып, “барған жерінде құтты келін бол” деген тілектер білдіреді. Ол жақта да ата-енесінің барын ескертіп, қызды жұбатады. Әрбір өлең жолдарынан кейін “жар-жар” деген қайырма сөздер қайталанып отырады. Қыздар тобы ұзатылып бара жатқан қалыңдықтың атынан жігіттерге жауап береді. Жат-жүртқа барғанда елде қалған ата-анасын, туған жерін, туыстарын, құрбы-құрдастарын сағынатынын өнге қосады.

Қыздар айтатын “жар-жардың” әуенінде әрқашанда мұңды сарын бірге жүреді. Өлең сөзі II буынды қара өлең үлгісімен, кейде 7-8 буынды жыр ағымымен келеді. Әуені шағын диапазонда, ырғақтық-өлшемдік құрылымы қарапайым.

“Жар-жар”, “Сыңсулардың” т.б. түрлері өзге түрік-моңғол халықтарының біразында бар. Қазақ жұртымен көршілес отырған туысқан қырғыздарда “Жар-жар”, өзбектерде “Әр-әр”, қарақалпақтарда “Хәу-жар”, татарлар мен әзірбайжандарда “Яр-яр” деп аталады.

“Сыңсу” — қазақ халқының салт-жорғысы бойынша ұзатылып бара жатқан қыздың ел-жұртымен, туған-туыстарымен, құрбы-құрдастарымен қоштасардағы әні. Сыңсудың әуені мен өлең мазмұны жүрек тебіренерліктей мұңды сазымен, қайғылы, аянышты сезіммен әсер етеді.

“Тойбастар” — әдет-ғұрып, салт дәстүрі бойынша қазақ халқының мәдени өмірінде ежелгі заманнан бері үлкен орын алатын той-томалақ қуанышы. Шілдехана, бесікке салу, қыз ұзату, келін түсіру және басқа көтеріңкі кезеңдердің бәрі де той-жырмен өтеді.