Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті

Философия және саясаттану факультеті

Дінтану және мәдениеттану кафедрасы

ӘОЖ 008 (043.3) Қолжазба құқығында

БОКЫБАЕВ НУРБАКЫТ АБДЫГАЛИЕВИЧ

Цирк қазіргі мәдениет перфомансы ретінде

6D020400 – Мәдениеттану

Философия докторы (PhD)
дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Отандық ғылыми кеңесші:
философия ғылымдарының кандидаты,
қауымдастырылған профессор
Омирбекова А.О.

Шетелдік ғылыми кеңесші:
Махмуд Масаели
PhD, профессор
Global Think Tank: Alternative Perspectives and Global Concerns
ғылыми орталығының директоры,
Канада

Қазақстан Республикасы
Алматы, 2025

МАЗМҰНЫ

КІРІСПЕ.....3
1 ЦИРКТІ ПЕРФОРМАТИВТІ ФЕНОМЕН РЕТІНДЕ ЗЕРТТЕУДІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ-ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ.....15
1.1 Қазіргі заманғы мәдени парадигма контекстіндегі цирк.....15
1.2 Циркті зерттеудің теориялық-әдіснамалық негіздері.....28
1.3 Перформативтілік қазіргі мәдениет және өнер категориясы ретінде.....39

2 ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТАРИХИ-МӘДЕНИ КОНТЕКСТІНДЕГІ ЦИРК ӨНЕРІ.....57
2.1 Ұлы даладағы дәстүрлі перформативтік тәжірибелер.....57
2.2 Далалық трикстерлер: мәдени мұрасы мен көркемдік ерекшеліктері.....69
2.3 Арғымақтық өнердің мәдени ерекшеліктері мен қазіргі заманауи перфомансы.....80

3 ҚАЗАҚ МЕМЛЕКЕТТІК ЦИРКІ ӘЛЕУМЕТТІК-МӘДЕНИ ИНСТИТУТ РЕТІНДЕ.....92
3.1 Кеңестік қазақ циркінің мәдени ерекшеліктері.....92
3.2 Қазақ мемлекеттік циркінің ұлттық бірегейлікті қалыптастырудағы орны (этнографиялық зерттеу негізінде).....110
3.3 Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы перформативті мәдени бренд ретінде.....133

ҚОРЫТЫНДЫ.....147
ПАЙДАНАЛЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ.....151
ҚОСЫМШАЛАР.....165

КІРІСПЕ

Диссертациялық жұмыстың жалпы сипаттамасы. Бұл диссертациялық зерттеу Қазақстан цирк өнерін фольклорлық, ритуалдық, театрландырылған және денелік-акробатикалық дәстүрлермен сабақтасқан бірегей мәдени феномен ретінде кешенді түрде қарастыруға арналған. Зерттеу цирк өнерінің тарихи тамырларын Ұлы даланың мәдени кодтарынан іздеп, кеңестік мұрамен өзара байланысын талдайды. Зерттеу жұмысында цирктің посткеңестік мәдени парадигма жағдайында трансформациядан өту жолын және ұлттық бірегейлікті қалыптастырудағы рөліне баса назар аударылады. Қазіргі цирк өнерінің Қазақстан мен одан тыс кеңістікте интеграциялану жолдары қарастырылады.

Цирк тек бұқаралық ойын-сауық формасы ретінде емес, дүниетанымдық бағдарлар, эстетикалық тәжірибе, этникалық бірегейлік пен мәдени құндылықтарды бейнелейтін көп қырлы құбылыс ретінде зерделенеді. Зерттеу жұмысы циркті мәдени жады институты және перформативті өнер түрі ретінде пайымдай отырып, оның сахналық формаларында сал-серілік өнер, атбегілік өнер (шабандоздық), бақсылық пен жыршылық секілді дәстүрлі элементтердің заманауи репрезентациясын ашып көрсетеді. Диссертациялық жұмыс цирк феноменін мәдениеттану, эстетика, антропология және философия салаларының түйісуіндегі пәнаралық тұрғыда қарастырып, оның заманауи қоғамдағы маңызын айқындайды.

Диссертациялық жұмыстың өзектелігі. Цирк өнері – адамзат мәдениетінің терең қабаттарынан тамыр тартқан, денелік экспрессия, салт-жора және көркемдік тәжірибе түйіскен ерекше феномен. Қазақстан жағдайында цирк тек сырттан енген мәдени форма емес, керісінше, Ұлы Даланың сал-серілік, бақсылық, жыршылық және шабандоздық өнерлерінің синкреттік жалғасы ретінде қарастыруға лайық. Осы орайда, циркті жергілікті мәдени-көркемдік контексте зерттеу оның ұлттық болмысқа етене жақындығын ашып көрсетуге мүмкіндік береді. Бұл қазіргі қазақ мәдениетіндегі перформативтілік пен денелік репрезентацияның бастауларын анықтауға, циркті қазіргі мәдени перформанс ретінде ұғынуға ықпал етеді [1], [2].

Қазіргі жаһандану, ақпараттық қоғам және сандық медиа жағдайында бұқаралық ойын-сауық формалары үнемі өзгеріп отырады. Дегенмен, цирк өзінің перформативтік әлеуеті арқылы көрерменмен тікелей денелік, эмоциялық байланыс орнататын сирек өнер формасы болып қала береді. Қазақстан циркі де осы өзгерістерден шет қалмай, дәстүр мен жаңашылдықты біріктіру жолында өз жолын іздеуде. Осы үдерісті мәдениеттанулық талдау өзекті, себебі, ол тек көркемдік трансформацияны емес, сонымен бірге, ұлттық мәдениеттің заманауи кезеңдегі көрінісін ашады [3].

Қазақстандағы цирк өнерін зерттеу – тек өнертанулық емес, әлеуметтік-мәдени мәселе. Цирк тек эстетикалық құбылыс емес, ол ұжымдық жады, ғұрыптық тәжірибе және ұлттық бірегейлікті қалыптастыру құралы ретінде де әрекет етеді. Осы тұрғыдан алғанда, цирк арқылы біз кеңестік кезеңдегі мәдени саясаттың салдарын, тәуелсіздік кезеңіндегі көркемдік еркіндік пен нарықтық талаптар арасындағы шиеленістерді де байқай аламыз [4].

Қазіргі уақытта әлемдік әлеуметтік және гуманитарлық ғылымда цирк феноменін зерттеу жаңа серпінге ие болып отыр. Мұнда семиотика, феноменология, антропология және постколониалдық зерттеулер шеңберінде циркке қайта оралу үрдісі байқалады. Бұл әдіснамалық әртүрлілік циркті тек сахнадағы әрекет ретінде емес, мәдени мағына тудыратын кеңістік, перформативті және рәміздік құрылым ретінде түсінуге жол ашады. Қазақстандық зерттеу контексінде осы әдістерді қолдану бұрын-соңды жасалмаған тың пайымдар қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Цирктегі дене, ритуал және сахналық кеңістік ұғымдары – бүгінгі таңда тек көркемдік емес, философиялық-антропологиялық маңызы бар ұғымдар. Дененің перформативтік сипаты, эмоциялық қатысу, тәуекел мен тепе-теңдікті эстетикалық кодқа айналдыру циркті қазіргі мәдениеттегі маңызды зерттеу нысанына айналдырады. Қазақстан циркі осы үдерістерді дәстүрлі мәдениет пен посткеңестік шындық тоғысында жүзеге асыруда. Цирк – ұлттық бірегейлік пен рәміздік бейнелеудің айрықша алаңы. Қазақстанда цирк кеңестік жүйенің шеңберінде институционалдық түрде қалыптасқанымен, оның сахнасында дәстүрлі мәдениет үлгілері мен ұлттық болмыс рәміздері сақталып, қайта тірілуде. Диссертациялық жұмыс осы мәдени кодтардың сахналық репрезентациясын, олардың эволюциясы мен қазіргі қоғамдағы рөлін ашуға бағытталған.

Зерттеудің өзектілігі, ең алдымен, қазіргі әлеуметтік және гуманитарлық ғылымдарда цирк феноменін отандық мәдениетпен сабақтастыра қарастыратын еңбектердің тапшылығымен түсіндіріледі. Қазақстандық цирктің тарихы, оның ұлттық болмысқа әсері, посткеңестік жағдайда жаңаша мағынаға ие болуы – осы уақытқа дейін толыққанды зерттелмеген бағыттар. Осы тұрғыда диссертация тек теориялық тұрғыда ғана емес, практикалық мәдени саясат үшін де маңызы зор ғылыми еңбек болып табылады.

Тақырыптың зерттелу деңгейі. Цирк өнері ұзақ уақыт бойы әлеуметтік және гуманитарлық ғылымдарда зерттеу нысаны ретінде назардан тыс қалып келді. Әсіресе посткеңестік кеңістікте және Қазақстанда цирк көбінесе тек ойын-сауық, көркемдік емес жеңіл мәдени форма ретінде қабылданып, теориялық тұрғыдан жүйелі зерттеу жүргізілмеді. Бұл XIX ғасырдағы әдебиетке бағдарланған парадигманың әсері болса, XX ғасырда да цирк академиялық назардан тыс қалып қойды [5].

Кеңестік кезеңде цирк алғаш рет теориялық талдаудың нысаны ретінде қарастырыла бастады. Бұл үдеріс 1930 жылдардан бастау алды. Цирк өнерінің қалыптасуы мен эволюциясын тарихи-мәдени тұрғыдан зерттеген алғашқы іргелі еңбек Е.М. Кузнецовтың «Цирк: происхождение. Развитие. Перспективы» атты монографиясы болды. Автор циркті синкреттік өнер түрі ретінде қарастырып, оның халық мерекелері, ғұрыптар, көше қойылымдары және театрлық экспрессия элементтерімен байланысын ашып көрсетті [6]. А.В. Луначарский циркке қатысты ағартушылық және идеологиялық ұстанымдар тұрғысынан ерекше көзқарас білдірді. Ол циркті тек ойын-сауық емес, халықтың эстетикалық талғамын қалыптастыратын, тәрбиелік және үгіт-насихаттық әлеуеті жоғары мәдени құрал ретінде қарастырды. Оның

еңбектерінде цирк өнерінің қоғамдағы әлеуметтік рөлі мен көркемдік құндылығы тұжырымдалып, кеңестік мәдени саясатпен байланысы айқындалды [7]. Осы бағыттағы идеяларды кейін Н.А. Хренов дамытты. Ол циркті кеңестік бұқаралық мәдениеттің басты институттарының бірі ретінде зерделеп, оның урбанизация және индустриализация жағдайындағы әлеуметтік тұрақтылықты қамтамасыз етудегі маңызын көрсетті. Н.А. Хренов цирк арқылы берілетін эстетикалық кодтардың қоғамның саяси және рухани құрылымымен сабақтастығын талдайды [8].

Кеңестік кезеңнің мәдени саясаты аясында цирк бұқаралық өнердің ең пәрменді формаларының біріне айналды. Ол тек ойын-сауық құралы ғана емес, идеологиялық әсер ету мен әлеуметтендірудің маңызды тетігі ретінде құрылды. Цирк сахнасы арқылы ұжымшылдық, батырлық, еңбекқорлық, интернационализм секілді кеңестік құндылықтар көрерменге дене арқылы көрсетіліп, эмоционалды түрде сіңірілді. Бұл ретте Miriam Neirick «When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: a History of the Soviet Circus» еңбегінде» [9] кеңестік цирктің идеологиялық құрылым ретінде қалай қалыптасқанын сипаттайды. Оның пікірінше, цирк социалистік құндылықтарды денелік экспрессия, эмоция және сахналық образдар арқылы көрерменге жеткізудің пәрменді құралына айналды. Цирк кеңестік мәдени инженерияның бір бөлігі болып, саяси дискурсты көркем тілде репрезентациялады.

Ресейдегі цирк өнерін мәдени феномен ретінде зерттеген ғалымдардың еңбектері де назар аударуға тұрарлық. Мәселен, О.С. Клепацкая өзінің «Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века» атты ғылыми диссертациясында цирк өнерінің мәдени трансформациясын үш тарихи кезеңге бөліп қарастырады. Ғалым әсіресе постиндустриялық қоғамда орын алған цирктың «шоуизация» және «шлягеризация» үдерістеріне ұшырауын ерекше атап өтеді. Оның пікірінше, қазіргі цирк кеңістігі көңіл көтеруге бағытталған визуалды мәдениеттің ықпалымен өзгеріп, сахнадағы әрекет пен көрермен арасындағы қатынас та жаңа формаға көшкен [10].

Сол сияқты, зерттеуші О.В. Пятаева өзінің «Многонациональный цирк России XX столетия» атты еңбегінде XX ғасырдағы Ресей циркінің репертуарлық саясатын этникалық және ұлттық элементтермен сабақтастыра отырып зерттейді. Ол Ресей циркінің дамуында түрлі халықтардың мәдениетінің маңызды рөл атқарғанын дәлелдей келе, ұлттық өрнектердің тек декоративті құрал емес, көркемдік мазмұнның органикалық бөлігіне айналғанын көрсетеді. О.В. Пятаеваның зерттеуі цирк аренасындағы этникалық мәдениеттер тоғысының шығармашылық синтезін және көркемдік интеграция үлгілерін ашып көрсетеді [11].

Цирк феноменін теориялық тұрғыда зерделеуге елеулі үлес қосқан өзге де зерттеушілер қатарында шетелдік және кеңестік цирктану мектебінің өкілдері бар. Француз зерттеушісі Жандо Доминик өзінің «Әлемдік цирк тарихы» атты еңбегінде цирк өнерінің жаһандық даму логикасын талдай отырып, оның мәдени-тарихи эволюциясына назар аударады [12]. Кеңестік цирк кеңістігіндегі практикалық және теориялық пайымдар Р.Е. Славский мен А.Я. Шнеер құрастырған «Цирк. Маленькая энциклопедия» басылымында жинақталған,

мұнда цирк әртістерінің типологиясы, жанрлық құрылымы және сахналық шешімдері жүйеленген түрде берілген [13]. З.Б. Гуревичтің эквилибристика туралы еңбегі цирктегі денелік шеберліктің эстетикасы мен техникасын ашады [14], ал Ф.Г. Бардиан «Советский цирк на пяти континентах» атты еңбегінде кеңестік цирктің халықаралық аренадағы репрезентациясын сипаттайды [15]. С. Макаров кеңестік клоунадаға арналған зерттеуінде комедия мен ирония элементтері арқылы мәдени кодтарды жеткізу механизмдерін талдайды [16], ал М. Немчинский кеңестік цирктік спектакльдердің жанрлық-модельдік құрылымын көрсетіп, 1920-1990 жылдар аралығындағы тарихи өзгерістерді жүйелейді [17].

Цирк көрерменінің қабылдау психологиясын В. Баринов [18] зерттеген, ал Е. Гортинский «Товарищ Цирк» атты еңбегінде кеңестік циркті идеологиялық жүйенің бір бөлігі ретінде қарастырады [19]. Л.С. Бабушкин цирктің еңбек сіңірген әртістерінің өмірі мен шығырмашылығына арналған еңбек жазған [20]. Ал, О. Буренина-Петрованың еңбектері циркті мәдени кеңістіктің көркем-семиотикалық құрылымы ретінде талдауға бағытталған [21]. Осы авторлардың еңбектері кеңестік кезеңдегі цирк дамуының ішкі заңдылықтарын, эстетикалық бағдарларын және идеологиялық контекстін тереңінен түсінуге мүмкіндік береді. Аталған зерттеулер кәсіби қазақ циркі де осы кеңестік цирк жүйесінің бір тармағы болғанын ескерсек, отандық цирк өнерін зерттеуде маңызды теориялық және тарихи база болып табылады. Сонымен қатар, сол кезеңде жарық көріп тұрған «Советская эстрада и цирк», «Советский цирк» сияқты мерзімді басылымдар беттерінде қазақ циркінің жетістіктері мен жаңалықтары тұрақты түрде жарияланып, шығармашылық ізденістердің хроникасына айналды.

Халықаралық әлеуметтік және гуманитарлық әдебиеттерде цирк феноменіне арналған көптеген еңбектер кездеседі. Әсіресе, перформативтілік, денелік экспрессия, ритуал, ұжымдық жады және мәдени бірегейлік сияқты ұғымдар негізінде цирк тек сахналық әрекет емес, мәдениеттегі рәміздік мағыналарды тудыратын күрделі құрылым ретінде қарастырыла бастады. Мәселен, Paul Bouissac [22] циркті семиотикалық жүйе ретінде сипаттап, оның визуалды коммуникациядағы рөлін, көрермен мен орындаушы арасындағы белгілер алмасу үдерісін талдайды. Peta Tait «Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance» атты еңбегінде цирктегі дене репрезентациясы мен мәдени бірегейлік мәселесін «әуе перфомансы» арқылы саралап, цирк аренасын этникалық, гендерлік және саяси мағыналар қалыптасатын кеңістік ретінде қарастырады [2]. Ал Stephen Ward циркті тарихи-мәдени контекстте зерттей отырып, оны ұжымдық жады, ұлттық нарративті және әлеуметтік тәртіпті қалыптастыру құралы ретінде ұсынады [1].

Циркті постколониялық және перформативтік теориялар негізінде қарастырған маңызды зерттеулер қатарында шетелдік ғалымдардың еңбектері ерекше орын алады. John Austin «Speech Acts» атты еңбегінде «сөйлеу актілері» теориясы арқылы перформативті әрекеттердің шындықты қалыптастырудағы рөлін түсіндіреді [23]. Осы идеяны Judith Butler гендерлік құрылымдарды зерттеуде дамытып, перформативтілікті әлеуметтік нормалардың қайта өндірілу механизмі ретінде ұсынады [24]. Бұл тұжырымдар цирк өнеріндегі сахналық

әрекетті тек эстетикалық категория ретінде емес, мәдениет пен әлеуметтік шындықты қалыптастырушы құрал ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Бұдан бөлек, Lindsay Stephens [25], Gillian Arrighi [26], Laura Winkiel [27], Halpern Zisman [28], Du Puis & Yamakawa [29], Erica Fischer-Lichte [30], James Loxley [31], Steve Sherlock [32], Kathleen Stewart [33] секілді авторлардың еңбектері циркке заманауи мәдени перформанс ретінде қараудың аясын кеңейтеді. Мәселен, Lindsay Stephens циркті еңбек, дене және өнер арасындағы саяси шиеленістерді көрсететін алаң ретінде талдайды, оны әлеуметтік белсенділіктің бір түрі деп ұсынады [25]. Gillian Arrighi циркті модернистік өнердің бір тармағы ретінде қарастырып, оның үнемі жаңашылдық пен экспериментке ұмтылатынын көрсетеді [26]. Laura Winkiel өзінің зерттеуінде цирк пен гендерлік репрезентация арасындағы байланысты, әсіресе, әдебиет пен спектакль арқылы мәдени стереотиптерді қалай ыдыратуға болатынын зерделейді [27].

Halpern Zisman цирк өнеріндегі қауымдастық, күтім және денелік жарақат мәселелерін көтеріп, қазіргі циркті этикалық тәжірибе ретінде ұсынады [28]. Du Puis және Yamakawa заманауи циркті сандық көрмелер мен костюмдік репрезентация арқылы зерделеп, цирк мұрасын сандық кеңістікте қайта пайымдау жолдарын ұсынады [29]. Erica Fischer-Lichte перформанстың «мәдениетаралық тоғысу» формасы екенін көрсетіп, цирк сахнасында әртүрлі мәдени кодтардың өзара әрекеттесуін сипаттайды [30]. James Loxley перформативтіліктің философиялық негіздерін аша отырып, оны тілдік әрекеттер мен мәдениетаралық байланыстар арқылы түсіндіреді [31]. Steve Sherlock перформативтілік пен мәдени құндылықтардың өзара байланысын ашып, циркті рәміздік капитал өндіретін кеңістік ретінде сипаттайды [32]. Ал Kathleen Stewart өз еңбегінде «мәдени поэзис» ұғымын енгізіп, циркті мағыналар мен эмоцияларды ұжымдық тұрғыда тудыратын перформативтік алаң ретінде қарастырады [33].

Қазақстандық мәдениеттану ғылымында цирк өнері Ұлы Дала өркениетінің бірегей жалғасы әрі мәдени құндылықтар жүйесінің маңызды құрамдас бөлігі ретінде қарастырылады. Осы бағытта отандық философтар мен мәдениеттанушылар Ә.Р. Масалимова мен А.Т. Құлсариева [34], Ж.А. Алтаев пен Т.Х. Ғабитов [35], сондай-ақ, З.Н. Исмағамбетова [36], Г.К. Әбдіғалиева [37], А.Г. Қарабаева [38], Қ.А. Затов [39] сынды ғалымдар мәдениетті – дәстүрге негізделген, рухани мән-мағынамен және болмыстық негіздермен сабақтас тұтас жүйе ретінде зерделейді.

Қазақстанның дәстүрлі мәдениеті жөніндегі іргелі еңбектер А. Затаевич [40], А. Жұбанов [41], С. Мұқанов [42], М. Әуезов [43], М. Мағауин [44] сынды ғалымдардың зерттеулері осы диссертациялық жұмыстың теориялық негізін құрайды. Далалық цирк генезисіндегі сал-серілік институттың қалыптасуы мен дамуы мәселелерін қарастыру барысында, әсіресе, Ә. Марғұланның тарихи-этнографиялық еңбектері [45], С. Қасқабасовтың «Родники искусства: фольклористические этюды» атты зерттеуі [46], сондай-ақ Е. Тұрсыновтың «Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері» атты еңбегі [47] әдеби-фольклорлық тұрғыдан кешенді зерделенді. Сал-серілердің

шығармашылығы мен эстетикалық әлемі бүгінгі цирктегі музыкалық көріністерге бастау болған рухани-мәдени негіздердің бірі ретінде қарастырылады. Осы бағытта сал-серілік институтты мәдени құбылыс ретінде қарастыру қазіргі мәдениеттану ғылымының маңызды міндеттерінің бірі екені анық.

Қазақ циркіне қатысты отандық зерттеулер арасында Қалдық Бегеновтың «Казахский цирк» атты монографиясы алғашқылардың қатарында тұрады [48]. Осы еңбек қазақ циркінің тарихын, негізгі әртістерін және репертуарлық ерекшеліктерін сипаттап берсе де, теориялық пайымнан гөрі сипаттамалық бағытта болды. Осыған қосымша, Нұрбақыт Бөкебаевтың «Қазақстандағы цирк өнерінің бастаулары мен дамуы» атты монографиясы цирктың жаһандану дәуіріндегі мәдени орны мен әлеуетіне назар аударған маңызды еңбек болып табылады [49]. Автор бұл еңбегінде цирк өнерінің тарихи тамырларын саралап, оны қазіргі мәдени саясат контекстінде қарастырудың маңызын атап өтеді. Өнертану бағытындағы тағы бір маңызды зерттеу Д.К. Досбатыровтың режиссура және цирктік синкретизмге қатысты еңбегінде дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі көркемдік элементтердің қазіргі цирк пен хореография өнеріне ықпалы, олардың жаһандық цирк кеңістігіне интеграциялануы қарастырылған [50].

Бұл еңбектер қазіргі қазақ циркінің тарихи тамырын, қалыптасу жолдарын және болашақтағы мәдени әлеуетін мәдениеттанулық тұрғыдан кешенді қарастыруға негіз болады. Алайда, Қазақстанда цирктану ғылымы әлі толық қалыптаспаған, ал қазақ тіліндегі жүйелі академиялық зерттеулер мүлде жоқ деуге болады. Осы салада жүргізілген еңбектердің басым бөлігі мемуарлық сипатта не тарихи-деректік шолу деңгейінде ғана. Осы диссертациялық зерттеу аталған ғылыми олқылықтың орнын толтыруға бағытталған алғашқы қадамдардың бірі. Зерттеу цирк өнерін тек көркем форма ретінде емес, сонымен қатар, мәдени-философиялық, эстетикалық және антропологиялық феномен ретінде зерделеуді мақсат етеді.

Диссертациялық зерттеудің мақсаты – қазақ цирк өнерін дала дәстүрі, кеңестік цирк мектебі және қазіргі бірегейлік трансформациялар тоғысында қалыптасқан ерекше мәдени феномен ретінде кешенді мәдениеттанулық тұрғыдан талдау.

Аталған мақсатқа жету үшін диссертациялық жұмыста келесі міндеттер қойылды:

– қазіргі мәдени парадигма аясында циркті перформативті феномен ретінде қарастыру, оны дәстүрлі және постмодернистік көркемдік өрнектер, денелік репрезентация, этникалық болмыс, миф пен ғұрып тоғысатын мағыналық күрес сахнасы ретінде сипаттау;

– цирк өнерін зерттеудің пәнаралық сипатын негіздеу, оны тірі мәдени практика ретінде талдау үшін қолданылатын әдістемелік тәсілдер жиынтығын – құрылымдық-функционалдық, герменевтикалық, этнографиялық және перформанс-талдау әдістерін негіздеу;

– цирк феноменін талдаудағы перформативтілік ұғымының аналитикалық мүмкіндіктерін ашу, циркті мағына, бірегейлік және эмоциялық қатысуды тудыратын мәдени поэзис формасы ретінде қарастыру;

– Ұлы дала мәдениетіндегі цирк өнерінің бастауларын айқындау, жыршылық, айтыс, бақсылық, ұлттық ойындар сынды дәстүрлі перформативтік тәжірибелерді қазақ циркіне тән денелік экспрессия және көркемдік формалардың тарихи-мәдени негізі ретінде талдау;

– сал-сері, ағашаяқ, қу-шаншар және басқа да далалық трикстерлер образдарын цирк әртістерінің мәдени алдандары ретінде зерттеу, олардың өнерлік және дүниетанымдық қызметтерін қазақтың перформативті мәдени жүйесі аясында ашып көрсету;

– арғымақтық өнерді қазақ даласында жабайы жылқыны қолға үйрету дәстүрінен (Ботай мәдениетінен) бастау алатын, шабандоздық өнерге негізделген перформативтіліктің басты формасы ретінде қарастыру; оның акробатикалық, сакралды және рәміздік мән-маңызын ашып, қазіргі цирктегі трансформациясын көрсету;

– кеңестік кезеңдегі қазақ циркінің мәдени ерекшеліктерін талдау, сол кезеңдегі идеологиялық стандарттарға қарамастан этникалық образдылық, репертуарлық ерекшеліктің сақталу және бейімделу жолдарын анықтау;

– этнографиялық зерттеулер негізінде посткеңестік кезеңдегі Қазақ мемлекеттік циркін ұлттық бірегейлікті репрезентациялаушы институт ретінде зерттеу, оның мәдени трансформация стратегияларын, сахналық этникалық өрнектерін және көрерменмен эмоциялық байланысын талдау;

– Nomad Stunts феноменін қазіргі цирктік мәдени кәсіпкерлік және перформативті бренд ретінде қарастырып, оның дәстүрлі өнер элементтері мен мәдени рәміздерді жаһандық медиа, кино және дипломатия кеңістігіне тиімді енгізу жолдарын анықтау.

Зерттеу нысаны – цирк өнері Қазақстанның әлеуметтік-мәдени, көркемдік және бірегейлік феномені ретінде.

Зерттеу пәні – қазақстандық цирк өнерінің тарихи және қазіргі кезеңдегі қалыптасуы, трансформациясы мен қызмет ету үдерістерінің мәдени, философиялық, перформативті және антропологиялық негіздері. Цирктің институционалдық тәжірибелері, рәміздік формалары, этникалық образдары мен мәдени репрезентация стратегиялары.

Зерттеудің теориялық-әдіснамалық негіздері. Диссертациялық зерттеудің теориялық негізі мәдениеттану, мәдени философия, әлеуметтік-мәдени антропология, постколониялдық және посткеңестік зерттеулер, перформанс теориясы мен цирктану салаларын біріктіретін пәнаралық көзқарасқа сүйенеді.

Зерттеу әдіснамасы мынадай тәсілдерді қамтиды:

– мәдениеттанулық талдау – циркті мәдени мәтін ретінде қарастырып, оның рәміздік, визуалды, эстетикалық және идеологиялық қырларын ашу;

– құрылымдық-функционалдық тәсіл – циркті институт және репрезентация механизмі ретінде сараптау;

– салыстырмалы әдіс – қазақтың сал-сері, палуан, бақсы дәстүрлерін еуропалық гистриондармен, орыс скоморохтарымен және классикалық цирк элементтерімен салыстыра талдау;

– постструктуралистік герменевтика және семиотика – цирктік әрекетті перформативті нарратив ретінде талдау;

– аксиологиялық тәсіл – циркті мәдени құндылықтар мен ұлттық мақтаныштың тасымалдаушысы ретінде қарастыру.

Эмпириялық база ретінде зерттеуде 2016-2022 жылдар аралығында жүргізілген сапалық далалық зерттеулер қолданылды:

– Қазақ мемлекеттік циркі және Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы басшылығымен, әртістерімен, техникалық қызметкерлерімен жүргізілген тереңдетілген жартылай құрылымдалған сұхбаттар;

– нетнография (онлайн этнография – әлеуметтік желілер ақпараттары негізінде этнографиялық әдіснама), цирк қойылымдарына қатысты медиа деректер мен БАҚ дискурстық талдауы;

– Қазақ мемлекеттік циркі қойылымдары мен дайындық үдерістерін бақылау;

– ішкі архивтік құжаттар: бағдарламалар, мерейтойлық жинақтар, әртістердің естеліктері.

Зерттеудің әдіснамасы мәдениеттанулық макроқұрылым мен эмпириялық микроқұрылымның ұштасуын қамтамасыз ете отырып, қазақ цирк өнері феноменін кешенді және көпқырлы тұрғыдан ұғынуға мүмкіндік береді.

Диссертациялық жұмыстың ғылыми жаңалығы.

1. Цирк өнері алғаш рет Қазақстан контекстінде тек көркем көрініс немесе бұқаралық ойын-сауық ретінде емес, қазіргі мәдениет кеңістігінде әрекет, бейне және ритуал тоғысатын, мағыналық күрес пен рәміздік реконфигурация жүретін перформативті феномен ретінде қарастырылды. Зерттеуде цирк постмодернистік көркем өрнектер, этникалық кодтар, ғұрыптық тәжірибелер арқылы мәдени бірегейлікті қалыптастырып қана қоймай, ұжымдық жады пен эмоциялық тартылыс механизмдерін де іске қосатын ерекше кеңістік ретінде сипатталды.

2. Зерттеуде цирк өнерін кешенді түрде ұғынуға мүмкіндік беретін пәнаралық әдіснамалық база алғаш рет тұжырымдалып отыр. Зерттеу аясында мәдениеттану, философия, әлеуметтік антропология, перформанс-талдау және сапалық этнография тәсілдері біріктіріліп, цирк өнері «тірі мәдени тәжірибе» әрі теориялық рефлексияның өзекті нысаны ретінде қарастырылды. Қазақстандық мәдени контексте алғаш рет ұсынылған осы әдіснамалық шеңбер циркті тек көркем форма емес, сонымен қатар, мағыналар өндірісі, бірегейлік құрылымы және мәдени репрезентация алаңы ретінде жан-жақты зерттеуге жол ашты.

3. Перрформативтілік ұғымының цирк өнеріндегі мәні нақты талданады. Цирк әрекеті тек көрініс емес, мағына, эмоция және бірегейлік тудыратын мәдени перформанс ретінде қарастырылады. Цирк дене экспрессиясы арқылы орындалатын, ғұрыппын тығыз байланысты, әлеуметтік мағына беретін сахналық әрекет ретінде зерделенді.

4. Жыршылық, айтыс, бақсылық және ұлттық ойындар сияқты дәстүрлі перформативтік тәжірибелердің тарихи-мәдени негізінде қазақ циркіне тән сахналық көркемдік кодтардың қалай қалыптасқаны жан-жақты қарастырылды. Сал-серілік өнер, палуандар мен трюктер алғаш рет жүйелі түрде талданып, олардың перформативтік, ғұрыптық және мәдени сипаты цирктегі сахналық ойлау мен көркемдік құрылымның ретінде талданды.

5. «Далалық цирк» ұғымы ғылыми айналымға енгізіліп, оның классикалық еуропалық цирктен өзгеше репертуары, сахналық заңдылықтары мен эстетикалық кодтары сипатталды. Сал-сері, ағашаяқ және қу-шаншар сынды далалық трикстерлер цирк әртістерінің мәдени алаңдары ретінде қарастырылып, олардың көркемдік және дүниетанымдық қызметтері қазақтың дәстүрлі перформативті мәдениет жүйесі аясында алғаш рет кешенді түрде сараланды.

6. Арғымақтық өнер Ботай мәдениетіндегі жылқыны қолға үйрету дәуірінен бастап қазіргі заманғы цирктік қойылымдардағы трюктік акробатикаға дейінгі тарихи-мәдени даму траекториясы тұжырымдалды. Арғымақтық өнер тек дене шеберлігі ғана емес, сакралды кодтар мен рәміздік өрнектерді бойына сіңірген эстетикалық жүйе ретінде сипатталды. Көшпенділік эстетика мен ғұрыптық мәндер цирк кеңістігінде қалай бейнеленетіні талданып, атбегілік өнердің цирктегі көркемдік құралға айналу ерекшеліктері көрсетілді.

7. Кеңестік кезеңдегі қазақ циркінің мәдени ерекшеліктері репертуарлық таңдау, сахналық образдар жүйесі және көркемдік тәсілдер арқылы этникалық кодтардың сақталуы мен бейімделуі тұрғысынан жан-жақты талданды. Цирктің кеңестік идеологиялық дискурс жағдайында тек насихат алаңы ғана емес, ұлттық бірегейлікті бейнелеу мен сақтау құралына айналғаны теориялық тұрғыдан негізделді. Цирк кеңістігі бір жағынан социалистік утопияны насихаттайтын сахна болса, екінші жағынан этномәдени мазмұнды астарлы түрде жеткізетін перформативті орта ретінде сипатталды.

8. Қазақ мемлекеттік циркі этнографиялық материалдар мен сахналық қойылымдарды талдау негізінде ұлттық бірегейлікті репрезентациялайтын мәдени институт ретінде сипатталды. Цирк кеңістігінің посткеңестік кезеңде тек көркемдік емес, идеологиялық және мәдени қайта құру алаңы ретінде маңызды рөл атқара бастағаны теориялық және эмпирикалық тұрғыдан негізделді. Алғаш рет цирк өнеріндегі бірегейлік трансформациясы «стратегиялық талдау», «позитивті демонтаж», «шығармашылық синтез», және «бірегейлікті нығайту» секілді сатылар арқылы жүйеленіп, эпигенетикалық өзгеріс үдерісі ретінде қарастырылды. Қазақ мемлекеттік циркі бүгінгі таңда мәдени мұраны қазіргі заман тілімен сөйлететін, ұлттық кодтарды қайта зерделеп, сахналық формада ұсынатын перформативті платформаға айналу үдерісі зерделенді.

9. Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы қазіргі цирктік мәдени кәсіпкерліктің және перформативті брендтің үлгісі ретінде сипатталды. Олардың шығармашылық тәжірибесі қазақтың трюктік өнері мен этноэстетикалық бейнелілігін жаһандық киноиндустрия, медиа және мәдени дипломатия кеңістігіне тиімді түрде интеграциялаудың мысалы ретінде талданды.

Қорғауға ұсынылатын тұжырымдар:

1. Қазіргі мәдени парадигмада цирк өнері тек көрерменге арналған көрініс емес, дене қимылы, салт-жора және көркемдік әрекет тоғысқан перформативті феномен ретінде сипатталды.

2. Цирк өнері пәнаралық әдіснама бойынша мәдениеттанулық, философиялық-антропологиялық, эстетикалық, семиотикалық және әлеуметтік әдістердің тоғысында қарастырылып, оның перформативті кеңістік ретіндегі күрделі құрылымы негізделді. Цирк сахнасы тек ойын-сауық алаңы емес, ритуалдық тәжірибе мен рәміздік мағына тудыратын, эмоциялық және денелік байланыс орнататын мәдени кеңістік ретінде сипатталды. Осы арқылы цирк әрекеті – тарихи қалыптасқан, мағыналық репрезентация мен ұжымдық эмоцияны тудыратын перформативтік көркем форма ретінде тұжырымдалды.

3. Цирк өнері перформативтілік теориясы тұрғысынан қарастырылып, ол сахналық қойылым ғана емес, мағына, эмоция және бірегейлік тудыратын мәдени поэзис ретінде сипатталды. Цирк өнері жаһандану және посткеңестік мәдениет аясында қайта мағынаға ие болатын күрделі мәдени механизм ретінде пайымдалды.

4. Қазақ циркіне тән қимыл-әрекетке негізделген көрініс пен көркемдік кодтардың тарихи негіздері жыршылық, айтыс, бақсылық, ұлттық ойындар сынды дәстүрлі перформативтік тәжірибелер арқылы қалыптасқаны жүйелі түрде дәлелденді. Зерттеуде цирктің этнотарихи және ғұрыптық бастаулары мәдени-антропологиялық тұрғыдан пайымдалып, қазақ сахналық өнерінің «тірі» репертуар ретіндегі сипаты ашылды. Цирктегі денелік әрекеттер мен сахналық құрылымдар дәстүрлі мәдениеттегі синкретизмнің жалғасы ретінде қарастырылып, олардың қазіргі цирктегі трансформациясы теориялық тұрғыда негізделді. Осы арқылы қазақ циркіне тән перформативтілік пен көркемдік тілдің генезисі айқындалды.

5. Сал-сері, ағашаяқ және қу-шаншар образдары қазақ циркінің мәдени-тарихи бастаулары ретінде кешенді түрде қарастырылды. Бұл бейнелер тек көркем бейне жасаушы тұлғалар ғана емес, сонымен қатар, эстетикалық, дүниетанымдық және әлеуметтік функциялар атқарған далалық трикстерлер ретінде сипатталды. Цирк әртістерінің тарихи-көркемдік прототиптері мен дәстүр сабақтастығы нақтыланып, ұлттық цирк өнерінің қайнар көздері мен перформативтік табиғаты терең ашылды.

6. Қазақтың шабандоздық өнері ат үстінде қойылатын трюктер ғана емес, қозғалыс арқылы этностық кодтар мен идеалдарды жеткізетін көркем әрі ритуалдық тәжірибе, ұлттық болмысты, батырлықты, табиғатпен үйлесімдікті бейнелейтін ұлттық мәдениетпен байланыс үзілмейтін рәміздік мағынаға ие болатындығы зерделенді.

7. Кеңестік кезеңдегі қазақ циркі идеологиялық қатаң шектеулер жағдайында дамығанымен, өзінің репертуарлық құрылымы, сахналық образдары және көркемдік шешімдері арқылы этномәдени кодтарды сақтап, бейімдеудің ерекше жолдарын қалыптастырғандығы айқындалды.

8. Цирк кеңістігінде жүріп жатқан мәдени тұрғыдан қайта құру үдерістері алғаш рет этнографиялық және перформанс-аналитикалық тұрғыда талданды.

Цирк қазіргі мәдениетте тек ойын-сауық алаңы емес, тарихи жад, этникалық репрезентация және рәміздік билік үшін күрес алаңы ретінде пайымдалды.

9. Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы қазіргі цирктік перформативті бренд пен мәдени кәсіпкерліктің ерекше үлгісі ретінде сипатталды. Топтың жұмысы ұлттық денелік кодтар мен рәміздік құндылықтарды заманауи медиа тілінде жеткізе алатын перформативті механизмге айналғаны көрсетілді.

Зерттеудің теориялық және практикалық маңыздылығы.

Зерттеудің теориялық маңыздылығы цирк өнерін қазіргі мәдениеттің перформативті феномені ретінде тұжырымдайтын тұтас мәдениеттанулық концепцияның жасалуымен ерекшеленеді. Диссертациялық жұмыста цирк алғаш рет Қазақстандағы әлеуметтік және гуманитарлық ғылымдар аясында тек көрерменге арналған көрініс немесе кеңестік ойын-сауық индустриясының мұрасы ретінде емес, рәміздік репрезентация, ұлттық бірегейлік пен мәдени жад жүйесі ретінде кешенді қарастырылады. Зерттеу барысында перформанс теориясы, постколониялық және антропологиялық тәсілдер негізінде циркке түпкілікті жаңа көзқарас ұсынылып, цирктегі эпигенетикалық өзгеріс пен перформативті брендинг ұғымдары енгізілді. Қазақ циркіне тән сахналық формалар мен репертуарлардың дәстүрлі перформативтік тәжірибелермен сал-серілік, бақсылық, жыршылық, шабандоздық өнермен тарихи-мәдени сабақтастығы негізделіп, Қазақ мемлекеттік циркі мен Nomad Stunts ұйымының мысалында қазіргі трансформациясы сипатталды.

Диссертациялық жұмыс денелік репрезентация, перформанс, миф, ритуал және рәміздік саясат секілді бағыттардағы мәдениеттанулық зерттеулерді толықтырып, қазақстандық материалды жаһандық ғылыми дискурсқа енгізуге мүмкіндік береді. Жұмыстың тұжырымдары цирк өнерін материалдық емес мәдени мұра ретінде қайта пайымдау мен Орталық Азия кеңістігіндегі перформативтік өнерді зерттеудің жаңа бағыттарын қалыптастыруда қолдануға болады.

Зерттеудің практикалық маңыздылығы төмендегі бағыттарда көрініс табады:

– Қазақстандағы цирк өнерін ұлттық мәдени кодтың бір бөлігі ретінде қолдау және институционалдық нығайту мақсатында мәдени саясатты қалыптастыру;

– өнертану және мәдениеттанулық білім беру саласында, соның ішінде цирк өнері, перформанс-талдау және мәдени брендинг бойынша арнайы пәндерді енгізу;

– цирк педагогикасы мен режиссурасында дәстүрлі формаларды жаңғырту және оларды қазіргі сахналық қойылымдарға бейімдеу;

– креативті индустрия мен мәдени кәсіпкерлікте, этнобағдарланған брендтер мен трансмедиалық жобаларды (мысалы, Nomad Stunts үлгісі бойынша) дамыту;

– халықаралық мәдени дипломатия саласында, циркті жұмсақ күш құралы және шетелде қазақ мәдениетін танытатын платформа ретінде қолдану.

Диссертациялық жұмыстың нәтижелері тек теориялық білімді тереңдетіп қана қоймай, мәдени, білім беру және көркемдік-практикалық салаларда қолдануға болатын әлеуетке ие, әрі цирк өнерін Қазақстанның қазіргі мәдени кеңістігінің маңызды элементі ретінде қайта пайымдауға септігін тигізеді.

Зерттеу нәтижелерінің апробациясы. Диссертациялық зерттеу Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ Дінтану және мәдениеттану кафедрасының Философия кафедрасымен бірлескен отырысында талқыланып, қорғауға ұсынылды. Диссертациялық зерттеудің негізгі нәтижелері 7 ғылыми басылымда шықты, соның ішінде 1 мақала Scopus мәліметтер базасында индекстелген ғылыми журналдарда, 2 мақала Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым және жоғары білім саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті ұсынған ғылыми журналдарда, 3 мақала халықаралық конференция материалдарының жинақтарында, оның 1 мақаласы шетелдік жинақта жарияланды.

Диссертациялық жұмыстың құрылымы. Диссертациялық жұмыс кіріспеден, үш тараудан, тоғыз тармақшадан, қорытындыдан, пайдаланылған әдебиеттер тізімінен және қосымшалардан тұрады.

1 ЦИРКТІ ПЕРФОРМАТИВТІ ФЕНОМЕН РЕТІНДЕ ЗЕРТТЕУДІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ-ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

1.1 Қазіргі заманғы мәдени парадигма контекстіндегі цирк

Қазіргі заманғы цирк өнері терең трансформация үдерісін өткеруде, ол дәстүрлі түрде тек ойын-сауыққа бағытталған көрермендік жанр ретіндегі мәртебесінен алыстап, мәдени кеңістікте толыққанды перформативті феномен ретінде танылуда. Бұл құбылысты ғылыми тұрғыда пайымдау, әсіресе, постмодернистік мәдени парадигма шеңберінде ерекше маңызға ие болуда. Постмодернге тән мәдени логика жанрлық шекаралардың жойылуы, гибридтілік және перформативті сипаттар арқылы айқындалады. Осы контексте цирк тек арена мен трюктен тұрмайды; ол әлеуметтік өзара әрекеттестіктің, көркемдік рефлексия мен денелік саясаттың күрделі кеңістігіне айналып отыр. Осы контексте «performance» ұғымының мағынасын тереңірек түсіндіру маңызды. Ағылшын тіліндегі «performance» сөзі қазақ тіліне «орындау» немесе «атқару» деп аударылады, сондай-ақ, «сахнада сөйлеу» және «спектакль» мағыналарын да қамтиды [51]. Терминдік деңгейде «performance» ұғымы мәдениеттану, өнертану және фольклортану салаларында көбіне өнерпаздың халық алдында немесе сахналық кеңістікте шығарманы орындау актісіне қатысты қолданылады [52] . Осы мағынада ол тек көркем іс-әрекетті емес, сондай-ақ, әлеуметтік мағына тудыратын мәдени перформансты да білдіреді. Осылайша, қазіргі цирк өнері орындаушылықтың нақты көрінісі ғана емес, мағына мен эмоцияны туындататын, қоғамдағы құндылықтар мен естеліктерді қайта құрастыратын перформативті мәдени әрекетке айналып отыр.

Тарихи тұрғыда цирк өнері ресми мәдени каноннның шетінде, маргиналды кеңістікте қабылданған құбылыс ретінде қарастырылып келді. Алайда, XIX ғасырдың соңынан бастап ол модерн дәуірінің мәдени логикасына біртіндеп кіріге отырып, визуалды сенсациялар, техногендік үдерістер мен денелік эксперименттер үшін өзіндік сахнаға айналды [26]. Осы кезеңде цирк құрылымы индустрияландыру кезеңінің көркем айнасы болуымен қатар, мәдени модельдеудің пәрменді тетігі ретінде қызмет атқара бастайды. Акробаттар, клоундар, жануарларды жаттықтырушылар мен иллюзионистер бейнесінде сол дәуірдің басты символдық образдары мен мағыналық құрылымдары көрініс табады [27].

Цирк – дәстүр мен модерн, локалдық пен жаһандық, салт-жорасы мен қойылым тоғысатын ерекше кеңістік. Зерттеушілер атап көрсеткендей, цирк әрдайым жаңалықпен өзара әрекеттесуге негізделеді, ол «көз көрмеген», «бұрын-соңды болмаған» көрсету алаңы ретінде құрылып, модерн мен бұқаралық мәдениеттің құрамдас бөлігіне айналады [26], [28]. Осы мағынада цирк гуманитарлық ғылымдардағы перформативті бұрылыс аясында қарастырылатын феноменге айналып отыр. Ол дене арқылы жүзеге асатын ерекше көркемдік пайым ұсынады: мұнда актер мен көрермен, өнер мен еңбек, күнделікті тіршілік пен салт-жорасы арасындағы шекаралар бұлдырап, өзара еніп кетеді. Цирктің

дәл осы икемділігі мен жанрлық ашықтығы оны қазіргі мәдениет теориясында концептуалдық нысан ретінде зерделеуге мүмкіндік береді [1], [29].

Қазіргі мәдени парадигма контекстінде цирк көркемдік әрі әлеуметтік практиканың синкреттік формасы ретінде танылады. Бұл кеңістікте постмодернге тән ирониялық көзқарас, дененің алдыңғы қатарға шығуы, фрагментарлық құрылым, визуалды қарқын және эмоциялық әсер етудің жоғары деңгейі тоғысады. Циркті мәдени мәтін әрі тірі перфоманс ретінде қарастыру – өнердің шекараларын қайта ой елегінен өткізуге ғана емес, мәдени мағыналардың дене, қимыл және ұжымдық аффект арқылы қалай түзіліп, таралатынын пайымдауға да мүмкіндік береді [2].

XX ғасырдың екінші жартысынан бастап, әсіресе XXI ғасырда цирк өнері бұрын-соңды болмаған терең өзгерістерге ұшырады. Ол енді тек «төменгі» деңгейдегі бұқаралық ойын-сауық түрі ретінде қабылданбай, перфоманс, театралдылық, денелік экспрессия, тұлғалық болмыс және әлеуметтік сын тоғысатын көпқырлы мәдени кеңістікке айналды. Осы үдерістің нәтижесінде «жаңа цирк» (Nouveau Cirque) деп аталатын феномен пайда болды [2]. Бұл феномен 2000-жылдардан бастап қызу ғылыми талқылауға түсіп, зерттеушілер осы құбылысты әртүрлі қырынан қарастырады. «Жаңа» циркке тән басты сипаттар – жанрлар арасындағы шекараның жойылуы (гибридтілік), сахналық режиссура мен драматургия элементтерінің енуі, костюм, жарық, декорация мен визуалды эффектілерге назардың күшеюі, орындаушылық шеберліктің артуы, арнайы цирктік мектептердің құрылуы сияқты ерекшеліктер. Жаңа цирктің маңызды белгісі – жануарлармен қойылатын дәстүрлі номерлерден бас тарту. Бұл бағыттағы әртіс – енді жай ғана трюк орындаушы емес, көркем әрекетті саналы түрде іске асыратын, визуалды, музыкалық, денелік және вербалды өрнектеу құралдарын еркін меңгерген шығармашылық тұлға ретінде танылады [53]. Жаңа цирк көрерменнің дәстүрлі мағынасындағы таңдануын мақсат етпейді, ол оны эстетикалық, эмоциялық және денелік тәжірибеге тартуға ұмтылады. Мұнда трюк қойылымның финалы емес, драматургиялық желінің ішкі бір бөлігі ретінде қарастырылады. Оның міндетті түрде шарықтау шегі болмауы мүмкін, бірақ әрқашан мағынаға ие болады. Осыған байланысты манеж кеңістігі де қайта пайымдалады, дәстүрлі шеңбер пішінді арена енді сахнаға, платформаға, инсталляцияға немесе интерактивті ортаға айналуы мүмкін.

Цирк парадигмасының түбегейлі ауысуы жаттықтыру мен физикалық үстемдікті паш ететін классикалық үлгіден алшақтап, аффект, баяндау және концептуалдық пайымға негізделген жаңа көркемдік үлгіге бет бұру арқылы айқын байқалады. Қазіргі зерттеулерде цирк перформативтік саясаттың өзекті кеңістігі ретінде сипатталады, яғни, әртістің денесі тек қана көрерменге бағытталған визуалды әсердің құралы емес, сонымен қатар, әлеуметтік-мәдени мағыналарды тасымалдаушы медиатор ретінде қарастырылады [54]. Бұл дене өзінің осалдығы мен тәртіпке бағынған құрылымына қарамастан, қалыптасқан нормаларға, соның ішінде, гендерлік, нәсілдік және кәсіби сәйкестік ережелеріне қарсы тұрып, оларды қайта пайымдап әрі түрлендіруге қабілетті болмыс. Циркті интерсекциялық қамқорлықтың, қауымдастық сезімінің және радикалды денелік тәжірибелердің алаңы ретінде қайта пайымдау, әсіресе Covid-19 пандемиясы

кезеңінде ерекше өзектілікке ие болды. Акробатикалық серіктестікке тән денелік жақындық пен физикалық қолдау шектелген жағдайда, назар біртіндеп эмоционалдық, цифрлық және вербалды қолдаудың балама формаларына ауысып, нәтижесінде цирк өнерінде жаңа перформативтік тіл қалыптаса түсті [55].

Қазіргі заманғы цирк өнерінде оның визуалды және рәміздік құрамы – костюм, музыка, сахналық кеңістік сынды элементтер аса маңызды рөл атқарады. Зерттеушілер Du Puis мен Yamakawa атап өткендей, цирктегі костюм енді жай ғана функционалды киім емес, ол – тұлғалық болмыстың, мағына мен символдың тасымалдаушысы. Сандық кураторлық тәжірибелер көрсеткендей, костюмді перформативті актінің маңызды құрамдас бөлігі ретінде қарастыруға болады, ол баяндау желісін қолдап, денелік экспрессияны күшейтіп, көрерменмен көркемдік диалог орнатуға мүмкіндік береді [29]. Сонымен, қазіргі цирк – мағыналар мен пәнаралық тәсілдер тоғысатын күрделі алаң. Ол бір жағынан халықтық мереке, қолөнер мен трюктің тамырын сақтап отырса, екінші жағынан, сыни теориялармен, сандық технологиялармен және репрезентацияның жаһандық этикасымен күрделі диалогқа түсіп отырады. Осы тұрғыдан алғанда, цирк – жай ғана мәдени демалыс формасы емес, заманауи мәдениеттің қайшылықтары мен ізденістерін бейнелейтін перформативті феномен [56], [57].

Laura Winkiel-дің пайымдауынша, цирк – енжар қабылдауға негізделген көрермендік мәдениетке қарсы тұра алатын тірі әрекет кеңістігі. Ол көрерменді тек бақылаушы емес, белсенді қатысушы ретінде ұсынатын, денелік эмпатия мен когнитивтік резонанс тудыратын перформативтік форма болып табылады [27]. Winkiel талдаған Djuna Barnes жузашының «Nightwood» атты еңбегінде цирк – жоғалған қауымдастықтың нышаны, ал оның жойылуы – индустриялық мәдениет дәуіріндегі даралану мен әлеуметтік үзіктіліктің метафорасы ретінде ұсынылады. Циркке қатысты осындай ұстанымның өзгерісін Gillian Arrighi де байыптайды: оның зерттеуінде XIX–XX ғасырлар тоғысындағы цирк модерн дәуірінің басты құндылықтарын – жаңашылдықты, технологиялық ұмтылысты және даралықты бейнелейтін кеңістікке айналған [26]. Алайда, дәл осы «ең жаңашылдыққа» бағытталған ұмтылыс циркті өз тарихи түбірінен, яғни, халықтық қойылымдарға тән ритуалдық және денелік тамырдан ажыратып, оның мәдени мәнін қайта бағдарлауға мәжбүр етті.

Қазіргі зерттеулер циркті барған сайын перформативті сезіну мен тәртіпке бағынған, сұлулық идеалдары, қауіп факторы және эмоциялық өзін-өзі бақылау арқылы шартталған денелік кеңістік ретінде пайымдайды. Бұл контексте цирк сахнасы – тек өнер көрсету алаңы ғана емес, дене мен билік, тәртіп пен еркіндік арасындағы күрделі шиеленістің көрініс орнына айналады. Lindsay Stephens циркті саяси өріс ретінде қарастыра отырып, әртісті жай ғана трюк орындаушы емес, өнер мен эксплуатацияның, дене мен идеологияның түйіскен жерінде өмір сүретін мәдени еңбек иесі ретінде ұсынады [25]. Цирк әртісінің денесі жаттығу, ырғақ, ауырсыну, шектеу және шаршау арқылы тәртіптеледі. Алайда, бұл дене, сондай-ақ, қарсы тұра алатын, нормаларды қайта пайымдап, өзін жаңаша сомдай алатын әрекеттік субъект. Осы тұрғыдан алғанда, цирк – гендерлік, жас

ерекшелігіне, нәсілдік тиістілікке және физикалық қабілетке қатысты нормалар репродукцияланатын, бірақ, сонымен қатар, бұл нормалар сынға ұшырап, ыдырайтын кеңістікке айналады [58].

Антропологиялық зерттеулер циркті мәдени саясат пен қамқорлықтың ерекше формасы ретінде пайымдайды. Covid-19 пандемиясы кезеңінде авторлар циркті «этикалық қатысу» кеңістігі ретінде сипаттай бастады, яғни, қамқорлық, материалдық қолдаудан тыс, сандық, эмоциялық және символдық деңгейде жүзеге асты. Ортақ тыныс алу, үнсіздік, көз жасымен бөлісу, осалдықты мойындау сынды практикалар цирк өнеріндегі қатысудың жаңа тіліне айналып, оның перформативті әлеуетін кеңейтеді [28]. Бұл бағыттағы зерттеулердің бірі – О.С. Клепацканың еңбегінде цирк XX ғасырдағы бұқаралық мәдениет феномені ретінде қарастырылып, ол кеңестік идеологияның, денені тәртіпке салу режимдерінің, эмоцияны бақылау тетіктері мен социалистік еңбек эстетикасының көркем айнасы ретінде сипатталады [10]. Осы тұрғыда цирк тек мерекелік қойылым емес, сонымен қатар, нормативтілік кеңістігіне айналады: мұнда клоун рұқсат етілген өзгеше ойлаудың нышанына, ал шабандоздық өнер (джигитовка) этникалық болмыстың батырлық дискурсына айналған бейнесі ретінде ұсынылады.

Қазіргі заманғы цирк өнері барған сайын визуалды антропологияның бір формасы ретінде қарастырылуда, мұнда назар трюкті көрсету нәтижесінен гөрі оның «қалыптасу» үдерісіне және мәдени интерпретациясына ауысады. Бұл тұрғыдан алғанда, цирк – тек қана таңғалдыру кеңістігі емес, сонымен қатар, ұжымдық жады мен бірегейлік диалог құратын сахна. С. Макаровтың пікірінше, қазіргі заманғы циркте клоундық өнер біртіндеп пластикалық драматургиямен ауыстырылып, акробатика баяндау сипатына ие болуда [59]. Бүгінде цирк өнері бұрынғыдай «рекорд» орнатуға емес, керісінше, дене, дыбыс, жарық және интерпретация арасындағы күрделі композицияны құруға бағдарланады.

Қазіргі заманғы цирк өнері дәстүрлі бұқаралық көңіл көтеру функциясынан асып түсіп, қоғамда тұлғалық болмыс, денелік тәжірибе және күнделікті өмір мәдениеті сынды күрделі ұғымдарды бейнелеп, олар жөніндегі сұрақтарды қозғайтын символдық сахнаға айналып отыр [60]. Цирк өнерін зерттеу постмодернистік мәдени логика аясында айрықша өзектілікке ие. Бұл логикаға тән белгілер – жанрлық шекаралардың бұзылуы, денелік экспрессияның басымдыққа ие болуы, орталықсыздандыру мен перформативтілік, сондай-ақ, мәдени формалардың өзара кірігуі. Осындай көпқырлы құрылымда цирк тек физикалық әрекетке негізделген орындаушылық кеңістік емес, сонымен бірге, әртүрлі мәдени кодтар тоғысатын рәміздік алаңға айналады. Бұл кеңістікте тәртіп пен тосын оқиға, салт-жора мен көркем қойылым, жергілікті дәстүрлер мен жаһандық үрдістер өзара әрекеттесіп, күрделі мәдени диалог қалыптастырады [58].

Тарихи тұрғыдан алғанда, цирк өнері ұзақ уақыт бойы «жоғары мәдениеттен» тыс, маргиналды құбылыс ретінде қабылданды. Драматургиялық құрылымның, авторлық идея мен күрделі көркемдік кодтардың болмауы оны бұқаралық аудиторияға арналған «төменгі» мәдени форма ретінде сипаттауға негіз болды. Алайда, XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында цирк

біртіндеп модерн дәуірінің мәдени логикасына еніп, визуалды әсерге құрылған спектакльдерге, техногендік жаңашылдықтарға және денелік эксперименттерге негізделген жаңа көркемдік кеңістікке айнала бастады [56].

Цирктің құрылымы индустрияландыру үдерісінің көрінісі ғана емес, сонымен қатар, әлемді мәдени тұрғыда модельдеудің тәсіліне айналды. Манежде өнер көрсететін акробаттар, клоундар, жануарларды жаттықтырушылар мен иллюзионистер бейнесі арқылы өз дәуірінің басты мәдени кодтары мен символдары – тәртіп пен тепе-теңдік, иерархия мен үйлесім, адам денесі мен ерік-жігерінің даңқты жеңісі көрініс табады [57].

XIX ғасыр бойы цирк өнер жүйесінде шеткері, «қарапайым жұртқа арналған» көңіл көтеру түрі ретінде қабылданып, терең эстетикалық талдаудан тыс қалды. Ол мәдени канонға енгізілмей, көркемдік немесе зияткерлік форма ретінде мойындалмады. Бұл маргинализация көбіне авторлық пен драматургияның болмауымен, сондай-ақ, сөзден гөрі әрекетке, мағынадан гөрі физикалық әсерге басымдық беруімен түсіндірілді [27]. Алайда, бүгінгі күні цирк тек арена емес, сонымен қатар, мәдени диалогтың сахнасына айналып отыр. Ол дене саясаты, тұлғалық болмыс, миф, ирония мен қарсылықтың репрезентацияланатын алаңы ретінде жаңа мағынаға ие болуда. Цирк енді тек біржақты тамсану кеңістігі емес, керісінше, өзара әрекеттесу, сыни пайым және қарсылық білдіру мүмкіндіктерін ұсынатын ашық перформативті алаң ретінде қарастырылады [54].

Соған қарамастан, XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында цирк модернистік мәдени кеңістіктің шеңберіне ене бастайды. Ол визуалдық шок пен сенсацияның, техникалық жаңалықтың аренасына айналады. Цирк индустриялық қиял әлеміне тартылып, акробаттар мен жаттықтырушылар табиғат пен тартылыс күшін жеңген адамзат триумфының рәміздеріне айналады. Олар уақыт пен тәртіп механизмдерімен дәл үндестік тапқан «адам-машина» идеясын бейнелейді [26]. Әуе гимнастикасы, пантомима, эквилибристика секілді жаңа цирктік жанрлардың пайда болуы цирк өнерінің көркемдік шекарасын кеңейтті. Осы кезеңде клоун бейнесі де жаңа рәміздік өлшемге ие болады: ол енді тек комизмнің емес, сонымен қатар, прогресс пен стандарттауға негізделген дәуірдегі қайғылы, осал әрі «бұзылатын» адам болмысының да репрезентациясына айналады.

XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасырдың басындағы цирктік кеңістік индустриалды қоғамның микромоделі ретінде көрініс тапты. Манеждің құрылымы фабриканың негізгі принциптерін – еңбекті нақты бөліске салу, технологиялық дәлдік, дененің стандартталуын қайталайды. Әрбір қойылым – бұл тек өнер актісі ғана емес, сонымен қатар, инженерия, ырғақ, дәлдік пен жылдамдықтың көрінісі. Осылайша, цирк индустрияландыруға жай ғана жауап беріп қоймай, оның перформативті көрінісіне айналады, яғни, адам, техника және қоғам арасындағы өзара әрекеттестік моделін сахнада шынайы бейнелейді [57], [56]. Бұл циркті модерн дәуірінің мәдени мәтіндерінің біріне айналдырады: оның бойынан тек көрініс пен шеберлік қана емес, сонымен қатар, сол кезеңнің негізгі идеологемалары – прогресс, бақылау, тәртіп және визуалдық үстемдік көрініс табады. Осы тұрғыдан алғанда, XX ғасырдың басында цирк – заманның

өзін, оның идеялары мен құндылықтарын сахнада бейнелеп, көрерменге көрсететін рәміздік кеңістікке айналды.

Цирктегі трансформация ғылымдағы кең ауқымды парадигмалық өзгерістермен, яғни, «перформативті бетбұрыспен» (performative turn) тығыз байланысты. Гуманитарлық және әлеуметтік ғылымдарда мәтінге ғана емес, әрекетке, денеге, ым-ишараға, ритуал мен аффектке, яғни, мәдени репрезентацияның денелік және сезімтал формаларына ерекше назар аударыла бастады. Осындай контексте цирк физикалық ерліктің алаңы ғана емес, әлеуметтік мағыналар қалыптасатын, сахналанатын және қайта пайымдалатын кеңістік ретінде көрінеді [61].

Цирк дене арқылы сөйлеудің бірегей формасын ұсынады, мұнда актер мен көрермен, еңбек пен өнер, күнделікті тіршілік пен ритуал арасындағы шекаралар жойыла түседі. Дәл осы икемділік пен пәнаралық сипат циркті қазіргі мәдени теория мен визуалды антропология үшін ерекше қызығушылық тудыратын зерттеу нысанына айналдырады [62], [63].

Цирктегі дене бір мезгілде әрі көркемдік баяндаудың құралы, әрі оның өзі болып табылады. Ол қатаң тәртіпке бағынады: үздіксіз жаттығу, қайталану, ауырсыну мен сыртқы бақылау сияқты факторларға толықтай тәуелді. Классикалық циркте әртіс дененің техникасы мен идеалын – дәлдік, күш, икемділік және төзімділік арқылы бейнелейді. Алайда, дәл осы шектен тыс жаттығу мен талаптың өзінде цирктік дене өзінің осалдығын да айқын көрсетеді: ол жарақат алу, шаршау, қорқыныш немесе күйреу қаупіне ұшырайды. Осы физиологиялық және эмоциялық осалдық оның рәміздік маңызын арттырып, циркті тек шеберлік емес, адам болмысының шекарасын бейнелейтін көркем форма ретінде тануға мүмкіндік береді [64].

Lindsay Stephens-тің пайымдауынша, цирктік дене ешқашан бейтарап немесе әмбебап бола алмайды, өйткені, ол әрқашан мәдени, гендерлік, саяси және эстетикалық нормалар жүйесінде қалыптасады. Мұндай дене, бір жағынан, «пайдалануға болатын» физикалық қор, екінші жағынан, рәміздік мағынамен жүктелген болмыс. Цирк кеңістігінде бұл дене тек көрінетін және сезілетін объект қана емес, сонымен бірге, тәртіпке бағынатын әрі соған қарсылық білдіре алатын әрекетті форма ретінде танылады [25].

Цирктегі перформативті тәжірибелер гендерлік және нәсілдік нормалардың репрезентациясымен тығыз байланысты. Әсіресе әуе гимнастикасы мен пластикалық акробатика жанрларында әйел денесі көбінесе жыныстық бейне ретінде қабылдаудың нысанына айналады. Алайда, ол сонымен қатар күш, тепе-теңдік, бақылау және қауіп элементтерін де паш етеді. Сәйкесінше, цирктегі әйел денесі әлсіздік пен тек сәндік бейне арасындағы бинарлық оппозицияны бұзып, гендерлік стереотиптерді қайта қарастыру алаңына айналады [54].

Ұқсас үдерістер нәсіл мен этникалық бейнелерге қатысты да байқалады. Кеңестік кезеңдегі цирктік труппалар әртүрлі этностардың өкілдерінен құралды және осы мәдени алуандық аясында «кәсіби этнобейнелер» қалыптасты, мысалы, ат үстіндегі қазақ, дутар ұстаған өзбек немесе арқанмен жүретін грузин. Бұл бейнелер, бір жағынан, кеңестік көпұлттылық идеологиясына қызмет етсе,

екінші жағынан, тәртіп пен спектакльге негізделген цирктік модельге шеберлікпен енгізілді [11], [10].

Классикалық цирктің ең тұрақты жанрларының бірі – жануарларды жаттықтыру (дрессура) билік, бақылау және рәміздік репрезентация арасындағы күрделі қатынастарды ашып көрсетеді. С.М. Макаровтың айтуынша, дрессура биліктің, денені бағындырудың, сонымен қатар, сенімнің театры болып табылады [59]. Жануарлармен байланысты қойылымдарда әртістер тек күшті ғана емес, сонымен қатар, тәртіпті, сезімталдықты және сенімді қарым-қатынас орнату шеберлігін паш етеді. Кеңестік цирк сынында жануарларды жаттықтырушы жиі «ағартушылық биліктің» үлгісі ретінде сипатталғаны да тегін емес [17].

Осы тұрғыдан алғанда, жануарларды жаттықтыру циркте тек техникалық шеберлік емес, сонымен қатар перформативті түрде идеологиялық мазмұнды сахналық бейнелеуге айналады. Ол басқарылатын дене мен реттелген табиғаттың метафорасы ретінде көрініп, адамның үстемдігін ғана емес, сонымен қатар, симбиотикалық серіктестікке негізделген өзара тәуелділік идеясын да бейнелейді. Кеңестік цирк тәжірибесінде жануар жаттықтырушылары тек кәсіби әртістер ретінде емес, мәдени кодты алып жүруші рәміздер ретінде қабылданды. Олар сахнада тәртіп пен қамқорлықты үйлестіре отырып, «ағартушы биліктің» гуманистік моделін іске асырған тұлғалар ретінде көрінді [10].

Қазіргі заманғы жануар жаттықтырудың интерпретациялары бұл жанрдың мәнін түбегейлі қайта қарастырып отыр. Бұрынғыдай бақылау мен үстемдікке негізделген ұстанымдар енді біртіндеп өзара ықпалдастық пен үйлесімділікке жол беріп келеді. Бүгінгі қойылымдарда дрессура ритуалдық тепе-теңдіктің бейнесіне айналып отыр: жануармен сахнадағы қатынас – тек үйрету емес, сенімге негізделген әрекет, денелердің үндестігі мен жануарлар арасындағы көрінбейтін терең байланыстың көркем көрінісі [50].

Кеңес Одағында циркке айқын идеологиялық қызмет жүктеліп, социалистік тәрбиенің қуатты құралы ретінде қарастырылды. 1920-1930 жылдардың өзінде-ақ А.В. Луначарский «цирк тек дененің төзімділігін ғана емес, халықтың революциялық рухын тәрбиелеуі керек» деп атап өткен болатын [7]. Осы ұстаным кейін цирк өнеріне қатысты мәдени саясаттың іргетасына айналды. Цирк сахнасы тәртіп пен идеологиялық ықпал ету кеңістігіне айналды, онда социалистік еңбектің негізгі құндылықтары – ұжымшылдық, қорқынышты жеңу, жанкештілік, идеологияға адалдық сахналық бейне арқылы көрерменге жеткізілді. О.С. Клепацканың пайымдауынша, кеңестік үлгідегі цирк «идеал азаматтың моделін» қайта жаңғыртты: дене төзімділігі жоғары, адал, еңбекқор және сонымен қатар әсерлі тұлға бейнесін сахнаға шығарды [10].

Кеңестік цирк біртекті немесе бірыңғай формада болған жоқ, оның құрылымында әртүрлі көркемдік-экспрессивті жанрлар қатар өмір сүрді. Солардың ішінде клоунада мен этноцирк ерекше маңызға ие болды. Бұл жанрлар цирк сахнасына эмоциялық көпдауыстылық пен визуалдық әртүрлілікті енгізіп, нормативтілік пен рұқсат етілген өзгешелік арасындағы нәзік тепе-теңдікті қамтамасыз етті. Кеңестік цирктегі клоунада парадоксты рөл атқарды, бір жағынан, ол тәртіпке «қарсы» клоун абсурдты, ретсіз, сыншыл кейіпте

көрінгенімен; екінші жағынан, ол рұқсат етілген шекаралардан ешқашан шықпайтын. С.М. Макаровтың пайымдауынша, кеңестік клоунада «ирониялы бақылаушының» бейнесін қалыптастырды – кейіпкер күлкі тудыруға қабілетті болғанымен, идеологиялық жүйенің негіздерін ашық сынауға құқығы жоқ еді [16]. Клоунның күлкісі билікпен келісілген шекарада өрбіді, оның денесі идеалдан ауытқыған пародиялық формада көрінгенімен, үнемі бақылауда ұсталды. Нәтижесінде цирк сахнасында жүйенің икемділігі мен «ішкі өзін-өзі сынға алуға» бейімділігі бар деген иллюзия қалыптасты.

Кеңестік цирк дамуы барысында этноцирк жанры ерекше белсенділікпен қалыптасты. Бұл жанр КСРО құрамындағы халықтардың мәдениетін сахнада көрсетуге арналған арнайы репрезентациялық форма ретінде құрылды. Зерттеуші О.С Клепацкаяның пікірінше, цирк кеңістігінде «этникалық болмысты орталықтандырылған трансформациялау» жүзеге асырылып, тірі фольклор хореографиялық және сценографиялық құралдар арқылы жүйеленіп, келісілген сахналық формаға енгізілді [10]. Ал О.В. Пятаеваның айтуынша, этноцирктегі ұлттық элементтер – джигитовка, би, дәстүрлі музыкалық аспаптар «кеңестік көпұлттылықтың сахналық картасын» құрады, онда әрбір одақтас республика визуалды тұрғыдан танымал, стилизацияланған бейнеде ұсынылды [11].

Бұл формалар социалистік реализмнің спектакльдік құрылымына шебер ендірілді. Немчинскийдің атап өтуінше, 1930-1950-жылдардағы цирктік қойылымдар барған сайын басты кейіпкер, қақтығыс және жеңіс сюжетінен тұратын нақты драматургиялық үлгіге негізделіп құрылды [17]. Этникалық реңктер мен ирония социалистік тәртіпті дәріптейтін ортақ баяндауға кіріктіріліп, визуалдық әртүрлілік идеологиялық бірлікті көркем түрде нығайтудың құралына айналды. Сөйтіп, клоунада мен этноцирк кеңестік канонда «рұқсат етілген өзгешеліктің» рөлін атқарды, олар көрерменге еркіндік пен плюрализмнің елесін ұсынды, бірақ, мұның бәрі ортақ тәртіп логикасының шеңберінде жүзеге асты. Клоун – басқарылатын идеологиялық шеңбердегі сын нышаны болса, этноцирк – басқарылатын көпұлттылықтың көрінісі. Бұл екі жанр да мәдени әртүрлілікті бірыңғай идеологиялық арнаға бағыттай отырып, тәртіпке негізделген «үйлесімді қоғам» моделін сахнада бейнелеуге үлес қосты.

XXI ғасырдағы цирктік қойылым трюктер мен техникалық шеберліктің жиынтығы ғана емес, сахналық баяндауға негізделген күрделі перформативті форма. Онда адам денесі эстетикалық бейне мен мәдени мағына арасындағы медиатор ретінде көрініс табады. Мұндай трансформация циркке тек ойын-сауық ретінде емес, тірі мәдени мәтін және әлеуметтік-көркемдік әрекет ретінде жаңаша қарауды талап етеді. Осы тұрғыдан цирк өнерін зерттеу өнердің шекараларын қайта қарастырумен қатар, мәдени мағыналар мен ұжымдық аффектілердің қалай туындайтынын, дене мен қозғалыс арқылы қандай терең құрылымдардың іске қосылатынын түсінуге жол ашады [60]. Сонымен бірге, цирк перформативті практикалардың кеңеюі аясында театр, би, көше өнері, инсталляция және сандық технологиялармен тоғысып, жаңа көркемдік формаларға еніп отыр. Осы арқылы ол жаһандық мәдени үдерістерге араласып, визуалды антропология, перформанс және постколониялдық теориялар шеңберінде зерттеудің өзекті нысанына айналуда [62], [65].

Қазіргі заманғы цирк бірегейлікке қатысты тақырыптарды жаңаша тұрғыда өзектендіреді, ол әртістерге өз болмысын дене арқылы жеткізетін, өзге болу тәжірибесін жыныстық, этникалық немесе физикалық ерекшеліктерге байланысты ашық білдіретін кеңістікке айналады. Мұнда перформативті денелік экспрессия болмыс қалыпты нормаларға қарсылықтың нысаны әрі мәдени эмпатияны іске асыратын әрекет формасы ретінде көрінеді.

Covid-19 пандемиясы кезеңі цирк өнеріндегі денелік және эмоциялық тәжірибелерге терең әрі күрделі өзгеріс әкелді. Физикалық байланысқа қойылған шектеулер, жұптық және топтық репетициялардың мүмкін болмауы, гастрольдер мен қойылымдардың жаппай тоқтатылуы цирк қауымдастықтарын өзара байланыс пен қолдаудың балама жолдарын іздеуге итермеледі. Нәтижесінде цирк сахнасының мағынасы өзгерді, енді ол тек физикалық арена емес, сандық кеңістікке,эмоциялық әрі этикалық серіктестік аймағына айнала бастады.

Halpern Zisman атап өткендей, пандемия жағдайында цирк «этикалық қатысу» кеңістігіне айналды, яғни, қамқорлық бей материалдық, рухани-сезімтал қатысу формалары арқылы көрініс табатын орта болды. Ортақ тыныс, үнсіздік, ритуалдық үзілістер, дененің осалдығын мойындау мен вербалды қолдау – мұның бәрі цирк қауымдастығы үшін жаңа тілге айналды [28]. Бұған дейінгі дәстүрлі өзара әрекет ету тәсілдері – акробатикадағы серіктеске арқа сүйеу, бірлескен трюктер мен синхронды қозғалыстар уақытша шетке ысырылып, олардың орнын қашықтық жағдайындағы үйлесімділік, эмпатия және ырғақтық үндестікке негізделген нәзік қарым-қатынастың жаңа формалары басты. Осылайша, цирк тек шеберлікке тамсанатын сахна болудан қалып, ұжымдық бейімделу, қалпына келу және эмпатиялық денелік үйлесім кеңістігіне ұласты. Цирк сахнасы біртіндеп ортақ дағдарысты бастан кешудің, ұжымдық күйзеліс пен қалпына келудің эмоционалды-тәжірибелік алаңына айналды.

Жаңа әлеуметтік-мәдени жағдайлар цирк сахнасында радикалды денелік экспрессияны алдыңғы қатарға шығарды. Енді әртістің денесі тек трюктің құралы ғана емес, сонымен бірге, әлеуметтік және мәдени осалдықтардың көрінетін, сезілетін және артикуляцияланатын кеңістігіне айналды. Шектеуге ұшыраған, оқшауланған немесе жараланған бұл дене соған қарамастан өз үнін білдіруге, сөйлеуге және естілуге қабілетті әрекетшіл субъект ретінде танылады. Осы жағдайда әртістер цирктік техниканы жаңа мазмұнмен толықтырып, сандық перфоманс, денелік сторителлинг (оқиға арқылы идея жеткізу) және деректі акциялар арқылы өзара қолдау мен жанашырлықты білдіретін жаңа көркемдік тілдерді қалыптастыра бастады. Бұл әрекеттерде шеберлік пен күш емес, тірі қалу, сезіну және ортақ бастан кешу алдыңғы орынға шықты [54].

Осы кезеңде цирк «әлеуметтік цирк» бағыттарымен белсенді диалогқа түсе бастады – рекорд пен жетістікке емес, қатысушылық пен инклюзияға негізделген перформативті тәжірибе оры алды. Мұндай жобаларда назар мүмкіндігі шектеулі адамдарға, балаларға, мигранттарға және басқа да осал әлеуметтік топтарға бағытталады. Бұл контексте басты мақсат – көрерменге әсер қалдыру емес, үдерістің өзі, денеге деген сенім, бірлескен оқу, қайталау және аффективті қолдау тәжірибелері маңызды орын алады. Мұндай жағдайда цирк тек көрсету алаңы емес, қатысу кеңістігіне айналады. Lindsay Stevens атап өткендей, дәл

осындай денелік өзара әрекеттесу формалары циркті қамқорлық мәдениетінің өзіндік лабораториясы ретінде түсінуге мүмкіндік береді, мұнда әртістер өз денесін жай ғана көрсету нысаны ретінде емес, жаңа қарым-қатынастардың мүмкіндігін қалыптастыратын әрекетші құрал ретінде қолданады [25].

Қазіргі цирк өнерінде әртіс костюмі бұрынғыдай тек қауіпсіздікті қамтамасыз ететін немесе көрермен назарын аудартуға арналған утилитарлық элемент ретінде қарастырылмайды. Бүгінде ол толыққанды бірегейлікті білдіру, сахналық баяндау мен мәдени рәміздерді жеткізу құралына айналды. Du Puis мен Yamakawa атап өткендей, костюм – перформативті актінің маңызды құрамдас бөлігі, ол номерді тек эстетикалық жағынан толықтырып қоймай, сонымен қатар, дене, бейне және көрермен арасындағы қатынасты құрастырып, интерпретацияның шекарасын кеңейтеді [29]. Бұл, әсіресе, этноцирктік қойылымдарда айқын байқалады, ұлттық костюмнің элементтері, ою-өрнек, түстік палитра, матаның құрылымы мен фактурасы (жібек, киіз және т.б.) – бұлардың барлығы мәдени код ретінде қабылданады. Мысалы, қазақ циркінде костюм – жай ғана киім емес, «көркем мәтін»; ол арқылы тарихи жады мен визуалды түрде өзін-өзі тану эстетикасы бейнеленеді [66].

Заманауи цирктегі музыка енді жай ғана фондық сүйемел емес, перформанстың құрылымдық тінін түзетін маңызды драматургиялық элемент ретінде қарастырылады. Цирктегі номер тек пластикалық және ырғақтық қозғалыс музыкамен дәл үйлескен жағдайда ғана көркемдік мағына мен әсерлілікке ие бола алады. Музыка көрермен назарын бағыттауға, эмоциялық шарықтау сәттерін алдын ала болжауға, темп пен ырғақты белгілеуге, кульминациялық нүктелер мен үзілістерді айқындауға мүмкіндік береді. Бұл тұрғыдан цирктегі музыка концерттік шығармалардан гөрі кино музыкасына жақынырақ, ол функционалды сипатқа ие болса да, өзінің утилитарлық қызметінен асып, жоғары көркемдік деңгейге көтеріледі және перформанстың драматургиялық құрылымына терең еніп кетеді. Қазіргі қойылымдарда, әсіресе, авторлық және этноцирктік бағыттарда, этноэлектронды музыка, домбырамен сүйемелдеу, сондай-ақ, дәстүрлі көне сарындардың фрагменттері жиі қолданылады. Бұл тәсілдер цирктегі қозғалысты поэтикалық реңкке бөлеп, «музыкалық миф» [67] әсерін күшейтіп, көрерменмен эмоционалдық байланыс орнатудың қуатты құралына айналады.

Қазіргі заманғы цирк өнері барған сайын ұлттық және институционалдық шекаралардан асып, жаһандық креативті индустриялардың бір элементіне айналып келеді. Бұл үдерістің ең жарқын мысалдарының бірі – трансұлттық Cirque du Soleil феномені. Осы ұжым цирк жанрын түбегейлі қайта пайымдап, классикалық номерлер мен дрессурадан бас тартып, оның орнына трюкті, хореографияны, сценографияны, түпнұсқа музыканы және философиялық драматургияны біріктірген күрделі сахналық синтез ұсынды [68]. Cirque Éloize, Recirquel, 7 Fingers және басқа да ұжымдар осы бағытты жалғастырып, стандартты трюктерді қайталаудан гөрі, цирктік техниканы күрделі сахналық әлемдер құрудың құралы ретінде қолдана бастады. Мұнда трюк таң қалдыру үшін емес, мағына қалыптастыру үшін қызмет етеді. Бұл жобалар инсталляция,

перфоманс және визуалды театр кеңістігінде жұмыс істейді, трюк – метафораға, дене – белгілер жүйесіне, қозғалыс – баяндау тізбегіндегі ойға айналады.

Қазіргі мәдени парадигмада цирк тек визуалды спектакль ретінде ғана емес, көпқырлы әлеуметтік, мәдени және технологиялық трансформациялардың айнасы ретінде көрінеді. XX-XXI ғасырлар тоғысындағы цирк өнерінің дамуындағы маңызды үрдістер қатарында жануарлардан бас тарту, жаңа технологияларды интеграциялау (3D проекциялар, жарық және дыбыс эффектілері), жанрлар мен стильдердің тоғысуы ерекше атап өтіледі [69]. Сонымен бірге, цирк-шапито, мұздағы цирк, судағы цирк секілді жаңа форматтардың пайда болуы көркем формалардың кеңеюі мен сахналық инновациялардың белгісі ретінде қабылданады. Қазіргі цирк театр, би, спорт, визуалды технологиялар мен әлеуметтік жобалардың синтезіне айналды. Цирк сахнасында орын алатын бұл күрделі мәдени гибридтік үдерістер цирк өнерінің перформативті табиғатын нығайтып, оның заманауи қоғамдағы орнын кеңейтеді.

Мұндай форматтарда цирк жаһандық сахнаға бағытталып, визуалдық кодтарды бейімдеу және фестивальдік, медиа, сондай-ақ, онлайн платформалар арқылы халықаралық аудиторияға тарату үдерісіне енеді. Алайда, бұл интернационализация цирктің мәдени ерекшелігін жоймайды. Керісінше, қазіргі цирк барған сайын локалдық таным мен мәдениетке тән визуалды және рәміздік белгілерді – музыкалық тақырыптардан бастап, сахналық бейнелер мен текстиль элементтеріне дейін саналы түрде интеграциялап, ұлттық болмысты көркемдік құрылым арқылы танытуға ұмтылады. Осы жағдай жаһандық циркті бір мезгілде әрі «аударылатын» (түсінікті), әрі «мазмұнға бай» өнер түріне айналдырады [26].

Қазақ мемлекеттік циркі де бұл жаһандық мәдени үрдіспен үндесіп, өз репертуарында ұлттық элементтерді әмбебап визуалдық тілге бейімдеу тәжірибесін белсенді түрде қолдана бастады. Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы мен Қазақ мемлекеттік циркінің қойылымдары шабандоздық өнер, қазақ ертегілерінің желісі, ұлттық музыка мен костюм сияқты мәдени кодтарды сахналық бейнелеудің заманауи формаларымен үйлестіріп, әрі жергілікті, әрі халықаралық көрерменге түсінікті бейнелік жүйе қалыптастыруда. Осы тұрғыдан алғанда, цирк тек жергілікті сахна ғана емес, сонымен бірге, халықаралық қатынаста мәдени түсіністіктің көркемдік тіліне айналуда.

Цирк өнерінің жаһандану үдерісі айырмашылықтарды жоюмен емес, керісінше, оларды көркемдік стильге түсірумен және әмбебап экспрессияның нарративтеріне кіріктірумен қатар жүреді. Қазіргі цирк, бір жағынан, аударма қажет етпейтін тіл, екінші жағынан, біртектілікке емес, мәдени көптүрлілікке негізделген құрылым ретінде өмір сүреді. Жаһандық цирктік форматтар аясында цирк тілінің локализациясы мен этнизациясы (ұлттану) ерекше маңызға ие бола бастайды. Мұнда «ұлттылыққа» жабық дәстүр ретінде оралу емес, этномәдени элементтерді әмбебап перформативті құрылымдарға үйлестіре отырып сахналық формалар жасау туралы сөз болып отыр. Циркті локализациялау – архаикаға тұйықталу емес, этникалық ерекшелікті жоғалтпай-ақ, дене, ырғақ пен бейне тілі арқылы әмбебап сөйлеу мүмкіндігін тудыратын мәдени гибридизация үдерісі.

Д. Жандо атап өткендей, цирктік форма «визуалдық әмбебаптықтың жоғары деңгейіне» ие болғанымен, әрбір жаңа мәдени ортаға ауысу ішкі бейімделуді талап етеді, екпіндер өзгереді, ритуалдар мен эстетика жаңа мағыналармен толығады [12]. Қазақстандық контексте цирк тілінің этнизациясы ең алдымен шабандоздық жанры арқылы жүзеге асады. Бұл ат үстіндегі акробатика формасы өзінің трюктік өзегін сақтай отырып, бір мезгілде мифопоэтикалық және ритуалдық мәндермен байытылады. Пятаеваның атап өтуінше, кеңестік циркте джигитовка (шабандоздық) «интернационалдық спектакльдің» визуалдық канонына енсе, посткеңестік кеңістікте ол этникалық репрезентацияның терең мағынасына қайта ие болды [11].

Мұндай қойылымдардағы цирктік дене тек шеберлік логикасымен емес, мәдени жадының құрылымымен де қалыптасады, әрбір трюк – жай ғана ептілік емес, терең тамыр жайған архетиптердің көрінісі. Ұлттық костюмнің элементтері, домбырамен сүйемелденетін музыка, көкпар ырғағы немесе батырлар бейнесінің сахнаға енуі қойылымды перформативті этнографиялық мәтінге айналдырады.

Кеңес Одағы ыдырағаннан кейін посткеңестік елдердегі, соның ішінде, Қазақстандағы цирк жүйесі өтпелі кезеңге тап болды. Бұрынғы орталықтан басқарылған гастрольдік желіге, мемлекеттік қолдауға және идеологиялық репертуарға негізделген институционалдық үлгі жаңа мәдени және экономикалық жағдайларға сәйкес келмей қалды. Алайда, кеңестік мұраны толықтай жоққа шығармай, керісінше, цирктің жаңа форматқа бейімделуі орын алды. Ол ескі тәртіптік тәжірибелер мен жаңа көркемдік ізденістер мен мәдени репрезентация формалары қатар өмір сүретін гибридті институтқа айналды. Социалистік үлгіден постсоциалистік модельге өту институционалдық тұрақсыздықпен қатар жүріп, шығармашылық еркіндіктің кеңеюіне де жол ашты. Қазақстандағы қазіргі цирктік жобалар кеңестік кезеңнен мұра болып қалған трюктік мектеп пен жергілікті этномәдени кодтардың синтезделу тенденциясын айқын көрсетіп отыр.

Бұл контексте цирк сахнасы үш түрлі қабаттың тоғысқан кеңістігіне айналады, кеңестік индустриалды цирк үлгісі, этномәдени дәстүр және қазіргі заманғы мәдени менеджмент формалары. Қазіргі цирк ұжымдары осы элементтердің түйіскен жерінде қызмет етіп, гастрольдік мобильділік, тәртіп пен бұқаралықты жергілікті өзіндік рефлексияға ұмтылумен ұштастыра отырып әрекет етеді. Осы тұрғыдан алғанда, цирк «қайта кодталған кеңістік» ретінде қарастырылады, ол бұрынғыдай тікелей идеологиялық үгіттің құралы болудан қалғанымен, сонымен қатар, толықтай автономды көркемдік алаңға да айналып үлгермеген. Қазіргі цирктің құрылымында кеңестік модельден мұраға қалған вертикалдық иерархия мен ритуалдық элементтер сақталып қалғанымен, сонымен қатар, постмодернистік стратегиялар – ирония, метафора, этникалық бейнелер және дененің осалдығын көрсету барған сайын басымдыққа ие бола бастаған. Бұл циркті тарихи жалғастық пен заманауи трансформацияның тоғысқан мәдени алаңы ретінде ұғынуға мүмкіндік береді.

Осы үдерісте фестивальдерге, гранттық қолдауға және мәдениетаралық коллаборацияларға бағытталған жаңа цирктік формалар ерекше рөл атқарады.

Nomad Stunts секілді жобалар цирктің қазіргі заманғы көп қырлы функциясын айқын көрсетеді, ол бір мезгілде әрі көркемдік шоу, әрі мәдени брендтеудің құралы, визуалды дипломатияның алаңы және ұлттық бірегейлікті танытудың тиімді тәсілі бола алады. Мұндай қойылымдарда цирктік дене тек техникалық шеберліктің көрінісі ғана емес, сонымен қатар, мәдени кодтар мен тарихи мағыналарды тасымалдайтын рәміздік тасушы ретінде сахнада бейнеленеді. [70]. Сәйкесінше, посткеңестік цирк – өткеннің инерциялық «қалдығы» емес, керісінше, ритуал мен нарық, тәртіп пен еркіндік, локальдылық пен жаһандану қиылысатын гибридтік формалардың мәдени лабораториясы. Оның құрылымын талдау мәдени институттардың қазіргі заманның көпқырлы талаптарына қалай бейімделіп жатқанын және тарихи мұраны сахналық әрекеттің заманауи, өзекті формаларына қалай түрлендіріп жатқанын түсінуге мүмкіндік береді.

Қазіргі цирк өнері тек көрерменді таңғалдыру мақсатындағы дәстүрлі форма ғана емес, сонымен қатар рәміздік және философиялық мәні бар көркемдік өріс ретінде қарастырылып жүр. Заманауи цирк барған сайын инсталляция, театр және медиаарт элементтерін біріктіріп, әлеуметтік және мәдени маңызы бар тақырыптарды қозғайтын платформаға айналуда [71]. Цирктегі жаңғырту үдерісін бүгінгі көрермен талғамының өзгеруімен байланыстырады. Оның пікірінше, қазіргі заманғы цирк көріністеріне драматургиялық құрылым, баяндау логикасы және театрландырылған элементтер көбірек енгізіле бастаған. Бұл – XXI ғасыр циркіне тән жаңа эстетика [72].

Зерттеушілер циркті дене, көру, есту және кеңістіктік элементтерді біріктіретін поликодтық өнер түрі ретінде сипаттайды. А.А.Т оропцева мен Л.А. Абдрашитова қазіргі циркте жаңа жанрлар мен эксперименттік бағыттардың белсенді дамып келе жатқанын атап өтіп, осыған байланысты цирк ареналарын жаңғыртудың өзектілігіне назар аударады [73]. Ал В.А. Баринов циркті қазіргі мәдениеттегі ритуалдық және мифопоэтикалық сипатқа ие феномен ретінде қарастырады. Оның пікірінше, цирк әлі күнге дейін архетиптік мазмұндар мен символдарды көркемдік тұрғыдан қайта жаңғыртып, сакральды қызмет атқаратын мәдени институт ретінде сақталып отыр [74]. Заманауи цирктің әлеуметтік қызметтерін зерттейтін еңбектер оны мәдени инклюзия, әлеуметтік қабылдау және қалыптасқан нормаларды қайта пайымдау құралы ретінде қарастырады [75].

Қазіргі мәдени парадигма контекстінде цирк тарихи, денелік, этникалық және рәміздік қабаттар тоғысатын, үнемі өзгеріп отыратын перформативті кеңістікте әрекет ететін күрделі әрі гибридті феномен ретінде көрініс табады. Ол бір уақытта индустрия, ритуал, спектакль, саяси сахна және архетиптік мифтің белгілерін сақтап қалған көпқырлы құрылым болып табылады. Өз формаларының икемділігі арқылы цирк бірегейлік ұғымының динамикалық әрі көпөлшемді сипатын паш етеді, бұл кеңістікте болмыс статикалық қасиеттер жиынтығы емес, қозғалыстағы, денемен сезілетін және әлеуметтік өзара әрекетте жүзеге асатын тәжірибе ретінде ұғынылады. Осы мағынада цирк – тек мәдениеттің айнасы ғана емес, сонымен қатар уақыттың сын-тегеуріндеріне жауап қайтара алатын және ұжымдық қиялдың жаңа формаларын қалыптастыратын динамикалық мәдени матрица.

Заманауи цирк үнемі жүріп жатқан мағыналық күрестің сахнасы әрі мәдени гибридтік конфигурациялардың әрекет ету алаңы ретінде көрініс табады. Ол бұрынғыдай «төменгі» жанр ретінде қабылданудан қалып, денелік, этникалық, эстетикалық және саяси мағыналарды бейнелеуге де, түрлендіруге де қабілетті перформативтік формаға айналды. Бұл құрылым тұрақты емес – ол тірі ағза секілді өмір сүреді, тыныстайды, әрекет етеді; оның қайта өндірілуі әртіс денесі, ишара, ою-өрнек, ырғақ, үзіліс пен көрермен қатысуы арқылы жүзеге асады. Қазіргі цирк – тек техникалық шеберлікті көрсету емес, тәртіп пен еркіндік, миф пен техника, болмыс пен ойын тоғысатын мәдени зертхана. Ол бір мезгілде мұра (кеңестік және этномәдени), индустрия (фестиваль, гастроль, бренд) және рәсім (қауіпті әрекет, сахнаның сакрализациясы, символдық дене) ретінде қызмет етеді.

Қорыта айтқанда, цирк – тек жанр немесе әлеуметтік институт қана емес, мәдениетті қайта пайымдау және жаңғырту үдерісіне үнемі араласып отыратын, әртістер, режиссерлер, көрермендер мен ұйымдастырушылардың ұжымдық іс-әрекеті нәтижесінде қалыптасатын серпінді перформативтік құрылым. Бұл кеңістікте дене, дыбыс, ритуал, миф, жады және этникалық болмыс қозғалыстағы күрделі мәдени жүйенің өзара байланысқан құрамдас бөліктері ретінде тоғысады.

1.2 Циркті зерттеудің теориялық-әдіснамалық негіздері

Цирк өнерінің қазіргі мәдени парадигма аясында кең дамуы арнайы әдіснамалық тәсілді талап етеді. Цирк күрделі синкреттік құбылыс ретінде театралдық экспрессияны, денелік акробатиканы және ойын элементін бір арнаға тоғыстырады. Осы ерекшелігіне байланысты зерттеу барысында эстетика, семиотика, антропология және бұқаралық көріністер теориясын біріктіретін пәнаралық зерттеу әдістерін қолдану қажеттілігі туындайды.

Цирк өнеріне қатысты алғашқы жүйелі тұжырымдамалар Е.М. Кузнецовтың еңбектерінде қалыптасты. Ол циркті тарихи-мәдени даму аясында қарастырып, оны көрерменге бағытталған эмоционалдық серпін мен әсердің қажеттілігінен туындаған бұқаралық сахналық өнердің ерекше түрі ретінде ұсынады [6]. Сонымен қатар, А.В. Луначарский цирктің тәрбиелік және идеологиялық қызметін ерекше атап, оны халықтың эстетикалық және әлеуметтік санасын қалыптастырудағы қуатты құрал ретінде қарастырды [7].

Қазіргі мәдениеттанулық зерттеулер, ең алдымен Н.А. Хреновтың еңбектері, бұл дәстүрді одан әрі дамытып, циркті бұқаралық мәдениеттің қалыптасу үдерісі мен көріністік формалардың эволюциясы контекстінде қарастыруды ұсынды. Хреновтың пікірінше, цирк индустриялану мен урбанизация дәуіріндегі мәдениеттің негізгі институттарының біріне айналып, қоғамның әлеуметтік бірігуі мен эмоциялық қанағаттану қажеттіліктерін қатар өтейтін кеңістік қызметін атқарды [8].

Циркті зерттеуде О.С. Клепацкая ұсынған пәнаралық тәсіл ерекше маңызға ие болды. Ол цирк өнерін мәдениеттану, эстетика, театртану және антропология тоғысындағы зерттеу нысаны ретінде қарастырудың теориялық негіздерін

ұсынды. Оның еңбектерінде цирк архетиптік ритуал формаларын, денелік және визуалды экспрессиядағы модернистік эксперименттермен ұштастыратын перформативті кеңістік ретінде сипатталады [10].

Цирк өнеріне тән әдіснамалық тәсілдің маңызды ерекшелігі – оның қабылдаудың әмбебап тетіктеріне бағдарлануы, бұл оны элиталық өнер түрлерінен айрықша етеді. Осыған байланысты Й. Хейзинга ұсынған ойын теориясына жүгіну орынды, ол ойынды мәдениеттің іргелі элементі ретінде қарастырған [76]. Сондай-ақ, М.М. Бахтиннің карнавалдық мәдениет туралы концепциясы да маңызды: ол күлкілік мәдениетті әлеуметтік иерархиялар уақытша жойылатын және ритуалдық жаңғыру іске асатын кеңістік ретінде сипаттаған [77].

Сонымен, циркті кешенді әрі терең түсіну үшін бірнеше өзара байланысты зерттеу тәсілдерін біріктіру қажет. Біріншіден, тарихи-мәдени талдау цирктің шығу тегі мен тарихи эволюциясын саралауға мүмкіндік береді. Екіншіден, семиотикалық тәсіл цирктегі трюктер мен көркемдік кодтардың мағыналық құрылымын ашуға бағытталады. Үшіншіден, эстетикалық талдау перформативтік дененің көркемдік экспрессиясын зерделеуге жағдай жасайды. Төртіншіден, әлеуметтік-мәдени тұрғыдан цирк бұқаралық мәдениеттің феномені ретінде қарастырылады. Ақырында философиялық-антропологиялық рефлексия циркті ойын кеңістігі және мәдени практика ретінде пайымдап, оның рәміздік және ритуалдық қызметтерін түсіндіруге мүмкіндік береді.

Тарихи-мәдени тәсіл циркті қоғамдағы әлеуметтік құрылымдармен бірге дамыған, халықтық мерекелік мәдениет қойнауынан пайда болған құбылыс ретінде қарастырады. Е.М. Кузнецовтың ойынша, цирктің алғашқы қалыптасу кезеңдері халықтық ойындармен, көше театрларымен, жонглерлік және акробатикалық дәстүрлермен тығыз байланысты болған. Бұл оны терең әлеуметтік-мәдени үдерістердің жемісі етеді [6].

Цирк – ритуалдық, театрлық және акробатикалық элементтері біртұтас синкреттік формада өмір сүрген халықтық мәдениеттің жалғасы. Ол ортағасырлық жәрмеңкелік қойылымдардың, сайқымазақ сахналары мен маскарадтардың тікелей мұрагеріне айналды [78]. Осы контексте М.М. Бахтиннің күлкі мәдениеті жөніндегі зерттеулерінің маңызы зор. Ол күлкі элементін әлеуметтік нормаларды дестабилизациялаудың қуатты тетігі және ұжымдық катарсис алаңы ретінде қарастырған [77].

Цирк өнері индустриялану дәуіріндегі ойын-сауық жүйесінің құрамдас бөлігі ретінде маңызды рөл атқарады. Ол кәсіби өнердің толыққанды түрі ретінде қалыптасып, қала мәдениетінің сұраныстарына жауап ретінде эмоциялық серпін, табиғатпен және ұжымдық денемен байланыс жоғалғанын өтейтін символдық механизмге айналды. Осы мағынада цирк – өмір ырғағының үдеуі, технологиялану және әлеуметтік қатынастардағы жатсыну сияқты құбылыстарға мәдени реакция ретінде қарастырылуы тиіс.

Цирк өнерінің дамуы қоғамдық институттардың эволюциясымен және мәдениеттің модернизациясымен қатар жүрді. XIX ғасырда цирк стационарлық өнер түрі ретінде қалыптаса бастады: күмбезді ғимараттардың салынуы, гастрольдік жүйенің ұйымдастырылуы, кәсіби әртістер династиясының

құрылуы, осының бәрі циркті өзіндік көркемдік институция ретінде бекітті [13].Ол спорт, театр, музыка мен жануарларды жаттықтыру элементтерін біріктірген кешенді сахналық өнерге айналды.

Тарихи-мәдени талдау циркті визуалдылықтың өзіндік ерекше түрі ретінде пайымдауға мүмкіндік береді. О.Д. Буренина-Петрованың байқауынша, цирк – бұл кеңістік пен уақытты ұйымдастырудың ерекше моделі, мерекелік сценарий құрушы форма, оның орталық элементі денесімен, әрекетімен және шеберлігімен алдыңғы орынға шығатын адам бейнесі болып табылады [21]. Сонымен қатар, цирктік арена өзінің шеңбер формасы арқылы тұйықталған әлемнің, ғарыштық тәртіптің, рәміздік моделін қалыптастырады. Бұл шеңбер цирк кеңістігін тек техникалық алаң ғана емес, мәңгілік пен үйлесімнің әмбебап бейнесі ретінде де ұғынуға мүмкіндік береді.

Мәдени динамика тұрғысынан алғанда, цирк – бейімділіктің жоғары деңгейіне ие феномен. Ол пантомима, варьете, модернистік сценография сияқты жаңа мәдени бағыттарды сіңіре отырып, архаикалық ерекшеліктерін де сақтай алады: қауіпті әрекетке негізделген ойын, физикалық әрі моральдық шектеулерді сынау. Осы қарама-қайшылықтардың үйлесімі циркті архаика мен авангардты, дәстүр мен жаңашылдықты ұштастыратын бірегей көркем формаға айналдырады [17].

Циркті тарихи-мәдени тұрғыда зерттеу оны адамзат мәдениетінің, ритуалдық практикалардың және бұқаралық көрініс формаларының эволюциясымен терең байланыстағы құбылыс ретінде қарастырады. Цирк ежелгі рәсімдік формалардың жалғасы мен жаңғыруы болып табылады, онда физикалық күш, шеберлік пен әсерлік секілді әлеуметтік маңызы бар құндылықтар ретінде көрініс табады [6]. Антикалық қоғамдарда цирк элементтері гладиаторлық шайқастар, атлетикалық ойындар мен театрландырылған шерулер түрінде өмір сүрген.

Француз зерттеушісі Paul Bouissac «Circus and Culture: A Semiotic Approach» атты еңбегінде циркті «қоғамдық ритуал жағдайында идеалдандырылған дене мен шеберліктің перформативтік репрезентациясы» ретінде сипаттайды [79]. Оның пікірінше, цирк ежелден бері адам мүмкіндігінің шекараларын көрсетуге және ретті қойылым арқылы хаосты символдық түрде жеңуге арналған сахналық құрал қызметін атқарған.

David Carlyon пайымдауынша, XIX ғасырдағы АҚШ циркі – «ұлттық эпосқа» айналған ерекше құбылыс болды, ол символдық түрде кеңістікке ұмтылу, іскерлік рух пен денелік ерлік идеалдарын бейнеледі [80]. Сәйкесінше, цирк индустриалды дәуірдегі ұлттық болмысты қалыптастыру құралы ретінде де қабылданды.

М.М. Бахтин циркті халықтық күлкі мәдениеті феноменімен байланыстырды. Ол циркті қоғамдық тыйымдар мен иерархиялардан рәміздік түрде азат ететін кеңістік ретінде сипаттап, цирктегі күлкі адам мен табиғаттың, жеке тұлға мен ұжымның арасындағы жоғалған байланысты қалпына келтіреді деп есептеді [77].

Н.А. Хренов циркті «модернизация жағдайындағы ұжымдық психика құрылымдарын сақтаудың формасы» деп сипаттады. Оның пікірінше, цирк

дәстүрлі мәдениет дағдарысқа ұшыраған сәттерде, қоғам эмоциялық әсерді қажет ететін ритуалдық формаларға мұқтаж болғанда ерекше маңызға ие болады [8].

Циркті тарихи-мәдени тұрғыдан зерттеуге үлкен үлес қосқан зерттеуші – Gillian Arrighi. Оның еңбектерінде цирк колониялық дәуірде империялық нарративтерді тарату құралы ретінде көрініс бергенімен, цирктік сахна жиі жергілікті мәдени бірегейліктер мен стильдердің гибридизациясы өріс алған алаңға айналғаны көрсетіледі [26].

Цирк бұқаралық ойын-сауық формасы ретінде әрдайым екі жақтылы мағынаға ие болды. Бір жағынан, ол әлеуметтік бақылау функциясын атқарды, бұқаралық эмоцияны қалыптастырып, қауіпті эстетизациялау немесе клоун өнері арқылы бұқаралық әсерді қауіпсіз арнаға бағыттады. Екінші жағынан, цирк өзінің бойында стихиялы экспрессия мен әлеуметтік сын элементтерін сақтап қалды [17].

Тарихи-мәдени тәсіл циркті тұрақты форма емес, қоғам трансформациясына сай өзгеріп отыратын көркем құбылыс ретінде пайымдауға мүмкіндік береді. Мысалы, Кеңес Одағында цирк физикалық қуат, ұжымшылдық пен ерлік идеалдарын насихаттайтын үгіт құралына айналды [7]. Ал, Батыс елдерінде, әсіресе, постмодерн кезеңінде, цирк гендерлік, этникалық және әлеуметтік болмыс мәселелерін қайта пайымдаудың сахнасына айналды [81].

Осылайша тарихи-мәдени көзқарас циркті архаикалық ұжымдық бейсаналықтың импульстерін де, қазіргі мәдениет сын-қатерлеріне жауабын да бейнелейтін, көп қырлы және динамикалық өнер формасы ретінде ашып көрсетеді. Цирк – дәстүр мен авангард, сакралдық пен дүниелік, бұқаралық пен даралық түйісетін тірі ағза.

Циркті семиотикалық тұрғыда зерттеу бұл құбылысты таңбалар мен символдар жүйесі ретінде қарастыруға негізделеді. Мұнда цирктегі әрбір әрекет – мағыналық құрылым қалыптастыратын белгілер жиынтығы ретінде ұғынылады. Егер тарихи-мәдени тәсіл цирктің шығу тегі мен даму эволюциясына басымдық берсе, семиотика циркті ішкі кодтар, коннотациялар және мағыналық құрылымдарға бағынатын «мәдени мәтін» ретінде талдайды. Paul Bouissac цирк семиотикасының негізін салушылардың бірі ретінде циркті «ерекше мәдени контекст аясында әрекет ететін күрделі таңбалық жүйе» деп сипаттайды [79].

Цирктегі әрекет – перформативті коммуникацияның өзіндік ерекше түрі. Мысалы, трюк тек физикалық шеберліктің көрінісі ғана емес, сонымен қатар, таңбалық операция ретінде қарастырылады, ол мағыналық әсер тудыратын әрекет ретінде тартылыс күшін жеңу мен мүмкін еместі еңсерудің нышанына айналады. Сол сияқты, акробатикалық тепе-теңдік ішкі үйлесімділік пен өзін-өзі бақылаудың визуалды метафорасы ретінде қабылдануы мүмкін [22]. Цирк әрекеті қимыл, дене және визуалды экспрессия тілі арқылы көрерменге бағытталған көп қырлы мағыналық хабарлама жасайды, сол арқылы цирк көркемдік коммуникацияның күрделі әрі көпмәнді формасына айналады.

Ресейлік зерттеулерде циркті «таңбалық жүйе» ретінде түсіндіру ұстанымы З.Б. Гуревичтің еңбектерінде айқын көрініс тапты. Зерттеушінің пайымдауынша,

цирктегі әрбір қойылым – көрерменмен байланыс орнататын көркем-коммуникативтік әрекет. Бұл үдерісте драматургиялық шиеленіс негізгі рөл атқарады, көрерменнің әсер күтуі мен сол әсердің өнер тілі арқылы жүзеге асуы арасындағы кернеу көркемдік тәжірибенің өзегін құрайды. Трюк бұл контексте – бір мезгілде нақты физикалық жетістік пен «керемет» әсерін тудыратын рәміздік әрекет; ол шынайы орындаумен қатар, мәдени мағынаға толы ойынға айналады [14].

Цирктегі семиотикалық ұғымдарының бірі – аттракцион. Бұл терминді А.И. Липков «көрерменнің назарын тарту мен ұстап тұру заңдылықтарына негізделген көркемдік ықпал ету бірлігі» ретінде түсіндіреді [82]. Аттракцион – әрдайым күтпеген оқиға ретінде көрініс табатын құбылыс, ол көрерменнің алдын-ала қалыптасқан болжамдарын бұзып, шекара деп танылған мүмкіндіктерді жаңа сезімдік тәжірибе арқылы қайта анықтайды.

Цирктің кеңістік құрылымы – оның ішінде күмбезді шатыр мен шеңбер формасындағы манеж терең символдық мағынаға ие. О.Д. Буренина-Петрова цирк аренасын «адам табиғат күштерін бағындырып, әлемнің орталығында орналасқан тұйықталған ғарыш моделі» ретінде сипаттайды [83]. Бұл идея халықаралық зерттеулермен де үндес, Paul Bouissac циркті ежелгі магиялық-ритуалдық кеңістіктердің қазіргі реконструкциясы ретінде қарастырады [84]. Осы кеңістікте дене ұғымы ерекше семиотикалық маңызға ие. Әртістің денесі – трюктерді орындау құралы емес, сонымен қатар, күш, үйлесім, тәуекел мен ерлікке қатысты мәдени мағыналарды шифрлайтын таңбалық құрылым. Буренина-Петрова оны «визуалды мәтін» ретінде сипаттап, циркті қазіргі заманғы перформативтік тәжірибелермен жақындастырады, мұндағы дене – мағына тудыратын автономды медиум, көркемдік және семиотикалық кеңістік [83].

Циркті семиотикалық талдау оны әртүрлі кодтардың түйісу нүктесі ретінде сипаттауға мүмкіндік береді, ойын-сауық коды (спектакль, сахналық композиция), денелік код (қимыл, күш), музыкалық код (ритм, әуен), мәтіндік код (клоун репликалары, жүргізушінің сөзі). Бұл кодтардың тоғысуы цирктік перфоманстың көп қырлы құрылымын қалыптастырады.

Семиотикалық тәсілдерді зерттеген халықаралық авторлардың ішінде Жак Деррида перформативтілік туралы еңбектерінде қимылды мағыналық жүйе ретінде сипаттайды. Қимылдың белгілерін бойынша Деррида идеясын циркке қолданғанда, мысалы, трапециядан секіру сынды нақты физикалық әрекет көрермен үшін жай техникалық шеберлік қана емес, сонымен қатар, қорқынышты еңсеру, тәуекелге бару және жеңіске жетудің символдық метафорасы ретінде қабылданады [85].

Қазіргі цирктегі перформативтік тәсілдерде Gillian Arrighi цирктік дененің саясилану үдерісіне назар аударады. Ол циркте гендерлік кодтармен, этностық болмыспен және дене нормаларымен мақсатты түрде жұмыс жүргізілетінін атап өтеді [26]. Цирк дене таңбасын әлеуметтік стереотиптерді деконструкциялау және билік пен дене арасындағы балама қарым-қатынас үлгілерін құру құралы ретінде қолданады.

Цирктік дене пен музыкалық құрылым арасындағы өзара байланыс та маңызды. Музыка – циркте «акустикалық мәтін» рөлін атқарады, ол трюктерге мағыналық екпін беріп, сахнаға эмоциялық өң береді, әрі денелік әрекеттерді ырғаққа түсіреді [86]. Осылайша, цирк аудиовизуалдық, кинетикалық және кеңістіктік кодтар түйісетін тұтас таңбалық жүйе болып, перформативтік құрылым ретінде мағынаны қалыптастырудың әмбебап механизміне айналады.

Семиотикалық әдістің тағы бір маңызды қыры – клоунаданы цирктегі ерекше коммуникация тілі ретінде талдау. Клоунның қимылы, мимикасы, пластикасы, репризасы – барлығы бірегей таңбалық код құрайды, осы код арқылы цирктік сахна көрерменмен өзара әрекетке түседі. Р.Е. Славскийдің айтуынша, цирктегі клоун тек күлкі тудыратын кейіпкер ғана емес, сонымен қатар хаос пен тәртіп арасындағы медиатор, күнделікті өмірден ойын әлеміне өтудің рәсімдік символы ретінде қызмет атқарады [13]. Бұл бейне М.М. Бахтиннің карнавал концепциясымен үндес, клоун әлеуметтік бетперделерді бұза отырып, нормалардың абсурдтылығы мен ритуалдық осалдығын әшкерелейді [77].

Цирктегі күтілетін әсер мен драмалық шешім сәттерінің құрылымы семиотикалық тұрғыдан ерекше маңызға ие. Көрермен номердің дамуын бақылап отырып, шиеленістің шегіне жақындағанын ішкі түйсікпен сезінеді және финалдық шешімді триумф немесе сәтсіздікті тағатсыздана күтеді. Paul Bouissac бұл құбылысты сипаттай отырып, цирктегі кез келген нормадан ауытқудың апат немесе триумф туралы рәміздік белгі ретінде қабылданатынын пайымдайды [22]. Цирктегі әрбір әрекет тек физикалық емес, мағыналық нәтижемен өлшенеді және көрерменмен күрделі семиотикалық қарым-қатынас орнатады.

Цирктегі костюм де таңбалық құрылымның маңызды элементі ретінде қарастырылады. Ол кейіпкердің рөлін ғана емес (мысалы, жаттықтырушы, клоун, акробат костюмі), сонымен қатар, оның бейнесіне тән ептілік, ерлік, нәзіктік, аңқаулық сияқты қасиеттерді білдіреді. А. Торопова мұны «перформативті денені кодтайтын көрнекі қабық, көркемдік масканың үстіңгі қабаты» деп сипаттайды [88].

Цирктегі музыкалық сүйемелдеу де семиотикалық талдаудың маңызды нысаны болып табылады. Kim Baston пайымдауынша, цирктік әрекеттің музыкалық сүйемелденуі аффективтік семиотика деңгейінде қызмет атқара отырып, көрерменнің эмоциялық қабылдауын құрылымдайды және шиеленіс, комикалық әсер немесе ерлік, батырлық сияқты эмоциялық эффектілерді айқындай түседі [86]. Музыкалық тақырыптар көрермен қабылдауының ырғақтық құрылымын қалыптастырады, санадан тыс күтулерді бағыттап әрі әртіс денесінің қимылын көрерменнің эмоциялық үн қатуымен синхрондайды.

Қазіргі цирктік қойылымдар интермәтіндік пен мәдени гибридизация идеяларына жиі жүгінеді. «Жаңа цирк» үлгісіндегі жобаларда балеттен, театрдан, перфоманстан алынған цитаталар кеңінен қолданылады, бұл өз кезегінде көпдеңгейлі таңбалық жүйелердің қалыптасуына әкеледі. Senelick, Laurence жаңа цирктің жанрларды деконструкциялау логикасымен жұмыс істеп,

әртүрлі кодтарды біріктіріп, оларды қайта пайымдап, ирония арқылы мағынасын өзгертетінін тұжырымдайды [89].

Цирктегі таңбалар жүйесін зерттеуде әлеуметтік контекст те елеулі рөл атқарады. Gillian Arrighi өнері колониялық дәуірде әртүрлі мәдени кодтардың қақтығысына негіз болғанын көрсетеді, еуропалық, жергілікті, колониялық рәміздер бір сахнада қатар өмір сүрді [26]. Цирк осылай көрнекі және денелік таңбалар арқылы үстем нарративтерді де, оларға қарсылық білдіретін баламаларды да қалыптастырған мәдени гетерогендік кеңістікке айналды.

Антропологиялық зерттеулерде цирк – «ұжымдық қарқынды коммуникацияның» ерекше түрі. Мұнда әртістің денелік тәуекелі, көріністің визуалды-музыкалық құрылымы және көрерменмен эмоционалдық байланыс ритуалдық бірлік ретінде қабылданады. Ритуал – күнделікті әлеуметтік шындық құрылымын үзіп, өзге болмыстың межелі шегіне шығаратын шекаралық кеңістік [63]. Цирк дәл осы лиминалды кеңістік, онда кереметтер де, ауырлықты еңсеру де, жаңа әлеуметтік мағыналар туындауы да мүмкін.

Семиотикалық әдіс циркті күрделі, көп қырлы таңбалық жүйе ретінде пайымдауға мүмкіндік береді. Мұнда акробаттың секіруінен бастап, музыкалық лейтмотивке, клоун репризасына дейінгі әр элемент цирк тілін қалыптастырып, адам тәжірибесінің тәуекел, еңсеру, қорқыныш, салтанат, қуаныш және ұжымдық тұтастық сезімі секілді іргелі аспектілерін білдіреді.

Циркті перформативтік феномен ретінде түсінудегі маңызды бағыттардың бірі – цирктік денелік болмысты эстетикалық тұрғыдан талдау. Цирктегі дене тек физикалық шеберліктің көрінісі ғана емес, сонымен қатар, эстетикалық ой мен эмоциялық мағыналарды білдіретін таңбалық объектке айналады. Мұнда адам денесі мағына мен аффектіні тасымалдаушы ретінде көрініс табады. Бұл дене көркем сахнаның шартты қорғандарынан тыс, ашық аренада әрекет ететін жүйе ретінде өмір сүреді, ол өзінің күшін, осалдығын,ептілігі мен сымбаттылығын ашық экспозициялайды. Осы контексте цирктің перформативті денесі «шиеленіс эстетикасы» ретінде сипатталады, яғни, адам мүмкіндігінің шегін сезіндіретін және бір мезгілде шынайы шапшаңдық пен эмоционалдық қарқындылықты бейнелейтін көркем форма [90].

Цирктік денелік эстетика сұлулық ұғымын өзіндік ракурстан қайта пайымдайды. Егер классикалық өнерде дене сұлулығы пішін үйлесімімен, симметриямен, қозғалыс жұмсақтығымен байланыстырылса, циркте сұлулық физикалық шектеулерді еңсеру арқылы ашылады. Цирктің эстетикалық тілі қозғалыстың, күштің, тәуекелдің және тәртіпсіздікті жеңудің құндылықтарына сүйенеді. Бұл туралы Я.В. Ратнер: «циркте қозғалыс сұлулығы – форма ғана емес, ең алдымен, еңсерудегі энергия» деп жазады [91].

Цирктегі денелік перформанс тек көркемдік қана емес, сонымен қатар, рәсімдік сипатқа да ие. Әртістің әрбір әрекеті физикалық сынақты ритуализациялау актісі ретінде көрініс табады, трапециядан ұшу, биіктікте тепе-теңдікті сақтау немесе отты шеңберден секіру – бұлардың барлығы адам рухының табиғи және әлеуметтік шектеулерден асып түсуінің символдық репрезентациясы ретінде қабылданады. Бұл контексте цирктік перформанс архаикалық ерлік ритуалдарының құрылымын сақтап қалған, физикалық сынақ

– инициацияны, болмыстың жаңа деңгейіне өту сәтін бейнелейтін мәдени метафора ретінде қызмет етеді.

Цирктегі әрекеттің кульминациялық сәттері ерекше семиотикалық және эстетикалық мәнге ие. Әртіс әуеде қалықтап, бастың үстінде тепе-теңдікті сақтап қимылсыз тұрып қалған мезеттер көрерменге «қатып қалған мәңгілік» әсерін сыйлайды, мұндай сәттер қозғалыстың өзін символдық оқиғаға айналдырады. М.М. Бахтиннің пайымдауынша, күлкі мәдениетінде «тоқтаған мезет» хаостан жаңа тәртіпке өтудің белгісі болып табылады [92]. Циркте де дәл осы тәрізді құрылым байқалады, белгісіздік пен тәуекелге толы хаостың ішінен күтпеген, бірақ, дәл сәтінде орын алған әрекет көрермен үшін жеңіс пен ерліктің көркем репрезентациясына айналады.

Цирктік денелік болмыс коммуникация құралы екенін атап өткен жөн. Әртіс ең алдымен өз дене қимылымен қауіп, күш салу, тепе-теңдік, құлау мен жеңіс сәттері арқылы көрерменмен байланыс орнатады, цирктегі мұндай байланыс сөз арқылы емес, тікелей дене арқылы жүзеге асады және адам санасындағы әмбебап түйсікке – қорқыныш, таңдану, жанашырлық сияқты бастапқы эмоциялық рефлекстерге әсер етеді. Paul Bouissac пікірінші, цирк әртісінің денесі мәдени және тілдік айырмашылықтарға тәуелсіз түсінікті әмбебап тіл ретінде әрекет етеді [84].

Осыған байланысты цирктік денені эстетикалық тұрғыдан талдау цирк өнеріне тән бірқатар түйінді сипаттамаларды анықтауға мүмкіндік береді. Біріншіден, цирк денелік экспрессияға терең тамыр жайған өнер түрі ретінде сипатталады. Екіншіден, мұндағы әрекет табиғаты көбіне ритуалдық-ерлік сипатқа ие болып, инициациялық құрылымдарды еске түсіреді. Үшіншіден, цирктік көріністер еңбек пен жеңісті бейнелейтін динамикалық сұлулықты паш етеді. Төртіншіден, циркте денелік тәжірибе арқылы жүзеге асатын вербалды емес коммуникация әмбебап тіл ретіндегі қызмет атқарып, көрерменмен мағыналық және эмоциялық байланыс орнатады.

Феноменология мен эстетика аясында цирк өнері адам болмысының бастапқы күштері көрініс табатын, дене тек бейнелеп қана қоймай, іс-әрекетке, оқиғаға, тіршілік сәтіне айналатын ерекше көркем тәжірибе түрі ретінде көрінеді. Осы тұрғыдан алғанда, цирктің перформативті денесі – өмірдің ең қарқынды көріністеріндегі күрес, еңсеру, қуаныш секілді құндылықтарды паш ететін құбылыс.

Цирк өнерін феноменологиялық тұрғыдан зерттеу көрерменнің көріністі алғашқы, рефлексивті түрде өңделмеген қабылдау сәтіне назар аударады. Бұл тұрғыда цирк ақылмен ұғынысқа дейінгі, аффективті және денелік тәжірибенің кеңістігі ретінде көрініс табады. Мұнда мағына мен құрылым когнитивті интерпретациядан бұрын, әрекет үстіндегі дененің тікелей сезінуі мен бастан кешуі арқылы туындайды. Цирктегі дене кеңістікте жай ғана объект ретінде бар болумен шектелмейді, керісінше, ол сол кеңістікті өзінің қозғалысы, түйсінуі және уақыттағы серпіні арқылы белсенді түрде қалыптастырады [93].

Цирк аренасында әртіс денесі мағына мен эмоциялық әсердің негізгі медиаторы ретінде әрекет етеді. Цирктегі әрбір қойылым көрерменнің қабылдауын барынша күшейтетін эмоциялық шиеленісу тәжірибесін туындатуға

бағытталады. Бұл үдерісте көрермен тек пассивті бақылаушы емес, керісінше, әрекетке денесімен еліктей қатысатын, сезіну арқылы «қосылатын» субъект ретінде көрініс табады. Құлау, ұшу, тепе-теңдік пен қауіпке толы сәттер көрерменде эмпатиялық сезімтүйсікті белсендіреді, оны қорқыныш пен таңданыстың арасындағы шекаралық күйге енгізеді. Цирктік әрекет – адам денесінің шектік мүмкіндіктері аясында жүзеге асатын көрініс, ол тек көрсетуге емес, эмоция арқылы «жұқтыруға» және тікелей сезімдік әсерге негізделген [94].

Цирк феноменологиясында «тәуекел» ұғымы айрықша философиялық-эстетикалық маңызға ие. Ол цирктегі әрекеттің кездейсоқ немесе қосалқы элементі емес, қайта оның ішкі құрылымын қалыптастыратын іргелі қағида ретінде танылады. Цирктегі трюктік тәуекел онсыз да қауіпті әрекеттің қателікке ұласып апатқа соқтыруы мүмкін жағдай. Ал, сәтті орындалған кезде ол көрермен үшін шынайы ғажайыпқа айналады [79]. Осы ретте цирк ерекше «тәуекел эстетикасын» ұсынады, мұнда әрбір қозғалыс – өмір мен өлім арасындағы дененің көркем бейнесі.

Цирктік тәжірибенің тағы бір өзгеше қыры – уақытты сезіну тәсілі. Егер классикалық театр сахнасында уақыт желі бойымен дамитын драматургиялық баяндауға бағынса, циркте уақыт шартты түрде нақты бір трюктің шарықтау шегінде тоқтап қалады. Бұл – сюжетке емес, оқиғаға негізделген уақыт, «мүмкіндіктің шегіне жеткен сәт». М.И. Немчинскийдің байқауынша, цирктік қойылым – бірінен соң бірі орын алатын тығыз эмоциялық шарықтау нүктелерінің тізбегі, мұнда әр сәт көрермен үшін жаңа сынақ, жаңа сезімдік толқын [17].

Цирктегі дене бейнесі де – ерекше мәнге ие көркемдік нысан. Бұл жерде балеттегідей идеалданған, немесе драмалық театрдағыдай стильденген дене емес, нақты әрекет үстіндегі, қауіппен беттесіп тұрған шынайы дене алдыңғы орынға шығады. Ю.А. Дмитриев атап өткендей, цирк әртісінің денесі болмыстық ерліктің алаңы, оның денелік тәжірибесі күрес, жеңу, рухани кемелдену секілді әмбебап мәндерді эстетикалық түрде жеткізеді [78].

Циркте сахна мен көрермен залы арасындағы қашықтық жойылады. Мұнда көрермен қойылымға жанашырлық қиялы арқылы емес, тікелей физикалық қатысу мен денелік үнқатысу арқылы тартылады. Көрерменнің ұжымдық толғанысы мен ішкі үміті қойылымның ырғақтық құрылымына тікелей әсер етіп, цирк сахнасын ортақ эмоциялық алаңға айналдырады [95].

Цирк феноменологиясы цирктегі субъектіліктің табиғатын ерекше айқындайды. Цирк әртісі – жай ғана орындаушы емес, ол экстатикалық күйдегі субъект, яғни, шегіне жеткен эмоциялық және денелік шиеленіс жағдайында әрекет ететін тұлға. Оның мақсаты – белгілі бір мағынаны бейнелеу немесе көрсету емес, әрекет үстінде «болу», тірі, тікелей тәжірибе арқылы мағынаны туындату. Бұл жөнінде Peta Tait: «Циркте әртіс денесі – уақытша мүмкін мен мүмкін еместің арасындағы шекараны жоятын тірі ритуалды нысан» деп атап өтеді [2].

Цирктік кеңістікте әлеуметтік және эстетикалық иерархиялар бұзылады. Мұнда акробат, клоун немесе жаттықтырушы театр сахнасындағы классикалық актерден де терең әрі қуатты эмоциялар тудыруы мүмкін. А.В. Луначарскийдің

пікірінше, цирк өзінің табиғатында демократиялық болып келеді, себебі ол рационалдық пайымға емес, тірі эмоциялық құбылысқа, сезім стихиясына жүгінеді [7].

Цирктегі денелік феноменді «шекара» мен «шектер» ұғымдары арқылы да пайымдауға болады. Әртіс әрдайым рұқсат етілген мен қауіптіліктің, өмір мен өлімнің, жеңіс пен жеңілістің, тәртіп пен хаостың арасында тепе-теңдік ұстап тұрады. Дәл осы баланс – цирк өнерінің перформативтік болмысының өзегі. Peta Tait цирктің адамның кеңістіктегі және уақыттағы денелік шегін зерттейтін көркем тіл ретінде қызмет атқарып, сол шектерді эстетикалық тәжірибе тіліне айналдыратынын айқындайды [58].

Цирктік эстетика – тәуекел эпистемологиясына, денелік экспрессияға және феноменологиялық араласуға негізделген тәжірибе. Әртіс пен көрермен цирктік перфоманста біртұтас сезінетін денеге айналады – олар бірге қиналып, бірге қуанады. Осы тұрғыдан цирк лиминалдылықтың архетиптік тәжірибесін жүзеге асырады, яғни, таныс өмір шекарасынан өтіп, экстатикалық әрі трансценденттік сезінуден өтеді.

Осылай цирк өнерін феноменологиялық тұрғыда қарастыру – оны нарратив пен сюжеттен тыс, ең алдымен денелік-эмоциялық тәжірибе кеңістігі ретінде ашуға мүмкіндік береді. Бұл жерде бастысы – нарратив емес, дене арқылы болмысты еңсеру және көркем түрде бекіту. Цирк – адам рухы мен денесінің шегіне жеткен мүмкіндіктерінің мерекесі, қуаныш пен ұжымдық эмпатияға негізделген тірі театр.

Цирк өнері – перформативті денелік тәжірибе кеңістігі ғана емес, сонымен қатар, бұқаралық мәдениеттің феномені. Сондықтан, оны әлеуметтік-мәдени талдау контексінде қарастыру қажет. Н.А. Хреновтың пайымдауынша, цирк – жаңа әлеуметтік формациялардың аясында ұжымдық бейсаналық архетиптік құрылымдарын сақтап қалатын форма [8].

Халықтық мейрамдар, ортағасырлық балаган және жәрмеңкелік қойылымдар түйісінде дүниеге келген цирк бастапқы кезден-ақ кең әлеуметтік топтарға бағытталды. Оның эстетикасы элитарлы өнерге емес, қала мен дала халқының бейсаналық үміті мен эмоциялық сұраныстарына жауап беретін бағытта қалыптасты. Е.М. Кузнецов бұл жайлы: «Цирк бұқара психологиясымен органикалық түрде байланысты, ол олардың көркемдік тәжірибені тікелей қабылдау қажеттілігін өтейді» деп жазады [6].

Цирк бұқаралық құбылыс ретінде бірнеше маңызды әлеуметтік функция атқарды. Ең алдымен, ол индустриалдық дәуірдегі қалалық қоғам үшін эмоциялық серпініс кеңістігіне айналды. Урбанизация, дәстүрлі әлеуметтік байланыстардың үзілуі және оқшаулану жағдайында цирк қауіп пен қиялға толы мерекеге ұжымдық түрде қатысуға мүмкіндік беретін ерекше мәдени алаңға айналды. Хреновтың пайымдауынша, цирктің бұқаралық өнері ежелгі ұжымдық эмоциялық серпініс тетіктерін қалпына келтіретін құбылыс болып табылады [8].

Осы мағынада цирк М.М. Бахтин сипаттаған ежелгі карнавалдарға ұқсайды, әлеуметтік нормалар, иерархиялар мен тыйымдар уақытша тоқтатылатын «екінші дәрежелі ұжымдастық» кеңістігіне айналады. Мұнда архаикалық бірлік қайта құрылып, манеж тек физикалық ерлік аренасы ғана емес, сонымен бірге,

ұжымшылдық катарсис сахнасы ретінде әрекет етеді – қорқыныш, тілектер мен армандар көркем түрде бейнеленеді [92].

Цирктің әлеуметтік-мәдени ерекшелігі оның әмбебаптығынан да көрініс табады. Көптеген өнер түрлерінен айырмашылығы – цирк көрермендер үшін алдын-ала дайындықты талап етпейді. Трюктер, клоундар мен жануарларды үйрету көріністері – барлығы адам баласының негізгі эмоциялары мен денелік түйсіну деңгейінде интуитивті түрде қабылданады. Осы тұрғыдан алғанда, цирк қауіптен арылу, үрейді жеңу және өмірдің өлімнен басым түсуі тәрізді архетиптік сценарийлерді көркем түрде жүзеге асырады. Paul Bouissac пікірінше: «Цирк – бұл мәдениет пен тіл кедергілерінен айналып өтіп, адамдық қабылдаудың әмбебап құрылымдарына тікелей әсер ететін феномен» [22].

Цирк қоғамның бейтарап айнасы емес – бұқаралық мәдениетті белсенді түрде қалыптастыратын күш. Ол қоғамға мінез-құлық үлгілерін, құндылықтар жүйесін және рәміздік бейнелерді ұсынады. Мысалы, кеңестік дәуірде цирк ерлік, ұжымшылдық және физикалық қайсарлық образдарын жүйелі түрде қалыптастырды. Ал, батыс мәдениетінде цирк – жеке батырлықтың, еркіндіктің және тапқырлықтың сахнасына айналды [96].

Әлеуметтік-мәдени талдау циркті әлеуметтік мобильділіктің ерекше алаңы ретінде де қарастырады. Цирк тарихында маргиналданған, этностық немесе әлеуметтік қысымға ұшыраған топтардың өнер арқылы кәсіби биікке көтеріліп, мойындалуы мен қоғамға сіңісуіне мүмкіндік алған мысалдар жетерлік. Пятаева атап өткендей, цирк ұжымдарының көпұлтты құрамы бұл өнер саласының мәдени инклюзияға ашық болғанын көрсетеді [11].

Қазіргі цирк бұқаралық сипатын сақтай отырып, күрделі әлеуметтік қатынастар алаңына айналуда. Бүгінде көптеген цирктік қойылымдар әлеуметтік сын, экология, гендерлік теңдік пен мәдени болмыстың өзекті мәселелерін қамтиды [64]. Осылайша, цирк тек думандық өнер емес, сонымен қатар, қоғамдық рефлексия формасына айналып келеді.

Жалпы бұқаралық мәдениет теориясы тұрғысынан алғанда, цирк – ерекше типтегі мәдени коммуникацияның көрінісі. Ол денелік бейнелер мен эмоциялық кодтар арқылы байланыс орнатады. Бұл қасиет циркті визуалды қабылдауға негізделген қазіргі қоғам жағдайында ерекше өзекті етеді, өйткені, мұндай қоғамда мағына – дене және визуалдық образ арқылы жеткізіледі [76].

Қорыта айтқанда, циркті әлеуметтік-мәдени талдау оны архаика мен модернді ұштастыратын, қоғамның терең психологиялық сұраныстарына жауап беретін әрі әлеуметтік болмысты сыни тұрғыдан пайымдауға қабілетті бұқаралық өнер феномені ретінде қарастыруға мүмкіндік береді.

Циркті зерттеудегі антропологиялық әдіс осы өнер түрін адам денесімен байланысты терең мәдени трансформациялар кеңістігі ретінде қарастырады. Jeniffer-Scott Mobley дене антропологиясына қатысты пікірінше, дене – тек биологиялық организм емес, мәдени мәтін, онда болмыс, билік және әлеуметтік тиістілік кодтары жазылған [97]. Осы тұрғыдан алғанда, цирктегі дене – үздіксіз трансформация үстіндегі дене, ол бір жағынан адам мүмкіндігінің шекараларын көрсетсе, екінші жағынан, сол шекаралардың еңсерілуін бейнелейді. Акробат,

гимнаст немесе жаттықтырушы тек кеңістікте ғана емес, қоғамның күш, ептілік пен ерлік жөніндегі мәдени үміттерімен де жұмыс істейді.

Сонымен қатар, цирктік әрекет – инициация мен сынақ ұғымдарын бейнелейтін ритуалдық көрініс болып табылады. Көптеген дәстүрлі қоғамдарда жас жеткіншектің қауымдастық тарапынан мойындалуы үшін ол қорқынышын жеңіп, физикалық шеберлік пен батылдық танытуы тиіс болған [64]. Бұл ритуалдық құрылым қазіргі заманғы цирктік сахнада жаңғырып отыр, әртістің өмірмен қауіпке тігілген әрекеті көрермен үшін әдеттілік шегінен асу қабілетінің куәсіне айналады. Осы себепті де көрермен номердің сәтті орындалуын ұжымдық қауіптен аман өту актісі ретінде қабылдайды, бұл циркті заманауи инициациялық тәжірибенің көркем формасы ретінде ұғынуға негіз береді.

Қазіргі заманғы философиялық антропология циркті денелік герменевтика кеңістігі ретінде қарастырады. Әртіс орындайтын әрбір номер – тәуекелдің, сұлулықтың, дене мен әлем үйлесімінің интерпретациясы. В.А. Баринов цирктік әрекет адамның хаоспен өзара әрекеттесу моделін құрап, ал дене техникасы мағына туғызудың әрекетіне айналады деп пайымдайды [98]. Сонымен, антропологиялық әдіс циркті тек өнер формасы ретінде емес, адам болмысын – оның осалдығы мен ерлігін, денелік болмысын және метафизикалық ұмтылысын пайымдаудың жолы ретінде қарастырады.

Жүргізілген талдау циркті перформативті феномен ретінде зерттеу үшін көпсалалы көзқарастың қажеттігін айқын көрсетеді. Біріншіден, тарихи-мәдени әдіс циркті халықтық мәдениеттің терең қабаттарынан бастау алып, модерндік шындыққа бейімделген динамикалық өнер түрі ретінде пайымдауға мүмкіндік береді. Екіншіден, эстетикалық талдау цирктегі денелік экспрессия мен кеңістіктік-уақыттық құрылымның ерекшеліктерін ашуға бағытталады. Үшіншіден, әлеуметтік-мәдени тәсілдер циркті ұжымдық эмоциялар мен бұқаралық санада тұрақталған архетиптерді бейнелейтін мәдени құбылыс ретінде қарастырады. Төртіншіден, философиялық-антропологиялық перспектива циркті тәуекел мен шекараны игеру ритуалы, хаосты символдық тұрғыда меңгеру және адам мүмкіндіктерін сахнада қайта бекіту актісі ретінде зерделейді.

Осылайша, цирк – қазіргі мәдениеттану ғылымының шеңберінде күрделі, көпқырлы феномен. Оны түсіну тек бір ғана пәндік тәсілмен шектелмейді; керісінше, цирк әртүрлі ғылыми дәстүрлер мен талдау әдістерінің тоғысында кешенді пәнаралық зерттеуді қажет ететін мәдени кеңістік ретінде танылады.

1.3 Перформативтілік қазіргі мәдениет және өнер категориясы ретінде

«Performative» сөзі ағылшын тілінен аударғанда «іс-әрекетті жүзеге асыруды немесе көрсету тәсілін білдіреді. Бұл термин көбінесе өнер, тілтану және әлеуметтану салаларында қолданылады» [99]. Перформативтілік – белгілер мен әрекеттердің тек коммуникация құралы ретінде ғана емес, сонымен қатар, нақты нәтижені немесе әсерді тудыру тәсілі ретінде қолданылуын білдіреді. Бүгінде перформативтілік ұғымы гуманитарлық және әлеуметтік ғылымдарда орталық маңызға ие болып отыр. Ол мәдени үдерістерді, өнерді, әлеуметтік

тәжірибелерді, жеке және ұжымдық болмысты түсіндірудегі маңызды талдау құралына айналды. Перформативтілік ұғымы ең кең мағынасында әрекеттердің, әсіресе, денелік және сөздік әрекеттердің, тек белгілі бір мағынаны білдірумен шектелмей, сонымен бірге, әлеуметтік шындықты қалыптастыру қабілетін сипаттайды [31]. Бұл түсінік бастапқыда John Austin сөйлеу актілері теориясынан бастау алып [23], кейінірек Judith Butler еңбектерінде [24] кеңейтіліп, мәдениет пен қоғамды зерделеудің кең ауқымды ұғымына айналды. Алғашында тілдік әрекеттердің әлеуметтік функцияларын сипаттау үшін қолданылған бұл термин уақыт өте келе гендерден бастап экономикаға, өнерден күнделікті өмірге дейінгі түрлі мәдени-әлеуметтік салаларға еніп, пәнаралық талдаудың негізгі тетігіне айналды.

Перформативтілік ұғымын зерттеудегі маңызды бағыттардың бірі – қазіргі қоғамда мәдениет дайын мағыналарды жай ғана бекітетін статикалық жүйе емес, керісінше, оларды өзара әрекеттесу және денелік көріністер арқылы үнемі жаңғыртып, қайта тудыратын үдеріс екендігін ұғыну болды [31]. Перформативтілік тұлғалық болмыс, құндылықтар, нормалар мен тіпті экономикалық үдерістердің қалай пайда болатынын сипаттайтын негізгі категорияға айналды. Осы үдерістер дене, сөз, көзқарас және кеңістіктегі қозғалыс арқылы жүзеге асады [100].

Перформанс эстетикасын зерттейтін ғылым саласы performance studies қазіргі заман өнеріндегі кез келген көркем актіні, соның ішінде, цирктегі қойылымды да, жабық артефакт емес, үдерістік, өзгермелі әрі оқиғалық құбылыс ретінде қарастыру қажет екенін алға тартады [101]. Бұл жағдайда назар «нысан ретіндегі өнерден» «әрекет ретіндегі өнерге» ауысады, яғни өнердің мәні енді дайын өнімде емес, керісінше, қатысу, денелік әрекет және нақты әлеуметтік-мәдени контекст аясында орын алу үдерісінде көрініс табады.

Перформативтілік тұжырымдамасының қалыптасуы цирк феноменіне қазіргі мәдениеттің ажырамас бөлігі ретінде жаңаша қарауға мүмкіндік берді. Цирктегі әрекет – оның денелік айқындылығымен, қауіп-қатерге толы сәттерімен, ым-ишаралар үйлесімімен және ритуалдық құрылымымен, жай ғана көрініс емес, шынайы уақытта мәдени мағыналарды тудырып отыратын перформативтік практиканың моделі ретінде танылады. Gillian Arrighi және Peta Tait зерттеулері циркті физикалық, әлеуметтік және эстетикалық шектерді сынақтан өткізетін перформативтік зертхана ретінде қарастыруға болатынын көрсетті [2], [26]. Осы тарауда перформативтілік ұғымының пәнаралық ғылымдарда қалай дамығаны, оның заманауи мәдени үдерістермен байланысы және неге дәл осы ұғым цирк өнерін қазіргі мәдениеттегі басты перформативтік жанрлардың бірі ретінде талдауда шешуші мәнге ие бола бастағаны қарастырылады.

«Перфоманс» және «перформативтілік» ұғымдары қазіргі гуманитарлық ғылымда ерекше теориялық маңызға ие. Бұл ұғымдар тек өнердегі ерекше әрекет түрлерін ғана емес, сонымен қатар мәдени шындықты ұсыну мен өндірудің кең ауқымды тәсілдерін сипаттайды. Олардың қалыптасуы мәтінге бағытталған дәстүрлі талдаудан әрекетке, тәжірибеге және оқиғаға басымдық беретін парадигмалық ауысымның нәтижесінде жүзеге асты. Осы тұрғыдан алғанда,

перформанс пен перформативтілік мәдениетті статикалық құрылым емес, үнемі қозғалыстағы, әрекет арқылы құрылатын үдеріс ретінде пайымдауға мүмкіндік береді.

«Перформанс» термині нақты уақыт пен кеңістікте жүзеге асатын, тірі әрі денелік қатысу арқылы орындалатын әрекетті білдіреді; бұл үдеріс орындаушы мен көрерменнің бірлескен қатысуын талап етеді. Қазіргі заманғы зерттеушілер, атап айтқанда Giesen Bernhard, перформансты жай көрініс немесе спектакль ғана емес, мағына тудырудың күрделі актісі ретінде сипаттайды. Оның пайымдауынша, перформанс – денелік және символдық практика, ритуалдық құрылымы бар және коммуникацияға бағытталған әрекет, яғни ол әлеуметтік және мәдени шындықты тікелей әрекет арқылы өндіретін үдеріс ретінде қарастырылады [102]. Judith Butler перформативтілік ұғымын гендер теориясы аясында қарастыра отырып, болмыстың мәні биологиялық түрде алдын ала берілген емес, керісінше, қайталанатын әрекеттер, тілдік құрылымдар мен денелік практикалар арқылы үнемі қайта жасалып, қалыптасатынын алға тартады. Бұл тұрғыда перформативтілік субъектінің мәдени ортада құрылу үдерісін сипаттайтын онтологиялық категория ретінде көрініс табады.[103].

James Loxley перформативтілікті әлеуметтік шындықтың қалай құрылатынын зерттеуге мүмкіндік беретін талдау әдісі ретінде қарастыруды ұсынады. Оның пайымдауынша, перформативтілік тек өнерлік актілермен шектелмейді, ол сондай-ақ күнделікті тәжірибелерді де қамтиды. Бұл тәжірибелерде субъект белгілі бір әлеуметтік нормалармен қалыптасқан тұрақты әрекеттер арқылы қалыптасады [31].

Andrew Parker және Eve Kosofsky Sedgwick «Performativity and Performance» атты еңбегінде перформанс пен перформативтілік ұғымдарының ара-жігін нақты ажырату қажеттігін атап көрсетеді. Олардың пайымдауынша, перформанс – іс-әрекетке негізделген өнер түрі, яғни, сахналық, көркемдік формадағы орындау тәжірибесі. Ал, перформативтілік – пікір білдіру мен әрекеттің шынайылыққа әсер етіп, соның негізінде белгілі бір әлеуметтік немесе мәдени шындықты қалыптастыру қабілетін білдіретін философиялық-тілдік категория.[104]. Зерттеуші Kathleen Stewart перформативтілік пен перформанстың тоғысатын кеңістігін мәдени поэзис өрісі ретінде сипаттайды, бұл қайталанатын әрекеттер арқылы мәдени формалар жасалып, олар белгілі бір әлеуметтік сценарийлерге еніп қана қоймай, соларды түрлендіретін алаң болып табылады[33].

Перфоманс ұғымдық аппаратының қалыптасуында Richard Schechner еңбектері ерекше орын алады. Ол перфомансты әмбебап мінез-құлық пен әлеуметтік әрекеттің формасы ретінде қарастырады. Schechner пайымдауынша, «белгілі бір контексте қарастырылған кез-келген әрекет перфоманс ретінде қабылдануы мүмкін» [101]. Мұндай көзқарас цирк өнерін тұйық көркем форма емес, керісінше, ашық перформативтік практика ретінде талдауға мүмкіндік береді. Бұл практика денелік қатысуды, ритуалды, көрнекілікті және әлеуметтік коммуникацияны қамтиды.

Hans Rudolf Velten эстетика саласында «перформативтік бұрылыс» ұғымын Hans Rudolf Velten эстетика саласында «перформативтік бұрылыс» ұғымын енгізе отырып, перформансты көрерменге тек ұсынылатын емес, сонымен қатар,

оған тікелей әсер ететін, әрі орындаушы мен көрерменнің екеуін де трансформацияға ұшырататын үдеріс ретінде сипаттайды. Бұл анықтама циркті перформативтік өнердің түрі ретінде пайымдауға толық негіз береді. Себебі, цирк әртісінің әрбір қойылымы – қауіппен беттесу, шектеуден асу, шиеленіс пен эмоционалдық қатысу актісі, сондай-ақ, орындаушы мен көрермен арасындағы өзара әрекет арқылы туындайтын трансформация кеңістігі [100].

«Перформативтік бұрылыс» аясында зерттеушілер денеге ерекше назар аударып, оны мән-мағына мен мәдени кодтардың тасымалдаушысы ретінде қарастырады. Steve Sherlock атап өткендей, перформанс өзінің болмысында мазмұнға немесе мәтінге ғана редукцияланбайды; ол ең алдымен денелік және кеңістіктік өзара әрекеттестікке негізделеді. Осы контексте ым-ишара, дене қалпы, қозғалыстардың қайталануы мен «цитаталануы» – яғни олардың мәдени код ретінде танылып, әртүрлі контексте қолданылуы перформанс мағынасының іргетасын құрайды [32].

Осылайша, қазіргі гуманитарлық білім кеңістігінде перформанс субъект пен қоғамның мәдени нормалар мен бірегейліктерді жасап шығаратын, қайта жаңғыртып және қайта пайымдайтын әрекет формасы ретінде қарастырылады. Перформативтілік бұл тұрғыда тек тілдік немесе ым-ишаралық ерекшелікпен шектелмейді; ол іс-әрекеттің онтологиясы ретінде мағынаға ие, яғни, әрекет тек белгілі бір мағынаны білдіріп қана қоймай, сонымен қатар, шындықтың өзін тудырады. Осы контексте цирк өнері перформативтілік ұстанымдары нақты жүзеге асатын ерекше кеңістік ретінде маңызға ие. Мұнда денелік қатысу, ұжымдық эмоциялық серпіліс, көрнекілік және дүниенің рәміздік моделін қалыптастыру сияқты элементтер тығыз тоғысып, циркті мәдени мағына мен тәжірибе өндіретін перформативтік алаң ретінде ерекшелейді.

«Перфоманс» және «перформативтілік» ұғымдарының теориялық негіздерін айқындағаннан кейін, олардың айырмашылықтарын, әсіресе, цирк өнері сияқты кешенді көркем-мәдени формаларды талдау контексінде нақтылау аса маңызды. Бұл ұғымдар терминологиялық ұқсастықтарына қарамастан, мәдени талдаудың әртүрлі деңгейлеріне жатады және әртүрлі әдіснамалық қызмет атқарады. Алдымен, перфоманс белгілі бір уақыт пен кеңістік аясында өтетін, аудиториямен тікелей өзара әрекеттестікке құрылған сахналық әрекет ретінде қарастырылады. Ол көркемдік сипатқа ие оқиға ретінде көрерменде қатысу сезімін оятып, эмоциялық ықпал жасауға бағытталады. Marvin Carlson бұл құбылысты «мәдени ритуал жағдайында және нақ осы сәтте мағына тудыратын әрекеттің өміршең көрінісі» деп сипаттайды [105]. Перфоманс қайталанатын сипатқа ие бола тұра, әрбір қойылым бірегей болып есептеледі, өйткені, әрбір орындалу кезінде оның құрылымы, атмосферасы немесе қабылдану формасы аз да болса өзгешеленеді. Осылайша, перфоманс көрерменмен нақты сәттегі денелік әрі сезімдік байланыс арқылы мағына қалыптастыратын ерекше эстетикалық тәжірибе ретінде ерекшеленеді.

Ал перформативтілік, керісінше, әрекеттің мәдени қызметіне бағытталған ұғым ретінде қарастырылады. Бұл категория әрекеттің тек бейнелеу функциясымен шектелмей, оның әлеуметтік шындықты құрастыру және қайта жаңғырту қабілетін де қамтиды. John Austin мен Judith Butler еңбектерінде

перформативтілік – жыныс, билік, тұлғалық және мінез-құлық нормаларының қайталанатын әрекеттер мен тілдік формалар арқылы бекітіліп, табиғи немесе өзгермейтін нәрсе ретінде қабылдануына мүмкіндік беретін құрылымдық жүйе ретінде сипатталады. Мұндай тәсіл перформативтілікті әлеуметтік рөлдер мен нормалардың ұдайы өндірісіне қатысатын онтологиялық механизм ретінде ұғынуға жол ашады [23], [24].

James Loxley перформативтілікті тек сахнадағы бір сәттік әрекет емес, керісінше адамның немесе субъектінің өзін қайталанатын іс-әрекеттер арқылы қалыптастыратын үдеріс ретінде сипаттайды [31]. Осы тұрғыдан алғанда, перфоманс – көркем әрекет ретінде нақты уақыт пен кеңістікте, көрерменнің алдында «осы жерде және дәл қазір» жүзеге асатын көрініс. Ол нақты формаға, құрылымға ие және ұжымдық эмоционалдық серпіліс тудыруға бағытталған. Ал перформативтілік – мәдениеттің терең қабаттарында әрекет ететін құрылымдық үдеріс; ол қайталанатын тілдік және денелік тәжірибелер арқылы нормалар мен құндылықтардың ұдайы жаңғыруын қамтамасыз етеді. Бұл үдерісте әрекеттің көрерменге бағытталуы шарт емес, бастысы әлеуметтік шындықты қалыптастыруға қатысады.

Мысалы, циркте орындалған акробатикалық номер – физикалық қабілеттілікті көрсететін перфоманстық акт болып табылады. Алайда, егер бұл қойылым күш, билік пен тәртіпті білдіретін дәстүрлі «ер адам бейнесін» ұсынатын болса, онда ол жай ғана көркем көрініс емес, маскулиндік мәдени түсініктерді нығайтатын перформативтік әрекетке айналады. Мұндай жағдайда цирктік дене әлеуметтік нормалар мен гендерлік бірегейлікті ұдайы өндіретін, рәміздік құрылымдармен астасқан мағыналық алаң ретінде көрінеді [105].

Осыған сәйкес, перфоманс – форма, ал перформативтілік – оның әсері мен функциясы. Перфоманс белгілі бір орын мен уақыт шеңберінде және нақты аудиторияға бағытталған болса, перформативтілік – айқын емес, бірақ, жүйелі түрде мәдени кеңістікте әрекет ететін құбылыс. Перфомансты сахна шеңберінде бақылауға, бағалауға және сынға алуға болады, ал, перформативтілікті дәстүрлі тәжірибелер мен әлеуметтік ғұрыптар арқылы мәдени құрылымдардан тануға болады.

Осы негізде цирк өнер мен әлеуметтік практиканың қиылысындағы құбылыс ретінде перформанс пен перформативтіліктің тоғысқан нүктесі болып табылады. Әрбір цирктік қойылым ашық түрде білдірілмесе де, перформативтік элементтерді қамтиды және сол арқылы әлеуметтік мағыналарды ұдайы өндіреді. Мысалы, клоунада жанры «қалыпты» болмыстың сатиралық бейнесін ұсына отырып, қоғамдағы қалыптасқан мінез-құлық пен нормаларды қайта жаңғыртады; жануарларды үйрету номерлері адамзаттың табиғатқа үстемдігін рәміздік деңгейде бейнелейді; ал көбіне әйелдер орындайтын гимнастикалық қойылымдарда феминдік эстетика мен жыныстық кодтардың элементтері көрініс табуы мүмкін [81].

Осы тұрғыдан алғанда, цирк сахнасы тек перформативтік бірегейлікті көрсететін алаң ғана емес, сонымен қатар, оны бұзуға және қайта пайымдауға мүмкіндік беретін кеңістік. Жаңа цирк пен әлеуметтік цирк бағыттарындағы заманауи формалар сахналық және күнделікті өмір арасындағы шекараны

жойып, көрерменге осалдықты, кемшілікті, дененің мінсіз еместігін жасырудың орнына, оны спектакльдің құрамдас бөлігі ретінде ұсынады. Бұл тәсіл перформативтік дене мен ойын-сауықтың дәстүрлі нормаларын қайта қарауға жол ашады[101].

Цирктің кеңістік құрылымы – сақина тәрізді аренасы, әрекетке арналған оқшауланған шеңбері және көрерменнің шеткері, бақылаушы ретіндегі орны оны перформативтік талдау үшін ерекше қолайлы нысанға айналдырады. Цирк хаосты реттейді, қауіп-қатерді эстетикалық формаға келтіреді, ерекшелікті қалыпқа айналдырады. Осы тұрғыда перфоманс пен перформативтілік арасындағы айырмашылық тек теориялық дихотомия ретінде емес, сонымен қатар, циркті мәдени мәтін ретінде талдаудың әдіснамалық құралы ретінде де маңызды. Цирктегі перфоманс – көрермен тікелей куә болатын көрініс, сахналық әрекет. Ал перформативтілік – көзге байқалмайтын, бірақ көрерменнің санасына сіңіп, мәдени нормалар мен құндылықтарға терең әсер ететін құрылым. Дәл осы айырмашылық циркті тек көркемдік форма ретінде ғана емес, сонымен бірге, нормалар, бейнелер, мағыналар мен бірегейліктің үлгілерін өндіретін әлеуметтік-мәдени институт ретінде ұғынуға мүмкіндік береді.

Қазіргі гуманитарлық және мәдениеттанулық зерттеулерде кеңінен қолданылып жүрген перформативтілік ұғымының теориялық негіздері XX ғасырдың ортасындағы тіл философиясынан бастау алады. Бұл тұрғыда John Austin 1975 жылы жарық көрген «How to Do Things with Words» атты еңбегі іргелі туынды болып саналады. Аталған еңбекте Austin констативті және перформативті сөйлемдер арасындағы негізгі айырмашылықты тұжырымдайды. Констативті тұжырым белгілі бір фактіні білдіреді және оны ақиқат немесе жалған деп бағалауға болады. Ал, перформативті тұжырым әрекетті сипаттамайды, керісінше, сол әрекетті жүзеге асырады, мысалы, «уәде беремін» деген сөйлем хабар ғана емес, уәде беру актінің орындалуын білдіреді. Осы арқылы Остин тілдің тек репрезентативтік емес, әрекеттік (активті) қызметін негіздеген [106].

Сонымен, Austin ұсынған перформативтілік түсінігіне сәйкес, тіл – болмысты жай ғана бейнелеу құралы емес, оны тікелей тудыру қабілетіне ие әрекеттік механизм. Яғни, субъект белгілі бір мәлімдеме арқылы әрекеттерді сипаттап қана қоймай, егер сол мәлімдеме сәттілік шарттарына (felicity conditions) сай орындалса, сол әрекеттерді жүзеге асырады [107]. Мысалы, «мен уәде беремін» деген сөйлем нақты әлеуметтік әрекетке айналуы үшін оны айтушы мен тыңдаушының әлеуметтік рөлі, сөйлеу жағдайының контексті және шынайы ниеті бір-біріне сәйкес келуі қажет. Бұл тұжырым тіл философиясындағы парадигмалық өзгерісті білдіріп, сөйлемдерді тек ақпарат жеткізу құралы ретінде емес, әлеуметтік шындықты қалыптастыратын әрекет ретінде қарастыруға жол ашты.

Austin ұсынған перформативтілік теориясының саяси және мәдени теориялар саласында дамуы ең алдымен Judith Butler «Gender Trouble» (Гендерлік мәселелер) атты еңбегімен байланысты. Butler аталған және кейінгі жазбаларында перформативтілік ұғымы гендерлік бірегейлік мәселесіне кеңінен таратылады. Оның пайымдауынша, гендер – туа біткен табиғи қасиет емес,

керісінше, әлеуметтік нормалар мен құрылымдардың дене қимылдары, ым-ишара, киім, сөйлеу стилі сияқты перформативтік тәжірибелер арқылы үнемі қайталанып отыратын көрінісі [108].

Judith Butler субъектінің бірегейлігі еркін таңдау нәтижесі емес екенін атап өтеді; керісінше, ол субъектінің өзіне дейін берілген мәдени сценарийлерді қайталап орындауы арқылы қалыптасады. Басқа сөзбен, перформативтілік – әлеуметтік агент әрекет ететін қайталанатын және нормативті құрылым. Бұл теория мәдени нормалар, тәртіптік режимдер және билік қатынастарын ұдайы өндіру механизмдерін талдау үшін маңызды аналитикалық құралға айналды. Өнер, әсіресе цирк өнері контексінде Butler ұсынған дене перформативтілігі ұғымы цирк әртісінің қойылым кезінде тек трюктер орындап қана қоймай, сонымен қатар, еркектік, әйелдік, нәзіктік, агрессия, тәртіп немесе маргиналдылық туралы мәдени түсініктерге сәйкес келетін дене бейнелерін де қалыптастырып, нығайтатынын ұғынуға мүмкіндік береді. Цирктегі әрбір денелік әрекет тек көркемдік акт ғана емес, сонымен қатар, әлеуметтік нормаларды сахнада қайта жаңғыртатын перформативтік акт болып табылады [103].

Rita Horanyi сияқты қазіргі заманғы зерттеушілер перформативтілік ұғымы енді тек сөйлеу әрекеттерімен немесе гендерлік теориямен шектелмейтінін атап өтеді. Ол күнделікті өмір салттарынан бастап жаһандық медиа тәжірибелеріне дейінгі көптеген құбылыстарға қолданылатын мәдени талдау құралына айналуда [109]. Horanyi перформативтілікті мәдениеттің метафорасы ретінде, яғни, рәміздік әрекеттердің әлеуметтік шындықты қалай құрып, қолдайтынын түсіндірудің бір тәсілі ретінде қарастыруды ұсынады.

«The SAGE Handbook of Performance Studies» жинағында Judith Hamera осыған ұқсас бағыттағы тұжырымдаманы дамытады. Ол перформативтілікті мәдениеттің поэзисі ретінде түсіндіреді, яғни, мағына әрекет, өзара әрекеттесу және дене арқылы үнемі жасалып, қайта құралатын үдеріс ретінде қарастырылады [110]. Осы көзқарас перформативтілікті тек тілдік немесе құрылымдық феномен ретінде емес, күнделікті тәжірибенің аясында жүзеге асатын мәдени шығармашылық актісі ретінде ұғынуға мүмкіндік береді. Мұндай ұстаным, әсіресе, цирк өнеріне қатысты өзектілігін арттырады, себебі, бұл өнер түрінде қойылым мен бірегейлік, пішін мен мазмұн арасындағы шекаралар үнемі бұлыңғырланып, мағына дене арқылы көрінетін динамикалық алаңда қайта түзіледі.

Перформативтіліктің мәдени-антропологиялық түсіндірмесі циркті тек көрерменге арналған бағдарлама ретінде ғана емес, сонымен қатар, дене үлгілері, мінез-құлық нормалары, билік иерархиясы мен мәдени кодтар өндірілетін, айналымға түсетін және өзгеріске ұшырайтын әлеуметтік маңызды тәжірибе ретінде талдауға мүмкіндік береді. Цирктегі жануарларды үйрету, клоундық өнер, акробатика және гимнастиканың барлығын қайталау мен дене дағдылары арқылы мәдени әсерлер тудыратын перформативті технологиялар ретінде түсіндіруге болады. Сөйтіп, перформативтілік ұғымының бастауы тіл философиясынан бастау алса да, оның трансформациясы және мәдени зерттеулерге бейімделуі цирк өнері сияқты күрделі құбылыстарды талдауға жаңа

көзқарас қалыптастырды. Бұл контексте перформативтілік мәдениеттің әрекет арқылы қалай құрылатынын, идеологияның нақты бейнеге қалай айналатынын және цирк әртісінің денесі ұжымдық әрі жеке мағыналардың тасымалдаушысына қалай айналатынын түсінудің маңызды кілті болып табылады.

Қазіргі гуманитарлық ой өнер мен эстетика шеңберінен шығып, перформативтілікті мәдениеттің күнделікті көріністеріндегі басты сипат ретінде қарастырады. Осы тұрғыдан алғанда, «перфоманс» және «перформативтілік» ұғымдары тек театр немесе өнер саласымен шектелмей, әлеуметтік тәжірибелерді, салт-дәстүрлерді, дене стратегияларын және күнделікті қарым-қатынастарды талдау құралына айналуда.

Judith Hamera атап өткендей, перформанс тек сахналық өнермен шектелмейді, ол күнделікті өмірдің де бір бөлігіне айналған, сәлемдесу, сезім білдіру немесе жүріс-тұрыс тәрізді кез келген әлеуметтік әрекет перформативті іс-қимыл ретінде қарастырылуы мүмкін, өйткені, мұндай әрекеттер әлеуметтік рөлдер мен бірегейлікті қалыптастырып, қайта жаңғыртады [110]. Сонымен, күнделікті мәдениет – адамның өзгелердің алдында белгілі бір бейнеде көрінуін қамтамасыз ететін ғұрыптық әрекеттердің үздіксіз тізбегі ретінде көрініс табады. Бұл тұжырымды Erika Fischer-Lichte мен Saskya Jain одан әрі дамытып, перформативтілікті интеркорпоралды өзара әрекеттесу үдерісі, яғни, денелер, кеңістік және контекст арасындағы үздіксіз мағыналық алмасу ретінде сипаттайды. Олардың пікірінше, кез-келген мәдени әрекет – мейлі ым-ишара, көзқарас, жүріс-тұрыс немесе отырыс болсын, денелік болмыс пен мағына бір-бірінен ажырағысыз рәміздік өзін-өзі өндіру актісіне айналады [111]. Киім кию үлгісі, сөйлеу мәнері, дене тілі сияқты күнделікті мінез-құлықтар адамның «әлеуметтік тұлға» ретінде қабылдануын реттейтін нормативтік жүйелер шеңберінде қызмет етеді. Мұндай әрекеттердің қайталануы перформативтілік құрылымын қалыптастырады, біз «табиғи» немесе «қалыпты» деп қабылдайтын үлгілер шын мәнінде осы қайталану нәтижесінде табиғилық бейнесіне ие болады.

Күнделікті перформативтіліктің айқын мысалдарының бірі Judith Butler талдаған гендерлік тәжірибе. Оның пікірінше, гендер – перформативтік әрекеттен тыс өмір сүре алмайтын құбылыс, ол дене, тіл және жүріс-тұрыста үнемі қайталанатын әрекеттер арқылы ғана қалыптасады. Бұл қағида басқа да бірегейліктерге (этникалық, таптық, кәсіби) қатысты, олардың барлығы үстем мәдени нормаларды не растайтын, не бұзатын әрекет барысында «көрініс» табады [104].

Цирк мәдениеті күнделікті өмірдің перформативтілігін талдау үшін ерекше экспрессивті алаң ұсынады, өйткені, цирк әртістері дағдылы әлеуметтік бейнелерді қайталап ұсыну немесе пародиялау мақсатында дене қимылдарының репертуарын, айқын сезім білдіру тәсілдерін және физикалық икемділікті саналы әрі кәсіби деңгейде қолданады. Дегенмен, зерттеулер көрсеткендей, цирк әртісінің денесі тек сахнада ғана емес, күнделікті өмірде де әлеуметтік бақылау мен мәдени бағалаудың объектісіне айналады. Арена сыртында да бұл дене белгілі бір идеалдар мен нормалар тұрғысынан, мысалы, ерлік, «әйелге тән нәзіктік», мінез-құлықтағы рұқсат етілген шекаралар немесе одан ауытқушылық

сияқты ұғымдар арқылы қабылданады. Яғни, цирктік дене көрермендер мен қоғам тарапынан үнемі бақылауға алынып, мәдени стандарттарға сәйкестік немесе сәйкессіздік өлшемімен бағаланады [105].

Перформативтілік мәдениеттің күнделікті салт-жоралармен тығыз байланысын көрсетеді. Діни рәсімдерден бастап әкімшілік хаттамаларға дейінгі әлеуметтік сценарийлер мәртебе, иерархия және заңдылықтарды «өндіретін» ритуалдық перформативтер ретінде әрекет етеді. Мысалы, әртісті марапаттау, көпшілікке ресми шығу, қол соғу мен мойындау актілері – цирк әртістерінің өзін «кәсіби дене» ретінде заңдастыруына мүмкіндік беретін салттық тәжірибелер [22]. Сонымен қатар, перформативтілік мәдениет экономикасына да әсер етеді: әсіресе, посткеңестік және жаһандық жағдайларда цирк өнерпаздары өздерінің этникалық, гендерлік немесе мәдени бірегейлігін перформативті түрде «ұсынуға» немесе «сатуға» мәжбүр болады. Steve Sherlock атап өткендей, әртістің құндылығы тек оның техникалық шеберлігімен ғана емес, оның денесі мен бейнесінің қаншалықты «цитаталануына», яғни, көрермендер, продюсерлер мен сыншылардың күткен үлгілеріне сай келетіндігімен де анықталады [32]. Осылайша, күнделікті өмір мен сахна, мәдениет пен экономика, бірегейлік пен техника барлығы да перформативті құрылымдар арқылы өзара байланысқа түседі. Дене «сөйлейтін» құрал ретінде цирк мәдениеттің перформативті табиғатын талдаудың көрнекті үлгісіне айналады. Цирк арқылы мәдениеттің өзін жаңғырту деңгейін дене, көзқарас, ым-ишара, норма мен одан ауытқу, сондай-ақ, рөлдер мен олардың орындалу тәсілдері арқылы айқын байқауға болады.

Kathleen Stewart пікірінше, перформативтілік – бірегейліктің жай көрінісі ғана емес, оны дене қимылдары, кеңістіктегі мінез-құлық және күнделікті қайталанатын рәсімдер арқылы қалыптастырудың тәсілі. Ол «мәдени поэзис» (cultural poiesis) ұғымын ұсынып, мәдениет алдын-ала берілген белгілер жүйесінен емес, әрекет үстінде қалыптасатын тәжірибелерден туындайтынын атап көрсетеді [33]. Мұндай «шығармашылық үдеріс» мектепте, кеңседе, цирктегі дайындық бөлмесінде немесе сахна аренасында, яғни, денелер мен кеңістіктер әлеуметтік мағына мен рөлдерді мәнерлі түрде «жасаушы» құралдарға айналатын кез келген ортада жүзеге асады.

Erika Fischer-Lichte осы бағытты жалғастыра отырып, мәдени перформативтілік үнемі «денелік өзара әрекеттесу арқылы қалыптасатын үдеріс» екенін атап көрсетеді [30]. Ол қоғам өз құндылықтары мен нормаларын, рәміздік тәртіптерін қайта өндіретін салт-жоралардың алдын-ала болжанатын әрі қайталанатын мінез-құлық үлгілерінің маңызды рөлін ерекше көрсетеді. Мұндай салттар мәдени кодтарды тек бейнелеп қана қоймай, оларды дене арқылы әрекет ету арқылы қалыптастырып, бекітеді. Амандасу, емтихан тапсыру, иммиграциялық бақылаудан өту немесе цирк аренасына шығу сынды іс-әрекеттер – субъектінің мәдениет құрылымына «енгізілетін» немесе «өндірілетін» перформативтік көріністер ретінде қарастырылуы мүмкін. Бұл әсіресе дене негізгі мағына жеткізуші құралға айналатын цирк, би немесе көше перформанстары саласында ерекше айқын байқалады.

Цирк контексінде «мәдени поэзис» ұғымы нақты көріністе ие болады. Қауіпті трюктерді немесе сахналық көріністерді орындайтын әртістің денесі

ептілік, батылдық, сұлулық сияқты белгілі бір қасиеттерді білдіріп қана қоймай, сол қозғалыстың өзімен мәдени мағыналар жасайды. Мысалы, шабандоздық – жай ғана ат үстіндегі акробатика емес, ол қазақ халқының тарихи бірегейлігін сахналық-салттық кеңістікте қайта жаңғыртудың әрекеті. Мұндай әрекеттердің қайталануы мен кодификациясы оларды ерекше дене экспрессиясына, символдық мазмұнға және қасиеттілікке ие ритуалға айналдырады.

Әлеуметтік тәжірибелердің өзі, тіпті ең күнделікті әрекеттердің де, перформативтік құрылымдармен толы екені байқалады. Мысалы, киім кию мектеп формасы, әскери киім немесе цирк костюмі тек визуалды белгі емес, сонымен қатар, белгілі бір бірегейлікті білдіретін перформативті актті білдіреді. Цирк клоунының грим жағу сәті де мәтіндік емес, дене мен кеңістік арқылы мағына беретін перформативтік рәсім ретінде қарастырылуы мүмкін. Сондай-ақ, перформативтілік адамдардың кеңістікті ұйымдастыру және қабылдау тәсілінен де байқалады. Richard Schechner атап өткендей, сахна мен күнделікті кеңістік – бір-біріне қарсы қойылатын емес, шындықты бейнелеудің және бастан кешірудің екі түрлі формасы. Осы идея циркте, әсіресе, манеж құрылымында нақты іске асады, тұйық шеңбер ішінде уақыт, кеңістік және әрекет өзара түйісіп, әлемнің рәміздік тәртібін бейнелейтін тығыз перформативті құрылым құрайды [101].

Сөйтіп, күнделікті перформативтілік пен ғұрыптылық мәдениеттің шеткері құбылысы емес, оның өзегін құрайтын маңызды механизм болып табылады. Мәдени мағына қайталанатын дене қимылы, кеңістікпен өзара әрекеттесу және көрнекі бейнелер арқылы үнемі жасалып, жаңарып отырады. Осы тұрғыдан алғанда, цирк – өнер мен қоғамдық тәжірибенің ерекше түрі. Ол мәдениеттің перформативті тетіктері барынша ашық әрі шоғырланған түрде көрінетін бірегей зерттеу алаңына айналады.

Заманауи өнер, әсіресе перфоманс, көркемдік әрекет пен күнделікті өмір, сахна мен көше, эстетикалық форма мен әрекет үстіндегі тірі дене арасындағы шекараларды жоюға ұмтылады. Осы мағынада перфоманс – форма, авторлық, көрермен мен кеңістік ұғымдарын қайта пайымдауға мүмкіндік беретін күшті құрал. Ю.Ю. Падян мен Г.М. Вершинскаяның еңбектерінде перфоманс тек өнер мен өмір арасындағы шекараны ғана өшіріп қоймайды, сонымен қатар, «өнер» ұғымының өзін қайта қарауға итермелейтін трансформативті тәжірибе ретінде сипатталады [112], [113].

Перфоманс аяқталған көркем туындыны ұсынбайды – ол оқиға жасайды. Бұл оқиға – бір мезгілде шығармашылық акт, қатысу әрекеті, саяси мәлімдеме кеңістігі және денелік көрініс. Мұндай тәжірибе көрерменнің тек бақылаушы болып қалуына жол бермей, оны қатысушыға айналдырады, жауап қатуға немесе ішкі ой-толғанысқа итермелейді. Перфоманста суретшінің денесі – эстетикалық қабылдау нысаны ғана емес, көркемдік мәлімдеменің белсенді тасымалдаушысы және делдалы. Paul Bouissac циркті мәдени құбылыс ретінде талдай отырып, сахнадағы (немесе әрекет кеңістігіндегі) дененің белгіге айналатынын, яғни, бір уақытта әрі бейнелейтін, әрі мағына туғызатын нысан екенін атап өтеді [96].

Қазіргі заманғы перфоманста да суретшінің денесі әлеуметтік, гендерлік, саяси және мәдени сценарийлер көрініс табатын «тірі мәтін» ретінде қызмет етеді. Суретші өз денесін шекара бұзудың «алаңы» және «құралы» ретінде

қолданатын дене экстремумы тәжірибелері ерекше маңызға ие. Трансұлттық компаниялар акцияларынан бастап, көшедегі саяси өнер көрсетілімдеріне дейін дене рәміздік күрестің алаңы, қауіп-қатер, ауырсыну мен осалдыққа ұшырайтын, бірақ, жоғары коммуникативтік қуатқа ие қозғалмалы мағыналық құрылым ретінде көрінеді.

Перфоманс ым-ишара, тыныс алу, тер, көзқарас сияқты дене қимылдарын толыққанды сөйлеу элементтеріне айналдырады, сөйтіп, дененің тікелей сөйлеуіне мүмкіндік береді. Erika Fischer-Lichte пайымдауынша, дененің перформативтілігі мағынаны бейнесінен емес, әрекет ету үдерісінде тудырады [111]. Аталған ой цирк контексінде ерекше маңызды, өйткені, мұнда өнерпаздың денесі – басты «мәтін» әрі әрекет пен қабылдау арасындағы негізгі дәнекер.

Сонымен, қазіргі өнердегі перфоманс – жай ғана жанр емес, шекараларды, болмыс тәсілдерін, дене қалпын және мәдени тіршіліктің рәміздік құрылымдарын эстетикалық әрі саяси тұрғыдан қайта анықтаудың тәсілі. Ол өнерді қабылдаудың жаңа логикасын ұсынады, енді өнер алыстан бақылауға арналған нысан емес, керісінше, тірі және толыққанды эмпирикалық әрекетке айналады. Қазіргі мәдени және нарықтық экономика жағдайында перформативтілік ұғымы жаңа мазмұнға ие болады. Енді ол тек денелердің, бірегейліктердің және көркемдік формалардың әрекет ету тәсілдерін сипаттап қана қоймай, құндылықты өндіру логикасын да бейнелейді. Осы тұрғыдан алғанда, перформативтілік – нысанның, әрекеттің немесе субъектінің әлеуметтік және экономикалық мойындалуына әсер ететін рәміздік капитал мен мәдени «цитаталанудың» тетігі ретінде қызмет етеді.

Steve Sherlock өзінің «The Performativity of Value: On the Citability of Cultural Commodities» (Құндылықтың орындаушылығы: мәдени тауарлардың кең таралуы мүмкіндігі туралы) атты еңбегінде мәдени өнімдердің құндылығы олардың ішкі эстетикалық қасиеттеріне емес, керісінше кең таралуы, қайта жаңғыртылуы және дискурстық әрі институционалдық жүйелерге ену қабілетіне негізделіп қалыптасатынын талдайды [32]. Яғни, өнер туындысының құндылығы сыншылар, кураторлар, мәдени институттар мен көрермен тарапынан жасалатын мойындаулар арқылы перформативті түрде жасалады. Бұл мойындаулардың әрқайсысы – мағына беру актісі.

Цирк өнері, алғашқы қарағанда көркемөнер нарығынан алшақ көрінгенімен, дәл осындай перформативті құндылық өндірісі заңдылығына бағынады. Көрнекті номер, аты аңызға айналған әртіс немесе тарихи цирк әулеттері барлығы қайталану, көпшілікке көрсетілу, қошемет пен марапат арқылы сақталып, мәдени жадтың маңызды элементтеріне айналады. Осы жағдайда перформативтілік тек трюкті орындаумен шектелмейді, ол қоғамдық мойындалу, дәстүрге ену және мәдени-экономикалық жүйеде «құнды» ретінде орнығу үдерісі ретінде жұмыс істейді.

Құндылықтың перформативтілігі бренд пен жеке стиль ұғымдарын да өзектендіреді. Қазіргі заманғы суретші сияқты, цирк әртісі де өзінің танымалдығы мен мойындалуын белгілі бір перформативті код арқылы қалыптастырады. Бұл код әртістің өзіндік қимыл-қозғалысы, орындау мәнері, киім үлгісі, музыкалық сүйемелі сияқты элементтерден тұрады. Уақыт өте келе,

бұл ерекшеліктер көрерменнің жадында орнығып, қайталанатын әрі танылатын «белгіге» айналады, мұндай белгі эстетикалық қана емес, капиталдық құндылыққа да ие болады.

Постиндустриялық экономикада негізгі ресурс назар (зейін) болып табылатындықтан, перформативтілік көркемдік ерекшеліктен гөрі бәсекелестік стратегиясына айналады. Сэмюэл Хантингтонның пайымдауынша, қазіргі мәдени экономика – тауарлар емес, таңбалар күресінің алаңы, ал, цирк өз кезегінде кино, сән, театр және медиа сияқты салалармен бірдей деңгейде көрнекі әсер үшін күреседі [114]. Циркте эмоциялық тарту, таңғалдыру әсері (вау-эффект), көрерменнің қызығушылығының кульминациялық сәтін туғызу тек көркемдік құрал ғана емес, сонымен бірге, назарды ұстап тұру, тұтынушылық тартымдылықты арттыру тетіктері ретінде де жұмыс істейді.

Қазіргі зерттеушілер өнер туындыларының нарықтық құны көбіне оның материалы немесе техникасымен емес, оған қоса жүретін мәдени нарративпен айқындалатынын атап өтуде. Бұл тұрғыда өнерпаздың денесі – жай ғана физикалық құрал емес, рәміздік қор, ол белгілі бір мағына қалыптастыратын нарративтің орталығына айналады. Бұл құбылыс әсіресе цирк өнерінде ерекше айқын көрінеді, мұнда әртістің жеке тарихы, жеңістері, айрықша стилі, әулеттік дәстүрі – барлығы да нарықтық ұсыныстың және мәдени капиталдың маңызды бөлігіне айналады. Сондықтан, цирк өнері – құндылықтың алдын-ала берілген күйінде емес, іс-әрекет барысында және оны сүйемелдейтін перформативті контексте жасалатын перформативті экономика логикасына енеді. Бұл үдерісте көрерменнің мойындауы, сарапшылар бағасы, БАҚ-тағы айтылымдар, мұрағаттық және институционалдық құрылымдар мәдени құндылықты бекітудің және жаңғыртудың өзара байланысты тетіктері ретінде жұмыс істейді. Мұндағы перформативтілік тек эстетикалық қана емес, сонымен қатар, экономикалық және әлеуметтік мәнге ие құрылымға айналады.

Қазіргі гуманитарлық ғылымда дене енді тек биологиялық немесе физиологиялық құрылым ретінде қарастырылмайды. Бұрынғы дене мен сана, материалдық пен рәміздік арасындағы дихотомиялық шекаралар жойылып, оның орнына дене мәдени мағыналардың тасымалдаушысы, трансформаторы және медиаторы ретінде ұғынылады. Бұл тұжырым, әсіресе, перформативті тәжірибелер, оның ішінде цирк өнері аясында нақты көрініс табады, мұнда өнерпаздың денесі мәнерлілік, эстетикалық бейне және коммуникативтік әсер жасау тетігіне айналады.

Lise Nelson атап өткендей, қазіргі перформативтілік теориясы назарды тек тілдік әрекеттерге ғана емес, сондай-ақ, білімді өндіру, идеологияны жеткізу, әлеуметтік нормаларды жаңғырту құралы ретінде денелік әрекеттерге де аударады [115]. Осы тұрғыдан алғанда, цирк – перформативті денелік көріністердің бірегей зертханасы, мұнда акробаттар, эквилибристер, гимнасттар мен жаттықтырушылар тек физикалық әрекеттерді орындап қана қоймай, дене арқылы мағыналар, эмоциялар, қорқыныш пен ерлік, тіпті мәдени жадыны жеткізеді.

Цирк аренасы – жай ғана сахна емес, әртіс денесі ерекше мәртебеге ие болатын қасиетті кеңістік. Ол бір мезгілде орындау құралы да, мәлімет

жеткізетін хабарлама да болып табылады. Әсіресе экстремалды жағдайларда – күмбез астында ұшу, тепе-теңдіктің шегінде ілініп тұру немесе ауырлыққа төтеп беру сәттерінде – әртістің денесі көрерменде терең эмоциялық ықылас пен тәжірибе туғызады. Бұл дене арқылы іске асатын эмоциялық «жұқтыру» механизмі циркке аударманы қажет етпейтін, әмбебап тіл мәртебесін береді. Демек, цирктегі дене қимылдары – тек акробатикалық шеберліктің көрінісі емес, тәуекел, тәртіп, нәзіктік, жеңіс сияқты универсалды мәдени кодтардың тасымалдаушысы ретінде әрекет етеді. Цирк осы қасиетімен перформативтілікті түсіну үшін аса маңызды эмпирикалық кеңістікке айналады.

Мәдени антропологияда дененің перформативтілігі субъективтілік пен әлеуметтік тиесілілікті білдірудің және бейнелеудің маңызды нысаны ретінде қарастырылады. Дене әрдайым жыныс, гендер, нәсіл, жас, мүгедектік сияқты нормативтік шеңберлердің аясында ұғынылады, ал акробатика, гимнастика, жануарларды үйрету сияқты кез-келген денелік әрекет сол нормаларды бекітуі немесе қайта пайымдауы мүмкін [115]. Цирк осы тұрғыдан тәртіп пен қауіпке негізделген өнер ретінде екіжақты сипатқа ие. Бір жағынан, ол денеге қатысты тәртіптік тәжірибелерді – қатаң жаттығу, күнделікті қайталау, дәлдік пен бақылау жүйелерін бекітеді. Екінші жағынан, цирк қарсы тұру, ойын, ирония және қалыпты нормалар шекарасын бұзу мүмкіндігін ұсынады. Осы амбиваленттілік циркті мәдени антропология, гендерлік зерттеулер және перформативтік теориялар үшін ерекше маңызды эмпирикалық алаңға айналдырады.

Сонымен қатар, цирктегі дене тек физикалық шеберліктің құралы ғана емес, ол кеңістіктік драматургияның белсенді акторы. Nelson атап өткендей, цирк әртісінің денесі әрдайым кеңістікпен аренамен, манежбен, арқанмен, трапециямен, күмбезбен өзара тығыз байланыста болады. Бұл кеңістік бейтарап фон емес, қойылымның серіктесі. Әртіс ауаны «сызып өтіп», тартылыс күшін еңсеріп, траектория салып, кеңістікті визуалды әрі кинетикалық тілге айналдырады. Мұндай әрекеттер циркте «кеңістіктік поэтиканың» қалыптасуына негіз болады – поэтикада дене қозғалысы мен кеңістік арасындағы қарым-қатынас басты драматургиялық күшке айналады [115].

Сәйкесінше, дене тұжырымдамасын мәдени мағыналардың дәнекері ретінде қарастыру циркті тек көркемдік форма ретінде емес, күрделі денелік семиотика жүйесі ретінде де зерттеуге жол ашады. Бұл перспективада әртістің әрбір қимылы, бұлшық етінің ширығуы, тер тамшысы – тек физиологиялық үдеріс емес, күрес, ойын, қауіп, жеңіс пен салтанат сияқты архетиптік сюжеттерді жеткізетін мәдени таңба ретінде ұғынылады. XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басындағы перформанс теориялары сахна мен кеңістікті жаңаша пайымдауға жол ашты. Сахналық кеңістік енді тек физикалық шекарамен емес, сонымен қатар, әлеуметтік, саяси және мәдени жүктемелермен сипатталатын өлшем ретінде қарастырыла бастады. Бұл бағытта Louisa Schein «Performing Modernity» атты зерттеуінде қазіргі заманғы перфоманс пен дәстүрлі театр арасындағы басты айырмашылық – жаңа кеңістіктердің игерілуі екенін атап көрсетеді [116]. Schein пікірінше, қазіргі перфоманс арнайы ұйымдастырылған сахна шеңберінен шығып, мұражай залдарына, қала көшелеріне, иесіз қалған

ғимараттарға, сауда орталықтарына, тіпті сандық платформаларға ену арқылы кеңістікті жаңаша мәнмен толтырады. Бұл тәсілдің цирктегі көрінісі де ерекше: манежде орындалатын әрекет кеңістігі қауіптің, техниканың, эстетиканың және ұжымдық әсердің шоғырланған алаңына айналады.

Осы өзгеріс сахналық кеңістікті «табиғи» орта ретінде пайымдаудан бас тартып, оны әлеуметтік тұрғыдан қалыптасатын ұғым ретінде қарастыруға бағытталған ауысымды білдіреді. Ендігі перформанс кеңістігі – тек нарративтің фоны емес, оның құрамдас, мағыналық элементіне айналады. Перформативті өнер жағдайында сахна мен көрермен залы арасындағы шекара жойылып, көрерменді әрекетке тартуға және қатысу сезімін тереңдетуге ықпал етеді. Осылай кеңістік бейтарап фон рөлінен шығып, спектакльдің белсенді қатысушысына айналады.

Louisa Schein пікірінше, көше, мұражай немесе қалалық ортада өтетін перфоманстарда кеңістік тек қабылдауға ықпал етумен шектелмейді – ол өзі де рефлексия нысанына айналады. Мәселен, көркем әрекет қала алаңында немесе метро өткелінде орын алса, бұл кеңістік ішіндегі тарихи жады, әлеуметтік қайшылықтар, саяси рәміздер, гендерлік немесе таптық тиесілілік секілді астарлы мағыналар мен шиеленістерді ашуға мүмкіндік береді [116].

Цирк перформативті өнердің бір түрі ретінде сахналық кеңістіктің ұйымдастырылуына жоғары дәрежеде тәуелді екенін көрсетеді. Дәстүрлі стационарлық циркте (күмбез, манеж, амфитеатр) кеңістік шеңберлік қағида бойынша құрылып, көрерменге кез-келген нүктеден әртістің денесін толық көруге мүмкіндік береді. О.Д. Буренина-Петрованың байқауынша, мұндай құрылым ғарыштың архетипін – тұтас әлемнің шеңбер түріндегі бейнесін сахналық түрде қайта жаңғыртады [83]. Алайда қазіргі заманғы цирк бұл дәстүрлі сахналық құрылымнан белсенді түрде шығып келеді. «Жаңа цирк» бағыты мұражай кеңістіктерін (инсталляциялық қойылымдар), қалалық алаңдарды, саябақтар мен ғимараттардың төбесінде өтетін перформанстарды игере отырып, кеңістікті тың мағыналық және тәжірибелік өлшемге айналдырады. Мұндай жағдайларда өнерпаз бен көрермен арасындағы шекара көмескіленіп, кейде мүлде жойылып кетеді. Кеңістік бірлескен қатысу мен ортақ тәжірибенің алаңына айналады.

Сахналық кеңістік мұнда тұрақты әрі біржақты құрылым емес, керісінше, көрерменнің орналасуына, уақыт, ауа райы, әлеуметтік мәнмәтін сынды факторларға байланысты үнемі түрленіп отыратын, денелер мен мағыналардың тоғысатын динамикалық өрісі ретінде көрініс табады. Бұл кеңістік мағына мен тәжірибені тек жеткізіп қана қоймай, сонымен бірге, оны туындататын перформативті құрылымға айналады. Осы тұрғыдан алғанда, цирк – кеңістікті игерудің барынша икемді формаларын бойына сіңірген ерекше өнер түрі. Цирк өнерінің кеңістіктегі мобильділігі (шатырлы цирк, гастрольдік қойылымдар, көшпелі топтар) оның көркемдік мәнеріне, ырғағына, көрерменмен байланысу тәсілдеріне, тіпті репертуар таңдауларына әсер етеді. Цирктік кеңістік – тәртіп пен кездейсоқтық, қауіпсіздік пен тәуекел, сахна мен күнделікті өмір арасындағы өтпелі, межелік сахна ретінде сипатталады.

Перформансты, оның ішінде циркті зерттеуде сахналық кеңістікке назар аудару қойылымның тек эстетикалық емес, сонымен қатар, әлеуметтік, саяси, денелік және эмоциялық қырларын пайымдауға жол ашады. Кеңістік бейтарап шеңбер немесе фон болудан қалып, перформативті мәлімдеменің маңызды құрамдас бөлігіне айналады. Қазіргі гуманитарлық ойда перформативтілік тек көркем әрекетті сипаттайтын ұғым ретінде емес, сонымен қатар, постмодернистік қоғамның жұмыс істеу қағидасы ретінде қарастырылады. Жаппай медиация, бірегейлік құрылымдарының ыдырауы және шынайы мен жасанды арасындағы шекараның жойылуы жағдайында перформативтілік әлеуметтік тәртіпті, рәміздік капиталды және субъективті ақиқатты өндіру мен бекітудің әмбебап тетігіне айналады.

James Loxley атап өткендей, постмодернистік контексте перформативтілік эпистемологиялық және онтологиялық қағида ретінде қызмет етеді. Бұл қағида бойынша шынайылық нысанның ішкі мәніне емес, оның қалай көрсетілетініне, қайталанатынына және сахналанатынына тәуелді [31]. Осы тұрғыдан алғанда, біз өмір сүріп отырған әлеуметтік кеңістік – шындық, тиесілілік, бірегейлік, тіпті дене бейнесі де тұрақты мән емес, керісінше қайталанатын әрекеттер, рәсімдер мен баяндаулар арқылы қайта-қайта құрылатын перформативті әлем. Осы үрдіс, әсіресе, цифрлық және желілік ортада айқын байқалады. Пайдаланушылардың белсенділігі – пост жариялау, пікір қалдыру, лайк басу немесе сторис жүктеу – тек бейнені ғана емес, сонымен қатар, олардың әлеуметтік болмысын құрастыруға қатысатын перформативті тәжірибелерге айналды. Michael Peters бұл құбылысты сипаттай отырып, перформативтіліктің постиндустриялық қоғамның «операциялық матрицасына» айналғанын атап өтеді. Бұл жағдайда білім, билік пен бірегейлік дәстүрлі институттарда емес, оларды үнемі жаңғыртып отыратын әрекеттер жүйесінде өндіріледі [117].

Осы жағдай театр мен циркті тар мағынадағы «өнер» шекарасынан шығарып, кең ауқымды әлеуметтік үдерістердің моделі әрі метафорасы ретінде пайымдауға мүмкіндік береді. Театр өнеріне тән сахна, рөл, маска, дене, көрермен секілді ұғымдар күнделікті әлеуметтік өмірге еніп, Erving Goffman сипаттағандай, адам өз өмірін көпшілік алдында сахналанатын «рөлдік қойылым» ретінде ұсынатын субъектіге айналады [118]. Демек, цирк әлеуметтік перформанстың, өзіндік танытудың, мағыналар өндірісінің және денелік коммуникативтіліктің көркем-көшеаралық гибрид алаңы ретінде көрінеді.

Carlson постмодернистік мәнмәтінде «өнер мен өмір арасындағы шекара қатаңдығын жоғалтып, өмірдің өзі театрлық сипатқа ие болады» деп жазады [105]. Цирк радикалды орындаушылық өнердің түрі ретінде ерекше өзектілікке ие, ол дененің шекараларын трансгрессиялау, ұжымдық қиялды іске қосу және шынайылық ұғымымен ойнау тәжірибесін қайталай бейнелейді. Егер бұрын цирк күнделікті өмірден уақытша шығуға мүмкіндік беретін алаң болса, қазіргі кезеңде постмодерннің өзі циркке айналғандай, ол құбылмалы пішіндердің, еліктеу, жанрлардың, денелер мен мәдени кодтардың араласу кеңістігіне айналады.

Зерттеуші Judith Butler өз еңбектерінде перформативтілік тек механикалық қайталау емес, сонымен бірге, жаңаны жасауға мүмкіндік беретін вариативті

қайталау екенін атап көрсетеді. Осы мағынада, постмодернистік мәдениеттегі әрбір әрекет саяси және мәдени ишаратқа айналып, перформативтілік әлеуметтік нормаларды бекіту құралы емес, қайта оларды өзгерту тетігі ретінде қызмет етеді [119]. Осы тұрғыдан алғанда, циркті бұқаралық көрерменге арналған қойылым формасы ретінде ғана емес, сонымен қатар нормалар, шекаралар мен денелік рұқсаттарды сынауға арналған әлеуметтік эксперимент алаңы ретінде пайымдауға болады. От шеңберінен секіру, арқан үстінде тепе-теңдік сақтау сияқты әрекеттер қазіргі заманға тән тұрақсыздық пен қауіп-қатер ахуалында өмір сүрудің көркем метафорасына айналады. Сөйтіп, цирк өнері шекті дене қимылы мен көрермендік қатысу формасы ретінде, сондай-ақ, постмодерн жағдайында барлық шындықтың сахналық репрезентацияға айналатынын және кез келген «ақиқаттың» алдын-ала дайындалған, эстетикалық тұрғыдан көркемделген әрі ұжымдық мақұлданған перформанс нәтижесі екенін айқын көрсетеді.

Перформативтілік тұжырымдамасын цирк зерттеуіне енгізу цирк өнерін дәстүрлі эстетикалық талдаудан тыс қарастырып, оны әлеуметтік, мәдени және саяси мағыналар жүйесі ретінде зерделеуге мүмкіндік береді. Қазіргі заманғы цирк – тек қана көрініс, акробатикалық шеберлік, жануарларды үйрету немесе клоундық көрсетілім ғана емес, сонымен қатар, күрделі перформативті құбылыс. Бұл құбылыста дене жаттығулары, сахналық кеңістік, өнерпаз бен көрермен арасындағы өзара әрекет – барлығы да мәдени, рәміздік және саяси мағыналарды тасымалдайтын құрылымдарға айналады [105].

Цирктегі перформативтілік ең алдымен оның дене және кеңістік құрылымында байқалады. Арена – жай ғана трюк көрсетілетін алаң емес, керісінше, ерлік, тәуекел, сұлулық, шекарадан өту секілді архетиптік құндылықтар қайта жасалып, трансформацияға ұшырайтын рәміздік кеңістік. Erika Fischer-Lichte бұл үдеріс жөнінде перформативті өнердің күнделікті өмірден ерекше кеңістікке ауысып, өнерпаздың денесі мағына тудырушы күшке айналады деп тұжырымдайды [30]. Бұл тұжырым циркке өте сәйкес келеді, өйткені, мұнда әртіс денесі тек әрекет құралы емес, шиеленіс, тәуекел мен әсерлілік арқылы мағына туғызатын тірі нышан.

Ым-ишаралар, трюктер, құлау сәттері немесе цирк күмбезі астында ұшу – тек таңғалдыру үшін орындалатын көріністер ғана емес, сондай-ақ, мәдениетпен перформативті өзара әрекеттесу сәттері. Paul Bouissac атап өткендей, цирк уақыт пен кеңістікте рәміздік пішіндер жасап, оларды ұрпақтан-ұрпаққа жеткізетін әрі көрермен оларды ұлттық немесе жаһандық мәдени жадпен байланыстыра танитындай етіп ұйымдастырылады [96]. Сонымен қатар, цирк көрермендер қауымын біртұтас перформативті субъект ретінде қалыптастырады. Көпшіліктің қатысуы енжар емес, олардың әрбір ым-ишарасы, қол соғуы, күлкісі немесе демігуі рәсімнің ажырамас бөлігіне айналып, манежде болып жатқан оқиғаның қоғамдық маңызын бекітеді. Перформативті әрекеттер тек қайталанған кезде және қоғам тарапынан танылғанда ғана шынайы күшке ие болады. Осы мағынада, цирк – дененің ерлігін ұжымдық тану, катарсис пен мәдени бірегейлікті жүзеге асыратын кеңістік.

Сонымен қатар, циркте Judith Hamera «күнделіктіліктің поэзиясы» деп атаған құбылыс айқын көрініс табады, әртістер манежге шыққанда, өздерінің күнделікті дене дағдыларын, жарақаттарын, қорқынышы мен шаршауын көркем әрекетке айналдырады. Цирк мәдениетінің терең перформативті табиғаты осы үдерістен туындайды [110]. Тіпті дайындық үдерісі, құрал-жабдықтарды орнату немесе жануарларды жаттықтыру – барлығы перформативті шындықты үздіксіз құру үдерісінің бөлшектеріне айналады.

Цирк өнерінің перформативтілігі оны мәдени экономиканың бір бөлігі ретінде талдауда маңызды рөл атқарады. Steve Sherlock атап өткендей, құндылықтың перформативтілігі цирктегі номерлердің сұранысқа ие болуынан ғана емес, сондай-ақ, олардың өнерпаздың немесе ұжымның рәміздік капиталын арттыра алатын заңды әрі танымал бейнелерді қайта жаңғырту қабілетінен байқалады [32]. Сәйкесінше, цирк тек дене өнерінің сахнасы ғана емес, сонымен қатар, әлеуметтік танылу, мәдени бедел қалыптастыру және экономикалық тұрақтылыққа жетудің кеңістігіне айналады. Бұл тәсіл циркті қарсылықтың денелік, эстетикалық және саяси формасы ретінде қарастыруға жол ашады. Жаңа цирк (Nouveau Cirque) форматтарында өнерпаздар жиі бірегейлік, дене, ауырсыну және инклюзия мәселелерін сахналық әрекетке айналдырады. Мұнда перформативтілік мәдени нормалардан ауытқу құралы ретінде қолданылады, мысалы, әйелдер бұрын тек ерлерге тән саналатын трюктерді орындай алады, ал мүмкіндігі шектеулі әртістер дене мен қоғамдағы шеттетілу туралы өз тәжірибесін көрерменге жеткізеді.

Цирк перформативті парадигма аясында тек бұқаралық өнердің тұрақты жанры емес, көркем әрекет, мәдени баяндау және әлеуметтік іс-қимыл формасы ретінде мағына тудыратын динамикалық кеңістік болып көрінеді. Циркті перформативтілік тұрғысынан талдау оның дене қимылынан бастап дауыс, сахналық құрылым, архитектура мен қойылым dramaturgиясына дейін уақыт рухы мен мәдени матрицаны, сондай-ақ қоғамдық трансформация үдерістерін бейнелейтінін түсінуге мүмкіндік береді.

Осы тарауда перфоманс және перформативтілік ұғымдарының қазіргі мәдениеттану ғылымдарында қалай қолданылатыны және олардың цирк өнерін талдаудағы маңыздылығы қарастырылды. Перфоманс – дене, уақыт және кеңістікке негізделген бірегей көркем әрекет түрі ретінде сипатталды. Ал, перформативтілік – сөз, әрекет және салт-жоралғылар арқылы әлеуметтік шындықты қалыптастырып, қайта өндіретін кең ауқымды мәдени механизм ретінде қарастырылды [31], [105].

John Austin мен Judith Butler еңбектеріндегі осы ұғымдардың философиялық негіздерін, сондай-ақ, оларды мәдениеттану мен театртану салаларында дамытқан зерттеушілердің (Hamera, Fischer-Lichte, Horanyi) көзқарастарын талдау циркті тек өнер формасы ретінде ғана емес, дене және кеңістік арқылы мағына жасайтын мәдени поэзис нысаны ретінде ұғынуға мүмкіндік берді. Перформативтілік цирк өнерінде дене жаттығулары, сахналық рәсімдер, көрермен қабылдауы мен эстетикалық және рәміздік құндылықтардың қалыптасуы арқылы айқын көрініс табады [32], [22].

Осылайша, цирк перформативтілік тұжырымдамасы аясында өнер мен өмірдің, денелік пен рәміздік белгілердің, жекелеген әрекет пен ұжымдық мәдени репрезентацияның тоғысатын кеңістігі ретінде көрініс табады. Бұл циркті заманауи мәдени феномен ретінде зерделеуде перформативтілікті маңызды аналитикалық құрал ретінде қолдануға жол ашады.

2 ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТАРИХИ-МӘДЕНИ КОНТЕКСТІНДЕГІ ЦИРК ӨНЕРІ

2.1 Ұлы даладағы дәстүрлі перформативтік тәжірибелер

Ұлы даланың мәдени кеңістігі ежелден күрделі әрі көп қырлы перформативті тәжірибелер алаңы болып келеді. Мұнда ұжымдық бірегейлік түрлері қалыптасып, таралып, нығая түседі. Дала ландшафты жәй ғана географиялық ұғым емес, ол – іс-әрекет, сөз, дыбыс пен қимыл-қозғалыс бірігіп, тұтас перформативті бүтінді құрайтын рәміздік және әлеуметтік код. Вайнштейннің айтуынша, көшпенділер мәдениеті музыкалылықтың ерекше түріне негізделген. Мұнда синкреттілік пен дене интонациясы ақыл-ой тәртібінен маңыздырақ болып табылады [120].

Қазақстанның көшпелі мәдениет дәстүрінде ерекшелік өнімнен гөрі үдеріске, нәтижеден гөрі орындалу барысына көбірек мән беріледі. Мұнда эстетикалық пен киелі ұғымдар бір-бірінен ажырамас бірлікте, ал, кез-келген іс-әрекет – үйлену салты, айтыс өлеңдері, эпикалық жыр-дастандар немесе жәрмеңке, ұлттық ойындар болсын әрдайым өнер көрсету, жұртшылықпен бірге атқару және ұрпақтан-ұрпаққа жалғастыру сипатына ие болады.

Көшпелі мәдениет синкретизмнің жоғары дәрежесімен сипатталады, онда дін, өнер, тұрмыс пен салт-дәстүр арасында қатаң шекара жоқ. Музыкалық, сөздік, дене қимылы мен ғұрыптық формалар бір тұтас болып, перформативті континуумды құрайды. Зерттеуші Сейтметов атап өткендей, дәл қазақ дәстүрінде музыкалық, поэтикалық, ғұрыптық және драмалық элементтер тұрмыс-салт, үйлену, мұң-шер т.б. өлеңдері сияқты тірі орындаушылық тәжірибелерде бір-бірімен тығыз байланысып жатады [121].

Дала мәдениетінің ұжымшылдығы әрдайым көпшілікке, қоғамға бағдарлануынан көрінеді – мұнда өнер көрсетілімі жеке емес, ұжымдық түрде сезіледі. Бұны халық алдында өтетін айтыстардан да, әрі жыраулық дәстүрден де байқауға болады, онда өнерпаз әрқашан ру, тайпа, этностың ортақ жадын жеткізуші болып табылады.

Бүгінгі мәдениеттанулық ғылымдар перфомансты тек өнер жанры ретінде ғана емес, антропологиялық санат ретінде де жиі қарастыруда. John Austin мен Judith Butler сөз бен іс-әрекеттің перформативтілігі жайлы еңбектері қазақ мәдениетінің салт-дәстүрлік үлгілеріне жаңаша көзқараспен қарауға жол ашады. Перфоманс – шындықты өзгертетін әрекет. Ғұрып – әлеуметтік және рәміздік өзгерісті жүзеге асыратын перформатив. Қазақтың тойбастар, жар-жар, сыңсу, беташар секілді үйлену салт өлеңдері және т.б. тұрмыс-салт жырлары дәл осындай әрекет үлгісін іске асырады. Олар оқиғаны жай баяндап қана қоймайды, қауымды жинап, жадыны жаңғыртып, ортақ сезім туғызу арқылы нарративті өздері қалыптастырады [122].

Ұлы даланың перформативті тәжірибесі контекстіндегі ғұрыптық тақырыпты жалғастыра отырып, көшпенділердің дәстүрлі қоғамындағы ғұрыптық іс-әрекеттер өмірдің ең маңызды сәттерімен қатар жүріп қана қоймай, ұжымдық тәжірибе, әлеуметтік бірегейлік және символдық қарым-қатынас

формаларына айналғанын атап өту қажет. Бұл жердегі рәсім – статикалық форма емес, сөйлеуді, ым-ишараны, музыканы, дене және кеңістікті ұйымдастыруды қамтитын динамикалық әрекет. Қазақ мәдениетінде бұл отбасылық-тұрмыстық ғұрыптарда да маусымдық, күнтізбелік мерекелерде де көрініс табады, онда театрландырылған қойылым, импровизация, ойын және ғұрыптық костюм формалары қолданылады [123], [124].

Қазіргі уақытта белгілі археологиялық деректер мен жәдігерлерге сүйене отырып, қазақ цирк өнерінің түп-тамыры тереңде, ежелгі дәуірлерге барып тірелетінін байқауға болады. Қазақстан аймағындағы өнер тарихын зерттеген ғалым О. Кайдалова: «Сахна өнерінің бастаулары қазіргі Орта Азия республикалары орналасқан аумақтарды мекендеген халықтардың көне тарихынан-ақ байқалады», – деп атап өткен. Осы арқылы зерттеуші бұл өңірлерде өмір сүрген этностардың дербес, шығысқа тән ерекше сахналық дәстүрлері мен орындаушылық мәдениеті болғанын көрсетеді [125].

Орта ғасырларда түркі тектес халықтар – қазақ, өзбек, қырғыз, түрікмен және басқалар арасында цирк өнерінің дамып, жетілгенін біз Әлишер Науаи сынды ақындардың шығармаларынан, сондай-ақ, Марко Поло, Вильгельм Рубрук, Махмұд Қашқари, Лев Гумилев сынды саяхатшылар мен тарихшылардың жазбаларынан, отандық зерттеуші Қ. Байпақовтың еңбектерінен байқаймыз [126]. Бұл мәліметтер циркке тән акробаттық, дене қимылы және ойын-сауықтық элементтердің түркі әлемінде ерте кезден-ақ кең таралғанын дәлелдейді. Атап айтқанда, Батыс пен Шығысты жалғаған Ұлы Жібек жолы тек сауда мен тауар алмасудың ғана емес, сонымен қатар, өнер мен мәдениет ағымының күретамырына айналды. Қазақстан аумағындағы Яссы, Отырар, Сайрам, Тараз, Талхиз, Түркістан секілді қалалар осы жолдың бойында орналасып, мәдени ықпалдастықтың орталықтарына айналды. Бұл қалаларда өз өнерін көрсеткен музыканттар, бишілер, сиқыршылар, акробаттар, ым-ишарат арқыды өнер көрсететін мимдер мен жануарларды жаттықтырушылардан құралған көшпелі труппалар қалыптасты. Олар түрлі базар-жәрмеңкелерде, алаңдарда, мерекелік шараларда қойылымдар өткізіп отырған. Өнердің тілге тәуелсіз, әмбебап табиғаты шекаралардан кедергісіз өтіп, халықтар арасындағы рухани байланыстың негізіне айналуына жол ашты.

Ұлы Жібек жолы бойындағы археологиялық ескерткіштерді зерттеу барысында, халықтар арасындағы музыка мен сахналық өнердің өзара ықпалдасуы мен бірін-бірі мәдени тұрғыда байытуы туралы маңызды дәлелдер анықталды. Бұл туралы тарихшы-археолог К. Байпақов былай деп жазады: «Таң әулеті дәуіріне жататын, бетперде киген әртістер, биші ерлер мен әйелдер, музыканттар бейнеленген күйдірілген саздан жасалған бұйымдар табылды. Осы өнер иелерінің бейнесі Орта Азия халықтарының келбетіне жақын». Сонымен қатар, Қазақстан аумағындағы Пенджикент, Варахша, Топыраққала және Шығыс Түркістан қалаларындағы салтанатты ғимараттардың қабырғаларында маскалы актерлер мен музыканттардың көркем бейнелері сақталған [126].

Сахналық мәдениеттің материалдық айғақтары археологиялық деңгейде де табылып отыр. Мәселен, Сырдария бойындағы ортағасырлық Құйрықтөбе (Кедер) қаласының орнына жүргізілген қазбалар нәтижесінде IX–XI ғасырларға

жататын театрлық маска жарыққа шықты. Байпақовтың пайымынша, бұл маска сахна өнерімен айналысқан адамның үйінде жасалған немесе сақталған болуы мүмкін. Масканың пішіні сопақ әрі дөңестеу, биіктігі – 20 см, ені – 12 см. Ішкі жағында саусақпен пішіндеу іздері айқын байқалады, ал, сырты қызыл ангобпен боялған. Маскада көз бен ауыз ойыстары жіңішке ойылып, мұрын мен қастар рельефтік жолақтармен ерекшеленген. Құлақтары мүйізге ұқсас формада бейнеленген [127]. Бұл археологиялық деректер қазақ даласында да ежелгі дәуірлерден бастап театрлық және перформативтік тәжірибенің болғанын, соның ішінде маска, мимика, музыка, қозғалыс арқылы жүзеге асатын бейнелеу формаларының қалыптасқанын көрсетеді.

Белгілі болғандай, маска – ежелден ойын-сауықтың, сондай-ақ, театр мен цирк өнерінің басты нышандарының бірі болып саналады. Осы орайда, Іле өзенінің аңғарындағы Пенджикент қаласының салтанат сарайының қабырғаларында түрлі жан-жануарлардың, мысалы, ешкі мен тотықұстың кейпіне еніп, сахналық әрекет жасап жүрген адамдардың бейнелері табылған [128]. Бұл деректер Қазақстан аумағында өмір сүрген халықтардың театр, музыка және акробатикалық өнер түрлерімен ежелгі дәуірлерден таныс болғанын дәлелдейді. Атап айтқанда, Сырдария бойындағы ортағасырлық қала жұртынан табылған саздан жасалған театрлық маска қазақ жерінде сахналық өнердің тамыры тереңде жатқанын көрсетеді. Бұл дерек театр өнерінің қазақ топырағына тек Ресей ықпалымен келген құбылыс емес екеніне дәлел [49]. Керісінше, қазақ сахналық өнерінің бастауы түркілік кезеңдерге – түркі тайпаларының әлі этникалық тұрғыдан жіктелмеген, ортақ мәдениет кеңістігінде өмір сүрген уақыттарына барып тіреледі. Осылай археологиялық және иконографиялық айғақтар арқылы Қазақстандағы театр мен цирк элементтерінің автохтонды сипат алғаны айқындала түседі.

Қазақтың төл цирк өнері өзінің бастауларын көшпелі тұрмыс салтынан, аңшылық пен мал шаруашылығына негізделген тіршілік үлгісінен алады. Ат үстінде өнер көрсету, ойды ым-ишарамен жеткізу, әртүрлі дене қимылдары арқылы күлкілі көріністер жасау, ел аралап сал-серілік дәстүрді жалғастыру, әзіл-қалжыңмен көпшіліктің көңілін көтеру, бақсылық рәсімдер сияқты дәстүрлік әрекеттер цирк өнерінің алғашқы формаларын құрады. Бұл элементтер, шын мәнінде, сахнасыз перфоманстың табиғи және мәдени түрлері болып табылады. Жауынгерлік заманда әрбір ер-азамат ерлік пен батырлықтың нышанына айналуы үшін ат үстінде найза, қылыш, шоқпар қолдана білуі, садақ атып, жекпе-жекке түсуі, жау оғынан жалтару үшін шеберлікпен еңкейіп, аттың бауырына түсуі міндетті еді. Бұл әрекеттер тек әскери машық емес, сонымен қатар, дене мен рухтың үйлесімдігін, ептілік пен дәлдікті талап ететін перформативтік тәжірибе болды. Бүгінге дейін жалғасып келе жатқан «Аударыспақ», «Теңге ілу», «Көкпар» секілді ат үстінде ойналатын ұлттық ойындар қазақ жастарын цирк өнеріне тән трюктерге баулып, олардың физикалық шынығуына ықпал етті [129]. Бұл ойындар – тек спорт емес, сонымен қатар, мәдени мұра ретінде бағаланатын тәжірибе. Цирк – спорт пен өнердің синтезі ретінде көрерменге тек көркемдік ләззат сыйлап қана қоймай, тәрбиелік және физикалық тұрғыдан да ықпал етеді. Қазақтың қолданбалы спорттық

ойындары, дене тәрбиесіне бағытталған дәстүрлі машықтары заманауи цирк өнерінде түрлі трюктер ретінде бейнеленіп, сақталып отыр. Ұлы Даланың мәдени кеңістігінде той-думан мен ойын-сауық шараларында ұлттық ойындардың алуан түрі орындалып, халықтың күнделікті өміріндегі қуаныш пен өнердің үйлесімі қалыптасты. Осылайша, қазақ халқының көнеден келе жатқан ұлттық ойындары мен дене жаттығулары кәсіби стационарлық цирк өнерінің дамуына үлкен үлес қосты. Бұл элементтер циркте ұлттық нақышқа толы, қайталанбас көркемдік үлгілер ретінде сақталып, бүгінгі күнге дейін манежде өз өмірін жалғастырып келеді (Кесте 1).

Кесте 1. Аренада цирк трюктері ретінде қолданылатын және қолдануы ықтимал ұлттық ойындардың элементтері [49].

Реттік саны	Ұлттық ойын атауы	Цирктік трюк
1.	Аламан бәйге	Алғашқы цирк ашылған кезде трюк ретінде орындалды
2.	Көкпар ойыны	Алаңдарда кейбір көріністері жасалды
3.	Аударыспақ	Кейбір көріністері жасалды
4.	Теңге ілу	Қазақ циркінде үнемі орындалып келеді
5.	Қыз қуу	Циркте орындалып жүр
6.	Жамбы ату	Циркте орындалды
7.	Қазақ күресі	Көріністері көрсетілді
8.	Қамшы ұру	Қамшыгерлік өнері кейде орындалады
9.	Шалма салу	Құрық салу өнері орындалды

Бұл кесте қазақтың халық ойындары тек мәдени мұра ғана емес, сонымен қатар, қазіргі заманғы сахналық пішінде қайта түсіндірілген цирк репертуарының тірі қайнар көзі болып табылатынын растайды. Көптеген элементтер ұлттық бірегейлікті сақтай отырып, цирк драматургиясы мен көрнекі эстетикасына сәтті бейімделеді. Қазақ халқының ұлттық ойындары – тек қана ойын-сауық пен жарыс түрлері ғана емес, сонымен бірге, дәстүрлі мәдениетте дене қимылына негізделген көркемдік әрекет, яғни, перформативтік практикалар ретінде көрініс табады. Бұл ойындар жеңіске жету үшін ғана емес, сахналық сипатқа ие, көрерменнің көз алдында өрбитін драматургиямен, рәміздік мәнмен және дене-пластикалық көркемдікпен көмкерілген мәдени қойылым іспеттес болды. Олар қоғамдағы көпшілік алдында өтетін ритуалдық әрекеттің қызметін атқарды.

Мәселен, аударыспақ – екі шабандоздың ат үстіндегі күресі, мұнда жеңіс – күшке, ептілікке және төзімділікке байланысты. Осы ойын құрылымы жағынан цирктік этюдке ұқсас, шабандоз өзінің денесін де, атын да шебер меңгеріп, құлаудан кейінгі сәт, жеңістің триумфы – көрермен үшін әсерлі сахнаға айналады. Аталған ойынның акробатикалық элементтері кейіннен кәсіби қазақ циркінің репертуарына енген шабандоздық және трюктік өнерлерге ұласты. Бұл

ойындар қатысушылардың тек физикалық күшін ғана емес, сахналық сезімталдығын да дамытқан. Себебі, барлығы көпшіліктің көз алдында, бүкіл ауыл, кейіннен жәрмеңке аудиториясы алдында орындалатын [130].

Көкпар – ең көп адам қатысатын, ең тартысты ойындардың бірі. Мұнда шабандоздар шауып бара жатып, серкені тартысып ойнайды. Жарыстың әрбір элементі – шауып келу, тартыс, айқай-шу, шаң-тозаң тұтас бір көркем қойылымға айналады [131]. Бұл перфоманс – ұжымдық рухтың, бірлік пен бәсекенің көрінісі. Осы көріністегі динамикалық ырғақ, батыл трюктер, шиеленісті қақтығыстар – кейінгі дәуірлердегі цирк аренасында да көрініс тапты. Әсіресе, ат үстіндегі каскадерлік өнер элементтері дәл осы ойыннан бастау алғаны анық.

Теңге ілу – шабандоздың шауып келе жатып жердегі теңгені (ұсақ ақшаны) іліп әкетуі. Бұл – дәлдік, шапшаңдық, тепе-теңдікті сақтау сияқты қасиеттерді қажет ететін шеберлік этюді [130]. Циркте бұл әрекет трюктік қойылым ретінде қабылданып, қазақ циркінің көрнекті элементіне айналды. Жамбы ату – шауып келе жатып нысанаға садақпен дәл тигізу, осы қаруды меңгеру шеберлігі мен жоғары координацияның үйлескен сахналық нұсқасы. Кейін бұл трюктер цирктегі арбалетпен немесе садақпен орындалатын номерлерге бейімделді. Қыз қуу – жігіт пен қыздың арасындағы атпен жарыс. Алдымен жігіт қызды қуып жетуге тырысса, кейін қыз оны қуып жетіп қамшымен шарт еткізеді [132]. Бұл сахнада махаббат интригасы, жеңіл әзіл мен шебер шабандоздық шебер үйлеседі. Бұл – оқиға мен акробатикалық шеберлікті біріктіретін көркем көрініс .

Осы ұлттық ойындардың барлығын цирктегі трюктердің архетипі ретінде қарастыруға болады, өйткені, олардың құрамында қозғалыс – динамикалық әрекеттің өзегі, көрермендік әсер – эмоциялық ықпал ету құралы, қауіп пен тәуекел – ішкі драматургия элементі, ал ұжымшылдық – Ұлы Даланың синкреттік мәдениетінің ерекшелігі ретінде көрініс табады.

Д. Досбатыровтың атап өткеніндей, дәл осындай дәстүрлі мұра элементтері қазақ мәдени ортасында цирк өнерінің бейімделуіне негіз болды [50]. Осылайша, қазақтың ұлттық ойындары тек көркемдік құрылымы мен эстетикасы тұрғысынан ғана емес, көрерменді перформативті акт ретінде қабылдауға, ортақ эмоциялық әсерге баулуға дайындайтын тәрбие құралы болған. Сондықтан олар қазақ цирк өнерінің бастау бұлағы ретінде зерттеуге лайықты қайнар көз болып табылады.

Актерлік өнер – адамзаттың рухани мәдениетінде маңызды орын алатын, театр сахнасы мен цирк аренасында жүзеге асатын көркемдік тәжірибе. Бұл өнер түрі әлем халықтарының эстетикалық дүниетанымын бейнелейтін әмбебап көрсеткіш ретінде қарастырылады. Қазақ ойшылы, ағартушысы Ахмет Байтұрсынов актерлік өнердің табиғатын терең сипаттап, оның өмір шындығын сахнада бейнелеудегі рөлін былай деп тұжырымдайды: «Уақиға көз алдында болып, адамдардың тіршілік жүзінде айтысып-тартысып кешкенін көреміз. Тіршілік майданында адамдардың ақылы жеткенше амалдап, қайратына қарай қару қылып алысқаны, арбағаны, қуанғаны, жылағаны, ойнағаны, күлгені, сүйінгені, жауласқаны өмір жүзіндегідей көрініп көз алдыңнан өтеді» [133]. Бұл тұжырым актерлік шеберліктің шынайы өмірді көркем тілмен жеткізетін,

эмоционалды және денелік экспрессия амалдарына негізделген ерекше форма екенін көрсетеді. Актер арқылы сахнада немесе цирк аренасында көрсетілген әрекеттер көрерменнің ішкі жан дүниесіне әсер етіп, эстетикалық таным көкжиегін кеңейтеді. Сәйкесінше, актерлік өнер – тек ойын емес, мәдени мағынамен қанықкан перформативтік акт.

Актерлік өнер, оның ішінде цирк өнері – халықтың тұрмыс-тіршілігімен, салт-дәстүрімен біте қайнасқан, терең тарихи және мәдени тамырларға ие перформативтік форма. Бұл өнер түрінің бастаулары дәстүрлі әдет-ғұрыптар мен салттық қойылымдардан, халықтық ойын-сауық үлгілерінен бастау алады. М. Әуезов осы ерекшелікті атап өтіп: «...театр өнеріне елдің салты, ескі өнері беретін жем өте көп. Біздің елде театр ерте күннен бар болатын», - деп жазады [134]. Бұл пікір ұлттық сахналық өнердің халықтық дәстүрмен сабақтас екенін айқын көрсетеді.

Адамзат тарихында ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан актерлік және перформативтік өнер формалары әрқашан ерекше ықыласпен қабылданып отырған. Бұл олардың мәдени және эмоционалды маңыздылығын танытады. XX ғасырдағы театр өнері теориясының көрнекті өкілі К.С. Станиславский де актерлік шеберліктің табиғи, жаратылыстық заңдылықтарға сүйенетінін атап көрсеткен: «Біздің ісіміз жаратылыстың табиғи заңдары бойынша өмір мен өнердің біздің көз алдымызда өріс алып келе жатқан эволюциясын шын көңілмен, жақсы ықыласпен бақылап отыру... Актер шығармашылығының үдерістері де өзінің табиғи, жаратынды негіздері жағынан қарттар үшін қандай болса, жас ұрпақтар үшін де сол күйінде болмақ» [87]. Цирк және театр өнері – тек кәсіби дайындық пен техникаға ғана емес, сонымен қатар, этникалық, тұрмыстық және мәдени тәжірибелерге негізделген өнер салалары. Олар көрерменмен рухани және эмоционалды байланыс орнатып, қоғамның эстетикалық және моральдық нормаларын бейнелейді.

Осылай цирктік актерлік өнер халықтық этиканың аясында туып, өркениет тарихының әр кезеңінде даму жолына түскенін аңғаруға болады. Актерлік орындаушылық өнер – әлемдік мәдениеттегі театр мен цирк өнерінің қалыптасуы мен эволюциясындағы іргелі бастау көзі болып саналады. Бұл өнердің түп-тамыры дүние жүзі халықтарының дәстүрлі фольклорлық ойын-сауықтарынан, салт-жырлары мен әдет-ғұрыптық рәсімдерінен бастау алады. Мәселен, славян халықтарының мәдениетіндегі скоморохтар, грузиндердің берикаоба дәстүрі, өзбек пен тәжік мәдениетіндегі масқарампаздар мен қызықшылар – бұлардың барлығы халықтық ортадан шыққан, сахналық орындаушылықтың алғашқы формаларын білдіретін мәдени құбылыстар. Олар тек ойын-сауық сипатына ие болумен шектелмей, сонымен қатар, қоғамдағы моральдық ұстанымдарды, әлеуметтік нормаларды жеткізудің маңызды құралдары болған.

Актерлік – тек техникалық шеберлік қана емес, сонымен қатар, орындаушы мен көрермен арасындағы терең психологиялық әрі эмоциялық байланыс орнатуға бағытталған өнер түрі. Ежелгі Грекия мәдениетіндегі театр репертуарларының мазмұны, көбінесе, халықтың күнделікті өмір салты, шаруашылық-еңбек дәстүрлері, мифологиялық аңыздар, мақал-мәтелдер, әндер

мен билердің элементтерінен құралған. Мұның өзі перформативтік мәдениеттің фольклордан тікелей нәр алғанын дәлелдейді. Қазақ мәдениетінде де дәл осы үрдіс анық байқалады. Халықтың бай фольклорлық мұрасында сақталған айтыс, жыршылық, бата, әзіл-сықақ формалары – актерлік орындаушылық өнердің қалыптасуына негіз болған арналар. Бұл ерекшелік қазақ өнерінің этикалық табиғатын айқындайды және орындаушылық өнердің тек эстетикалық қана емес, сонымен қатар, моральдық және тәрбиелік маңызын да көрсетеді.

Қазақ кәсіби сахналық өнерінің қалыптасуында халықтық драмалық шығармашылық шешуші рөл атқарды. Осы тұрғыда зерттеуші С. Қасқабасов өзінің еңбектерінде бұл көркемдік мұраны үш негізгі категорияға бөліп, жүйелі түрде сипаттайды. Бірінші топқа күнтізбелік еңбек және әдет-ғұрыптық рәсімдермен байланысты драмалық әрекеттер мен поэтикалық шығармалар жатады. Бұлар – үйлену салты, жерлеу ғұрпы, тұрмыстық және шаруашылық жоралғылармен бірге орындалатын перформативтік формалар. Зерттеуші осы топты шартты түрде «күнтізбелік-еңбек және дәстүрлік формалар» деп атайды. Екінші топты – әртүрлі тайпалар мен ру өкілдері қатысатын халықтық жиындар мен салтанатты шараларда ұйымдастырылатын ойын-сауықтық қойылымдар мен ұлттық ойындары құрайды. Мұндай көріністер көбіне көпшілікті қызықтырып, көңіл көтеруге арналғанымен, олардың да өзіндік сахналық құрылымы мен импровизациялық сипаты бар. Бұл топ «арнайы ойын-сауықтық формалар» ретінде сипатталады. Үшінші топқа халық арасында кең таралған сал-серілердің, әзілкештердің және жартылай кәсіби жәрмеңкелік әртістердің репертуары мен қызметі кіреді. Сонымен қатар, бұл топқа XX ғасырдың бас кезінде құрылған алғашқы әуесқой драмалық үйірмелер де жатады [46]. Мұндай топтар сахналық өнердің кәсіби формасына көшу үдерісінде маңызды рөл атқарған. Осы үш деңгейлі құрылым халық шығармашылығы мен кәсіби театр өнерінің арасындағы сабақтастықты көрсетіп қана қоймай, дәстүрлі перформативті тәжірибелердің қазақ мәдениетіндегі маңызды орнын да айқындайды.

Бұл жіктеулер арқылы қазақ мәдениетіндегі актерлік өнердің көне бастаулары мен кәсіби даралану үдерісінің арасындағы тарихи сабақтастық айқындалады. Актерлік өнердің ұлттық мәдениеттегі тамырын, оның халықтық негіздерін жүйелі түрде ашу – мәдениеттанулық зерттеулердің өзекті бағыттарының бірі. Өйткені, қай халықтың өнері болмасын, ол кенеттен пайда болмайды. Кез келген өнер түрі белгілі бір тарихи, әлеуметтік және мәдени ортада дүниеге келеді, сол орта мен халықтың дүниетанымымен сабақтасып, дамиды. Қазақ актерлік өнерінің туындау ошағы – халық арасындағы дәстүрлі ойын-сауықтар, тұрмыстық-әдеттік рәсімдер мен халық шығармашылығы үлгілері. Бұл шығармашылық түрлері сахналық орындаушылыққа етене жақын сипатқа ие болып, эстетикалық және көркемдік пішінге жеткізіліп отырған. Оларды орындаған тұлғаларды – халық арасындағы «дала актерлері» деп бағалауға болады. Мұндай орындаушылар фольклорлық негізде өрілген драмалық көріністер арқылы қазақ сахна өнерінің архетиптерін қалыптастырған.

М. Әуезов атап өткен «қыр театры» ұғымы осындай табиғи және халықтық сипаттағы перформативтік дәстүрлерді сипаттайды. Қазақтың ұлттық ойындары,

рәсімдік әрекеттері мен дәстүрлі мерекелері (мысалы, ас беру, қыз ұзату, сүндет той) – сахналық элементтерге бай, құрылымы жағынан драмалық сипаттағы мәдени формалар болған. Бұл тұрғыда зерттеушілер Ш. Хұсайынов пен Ы. Дүйсенбаев та халықтық ойын-сауық үлгілерін «дала театрының» көріністері ретінде қарастырады: «Театры жоқ елдің театр орнына көретін сауығы – еңбек мерекелері мен өлгенге ас беру, қыз ұзату, бала сүндеттеу сияқты ойын-тойларының өзекті арқауы ән мен күй, драмалық театр элементіне жататын халық ойындары болғаны да даусыз» [135]. Халықтың тұрмыс-салт әрекеттеріндегі перформативтік тәжірибе мен фольклорлық сахна элементтері қазақ актерлік өнерінің қалыптасуына негіз қалап, ұлттық сахна мәдениетінің бастау көзіне айналған.

Қазақтың дәстүрлі мәдениетінде бақсылық құбылысы ерекше орын алады және ол актерлік өнердің архетиптік бастауларымен тығыз байланысты. Бақсылық – тек діни ритуал емес, ол күрделі көркем-перформативтік тәжірибе ретінде қарастырылуы тиіс. Бақсы өнерінің негізінде өлең, музыка, пластикалық қозғалыс және психоэмоционалдық трансформация жатқаны байқалады. Оның қобызбен сарнатқан әуендері, жырмен айтқан толғаулары, дене қимылдары мен дауыс ырғағының көпқырлылығы бүгінгі кәсіби актердің репертуарына тән қасиеттердің алғышарттары деуге болады. Бақсының аруақ шақыру кезіндегі транстық күйі – көзінің шоқтай жайнауы, жануарлардың даусын еліктеуі (иттің ырылы, қозының маңырауы т.б.), жындармен «арпалысу» секілді әрекеттері көркемдік және психофизикалық ықпалдың жоғарғы сатысы ретінде бағаланады. Мұндай әрекеттер көрерменге тікелей әсер етіп, сенім тудырады, ал бұл – перфоманс өнерінің басты мақсаты. Осы тұрғыдан қарағанда, бақсылық дәстүр – қазақ актерлік өнерінің бір қайнар көзі, сахналық экспрессияның бастапқы формасы.

Бақсының әрекетінде суырыпсалмалық, елестету мен болжау, транс күйіне ену, психологиялық сендіру және емдік ықпал ету қабілеті – актерлік шеберліктің жоғары формаларымен үндес. Ол өзінің перформативтік өнері арқылы аудиторияны сендіру, иландыру, эмоциялық баурау сияқты қабілеттерді қолданады. Бұл үдерісте жан мен тән, сезім мен әрекет тұтасып, органикалық тұтастыққа айналады. Осы тұтастыққа көркемдік баға берген М. Әуезов былай дейді: «Әртіс жыны келген бақсы есепті. Ақынша жүрек күйінен құбылып, бақсыша пішіні суып, шұғыл құбылыстарға тез ойнақтап ауысып отыруы шарт. Осы күйлерді әрбір әртіс өзіне ғана хас болған ерекшелікпен шығару керек. Сонда ол ешкімге ұқсамайды да, оған ешкім ұқсай алмайтын болады. Бұл өзгешелік оның туыстан ала келген өзгешелігі сияқты – өнерінің өзгешелігі. Осы шартқа үйлесуге шамасы жеткен әртіс болса, ол шын өнер иесі де, түр тапқан, қалыптанған әртіс болмақшы» [43]. Сондықтан да, бақсылық өнерін қазақ сахна өнерінің архаикалық, перформативтік өзегі ретінде қарастыру қазіргі театр мен цирк өнерінің тарихи-мәдени тамырларын түсінуге маңызды үлес қосады.

Сахна өнерінде актердің қимыл-қозғалысы, кейіпкердің ішкі жан-дүниесі мен сыртқы пішіні, әрекеті мен сөйлеу интонациясы, сөз астары – барлығы көркемдік құралдар ретінде қолданылады. Осы тұрғыдан алғанда, қазақтың рухани мәдениетінде актерлік шеберліктің архетиптері ретінде танылатын

тұлғалар – халық аузында «қу» атанған өнерпаздар. Олар – нағыз импровизаторлар, сахна мен шынайы өмір арасындағы шекараны шебер жойып, халықтың күлкі арқылы ой салу, әлеуметтік сын айту дәстүрін жалғастырған тұлғалар. Бұлардың арасында Алдар Көсе, Жиренше шешен, Айдарбек қу, Торсықбай, Қантай-Тонтайлар ерекше орын алады.

Мысалы, Алдар Көсенің Шықбермес Шығайбаймен байланысты хикаяларындағы тапқырлығы мен айлакерлігі – суырыпсалмалық қасиеттің, актерлік импровизацияның айқын үлгісі. Оның кейіпкері әртүрлі әлеуметтік типтерді әшкерелеу арқылы халықтық әділеттілік пен моральдық құндылықтарды дәріптейді. Сонымен қатар, Торсықбай қу бейнесі халықтық театрдың тағы бір шынайы көрінісі. Оның көрден тірілгендей кейіп танытып, байлар мен молдаларды алдап, әділетсіз билік өкілдерін әжуалап, оқиғаларды күлкі арқылы шиеленістіруі – нағыз перформативті тәсіл. Айдарбек қудың Жаныспай болысты қырық күн бойы мылқауға айналдыруы немесе Тынды байға өз қызын сабатуы, тірі Қашқынбектің жаназасын өткізуі сынды сюжеттер халықтық сатира мен актерлік орындаушылықтың қуатты синтезін көрсетеді. Бұл бейнелерде суырыпсалмалық, гротеск, пародия, сатира, дене қимылы және сөздік шеберлік сияқты актерлік өнердің барлық элементтері тоғысады. Олар өз заманының әлеуметтік сыны мен әзіл сахналық тәсілдер арқылы жеткізе алған, ел жадында сақталған перформерлер болды. Осы арқылы қазақ даласындағы актерлік өнердің фольклорлық тамырлары мен халықтық драматургиялық дәстүрлері тағы бір мәрте айқындалады.

Айта кету керек, көшпелі қоғамда салт-дәстүрлер тек діни немесе тұрмыстық сипатпен шектелмей, білім беру, тәрбиелеу және әлеуметтендіру қызметтерін де атқарған. Рәсімге қатысу арқылы адам тек мәдени нормаларды сырттай бақылап қана қоймай, оларды денесімен, эмоциясымен, рәміздік тұрғыда қабылдайтын. Осылайша, Ұлы Дала дәстүрінде салт-дәстүр – тұлғалық пен ұжымдық, қасиетті мен күнделікті өмір арасындағы дәнекер ретінде қызмет атқарған «тірі мәтін» іспеттес болды [46].

Ұлы дала мәдениетіндегі цирк өнерінің фольклорлық-этнографиялық бастаулары, әсіресе, бақсылық құбылысында айқын көрінеді – шамандық тәжірибе бастапқыда медициналық немесе діни мақсаттардан гөрі ұжымдық тәжірибені перформативті түрде өзгертудің қуатты құралы болды. Бақсылық тәжірибе құрылымында музыка (қобызда ойнау), вокалдық импровизация (жыр), дене қимылдары (би, селкілдеген қимылдар, құлау, айналу), сондай-ақ, сөздік әсер ету – арбау, рухтарға жүгіну, мифологиялық баяндаулар үйлесім тапқан. Мұның бәрі жиынтығында қазіргі перфоманс ұғымына ұқсас әрекеттің синтетикалық формасын құрайды [136].

Бақсы тек емші ғана емес, сонымен қатар, дауыс пен бет-әлпетін өзгертуден бастап сахналық түрленулерге дейінгі мәнерлі құралдардың кең қоймасын меңгерген ерекше актер рөлін де атқарған. Мәселен, транс күйінде бақсы жануарлардың дыбыстарына еліктеп, «өзге» кейіпке (мысалы, аруақ немесе тотем) еніп, қатысу әсерін күшейтетін киім-кешек, бетперде, дауылпаз бен тұмар сияқты заттарды қолдана алған. Мұның бәрі жай ғана бақылап қоймай, ұжымдық рәсімге араласқан қауымның көз алдында өрбіген [137].

Мұндағы маңызды аспект – әрекеттің ырғақтық құрылымы. Қобыз немесе дабыл ойнау белгілі бір екпін туғызады, оған тек бақсының өзі ғана емес, оның денесі де бағынышты болады. Ырғаққа енген қозғалыс баяндаудың ажырамас бөлігіне айналады. Рәсімнің музыкалық және дене қимылы құрамдас бөліктері табиғи түрде өзара әрекеттесіп, иерархиялардың уақытша бұзылуын және ұжымдық сезімдік күйді бастан кешіруді қалыптастырады [111]. Сөйтіп, бақсылықты көшпенділер мәдениетіндегі перформативтік өнердің ең көне түрлерінің бірі ретінде қарастыруға болады. Онда дене қимылы, дыбыс, қозғалыс және сөздік кодтың бірігуі байқалады, бұл кейінірек цирк өнеріне де тән болады. Сонымен қатар, бақсы өнері цирк сияқты қабылдауды өзгертуге, сезімдік әсер етуге және күнделікті шындықтан уақытша алыстауға ұмтылады. М. Бахтиннің айтуынша, мәдени көріністің мұндай түрлері карнавалдық бастауға жақын, өйткені адамдарға өзгешелік, еркіндік, қайта туу тәжірибесін бастан кешуге мүмкіндік береді [77].

Шамандық тәжірибенің көптеген элементтері кейін цирк өнеріне аңдарға еліктеу, айналу, құлау, дабыл қағу, ерекше дауыс шығару формаларында көңіл көтеру мақсатында енуі бекер емес. Осының бәрі жонглерлер, қуақылар мен акробаттардың өнеріне айналды. Алайда, бақсылардан айырмашылығы, цирк әртістері ежелгі рәсімдік форманың құрылымдық элементтерін сақтай отырып, қасиетті мәнін жоғалтады. Жыршылық пен айтыс – халық ауыз әдебиетінің бірегей түрлері ғана емес, сонымен қатар, нақты перформативтілік табиғаты бар тірі өнердің ең жарқын үлгілері. Екі жағдайда да біз сөз, үн ырғағы, дене қимылы, музыкалық сүйемелдеу және көрермен әсері бір тұтас көркемдік желіге тоғысатын әрекеттермен бетпе-бет келеміз. Бұл жанрларды драматургия да, дене тілі де, салт-дәстүрлік мағына да бар қазіргі заманғы сахналық өнердің бастауы ретінде қарастыруға болады.

Жыршылық – өлең мәтінін оқу емес, күрделі орындау үдерісі. Мұнда дауыс, аспап (көбіне домбыра немесе қобыз), орындаушының қимыл-қозғалысы мен тыңдаушылардың көңіл-күйі арасындағы өзара әрекеттесу маңызды рөл атқарады. Жыршы – бір мезетте әнші, баяндаушы, ойшыл, кейде тіпті тыңдаушыға өзіндік емші іспеттес. Оның өнері импровизация элементтерін қамтиды, жырды перфоманс рухындағы тірі шығармашылық көрінісіне жақындатады. К. Сейтметов атап өткендей, жыршылық дәстүрінде сөз, әуен және ым-ишараның тұтастығына негізделген табиғи театрлық бар [138].

Айтыс дегеніміз – тыңдармандардың тікелей қатысуымен өтетін екі ақынның суырып салма өлең сайысы. Оның басты ерекшелігі – таза түрдегі орындаушылық өнер. Айтыс әрдайым осы сәтте, осы жерде өтеді және оның нәтижесі көптеген факторларға тәуелді, орындаушылардың харизмасы, көрермендердің әсері, саяси немесе әлеуметтік жағдай, сондай-ақ, тапқырлық пен көркемдік шеберлік деңгейі. Айтыс – мәдени көріністің динамикалық түрі, мұнда ақынның денесінде, дауысында, үнінде поэзиялық мәтін дүниеге келеді [139].

Перформативтік тұрғыдан қарағанда, айтыс тек сөз жарысы ғана емес, сонымен қатар, театрландырылған қойылым болып табылады. Ақындар мәтінді жай ғана айтып қоймай, белсенді түрде ым-ишара жасап, дауыс ырғағы мен

тембрін өзгертіп, үзіліс жасап, әзіл мен кекесін тәсілін қолданады – мұның бәрі айтысты театрға жақындатады. Қатысушылар дәстүрлі түрде өз өлеңдерін домбыраның сүйемелдеуімен орындайды, яғни, музыкалық ырғақ сахналық әрекеттің құрылымын анықтайды. Айтыс – көрерменнің қатысуымен өрбитін кенеттен туындаған драмалық диалог түріндегі халықтық театрдың бір үлгісі. Айтыстың сценографиясына ерекше назар аудару қажет. Оның жылжымалы табиғатына қарамастан, салт-дәстүрлік, әсіресе, той немесе мереке жағдайында, айтыстың өзіндік «сахнасы» айналасына көрермендер жиналатын шеңбер болған. Осылай айтыс кеңістігі цирк немесе ежелгі грек аренасына ұқсас дәстүрлі дөңгелек алаң үлгісіне сүйенген. Бұл кеңістіктік шешім қатысу мен тартылу әсерін күшейтіп, перформативтіліктің жоғары деңгейін көрсетеді.

Жыршылық пен айтыстың жаңғырту мен медиалық репертуар жағдайында өзінің тірі табиғатын жоғалтпағанын атап өту маңызды. Қазіргі заманғы сахналық айтыс түрлері, әсіресе, телевизиялық форматтарда, импровизациялық құрылымы мен бәсекелестік элементтерін сақтап қалған. Сонымен қатар, осы формалар жарық, дыбыс, визуалды медианы пайдалана бастады. Мұның бәрі олардың перформативтік әлеуетін арттырып, заманауи өнердің сахналық жанрларына жақындатады. Сонымен, жыршылық пен айтысты дене-дыбыстық экспрессияға, суырып салмалыққа, көрермен қатысуына және сөздің қасиетті-әлеуметтік қызметіне негізделген қазақ перформативтік өнерінің архетиптік формалары ретінде қарастыруға болады. Олар мәдени кодтың ажырамас бөлігі болып табылады және цирк, драма және музыкалық өнерді қоса алғанда, сахналық көрсетілімнің кейінгі түрлеріне негіз қалайды.

Қазақ сахналық өнерінің стационарлық театр пайда болмай тұрып-ақ қалыптаса бастағаны көшпелі мәдениеттің рөлдік құрылымымен тығыз байланысты. Соның ішінде маңызды тұлғалардың бірі – сал-сері. Ол – ақын-импровизатор, әнші, күйші, әзілқой, жоғары адамгершілік иесі және харизмасы зор тұлға. Сал-серінің әрбір ел алдында көрінуі – шынайы қойылым секілді еді, киімі, интонациясы, қимылы мен музыкалық сүйемелі – бәрі де көрерменге әсер ететін тұтас перфоманс болатын. Сал-сері қай ортада болса да сахнаға айналдырып, халықпен тікелей әрекет орната алатын өнер иесі болды [140].

Сал-серілік дәстүр – халықтық актерлік өнердің іргетасы. Мұнда актерлік шеберлік арнайы дайындықтан емес, халықпен тікелей араласу барысында – жәрмеңкелерде, ауыл тойларында, ақындар айтысында және түрлі кездейсоқ басқосуларда қалыптасатын. Мұндай орындаушы көрерменді тек күлдіріп, көңіл көтеріп қана қоймай, мәдени нормалар мен мінез-құлық үлгілерін де жеткізе білді.

Сал-серімен қатар қазақ мәдениетінде қу бейнесі де маңызды рөл атқарды. Қу – әзілкеш, сатиралық образ, комедиялық кейіпкер ретінде танылды. Бұл рөлді Еуропадағы скоморох немесе театрлық буффондармен салыстыруға болады. Қу тек күлкі үшін емес, қоғамдағы әділетсіздікке сын айтып, сараңдықты, жалқаулықты, екіжүзділікті әжуалаған сыншы тұлға. Олар көбінесе ауыл арасындағы салт-жораларда, той-думандарда сахна мен көрермен арасындағы байланысты орнататын ерекше медиатор рөлін атқарған [49].

Қазақ дәстүріндегі жәрмеңкелер тек экономикалық орын емес, сонымен қатар перформативтік әрекеттер дамитын және қоғамдық перформативтік формалары айқындалатын ерекше мәдени феномен болды. Қазақстанда кәсіби театр мен цирк өнері қалыптаспай тұрып-ақ, жәрмеңкелер сахналық және цирктік өнердің көптеген элементтерінің бастау алаңына айналды. Олар әртүрлі жанрлар, рәсімдер, дене арқылы өрбитін әрекеттер мен халықтық ойын-сауықтар тоғысқан мәдени платформа қызметін атқарды.

Жәрмеңкелер – мәдени қиылысу алаңдары. Мұнда көшпелілер, шеберлер, саудагерлер, музыканттар, акробаттар, жыршылар, бақсылар, қулар мен басқа да орындаушылар Ұлы Даланың әр түкпірінен жиналып, өнер көрсетті. XIX ғасырдың соңында жұмыс істеген атақты Қоянды жәрмеңкесі осындай перформативтік кеңістіктің жарқын үлгісі. Жәрмеңкеде тек тауар айналымы ғана емес, сонымен қатар, дене икемділігін, шешендік өнерді, музыкалық және рәсімдік формаларды көрсету мүмкіндігі болды [141].

Қазақ мәдениеті аясында перформативтілік ұғымы ерекше мәнге ие, өйткені, ол ұжымдық тәжірибенің дене арқылы берілуімен, яғни, дене жады сақтаушысына, ал іс-әрекет оны жаңғырту тәсіліне айналатын тәжірибелермен тығыз байланысты. Батыстық түсініктегі жазба дәстүрі жоқ дала мәдениеттерінде жад сақталып, ән айту, салт-жоралар, қимыл-қозғалыстар, ойындар мен жарыстар сияқты тірі орындау формалары арқылы беріледі. Бұл формалар мәтін ретінде емес, қауымның мәдени мұрасын қайта жаңғыртатын үдеріс ретінде өмір сүреді. Осы «денеге жазылған жадыны» жеткізуде орындаушылардың ұрпағы айрықша рөл атқарады. Мысалы, бақсылар кітап оқып үйренбейді – олар білімді ұстазынан, тәжірибе мен еліктеу арқылы, ғұрыптарға қатысу арқылы меңгереді. Жыраулар, домбырашылар, сайқымазақтар мен шабандоздар да осындай жолмен өнерге баулиды. Олардың өнері – тәжірибе арқылы жүзеге асатын ұжымдық жадының қайталанбалы көрінісі. Мұндай білімді оқшаулап жеткізу мүмкін емес, өйткені, ол өзінің табиғаты жағынан перформативті сипатқа ие.

Осы тұрғыдан қарағанда, Қазақстанда XX ғасырда қалыптасқан цирк өнері – жай ғана сырттан енген мәдени форма емес, Ұлы Даладағы ежелгі перформативтік тәжірибелердің табиғи жалғасы әрі институционалдық сипатқа ие болған көркемдік арнасы. Жонглерлік, акробатика, шабандоздық және музыкалық сүйемел секілді элементтерден құралған қазіргі манеж – тек көрініс алаңы ғана емес, денеге жазылған тірі жадының сақталатын сахнасы іспетті. Мұнда перформативтілік архаика мен модернді, рәсім мен спектакльді, халық мәдениеті мен ресми сахна өнерін байланыстыратын көпірге айналады.

Осы бөлімде біз көшпелі халықтардың перформативтік дәстүрлері аясында қазақ цирк өнерінің мәдени-тарихи тамырларын ашып көрсетуге тырыстық. Бақсылық, жыршылық, айтыс, сал-серілік сынды феномендерді, сондай-ақ, салт жоралғылар мен ұлттық ойындарды талдау арқылы перформативтік формалардың қазақ қоғамы мен рухани өмірінің ажырамас бөлшегі болғанын көреміз. Бұл тәжірибелер дене, дауыс, ритуал мен ұжымдық жады арасындағы терең байланысты паш етеді.

Сонымен, кеңестік кезеңде институционалдық сипат алған Қазақ мемлекеттік циркі сырттан ендірілген мәдени жоба емес, қазақ халқының салт-дәстүрлік және фольклорлық мұрасының жаңа көркемдік реңкпен жалғасуы болып табылады. Акробатика, ат үйрету, музыкалылық пен актерлік шеберлік ғасырлар бойы қалыптасқан перформативтік мәдениетпен тығыз байланысты. Ұлы Дала бұл контексте жадының, әрекеттің және дененің тірі кеңістігі ретінде көрініп, цирк өнері архаикалық мәдени кодтарды қазіргі заманғы көркем формаларда сақтап, жаңаша мән береді.

2.2 Далалық трикстерлер: мәдени мұрасы мен көркемдік ерекшеліктері

Қазақтың рухани мұрасын сақтаушылардың жарқын өкілдері саналатын сал-серілердің өнері – мәдени синкретизмнің айқын көрінісі. Бұл тұлғалардың бойында композиторлық, әншілік, суырыпсалма ақындық, бірнеше музыкалық аспапта еркін орындаушылық, актерлік, мимикалық, бишілік, сиқыршылық пен акробаттық сияқты өнердің алуан түрі үйлесім тапқан. Кәсіби цирк әртістерінің өзі игере алмайтын мұндай жан-жақты қабілет сал-серілердің ерекше болмысын көрсетеді. Олардың өмір салты қарапайым халықтың күнделікті тіршілігінен бөлек сахналық сән-салтанатқа, өнерге, адалдыққа, өзгеше киіну мен жүріс-тұрысқа негізделген. Олар – дала мәдениетінің ерекше рәсімдері мен әдет-ғұрыптарының тасымалдаушысы, өзіндік «богема» өкілдері [142]. Театр сахнасы болмаған қазақ даласында көшпелі жұрттың тұрмысын көркемдікпен әрлеген де – осы сал-серілердің өнері мен шығармашылығы.

Сал-серілер – қазақ даласының мәдени болмысын бейнелейтін, дәстүрлі дүниетаным мен рухани құндылықтарды бойына сіңірген, өнердің сан саласын меңгерген әмбебап тұлғалар. Олар тек эстетикалық бейне ғана емес, сонымен қатар, танымдық және тәрбиелік мәні зор дәстүрлі мұраның тірі тасымалдаушылары. Сал-серілік феноменінің тарихи тамыры туралы ғылыми пайымдаулар да аз емес. Мәселен, зерттеуші Е. Тұрсынов археологиялық деректерге сүйене отырып, сал-серілердің арғы тегін андронов мәдениетінің кезеңімен байланыстырады. Оның пікірінше, бұл тұлғалар б.з.д. XIV–XIII ғасырларда ру-тайпалардың өз ішінен жіктеліп, даралану үдерісімен бірге өмірге келген. Ұлыс құрамынан бөлініп шыққан отаулар ата-баба рухына тағзым ету, ас беру, әулиелік культтерді ұстану арқылы ерекше сипатқа ие болған [47]. Осыған сәйкес, сал мен сері бейнесінің қалыптасуы – мифологиялық жаңғырудың, тотемдік сана мен құпия одақтардың мәдени негізінен туындаған «даралану» үдерісінің көрінісі деуге болады.

Сал-серілер шығармашылығында актерлік өнердің элементтері бұрынғы бақсылар, ақындар мен жыршы-жырауларға қарағанда әлдеқайда айқын әрі көрнекті түрде көріне бастады. Бұл олардың өнерінің сахналық мәнге ие бола түскенін және көркем бейнелеу құралдары жағынан байығанын көрсетеді. Белгілі әдебиеттанушы М. Мағауин атап өткендей, «Біржан мектебінен тәлім алған халық таланттарының көтерілістен кейін қазақтың кәсіби театр өнерінің қалыптасуында айрықша рөл атқаруы кездейсоқтық емес» [44]. Ғалым бұл жерде сал-серілер мектебінің тек әншілік, ақындық қана емес, сонымен бірге, кәсіби

сахна мәдениетіне тікелей ықпал еткенін, актерлік өнердің бастау көзі ретінде қалыптасқанын анық көрсетеді.

Сал-серілер – ұзақ эволюциялық жолдан өткен, өздеріне дейінгі бақсылық-шамандық дәстүрдің синкреттік табиғатын сақтап, оны дамытқан тұлғалар. Олар тек ән айтып, күй шертіп, суырыпсалма өлең шығарумен шектелмей, сахналық қимыл, мимика, киім үлгісі, жүріс-тұрысы, тіпті әрекет мәнері арқылы көрерменге әсер еткен орындаушылар болды. Осы сипаттары арқылы сал-серілер кейінгі кәсіби орындаушылық өнердің, оның ішінде, театрлық және цирктік бағыттардың негізін қалаған көшпелі мәдениеттің төл сахна шеберлеріне айналды деуге толық негіз бар [44].

Синкретті өнердің бірнеше түрін меңгерген тұлғалар жөнінде Серік Негимов ерекше тоқталады: «Түрлі ойын-сауық көрсетіп, мың бұралып би билеп, күрделі цирк ойындарын еркін орындаған сал-серілер драмалық, ақындық, музыкалық өнерді де меңгерген шеберлер еді» [143]. Сал-серілердің сахнадағы әрекеті бірізді емес, импровизацияға толы, серіктестерімен үйлесімді қарым-қатынасқа құрылған, көрерменмен тікелей байланысты сақтауға негізделген тірі перфомансқа айналатын. Олар әр сәттегі эмоционалдық аяны дәл сезініп, сахналық бейне мен қимыл қозғалысты шебер қиюластырып, тосын тапқырлықтар мен актерлік рефлекстер арқылы әсер қалдыратын. Бұл қасиеттері оларды XV-XVII ғасырлардағы еуропалық *комедия дель арте* дәстүрінің кәсіби актерлерімен үндестіреді. Екі мәдениеттің өкілдері де еркін әрекет, қойылымдағы суырыпсалмалық, музыкалық және акробатикалық шеберлікті үйлестіре отырып, көрерменмен тікелей диалог орната білді. Ең басты ұқсастық – олардың өнерінің арқауында халықтың мүддесін, мұңын, арманы мен әзілін, салт-дәстүрі мен күнделікті тіршілігін сахналық бейнеге айналдыру жатыр. Сал-серілердің ел ішіндегі танымалдығы мен құрметі де осы әлеуметтік-моральдық мазмұнмен тікелей байланысты.

«Сал» ұғымы – қазақ мәдениетіне тән ерекше тұлғалық феномен. Еуропалық мәдениетпен салыстырғанда, ол эксцентрик немесе қоғамнан бөлек өз жолымен жүретін дара адам ретінде сипатталады. Салдың өмірлік мақсаты – сән-салтанат, көркемдік, ерекшелікке ұмтылу. Ол жүріс-тұрысы, киім киісі, тіпті ертоқымының безендірілуі арқылы өзгелерден ерекше болуға тырысады, күміспен, алтынмен өрнектелген жабдықтар мен айрықша стиль оның даралығын айқындай түседі. Зерттеуші Сәбит Жүнісовтің байқауынша, сал-серілердің сахараны топ болып кезуі – жай серуен емес, бір жағынан ұлттық өнерді дәріптеудің көшпелі формасы, ал екінші жағынан нағыз гастрольдік сапарға ұқсайды. Бұл топ бір мекемеге қарасты әртістер ұжымынан бұрын пайда болып, сахналық өнердің табиғи, халықтық түрін көрсеткен. Сал-серілердің мұндай ерекше тобы Еуропа халықтарындағы трубадур, жонглер, шпильман, хуглар немесе Орта Азиядағы масқарампаздар мен қызықшылардан мазмұндық жағынан едәуір өзгеше болған. Сондай-ақ, Жүнісов сал-серілер тобын тағдыры мен тұрмыс салты жағынан Шолом-Алейхем суреттейтін «қаңғырған жұлдыздармен» байланыстырып, оларды Ақан сері мен Біржан сал есімдерімен астастырады. Осы тұлғалар қазақ халқының эстетикалық танымын, сұлулық пен

руханиятқа деген сүйіспеншілігін бейнелейтін мәдени құбылыс ретінде танылады [144].

Сал-серілердің болмыс-бітімі мен ұлттық келбеті – қазақ менталитетінен, ұлттың рухани-мәдени дамуының ішкі логикасынан өрбіген ерекше құбылыс. Олардың тұлғалық табиғаты мен өмір салты халықтың дүниетанымы, тілдік қоры, эстетикалық талғамы мен сахналық дәстүрлерімен тығыз байланыста қалыптасқан. Белгілі музыка зерттеушісі А.В. Затаевич сал-серілерді: «Сері – ақсүйектердің ұрпағынан шыққанымен, олардың ерекшелігі ешқашан шамадан тыс кетпейтін» деп сипаттай отырып, олардың ішкі мәдениетін, ұстамдылықпен үйлескен даралығын атап өтеді [40].

Сал-серілік дәстүр – өнерпаз тұлғалардың ел мен жерге деген кіршіксіз сүйіспеншілігінен, ұлттық болмыстың нәзік иірімдерінен, қазақ тілінің айрықша бейнелігі мен поэтикалық байлығынан бастау алады. Осы дәстүр сал мен сері бейнелерінің тарихи қалыптасуына негіз болды. Сал-серілердің шығармашылығы тек музыкалық немесе ақындық емес, сонымен қатар, драмалық, жонглерлік, спорттық және сахналық әрекеттерді де қамтыған синкретті өнер түрі болып табылады. Олар сахналық қимыл-қозғалыс, ишара, бет әлпетті құбылту, мимика сияқты актерлік амалдарды еркін меңгеріп, өз өнерінде ұтымды қолданған.

Бұл туралы зерттеуші Есмағамбет Ысмайылов та: «Сал мен серілер – ақын, әнші, күйші, композитор, биші, спортшы, аңшы, палуан ғана емес, сонымен қатар, цирктік өнерге тән жонглерлік, фокус, күлдіргі ойындарды көрсеткен халықтың әмбебап өнерпаздары еді» деп баға береді [145]. Сал-серілік құбылыс тек мәдени-көркемдік құндылық қана емес, сонымен бірге, әдебиетке, дүниетанымға, сахналық ойынға тың серпін берген тарихи феномен. Әуелде бақсылық пен жыраулық дәстүрлерден тамыр тартқан бұл типология, кейін ұлттық сахна өнерінің дамуына жол ашты. Ә.Х. Марғұлан атап көрсеткендей, сал мен серілер – «қазақ мәдениетінің бір жарқын нышаны», өз дәуірінің рухани жаңғыруына айрықша үлес қосқан тұлғалар [45].

Сал-сері тұлғасы – ғасырлар бойы қазақ халқының ұлттық мақтанышы ретінде бағаланған, табиғатынан талантты, өнердің сан саласын игерген, ел рухын көтеретін ерекше мәдени феномен. Осы тұлғалар жаһандану дәуірінде де қазақтың қайталанбас болмысын асқақтатып көрсете алатын, сегіз қырлы, бір сырлы, синкретті өнердің жарқын өкілдері ретінде сипатталады. Олар әнімен де, сәнімен де, тапқыр сөзімен де, жарқын күлкісімен де халықтың көңілін көтеріп, айналасына жылылық пен ізгілік шуағын себетін тұлғалар еді. Сал-серілік дәстүр – қазақтың көркем мәдениетінің асқар шыңы, адамзаттық құндылықтарға бай рухани мұра.

Сал мен сері ұғымдарының мәндік ұқсастығымен қатар, кейбір мәдени-эстетикалық айырмашылықтары да бар. Сал – бір өзі тұтас бір театрдың орнын баса алатын, мінезі еркін, болмысы бөлек, сән-салтанатқа ерекше мән беретін, бар байлығын өнерге арнаған мәрт жан. Ол киген киім – ел назарын өзіне аударатын ерекше үлгідегі сәндік туынды, ал мінген аты мен ер-тұрманы – зергерлік өнердің асылы іспетті. Салдар жүрген жер – думан, халықтың шаттық шуағына толы алаң [146].

Сері де – табиғатынан өнерпаз: әнші, күйші, суырыпсалма ақын, әрі ұлт өнерінің өкілі. Сонымен қатар, ол – сәйгүлік баптап, аң-құсқа құс салатын, саятшылықпен шұғылданатын, күреске түссе палуан, сөзге келсе шешен, өнерге келгенде шебер жан. Оның болмысы сымбатты, киім киісі талғам мен әдептілікке толы. Ел ішінде осындай серілердің ішіндегі ең танымалдарының бірі – Сегіз сері [147].

Сал-серілік – кез келген адамға берілмейтін дара жол. Ол үшін тек қана табиғи талант емес, рухани байлық, материалдық молшылық, кең жүрек, биік болмыс қажет. Олардың жүрген жері мереке, той-думан, шаттық болуы себепті халық оларды өз серкесі, еркесі, құрмет тұтар тұлғасы ретінде бағалап, шапан жауып, құрмет көрсетіп отырған.

Қазіргі зерттеушілер мен көнекөз қариялардың пайымынша, әншілік, ақындық және сал-серілік өнер арасында айтарлықтай айырмашылықтар бар. Аталған айырмашылықтар, әсіресе сыртқы көрініс пен киім кию үлгісінен, сондай-ақ, мінез-құлық, өнер мазмұны мен репертуарынан айқын аңғарылады. Серілердің киім киісінде салдарға тән айшықты сән-салтанаттан гөрі ұстамдылық басым. Олар жалтырақ, жарқыраған түстерге, әлем-жәлем сәнге әуес болмаған. Керісінше, серілердің бойынан байсалдылық, талғампаздық, эстетикалық талғам мен бекзаттық байқалады. Бұл олардың тек сыртқы келбетінен емес, мінез-құлықтарынан да көрініс табады, сыпайылық, табандылық, сабырлылық, тәкаппарлық, кішіпейілділік – сері болмысының ажырамас сипаттары [148].

Ал, салдар болса, керісінше, өзгеше, дара болуға, елден ерек киінуге ұмтылған. Олар кең балақты, жарқыраған моншақпен безендірілген, түрлі түсті, кең пішілген, шұбатылып жүретін сән үлгісін таңдаған. Бас киімдерінде қалың үкі тағып, бағалы тастармен көмкеру арқылы көптің назарын аударуға тырысқан. Бұл олардың шығармашылық болмысын ерекшелейтін өзіндік эстетика еді [148].

Сал мен серінің тағы бір елеулі айырмашылығы – өнер мазмұны мен сахналық болмысына қатысты. Серілердің репертуары көбіне нәзік лирикаға, сезім иірімдеріне, поэтикалық толғанысқа құрылған. Олар адамның жан-дүниесіне әсер ететін, терең ойға жетелейтін өлеңдер мен әндерге ден қойған. Ал, салдар болса, сахнада бір өзі театр қызметін атқаратындай жан-жақты: суырыпсалма ақын, әнші, күйші, актер, мим, акробат, күлдіргішімен ерекшеленген. Серілер мінез жағынан да салдарға қарағанда едәуір салмақты, өркөкірек емес, көпшілікпен тіл табысуға бейім, байыпты тұлғалар болған. Киімдері қымбат матадан тігіліп, жарасымды сәнмен киілген. Өз бейнесі мен болмысында бекзаттық пен талғампаздық үйлесім тапқан.

Біржан мен Тәттімбет – жан-жақты дарын иелері, халық оларды сал мен сері ретінде таныған. Олар дәстүрлі мәдениеттің өкілдері саналған және өз заманының сахналық-театрлық ережелеріне бағынбай, әрдайым ел ішінде көзге түсетін дара тұлғалар болған. Бұл өнерпаздар бойында әншілік, композиторлық, актерлік, сықыршылық пен бишілік қасиеттер тоғысқан. Олар жастармен бірге ауыл-ауылды аралап, барлық той-думанның көркін қыздырған. Сал мен серілер жайлы түрлі түсініктерді А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағынан кездестіреміз. Ол салды «эксцентрлік тұлға, яғни, серілігімен

ештеңеге қарамастан топтан ерекшеленетін адам» деп сипаттайды [40]. 1956 жылы жарық көрген Е. Ысмайыловтың «Ақындар» еңбегінде сал-серілердің таланты мен ерекшеліктері кеңінен талданады. Онда, әсіресе, сықақшыл серілердің мейірімділігі мен шығармаларындағы ғашықтық тақырыбының маңыздылығы атап өтіледі [145]. Бірқатар зерттеушілердің пікірінше, сал-серілер ешкімнің қарамағында болмаған, еркін жүрген және жолға арнайы дайындаған бірнеше жүйрік аттары болған. Дегенмен, олардың әлеуметтік мәртебесі жөніндегі мәселе әлі де тереңірек зерттеуді қажет етеді.

Сал-сері – қазақтың дәстүрлі қоғамында ерекше өнер иесі ретінде қалыптасқан ұғым. «Сал» атауының шығу төркіні туралы аңыздарға сүйенсек, бұл сөз ауылға жақындаған кезде жолдастарымен бірге әдейі аттан құлап түсіп, қыз-келіншектер оны үйге көтеріп әкелгенге дейін қозғалыссыз жатқан адамның әрекетінен туындаған дейді. Салдар сырт келбетімен, ерекше киімімен бірден көзге түскен. Зерттеуші Ә. Диваевтың айтуынша: «Салдың үстіндегі киім – ел арасында кездеспейтін, өзге ешкім кимейтін үлгіде болады. Егер ел сол киімді киіп кетсе, сал оны тастап, қарапайым киізден жаңа киім тігіп киетін болған» [149].

Салдардың тәкаппар жүрісі, паң мінезі мен сән-салтанатты келбеті жайлы ел аузында көптеген аңыз-әңгіменің сақталғаны тегін емес. Мысалы, Жетісу өлкесінде қалыптасқан «Дәурен салдың белбеуіндей» деген теңеу оның сән-салтанатын әйгілейді: аңыз бойынша, ол Іле өзенін кешіп өткенде белбеуінің бір ұшы арғы бетте, екінші ұшы бергі бетте қалып қойған екен. Арқадан шыққан Қаспақ сал өз атының тұсауын жібек шүберекпен байлаған, ал кейбір салдар тіпті атына жем-шөп орнына мейіз, су орнына бие сүтін берген деген деректер бар [150].

Қарапайым тұрмыстағы салдар жібек киімге қолы жетпесе де, өзіндік стильмен көзге түсу үшін басқа матадан тіккен киімді ұқыптылықпен киінген. Дегенмен, барлық салдар үшін жібек арқанмен ат тұсаулау – бұлжымас дәстүр болған. Бай салдар ел аралаған кезінде жүз метрден кем емес жібек арқан алып жүретін. Жібектің ұзындығы салдың атағын арттыра түскен, ал бұл арқанды қыз-келіншектерге әсер етудің ең сенімді тәсілдерінің бірі ретінде қолданған. Жетісу өлкесінің танымал өкілі Дәурен Құдайбайұлы Іле өзенінен өткенде де, оның жібек арқан-шұбатпалары арғы жағалауда қалқып жатады екен деген сөз халық жадында сақталып қалған [45].

Қазақ халқының дәстүрлі салттарының бірі – сал-серілердің бәсекесі мен өнер сайысы. Салдар мен серілер халықты күлдіріп, өнерімен қуанышқа бөлейтін, сәнімен, ерекше киім үлгісімен дараланатын, айналасына өнерпаз серіктерін ертіп жүретін ерекше тұлғалар болды. Салдар – эксцентрик мінезімен танылса, серілер – ұстамды, көркем киінетін, аңшылық, саятшылықпен айналысатын өнерлі азаматтар ретінде дараланған. Салдар той-думанның сәніне айналып, ел арасында жекелей жүрсе, серілер топтасып, ел аралап, лирикалық әндер мен айтыстар арқылы халықпен байланыс орнатқан. Екеуінің репертуарлары мен көркемдік стильдері де әртүрлі болған. Салдар батыл әрекеттері мен киім сәні арқылы ел назарын аударса, серілер жұмсақ мінезімен, көркем талғамымен ерекшеленген. Кейбір салдар бай, дәулетті болғанымен,

өнері халыққа өтпеген, ал нағыз халық сүйіспеншілігіне бөленгендері – Ағашаяқ, Шашубай, Кемпірбайлар [151] секілді шебер өнер иелері болған. Сал-серілік дәстүр қазақ мәдениетінің өнер мен көркемдікке деген көзқарасын, цирктік және сахналық өнердің халықтық негіздерін паш етеді.

Сал-серілік өнер – болашақ әртістердің дүниеге келуіне түрткі болған мәдени құбылыс. Әртістік шығармашылықтың қалыптасуы сал-серілік дәстүрдің эволюциялық жалғасы ретінде қарастырылуы заңды. Сал-сері болмысы – өмірді пендешілікпен емес, рухани ізденіспен, көркемдікпен байыта өмір сүрудің жарқын үлгісі. Осы дәстүрдің дара тұлғаларының бірі – Мәди Бапиұлы. Ол бала күнінен көкпар тарту, аң аулау, палуандық, айтыс, ақсүйек ойыны, жіп иіру сияқты өнер түрлерін еркін меңгеріп, этномәдени дәстүрді өмірімен жалғастырған дара дарын иесі болды. Арғы тегі – Қаз дауысты Қазыбек биден тарайтын Алшынбай ұрпағы. Мәди өз дәуірінің рухани мұрагері ретінде Қазыбек, Төле би, Сырым, Бертіс шешендердің сөзін, Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырай, Балуан Шолақ, Абай әндерін, Тәттімбет күйлерін жаттап, жанына дарытқан. Сонымен қатар, ол қазақ эпостарын – Алпамыс, Қозы Көрпеш-Баян сұлу, Ер Тарғын, Қыз Жібек, Еңлік-Кебек, Қалқаман-Мамыр сияқты қиссаларды нақышына келтіре жырлаған. Оның әншілік-композиторлық дарыны Қоянды жәрмеңкесінде шарықтап, Сарыарқаның аспанын тербетіп, ел есінде қалған. Мәди Бапиұлының өнері мен тағдыры тоталитарлық биліктің тырнағына ілініп, аяғына кісен салынып, қолына шынжыр тағылып Атбасар түрмесіне жаяу айдалған. Сол зұлматтың зары мен өкініші әйгілі «Қаракесек» әнінде көрініс тапқан. Бұл ән – бүгінге дейін халық арасында айтылып, Мәди мұрасының рухани сабақтастығын сақтап келеді [152].

Сал-серілік өнердің қалыптасуына Дәстем сал мен Дүйсен сері негіз салған. Бұл үрдісті жалғастырған Сегіз сері – ақын, әнші, батыр, зергер, мерген, тілмаш әрі ұстаз ретінде дара тұлға болды. Ол Біржан салдың ұстазы саналады, ал Біржанның өзі кейін Ақан сері, Жаяу Мұса, Ағашаяқ, Шашубайлар тәрізді өнерпаздарға жол ашқан. Сегіз серінің төңірегінде көптеген сал-серілер мен дүлдүлдер топтасқан. Біржан сал – қазақтың кәсіби әншілік, ақындық, актерлік және сахналық өнерін бойына тоғыстырған тұлға. Оның киіну мәнері, жүріс-тұрысы, тіпті қыздардың киімін киіп елді таңдандыруы – барлығы халық назарын аударып, рухани көтеріліске түрткі болған [153]. Жаяу Мұса, Байтен, Құтпанбай секілді салдар да ерекше киім киіп, көшпелі сахна өнерінің көркем үлгісін танытты. Кейбір деректерде салдардың беттері биенің саумал сүтімен жуылып, олардың ерекше мәртебеге ие болғаны жазылған [151]. Сал-серілер тек өнер көрсетуші ғана емес, халықтың рухани серпілісін оятқан тұлғалар еді. Олардың өнері суырып салма ақындықпен, музыкалық-драмалық қабілетпен, пантомима мен жонглерлікпен ұштасқан. Біржан салдың дауысының құдіреті соншалық, оның әні бірнеше шақырымға жетіп, табиғаттың өзін тербеткен.

Қазақ даласындағы Қоянды тәрізді жәрмеңкелер – тек сауда-саттық орны ғана емес, сонымен қатар, ел ішінен шыққан дарынды өнерпаздардың шеберлігін паш еткен мәдени орта болғаны анық. Атақты Шашубайдың шығармашылығы дәл осындай жәрмеңкелік алаңдарда қанат жайып, танымал болған. Ол Ақмола, Көкшетау, Қарқаралы, Жетісу бойындағы ірі базарлардың барлығында өнер

көрсетіп, халықты тәнті еткен. «Жыр-думанның дию перісі» атанған Шашубай – айтыскер ақын, сырнайшы, композитор, әнші, әрі жонглерлік пен сайқымазақтық өнерді еркін меңгерген сирек тұлға. Оның орындаушылық өнері өзгеше акробатикалық әдістермен ерекшеленді, мысалы, басындағы тақияны көз ілеспес жылдамдықпен маңдайына, не желкесіне лақтырып ойнау, төбесімен жүру, шеңбер тәрізді дөңгеленіп кету, таяқтың ұшына таяқ қою, төбесімен аттың үстіне шаншыла отыру, бес саусағына кезекпен құрық қондырып, дастарханда ғы тағамдарға қол-аяғын тигізбей қоянша жорғалау секілді трюктік әрекеттері көрерменді таңғалдырмай қоймаған. Жұрт оны періге балап, «нағыз сиқыршы» деп тамсанған. Шашубай күміспен әшекейленген ақ боз аттың үстінде тұрып ән айтқан, бір сәтте ертоқым үстінде теңселіп, келесі сәтте төбесімен жерге шаншыла түсіп, одан әрі көпшілік арасын жарып шауып кететін. Бұл әрекеттері цирктік қойылымдарға тән көріністерге ұқсап, жұртшылықтың ерекше ықыласына ие болған [151]. Өнерпаздың өзі мұндай ептілік пен шеберлікті Кемпірбай мен Балуан Шолақ сынды өнер иелерінен үйренгенін айтқан. Оның естелігінде Кемпірбайдың ерекше ойын өнері туралы мынадай мәлімет беріледі: «Кемпірбай аяғына бақан байлап, бір түнде бірнеше көш жер жүріп өтетін. Бүгін бір ауылда қонса, таңертең басқа ауылда шай ішіп отыратын едік», - дейді Шашубай [135].

Біздің зерттеу нысанымыз театр мен драма жанрына жататын халық шығармашылығы болғандықтан, бұл жерде Ақан серінің әндері мен лирикалық өлеңдеріне арнайы талдау жасаудан гөрі, оның халықтың ойын-сауық өміріндегі рөліне назар аударамыз. Ақан тек Біржан салдың әншілік мектебін ғана жалғастырмай, оның серілік дәстүрі мен халықтық өнерге қосқан жаңалығын да бойына сіңірген. Жолдастарына бірдей түсті ат міңгізіп, ер-тұрмандарын бір үлгіде жасатып, киімдерін түрлі патсайы-шайы маталардан тіктіріп, бастарына кәмшат бөрік, қолдарына үкілі домбыра ұстауы – өнерді сахналық эстетикамен үйлестірген жаңаша үлгі болды [154]. Ақан бастаған бұл өнерпаздар тобы ел аралап, Атбасар, Ақмола, Көкшетау жәрмеңкелерінің сахнасына айналған алаңдарында өнер көрсетті. Олар халықтың көзіне өз алдына бір ансамбль ретінде танылды. Дін жолынан бас тартып, ән мен ақындықты өмірінің мәні еткен Ақан сері өз бойындағы сан қырлы дарынды халыққа паш етуді мұрат тұтты [155].

Көшпелі тұрмыс жағдайында театр немесе кәсіби сахна болмаған дәуірде, сал-серілік өнер сол заманның сахналық қызметін атқарды. Ақан сынды серілер – әнші, ақын, күйші ғана емес, халықтың дәстүрлі ойын-сауығын дәріптеген сахналық тұлғалар еді. Олар болыстар мен байларды мадақтап емес, көпшілікке өнердің қуатын паш ету үшін ел аралап, қастарына күйші, домбырашы, ойыншы, саятшы, балуандарды ертіп, той-томалақтарда, шілдеханаларда, қызойнақтарда өнер көрсетті. Бұл – көшпелі өмірдің өзіне тән әртістік перфоманс дәстүрі болатын.

Қазақ цирк өнері тарихында ерекше орын алатын құбылыстардың бірі – ағашаяқ пен қу-шаншарлардың мәдени феномені. Ағашаяқ – екі аяғына ұзын сырық байлап немесе қолтығына бақан іліп, би билеп, ән салып, әртүрлі күлкілі қимылдар жасайтын халық әртісі. Олар биікке көтеріліп, қимыл-қозғалыстың

ерекше түрлерін көрсетіп, көрерменді күлкіге қарық қылатын. Ағашаяқтың «Қоянды» жәрмеңкесінде шырқаған өз аттас әні де ел ішінде кең тараған [156]. Каламбур мен сатиралық қойылымдар, халықтық ойын үлгілері дәл осы ағашаяқтар мен қу-шаншарлар өнерімен тығыз байланысты. Айталық, Шашубайдың күлдіргі, ойынпаз бейнесі, Абай замандасы Мауқайдың комедиялық қойылымдары, сондай-ақ, оның дәстүрін жалғастырған Рахымберді мен Торсықбай, Айдарбек сынды қулардың ел арасында сақталған қулыққа толы аңыз-әпсаналары – осы дәстүрдің жалғасы. Бұл кейіпкерлер қазақтың дәстүрлі күлкі мәдениетінің жарқын өкілдері болды.

Қазақ цирк өнерінің тарихында «Ағашаяқ» атымен танылған бірқатар талантты өнерпаздар болған. Солардың бірі – сан қырлы шебер Берікбол Көпенұлы (1861-1932). Шығыс Қазақстан облысы, Абай ауданы, Мұқыр ауылында дүниеге келген ол әнші, күйші, ақын, биші, шабандоз, спортшы әрі цирктік өнердің шебері ретінде танылған. Ағашаяқ домбыраны қолымен де, аяғының башпайымен де, алдыңғы және артқы жағынан тартқан. Ол 8 пернелі домбыраға 2 перне, 3 ішек қосып тарту үлгісін енгізген. Аяғына ұзын сырық байлап өнер көрсеткені үшін «Ағашаяқ» атанған Берікбол 6-7 түйені бірден секіріп өткен, арқан үстімен жүгірген, шапқан аттың үстінде төбесімен тұрып билеген. Шалқалай жатып жерден аузымен тақия алу, аң-құстар мен түрлі кейіпкерлердің үнін дәл салып беру – оның ерекше шеберлігінің бір қыры еді. Ол «Аяғым-ай», «Ой, жиырма бес», «Ұмпа-ұмпа парадай», «Құдыреттің кер тайы-ай» сынды күлдіргі әндердің авторы болған. Атақты Әміре Қашаубаевтың алғашқы ұстазы осы Берікбол Көпенұлы еді. Әміре Париж сахнасында ұстазының «Ағашаяқ» әнін нақышына келтіріп орындаған [157].

Ағашаяқ атанған тағы бір өнерпаз – XIX ғасырда қазіргі Алматы облысы, Райымбек ауданында өмір сүрген әнші Рақымберді. Ол ағаш бақанмен қатар тоғыз түйенің үстінен секіріп, ерекше би билеген, «Қалды-ау, қалды-ау, қыз қалды-ау» әнімен халыққа танылған. Халық оны өнеріне риза болып «Ағашаяқ» деп атап кеткен. Зерттеуші Садық Қасиманов 1976 жылы «Қазақ әдебиеті» газетінде Семей өңіріндегі Ағашаяқ Берікбол Көпенұлының екінші есімі Рақымберді деп көрсетеді. Мұның себебі – оның аттасы әрі құрдасы бай Берікболмен болған қызықты оқиға. Бірде ойын-сауықта Ағашаяқ байды «Берікболдың төсегі» деген күймен әжуалап, бай оған ренжіп, есімін өзгертуге ұсыныс жасайды. Ағашаяқ биені сыйға алып, жаңа есімін «Рақымберді» деп қабылдайды. Осылайша, халық арасында ол екі есіммен де белгілі болады. Айтулы күлдіргі күй кейін Абай ауданында да орындалып жүрген [156].

«Ағашаяқ» атанған өнерпаздардың бірі Назаролла Жүндібайұлы, 1818 жылы қазіргі Шығыс Қазақстан облысы, Жарма ауданында туған. Ол – әнші-ақын, сазгер әрі ұлттық цирк өнерінің негізін қалаушылардың бірі. Жастайынан серілік құрған, 18 жасында ақын, әнші, балуан ретінде танылған. Екі аяғына 2-3 метрлік бақан киіп, атты адаммен жарысқан өнері үшін халық оған «Ағашаяқ» атын берген [158]. Назаролла ән айтып, аң-құс даусын келтіріп, бет-әлпетін құбылта отырып клоундық ойындар жасаған. Мысқыл өлеңдерінде билік иелерін әжуалап, басқа туындыларында өмірлік ойларын жеткізген. «Қара жорға», «Жәнікей», «Сары өзен» сынды әндері ел арасына кең тараған. 1898 жылы

қайтыс болды. Оның өнерін С. Аманжолов пен Ө. Жәнібеков жоғары бағалаған [159]. Ә. Марғұлан еңбектерінде де Ағашаяқтың бейнесі айтылады: Назар Сапарұлы есімді сал қызға бару үшін ат орнына ұзын бақанмен жүруді меңгерген, сөйтіп ел аузында «Ағаш Аяқ» атанған. Ол әрі ақын, әрі әнші, әрі ойыншы болған, ал «Жәнекей» әнін сүйген қызына арнаған [45].

Әрбір мәдениетте кездесетін архаикалық мифтердегі комикалық дубль ретінде трикстер образы – зерттеуге лайық қызықты әрі қарама-қайшы тұлға. Трикстер (ағыл. «trick» – трюк, «trickster» – айлакер, сотқар) әр халықта әртүрлі бейнеде көрініс табады [160], Ганс-колбасник, Иванушка-дурачок, Фигаро, Қожанасыр, Алдар Көсе және т.б.

XIX ғасыр соңы мен XX ғасыр басындағы жәрмеңке алаңдары мен базарларда өнер көрсеткендердің ішінде ең танымалдары – қулар мен шаншарлар. Бұл өнерпаздар қазақ кәсіби актерлік өнеріне бастайтын маңызды буын болды. Олардың шығармашылығына өткір сатира, тұрмыстық және әлеуметтік тақырыптарға ден қою тән. Қарапайым халықтың болмысын бейнелеуде, ауызекі тіл мен диалогты қолдануда ерекше табысты болған. Олар сатиралық әжуа, дыбысқа еліктеу, мимика, қимыл-қозғалыс, гротеск арқылы әсер қалдырған. Қулар мен шаншарлар интонация байлығы мен тапқырлыққа негізделген репликаларымен ерекшеленді. Алайда, кейіпкерлердің ішкі психологиялық иірімдеріне үңілу жеткіліксіз болғанымен, бұл өнер қазақ кәсіби актерлік мектебінің қалыптасуына үлкен үлес қосты [161].

Халық арасынан суырылып шығып, табиғи дарыны мен тапқырлығымен жұртты күлкіге қарық қылған өнерпаздар қазақ мәдениетінде ерекше орын алды. Олар ойын-сауықтарын той-думан, жәрмеңке секілді көпшілік жиындарда немесе ауыл-ауылды аралап көрсеткен. Әжуа мен мысқылды шебер қолдана отырып, байлардың сараңдығы, әлдінің әлсізге көрсеткен зорлығы сияқты әлеуметтік теңсіздіктерді күлкі тілімен әшкерелеген. Ақын-драматург Әбділда Тәжібаев олардың өнерін сипаттай келе: «Күтпеген жерден күлкі шақыратын құбылыстар жасау, лезде-ақ басқа бейнеге ене қалу – қулардың басты қаруы. Олар кейде домбырамен қосылып, ақын, кейде әншіге айналып, жұртты жылатып та, күлдіріп те жіберетін шеберлер» деп жазады [162].

Осындай сатира шеберлерінің бірі – ел ішінде «Шаншардың қулары» деген атпен белгілі болған әзілкештер тобы. Абайдың анасы Ұлжан – осы Қаракесек ішіндегі әзіл-сықаққа жүйрік, шешен текті Шаншарлар әулетінен шыққан. Ғалым Қайым Мұхамедхановтың айтуынша, Ұлжанның әкесі Тұрпан – әйгілі тапқырлар Қонтай, Тонтайдың туған інісі. Ол Абайдың болмысына әсер еткен шешендік пен мысқыл өнерінің қайнар көзін осы нағашы жұртынан көрсе керек [163]. Мұхтар Әуезов те Абай өмірбаянында Шаншарлар әулетінің ерекше болмысын атап өтеді: «Қонтай мен Тонтай – Орта жүзге қалжыңымен аты жайылған мысқылшыл тапқыштар» деп, бұл рудың күлкі мәдениетін қазақ руханиятына қосқан зор үлесі ретінде көрсетеді [164].

Шаншар руының аты аңызға айналған қуы – Тонтай. Оның күлкіге толы өмірі мен тапқырлыққа негізделген әңгімелері халық арасында кең тараған. «Шаншардың қулары келе жатыр» дегенде, жұрт әзілден қашқандай дүркірей қашатын болған. Өткір тілімен кез келгеннің мінін тауып, ащы мысқылмен

сөзбен түйрейтін Тонтайдың тапқырлығы ел есінде сақталған. Бірде өзі ұрыларға жоғалтқан тымағын бір үйдің керегесінен көріп, оны қамшымен сабап, иесін ұялтқаны туралы аңыз бар. Өмірінің соңында «жазыла-жазыла молдалардан ұят болды, енді өлмесем болмас» деп, күлкімен қоштасқаны да халық жадында. Тонтайдың бейнесі – қазақ сатирасының шынайы өкілі, өткір тіл мен тапқыр ойдың нышаны [163].

Қазақтың дәстүрлі мәдениетінде сайқымазақтар болған-болмағаны жайлы пікір екіге бөлінеді. Бірі – мұндай кейіпкерлер мүлде болмады десе, енді бірі олардың болғанын айтады. Біздіңше, сайқымазақтар қазақ қоғамында ерекше рөл атқарған. Той-думан, ойын-сауық, жәрмеңке сияқты көпшілік жиындарда сал-серілер, әнші-бишілермен қатар сайқымазақтар да өнер көрсетіп, ел ішіндегі әлеуметтік мәселелерді күлкі, сатира, әжуа арқылы жеткізе білген. Мұндай күлдіргі бейнелер тек қазақта ғана емес, әлем халықтарының көпшілігінде кездеседі. Орта ғасырларда олар жәрмеңке мен шаһар орталықтарында, ойын-сауық кештерінде, әдеби қойылымдар мен интермедияларда көрерменді күлкіге бөлеген.

Еуропада сайқымазақ бейнесі XVI-XVIII ғасырларда кең таралған. Олар драмалық қойылымдар мен цирктік өнерде жиі көрініс тауып, кейін пьесаларға енді. Сайқымазақтар үстіне алабажақ, сылдырмақты киім киіп, көрерменді күлдіріп, жоғары тап өкілдерін көңілдендіру міндетін атқарған. Уильям Шекспир, П. Кальдерон сияқты драматургтер шығармаларында сайқымазақ рөлдерін қолданды [66].

Қазақ қоғамында да сайқымазақтар болған. Бұл туралы Биқұмар Кәмалашұлы «Қазақ халқының салт-дәстүрлері» атты еңбегінде кеңірек тоқталады. Оның айтуынша, сайқымазақтар – ел аралап әзілмен, мазақпен ел мен жердің шындығын ашып айтқан ерекше жандар. Олар кейде сый көрсе, кейде келемежге ұшырап қуылған. Қазақтың дәстүрлі тойларында сайқымазақтар «мазақ ойындар» өткізіп, халықтың күлкісін тудырған. Ел арасында келеңсіз жағдайларды астарлап жеткізген оларды ешкім ренжітпеген, ал ашуланғандар болса, жұрт тарапынан тоқтамға алынған. Сайқымазақтар бейнесі қазақ әдебиетінде де көрініс тапты. Алдар Көсе, Қожанасыр секілді типтік образдармен қатар Зарубай сияқты тарихи тұлғалар да есте қалған. Мәселен, 1920 жылдары Қоянды жәрмеңкесінде Зарубай қоян киімін киіп, үстел үстіндегі кеселерге тимей секіріп билеп, елді күлкіге қарық қылған [165].

Этнограф-ғалым Ақселеу Сейдімбек қазақ қоғамында сайқымазақ образы болмаған деп есептейді. «Құлагер» фильміндегі француз корольдерінің шутына ұқсас кейіпкерді мысалға келтіре отырып, мұндай әлеуметтік тип қазақта кездеспегенін жазады [166]. Алайда қазақ мәдени тарихында сайқымазақ ретінде танылған Елеусіз есімді өнерпаз бар. Ол – ел арасында Құлақай қу деген атпен кеңінен танылған тұлға. Айтқыштығы мен тапқырлығымен ел есінде қалған Құлақай туралы түрлі аңыздар сақталған. Жазушы Қабдеш Жұмаділов «Прометей алауы» романында оны Қожанасыр мен Алдар көсеге ұқсатып, той-думанның көркіне айналған өнерпаз ретінде суреттейді. Құлақай адамның, жан-жануардың дауысын айнытпай салып, күлкілі көріністерді шебер бейнелеген [167].

XX ғасырдың 15-20 жылдары қуақы тақпақшылар мен ойынпаздардың ішінен Қалибек Қуанышбаев озып шығып, Қара Омар, Зарубай, Қали Байжанов, Майра сияқты өнерпаздармен бірге халық алдында сатиралық қойылымдар көрсетті. Олар Қарқаралы, Қоянды жәрмеңкелерінде ұйымдасқан түрде өнер көрсетіп, бір елден екіншісіне гастрольмен жүрген. Қалибектің «Қыз ұзату», «Қой күзету» секілді сықақ әңгімелері, Омар мен Зарубайдың келеке-ым ойындары, Қали мен Майраның әндері жұртқа кеңінен танылды. Бұл өнерпаздар халықтың атынан сөйлеп, сараң байлар мен пасық болыстардың, парақор билердің, молда-сопылардың және мансапқұмар шенеуніктердің әрекеттерін өткір сатирамен әшкереледі. Қалибектің айтуынша, олардың әзіл-оспағы ел ішінде әділетсіздікке қарсы қоғамдық пікір тудырған. Жиналғандар сықақтан өзін танып, кейде орнынан тұрып кететін болған. Қалибек пен серіктерінің еркін сахнасы болған Қоянды жәрмеңкесіндегі өнері қазақ қоғамының феодалдық қатынастарынан қала мәдениетіне өтпелі кезеңдегі көрініс еді. Осы кезеңде орыс мәдениетінің ықпалы мен демократиялық идеялар ел ішіне таралып, өнер арқылы жаңаруға үн қосқан әрекет ретінде бағаланды [168].

Қалибектердің ойын өнері өздерінен бұрынғы қуақы ойыншылардан бірқатар ерекшеліктерімен дараланды. Олар өлең, тақпақ, күлдіргі әңгімелермен қатар, күнделікті салт-дәстүрлерге негізделген қыз ұзату, құда түсу, қоштасу сияқты көріністерден сахналық эпизодтар жасап, аң-құстың қимылдарын ыммен бейнелеу сияқты синкретті өнер түрлерін ұштастырды. Бұл көріністер табан астында, суырып салма тәсілмен, дене қимылы, мимика және ишара арқылы жеткізілді. Дегенмен, олардың өнері театр әртістеріне жақын болғанымен, психологиялық тереңдікпен образ жасау, кейіпкердің ішкі жан әлемін ашу сияқты кәсіби театр деңгейіне жеткен жоқ. Осы деңгейге жету олардың тәсілдері мен жағдайына қарай мүмкін де болмады.

Жоғарыда біз театрлық-драмалық жанрға жататын халық ойындары мен мал шаруашылығына, еңбек мерекелеріне, ауыз әдебиеті мен ән-күй мұраларына, сондай-ақ, дара шыққан өнерпаздар мен дәстүрлі ойын-сауық түрлеріне шолу жасадық. Театры жоқ елдің сахна өнерінің орнын басқан бұл көркем ойындар ғасырлар бойы халықтың рухани мұрасы ретінде қалыптасып, бүгінгі қазақ өнерінің сарқылмас қазынасына айналды. Сәйкесінше, дала циркінің негізі – сал-серілік феномен. Олар өнерін тек бір орында емес, ауыл аралап, жиын-тойларда, хан-сұлтандардың шақыруымен де ешкімге тәуелсіз түрде көрсете білді. Өнерге деген құрмет пен киелі көзқарас олардың басты ұстанымы болды. Егер Еуропада цирк кедейлердің күнкөріс жолы болса, Ұлы Далада ол әмбебап әрі бекзаттық сипатқа ие болды. Еуропалық гистриондар мен орыстың скоморохтары халықтың төменгі әлеуметтік тобына жатса, қазақтың сал-серілері құрметті тұлғалар саналды. Олар аюмен емес, тұлпармен өнер көрсетіп, елдің алдында мәртебеге ие болды. XIX ғасырда «Ағашаяқ» атанған сал-серілердің кейінгі буын өкілдері кәсіби цирк әртістеріне айналып, классикалық цирк өнерінің қалыптасуына ықпал етті. Демек, қазақтың цирк өнері ұйымдасқан түрде болмаса да, халықтың күнделікті өмірімен біте қайнасып, өзіндік бағыт пен деңгейге жеткен айрықша құбылыс ретінде танылды [169].

Сал-сері мен қу-шаншар образдары қазақ қоғамында тек өнерпаз ғана емес, сонымен қатар, әлеуметтік сыншылардың да қызметін атқарған. Олар әзіл мен сатира арқылы билік, дін өкілдері мен бай-манаптардың кемшіліктерін ашық көрсетіп, халықтық әділ соттың бейресми өкіліне айналды. Мұндай күлкі – тек көңіл көтеру емес, тәрбиелеу мен қоғамдық моральды реттеу құралы болды. Алайда, оларға деген көзқарас әрқилы болған: аға буын мен билік иелері оларды тәртіп бұзушылар ретінде қабылдаса, қарапайым халық үшін олар шындықты әзілмен айтатын еркін тұлғалар еді. Сөйтіп, сал-сері мен трикстерлер қоғамда «рұқсат етілген тәртіп бұзушылар» ретінде өмір сүріп, әлеуметтік әділет пен моральдық тепе-теңдікті сақтауға үлес қосты.

Ғасырлар бойы сал-сері, ағашаяқ, қу-шаншар сияқты перформативтік дәстүрлер дала қоғамының моральдық климатын қалыптастыруда басты рөл атқарды. Олар тек күлдіріп қана қоймай, талғамды қалыптастырып, қоғамның үмітін ақтап, әділет пен ар-намысты қорғады. Бұл дәстүрлердің бейімделгіштігі мен икемділігі олардың заманауи театр, цирк, кино және стендап сахнасына трансформациялануына мүмкіндік берді.

XXI ғасырда, әсіресе жаһандану, цифрлану және постколониялық нарративтерге қызығушылық артқан тұста, сал-серілердің дене тілі, мимикасы, пластикалық қимылдары мен тікелей көрерменмен әрекеттесу тәсілдері жаңа маңызға ие болуда. Осы құбылыстар бүгінгі таңда тек тарихи зерттеудің пәні ғана емес, сондай-ақ, қазіргі Қазақстан өнерінің әдіснамалық бағдарларын, эстетикалық тұғырын және ұлттық-мәдени өзін-өзі тану жолдарын айқындайтын рухани қайнар көзге айналуда. Ым-ишара, мимика арқылы сөйлеу, дене экспрессиясы мен эксцентрикасы – бүгінде сал-серілік дәстүрдің ұмыт болған әдістерін жаңа формада қайта жаңғыртып отыр.

Осы орайда, бұл дәстүрлерді жай ғана зерттеп, құжатқа түсіру жеткіліксіз – оларды қазіргі мәдени үдерістің бір бөлшегі ретінде белсенді түрде жандандыру қажет. Актерлік шеберлік мектептері, цирк студиялары, театр ұжымдары мен перфоманс топтары осы бай мұраны тек музейлік жәдігер ретінде емес, қоғаммен дене тілі мен әзіл арқылы тілдесетін тірі дәстүр ретінде қайта түлетуі тиіс. Бұл үрдіс ұлттық бірегейліктің өзегін құрайтын материалдық емес мәдени мұраны сақтау мен жаңғыртудың мемлекеттік әрі қоғамдық маңызы бар стратегиясына айналуы керек. Сал-серілер мен далалық трикстерлер – өткеннің көмескі елесі емес, болашақтың жарқын мүмкіндігі. Олар – жадымыздың тірі тамыры, еркіндік пен күлкінің нышаны. Осы перформативтік формаларды сақтау мен дамыту – тек мәдени миссия емес, сонымен қатар, халықтың үніне, тарихи тағдырына және өнердің киесіне деген терең құрмет.

2.3 Арғымақтық өнердің мәдени ерекшеліктері мен қазіргі заманауи перфомансы

Арғымақтық өнер – тек атқа міну шеберлігі ғана емес, сонымен қатар, жауынгерлік дайындықты, спорттықептілікті, салт-дәстүрлік қозғалысты және сахналық өнерді біріктіретін көп қырлы құбылыс. Қазақ халқының мәдениетінде атқа міну әрқашан өнерлік сипатқа ие болған, шабандоз бен оның арғымағы

біртұтас дене болып, тек қана күш-қуатты емес, сонымен бірге, эстетикалық, рухани және әлеуметтік мәнді білдірген. Шабандоздық (джигитовка), теңге ілу, көкпар, аударыспақ – мұның бәрі бір мезгілде жаттығу да, сынақ та, көрініс те, ұрып та болған. Арғымақ тек көлік немесе жауынгерлік серіктес қана емес, сонымен қатар, қазақ бірегейлігінің нышанына, дала ырғағының, сымбатының және ұжымдық жадының жеткізушісіне айналды.

Ғылыми тұрғыдан арғымақтық өнерінің бастауын археологиялық, генетикалық, тарихи және этнографиялық материалдардан байқауға болады. Археологиялық қазба жұмыстарының нәтижелері бойынша, жылқыны алғаш рет жаппай қолға үйрету Солтүстік Қазақстан аумағында, б.з.д. IV-III мыңжылдықтарға жататын Ботай мәдениеті шеңберінде орын алған [170]. В. Зайберт, William Taylor, Levine M. зерттеулері ботайлықтардың жылқыны қолға үйретіп қана қоймай, оны сауып, қымыз дайындап, мініс көлігі ретінде пайдаланғанын дәлелдеді [171], [172], [173]. Геномдық зерттеулер де Қазақстанның кейіннен бүкіл Еуразияға таралған жылқы генофондының қалыптасуында шешуші аймақ болғанын растайды [174], [175], [176].

Шабандоздық өнерінің қазіргі заманғы түсіндірмелері бұл өнердің әскери қажеттіліктен денелік-спектакльдік тәжірибеге айналғанын айқын көрсетеді. Зерттеуші А. Юрченко шабандоздық өнерін «дене ерлігінің көрнекі идеологиясы» және «әскери іс-әрекеттің эстетика түрі» ретінде түсіндіреді [177]. Сонымен қатар, бір қатар еңбектер Қазақстандағы шабандоздық өнері мен цирктік элементтері XVIII-XIX ғасырларда-ақ қалыптасып, жәрмеңкеден бастап театр аренасына дейінгі мерекелік және ұрыптық мәдениеттің өзегіне енгенін дәлелдейді [161], [178].

Осы тарау археологиялық деректерді (Ботай мәдениеті), археогенетиканы, этнографияны (фольклор, ұрып-салт), перформативті зерттеулерді (рәсім, ым-ишара, қозғалыс, ұжымдық жады) және цирк тарихын байланыстыратын пәнаралық тәсілге негізделеді. Біз арғымақты эстетикалық, этикалық, ұрыптық және әлеуметтік белгілердің ерекше жүйесі қалыптасатын перформативті мәдениеттің негізгі тұлғасы ретінде қарастырамыз. Тас дәуірінен XXI ғасырға дейін бұл дәстүр өзінің қарқынын – шауып бара жатқан аттың үстіндегі жауынгерлік биде де, кәсіби топтардың манеждегі трюктерінде де, халықаралық деңгейде танылған Nomad Stunts каскадерлік труппасының қойылымдарында да сақтап қалды. Осы тарауда арғымақтық өнердің мәдени археология мен қазіргі цирк өнері арасында, дене мен рәміз арасында, тарих пен сахна арасында дәнекер болып қалай қалыптасқаны зерттеледі.

Арғымақтық өнердің бастау көзін анықтауда шешуші сұрақтардың бірі – жабайы жылқыны алғаш рет қай жерде және қандай тарихи-мәдени жағдайда қолға үйретілгені жөніндегі мәселе. Бұл мәселе археозоология (палеозоология) мен өркениет тарихының маңызды зерттеу нысанына айналып отыр. 2000 жылдардың басына дейін осы жөнінде алуан түрлі гипотезалар ұсынылғанымен, Солтүстік Қазақстандағы Ботай мәдениетіне тиесілі тұрақтарға жүргізілген археологиялық қазба жұмыстары ғылымдағы қалыптасқан көзқарастарды түбегейлі өзгертті. Археолог В.Ф. Зайберт пен оның әріптестері Ботай мәдениеті (б.з.д. IV–III мыңжылдықтар) аясында жылқыны көлік, тұрмыстық-шаруашылық

және культтік мағынада жүйелі түрде қолға үйретудің алғашқы әрі нақты дәлелдерін ұсынды [179], [180]. Осы жаңалық арғымақтық өнердің мәдени генезисін ғылыми тұрғыдан қайта қарауға жол ашып, оны қазақ халқының өркениеттік жетістігінің ажырамас бір бөлшегі ретінде тануға негіз қалады.

Бұл гипотезаға қуатты ғылыми қолдау Alan Otram жетекшілік еткен зерттеушілер тобының еңбектерінен кейін пайда болды. 2009 жылы *Science* журналында жарық көрген мақалаларында авторлар ботайлықтардың жылқыны қолға үйреткенін дәлелдейтін үш негізгі дереккөзді ұсынды:

– жылқылардың жақ сүйектері мен тістеріндегі остеологиялық өзгерістер ауыздықтың қолданылғанын меңзейді;

– сүйек қалдықтарының таралуы мен жылқы тезегінің шұңқырларға жинақталуы – аттарды қорада ұстау тәжірибесінің болғанын дәлелдейді;

– керамикадағы липидтерге жасалған молекулалық талдау – бие сүтінің (қымыздың) іздерін көрсетті, бұл ботайлықтардың бие сауып, оны тағамдық өнім ретінде пайдаланғанын білдіреді [181].

Бұл зерттеудің нәтижелері Ұлы Даланың әлемдік өркениет тарихындағы рөлі туралы түсініктерге төңкеріс әкелді. Халықаралық археолог-ғалымдар да Ботайды алғашқы жылқы өсірушілердің мекені ретінде қолдап, оның жай ғана аңшылар тұрағы емес, жылқыны пайдаланудың дамыған жүйесі бар жоғары ұйымдасқан қоныс болғанын атап өтті [171], [182], [183].

Осы интерпретациялар ат әбзелдерімен, жүк жабдықтарымен және ритуалдық рәміздермен байланысты артефактілердің табылуы одан әрі күшейтті. Мәселен, Ботай қонысындағы бір тұрғын үйден 3000-нан астам жылқы сүйектерінің фрагменттері табылған. Олардың бір бөлігі кесу және термиялық өңдеу іздерін сақтаған және жоралғылық әрекеттермен байланыстырылған. Бұл жылқының азық-түлік, көлік және культтік мақсаттағы көпқызметті рөл атқарғанын көрсетеді [184]. 2000-жылдардағы ғылыми әдебиетте Ботай адамзат тарихындағы жылқыны алғаш қолға үйретудің ең көне және ғылыми тұрғыдан дәлелденген археологиялық көзі ретінде орнықты. Бұл тұжырым қазақ ұлттың мәдени қайта өрлеуінің іргетасына айналды: Ботай арғымақпен терең байланысымыздың, мәдениет, қозғалыс, билік және перфоманс бастауы ретіндегі нышанына айналды [185].

Дегенмен, Қазақстан аумағында жылқыны алғаш қолға үйрету туралы Ботай гипотезасы ұзақ уақыт бойы дерлік аксиома ретінде қабылданғанымен, соңғы жылдары бұл тұжырым бірнеше негіздерге байланысты сыни тұрғыдан қайта қарала бастады. Солардың ішіндегі негізгісі – жылқының азу тістеріндегі тозу іздері, яғни, «бит-уэйр» (bit-wear) деп аталатын белгілерге қайта жүргізілген зерттеулер болды. Dorcas Brown, Anthony David, Sandra Olsen және т.б. зерттеушілер еңбектерінде осы белгілер ауыздық іздері ретінде, яғни, атпен жүрудің жанама дәлел ретінде түсіндірілген болатын [186], [187].

Алайда, Taylor William мен оның әріптестері жүргізген кейінгі зерттеулер бұл интерпретацияға күмән келтірді. Ғалымдар дәл сондай тістердегі зақымданулардың тек ауыздықпен емес, сондай-ақ, ірі талшықты қатты азықты шайнау нәтижесінде де пайда болатынын көрсетті. Тіпті мұндай тозу іздері адамның бақылауында болмаған жабайы жылқылардың тістерінен де

анықталған [171]. Ботайлық зерттеулер төңірегіндегі пікірталасқа ең түбегейлі өзгерісті археогенетиктердің еңбектері алып келді. 2021 жылы жарық көрген «Rethinking the evidence for early horse domestication at Botai» атты мақалада Alan Otram бастаған зерттеушілер тобы археологиялық және генетикалық деректерге кешенді қайта сараптама жүргізіп, Ботай жылқылары қазіргі үйірлі жылқылардың (Equus caballus) арғы тегі емес деген күтпеген қорытындыға келді [188], [187]. Геномдарды салыстыру нәтижесінде, ботайлық жылқылар қазіргі Пржевальский жылқыларына (Equus przewalskii) жақынырақ екені анықталды. Бұл тұжырым екі мүмкіндікті – ботайлық жылқылар толық мағынада қолға үйретілмеген, не олардан тараған генетикалық тармақ кейінгі эволюциялық үдерісте мүлдем жойылып кеткен деген пайымды бідіреді [183].

Сонымен қатар, сүйек қалдықтарының кеңістіктік таралуы мен этологиялық талдау негізінде зерттеушілер ботайлықтар жылқы өсірумен айналыспаған, керісінше, табындардың табиғи көшу траекторияларын пайдалана отырып, оларды жаппай аулап отырған деген болжам ұсынды [176], [182]. Мұндай ірі тұяқтыларды аулау әрекеті кей жағдайларда қора-жай, тұрақты жайылым, мал бағуға арналған инфрақұрылым іздері табылмаған кезде мал шаруашылығының элементі ретінде қате интерпретациялануы мүмкін. Сәйкесінше, қазіргі археология мен генетика бұрынғы түсініктерді нақтылай түседі, ботайлықтар адам мен жылқы арасындағы алғашқы байланыс үдерісінде маңызды рөл атқарғанымен, бұл қатынастың сипаты мен дәрежесі 2000-жылдардың басындағы болжамнан анағұрлым күрделі әрі өтпелі формада болғаны ықтимал. Жылқыны қолға үйрету – бір аймақпен немесе бір сәтпен шектелмейтін, мозаикалық сипаттағы тарихи үдеріс болуы мүмкін. Осы тұрғыда Ботай – алғашқы орталықтардың бірі болып табылады.

Ботай мұрасы арғымақтық өнердің бастауын білдіретін мәдени миф пен рәміз ретінде маңызды. Генетикалық нәтижелерге қарамастан, дәл осы Ботайда алғаш рет адам мен жылқы арасындағы мақсатты қарым-қатынас – шаруашылықтық әрі, мүмкін, рәміздік сипатта көрініс табады. Археологиялық, этологиялық және экологиялық талдауларға негізделген қазіргі зерттеулер ботайлық мұраны қайта қарастырып, оны толыққанды қолға үйрету үлгісі емес, далалық экожүйедегі ерекше аңшылық-бөгеттік стратегия ретінде ұсына отырып, «жабайы жылқыларды жаппай аулау» деп аталатын балама гипотезаны барған сайын жиі қолдай бастады [171], [182].

Осы контексте Ботай мәдениеті адам мен жануар арасындағы өзара әрекеттестіктің – аңшылықтан мал шаруашылығына өтпелі формасы ретінде қарастырылады. Адамдар табындардың табиғи көшу жолдарына уақытша қоршаулар орнатып, сол арқылы жылқыларды жаппай ұстап, кейін оларды түрлі шаруашылық мақсаттарда пайдаланған болуы мүмкін. Бұл үдерісте бие сауу да орын алғанымен, жүйелі селекция мен тұрақты мал өсіру болмаған. Ботай жылқыларының қазіргі үй жылқыларымен генетикалық сабақтастығының болмауын көрсеткен деректер осы тұжырымды нақтылай түседі, ботайлықтар мәдени маңызы жоғары тәжірибе қалдырғанымен, тұрақты тұқымдық желі қалыптастырмаған. Сондықтан, археологиялық ғылымда Ботай мәдениеті барған

сайын аңшылық, уақытша қолға үйрету мен ритуализация шегіндегі мәдени-шаруашылық эксперимент ретінде қарастырылуда.

Ботайлықтар алғашқылардың бірі болып жылқыны тек шаруашылық мақсатта ғана емес, әлеуметтік және ритуалдық серік ретінде қабылдай бастаған. Бұл үрдіс кейіннен арғымақтық өнердің эстетикалық және мәдени негізін қалыптастыруға арқау болды. Ботайдың аңшылыққа негізделген тәжірибелерін қолдайтын қосымша дәлел – олардың көрші аймақтардағы аңшылық мәдениеттерімен ұқсастығы. Атап айтқанда, Ертіс пен Енисей аңғарларында табылған қоныстарда да осындай артефакт жиынтықтары – мал союға арналған құралдар, сүйектен жасалған үшкір ұштықтар мен қарапайым құрбандық шұңқырлары анықталған [189].

Pablo Librado және оның әріптестерінің зерттеу нәтижелері маңызды мәдени байқауды да растады, жылқыны қолға үйрету дала қоғамдарында технологиялық серпіліс емес, адам мен жануар арасындағы ұзақ коадаптациялық үдеріс болған [175]. Жылқы бірден көлік құралына айналып кеткен жоқ, ол ритуалдың элементіне, айырбас құралына, мәртебе белгісіне айналды. Осылайша, молекулалық генетика мәдени және биологиялық қолға үйрету үдерістерінің қатар жүргенін, әрі бұл үдерістердің әр аймақта өзіндік ерекшеліктермен өрбігенін нақтылай түсті [174]. Бұл нақтылау әсіресе қазақ мәдениеті контексінде маңызды, өйткені, жылқы мұнда тек меншіктік зат ретінде емес, әлеуметтік субъект – шабандоздың серігі, тұлпары ретінде қабылданады. Археологиялық және басқа да зерттеулерге сүйене отырып, арғымақтық өнердің мәдени генофоны, үлкен ықтималдықпен, дәл осы жабайы жылқымен алғашқы өзара әрекеттесу формаларынан бастау алады деп айтуға болады.

Ұлы Даланың арғымақтық өнері табиғатпен үндесе өмір сүрген көшпенді бабаларымыздың тіршілік тәжірибесінен нәр алды. Цирк өнері тұрғысынан қарастырғанда, бұл өнердің тамыры – адам мен жануар арасындағы терең үйлесімде, рухани әрі физикалық байланыстың орнығуында жатыр. Асау қылқұйрықты өз ырқына көндіріп, оның мінезін түсінген көшпенділер жылқыны тек көлік құралы ғана емес, өз өмірінің сенімді серігіне айналдыра білді. Осы үндестік пен қимыл үйлесімі цирктік перфоманстың негізіне айналды. Арғымақ пен адамның арасындағы бұл байланыс Ұлы Дала төсінде ерекше өнер түрін арғымақтық цирк өнерін тудырды. Осы феноменді кеңінен түсіну үшін жылқыны қолға үйретудің бірнеше іргелі қырларын атап өтуге болады:

– экономикалық-шаруашылық: жылқы көлік ретінде, жер жыртуға қажетті күш ретінде, әрі маңызды тауар ретінде шаруашылық жүйеде ерекше орын алды. Аттың күші мен жүрдектігі көшпенді тіршіліктің басты тірегіне айналды.

– әскери-стратегиялық: салт атты армиялардың құрылуы, соғыстағы мобильдік және тактикалық артықшылық – жылқының соғыс құралы ретіндегі рөлін анықтады. Атты жауынгер бейнесі қазақ эпостары мен батырлық жырларында кеңінен суреттелген.

– жылқы культі: жылқыға қатысты қалыптасқан салт-дәстүрлер мен ритуалдар – мысалы, жылқының сыны, бие байлау, қымызмұрындық, ат тұлдау – бұл жануардың мәдени-рухани мәнін айқындайды. Атбегілік өнер мен жылқының таңбасын салу дәстүрі де осы культтің бір бөлшегі.

– арғымақтық өнер: сәйгүлік мінген сал-серілер мен олардың сән-салтанаты, атқа байланысты ұлттық спорт түрлері – теңге алу, көкпар, аударыспақ, шабандоздық арғымақты өнер мен дене мәдениетінің өзегіне айналдырды. Бұл көріністер тек ойын емес, терең тарихи және эстетикалық мазмұнға ие перформативті тәжірибе болып табылады [178].

Еуразия кеңістігіндегі көшпелі қоғамның мәдени-тарихи ерекшеліктерінің бірі – олардың бүкіл шаруашылық-мәдени жүйесінің жылқыны қолға үйретіп, оны тұрмыстық, шаруашылық және рәміздік мақсатта кеңінен пайдаланумен тығыз байланысты болуы. Қазақ халқы үшін жылқы – көлік немесе мал емес, өмір салтының, болмысының және дүниетанымының ажырамас бір бөлшегі.

Бұл көзқарас Мұхаммед Хайдар Дулатидың «Тарих-и Рашиди» атты еңбегінде де айқын көрініс тапқан. Онда Қасым ханның көшпелілер мәдениетіне байланысты мынадай сөзі келтіріледі: «Біз – дала халқымыз, бұл жерде қымбат бұйымдар мен тағамдар жоқ. Ең қымбат байлығымыз – жылқы, әрі ең дәмді тағамымыз – оның еті, сүйкімді сусынымыз – қымыз. Менің екі арғымағым бар, екеуі бүкіл үйірге татиды» [190]. Қазақ хандығы дәуіріндегі тағы бір деректе бұл көзқарас әрі қарай нақтылана түседі: «Біз – дала тұрғындарымыз. Бізде сирек те, қымбат та тауарлар жоқ. Біздің басты байлығымыз – жылқы. Оның еті мен терісі біз үшін – азық пен киім, ал сүті – шипалы сусын. Біздің көңіл көтеретін ортамыз – мал жайылымдары мен жылқы үйірлері. Біз үйірлерге жылқыларды тамашалау үшін барамыз» [191]. Үзінділерден аңғарғанымыздай, арғымақ тек шаруашылық қажеттілік үшін емес, сонымен қатар, эстетикалық ләззат көзі және рухани серік ретінде де бағаланған. Осындай мәдени-рәміздік рөлінің нәтижесінде жылқы феномені қазақ өркениетінің іргетасына айналды.

Қазақ халқының жылқыға деген ерекше құрметі мен культтік қатынасы туралы деректерді тарихи жазбалардан да байқауға болады. Мысалы, қазақ даласына жер аударылған поляк революционері А. Янушкевич туған-туыстарына жазған хатында қазақ қоғамының құндылықтар иерархиясы жөнінде әзіл-шыны аралас былай деп жазады: «Қазақтар ең алдымен – еркекті, содан соң – жылқыны, үшінші кезекте – әйелді құрмет тұтады» [192]. Ал, XIX ғасырда өмір сүрген орыс этнографы К.Н. Калачев қазақтардың жылқыға деген қарым-қатынасын былайша сипаттайды: «Қазақтар уақыттарының көп бөлігін ат үстінде өткізеді. Дүниеде олар үшін бұдан артық ештеңе жоқ» [193].

Қазақтың дәстүрлі жарыстарында және көрерменге арналған ойын-сауық қойылымдарында бүгінгі тілмен айтқанда «акробатикалық трюктер» ретінде танылатын ерекше әрекеттер орындалған, бір аттан екінші атқа секіру, ер-тоқымнан асып түсу немесе кері оралу, ер-тоқым үстінде тік тұру, аттан секіріп түсіп, қайтадан міну. Мұндай көріністер халық жадында сақталған ауызша аңыз-әңгімелерде (мысалы, Балуан Шолақ, Біржан сал сынды тұлғалар туралы), сондай-ақ, XIX ғасырдағы мұрағаттық сипаттамаларда да кездеседі. Орыс этнографтары мен еуропалық саяхатшылардың жазбаларында «дала шабандоздарының дене икемділігі мен жанқиярлық батырлығына» таңданыс білдірілген [193].

Қазақ ғұрпында жылқыға қатысты бірқатар тыйымдар мен этикалық қағидалар бар. Мәселен, жылқыны ұрып-соғу – адамгершілікке жат қылық

саналса, жылқы байланатын желіден аттап өтуге де болмайды. Бие сауатын көнекті теппеу, ат сатқанда ер-тоқымын қоса сатпау, жылқышының құрығын баспау – мұның барлығы да көшпенді мәдениеттегі жылқыға деген терең құрмет пен сакралды ұғымдардың көрінісі. Осылайша, арғымақтық өнердің терең тамырлары жылқы культімен сабақтасып, ерекше мәдени феномен ретінде қалыптасты.

XX-XXI ғасырлардағы қазақ бейнелеу өнерінде жылқы бейнесі далалық болмыстың философиясын бейнелейтін мәдени архетип ретінде орнықты. Кескіндеме, графика және қолданбалы өнерде жылқы тек жануар ретінде емес, адамның ішкі болмысы мен тағдырының жалғасы ретінде бейнеленеді [194]. Қазақ мифологиясы мен эпосында жылқы бейнесі киелі сипатта көрінеді: Шалқұйрық, Қазанат, Бозайғыр сынды тұлпарлар – кейіпкерге тіл бітіріп, болашақты болжап, тіпті басқа кеңістікке жеткізе алатын серіктер. Мұндай бейнелер «Алпамыс», «Қобыланды», «Ер Тарғын» эпостарында кездеседі [195]. Жылқы айтыс эпитеттерінде, мақал-мәтелдерде – мәрттік пен адалдықтың нышаны, ал жоралғыларда дүниелік пен рухани кеңістікті байланыстырушы медиатор рөлін атқарады.

Қазақ тілінде жылқыға қатысты тек жалпы «жылқы» сөзімен шектелмей, оның әлеуметтік, эстетикалық және рәміздік мағынасын білдіретін бай лексика қалыптасқан. Олардың ішіндегі ең маңыздылары – «сәйгүлік», «арғымақ» және «тұлпар». Сәйгүлік – бәйгеге арналған, жылдам әрі сымбатты ат. Ол тек жарыс құралы емес, мереке мен ойынның рәмізі. «Сәй» түбірі көне түркі тіліндегі «саи» – «жүгіру, алға ұмтылу» мағынасымен байланысты Арғымақ – текті, жауынгерлік қасиеттері бар, батырдың сенімді серігі. Ол шапшаң ғана емес, ақылды, шыдамды, соғыста иесіне бағынатын ат. Арғымақ – жеке дара әлеуметтік мәртебені білдіреді, көбіне хандар мен сұлтандар арасында дипломатиялық сый ретінде бағаланған. Тұлпар – эпикалық, мифтік бейне. Сөз сөйлейді, ұшады, жоғалып кетеді. Ол батырдың физикалық қана емес, рухани сапарындағы серігі. Тұлпар – дене, рух пен тағдырдың үйлесім нышаны. Бұл бейне жұмақ, рухани сапар және шамандық өзгеру түсініктерімен тығыз байланысты [195], [196].

Сәйгүлік – арғымақ – тұлпар арасындағы сабақтастық тек лексикалық деңгейде ғана емес, сонымен қатар, перформативтік эволюцияны да білдіреді. Жылқының бейнесі бәйгеге арналған шапшаңдық пен сымбаттылықтан – жауынгерге, одан мифтік әрі сакральды мәнге ие тұлпарға дейінгі даму жолын көрсетеді. Бұл иерархия көшпелі мәдениеттегі тұлғалық қасиеттердің – ептілік, батырлық, сенім мен адалдықтың жылқы бейнесіне проекцияланғанын аңғартады. Бүгінде бұл бейнелер тек тіл мен фольклорда сақталып қоймай, ипподром жарыстарында, цирктік трюктерде, ұлттық ойындар фестивальдіренде жаңғыруда. Тәуелсіздікпен бірге жаңа ұлттық бірегейлікті қалыптастыру барысында жылқы бейнесі өткеннің мұрасы ғана емес, сонымен қатар, қазіргі Қазақстанның ұлттық рәмізіне, мемлекеттік мәдени саясаттың белсенді компонентіне айналды. Жылқы – Ұлы Даланың «тірі бренді», ұлттың қасиеті мен қадір-қасиетінің нышаны ретінде қайта мәнге ие болды.

Этнолингвистикалық зерттеулерде қазақ тілінде 200-ден астам сөз тіркесі мен термин жылқының тұқымы, түсі, жасы мен мінезін сипаттайтыны айтылған. Бұл – қазақ халқы мен жылқы арасындағы терең танымдық байланыстың айқын дәлелі [197]. Жалпы, қазақ мәдениетінде атқа міну салты тек ойын-сауық немесе жарыс емес, сонымен бірге, ұлттық болмыс, ерлік пен табиғатпен үйлесім кодтарын жеткізетін перформативті әрекет ретінде қалыптасқан. Бұл қатарда шабандоздық, бәйге, теңге алу, аударыспақ, қыз қуу секілді ат үстіндегі ойын-өнер түрлері айрықша орын алады.

Шабандоздық – жай ғана атқа міну шеберлігі емес, ол – дене тәртібінің тұтас жүйесі. Ол тепе-теңдікті сақтау, дене қимылдардың үйлесімділігі, жылқының әрекетіне деген сезімтал сергектік, шабу мен құлау кезінде денені меңгеру секілді дағдыларды қамтиды. Шабандоздық – эстетика мен дене бақылауы алдыңғы қатарға шығатын акробатикалық перфомансқа айналады. Осы туралы зерттеуші Юрченко «адам мен жылқы біртұтас организмге айналып, сөзсіз сюжет орындайтын перформативтік драма» деп орынды сипаттайды [177].

Бәйге 7 шақырымнан 50 шақырымға дейінгі қашықтыққа созылатын бәйге жарыстары – жай ғана спорттық сайыс емес, ол – әлеуметтік мәртебе, инициация және рудың абыройын тән арқылы көрсету формасы. Бәйгеге қатысқан жас шабандоз тек төзімділік пен шеберлікті ғана емес, өзінің отбасының абыройын, сәйгүлігінің тектілігін, өзінің шыңдалған тұлғасын да көрсетеді. Бұл шауып келе жатқан өмірдің – жеңіске, шыңға, кемелдікке ұмтылған өмірдің метафорасына айналады [196].

Теңге ілу – найзағай жылдамдығын, шалттық пен қимыл дәлдігін талап ететін ойын. Шабандоз аттың екпінін бәсеңдетпей шауып келе жатып, жердегі тиын не орамалды иіліп алып кетуі керек. Бұл – дене жылқының жалғасына айналып, әр қимыл жарыс биінің бір бөлігіне айналатын перфоманс. Аударыспақ – ертеден келе жатқан, ер азаматтың күшін, жауынгерлік шеберлігін паш ететін көне сайыс түрі. Ол жеке жекпе-жек дәстүрінен бастау алады. Осы жарыста физикалық күшпен қатар, тактикалық ойлау, импровизация мен стратегия да шешуші рөл атқарады. Бұл – әрі цирктік, әрі әскери өнер. Мұнда көрермен де белсенді қатысушы – әр шабандоздың ер-тұрманнан түспей жеңіске жетуіне қол соғып отырады [131].

Қазақтың дәстүрлі атбегілік өнері мен жылқыға қатысты көктемгі жоралғылары халықаралық деңгейде мойындалып, ЮНЕСКО қамқорлығына алынған. 2018 жылы Маврикий Республикасының астанасы Порт-Луи қаласында өткен ЮНЕСКО-ның Материалдық емес мәдени мұраны қорғау жөніндегі Үкіметаралық комитетінің 13-сессиясында Қазақстан ұсынған «Көктемгі әдет-ғұрыптар: бие байлау, айғыр қосу, қымызмұрындық» элементтері Адамзаттың материалдық емес мәдени мұраларының репрезентативтік тізіміне енгізілді. Бұл жоралғылар – қазақ халқының көктемдегі дәстүрлі мал шаруашылығы кезеңіне қатысты кеңінен таралған, бірақ, бүгінгі таңда еліміздің көптеген аймақтарында ұмыт бола бастаған рәсімдер. Қазіргі уақытта бұл әдет-ғұрыптар тек Солтүстік Қазақстан облысының Уәлиханов ауданына қарасты Терісаққан ауылында толық сақталып, жалғасып келеді [198].

Қазақ халқының дәстүрлі мәдениетінде цирк өнері сырттан енген жат құбылыс емес, қайта көшпелі тіршіліктің табиғи жалғасы, өмір салтымен біте қайнасқан перформативті тәжірибе ретінде орныққан. Ұлы Далада қалықтаған қыран, желмен жарысқан тұлпар қазақтың ұлттық болмысымен үндесіп, бүгінгі заманауи рәміздер жүйесінде де өз орнын тапты. Көшпенділердің өмірі жаугершілікпен, батырлықпен, шапшаңдықпен, ат құлағында ойнаған ептілікпен сипатталды. Олар асау арғымақты ырқына бағындырып, шабандоздық өнерді еркін меңгерді. Осы қабілеттер – қазіргі цирк өнерінің бастапқы үлгілері ретінде қарастыруға болатын, арғымақтық перфоманстың терең қабаттары. Қазақтың саятшылық өнері мен құсбегілік дәстүрінде де циркке тән эстетика мен дене машығы айқын байқалады. Демек, цирктік шеберлік – қазақтың қанында бар, ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан мұра. Жаугершілік замандарда әрбір қазақ жауға қарсы шабу кезінде ат үстінен найза, қылыш, шоқпар сермеп, садақ атып, шапшаң қозғалып, жау оғынан жалтарып, атының бауырына сүңгитін шеберлікке ие болуға тиіс еді. Бұл тек әскери машық қана емес, сонымен қатар дене бітімі мен ойдың үйлесіміне негізделген жоғары деңгейлі өнер формасы болатын.

Тәттімбет күйінің ырғағына билеген Бозжорғадан бастап, тоғыз түйенің үстінен секіріп өтіп, алыстағы ғашығына шапқан бойда жететін ағашаяқтар – осының барлығы далалық цирктің ғажайып трюктерін еске салады. Балуан Шолақтың шауып келе жатып үстіндегі шапанын шешіп, жан-жаққа лақтырып, жайдақ атпен шауып келе жатып ер-тұрманын қайта ерттеп, киімін қайта киюі – тек өнер ғана емес, дене мен кеңістіктің үйлесімінен туындайтын ерекше перфоманс үлгісі. Мұндай көріністер цирк өнерінің тек кәсіби сахнамен ғана шектелмейтінін, оның түп-тамыры халықтың күнделікті тұрмыс-салты мен дәстүрлі өмір салтында жатқанын дәлелдейді. Осы тұрғыдан қарағанда, далалық цирк – қазақ халқының болмысына тән синкреттік өнердің ең жарқын көріністерінің бірі [199].

Бүгінге дейін жеткен «Аударыспақ», «Теңге алу», «Көкпар» сияқты ат үстінде ойналатын ұлттық ойындар әрбір қазақ баласын ептілікке, төзімділікке, дене мен ой үйлесіміне баулып, цирк өнеріне тән трюктерді меңгеруге табиғи түрде машықтандырды. Бұл ойындар көшпенді өмір салтынан тамыр тартқан қолданбалы дене мәдениетінің көрінісі ретінде, уақыт өте келе цирктік перфоманстың маңызды құрамдас бөлігіне айналды. Цирк – спорт пен өнердің үндескен синтезі. Ол көрерменге тек көркемдік әсер сыйлап қана қоймай, сондай-ақ, дене тәрбиесі мен шеберлікке жетелейтін тәрбиелік құрал қызметін де атқарады. Осы тұрғыдан алғанда, қазақ халқының байырғы спорттық ойындары – бір мезгілде жаттығу, ойын әрі өнер болған. Ұлы Далада өткен әрбір қызық думан, мереке, тойлар түрлі ұлттық ойындардың сахнасына айналып, халықтың көңілін серпілтумен қатар, тән мен рухты тәрбиелеудің де құралына айналды. Аталған ойындардың кейбір элементтері мен көріністері кейін кәсіби цирк манежінде ұлттық нақышпен көмкеріліп, қайталанбас көркемдік үлгіде қайта тірілді. Сонымен, дәстүрлі көшпелі мәдениеттегі ойын формалары заманауи цирк өнерінің дамуына тікелей ықпал етіп, ұлттық ерекшелікті сақтай отырып жаңа көркемдік сапаға көтерілді.

Культтік, спорттық жарыстар мен жәрмеңкелік сауық-сайран сияқты мәдени қайнардан бастау алған ойын-сауықтық цирк өнері XVII-XVIII ғасырлардан Еуропада кәсіби атқа үйрету мектептері мен стационарлық цирктердің пайда болуына орай, ойын-сауықтың жаңа тұрпатына, жаңа сатысына, жаңа кезеңдеріне жалғасты. Осы арада айта кететін жайт, әлемдік цирк тарихында тұңғыш стационарлық (тұрақты) цирктің пайда болуы да кәсіби атқа үйрету мектептерінің қалыптасуымен тікелей байланысты. Еуропадағы арғымақтық цирк алғашында атты кунст-берейторлар мен жәрмеңкедегі шабандоздардың өнерлерінен пайда болып, арғымақтық мектепті қалыптастырды. Еуропадағы арғымақтық цирктің көрнекті өкілдері Ф. Астлей, А. Франкони, В. Франкони, А. Гверра, П. Кюзан, Э. Ренц, Г. Чинизелли, К. Гинне, П. Буш, А. Шуман және тағы басқалар болды [178].

Цирк өнерінің ойын-сауықтық түрі культтік, спорттық жарыстар мен жәрмеңкелік сауық-сайран сияқты мәдени қайнарлардан бастау алып, XVII–XVIII ғасырларда Еуропада кәсіби атқа үйрету мектептері мен стационарлық цирктердің пайда болуына орай жаңа кезеңге өтті. Бұл үдерістің негізін қалаушы ретінде ағылшын атты әскері сержанты Philip Astley (1742-1814) танылды. 1768 жылы Лондондағы Halfpenny Hatch алаңында ол алғаш рет ат үстіндегі трюктерін көрсетіп, кейіннен бұл өнер түрін кеңейтіп, акробаттар, жонглерлер, клоундар және музыкалық сүйемелдеумен толықтырды. Астлидің бұл жаңашылдығы қазіргі заманғы цирктің негізін қалады. Астлидің 1773 жылы Лондонда ашқан Astley's Amphitheatre атты алғашқы тұрақты циркі кейіннен Еуропаның көптеген қалаларында осындай мекемелердің ашылуына түрткі болды [200].

Әлемдік цирк тарихында тұңғыш стационарлық (тұрақты) цирктің негізін қалаушы ретінде ағылшын шабандозы әрі әскери офицер Philip Astley соғыста ерлік көрсеткеннен кейін бейбіт заманда да белсенділік танытып, ат үстінде өнер көрсетудің жүйесін жетілдіруге кіріседі. Астли алғаш Лондонда атқа үйрету мектебін ашып, онда шабандоздық өнерге машықтанған жастарды тәрбиелеумен айналысады. Бұл мектепте басты құндылық – өнерпаздың шыққан тегі емес, батырлық пен батылдық еді. Кейін осы қағида цирк өнеріндегі дәстүрге айналды. Оқушылар санын арттыру мақсатында Астли өз қойылымдарына шабандоздармен қатар, көпшіліктің сұранысына сай акробаттарды, жонглерлерді, бишілерді, арқан бойымен жүретін өнерпаздарды да шақыра бастайды. Қойылымдарда музыкалық сүйемел ретінде дауылпаздар қолданылып, көрермен назарына жан-жануарлардың қызықты трюктері де ұсынылады. «Астлейдің амфитеатры» (Astley's Amphitheatre) аталатын бұл мекеме кейіннен цирк өнерінің кәсіби сахнасына айналып, күлкілі қойылымдар мен пародиялардың жаңа үлгісін қалыптастырды. Аталған амфитеатр әлемдегі алғашқы тұрақты цирк ретінде тарихқа енді. Астли кейін дәл осындай циркті Парижде де ашты. Ал XIX ғасырда оның ізін ала Вена (1800 ж.), Санкт-Петербург (1828 ж.), Берлин (1856 ж.), Амстердам (1860 ж.) қалаларында стационарлық цирктер бой көтерді [178].

Philip Astley ізін ала Antonio Franconi (Антонио Франкони) 1807 жылы Парижде Cirque Olympique атты тұрақты циркті ашып, бұл өнер түрінің Францияда дамуына ықпал етті. Бұл жаңа кеңістік тек ат ойындарын көрсететін

орын ғана емес, сонымен қатар, театрлық элементтермен байытылған көркем қойылымдардың орталығына айналды. Франконидің осы жобасы цирк репертуарын кеңейтіп, классикалық ат өнерін сахналық спектакль деңгейіне жеткізуге бағытталды. Олардың қойылымдарында «Генрих V-нің Парижге басып кіруі», «Орлеан қызы» сияқты тарихи феериялар арқылы соғыс көріністері сахналанып, Наполеон жорықтары мадақталды [201]. Осылайша, Еуропадағы арғымақтық цирк алғашында атты өнерпаздар мен жәрмеңкедегі шабандоздардың өнерлерінен пайда болып, кейіннен кәсіби атқа үйрету мектептері мен стационарлық цирктердің дамуына жол ашты. Осы үрдіс қазіргі заманғы цирк өнерінің қалыптасуына негіз болды.

Жалпы, арғымақтық цирк – үйретілген аттар мен шабандоз өнеріне негізделген цирктің ең көне әрі маңызды жанрларының бірі. Бұл бағыт XVIII-XIX ғасырлардағы цирктердің қалыптасуында іргелі рөл атқарды. Цирк манежінің диаметрі 13 метр болатыны да жылқыны қамшымен басқаруға ыңғайлы болуын қамтамасыз ету қажеттілігінен туындаған. XVIII ғасырдың аяғында жәрмеңке алаңдарынан стационарлық цирктерге өткен кезеңде негізгі репертуарды атқа міну трюктері – джигитовка (шабандоздық), вольтижировка жанрлары құрады. Кейін бұл репертуар шығармашылық жағынан кеңейіп, атты карусель, пантомима, қойылымдар, ат биі жанрларымен толықты. Уақыт өте келе олар акробатика, сальторталистер, жокей өнері сынды жаңа бағыттардың дамуына ықпал етті. Арғымақтық циркте шабандоздар бірнеше атпен бір мезетте пирамида немесе колонна тәрізді күрделі трюктер орындайтын топтық қойылымдар ұсынды. Мұндай көріністер ұзақ әрі жүйелі дайындықты талап ететін аса күрделі номерлер санатына жатады. Бұл жанрда балансе, баллотада, пассаж, пиаффе, галоптағы үш аяқтық секіру, «испан адымы», пируэт, салют, курбет, кабриоль, лансада, крупада секілді классикалық цирктік трюктер кеңінен орын алды [178]. Сонымен, арғымақтық цирк өнері физикалық дәлдік пенептіліктің, сахналық шеберлік пен шығармашылық үйлесімнің бірегей симбиозына айналды.

Арғымақтық цирк өнері – шабандоздық шеберлігі ғана емес, ол ерлік пен рухтың, шексіз батылдық пен дене мүмкіндіктерінің шекарасын сынайтын өнердің биік шыңы. Цирк аренасы рухсыз, жігерсіз өнерпазды кешірмейді, әрбір трюк нақтылықты, дайындықты және ішкі сенімді талап етеді. Себебі, кішкентай ғана жаңылыс өмірге қауіп төндіруі мүмкін. Бұл – шынайы мағынасындағы өмір мен өлім арасындағы өнер. Цирк – ешқандай еркелікті көтермейтін, тазалық пен тәртіпті талап ететін киелі кеңістік. Сол себепті, бұл өнер тек жүрегі жолбарыстай, жүрісі қабыландай шапшаң, мінезі қайсар тұлғаларға ғана тән бола алады.

Цирктің сиқыры оның қайталанбас стилі мен сахналық ерекшелігінде. Бұл өнер жас буынды жылдамдыққа, ептілікке, тәртіпке, шыдамдылық пен қажырлылыққа баулиды. Сондықтан да, цирк барша өнердің інжу-маржаны деп бағалануға әбден лайық. Халқымыздың ішінен ежелден бері көкпар тартқан шабандоздар, құралайды көзге атқан мергендер, түйені үстіндегі жүгімен көтерген палуандар, желмен жарысқан желаяқтар шыққан. Олар тек дала төсін емес, күллі әлемді тамсандырған. Міне, сол ұлы дәстүрдің жалғасы кәсіби цирк

өнерінің қалыптасуы да халық жадысынан нәр алған. Қазақ мемлекеттік циркінің тарихында есте қалған ерекше жетістіктердің бірі – әлемнің ешбір циркі қайталай алмаған «Қос аттың астынан өту» [202]. Бұл тек физикалық шеберлік емес, ұлттық кодтың, дала менталитетінің көрінісі. Қазақ циркі үшін жылқы әрдайым орталық кейіпкер, ал «Шабандоз жігіттер» қойылымы оның визит картасы. Бұл номер қазақ халқының табиғиептілігін, батылдығын, асау арғымақты жуасыта білетін шеберлігін паш етеді.

Осы рухани мұраның заманауи жалғасы ретінде 2000 жылы Жайдарбек Күнғожинов жетекшілігімен құрылған «Nomad Stunts» атты каскадерлік тобы әлем аренасында қазақ өнерін таныта білді. Олар Италия, Қытай, Франция, Украина және Ресей сахналарында өнер көрсетіп, қазақ циркінің абыройын асқақтатты. Арғымақтық цирк өнері – рухтың қуаты мен дененің сұлулығы түйіскен, ұлттық мұра мен заманауи шеберлік үйлескен шексіз мүмкіндіктер алаңы.

Адамзаттың мәдени тарихындағы стационарлық цирктің қалыптасуына алғышарт болған классикалық арғымақтық цирк өнері Еуропада XVI–XVII ғасырлар аралығында дами бастағаны белгілі. Алайда цирк өнерінің терең тамыры одан әлдеқайда бұрынғы кезеңге – Ұлы Даланың кеңістігінде, энеолит дәуірінде бастау алғаны бүгінгі ғылыми деректермен дәлелденіп отыр. Солтүстік Қазақстандағы Ботай мәдениетінен табылған археологиялық қазбалар жабайы жылқыны алғаш қолға үйреткен ошақ ретінде қазақ даласын мойындатты. Яғни, арғымақтық цирк өнерінің культурогенезі Ботай кезеңінен, шамамен бұдан 6 мың жыл бұрын бастау алғанын аңғарамыз. XX ғасырдың басына дейін отырықшыландыру науқанына ұшырамаған көшпелі қоғамның өмір салты, шаруашылық құрылымы мен дүниетанымы жылқымен тығыз байланысты болды. Қазақ өркениетінің бүкіл болмысын жылқы культі, атбегілік өнер, шабандоздық дәстүрлермен сипаттауға болады. Жылқы түлігі қазақ мәдениетінде тек көлік немесе шаруашылық құралы ғана емес, қасиеттілік пен тектіліктің нышаны, ұлттың рухани болмысының айнасы ретінде ерекше орын алды. Жылқыны қолға үйрету адамзат тарихындағы шын мәніндегі төңкеріс болғаны анық. Қазақ қоғамын жылқысыз елестету мүмкін емес – ол тек материалдық емес, сонымен қатар, перформативтік, эстетикалық және әлеуметтік категория ретінде танылған. Арғымақтық цирк өнері – терең әрі көне дәстүрдің сахналық бейнесі.

Қорыта айтқанда, арғымақтық цирк өнерінің мәдени негіздері мен болмысын ұғыну үшін Еуразия кеңістігіндегі ең көне жылқы мәдениетінің ошағы – Ботайдан бастау алу қажет. Бұл пайым қазіргі мәдениеттану, археология және өнертану салаларында қазақ даласының маңызын қайта қарастыруға негіз қалайды. Арғымақтық цирк өнері тек сахналық көрініс емес – ұлт жадындағы арғымақпен біте қайнасқан өркениеттік кодтың жанданған нышаны. Сондықтан, арғымақтық өнерді материалдық емес мәдени мұра ретінде танып, оны сақтау, зерттеу және заманауи сахналық формада жаңғырту – Қазақстанның мәдени дипломатиясы мен ұлттық бірегейлігінің стратегиялық бағытына айналуы тиіс. Бұл тек өткеннің мұрасы емес, болашақтың мәдени капиталы.

3 ҚАЗАҚ МЕМЛЕКЕТТІК ЦИРКІ ӘЛЕУМЕТТІК-МӘДЕНИ ИНСТИТУТ РЕТІНДЕ

3.1 Кеңестік қазақ циркінің мәдени ерекшеліктері

Қазақстандық цирктің мәдени дамуы оның дүниетанымдық, әлеуметтік және эстетикалық ерекшеліктерімен тығыз байланысты. Цирк өнері эксцентрика, ойын, күлкі мен әжуә, импровизация, комедия мен сатира, карнавал, миф, магия және иллюзия элементтерінің синтезі арқылы көрініс табады. Қазақ циркі ежелден бері әлеуметтік-мәдени болмыстың заңдылықтарымен қалыптасқан рухани-мәдени құбылыс ретінде танылады. Оның мәні, бір жағынан, үздіксіз тарихи дамуымен, екінші жағынан, мәдени әмбебаптықпен – яғни, онтологиялық мазмұнмен қатар музыка, күй, қойылым, трюк және халықтық салт-дәстүрлер тәрізді өнердің әртүрлі көркемдік формаларын біріктіруімен ерекшеленеді.

Далалық цирк қазақ халқының эстетикалық және көркем шығармашылық дүниетанымына зор ықпал еткен мәдени құбылыс ретінде танылды. Бүгінде цирк өнері эстрадалық-сахналық мәдениеттің бір тармағы ретінде дамып келе жатқанымен, оның тамыры тереңде көшпелі өмір салты мен дәстүрлі салт-жоралардан бастау алады. Алғашқы белгілері ретінде ат үстінде шебер өнер көрсету, мимика мен дене қимылдары арқылы ойды жеткізу, ел аралап сал-серілік құру, әзіл мен әжуә арқылы көпшілікті күлдіру, бақсылық әрекеттерді атқару сияқты түрлерді атауға болады. Көшпенді тұрмыстағы қазақтар жылқыны тек көлік ретінде ғана емес, ерекше трюктер мен күрделі қозғалыстарға машықтандыру арқылы өнер көзіне айналдырды. Ат үстінде найза, қылыш, шоқпар қолдану, садақ тарту, жекпе-жекке түсу, жау оғынан сақтану үшін атының бауырына жата қалу, ат үстінен жердегі затты іліп алу сияқты соғысқа бейім әдіс-тәсілдер батырлық өнердің ғана емес, сонымен қатар, дене ептілігі мен көркемдік машықтың да көрінісі болды. Бұлар цирк өнеріне тән акробатикалық элементтер ретінде қарастырылады.

Халық палуандары мен таңғажайып күш иелері жайлы аңыздар, жырлар мен естеліктер де осы далалық цирктің рухани іргетасын қалады. Мысалы, жерде жатып үстінен түйе өткізу, ауыр зат көтеру, доңғалақ ішінде керіліп тұрып айналу, қойнынан түрлі заттар шығару, теріс киінген киіммен немесе аяққа бақан байлап өнер көрсету сияқты көріністер циркке тән трюктердің ұлттық нұсқасы ретінде танылды. Сонымен қатар, қазақ халқы төрт түлікті ерекше баптап, оларды жаттықтыруда да ерекше шеберлік танытқан. Мал иесінің дауысын танып, бұйрыққа бағынатын малдар қазақ тұрмысы мен цирктік қойылым арасындағы табиғи байланысты көрсетеді. Ұлы дала – байтақ көшпенді өркениеттің бесігі. Қазақ мәдениеті синкреттік сипатымен ерекшеленеді, мұнда музыка, поэзия, дене қозғалысы, ритуал мен магиялық элементтер тұтас бірлікте көрініс тапқан. Осы тұрғыдан алғанда, далалық цирк – қазақтың күнделікті өмірінен туындаған, көпғасырлық тәжірибеден өткен, ұлттық болмыстың көркем көрінісі.

XIX-XX ғасырлар тоғысында қазақ даласында кең қанат жайған жәрмеңкелер заманауи классикалық цирк өнерінің қалыптасуы мен дамуына тың

серпін берген маңызды мәдени құбылысқа айналды. Бұл жәрмеңкелер тек сауда-саттық орталығы ғана емес, сонымен қатар, дала театры мен перформативті өнердің тірі сахнасына айналды. Олар түрлі этностар мен ру-тайпалардың мәдениетаралық сұхбатына, өнер мен спорттың тоғысуына мүмкіндік берді. Жәрмеңке өткен жерлерде көпшілік назарына ұсынылған іс-шаралар бағдарламалармен, ұлттық ойын жарыстарымен, спорттық сайыстармен және әртүрлі мәдени кештермен толықты. Осы алаңдарда елге танымал әншілер, бишілер, палуандар, сал-серілер мен сайқымазақтар өз өнерін көрсетті. Бұл жәрмеңкелер цирк элементтеріне тән акробатика, сатира, музыкалық қойылымдар мен көрерменмен тікелей қарым-қатынас жасайтын қойылымдарды ұсынатын перформативті кеңістікке айналды. XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап Қазақстанның әр аймағында Қоянды (Қарқаралы уезі), Қарқара (Верный уезі), Шар (Семей уезі), Ойыл (Ақтөбе), Константинов-Еленов (Ақмола уезі), Тайыншакөл (Павлодар) сияқты ірі жәрмеңке орталықтары жұмыс істей бастады. Бұл жәрмеңкелер – мәдени, рухани және әлеуметтік өмірдің маңызды тетігі ретінде қазақ халқының перформативті өнерінің дамуына кең өріс ашты [203].

Сол сияқты Батыс Қазақстанда өткен жәрмеңкелер де қазақ халқының ұлттық ойындары мен қолөнерін кеңінен насихаттауға қолайлы алаңға айналды. Халықты көптеп тарту үшін ұйымдастырушылар арнайы бәйге, яғни ат жарыстарын өткізіп отырған. Мәселен, Ақтөбе жәрмеңкесінде өткен жарысты көру үшін Торғай облысының губернаторы өзі қызметкерлерімен бірге келгені тарихта атап өтіледі. Жәрмеңкелер тек сауда алаңы ғана емес, қазақтың дәстүрлі рухани кеңістігіне айналып, ақындар мен жыраулардың, сал-серілер мен әншілердің өнер көрсету алаңы болды. Көпшілік қызыға тамашалайтын балуандар күресі, кір тасын көтеру, арба сүйреу, темір иіп, төске тас қойып оны балғамен ұрып сындыру секілді қойылымдар жәрмеңке бағдарламасының міндетті элементтеріне айналды. Жәрмеңкеге тек саудагерлер ғана емес, қазақ даласының атақты өнер иелері – айтыскер ақындар, жезтаңдай әншілер, шешендер мен сайқымазақтар жиналып, халық алдында өз өнерлерін ортаға салды. Мұндай көріністер жәрмеңке өткен мекенді нағыз дала театрына айналдырды [141].

Мысалы, қазақ фольклорының алтын қорына енген айтыс өнерінің жарқын үлгілерінің бірі – Әсет Найманбайұлы мен Рысжан ақынның сөз сайысы – 1885 жылы Қоянды жәрмеңкесі өтіп жатқан кезде орын алғаны белгілі [204]. Бұл жағдай Қоянды жәрмеңкесінің тек сауда-саттық емес, сонымен қатар, мәдени-рухани жаңғыру алаңы ретінде қаншалықты маңызға ие болғанын көрсетеді. Шынында да, далалық цирктің тарихи даму жолының куәсі іспетті Қоянды жәрмеңкесі (1848-1930 жж.) – XIX-XX ғасырлар тоғысындағы Орталық Қазақстанның ең ірі маусымдық жәрмеңкесі саналған. Бір айға созылатын жәрмеңкеде ақындар, палуандар, халық әртістері мен цирк өнерпаздары өз өнерлерін жұрт назарына ұсынатын. Жәрмеңкенің негізгі сауда алаңының төрінде ойын-сауық пен өнер көрсетуге кең орын бөлінген, айтыстар, күрес бәсекелері, ән мен күй сайыстары тұрақты ұйымдастырылып отырған. Қазақ халқы бұл жәрмеңке арқылы тек сауда-саттық саласында ғана емес, мәдени және халықаралық байланыс орнату жолында да үлкен қадам жасады. Қарқаралы

топырағында 82 жыл бойы дүркіреп өткен Қоянды жәрмеңкесі өз дәуірінде халықаралық сипат алған. Үндістан, Ресей, Моңғолия, Қытай, Жапония сынды елдерден келген саудагерлермен қатар, цирк әртістері де өнер көрсетіп отырған. Мұндай ауқымды мәдени-көркем оқиғалар далалық цирк өнерінің эволюциясына қуатты серпін беріп, қазақ халқының көркемдік дүниетанымын кеңейтіп, сахналық экспрессияның жаңа түрлерінің қалыптасуына негіз болды [205].

Атақты Қоянды жәрмеңкесі – сауда алаңы ғана емес, ұлттық мәдениеттің бесігіне айналған бірегей құбылыс болды. Бұл жәрмеңке осы өңірден шыққан, қазақ сахнасының ірі тұлғаларына шығармашылық тұрғыдан жол ашып, үлкен өнер мектебіне айналды. Мысалы, ән өнерінің асылы саналатын Айтбай Демікпеұлы, ғажап даусымен А. Затаевичті таңдандырған Ғаббас Айтбаев, Паржидің сахнасында даусымен жұртты тәнті еткен Әміре Қашаубаев, бойында тұтас өнер тоғысқан Зарубай Құлсейітов, Омар Әбдиев, театр тарланы Қалибек Қуанышбаев осы жәрмеңке сахнасынан танылған. Сонымен қатар, Қоянды жәрмеңкесі суырып салма ақын Иса Байзақов, сырнаймен ән шырқайтын Майра Уәлиева, әлем чемпионы, атақты палуан Қажымұқан Мұңайтпасов сияқты өнер мен спорттың ерен өкілдерін халықтың сүйікті тұлғасына айналдырды. 1930 жылға дейінгі ұзақ тарихында Қоянды жәрмеңкесі тек отандық өнер иелерін ғана емес, алыс-жақын елдерден келген саудагерлер мен өнерпаздарды да жинақтап, Сарыарқаның төсін нағыз мәдени алқапқа айналдырды. Осы тұрғыдан алғанда, Қоянды жәрмеңкесін қазақтың алғашқы ұлттық театры мен кәсіби цирк өнерінің тұма бастауы деуге толық негіз бар. Ол далалық перформативтілік пен сахналық өнердің тоғысқан тұсы ретінде қазақ мәдениетінің тарихи сабақтастығын айшықтайды [49].

Атақты Ақан сері мен Балуан Шолақтың сал-серілік, өнерпаздық болмысының кеңінен танылуына қазақ даласына сауда капиталының енуі мен соған ілескен базар мәдениетінің ықпалы зор болды. Сауда капиталы қазақ қоғамының тұрмыс-салтына бірқатар жаңалықтар әкелді: бұрынғы дәстүрлі теріден тігілетін киімдердің орнына мауыт, шұға, жібек, барқыт тәрізді маталар енсе, тұрмыстық заттар мен сәндік әшекейлер де ел ішіне тарай бастады. Осындай ортада халық ақындары мен әншілері жеке-дара емес, өзімен бірге топ ертіп жүретін үрдіс қалыптасты. Олар өнерлерін театр сахнасындағыдай бірізділікпен, қойылымдық сипатта көрсете бастады – бұл өзгерістер заманның талабынан туындаған табиғи трансформация еді. Базар өмірінің өзі ойын-сауықтың жаңа сахнасына айналды. Бұрын тек үй ішіндегі қызойнақ, шілдехана, отырыстарда көрсетілетін қуақы тақпақшылар мен күлдіргіштердің өнері енді көпшілікке арналған базар алаңына шықты. Ірі байлар, базар арқылы өз ықпалын көрсетіп, халық өнерпаздарын жүйрік ат секілді, өзінің әлеуметтік мәртебесін білдіретін нышан ретінде пайдаланды. Олар базарға келген халыққа арнап өнерпаздарға арнайы ойын жасататын болды. Сонымен қатар, кейбір жалғыз жүретін, сабау қамшылы ақындар мен тақпақшы әзілкештер де өз бетінше ел аралап, бір дуанның базарынан екінші дуанға көшіп, өнерін паш етті. Домбырасын қанжығасына байлап, базардан базарға сапар шегетін бұл дала сайқымазақтары халықпен тікелей тілдесіп, көркем сөзбен де, күлкімен де елдің рухани қажетін өтеді. Осылайша, қазақ даласындағы сауда мен базар өмірі

халықтық цирк пен театр элементтерінің кең өріс алуына жол ашып, өнердің жаңа бір формасының қалыптасуына негіз қалады [49].

Қазақ даласындағы цирк өнерінің көрнекті өкілдері болашақ ұрпаққа үлкен өнеге бола алады. Қазақ халқы ежелден бері күш пен ептілікті, шеберлік пен сұлулықты жоғары бағалаған. Ел ішінен шыққан батырлар мен палуандар туралы аңыз-әңгімелер мен жырлар олардың есімін халық жадында мәңгі қалдырды. Солардың ішінде Балуан Шолақ пен Қажымұқан Мұңайтпасұлы қазақ цирк өнерінің бастауында тұрған дара тұлғалар. Балуан Шолақ (Нұрмағамбет Баймырзаұлы) – ақын, әнші, композитор, балуан, атбегі, құсбегі, әрі цирк өнерін игерген нағыз сал-сері тұлға. Ол – қазақтың дәстүрлі өнері мен дене мәдениетін бойына тоғыстырған қайраткер. Ақмола облысы Еңбекшілдер ауданында дүниеге келген ол 14 жасынан бастап күреске қатысып, өмірінде жауырыны жерге тимеген балуан атанды. Ат үстіндегі күрделі трюктерді – атқа жүгіріп мініп алу, шабыс үстінде түрегеліп тұру, баспен тұру, аттың бауырынан өту, шалқалап жатып шабу секілді – шебер меңгеруі оның далалық цирк өнерінің негізін қалағанын көрсетеді [206].

Балуан Шолақтың шеберлігі мен дене мүмкіндіктері туралы көптеген аңыз-әңгімелер қалған. Соның бірі - оның ат үстінде шауып келе жатып, киімін шешіп, жан-жаққа лақтырып, кейін сол киімдерін қайта жинап, ер-тұрманын ерттеп киініп шығуы. Тағы бір мысал – Көкшетау жәрмеңкесінде 51 пұт (816 кг) кірдің тасын көтеруі. Бұл жәрмеңкеде ол әлем чемпионы, французша күрестің шебері Каронды жеңіп, қазақтың намысын қорғаған [206]. Балуан Шолақ – өз заманының өнер мен спорт әлемін тұтастырған бірегей тұлғасы. Оның өнері – қазақтың далалық цирк өнерінің айқын көрінісі ғана емес, ұлт рухының биік үлгісі.

Бала күнінен-ақ ән мен күйге құштар болған Балуан Шолақ әншілік өнерімен де ерте танылды. Ол туған өлкенің аса көрнекті сал-серілері – Біржан сал, Ақан сері сияқты даңқты өнерпаздарының әндерін нақышына келтіріп, тамылжыта орындап, ел ықыласына бөленген. Сөйтіп, ол жастайынан әнші ретінде де көпшіліктің көңілінен шығып, ауызға ілікті. Бір бойына бірнеше өнерді тоғыстырған табиғи талант иесі ретінде Балуан Шолақ халыққа кеңінен танылды. Уақыт өте келе, оның көпқырлы дарыны ұжымдық өнер көрсетуге ұласып, айналасына өзімен деңгейлес жастарды топтастырып, бір ансамбль тәрізді ел ішін аралап, ойын-сауық ұйымдастыруды дәстүрге айналдырды. Сал-серілік дәстүрді жалғастырған өнерпаз елді мекендерді ән-күймен думандатып, Сарыарқаның кең даласын шаттыққа бөлейтін. Ол Қараөткел, Көкшетау, Қаркаралы, Баянауыл, Семей, Сарысу бойы сияқты аймақтарды аралап, жергілікті өнер иелерімен танысып, шығармашылық тәжірибе алмасып отырған. Балуан Шолақтың таңғаларлық күш-қуаты жайлы деректер халық арасында кең тараған. Мысалы, оның өгізді көтеріп жүре беруі, жеті жасар бұқаны сұлатуы, жәрмеңкеде өнер көрсеткенде жиырма жігіт жабысқан бөренені иығына салып тұруы секілді оқиғалар ауызша әңгімелерде жиі айтылады. Сонымен қатар, мерзімді баспасөз беттерінде жарияланған мақалаларда Жетісу сапары барысында салмағы 1050 килограмдық зіл тасты көтергені туралы дерек те

келтіріледі [42]. Деректердің барлығы Балуан Шолақтың цирктік шеберлігімен қатар, ұлттық рухтың көрінісі болғанын айғақтайды.

Жастайынан ән мен күйге әуес болған Балуан Шолақ екі өнерді қатар алып жүріп, кейінірек оларды жан-жақты дамытты. Ата-анасынан ерте айырылған соң, Ғаникей есімді қызға үйленіп, ел аралап, салдық құрған. Ол ешқашан жалғыз жүрмей, әрдайым маңына әнші, күйші, палуан, жалпы өнерге бейім жастарды жинап, бір топ құрып, ансамбль ретінде ел ішін думанға бөлеген. Бұл тәсіл Балуан Шолақтың өнер жолындағы дара дәстүріне айналды [42].

Ал Қажымұқан Мұңайтпасұлы (1871-1948) – қазақтың ғана емес, бүкіл түркі әлемінің мақтанышына айналған балуан, классикалық күрестің хас шебері. Оның палуандар әлеміндегі даңқты жолы Омбы қаласында өткен чемпионатта орыстың әйгілі балуаны Иван Злобинмен белдесуден басталған. 1901 жылы Қажымұқан Санкт-Петербургтегі И.В. Лебедевтің балуандар мектебіне түсіп, атақты балуан И.М. Поддубныймен танысып, оның қолдауымен «Ваня ағай» лақап атымен бүкіл Ресейге танымал болады Аталған мектепте Қажымұқан тек палуандық қана емес, цирк өнерінің түрлі тәсілдерін меңгереді. Мектепті тәмамдаған соң, Поддубный және И.М. Зайкин сынды танымал балуандармен бірге көптеген елдерді аралап, күрес пен цирктік өнер элементтерін біріктіре отырып, халық алдына шыққан. Ол кезде күрес тек спорттық бәсеке емес, сонымен қатар, цирк қойылымының бір бөлігі ретінде ұсынылатын. Мысалы, Иван Поддубныймен қатар Қажымұқан да кейде алты сағаттан он екі сағатқа дейін белдесіп, тіпті жекпе-жекті келесі күні жалғастырған. Бұл көрермендердің қызығушылығын сақтап, екінші күні де циркке қайта келіп, билет алуына түрткі болатын тәсіл еді. Яғни, балуандар күресі таза спорттық емес, қойылымдық сипатқа ие, цирктік өнердің ажырамас бөлігі болды [207].

1908 жылы Қажымұқан күрес өнеріндегі ең ірі жетістіктерінің біріне қол жеткізді. Ол әйгілі балуан Георг Лурихтің ұйымдастыруымен Ресейдің бірқатар ірі қалаларында өткен чемпионаттарға қатысып, «Ямогата Муханура» деген сахналық атпен аренаға шықты. Бұл есім оған Жапониядан келген палуан бейнесін беріп, көрермендер назарын аудартуға бағытталған кәсіби тәсіл болатын. Ол осы жарыстарда бірнеше мәрте жеңіске жетіп, палуандар қауымының назарын өзіне аударды. Бұдан кейін Қажымұқан өнер сапарымен Ресейдің басқа қалаларында белдесіп, күрес ареналарында жеңіс тұғырынан көріне бастады. Оның күрес өнері шетелдік ареналарда да жоғары бағаланды. Ол Оңтүстік Американың қалаларын аралап, Варшавада өткен дүниежүзілік чемпионатта кіші алтын медальмен марапатталады. Сонымен, Қажымұқан чемпион ретінде әлемнің бірқатар ірі қалаларында өнер көрсетіп, қазақ халқының атын дүние жүзіне танытты. Түркияға барған сапарында ол сол елдің атақты балуандарымен белдесіп, бәрін де тізе бүктіріп, түрік жұртшылығының зор ықыласына ие болды. Оның күшіне, өнеріне тәнті болған түрік халқы оған «Қажы» деген құрметті атақ береді. Осы сәттен бастап Мұқан есімі халық арасында Қажымұқан деген атпен танылып, өмірінің соңына дейін осы атпен әйгілі болды. 1913 жылы Троицк қаласында өткен халықаралық күрес чемпионаты Қажымұқан үшін тарихи белеске айналды. Бұл жарысқа түрлі елдерден келген әйгілі палуандар қатысқан еді. Қажымұқан осы чемпионат

барысында 18 балуанмен белдесіп, барлығын да тізе бүктіріп, жеңіске жетті. Бұл оның күрес өнеріндегі шеберлігі мен қайтпас қайратының тағы бір дәлелі болды [208].

Қажымұқан Мұңайтпасұлы – күрес шебері ғана емес, сонымен қатар, цирк өнерінің де майталманы ретінде танылған бірегей тұлға. Ол тек физикалық күшімен ғана емес, көрерменнің зейінін баурап алатын сахналық шеберлігімен де есте қалған. Оның сахнадағы өнері, күш пен көркемдікті ұштастыруы – цирк әлеміндегі сирек кездесетін құбылыс. Мәселен, Қажымұқан атақты Иван Заикиннен кейін «көпір» жасап, үстінен жүк тиеген көлікті өткізген екінші адам болды. Бұл ерекше трюкті орындау арқылы ол өзінің физикалық және кәсіби шеберлігін танытты. 1916 жылы Орынбор қаласындағы халықаралық деңгейдегі цирк чемпионатына қатысқан Қажымұқан сахнада көрермендерді тамсандырған ерекше номер көрсетті. Сол кездегі жарнамаларда: «Бүгін спорттық-атлетикалық үлкен көріністе Қажымұқан мырза кеудесіне бөрене ұстап, оған 40 адам отырғызып, 200 пұт салмақты көтеріп тұрады. Балуанның үстінен 6 күйме өтеді» деп жазылған [209]. Бұл көрініс Қажымұқанның алып күшін ғана емес, оның цирк өнеріндегі кәсібилігін дәлелдейтін дерек.

Осылайша, Қажымұқанды қазақтан шыққан тұңғыш кәсіби цирк әртісі деп толық сеніммен атауға болады. Оның сахнадағы әртістік қабілеті мен алып күшін үйлестіруі қазақ циркінің негізін қалаушы тұлға ретінде тарихта қалуына себеп болды. Ол туралы халық арасында тараған аңыздар мен әңгімелер тұлғаның мәдени-тарихи мұрадағы орнының ерекше екенін көрсетеді. Мысалы, Париж аренасында түйені арқалап манежге шығуы, Берлинде темірді шыбықтай иіп, оны галстук тәрізді байлауы – оның өнері мен қара күшінің үйлесімін айқын бейнелейді. Қажымұқан цирк өнерінің тек техникасын меңгеріп қана қоймай, оның эстетикасын, көркемдігін де түсінген және оны қазақ мәдениетімен сабақтастыра білген. Қазан төңкерісі қарсаңында ол далалық цирк өнерінің жекелеген элементтерін сахнаға алып шығып, кейіннен оның театрландырылған түрінің қалыптасуына елеулі ықпал еткен. Сәйкесінше, Қажымұқан Мұңайтпасұлы қазақ циркінің алғашқы негізін қалаушылардың бірі ғана емес, оны кәсіби деңгейге көтерген тарихи тұлға ретінде танылды.

Қажымұқан Мұңайтпасұлының тұлғасы тек физикалық күш иесі ретінде емес, сонымен қатар, парасатты, ойлы, ұлттық рух пен намысты ту еткен мәдениет қайраткері ретінде де бағаланады. Оның рухани-эстетикалық қыры, әсіресе шығармашылық және әншілік қабілеті туралы көптеген авторлар жазған. Мысалы, Талиға Бекқожинаның «Күш атасы» кітабында келтірілгендей, Қажымұқанның әншілік дарыны да халық алдында ерекше әсер қалдырған: «Көпшіліктің сұрауы бойынша Қажекең қолына домбыра алып, қоңыр даусымен шырқай жөнелді…» деп жазуы оның көпқырлы өнер иесі екенін дәлелдейді [209].

Алайда бүгінгі күнге дейін Қажымұқанның цирктегі рөлі мен осы салаға қосқан үлесі кейде екінші пландa қалып келеді. Ол тек боз кілемде белдескен балуан емес, сонымен қатар, қазақ даласының алғашқы кәсіби цирк әртістерінің бірі еді. Оның цирк өнерін қоғамдық миссиямен ұштастырған ерекше әрекеті – Ұлы Отан соғысы жылдарындағы ерлігімен тығыз байланысты. 70 жасқа жеткен

шағында, майданға тікелей қатыса алмаған Қажымұқан соғысқа өз үлесін мәдени жолмен цирк арқылы қаржылай көмек көрсету арқылы қосуды мақсат етеді. Ол Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесінің төрағасына өтініш жасап, ел аралап, цирктік қойылымдар көрсету арқылы майдан қажеттілігіне ақша жинау идеясын ұсынады. Үкімет бұл бастаманы қолдап, Қажымұқан екі жыл бойы ел аралап, цирк номерлерін көрсетіп, нәтижесінде сол уақыт кезеңінде ісі сома көлемінде 100 мың сом қаржы жинайды. Қаражатты ол Сталиннің атына жолдаған хатпен бірге Мәскеуге жөнелтіп, сол ақшаға әскери ұшақ жасалады. Кейін бұл ұшақпен қазақстандық ұшқыш Қажытай Шалабаев неміс фашистеріне қарсы әуеден соққы берген. Ол ұшақтың құйрығы шайқас кезінде зақымданса да, ол бүгінге дейін соғыстың ескерткіші ретінде сақталып отыр [158]. Осы тарихи дерек Қажымұқанның цирк өнерін тек шоу немесе көрерменді таңғалдыру құралы емес, сонымен бірге, ұлттық мұрат жолындағы құрал ретінде ұстанғанын көрсетеді. Ол циркті рухани, идеологиялық, тіпті стратегиялық мақсатта қолдана отырып, оның әлеуетін халық игілігіне бағыттаған тұлға ретінде де есте қалады. Осы әрекеті оның цирк тарихындағы рөлін тереңірек түсінуге және оны Қазақстан цирк өнерінің нағыз қайнар бастауы ретінде бағалауға мүмкіндік береді.

Қазақ кәсіби цирк өнерінің негізін қалаушылардың бірі Қажымұқан Мұңайтпасұлы өз дәуірінде тек күрес өнерімен ғана емес, цирктегі керемет трюктерімен де халықты таңғалдырған тұлға болды. Оның сахналық қойылымдарына куә болған қазақтың алғашқы кәсіби бишісі, актриса Шара Жиенқұлова Қажымұқанның өнерін тебірене еске алады: «Қажымұқанның өнері есімде... Оның өнерін тамашалауға келгендер таң қалатын. Мысалы, рельсті мойнына бұрайтын, үстіне тақтай қойып, оның үстіне арбаға жегілген түйені тұрғызатын. Көрермендер батырдың шапанының етегінен ұстап, балаларының көйлегіне тігу үшін шетін кесіп алып жататын» [210].

Қартайған шағында да ел аралап өнер көрсеткен Қажымұқанның цирктік қойылымдары күш пен рухты, төзім мен қайсарлықты паш ететін ерекше мәдени көріністерге айналды. Ол күрес аренасынан кеткен соң, 1917 жылдан бастап таза цирктік бағыттағы қойылымдармен ел назарын өзіне аударды. Бұл көріністер қазақ даласындағы цирк өнерінің дамуына жаңа бағыт берген әрі халық жадында сақталған әсерлі перфоманстар болды.

Қажымұқанның шебер орындаған негізгі цирктік трюктері:

1. Жалаңаш мойнына жуан темір орап, оны иіп-бүгу – адам денесінің төзімділігін көрсететін классикалық трюк.
2. 15 пұттық рельске 40 кісіні мінгізіп, оларды арқалап жүгіріп кету – трюк дене қуатының шегін емес, мүмкіндігінің кеңдігін паш еткен.
3. 40 пұт тасты жалаңаш кеудесіне қойып, екі балғамен ұрғызып сындыру – өзінің төзімділігімен қатар, сахналық эффекті жоғары шоу элементі болды.
4. Шалқасынан жатып үстіне үлкен тақтай төсетіп, үстінен машина немесе аттыларды шапқызу Қажымұқанның цирк аренасында орындаған ең қауіпті әрі күрделі трюктерінің бірі саналды.

5. 40 адамды арбаға мінгізіп, оны сүйреп шығару – бұл көрініс көпшіліктің көзімен көріп, сенбестікпен қабылдайтын, бірақ Қажымұқанға тән нағыз рекордтық әрекеттердің бірі.

6. 75 пұттық жүкті арқасына көтеріп тік тұру – классикалық ауыр атлетика мен цирк эстетикасын үйлестірген ерекше қойылым элементі [49].

Бұл трюктер қазақ мәдениетінде бұрын-соңды болмаған ерекше көркемдік формалар ретінде қабылданды. Қажымұқанның мұндай өнері тек дене күшінің ғана емес, ұлттық рухтың, батырлықтың және көркем перформативтіліктің үлгісі ретінде бүгінге дейін халық жадында сақталып келеді. Оның цирктегі әрекеттері қазақтың дәстүрлі батырлық мәдениетін заманауи сахналық қойылымдармен ұштастырып, цирк өнерінің қазақы үлгісінің негізін қалады.

Цирк өнері адамзат өркениетінің бай мәдени дәстүрлерінің бірі ретінде Батыс пен Шығыста, сондай-ақ, Қазақстанға іргелес Қытай мен Ресей мемлекеттерінде де ежелден дамып келе жатқан феномен екені белгілі. Осы тұрғыдан алғанда, қазақ даласында да цирк элементтерін қамтитын перформативтік тәжірибелер ежелгі кезеңдерден бастау алады. Ғасырлар бойы қалыптасқан далалық цирк көшпенді қазақ халқының рухани-мәдени өмірінің құрамдас бөлігіне айналған, өзіндік эстетикасы мен дәстүрі бар сүйікті өнер түрі болды. XX ғасырдағы саяси-әлеуметтік дағдарыстарға қарамастан, бұл өнер түрі жойылып кетпей, халықтың ықыласы мен қолдауының арқасында өз өміршеңдігін сақтап, кәсіби сахналық формада дамуын жалғастырды. Цирк өнерінің тұрақты дамуының басты себептерінің бірі – оның халықтық салт-дәстүрлерге терең тамыр жайып, күнделікті тұрмыстық ойын-сауық тәжірибесімен біте қайнасуы. Сонымен қатар, қазақ халқының болмысына тән шығармашылық импровизация, көркемдік сезімталдық, батылдық пен акробаттық шеберлік, тапқырлық пен әзілқойлық, күлкі арқылы эмоциялық серпін беру мәдениеті цирк өнерінің табиғатымен үйлесіп, оны ұлттық көркем формалардың біріне айналдырды.

XX ғасырдағы түбегейлі мәдени өзгерістер мен әлеуметтік қайта құрулар қазақ даласындағы дәстүрлі цирк өнерінің трансформациясына негіз болды. Көшпелі қоғамға тән фольклорлық-ойындық элементтер мен перформативтік тәжірибелер біртіндеп сахналық және кәсіби нысандарға бейімделе бастады. Осы үдеріс Қазақстанда стационарлық кәсіби цирк қалыптасуының алғышарты болды. Өткен ғасырдың басында елдегі мәдени кеңістікте орын алған құрылымдық жаңғыруларға сәйкес, бірқатар гастрольдік цирк ұжымдары өз өнерін қазақстандық көрермендерге ұсынды. Атап айтқанда, 1920 жылдан бастап Алматы қаласында А.И. Сосиннің жетекшілігімен, ал 1923 жылдан Семей қаласында В. Ферронидің басқаруымен цирк труппалары жұмыс істей бастады. Бұл ұжымдардың репертуарында пантомима, акробатика, клоунада жанрлары басым болды. Сонымен қатар, кеңестік идеологиялық талаптарға сәйкес, олардың бағдарламаларында революциялық тақырыптағы номерлер де маңызды орынға ие болды [49]. Алайда аталған кезеңде Қазақстанда әлі де толыққанды кәсіби цирк ұжымы құрылмаған еді. Бұл кезең Қазақстан цирк өнерінің институционалдық негіздері енді қалыптаса бастаған өтпелі уақыт ретінде қарастырылады.

Кеңестік контексте цирк тек бұқаралық өнер формасы ғана емес, сонымен қатар, идеологиялық ықпал етудің құралы «әлеуметтік реалистік ертегі сахнасы» ретінде қызмет етті. Мұнда көрерменге ұсынылған көрініс арқылы кеңестік мемлекеттің негізгі нарративтері: прогресс, коллективизм, ерлік пен жүйеге адалдық идеялары көрініс тапты. Театр мәтін мен интеллектуалды мазмұнмен тікелей жұмыс істесе, цирк бейнелер, трюктер мен музыка арқылы әсер етті, бұл оны идеологиялық трансляцияның аса пәрменді құралына айналдырды. Ғалым О.С. Клепацкаяның пайымдауынша, цирк өнері «социалистік болашақтың перформативтік моделі» ретінде танылды, мұнда күш, төзімділік пен ұжымдық үйлесім мемлекеттік құрылымның метафорасына айналды [10].

1920-1930 жылдары цирк кеңестік социалистік модернизация жобасына белсенді түрде қосылды. Бұрын жеке кәсіпкерлерге тиесілі болған бұл сала енді мемлекет меншігіне өтті. Осы кезеңде, Miriam Neirick «When Pigs Could Fly and Bears Could Dance:A history of the Soviet circus» атты Кеңестік цирк тарихына арналған еңбегінде атап өткендей, цирк «ұлттық бірліктің парадына» айналды. Мұнда көпэтносты әртістер өз таланттарын «кеңестік бауырластық» мүддесіне қызмет еткізіп, этникалық әртүрлілікті идеологиялық тұтастықтың бір бөлшегі ретінде паш етті [9].

Осы кезеңнен бастап цирк социалистік утопияның үлгісін қалыптастыратын сахнаға айналды, манежде «дұрыс» әлемнің шағын көріністері ойналып, әр әртіс біртұтас механизмнің бөлшегі ретінде әрекет етті. Қауіпті трюктер адамның табиғаттан үстемдігін бейнелесе, ұжымдық үйлесім коллективтік еңбектің эстетикасына айналды. «XX ғасырдағы Ресей циркінің көпұлтты сипаты» атты зерттеуде кеңестік цирк аренасы «әлеуметтік үйлесімділіктің моделі» ретінде сипатталады. Мұнда ұлттық труппалар жеке емес, қайта бүкілодақтық мәдени алуандықтың бір бөлшегі ретінде ұсынылды, бұл әсіресе гастрольдер мен фестивальдер кезінде ерекше көрінді [11].

Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі кезеңде (1946-1966 жж.) Кеңес Одағында цирк өнері қарқынды даму жолына түсті. Дондағы Днепропетровск, Киев, Минск, Батуми, Тула, Горький (қазіргі Нижний Новгород), Ярославль, Иркутск, Архангельск, Пенза, Львов, Симферополь секілді бірқатар қалаларда арнайы цирк ғимараттары бой көтерді.

1957 жылы КСРО-да құрылған «Союзгосцирк» мемлекеттік шығармашылық-өндірістік бірлестігі ел аумағындағы цирк өнерінің басты үйлестіруші әрі реттеуші органы болды. Бұл ұйым орталықтандырылған цирктік басқару жүйесін қалыптастыруда шешуші рөл атқарды, оның құзырына көркемдік мазмұннан бастап, қаржыландыру, гастрольдік логистика және кадр саясатына дейінгі барлық аспектілер кірді [211]. Қазақ КСР-ін қоса алғанда, одақтас республикалар үшін «Союзгосцирк» тек әкімшілік құрылым емес, сонымен қатар цирктік қойылымдардағы рұқсат етілгеннің шекарасын айқындайтын идеологиялық сүзгі қызметін де атқарды. «Союзгосцирк» барлық тұрақты және гастрольдік цирктердің репертуарлық жоспарларын бекітумен, сонымен бірге, қай номердің қойылатынын, қай бағдарламаның өңдеуге жіберілетінін немесе мүлде тоқтатылатынын шешуімен айналысты. Жаңа қойылымдардың бәрі Мәскеудегі көркемдік кеңестердің мақұлдауынан өтуі тиіс

болатын, ал олар идеологиялық, көркемдік немесе әдістемелік талаптарға сай келмейтін номерлерді қабылдамай тастай алатын [11].

Сонымен қатар, «Союзгосцирк» гастрольдік бағыттарды үйлестіріп отырды, әрбір труппа, оның ішінде Қазақ мемлекеттік циркі де, КСРО-ның өзге қалаларына немесе шетелге сапарға шығу кестесін осы ұйымнан алатын. Бұл тәжірибе әртістердің тәжірибе алмасуына, цирктердің репертуарын жаңартуға, сонымен бірге, елдің әр өңірінде көркем образдардың қандай бағытта тарайтынын бақылауға мүмкіндік берді. Алайда, зерттеу деректерінде көрсетілгендей, «ұлттық компонент қатаң қадағаланып, ортақ идеологиялық құрылымға кіріктірілді»: этностық труппалар өз номерлерін тек көпұлтты кеңес халқының бірлігін паш ететін ортақ бағдарламаның құрамында ғана көрсетуі мүмкін еді [11].

Қаржыландыру да орталықтың қолында болды. Цирктердің бюджеті спектакльдер саны, көрермендер көлемі және гастрольдік сапарлар секілді жоспарлы көрсеткіштер негізінде орталықтан бөлініп, бекітілетін. Материалдық-техникалық базаға да ерекше назар аударылды, реквизит, жануарлар сатып алу, үйретушілер мен техникалық қызметкерлерге төлем жасау – барлығы жоспарлы-сметалық тәртіппен келісіліп жүзеге асатын. Бұл тұрғыдан цирк мемлекеттік басқару жүйесінде қатаң есепке, нормаланған шығармашылыққа және кадрлық бөлініске бағынатын өндірістік кәсіпорын ретінде жұмыс істеді. Осылайша, «Союзгосцирк» кеңестік цирктің тек әкімшілік емес, сонымен қатар эстетикалық және идеологиялық бағытын айқындайтын мета-режиссер рөлін атқарды.

1960-1990 жылдар аралығында Кеңес одағы құрамындағы ұлттық республикаларда стационарлық цирк мекемелері құрылып, ұлттық репертуарларға негізделген шығармашылық ұжымдар қалыптасты [11]. Осы кезеңде қазақ кәсіби цирк өнерінің негізі қаланып, өз болмысын айқындай түсті. 1965 жылы Алматыда құрылған эстрада-цирк студиясы қазақ цирк өнерінің кадрлық және шығармашылық дамуына маңызды серпін берді. Бұған қоса, 1960-жылдары құрылған бірқатар әуесқой ұжымдар кейін кәсіби деңгейге көтерілді. Атап айтқанда, 1962 жылы Шымкент қаласында «Достық» атауымен құрылған ұжым кейіннен Шымкент халық циркі ретінде танымал болды. Ұжымның көркемдік жетекшісі – Қазақ КСР-інің еңбек сіңірген мәдениет қайраткері А.В. Быков (1962 ж. бастап), режиссері – П.А. Филатов (1965 ж. бастап) болған. 1965 жылы бұл ұжымға «халық циркі» атағы беріліп, шығармашылық әлеуеті арта түсті. Шымкент халық циркі ұжымы Мәскеу (1963), Алматы, Тараз, Астана қалаларында және еліміздің түрлі аймақтарында гастрольдік сапармен өнер көрсетіп, көрерменнің ықыласына бөленді. Сонымен қатар, Бүкілодақтық және республикалық көркемөнерпаздар байқауларында жоғары марапаттарға ие болып, өз дәуірінің мәдени жетістіктерінің біріне айналды [49].

«Балдырған» балалар циркі – Қазақстандағы балаларға арналған алғашқы цирктік ұжымдардың бірі, 1968 жылы Целиноград (қазіргі Астана) қаласында құрылған. Төрт жылдық шығармашылық жұмысының нәтижесінде, 1972 жылы цирк ұжымы халық цирк мәртебесіне ие болды. «Балдырған» циркінің құрамында негізінен мектеп оқушылары мен студенттер өнер көрсеткен. Олардың қатарында С. Әубәкіров, Ә. Рақымжанов, С. Шынтаева, Д. Елтаева,

А. Әдіғалиева сынды дарынды жас әртістер болды. Олар кейін республика деңгейінде танымал өнерпаздарға айналды. Ұжымның көркемдік жетекшісі – Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қызметкері В.Д. Анисин (1968 жылдан бастап), балетмейстері Ғ. Ерғалиева, музыкалық жетекшісі С. Өзденбаев болды. «Балдырған» циркі еліміздің ірі қалаларында: Қарағанды, Теміртау, Шымкент, Алматы, сондай-ақ, Бішкек қаласында және халықаралық деңгейдегі «Артек» пионер лагерінде гастрольдік қойылымдар ұйымдастырды. Ұжымның шығармашылық жетістіктері мен тәрбиелік маңызын көрсету мақсатында 1981 жылы Қазақ теледидары «Достық аренасы» атты деректі фильм түсірді. Бұл ұжым Қазақстандағы балалар циркі қозғалысының дамуында елеулі із қалдырған мәдени феномен ретінде қарастырылады [49]. Цирк өнерінің сахналық түрлері Шымкент, Астана, Қарағанды және басқа да өңірлік филармониялардың репертуарларында тұрақты орын ала бастады. Бұл үрдіс кәсіби қазақ циркі қалыптасуының мәдени-тарихи алғышарттарының пісіп-жетілуімен тұспа-тұс келді.

1968 жылы ҚазКСР Компартиясы Орталық Комитетінің Бірінші хатшысы Дінмұхамед Ахметұлы Қонаевтың бастамасымен ҚазКСР Министрлер Кеңесі Алматы қаласында стационарлық цирк ғимаратын салу туралы шешім қабылдады. Бұл шешім ұлттық шығармашылық кадрларды даярлау қажеттілігін туындатты, өйткені, сол кезеңде манежде қазақ ұлттық номерлері жеткілікті дәрежеде ұсынылмаған еді [49].

Қазақ циркінің алғашқы кәсіби әртістерін даярлау мақсатында республика көлемінде дарынды жастарға арналған арнайы байқау жарияланды. Қалалық және ауылдық өңірлерден келген үміткерлер Алматы қаласындағы эстрадалық-цирк студиясының цирк бөлімінде оқуға қабылданды. Цирк бөлімінің шығармашылық үдерісін режиссер Георгий Перкун басқарды. Сонымен қатар, цирк акробатикасы бойынша маман Владимир Ревякин, атпен өнер көрсету шеберлері Георгий Токаев пен Алексей Соколов, жаттығу және дайындық сабақтарын жүргізген Ю. Кацуба мен А.Ф. Гутовский секілді тәжірибелі манеж шеберлері жұмыс атқарды. Білім беру үдерісіне жергілікті өнер қайраткерлері де тартылды: хореография пәнінен А. Габаев пен А. Боцановский, грим өнерінен Г. Дыбов дәріс берсе, акробаттарға спорт жаттықтырушысы Г. Корнев жетекшілік етті [212].

Қазақ циркінің алғашқы құрамының негізі Алматы эстрада-цирк студиясының цирк бөлімінің түлектерінен құралды, олар Мәскеу қаласындағы Мемлекеттік эстрада-цирк училищесінің (МЭЦӨУ) түлектерімен толықтырылды. 1968 жылы студияны тәмамдаған алғашқы түлектер қатарында көзбайлаушы Марат Көшмағамбетов, Сұлтанғали Шүкіров, Сара Қабиғожина, Светлана Самущенко болды. Сонымен қатар, Х. Бегенов, Р. Ескенова, Қ. Қоржынбаев, А. Смағұлов, У. Шалабаев, Қ. Ақышева сияқты жас мамандар гимнастика мен акробатикаға маманданса, Қ. Бөлебеков пен О. Құрманбаев ат спортына, Е. Шыныбеков, Г. Бәйкенова, Қ. Сақтағанова және Ш. Қожамбердиева аю, қасқыр, түйе, таутеке, бүркіт, түлкі, пони сынды жануарларды үйретуге бейімделді [49].

Жануарлар әртүрлі өңірлерден арнайы жеткізілді: мысалы, жылқылар Жамбыл облысындағы Луговой жылқы зауытынан, аюлар Алматы қалалық хайуанаттар бағынан алынды. Цирк өнері осы кезеңнен бастап ұлттық сипатта дами бастады. Цирктік бағдарламалар қазақтың дәстүрлі ойындарын – теңге ілу, көкпар тарту, қыз қуу сияқты ат спортына негізделген өнер үлгілерін қамти бастады. Бұл көріністер өнер мен ұлттық мұраның тоғысуын паш етіп, цирк аренасын қазақ халқының мәдени коды мен эстетикалық дүниетанымын танытатын сахнаға айналдырды [213].

Алайда, толыққанды жаттығу үдерісін жүргізу және кәсіби сахналық номерлерді қалыптастыру үшін арнайы жабдықталған манеждік кеңістік қажет болды. Әуе акробатикасы секілді күрделі жанрлар үшін биік күмбезді цирк аренасы, сондай-ақ, қауіпсіздік талаптарына сай техникалық реквизиттер қажет еді. Алматыда мұндай инфрақұрылымның болмауы кәсіби дайындық үдерісін толық жүзеге асыруға кедергі келтірді. Осыған байланысты, Союзгосцирк Бүкілодақтық шығармашылық-өндірістік бірлестігі Қазақ цирк ұжымының практикалық дайындық кезеңін Ресей Федерациясының Саратов қаласындағы стационарлық цирк базасында өткізу туралы шешім қабылдады. Нәтижесінде, Алматыдағы эстрадалық-цирк студиясын аяқтаған елуге жуық жас өнерпаз Саратовқа жіберіліп, алғашқы ұлттық авторлық бағдарламаларын дайындауға кірісті. Бағдарлама екі жыл бойы әзірленді. Ұзаққа созылған дайындық нәтижесінде, 1970 жылдың 24 шілдесінде Саратов цирк манежінде «Медеу» атты тұңғыш Қазақ ұлттық цирк бағдарламасының премьерасы өтті. Бұл күн ресми түрде қазақ кәсіби цирк өнерінің іргетасы қаланған тарихи сәт ретінде белгіленді. «Медеу» бағдарламасының қоюшы режиссері Ресей Федерациясының еңбек сіңірген қайраткері Георгий Перкун, ал жобаның ұйымдастырылуына жетекшілік еткен РСФСР еңбек сіңірген мәдениет қызметкері, Саратов циркінің директоры И. Дубинский болды. Қойылым сценарийін ақын Ю. Благов жазды. Сахналық-көркемдік шешімдерді дайындауға РСФСР еңбек сіңірген суретшісі А. Фиальковский мен алматылық суретші Е. Кирик тартылды. Музыкалық сүйемелдеуді Қазақ КСР-нің халық әртісі, КСРО халық әртісі Нұрғиса Тілендиев, сондай-ақ, Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген қайраткерлері Латиф Хамиди, Дәулеткерей Ботбаев және Беларусь композиторы М. Моллер дайындады [214]. Сөйтіп, Саратовтағы «Медеу» қойылымының сахналануы арқылы қазақ кәсіби циркінің тарихы бастау алып, бұл оқиға отандық мәдениеттің маңызды бетбұрысына айналды.

1970 жылдың 12 тамызында Қазақ мемлекеттік цирк ұжымының алғашқы ресми тұсаукесер қойылымы Алматыдағы Спорт сарайында өтті. Бұл тарихи қойылым кәсіби қазақ цирк өнерінің отандық сахнаға шығуындағы маңызды кезең болып саналады. Алматы қаласындағы тұрақты цирк ғимаратының құрылысына байланысты шешімнің алғашқы негізі 1964 жылы қаланды. Алайда жобаның нақты сызбаларын дайындау мен бекіту бірнеше жылға созылды. Жобаны әзірлеу жұмысын Алматыгипрогор институтының сәулетшілері мен инженерлері жүзеге асырды. Бұл шығармашылық ұжым құрамына Украинадан келген тәжірибелі мамандар Владимир Кацев, С.Б. Матвеев, И.В. Слонов, және М. Плахотников кірді. Бұған дейін олар Алматыдағы Спорт сарайының

архитектурасын сәтті жобалап шыққан болатын. Цирк ғимаратының жобалау жұмысы бірқатар ерекшеліктерге ие болды. Себебі сол кезеңде цирк ғимараттарына қатысты арнайы стандарттар мен регламенттер әлі қалыптаспаған еді. Сәулетшілер жұмысын нөлден бастауға мәжбүр болды. Осы мақсатта жетекші сәулетші В. Кацев Мәскеуге арнайы іссапармен барып, атақты цирк өнерпаздары Юрий Никулин, Игорь Кио және Вальтер Запашныйлармен кеңес өткізді. Бұл шеберлер цирк сахнасының құрылымы мен көрерменге қолайлылығы тұрғысынан бірқатар нақты ұсыныстар айтты. Мәселен, дәл Ю. Никулиннің кеңесімен көрермен залының биіктігі 17 қатармен шектелді одан жоғары болса, манежде өнер көрсететін әртістер көрінбей қалатын. Бастапқыда Алматы цирк ғимараты Ашхабадтағы цирк құрылысының үлгісінде жобаланады деп жоспарланған болатын. Алайда, отандық сәулетшілер бұл жобаны ұлттық ерекшелікке бейімдеу қажеттігін алға тартты. Олардың бұл көзқарасын Қазақ КСР Компартиясы Орталық Комитетінің бірінші хатшысы Дінмұхамед Ахметұлы Қонаев қолдап, жобаның түпкілікті мақұлдануына ықпал етті [49]. Сөйтіп, жаңа цирк кешенінің архитектурасында ұлттық нақышқа баса назар аударылып, қазақ киіз үйінің формасын негізге алған сәулеттік шешім қабылданды. Киіз үй – көшпелі қазақ халқының ғасырлар бойы қалыптасқан рәміздік әрі тұрмыстық баспанасы. Сондықтан, цирк ғимаратының архитектурасы тек эстетикалық функция атқарып қана қоймай, сонымен бірге, мәдени-тарихи мағынаға ие ұлттық рәміз ретінде жобаланды.

Климаттық, этнографиялық және функционалдық ерекшеліктер ескеріліп салынған цирк кәсіби қызметке қажетті барлық жағдаймен қамтамасыз етілді. Ғимараттың сәулеттік келбеті Алматының тарихи бейнесімен үйлесіп, сонымен қатар, кеңестік жаңғыртылған, бірақ, терең ұлттық мәдени кеңістіктің нышаны ретінде көрінді. Осылайша, Қазақ мемлекеттік циркінің сәулеті дәстүр мен модерннің, форма мен мазмұнның, ұлттық пен әмбебаптықтың өнер институты шеңберіндегі бірігу мүмкіндігі туралы кеңістіктік мәлімдемеге айналды. Бұл ғимарат тек цирк өнерін көрсету алаңы ғана емес, сонымен бірге, қазақ дәстүрінің дала кеңістігінен урбанизацияланған мәдени ортаға өту сәтін айшықтайтын дербес мәдени ескерткіш ретінде қалыптасты.

Қазақ мемлекеттік циркінің ғимаратын жобалау және салу барысында сәулетші Владимир Кацев жетекшілік еткен топ көптеген техникалық және функционалдық ерекшеліктерді ескеруге мәжбүр болды. Жобада жыртқыш және шөпқоректі жануарлардың торларын бір-бірінен қашық орналастыру, манежден кейін және қораға қамалғанға дейінгі аралықта аттарды серуендетуге арналған кеңістік қалдыру, адамдар мен жануарларға арналған төрт бөлек асүйді орналастыру сияқты маңызды талаптар қарастырылды. Бұл нысан өз уақытында көрермендердің жайлылығы мен қауіпсіздігі тұрғысынан алдыңғы қатарлы жоба болып танылды. Көрермен залынан фойеге өту аймағында 14 буфет пен бірнеше санитарлық тораптар, оның ішінде мүмкіндігі шектеулі жандарға арналған дәретханалар орнатылды. Бұл шешім үзіліс кезінде кептеліс пен ұзақ кезектердің алдын алуға бағытталған болатын. Ғимараттың архитектуралық келбеті 1970-жылдардағы Алматының сәулеттік стилін бейнелей отырып, ұлттық ерекшеліктермен астасқан. Цирк формасы шеңберлі болып келіп, төбесі киіз

үйдің шаңырағына ұқсас күмбезбен жабылған. Осы арқылы қазақтың дәстүрлі көшпелі мәдениетінің рәміздері саналатын киіз үй бейнесі қазіргі архитектурамен үйлестірілді. 2160 көрерменге арналған амфитеатрды айнала қоршаған екі қабатты фойеде киім ілгіштер мен тамақтану орындары орналасқан. Әкімшілік және тұрмыстық блоктарда әртістердің демалыс бөлмелері, жаттығу манежі, асхана, жануарларға арналған арнайы орындар мен ішкі серуен ауласы қарастырылған [49].

Цирк ғимаратының құрылысы 1970 жылы басталып, қарқынды жүргізілді. 1972 жылы нысанды республиканың басшылығы арнайы келіп көріп, Қазақ КСР Компартиясы Орталық Комитетінің Бірінші хатшысы Д.А. Қонаев құрылыс жұмыстарының сапасына жоғары баға берді. Ол цирктің салтанатты ашылуын ұлы ақын Жамбыл Жабаевтың 125 жылдық мерейтойына сәйкес келтіруді бұйырды. Бұл тапсырма орындалып, 1972 жылғы 10 маусымда Алматы қаласында жаңа цирк ғимараты салтанатты түрде ашылды. Халық арасында «Сиқырлы киіз үй» атанып кеткен жаңа ғимарат заманауи техникалық жабдықтармен қамтылған алғашқы кәсіби ұлттық цирк кеңістігі болды. Оның шығармашылық ұжымын Мәскеу, Саратов және Алматының эстрада-цирк студияларының түлектері құрады. Мәскеуден арнайы шақыртылған мамандар Г.В. Федоренко, Н.К. Винник, және В.М. Карп жас әртістерді кәсіби тұрғыдан даярлауға үлес қосты. Цирктің ашылу салтанатында Алматы тұрғындары мен қонақтары үшін «Ғажайыптар жері» атты арнайы бағдарлама ұсынылды [212]. Бұл қойылым Қазақ циркінің кәсіби сахнада орнығуына негіз қалап, ұлттық цирк өнерінің жаңа дәуірін бастап берді.

1970 жылдың жазында, тамыз айында, жаңадан құрылған Қазақ мемлекеттік циркінің ұжымы Алматы қаласының көрермендері алдында тұңғыш рет өнер көрсетті. Бұл тарихи қойылым «Ғажайыптар жері» атты бағдарламамен ұсынылды. Бағдарламаның қоюшы режиссері КСРО Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, халық әртісі Виль Васильевич Головко болды. Оның шығармашылық жетекшілігімен ұсынылған «Ғажайыптар жері» бағдарламасы кәсіби қазақ циркі тарихында мүлдем жаңа көркемдік құбылыс ретінде бағаланды. Бағдарлама цирк өнерінің дәстүрлі формаларын эстрадалық жанр, балеттік пластика және поэтикалық декламациямен біріктіре отырып, синтетикалық спектакль үлгісінде ұсынылды. Осы жаңашыл тәсіл көрермендерге тек ойын-сауық қана емес, ұлттық рухты, мәдени кодты, тарихи-мәдени контексті көркем бейнеде ұсынуға бағытталды. Ғажайыптар жері бағдарламасы алты тематикалық новелладан тұрды: «Эпос», «Жер гүлдері», «Дала», «Медеу», «Байқоңыр» және «Тыныс алған керуен» [202]. Әр новелла қазақ халқының тарихи-мәдени мұрасына, салт-дәстүрлеріне және заманауи жетістіктеріне арналды. Бағдарлама аясында қойылған көптеген номерлер қазақтың ұлттық болмысын көркемдік жағынан бейнелеуге бағытталған. Мысалы, «Аттар сюитасы», «Қыз қуу», «Табыншы жігіттер», «Байқоңыр», «Керуен» сияқты көріністер арқылы қазақтың дәстүрлі өмір салты, жылқы мәдениеті мен көшпелі өркениет рәміздері сахналық нысанға айналды. Бұл көріністердің барлығы Қазақ циркінің кәсіби тарихындағы алғашқы синкретті спектакль ретінде жоғары бағаланды және ұлттық цирк өнерінің қалыптасуында маңызды қадам болды.

Айта кету керек, Қазақ мемлекеттік циркінің алғашқы кәсіби бағдарламасы «Ғажайыптар жері» атты қойылымды әзірлеу күрделі әрі шығармашылық тұрғыдан аса жауапты үдеріс болды. Бағдарламаның басты қоюшы режиссері Виль Головко Қазақ циркінің шығармашылық бағытын анықтау, мазмұны мен құрылымын ұлттық ерекшеліктерге сай қалыптастыру сынды жауапты міндеттерді атқарды. «Ғажайыптар жері» бағдарламасының сценариін жасау барысында Головко қазақтың тарихи жадына, рухани мәдениетіне терең бойлай отырып, ұлттық поэзияны цирктік драматургиямен біріктіру идеясын ұстанды. Режиссер ақын Олжас Сүлейменовтің шығармашылығына жүгінді. Ақын сценарийді жеке өзі жазудан бас тартқанымен, өзінің поэтикалық туындыларын толық пайдалану құқығын ұсынды. Нәтижесінде, О. Сүлейменовтың «Красный гонец» поэмасының алғашқы шумақтары болашақ қойылымға поэтикалық арқау ретінде алынған. Бұл туындының образдық қуаты режиссерлік ойды қалыптастырып, қойылымның эстетикалық негізін анықтады. Қоюшы режиссерлік топты жасақтау барысында Головко Мәскеуден тәжірибелі маман Алик Левитскийді арнайы шақырды. Ол бұған дейін С. Михалков пен Л. Утесовпен бірге жұмыс істеген болатын. Режиссерлік топтың мақсаты Қазақстан мен қазақ мәдениетін цирк тілімен бейнелеу болды. Сөйтіп, алты новелладан тұратын синтетикалық театрлық-цирктік қойылым құрастырылды: «Эпос», «Жер гүлдері», «Дала», «Медеу», «Байқоңыр» және «Тыныс алған керуен». Бұл новеллалар арқылы қазақ поэзиясы, табиғаты, ұлттық мифологиясы мен заманауи жетістіктері сахналық интерпретацияда көрініс тапты. Музыкалық сүйемелдеуді «Степные маки» вокальды-инструменталдық ансамблі атқарды. Оның құрамында композитор әрі дирижер Нұрлан Байкөзов, сондай-ақ, әнші Нағима Есқалиева болды [49]. Бұл бағдарлама кеңестік цирк тарихында алғаш рет рок-ансамбль музыкалық сүйемелдеуге тартылған жобалардың бірі ретінде де ерекшеленді. Қойылымның көркемдік тұтастығын балет топтары бишілердің көпшілігі қазақтың кәсіби сахналық би өнерінің негізін қалаушылардың бірі, аңызға айналған өнер иесі Шара Жиенқұлованың мектебінен тәлім алған еді. Сөйтіп, «Ғажайыптар жері» бағдарламасы қазақ циркінің алғашқы кәсіби қойылымы ғана емес, сонымен бірге, ұлттық мәдениет пен цирктік өнердің тоғысында пайда болған синкреттік спектакль ретінде тарихи мәнге ие болды.

Қазақстандық контексте цирк аренасы социалистік идеалдың визуалды метафорасына айналған кеңестік идеологиялық матрицаның өзіне тән сипатқа ие болды. Цирктегі ұлттық нақыштар тек этнографиялық фрагменттер ретінде қабылданып, орталықтандырылған мәдени саясаттың шеңберінде ғана өмір сүруі тиіс еді. «Қазақы болмыс» циркте дәстүр мен социализм арасындағы келісімді көрсетуі керек болды, бірақ, ол орталық идеологиялық бақылауға қайшы келмеуі тиіс. Тіпті «Ғажайыптар жері» сияқты қойылымдардың өзінде, олардың бейнелеу тілі қазақ эпосына сүйенгенімен, индустрияландыру, Байқоңыр ғарыш айлағы, ерлік еңбек пен кеңестік халықтар достығы секілді міндетті идеологиялық белгілер болуы шарт еді. Осы тұрғыдан алғанда, цирктегі этнофутуризм ұлттық кодты толық еркіндікке шығарған жоқ, керісінше, оны социалистік реализм формуласының шеңберіне бейімдеп ұсынды. Сәйкесінше, КСРО-дағы, әсіресе, Қазақ Кеңестік Социалистік Республикасындағы цирк –

дене, трюк және ритуал идеологиялық драматургияға қызмет еткен сахнаға айналды. Оның формасы мен мазмұны социалистік мифтің логикасына бағындырылып, ал, ұлттық ерекшелік әмбебап кеңестік нарративке арналған көркем безендіру ретінде пайдаланылды.

Режиссер Головконың келесі, үшінші қадамы аса күрделі болды. Жаңадан құрылғанына небәрі бес жыл болған Қазақ циркінің труппасына кәсіби тренерлік тәжірибе мен жоғары деңгейдегі шеберлік жетіспейтін. Осы себепті, кеңестік цирктен білікті мамандарды тартуға шешім қабылданды. Цирктік қойылымдардың әртүрлі жанрларын меңгеру қажет болғандықтан, труппаның басым бөлігін қазақ әртістері құрағанымен, олардың жетекшілері өзге ұлт өкілдері еді. Головко әр жанр бойынша шебер мамандарды тарта отырып, оларды жас қазақ әртістерін оқытып, баулу міндетін жүктеді. Сонымен қатар, бағдарламаны әзірлеу барысында эскиздер сызу, ұлттық сипаттағы театрлық-цирктік костюмдер тігу, сахналық декорация мен реквизиттерді жасау сияқты ауқымды өндірістік-ұйымдастырушылық жұмыстар қатар жүрді. Ол оңай шаруа болған жоқ. Сол кезеңдегі цирк басшылығының (Қанат Саудабаев бастаған) табандылығы арқасында бұл күрделі мәселелер үкімет деңгейінде қаралып, қысқа мерзім ішінде шешімін тапты. Нәтижесінде, цирк бағдарламасын жүзеге асыру үшін жарты миллион рубль көлемінде қаржы бөлінді. Алайда, қойылым премьерасына небәрі екі апта қалғанда күтпеген тосын жағдай орын алды. 1976 жылы 17 маусымда Қазақстан Компартиясы Орталық Комитеті «Олжас Сүлейменовтың ұлтшылдығы мен шовинизмі туралы» арнайы қаулы қабылдады [215]. Бұл шешім бағдарламаға тікелей әсер етті, ҚазКСР Мәдениет министрі Головконы шақырып алып, ақынды ауыстырып, барлық поэзиялық мәтінді алмастыруды бұйырды. Алайда режиссер өзінің бастапқы ұстанымынан бас тартпай, үзілді-кесілді қарсылық білдіреді. Ақыры, бар қиындықтарға қарамастан, көптен күткен премьера табысты өтті. Бірақ тарихи мәдени оқиғаға Қазақстан Компартиясы ОК-нің басшылығы қатыспады. Кейіннен бұл бағдарлама тағдырына КПСС ОК Бас хатшысы Л.И. Брежневтің Олжас Сүлейменов қазақтың ұлы ақыны және шығармашылық адамдар қателесуі мүмкін, сондықтан, оларды кешіре білу керек деп бір ауыз жылы пікірі оң ықпал етті. Осы сәттен бастап «Ғажайыптар жері» бағдарламасы 24 жыл бойы үздіксіз қойылып, Қазақ циркінің тарихында өшпес із қалдырды [216].

Қазақ мемлекеттік циркінің әрбір қойылымы мен жетістігі елдің мәдени өміріндегі айрықша оқиғаға айналды. Бұрынғы директор Қалдық Бегеновтің деректеріне сүйенсек, бұл ұжымның шығармашылық жолы – тек өнер тарихы емес, бүкіл бір дәуірдің мәдени шежіресі. 1979 жылдың көктемінде Мәскеу аренасында өнер көрсеткен Қазақ циркі талғампаз көрермендердің ыстық ықыласына бөленіп, «Ғажайыптар жері» бағдарламасымен бүкілодақтық байқауда бірінші орынды жеңіп алды. 1978-1982 жылдары аралығында Қазақ циркі ұлттық цирк ұжымдары арасындағы бүкілодақтық байқауларда бірнеше мәрте лауреат атанды. Одақ көлемінде он жыл бойы үздік ұжымдардың қатарынан түспеген Қазақ циркі 1980 жылы «Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген ұжымы» құрметті атағына ие болды. Бұл мәртебе – шеберліктің, жаңашыл репертуардың және ұжымдық еңбектің заңды нәтижесі еді. Цирк әртістері

орындаған аңызға айналған «Қос аттың астына өту» трюкі – әлем цирк тарихындағы теңдессіз рекорд ретінде есте қалды. Мұндай күрделі акробатикалық элемент тек ат құлағында ойнаған көшпенді халықтың ұрпақтарына ғана тән ептілік пен батылдықтың көрінісі болды. Ат бейнесінің Қазақстан Республикасының Елтаңбасына енгені тегін емес – ол халықтың еркіндік пен рух биіктігін бейнелейді. Сол рухты «Шабандоз жігіттер» секілді ұлттық номерлер арқылы Қазақ циркі бүкіл әлемге паш етті. Қазақ циркінің кәсіби шеберлігі мен өнердегі беделі шекара асып, халықаралық сахналарда да мойындалды. Цирк ұжымы Куба, Моңғолия, Болгария, Чехословакия секілді елдерге гастрольмен барса, 1990-жылдары Франция, Бельгия, Жапония, АҚШ, Германия және Австралия ареналарында өнер көрсетіп, әлемдік деңгейде биік бағаға ие болды. Қалдық Бегеновтің жазуынша, 1970-1985 жылдары Қазақ мемлекеттік циркі КСРО мен шетелдің 76 қаласында 3800-ден астам қойылым көрсетіп, шамамен 8 миллион көрерменнің ықыласына бөленген. Бұл – тұтас бір еуропалық елдің халқымен тең келетін аудитория [48].

Қазақ кәсіби циркінің қалыптасуына орасан үлес қосқан тұлғалардың бірі – Қазақстанның халық әртісі, көркемсөз шебері, ұлағатты ұстаз әрі мәдениет ұйымдастырушысы Гүлжиһан Ғалиева. Ол 1965 жылы ашылған республикалық эстрада-цирк студиясының алғашқы директоры ретінде қазақ жастарын цирк өнеріне баулып, кәсіби тұрғыда даярлау ісін жолға қойды. 1970 жылы Алматыда Қазақ мемлекеттік циркінің іргетасы қаланып, алғашқы труппаның жасақталуы тікелей оның жетекшілігімен жүзеге асты. Гүлжиһан Қалиқызы ұлттық болмысқа сай цирктік репертуар қалыптастыруға баса назар аударып, дәстүрлі ойындарды сахнаға лайықтап енгізуге күш салды. Ол тек ұйымдастырушы ғана емес, үлкен меценат ретінде де танылды. Жастарды Мәскеу мен Саратов қалаларына оқуға жіберіп, тіпті, кейбірін өз қаражатына оқытты. Мәскеуден циркке лайық сәйгүліктерді арнайы сатып алып, цирк реквизиттерін жинақтауға белсене араласты. Гүлжиһан апамыздың осы еңбегінің арқасында қазақ цирк өнері кеңестік кеңістікте танымалдыққа ие болып, 1980 жылы Қазақ циркіне «Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген ұжымы» атағы берілді. Сонымен қатар, ол көркем сөз мәдениетінің де өркендеуіне елеулі үлес қосып, сахна тілін тәрбиелеу ісінде тың жаңалықтар енгізді. Оның бастамасымен құрылған «Гүлдер» ансамблі 1976 жылы халықаралық фестиваль лауреаты атанып, қазақ ән-би өнерінің әлемдік деңгейде танылуына жол ашты. Ұлттық өнерге деген шексіз сүйіспеншілігінің арқасында бірнеше іргелі мәдени жобаларды жүзеге асырған Гүлжиһан Ғалиева – қазақ өнерінің қайта өрлеу дәуіріне жол ашқан қайраткер [214].

Қалдық Бегеновтің «Казахский цирк» кітабында Қазақ циркінің қалыптасуына үлес қосқан алғашқы буын ардагерлердің тағдыры кеңінен баяндалады. Ұжымның іргесін қалаған Сұлтанғали Шүкіров пен Сара Қабиғожина – елге танымал иллюзионистер, халықаралық байқаулардың бірнеше дүркін Гран-при иегерлері. Марат Көшмағамбетов – қауіпті эквилибристикалық трюктерімен көрермендерді тәнті етсе, Светлана Самущенко (сахнада Галиева) каучук стиліндегі ерекше икемділігімен есте қалды. Рысқаным Жұмағазиева мен Қазбек Хадиков жануарларды үйретумен танымал болып, балалары Тамерлан мен Сабира да осы өнер жолын жалғастырды. Бұл цирк

әртістері тек кәсіби шеберлігімен емес, өнерге деген жанқияр махаббатымен де ерекшеленді. Цирк өнері үлкен шыдам мен кәсіби дайындықты талап етті. Дрессура бағытында А. Гутовский елдегі алғашқы дрессировщик ретінде күрделі трюктерге толы бағдарламалар жасап, жануарлармен жұмыс істеудің жаңа үлгілерін енгізді. Оның шәкірті Шолпан Қожамбердиева алғашында жануарлардан қорықса да, кейін батылдық танытып, ерекше номерлердің авторына айналды. Түйе, аю, қасқыр, тауешкімен жасаған өнері оны «ҚазКСР еңбек сіңірген әртісі» деңгейіне жеткізді. Бұл тұлғалар – Қазақ циркінің алтын дәуірінің тірі куәгерлері ғана емес, нағыз өнер шеберлері [48].

Сол дәуірдегі Қазақ мемлекеттік циркі «интернационалдық рухтағы» ұжым ретінде ерекшеленді – олардың өнері ұлтқа, тілге, нәсілге бөлінбей, әлем көрерменін баурады. Цирктің көркемдік деңгейін өлшейтін нәзік жанры клоунада саласында Мұрат Жұмағалиев сынды майталмандар үлкен еңбек етті. Ол бұл жанрдың терең психологиялық сезімталдық пен үздіксіз шығармашылықты талап ететінін айтып, қазақ клоунада мектебін құрудың маңыздылығын көтерді. 1983 жылы Прагада өткен халықаралық байқауда Мұрат пен Елизавета Жұмағалиевтер Эдуарде Бассе атындағы бас жүлдені жеңіп алып, әлемдік деңгейде мойындалды. Сонымен қатар, Уәлихан Шалабаев, Ерназар Чинибеков, Омархан Жаманақов, Оразалы Доспаев, Тыныбек Танин, Құрманкүл Сақтағанова сынды өнер иелері де ұлттық цирк өнерінің дамуына зор үлес қосты [48].

Осы тарауда талданғандай, Қазақ мемлекеттік циркі кеңестік мәдениет кеңістігінде ұлттық өзіндік ерекшелікті социалистік идеология талаптарымен ұштастыра отырып дамыған көркемдік феномен болды. Цирк тек көрерменге қуаныш сыйлайтын көркем өнер ғана емес, сонымен қатар, кеңестік идеологияның маңызды құралы, социалистік шындықты дене арқылы бейнелеудің перформативтік алаңы болды. Цирк аренасы социалистік утопияның сахнасына айналып, әртістің денесі, трюктер мен көркем бейнелер арқылы «жаңа адам», ерлік, ұжымшылдық және прогресс идеялары көрсетілді. Осы тұрғыда Қазақ циркі этнографиялық элементтерді фольклорлық шоу деңгейінде сақтай отырып, оларды социалистік реализмнің мазмұндық контексіне бағындырды. Сонымен бірге, цирк репертуарында ұлттық болмыстың іздері сақталып қалды. «Қыз қуу», «Көкпар», «Арғымақтар сюитасы» сынды номерлер тек шоу ретінде ғана емес, көшпелі мәдениеттің эстетикалық коды мен рәміздерін сахна тіліне аударған қойылымдарға айналды. Осы элементтер циркке көркемдік тереңдік пен айрықша ұлттық сипат беріп, оны көпұлтты кеңестік мәдени кеңістікте даралап тұрды.

Қазақ циркінің қалыптасуы мен дамуы – ұлттық мәдениеттің урбанизацияланған кеңістікте жаңа формада өмір сүруінің айғағы. Қала архитектурасы мен цирктік сахна киіз үй пішінінде салынған ғимарат арқылы ұлттық рәмізге айналды. Бірақ бұл мәдени жобаның ар жағында «Союзгосцирк» сияқты орталықтан басқарылатын, идеологияға толық бағындырылған құрылымның қатаң шектеуі тұрды. Осыған қарамастан, Қазақ циркі ұлттық өнердің жойылып кетуіне жол бермей, оны жаңа формада ұрпақ санасына

сіңіруге ықпал етті. Цирк кеңестік кезеңдегі мәдени синтездің бірегей үлгісі ретінде тарихта қалды.

3.2 Қазақ мемлекеттік циркінің ұлттық бірегейлікті қалыптастырудағы орны (этнографиялық зерттеу негізінде)

Цирк – ойын-сауық өнер емес, ол этнографиялық құбылыс ретінде белгілі бір мәдениеттің болмысын, құндылықтарын, сенім жүйелерін, тіпті ұлттық мифтер мен фольклорды сахна тілімен сөйлететін күрделі перформативтік кеңістік. Қазақстан жағдайында цирк посткеңестік мәдени трансформациялар аясында ұлттық бірегейлікті қайта құрудың сахналық зертханасына айналды. Әсіресе, Қазақ мемлекеттік циркі қазақ халқының дәстүрлі мәдениетінің көркем формалары мен қазіргі заман талабына сай синтезделген шығармашылық алаңы ретінде этнографиялық зерттеу үшін таптырмас нысан болып отыр.

Цирк сахнасында мәдени тәжірибе тек көрерменге ұсынылып қана қоймай, қайта жанданып, әртістің дене қозғалысында, киім үлгісінде, музыкалық сүйемелдеуде, жануармен өзара әрекеттесу сәтінде мәдени кодтар көрініс табады. Бұл – тікелей тірі мәдени тәжірибе. Мысалы, циркте орын алған «Ер Төстік» пен «Skifiy» этностилистикалық қойылымдар қазақ фольклоры мен тарихи жадыны сахналық эпос арқылы қайта бейнелеудің үлгісі болды. Мұндай қойылымдарда тек костюм мен музыка емес, сонымен қатар, мифологиялық құрылым, тұлпар бейнесі, менталдық дүниетаным сахна тілінде ұсынылады. Яғни, цирк сахнасы – тірі этнографиялық кодтарды әрекет арқылы қайта жаңғыртатын кеңістік.

Этнографиялық зерттеуде циркті нысан ету – өткен мен қазіргі арасындағы көпірді ұғынудың пәрменді тәсілі. Қазақ циркі бұл көпірді жылқы мәдениеті, сал-сері мұрасы, саятшылық, ұлттық ойындар мен көпбуынды отбасы моделінің сақталуы арқылы бейнелейді. Бұл циркті тек көркем форма емес, сонымен қатар, мәдени өзін-өзі тану алаңы ретінде қарастыру қажеттігін айғақтайды. Циркте дене, дәстүр, қойылым алдындағы ритуалдар – формалды емес, бірақ, маңызды этнографиялық дереккөздер. Рухани кодтар сахна мен өмірде қатар өріледі. Сонымен қатар, цирк – ұжымдық жады дене арқылы сақталатын перформативті кеңістік. Мұндай репертуар мен сахна сыртындағы өмірдегі ритуалдар, ұрпақ сабақтастығы, цирк әулеттері сияқты элементтер этнографиялық мәлімет берудің нақты арнасына айналады.

Қазақ мемлекеттік циркі – Қазақстандағы жалғыз кәсіби цирк мектебі қалыптасқан орталық. Мұнда тек қойылымдар ғана емес, өмірдің өзі этнографиялық зерттеу материалына айналады, оқушылар ұстаздарынан тек техника емес, сахна әдебі мен мінез, репетиция этикасын да қабылдайды. Цирк – өнер мен өмірдің, дәстүр мен заманауилықтың тоғысқан алаңы. Ол бір мезгілде сахна мен ритуал, бизнес пен идеология, тарих пен болашақ ретінде әрекет етеді. Сондықтан да, этнографиялық зерттеуде циркті назардан тыс қалдыру – ұлттық бірегейлікті зерттеудегі маңызды қабатты елеусіз қалдырумен тең. Осы тарау одан әрі дәл осы идеяны цирк арқылы бірегейліктің қалай қалыптасатынын тереңірек талдайды.

Ұйымдық бірегейлік (organizational identity) қазіргі ұйымды зерттеу саласында маңызды орын алады. Ол ұйымның өзін-өзі қалай анықтайтынына және ішкі-сыртқы мүдделі тараптармен қарым-қатынасты қалай құратынына тікелей ықпал етеді [217]. Ұйымдық бірегейлік бір мезетте әрі тұрақтылықтың тірегі, әрі стратегиялық бағдар ретінде қызмет атқарып, ұйымдардың даму мен өзгеріс кезеңдерінде шешім қабылдау мен стратегиялық жаңаруға жол ашады. Қазіргі таңда ұйымдық ландшафт жаһандану (және пост-жаһандану) үдерістерімен [218], геосаяси ығысулармен және сыртқы күйзелістермен [219] айқындалып жатқан шақта, ұйымдардың өз-өзіне қоятын «Біз кімбіз?» және «Біз кім болғымыз келеді?» деген сұрақтары бұрынғыдан да өзекті бола түсті [220]. Осы сұрақтар әсіресе ұлттық құрылым кезеңіндегі мәдени ұйымдар үшін өткір сипат алады. Мемлекет ұсынған бірегейлік жобаларға бейімделуге шақырылған мұндай ұйымдар іштей қайшылыққа тап болады. Өйткені олар жаңа ұлттық мазмұнды енгізу арқылы қалыптасқан ұйымдық нормаларға қарсы шығуы мүмкін [221]. Бұл жағдайда ұйым ұлттық бірегейлікпен үндесуге тырысып, өз мүдделі қауымдастығынан алшақтап кету қаупіне ұрынады немесе мемлекет тарапынан қысым мен шеттетілуге душар болуы мүмкін. Бұл шиеленіс отарлық кезеңде құрылған және бүгінге дейін сол мұраны алып келе жатқан мәдени ұйымдар үшін тіпті күшейе түседі, өйткені, оларда отарға дейінгі бірегейлікті қайта қалпына келтіру мүмкіндігі жоқ.

Бірегейлікке қатысты өзгерістер ұйым ішінде де, сыртқы ортада да қарсылық тудыруы мүмкін. Мұндай өзгерістерге бейімделу – күрделі стратегиялық үдерісті қажет етеді. Бұл үдерістер көбіне identity work (бірегейлік), яғни, ұйым мүшелерінің өздерінің бірегейліктерін қалыптастыру, ұсыну және ұстап тұруға бағытталған әрекеттері ретінде сипатталады [222]. Қазіргі әдебиетте identity work көбіне басқарушылық деңгейде, сыртқы күйзелістерге икемделу немесе жұмыс жағдайларындағы психоэмоциялық қысым жағдайында зерттеледі [223]. Алайда, мәдениет саласындағы тарихи тұрғыдан күрделі бірегейлікті иеленген ұйымдардың қалай өзгеріс жасай алатыны мәселесі әлі де толық зерттелмеген.

Біздің зерттеуіміз «Отарлық мұрамен қалыптасқан мәдени ұйымдар постколониялық кезеңде өз бірегейлігін қалай түбегейлі өзгерте алады?» - деген сұраққа жауап іздейді. Сәйкесінше, біз Қазақ мемлекеттік циркінің кеңестік бірегейліктен егеменді Қазақстандағы ұлттық бірегейлікке көшу жолындағы әрекеттерін зерттедік. Цирк терең бірегейлік дағдарысын бастан өткерді, кеңестік мұрадан бас тарту көрермендердің бір бөлігінен айырылу және тарихи серіктес мемлекеттердің наразылығына әкелуі мүмкін еді, ал ұлттық жаңғыру жобаларынан тыс қалу оның легитимдігін жоғалтып, жабылып қалу қаупін тудыратын. Кеңестік жүйеде құрылған бұл ұйымның отарға дейінгі дәуірге сүйенетін тарихи үлгісі болмады. 2016-2022 жылдар аралығындағы алты жылдық этнографиялық зерттеу негізінде біз ұйымның бірегейлік шиеленісін қалай жеңгенін бақыладық.

Біз бұл үдерісті эпигенетикалық өзгеріс деп теориялық тұрғыда сипаттадық [224]. Эпигенетикалық өзгеріс бастапқы ДНҚ құрылымын өзгертпестен, ағзаны оның өмір сүру ортасының өзгермелі талаптарына икемдеу секілді, ұйымның

тарихи негізін сақтай отырып, оны жаңа әлеуметтік-мәдени жағдайларға бейімдеу үдерісін сипаттайды. Өзгеріс төрт тетіктен тұрады: стратегиялық талдау, позитивті демонтаж, шығармашылық үйлесім, және бірегейлікті нығайту. Бұл тетіктер ұйымға тарихи кодтарды сақтай отырып, оларды жаңаша мағыналық жүйеге біріктіруге мүмкіндік береді. Біздің зерттеуіміз екі маңызды ғылыми үлес қосады. Біріншіден, эпигенетикалық өзгеріс ұғымын енгізе отырып, постколониялық контексте бірегейлік шиеленісін шешудің жаңа әдісін ұсынамыз. Бұл әдіс өзгерісті мақсатты, стратегиялы және кезең-кезеңімен жүргізуді көздейді. Екіншіден, біз ерекше назарды бірегейлікті нығайту мәселесіне аударамыз – ұйым ішіндегі тұрақтылықты жаңа бірегейлікті біртіндеп енгізу және отарлық мұраны саналы түрде әлсірету арқылы қамтамасыз ететін үдеріс. Мұндай тәсіл бірегейлікті толықтай үзу емес, оны кезең-кезеңімен қайта құрастырып, жаңа жағдайларға икемді түрде бейімдеуге мүмкіндік береді.

Эмпирикалық контекст және әдіснама

Ұлттық бірегейлікті қалыптастыру: посткеңестік Қазақстанның күресі

Қазақстандағы кеңестік мұра күнделікті өмірдің түрлі аспектілерінде сақталып қалған. Мысалы, ел тәуелсіздік алғанына отыз жылдагн асса да, көптеген азаматтардың тегі әлі де «-ов», «-ев» сияқты орыс жұрнақтарымен жазылады [225]. Тарихи тұрғыдан алғанда, Қазақстан XV-XVIII ғасырлардағы Қазақ хандығының құрамында болған, көшпелі империялардың бір бөлігі еді. XIX ғасырда Қазақстан Ресей империясының отарлық жобасы – Түркістан генерал-губернаторлығына қосылып, біртіндеп саяси дербестігінен айырылды [226]). Кеңестік кезеңде (1936-1991) ұжымдастыру, күштеп отырықшыландыру, индустрияландыру және жаппай орыстандыру саясаты нәтижесінде этникалық қазақтар өз отанында азшылыққа айналды, ал ресми кеңестік мәдениет үстем парадигма ретінде орнықты. 1991 жылы тәуелсіздік алғаннан кейін Қазақстан өзінің табиғи ресурстарының арқасында (әсіресе мұнай мен газ) аймақтағы ең ірі экономикаға айналды. Елдің ЖІӨ (жалпы ішкі өнім) 2023 жылы 250 миллиард АҚШ долларын құрады [227]. Алайда, елдің ұлттық бірегейлігі әлі де толық орнықпаған және екі полюс – кеңестік мұра мен деколониялық болашаққа ұмтылыс арасында тербеліп тұр.

Бұл дағдарыстың себебі – Қазақстан мен Ресей арасындағы тарихи, тілдік, саяси және экономикалық байланыстардың тереңдігі. Орыс тілі ресми тіл ретінде сақталып, ол, әсіресе, қалалық ортада лингва франка (lingua franca) қызметін атқаруда. Қазақстан кириллицадан латын графикасына көшуді жоспарлағанымен (2031 жылға дейін), бұл үдеріс баяу жүруде. Елдің қауіпсіздік жүйесі Ресей жетекшілік ететін Ұжымдық қауіпсіздік туралы шарт ұйымына (ҰҚШҰ) негізделген, ал екі ел арасындағы тауар айналымы 2023 жылы 26 миллиард долларды құрады [228]. Энергетикалық салада да Ресей құбырларына тәуелділік жалғасып отыр.

Қазақстан көпвекторлы сыртқы саясат бағытын ұстана отырып, Ресеймен қарым-қатынасты сақтап қалуға тырысады. Бұл тепе-теңдік саясаты әсіресе Ресей-Украина соғысы кезінде сынға түсті: Қазақстан бейтарап позицияны сақтай отырып, егемендікті бекем ұстану мен Мәскеудің ықпалынан қорғану

арасында күрделі дипломатиялық маневрге мәжбүр болды. Осындай геосаяси күрделілік жағдайында Қазақстан посткеңестік бірегейлігін қалыптастыруға тырысып келеді. Мемлекеттік деңгейде жүзеге асырылып жатқан түрлі мәдени бағдарламалар тарихи дәстүрлерді, диалектілерді және діни тәжірибелерді қайта жаңғыртуға бағытталған [229]. Алайда, елдегі 18% этникалық орыстың болуы бұл үдерісті қиындата түседі. Қазақстан «азаматтық қазақтану» ұғымын ұсынғанымен, этникалық қазақтардың мұрасын басымдыққа шығару орыс ұлт өкілдерінің шеттетілуі қаупін тудырады [228].

Ұлттық бірегейлік құру бастамалары қоғамдық сезімдерге негізделеді. Бұл сезімдер тарихи жарақатты (травманы) танумен байланысты: тың игеру сияқты кеңестік саясат ашаршылық пен демографиялық күйреуге алып келді. Заманауи егемендікке ұмтылыс осы өткеннің ауыр сабақтарымен ұштасады. Алайда, тілдік «қазақтандыру» саясатына қалалық элита қарсылық білдірсе, ауылдық өңірлер дәстүрге берік қалуда. Осы жағдай ұрпақаралық және аймақтық жікті айқындап, ұлттық бірегейліктің саяси аренада күрделі тақырыпқа айналуына себеп болады [230]. Осындай ахуалда, ұлттық бірегейлік мәселесі көбіне саясат деңгейінде қалып отыр, ал бұл үдеріске тартылған ұйымдарға нақты бағыт-бағдар берілмеген. Осы себепті, кеңестік кезеңде құрылған көптеген мәдени ұйымдар, соның ішінде цирк, мемлекеттің жаңа бірегейлік бастамаларына бейімделу барысында құрылымдық және рәміздік қиындықтарға тап болуда.

Қазақ мемлекеттік циркіндегі зерттеу мүмкіндігі.

Қазақстандағы ұлттық бірегейлікті қалыптастыру үдерісінде кеңестік кезеңде құрылған көптеген мәдени ұйымдар тарихи мұра мен жаңа идеологиялық талаптар арасында бірегейлік дағдарысын бастан өткерді. Қазақ мемлекеттік циркі – осындай ішкі трансформацияны бастан кешірген көрнекті мысалдардың бірі. Бір жағынан, ол кеңестік кезеңдегі мәдени саясаттың өнімі ретінде ұзақ уақыт бойы соған тән эстетиканы сақтап келсе, екінші жағынан, Алматы қаласының рәмізіне айналды. Алматы Қазақстанның сауда және мәдени орталығы ретінде – ұлттық бірегейлікті қалыптастыру жолындағы негізгі алаңға айналды.

1991 жылы Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейін цирк бұрынғы «Союзгосцирктен» бөлініп, ҚР Мәдениет министрлігінің қарамағына өтті. Бұл кезеңде цирк көптеген шығармашылық бағдарламаларымен көзге түсті: «Сиқырлы киіз үй», «Азия жұлдыздары», «Үш жуан» сынды қойылымдар елдің жаңа мәдени бет-бейнесін қалыптастыруға ықпал етті. Қазақ циркі әртістері халықаралық деңгейдегі байқауларда жеңіске жетіп, Қазақстанның мәдени брендін паш етті. Атап айтқанда, Досбатыровтар отбасы, Т. Трестин мен Бәкенова, В. Гашута және С. Әбішев бастаған шабандоздар шетел ареналарында өнер көрсетіп, ел мерейін асырды. Алайда, 1990-жылдары елдегі экономикалық дағдарыс циркке де кері әсерін тигізді. Көптеген әртістер шетелге кетіп, көркемдік құрам әлсіреді. 1997-2002 жылдар аралығында цирк жекеменшікке өтті. Бұл кезеңде оның аумағында «Арлекино» ойын-сауық кешені, шабандоздар мектебі, ұлттық би ансамбльдері мен балалар театр студиялары жұмыс істей бастады. 1999 жылы цирк өнерінің тәжірибе мектебі мен бірнеше шоу-балеттер құрылып, жас таланттар мен көрермендерге жаңа мүмкіндік ашты. 2002 жылдың

көктемінде Үкімет қаулысымен цирк Алматы қаласының коммуналдық меншігіне өтті. 2005 жылы қала әкімдігі әртістер құрамын қаржыландыруды қолға алып, жаңа аттракциондар мен қойылымдардың дүниеге келуіне ықпал етті. Бұл – Қазақ циркі дамуының жаңа кезеңі болды [49].

2015 жылдан бастап елдегі ұлттық бірегейлікті жаңғырту стратегиясы аясында цирк те жаңа бағытқа бет бұрды. 2016-2022 жылдар аралығында Қазақ мемлекеттік циркі өз бірегейлігін қайта құру жобасын іске асырды. Осы трансформация кеңестік мұрадан ұлттық мазмұнға көшу жолындағы күрделі ұйымдастырушылық және мәдени үдеріс болды. Бұл жағдай теориялық тұрғыдан зерттеу үшін құнды үлгі болып табылады, ол «сәйкестік жағдайы» ретінде сипатталады және теориялық таңдау принциптеріне сай келеді. Біз зерттеуімізде осы үдерісті нақты уақыт режимінде бақылауды мақсат етіп, цирк әкімшілігіне жүгіндік. Зерттеушілердің кәсіби біліктілігі мен институционалдық серіктестіктері расталғаннан кейін, мекеме этнографиялық бақылауға шартты түрде рұқсат берді. Сөйтіп осы тарау цирктің ішкі трансформациясына ғылыми куәлік етуге мүмкіндік берді.

Деректерді жинау және талдау

Деректерді жинау

Зерттеу барысында 2016-2022 жылдар аралығында біз нақты уақыттағы және ретроспективті деректерді жинадық. Зерттеудің алғашқы кезеңінде ұйымның бірегейлігіне қатысты үдерістерді тереңірек түсіну үшін тек «алдыңғы сахнаны» емес, сонымен қатар, «сахна сыртындағы» үдерістерді де қамтитын этнографиялық әдістеме қажет екені айқын болды. Зерттеу тәсілі бірнеше дерек көзін қамтыды [231]. Деректер алдымен ашық форматтағы жартылай құрылымданған сұхбаттар арқылы жинала бастады, кейін бұл үдеріс этнографиялық бақылауға [232] негізделді. Сонымен қатар, архивтік құжаттар мен медиа материалдар жинақталды. Бұған қоса, циркке қатысты жаңалықтар мен әлеуметтік желідегі контентті талдау үшін нетнографиялық (nethnography) тәсіл қолданылды [233]. Қолданылған деректер Кесте 2-де көрсетілген.

Кесте 2. Деректерді жинау

Дерек көзі	**Сипаттамасы**	**Өлшем бірлігі**	**Мазмұн көлемі**
Этнографиялық бақылау (маусым 2016 – қаңтар 2022)	Қазақ мемлекеттік циркіне екі зерттеушінің тұрақты сапарлары. Ұйым жұмысына бақылау: дайындық, репетициялар, қойылымдарды көру, сахна сыртындағы әзірлік.	Күн	1000+
Сұхбаттар	Цирк директорымен, әртістермен, режиссерлермен, дизайнерлермен, композиторлармен,	Күн	56

	көрермендермен, музей қызметкерлерімен сұхбаттар		
Дала күнделіктері	4 зерттеу күнделігі (әрқайсысы шамамен 100 бет)	Дәптер саны	4
Ашық және жартылай құрылымдалған сұхбаттар (2016–2022)	Цирк директоры, әкімшілік қызметкерлері, әртістер, мәдениеттанушылар, көрермендер және БАҚ өкілдерімен сұхбаттар.	Жалпы сұхбат саны	56 (шамамен 1 сағаттан)
Мұрағаттық материалдар	Тоқсандық және жылдық есептер, БАҚ мақалалары, көрермен пікірлері (бейне сұхбаттар), цирктегі қойылым мұрағаты (бейнематериалдар), музей экспонаттары (фото, афиша, костюмдер, марапаттар, газет қиындылары)	Бірлік саны	100+
Аудиовизуалды материалдар	Фотосуреттер, бейнематериалдар	Бірлік	100+
Кітаптар мен құжаттар	Цирк стратегиясына қатысты құжаттар, брошюралар, жарнамалық материалдар	Бірлік	4

Этнографиялық бақылау және бейресми әңгімелер

Қазақ мемлекеттік циркіндегі этнографиялық бақылау мен бейресми әңгімелер арқылы біз ұйым мүшелерінің не айтатынын ғана емес, сонымен қатар, олардың нақты іс-әрекеттері мен қабылдаған шешімдерін және ұйым ішіндегі үдерістердің қалай жүретінін тікелей бақылай алдық [234]. Алты жыл бойы, оның ішінде COVID пандемиясы кезінде де, далалық зерттеуші цирктің құрамында жұмыс істей жүріп, күнделікті өмірді, шешім қабылдау үдерістерін және ұйым мен оның стейкхолдерлері арасындағы өзара әрекеттесулерді бастан өткерді. Сонымен қатар, көрермендер арасында болып, олардың пікірлерін жинақтап, мәдени қабылдауды бақылауға ден қойылды. Далалық деректер күнделікті жазылған бақылау жазбалары, аудио және бейнежазбалар арқылы құжатталды. Сонымен қатар, авторлар өз ойлары, бақылаулары мен зерттеудегі қиындықтарды жүйелі түрде тіркеп отырды.

Сұхбаттар

Этнографиялық бақылаулармен қатар біз жартылай құрылымданған сұхбаттар жүргіздік. Далалық авторлар цирк басшылығы, әртістер, техникалық қызметкерлер және көрермендермен бейресми және формалды форматтағы сұхбаттар мен әңгімелер ұйымдастырды. Бұл сұхбаттар қысқа диалогтардан ұзақ пікірталастарға дейін созылды [232]. Жалпы саны 56 сұхбат өткізілді. Цирк

ұжымымен сенімді қарым-қатынас орнаған соң, бейресми диалогтар терең түсініктер қалыптастыруға ықпал етті.

Құжаттар, аудио-визуалдық материалдар

Цирк әкімшілігі бізге бірқатар ішкі құжаттарға шектеулі түрде қолжетімділік берді. Бұл материалдар цирк жұмысының ішкі логикасын түсінуге көмектесті. Біз, сондай-ақ, медиа жарияланымдар, цирк мұражайындағы экспонаттар, фотосуреттер, бейнежазбалар, жаттығу материалдары, көрермен пікірлері және есептер сияқты деректерді қамтитын ауқымды тарихи архивтік материалдарды жинадық.

Деректерді талдау

Деректерді талдау барысында біз үдерістік зерттеулерге негізделген индуктивті теориялық модельді құру тәсілін қолдандық [235]. Біз деректерді жинау, ғылыми әдебиеттерді талдау және пайда болған теориялық идеяларды өзара байланыстыра отырып бірнеше мәрте талдау жүргіздік. Осы үдеріс зерттеліп отырған құбылысты толық түсіндіре алатын теориялық модель қалыптасқанға дейін жалғастырылды.Талдау үдерісі төрт негізгі кезеңнен тұрды:

1-қадам. Нарративтерді қалыптастыру. Біз цирктің бірегейлігін өзгерту үдерісіне қатысты нарративті (баяндау) дайындадық. Цирктің бірегейлікті трансформациялау жолында атқарған барлық әрекеттері құжатқа түсірілді. Бұл баяндау уақыт пен әрекеттердің реттілігіне негізделіп, зерттеу сұрағына сәйкестендірілді.

2-қадам. Уақыттық кезеңдерді бөліп көрсету. Біз цирктің бірегейлікпен жұмыс істеуіндегі сабақтастық пен өзгерістерді көрсететін негізгі эмпирикалық кезеңдерді анықтауға назар аудардық [235]. Бұл талдау нәтижесінде біз төрт кезеңді бөліп алдық. Бірінші кезеңде цирк кеңестік мәдени жүйенің бір бөлігі ретінде жұмыс істеді және кеңестік дәстүрлер мен стильдерді ұстанды. Екінші кезеңде цирк ішкі бірегейлік дағдарысын бастан кешірді. Үшінші кезеңде өзгертуге болатын бірегейлік құрылымдарын анықтау және қайта қарау үдерістері жүргізілді. Төртінші кезеңде жаңартылған бірегейлікті енгізу мен бекітуге бағытталған әрекеттер жүзеге асты.

3-қадам. Кодтау. Әр кезең шеңберінде біз алдымен осьтік кодтау жүргіздік [236]. Жинақталған далалық деректерді сұрақ қою және үнемі салыстыру арқылы он алты бірінші деңгейлі ұғымдарға бөлдік. Бұл ұғымдарға атау беру үшін сипаттамалық сөз тіркестері қолданылды. Мысалы, цирктің ішкі және сыртқы деңгейде бірегейлікке қатысты шиеленістерді түсіну әрекеті «екіжақты динамика», «ұлттық бірегейлікті қалыптастыру дискурсы», «ұйымдық мәдениет» және «ескірген кеңістік» сияқты ұғымдармен белгіленді. Кейін біз бұл кодтарды жоғары деңгейлі абстракциялау арқылы сегіз екінші деңгейлі теориялық тақырыпқа біріктірдік [236]. Бұл кезеңде біз эмпирикалық деректер мен теорияны қатар қарастырдық. Екінші деңгейлі тақырыптарды бойлай орналастыру арқылы кейбір кодтардың қайталанатын сипатын байқадық және осы үдерісте циклдердің болуы ықтимал екенін түсіндік. Осыдан кейінгі диаграммалар, метафоралар мен кодтарды еркін қолмен сызу негізінде төрт үшінші деңгейлі жинақталған өлшем құрылды. Бұл төрт негізгі механизм келесідей аталды: «стратегиялық талдау», «позитивті демонтаж»,

«шығармашылық үйлесім» және «бірегейлікті нығайту». Осы теориялық құрылым бірегейлікті трансформациялау үдерісін айқындайды. 3-кестеде деректер құрылымы көрсетілген.

Кесте 3. Деректерді кодтау құрылымы

Жиынтық категориялар	Тақырыптар	Концептілер
Стратегиялық талдау	Гео-уақыттық өзгерістер және сыртқы қысымдар	Екіжақты қарым-қатынас динамикасы
		Қазақстандағы ұлттық бірегейлікті қалыптастыру бағыты
	Ішкі құрылым мен этникалық шиеленістер	Ұйымдық мәдениетке байланысты проблемалар
		Жануарлардың жағымсыз иістері
Позитивті демонтаж	Бірегейлік құрылымын тану және бөлшектеу	Кеңестік журналдардан ақпарат көздерін іздеу
		Цирк жанрлардың классификациясы
	Қалпына келтірілетін және өзгертілетін элементтерді анықтау	Ат үстіндегі трюктердің маңыздылығы
		Ұлттық нақыштағы бейнелер мен дәстүрлі киімдер
Шығармашылық үйлесім	Ұжымдық келісім	Отбасылық құндылықтарға негізделу
		Рухани және діни ұстанымдарға бейімделу
	Шығармашылық эксперименттер	Оқиға желісін негізге алған тақырыптық форматқа көшу
		Қимыл мен актерлік шеберлікті біріктіру (Action Acting)
Бірегейлікті нығайту	Бейімделген диффузия	Этникалық тақырыптарға негізделген цирк қойылымдары
		Ұйым ішіндегі идеялық ізденістер
	Бағдарлы бейтараптандыру	Кеңестік элементтерді біртіндеп азайту
		Жаңа қойылымдарды бұрынғы репертуармен араластыру

4-қадам – Жинақталған өлшемдерден үдерістік модельге өту. Біз барлық теориялық құрылымдар арасындағы өзара байланыстарды визуалды карта жасау арқылы қарастырдық [237] және нәтижесінде үдерістік модель құрылды. Талдау барысында біз теориялық модельге сәйкес келетін метафораны анықтауға да назар аудардық. Зерттеу барысында «эпигенетика» ұғымы осы үдерістік модельге сәйкес келетін метафора ретінде танылды, ол ДНҚ құрылымын өзгертпей, мінез-құлық пен ортаға жауап ретінде гендердің белсенділігін өзгерту мүмкіндігін сипаттайды. Бірнеше мәрте пікірталас пен редакциядан кейін біз цирктің кеңестік мұрадан алыстап, Қазақстанның ұлттық бірегейлік стратегиясына сәйкес жаңа бейнесін қалыптастыру үдерісін түсіндіретін «эпигенетикалық өзгеріс» деп аталатын теориялық модельді бекіттік.

Кодтау нәтижелері

2016 жылы Қазақ мемлекеттік циркі (ҚМЦ) басқару құрылымын түбегейлі өзгертті. Бұған дейін цирктегі өзгерістер, негізінен, кадрлық ауыс-түйістер мен бағдарлама құрамын жаңартумен шектелетін (сұхбаттан). Алайда, 2016 жылы бірқатар мәселелер қатар туындап, ҚМЦ-нің кеңестік цирк ретіндегі бірегейлігіне қысым күшейді. Алматы қаласы әкімдігі үш негізгі мәселені шешу міндетін жүктей отырып, жаңа басшылықты тағайындады:

- біріншіден, циркте жұмыс істейтін орыс ұлтының бірнеше өкілі Қазақстан үкіметіне жеткізілген «ұлттық азшылықты шеттету» мәселесіне байланысты Ресей үкіметіне шағым түсірген.
- екіншіден, ұлттық бірегейлікті қалыптастыру саясаты аясында Алматы мен Қазақстан үшін маңызды мәдени нысан саналатын цирк кеңестік мұрадан арылып, жаңа ұлттық бейнеге өтуі тиіс еді. Бұл кеңес дәуірінде қалыптасқан және сол жүйенің мәдени бірегейлігінің ажырамас бөлігі болған ұйым үшін күрделі міндет болды.
- үшіншіден, көрермен санының айтарлықтай төмендеуі салдарынан цирк мемлекеттік субсидияға тәуелді едәуір жоғары бола бастады.

«Циркке басшылыққа келгенде түрлі мәселелерге тап болдық: ұйымдастыру жұмысы жүйесіз, ғимараттар тозған, көрермен қызығушылығы төмен. Шығармашылық тоқырауға ұшыраған, әртістердің мотивациясы да әлсіз болды. Циркті қалпына келтіру қажет болды. Ал оны бұрынғы жолмен жандандыру әлдеқайда оңай еді. Бірақ үкіметтің отарлық мұрадан бас тартуға қатысты ұстанымы нақты болды – егер біз циркті шынайы ұлттық (қазақстандық) циркке айналдырмасақ, әкімдіктен қаржылай қолдау алу да мүмкін емес еді» (Цирк басшылығымен сұхбаттан үзінді).

Біздің зерттеу нәтижелері цирк басшылығының ҚМЦ-ні қазақ мәдениетінің көрінісі ретінде қайта қалыптастыру жолындағы күресін көрсетті. 2021 жылға қарай цирк Алматы (және жалпы Қазақстан) мәдени кеңістігінде өз орнын қайта таба алды. Бұл жетістік Қазақстан Үкіметі мен халықаралық аренада, атап айтқанда, Халықаралық Цирк Өнері Фестивалінде танылып, жоғары бағаланды:

«Бүгінде Қазақ циркі Республикадағы өнердің бірегей мәдени қабаты ретінде белсенді дамып келеді. Әлемнің жетекші цирк фестивальдері мен байқауларындағы жүлделер оның беделін дәлелдейді» (Budapest халықаралық цирк көрмесінен алынған жаңалық, нетнографиялық дерек).

Талдау нәтижесінде ҚМЦ кеңестік мұрадан арылып, жаңа ұлттық бірегейлікке көшу үдерісінде эпигенетикалық өзгеріс тәсілін қолданғаны анықталды. Бұл – ұйымдық бірегейлікпен жұмыс істеудің төрт тетігін қамтитын күрделі үдеріс: стратегиялық талдау, позитивті демонтаж, шығармашылық үйлесім және бірегейлікті нығайту.

Біз эпигенетикалық өзгеріс ұғымын метафоралық құрылым ретінде ұсынамыз. Ол – тұқымқуалайтын ДНҚ құрылымын өзгертпестен, гендердің белсенділігін сыртқы орта мен мінез-құлыққа байланысты бейімдейтін биологиялық үдерістің баламасы. Бұл метафора ұйым бірегейлігінің біртіндеп, таңдамалы және бейімделмелі өзгерісін түсіндіруге мүмкіндік береді. Joep Cornelissen [238] метафораның ұйымдастырушылық теориядағы маңызын атап өткендей, біз оны тура мағынада емес, теориялық ойлау құралдары ретінде қарастырамыз. Яғни бұл – күрт үзіліс немесе бұрынғы дәстүрді қалпына келтіру емес, ұйымның орнықтылығын сақтай отырып, саяси-мәдени ортадағы өзгерістерге сәйкес қайта үйлестіру жолы.

Стратегиялық талдау

Міндетті өз қолына алғаннан кейін, жаңа басшылық ең алдымен 2015 жылғы жылдық есеппен танысты. Алайда есеп мемлекеттік мекемелерге тән стандартты үлгіде құрылғандықтан, нақты мазмұн бере қоймады:

«Алматы қаласы әкімдігінің Мәдениет басқармасы Қазақ мемлекеттік циркінің қызметіне қадағалау жүргізіп, оның қаланың мәдениет талаптарына сәйкестігін қамтамасыз етті. Жалпы саны 217 қызметкер болды (Қосымша 1), олардың 106-сы – цирк әртістері, 42 адамнан тұратын әкімшілік құрам күнделікті жұмыс үдерісін, қаржылық міндеттер мен жоспарлауды қадағалады. 69 адамдық техникалық топ ғимараттың жай-күйіне және қойылымдардың үзіліссіз жүруіне жауапты болды. Сонымен қатар, 19 адамнан тұратын қосалқы қызметкерлер құрамына әртістер мен шақырылған қонақтар тұратын жатақхананың күтімі жүктелді. 3,7929 гектар аумақта орналасқан цирк кешені 17,98 мың м² аумақты алып жатыр. Онда тарихи цирк ғимараты мен 70 бөлмелі жатақхана бар» (архивтік деректерден, қосымша 1).

Кейінгі бірнеше аптада өткен басқарушылық және ұжымдық жиналыстардың нәтижесінде цирк ішіндегі жағдайға қатысты мынадай пікір айтылды:

«Ұйым құрылымдық жағынан толық күйреудің алдында тұрған болатын: әр тараптан келген жаңа қызметкерлерден құралған ұжымда тәртіп әлсіз, инфрақұрылым тозған, ішкі алауыздық пен дау-дамайлар жиілеген, ал цирктің жалпы ахуалы – дағдарыстық жағдайда еді» (директордың орынбасарымен сұхбаттан). Жиналыс барысында айтылған ұсыныстар көбіне сыртқы көріністі жаңарту – жаңа костюмдер, заманауи жарықтандыру жүйесі, жаңа акробаттар тарту, цирктің тарихи ғимаратының жөндеу жұмыстары сияқты идеяларға тіреліп отырды. Алайда, басшылық бұл ұсыныстардың Алматы қаласы әкімдігінен алған нақты тапсырманы толығымен орындай алмайтынын түсінді. Сол себепті олар мәселенің түп-тамырына үңіліп, цирк ұйымының бірегейлігіне қатысты сыртқы да, ішкі де түйткілдерді кешенді түрде зерттеуге шешім қабылдады.

Осы кезеңде біз Қазақ мемлекеттік циркінің басшылығы өзінің бірегейлігін сақтап қалу мен өзгертуге қатысты туындаған нақты шиеленіс ошақтарын анықтап, зерделегенін байқадық. Бұл кезеңде жүргізілген барлық іс-шаралар мен ізденістерді біз *«стратегиялық талдау»* деп жинақтадық.

Гео-уақыттық өзгерістер және сыртқы қысымдар. Біздің зерттеуіміз үшін Қазақ мемлекеттік циркі (ҚМЦ) басшылығы айқындаған геосаяси және уақыттық өзгерістердің кейбір аспектілерінің ҚМЦ-не және оның бірегейлігіне қалайша қысым түсіріп жатқанын бақылау қызықты болды. Мемлекеттік құрылымға бағынатын мәдени ұйым ретінде цирк алдымен ұлттық бірегейлікті қалыптастыру бастамасына сәйкестенуі тиіс болды. Алайда, бұл бағытта мемлекет тарапынан айқын бағдар берілмеді. Қолда бар ресми құжаттар Қазақстандық бірегейлікті қайта қалпына келтіру қажеттілігін атап өтсе де, бұл талап Кеңестік кезеңде құрылған және отарлық мұраны иеленіп қалған мекемелер үшін белгілі бір шиеленіс тудырды:

«Алдыңғы қатарлы мемлекеттер қатарынан орын алу үшін біз ескі бірегейлік пен ойлау үлгісінен арылуымыз керек. Осы себепті, 2004 жылы Қазақстан «Мәдени мұра» бағдарламасын, ал 2013 жылы «Халық тарих толқынында» бағдарламасын бастады. Бұл бағдарламалар еліміздің тарихи-мәдени мұраларын қалпына келтіруге және халықты өз тарихымен қайта қауыштыруға бағытталды. Ұлттық тамырды, тарихты және дәстүрді мойындамай, жаңғыру мүмкін емес» (Үкіметтік құжат, мұрағат).

Басқарма ұлттық мазмұнға бет бұрғанмен, осы қадам цирктегі этникалық орыс қызметкерлері тарапынан қарсылық тудырды. Кейбіреулері Ресейдің қоғамдық онлайн платформасына шағым түсіріп, бұл мәселе екі ел арасындағы дипломатиялық деңгейге жетті. Басшылық бұған жауап ретінде бірегейлік трансформациясы барша ұжымның қолдауымен жүзеге асуы тиіс екенін ұғынды.

«Циркте өзгеріс барлық әріптестердің қолдауымен ғана іске асуы мүмкін. Бұл қойылым сапасына әсер етіп қана қоймай, мемлекетаралық қысымдар мен наразылықтарды да болдырмайды», – делінген жиналыс хаттамасында.

Көрермен талғамының да өзгеруі маңызды фактор болды. Мысалы, 2009 жылы орын алған Қырғызстан циркіндегі аюдың жаттықтырушыны өлтірген оқиғасы Қазақстан көрермендеріне теріс әсер етіп, аң қатысатын номерлерге деген сенімсіздік артты. Бұл – кеңестік стильге тән элементтерге деген көзқарастың өзгеруін көрсетеді. Көрермен ағынының азаюы басқа да кеңестік кезеңнен қалған мәдени мекемелерде байқалды.

«Егер біз өзгеріс енгізсек, ол қалай көрінетінін елестете алмаймыз. Қазіргі жастар циркті қызықсыз көреді, бір рет көрген соң қайтып келмейді. Ал кеңестік циркті ұнататын көрермендерден айырылып қаламыз ба деп қорқамыз», - делінген ішкі жиналыстағы бақылауда.

Ішкі құрылым мен этникалық шиеленістер. Цирктегі құрылымдық мәселелер, мысалы, ескі ғимараттар, қартаң қызметкерлердің санының көбеюі, жас мамандардың циркті таңдаудан бас тартуы – ұйымның болашағына қауіп төндірді. *«Цирк әлі күнге дейін құрылымдық жағынан кеңестік дәуірде. Әртістер, музыка, киімдер – бәрі Ресеймен байланысты. Жас әртістер мұнда келуден бас тартады»,* - дейді жас акробат (сұхбаттан үзінді).

Зейнет жасына жеткен әртістердің шығармашылық белсенділігі төмендеген.

«Физикалық ауыр салада әйелдер 58 жасқа, ерлер 63 жасқа дейін жұмыс істеуі – сапа мен қауіпсіздікке кері әсер етеді. Бұл өз кезегінде циркте ішкі қақтығыстарға жол ашады», - деп атап өтті кадр бөлімінің маманы.

Осылайша, сыртқы және ішкі факторлар циркті бірегейлік дағдарысының шегіне жеткізді. Бір жағынан, цирк кеңестік мұрадан арылып, жаңа көрерменді тартуы тиіс болса, екінші жағынан, үкіметтен ұлттық мәдени нысан ретіндегі миссияны орындау талап етілді.

Позитивті демонтаж (Affirmative Demontaging)

Қазақ мемлекеттік циркінің (ҚМЦ) мүшелерімен күнделікті бейресми әңгімелер арқылы араласқанымызда, ұйым басшылығының жаңа бірегейлікке көшу бағытында жол табуға тырысып, алайда, бұл бағыттың айқын болмағанын сезіндік. Бұл кезеңдегі талдауларымыз көрсеткендей, өзгеріс цирктің сыртқы пішіні мен құрылымын механикалық ауыстырудан емес, оның негізін құрайтын ішкі мән-мағыналарды тереңінен түсінуден басталды. Осылай өзгеріс енгізуге болатын өзекті элементтер анықталып, оларды бөлшектеу және қайта ойлау үдерісі басталды. ҚМЦ цирк ретіндегі бастапқы болмысынан бас тартпай, осы үдерісті біз «позитивті демонтаж» деп сипаттадық.

«Цирктің тарихи ғимаратын өзгертуге болмайды. Ішінде үш басты бағыт - жануарлармен қойылымдар, сайқымазақтар мен акробаттар. Өзгертетініміз осы ғана. Бірақ бұл бүгінгі ҚМЦ-ні түбегейлі жаңартуға жеткіліксіз» (Көркемдік жетекшімен сұхбат).

Осы кезеңде ҚМЦ екі басты бағыт бойынша жұмыс атқарды: біріншіден, «кеңестік цирк» ұғымының құрылымдық элементтерін анықтап, оларды концептуалды түрде бөлшектеу; екіншіден, өзгеріске бейімделе алатын элементтерді анықтау.

Бірегейлік құрылымын тану және бөлшектеу. Бір күні 1982 жылы ҚМЦ қатарына қосылған ардагер қызметкер жиналысқа «Советский цирк» журналын әкелді. Журналда қазіргі циркте қойылмайтын ескі номерлер сипатталған. Басшылық осы материалдардан үлкен пайда болатынын түсініп, ҚМЦ аумағында цирк тарихының мұражайын ашу туралы шешім қабылдады. Бұл бастама кең көлемдегі ізденіске ұласып, кеңестік және дәстүрлі көшпелі өнер үлгілерін қатар қарастыруға жол ашты:

«Біз (қазақтар) – көшпенді халықпыз. Ұлттық мерекелерде көкпар мен қыз қуу секілді ойындарды сақтап келеміз. Бұл мұражай арқылы біз кеңестік және дәстүрлі өнерді тереңірек зерттей аламыз» (Басшылықпен сұхбат).

Зерттеу барысында кеңестік цирк мемлекеттік идеологиялық құрал болғаны белгілі болды:

«Кеңес билігі цирктің халыққа қолжетімділігін жақсы түсінді. Ол арқылы идеологиялық үгіт-насихат жүргізілді. Сайқымазақтар партия жауларын әжуалап, көрерменге социалистік идеяны сіңірді. Кеңестік цирк осы ерекшелігімен дараланды» (нетнография).

Қоғамда цирк өнері көбіне клоундар мен жабайы жануарлардың өнері ретінде қабылданады. Алайда, шын мәнінде, цирк – жанрлық жағынан күрделі әрі жан-жақты дамыған өнер саласы. Осыған орай, жүргізілген зерттеу

нәтижесінде цирк жанрлары жүйеленіп, олардың негізі ретінде 9 ірі жанр айқындалды – атлетика, жонглерлік, эквилибр, клоунада, дрессура, гимнастика, акробатика және т.б. Бұл негізгі жанрлардың әрқайсысы өз ішінен бірнеше тармақтарға бөлінеді. Мысалы, ат акробатикасы тек джигитовкамен шектелмейді, оған қоса гротеск, па-де-де, вольтиж сияқты қосымша бағыттардан тұрады. Барлық жанрлық құрылым арнайы сызбалық жүйеге түсіріліп, көрнекі түрде ұсынылды. Бұл жүйеленген тәсіл ҚМЦ басшылығының цирк музейіндегі экспозицияларын жаңа тұрғыдан бейнелеп, болашақ даму стратегиясын нақтылауына септігін тигізді. Украинадағы кәсіби цирк әріптестері аталған сызбаға жоғары баға беріп, оны өз тәжірибелерінде ескерілмеген ерекше құрылым ретінде таныды: «Бүкіл өмірімізді циркке арнағанымызбен, осы аспектіні байқамаппыз», - деп пікір білдірген. Қазіргі кезде бұл модель ҚМЦ-да цирк жанрларын ғылыми негізде қайта құру мен дамытуға мүмкіндік беріп отыр:

«Біз цирк өнерін 9 негізгі және 8 қосымша жанрға бөліп, жүйеледік. Бұл бізге әр жанрды ғылыми тұрғыда қайта қарап, оның даму траекториясын айқындауға жол ашты» (Қазақ мемлекеттік цирк директорының сұхбатынан).

Қалпына келтірілетін және өзгертілетін элементтерді анықтау. Жиналыстарда цирк жанрларының көрнекі сызбасы (Қосымша 2) ұсынылған кезде, қатысушылардың басым көпшілігі ерекше мән берген негізгі элемент ат болды. Жануар үйретушілер мен атбегілер бұл ұсынысты қызу қолдады. Олардың бірі аттың цирк сахнасындағы рөліне тоқталып, ол тек қойылымның бір бөлшегі емес, өміріміздің өзегі, тұлпарлармен байланысқан ұлттық мифологиямыздың бір бөлігі екенін айтты, сондықтан, ұлттық рух көтеретін көркем және мағыналы қойылымдар жасау қажет екенін алға тартты.

Аттың үстінде қойылатын трюктердің үлесін арттыру ҚМЦ-ның ұлттық бағытқа бет бұрғанын білдіретін жарқын нышаны болды. Бұл әрі ауылдағы шабандоз жастар үшін жұмыс көзіне айналды. Ал сәтті жүзеге асқан жағдайда болашақта аю секілді жабайы жануарлармен қойылымдардан бас тартуға жол ашты.

Келесі төрт ай ішінде ат үстінде қойылатын трюктер қайта жасақталды. Көркемдік жетекші, жаттықтырушылар, суретшілер, костюм дизайнерлері үнемі белсенді талқылаулар жүргізіп отырды. ҚМЦ директоры көптен күткен бағытты тапқан соң, батыл қадамға барып, жаңа элементтерді Монте-Карло халықаралық цирк фестивалінде қазақ цирк өнерінің ерекшелігін ұлттық музыка, костюм, философиясын көрсетуге шешім қабылдады.

Халықаралық «Монте-Карло» фестиваліне қатысқан Қазақ мемлекеттік циркі үшін бұл тәжірибе ұлттық реңкті танытудың бетбұрысты кезеңіне айналды. Акробат Әділет Тикановтың естелігі бұл сәттің көркем әрі терең мәнін аша түседі. Оның айтуынша, көрермендер киіз үй, аң терісі, бүркіт және шапан бейнеленген сахналық көріністерге ерекше ықыласпен қарады. Осы көріністер Қазақстанның тек сахналық рәміздері ғана емес, ұлттық рухтың шынайы көрінісіне айналды.

Фестиваль соңында атақты канадалық «Cirque du Soleil» циркінің әртістері келіп: *«Сіздердің музыка мен әрекеттеріңізден даланың иісі аңқып тұр»,* - деп шынайы таңданысын білдірген. Бұл пікір Әділеттің айтуынша, әртістердің өзінде

де үлкен эмоциялық серпіліс тудырды. Бұған дейін қазақ әртістері кеңестік үлгідегі костюмдермен сахнаға шықса, алғаш рет этникалық орыс әріптестері қазақы киім киіп, қойылым жасаған. *«Басында бәрімізде қобалжу болды. Бірақ көрермендердің ықыласы бәрімізді біріктіріп жіберді»,* - дейді ол. Әділет, сондай-ақ, ұлттық мәдениетті халықаралық сахнада нақты таныстырудың маңыздылығын атап өтеді.

«Біз Азия халқы болғандықтан, көрермендер бізді көбіне Қытай, Корея немесе Монғолиямен шатастырып жатады. Ал қазақтың кім екенін көрсету үшін, шапан, бүркіт, киіз үй арқылы нақты бейне жасау қажет», - дейді ол. Оның айтуынша, қазақ циркінің музыкалық сүйемелдеуінде де ұлттық ерекшелік айқын сезіледі. «Қыран» этно-тобының шығармалары мен көмеймен ән айту дәстүрі секілді элементтер арқылы көрерменде ерекше эмоция туады. *«Кейбіреулер «музыканы тыңдағанда денем тітіркеніп кетті» деп жатады. Бұл олардың әсерін сөзбен жеткізе алмайтынын білдіреді»,* - дейді ол.

Бірде ҚМЦ мүшелерімен цирк алдындағы субұрқақ маңында отырып әңгімелескенімізде, сол субұрқақта шеңберден секіріп тұрған жолбарыс пен сайқымазақ мүсіні тұрғаны айтылды. Сонда бір әріптес цирк ғимараты жанындағы мұнарада бейнеленген тұлпар мүсінін көрсетіп:

«Біздің тұлпар – енді жолбарыс пен сайқымазақтың үстінен қарап тұр. Нұр тұлпардың үстіне түсуі керек», - деді (сұхбаттан).

Сәйкесінше, «позитивті демонтаж» коды кеңестік цирк формаларын қайта ой елегінен өткізіп, оның элементтерін жаңа ұлттық кодтармен алмастыру үдерісі сахнада ғана емес, әртістердің өзара қарым-қатынасында да шынайы көрініс тапты.

Шығармашылық үйлесім

2016 жылдан 2022 жылға дейін (2020 жылғы COVID үзілісімен) циркте біртіндеп жүрген өзгерістерді екі өзара байланысты іс-әрекетке топтастырдық – ұжымдық келісім және шығармашылық эксперименттер. Осы кезеңнің нәтижесінде ҚМЦ классикалық циркт формасынан цирк-театрға айналып, сторителлинг (оқиға арқылы ақпарат жеткізу) элементтері арқылы цирк өнері негізінде тұтас оқиғаларды сахналық түрде баяндай алатын жаңа форматқа өтті. Бұл жаңа үлгі көрермен тарапынан оң қабылданды, бірақ басқару тобы осы форматты әлі де эксперимент ретінде қабылдап, оның ұзақ мерзімді тиімділігін күмәнмен қарады.

Ұжымдық келісім. Көшпенді дәстүрлі қойылымдардың енгізілуі жаңа шебер мамандарға деген сұранысты арттырды. Бұл сұранысты ҚМЦ қызметкерлерінің отбасылық және әлеуметтік желілерін жұмылдыру арқылы өтеу мүмкін болды. Кеңестік кезеңге дейінгі тарихи контексте қазақ және орыс этностарында көп буынды отбасы бір шаңырақ астында өмір сүргені белгілі. Бұл дәстүр посткеңестік Қазақстанда қайта жанданды. Көптеген егде жастағы қызметкерлер, сахнадан кеткенімен, ресми түрде жалақы алып жүргендіктен, өз балалары мен немерелерін цирктегі бос орындарға ұсынып, оларды үйретуге кірісті.

«Біз бірден бірнеше мәселені шештік, біріншіден, зейнет жасына жеткен мамандар өз отбасын оқытуға белсенді араласты. Екіншіден, олар сахнаға

шыққан балаларының қауіпсіздігін қамтамасыз етуші ретінде жауапкершілік алды. Апаттар саны күрт азайды. Үшіншіден, отбасы мүшелерінің бір ортада жұмыс істеуі – Қазақстанда этносқа қарамастан – арман деуге болады» (Қауіпсіздік және сахна менеджерімен сұхбаттан).

Жұмыс ахуалы түбегейлі өзгерді. Бұрын өз алдына оқшау жұмыс істеген жүргізушілер мен әкімшілік қызметкерлер енді жаттығу барысын бақылап, тәлімгерлермен белсенді байланысқа түсе бастады. Ардагерлердің көпшілігі сахнаға жаңадан келген туыстарын дайындауға өз уақытын арнады. Мәселен, циркте 25 жылдан астам еңбек еткен тәжірибелі акробат Ольга Демидова өзінің екі қызы Таисия мен Анастасияны және жиенін циркке шақырып, оларды өзі дайындады.

«Қыздарымның жетістіктерін көріп, басшылық оларды халықаралық байқауларға ұсынды. Бірнеше мәрте жеңіске жетіп, елге танымал болдық. Бұрын өзімді бұл жерден шеткері сезінетінмін, кеткім келген кездер де болды. Бірақ енді цирк – менің өмірімнің мәні» (әңгімелесу, асханада).

Таисия Демидованың жетістігі үкімет деңгейінде де жоғары бағаланды. Ол Монте-Карлодағы «Жаңа ұрпақ» фестивалінде қола медальмен және екі арнайы сыйлықпен марапатталды (netnography деректері).

Шығармашылық эксперименттер. Дін кеңестік кезеңде идеологиялық тұрғыдан қудаланған және қоғамдық өмірден шеттетілген құбылыс болып, қазіргі Қазақстанда ұлттық жаңғыру мен мәдени-рухани қайта бағамдаудың маңызды бөлігіне айналды. Тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде ислам дінін ұстанушылар санының артуы, діни рәсімдер мен мерекелердің қоғам өміріне қайта енуі, сондай-ақ, жастардың дінге бет бұруы діннің қоғамдық рөлінің қайта жанданғанын көрсетеді (Cornell, Starr & Tucker, 2017; Sharipova, 2020). Бұл үдеріс посткеңестік кеңістікте тек сенімнің ғана емес, сонымен бірге, ұлттық бірегейлік пен мәдени тамырды қайта бекітудің бір формасы ретінде қарастырылады. ҚМЦ мемлекеттік мекеме болғанымен, дінді ұстануға қатысты икемді саясат ұстанды. Мұндай өзгерістер мекемеде шығармашылық эксперименттерге жол ашты.

Бұл рухани жаңғыру атмосферасында ҚМЦ ұжымы кеңестік кезеңде мүлде болмаған жаңа мәдени тәжірибелерге орын берді. Мысалы, бұрын қойма ретінде пайдаланылып келген кең бөлмелердің бірін жөндеп, қызметкерлерге арналған асхана ашылды. Бұл асхана тек арзан бағамен тамақтану орны ғана емес, сонымен қатар, ұжымдық кездесулер мен дәстүрлі рәсімдердің өтетін кеңістігіне айналды. Цирк басшылығының айтуынша «Бұрын әркім өз тамағын бұрыш-бұрышта отырып ішетін болса, енді бәрі бір ортада жиналатын болды». Осы ортақ асханада жаңа қойылымдардың премьерасы алдында құрбандыққа қой сойылып, құдай тамақ беріп, арнайы шақырылған имам бата беретін рәсім енгізілді. Бұл іс-шаралар қойылымның сәтті өтуін тілеумен қатар, ұжым арасында рухани тұтастық пен өзара сенімді нығайтты. Сонымен қатар, осы тәжірибе дін мен өнердің тоғысуынан туған жаңа мәдени перфоманс ретінде қабылданды.

Майя Ұлықпанова тәжірибесі – Қазақ мемлекеттік циркіндегі дін мен шығармашылықтың түйіскен тұсын көрсететін маңызды оқиға. Майя – он

жылдан астам уақыт бойы ҚМЦ-да өнер көрсеткен танымал әуе гимнасты, яғни, көрермендерден биік кеңістікте аса күрделі трюктер орындайтын әртіс. Бір сәтте ол өзінің діни сеніміне сай өмір сүруді шешіп, хиджаб киюге бел буды. Алайда бұл шешім оның жұмысындағы қиындықтарға әкелді, тікелей жетекшісі оны сахнадан шеттетіп, сахна сыртындағы жұмыстарға ауыстыруды ұсынды. Майя бұл ұсыныстан бас тартып, мәселені тікелей цирк басшылығына жеткізуді жөн көрді.

Оның айтуынша:

«Менің таң қалғаным – цирк әкімшілігі менің уайымымды шынымен тыңдап, діни сенімімді құрметтейтінін жеткізді. Маған арнайы костюмдер тіктірді. Қазір мен толық жабық, бірақ қазақы ұлттық нақыштағы сәнмен көмкерілген киімдермен өнер көрсетемін. Қайта менің мысалымнан кейін, дінге жақын жас қыздар да циркке келуге бел буып жатыр. Бұл мен үшін де, олар үшін де үлкен мотивация болды» (Майямен сұхбат).

Майяның оқиғасы ҚМЦ-дегі өзгерістер мен шығармашылық үйлесімінің бір мысалына айналды. Бұл жағдайда басқару ұжымы діни ерекшелікті шеттетпей, оны қабылдап, жаңашыл шешім арқылы ұйымның ашықтығы мен инклюзивтілігін көрсетті.

Цирк ұжымы ендігі жерде әртүрлі қойылым элементтерін өзара байланыстырып, сонымен бірге, көрерменнің қызығушылығын оятатын ортақ оқиға қажет екенін түсінді. Осы мақсатта басқарма жаңа маусымдағы қысқы қойылымға арнап біртұтас тақырыптық оқиға ойлап табуды көркемдік жетекшінің міндетіне жүктеді. Көркемдік жетекші мұндай идеяны әзірлеу үшін екі ай уақыт сұрағанымен, көп ұзамай бұл тапсырманы «мүлде мүмкін емес» деп бағалап, бас тартты.

Алайда, директор үмітін үзбей, аға қызметкерлермен ақылдасып, идея іздеу жұмысын жалғастырды. Уақыт тығыз еді, ал ҚМЦ-да ауқымды қойылымға қажет қаржы жоқ болатын. Цирк басшылығы «Щелкунчик» ертегісін цирктік нұсқада қоюға бел буды.

«Щелкунчик кеңестік кезеңнен бері қысқы мерекелермен тығыз байланысты қойылым. Қыста театрларда, балет сахналарында, мектептерде қайда барсаңыз да, осы қойылым сахналанады. Біз оның музыкасын жатқа білеміз. Ең бастысы – костюмдері арзан әрі оңай табылады. Мүмкін, цирктік форматтағы Щелкунчик ата-аналарға балаларын ертіп келуге себеп болар» (жиналыс стенограммасы, қатысушы бақылауы).

Жобаны әзірлеу барысында продюсерлік топ цирк ішіндегі қордың бұл қойылымды жасауға жеткілікті екенін түсінді. ҚМЦ-де музыка мамандары мен әуе акробатикалық балет номерлерін орындайтын әртістер бұрыннан бар болатын. Бұрын олар негізгі қойылымдардың арасындағы үзілістерде көрерменді көңілдендірсе, енді жаңа сторителлинг үлгісінде олардың рөлі әлдеқайда үлкен және мазмұнды болуға тиіс еді. Осылайша, ҚМЦ біртіндеп тек «әрекет» (action) форматынан «әрекет және актерлік шеберлікке» (action and acting) бет бұра бастады.

Қысқы мереке күндері ұсынылған «Щелкунчик» қойылымы көрермен тарапынан жылы қабылданды. Көп жылдан кейін алғаш рет ҚМЦ

қойылымдарына көрермен көптеп келе бастады. Бұл жаңа сторителлинг форматының тиімділігіне дәлел болды. Сонымен қатар, ұжым ішіндегі өзара қарым-қатынас та айтарлықтай жақсарды:

«Бұрын мен тек маған бөлінген уақытта келіп, өзіме тиесілі жаттығуды жасайтынмын. Қойылым кезінде де әркім өз жұмысын ғана істейтін, басқалардың не істеп жатқанын елемейтінбіз. Қазір бәріміз бір оқиғаның кейіпкеріміз – бірге жаттығамыз, бір-біріміздің әрекетіміз өзара байланыста. Циркте он жыл жұмыс істеп жүріп, осындай ұжымдық рухты енді сезіндім. Сенсеңіз, түрлі дін өкілдері болсақ та, жаңа қойылым алдында бәріміз өз құдайымызға бір уақытта дұға жасап, амандық пен сәттілік тілейміз» (орыс ұлтының әртісі, сұхбат).

Бірегейлікті нығайту

«Шығармашылық үйлесімнен» кейінгі кезең ҚМЦ-тің жаңа бірегейлігін түбегейлі орнықтыруға бағытталған шешуші кезең болды. Осы уақытта ұжым «әрекет – актерлік» (action-acting) форматын кеңейтіп, жаңа тақырыптық қойылымдар әзірлеуге кірісті. Басшылық бұл үдерісті екі бағытта жүргізді: біріншіден, мемлекеттік саясат пен қоғамдық сұранысқа сай мәдени мазмұнды жүйелі түрде тарату; екіншіден, бұрынғы кеңестік элементтерді әлсірету. Бұл екі үрдіс бейімделген диффузия (facilitated diffusion) және бағдарлы бейтараптандыру (deliberate dilution) – уақыт өте келе ҚМЦ-ке деген жаңа көзқарас пен қабылдауды қалыптастырды.

*Бейімделген диффузия (Facilitated diffusion). «*Щелкунчик» қойылымы кеңестік кезеңнен танымал тақырып, өз өзектілігін Қазақстан тәуелсіздігін алғаннан кейін де сақтап қалған. Басшылық үшін бұл қойылым циркте «әрекет – актерлік» форматты сынау алаңы болған. Осы форма ұжымға сіңе бастағанда, келесі қадам – жаңа тақырыптар іздеу болды:

«Біздің негізгі көрерменіміз – балалар. Оларды циркке алып келетін – ата-аналар, ата-әжелер, мұғалімдер. Олар үшін цирктен бөлек тағы қандай қызығушылық болуы мүмкін? Біз бұл сұрақты көп талқылап, шешімі ретінде қазақ және көшпенді фольклор тақырыптары ерекше болар деп шештік» (Көркемдік жетекші, сұхбат).

Осыдан кейін бірқатар фольклорлық тақырыптарға негізделген қойылымдар сахнада қойылды (Қосымша 3). Бұл қойылымдарда қазақтың ұлттық киімдері, зергерлік бұйымдары, музыкалық дәстүрлері мен рәміздері барынша қамтылды. Мысалы, «Hello Circus» қойылымы палуан Қажымұқан Мұңайтпасовтың 150 жылдығына арналса, «Скифия» сақ мәдениеті мен қазіргі қазақ дәстүрін ұштастырды. «Ер Төстік» лазерлік цирк қойылымы қазақ ертегісін заманауи тәсілдермен ұсынды. Бұл қойылымдар еліміздің басқа қалаларында да сұранысқа ие болып, ҚМЦ гастрольдік сапарларға шықты. Стационарлық цирк ғимараты жоқ қалаларда цирк әртістері театр сахнасында жұмыс істеуге бейімделіп, актерлік қабілетін кеңейте түсті.

Аталған қойылымдар ішінде «Ер Төстік» лазерлік шоуы айрықша мәдени резонанс тудырды. Қазақтың көне мифологиялық мұрасына негізделген «Ер Төстік» ертегісі желісімен дайындалған осы қойылым жақсылық пен зұлымдықтың, мейірім мен қатыгездіктің, достық пен сатқындықтың күрделі

драматургиясын цирк өнерінің тілімен ұштастыра отырып сахнада қойылды. Ер Төстік пен оның сенімді серіктері Шалқұйрық тұлпар, Кенжекей, Самұрық құс, Ерназар, дала эльфтары, ақ пері, Қарашаш, Мыстан кемпір, Бекторы және басқа да бейнелер цирк манежінде көркемдік шешім арқылы тіріліп, оқиға желісі каскадерлік трюктер, әуе гимнастикасы, акробатика, эквилибр, үйретілген жануарлар мен клоун өнері арқылы көрерменге ұсынылды. Бұл қойылымда цирктік репертуар қазақ фольклорының кейіпкерлерімен және олардың арасындағы рәміздік қарама-қайшылықтармен (мысалы, аңғалдық пен айлакерлік, сенім мен зұлымдық, тылсым күш пен рухани тазалық) байытылып, ұлттық дүниетаным элементтерімен үйлесімді біріктірілді. Мысалы, қойылымдағы «төстік» образы аңыздық белгімен шектелмей, қазақтың космогониялық дүниетанымын сахна кеңістігінде бейнелі түрде өрнектейтін негізгі рәмізге айналды.

Бұл бағдарлама үшін арнайы сценарий дайындалып, мазмұнына сәйкес жаңа цирктік қойылымдар жасақталды. Қойылым күрделі трюктермен толықтырылып, 200-ден астам авторлық киім үлгілері мен ерекше реквизиттер пайдаланылды. Сонымен қатар, заманауи сахналық технологиялар, соның ішінде, жарық пен лазерлік эффектілер, музыкалық сүйемелдеу арқылы көркемдік тұтастық қамтамасыз етілді. Бұл көрініс цирктің дәстүрлі форматын жаңаша мазмұнмен толықтырып, ұлттық реңкке ие тақырыптық спектакль түрінде жаңа кезеңге бет бұрғанын аңғартты. Қойылымға байланысты көркемдік директор сұхбатынан үзінді:

«Қазақ ертегісін цирк тіліне бейімдеп, ұлттық киім мен музыканы жаңғырта отырып ұсыну арқылы біз мәдени мұраны тірілттік. Бұрын тек кеңестік классикамен шектелген циркте тұңғыш рет қазақи оқиға желісімен тұтас қойылым әзірленді. Көрермендер ризашылығын білдіріп, орыс тілді балалар да қазақ кейіпкерлерімен танысты. Бұл қойылым арқылы біз циркті жаңа мәдени диалог алаңына айналдырдық».

Көрермендер де өзгерістерді байқап, әлеуметтік желідегі жарнамалар мен этникалық стильдегі афишалар қызығушылықтарын арттырғанын айтты:

«Циркке балаларымды афишадағы ұлттық нақыштағы бейнелерді көріп әкелдім. Балаларым қазақ мәдениетін көрсін деген ниетте болдым. Қойылымда қазақ ертегілеріндегі кейіпкерлер бар екен. Бұрын мүлде басқаша болатын. Енді балаларым өз достарына айтып, ата-аналарымен бірге келетін болды» (Көрерменмен сұхбат).

«Ер Төстік» пен «Скифия» секілді фольклорлық негіздегі қойылымдардан кейін, цирк ұжымы әр жылы жаңа жыл қарсаңында балаларға арналған жаңа тақырыптық қойылымдарды дәстүрге айналдырды. Бұл бастамалардың жалғасы ретінде Қазақ мемлекеттік циркі Ханс Кристиан Андерсеннің атақты ертегісі негізінде «Қар патшайымы» цирктік спектаклін сахналады. Басшылықтың айтуынша, балалар жыл сайын жаңа жылда жаңа әрі жарқын қойылым күтеді, сондықтан, оларға қызықты сюжет пен тәрбиелік мәні зор оқиғалар ұсынылуы тиіс. Қойылымда тазалық пен әсемдік идеясы басымдық алды, ал басты кейіпкер Кайдың тағдыры балалар үшін әсерлі етіп бейнеленуге тырысқан. Спектакльде

жақсылық пен зұлымдықтың күресі, шынайы достықтың күші мен ертегілік кейіпкерлердің сиқырлы оқиғалары цирк өнерінің тілімен көркем ұсынылды

ҚМЦ-тен тыс, бірақ соған байланысты бірқатар оқиғалар цирк бірегейлігін нығайта түсті. Басшылық әртістердің қосымша табыс табуы үшін сырт ұйымдармен жұмыс істеуіне рұқсат берді. Сөйтіп, бір топ әртіс кино каскадері ретінде жұмыс істей бастады да, «Nomad Stunts» атты компанияны құрды. Бұл компания Голливудқа қазақ мәдениеті мен трюктерін таныстырды:

«Біз ат үстіндегі шабандоздықты, күрделі трюктерді, соғыс хореографиясын, тіпті актерлікті ұштастырып, кино өндірісіне толық жиынтығын ұсындық. Енді продюсерлерге бөлек шабандоз, актер, каскадер іздеудің қажеті жоқ. Бұл мүмкіндікті цирк берген. Біз циркті серіктесіміз ретінде көріп, жаттығу залын қолданамыз, тіпті бос уақытта өзіміз де циркте жұмыс істейміз. Қазақстанды әлемге осылай танытып жатырмыз» (Каскадермен сұхбат).

Қазақстанның Мәдениет министрлігі ҚМЦ мен Nomad Stunts тәжірибесін пайдаланып, Т. Жүргенов атындағы Ұлттық Өнер академиясында «экшн-актер» бағытында жаңа бакалавр бағдарламасын іске қосты. Осы бағдарлама цирк өнері, каскадерлік және актерлік сабақтарды біріктіріп, жастарға мәдени кәсіп ретінде жаңа мүмкіндіктер ұсынды.

Біз осы бағдарламаға қатысқан студенттерден «неге бұл бағытты таңдадыңыз?» деп сұрадық. Бір студент былай деді:

«Халықаралық дәрежеде маман болып, шетелдік компанияларға жұмысқа тұру үшін, бакалавриат оқуынан кейін кемінде қосымша білім алып, магистратура оқуым керек болар еді. Ал мұнда оқуымның бірінші жылында-ақ циркте сахнаға шығып, киноларға түсіп жатырмын. Бірі Голливуд, бірі Үндістан фильмі. Қазақстанда да, шетелде де актерлік мансап құру енді мен үшін арман емес, нақты мүмкіндік» (студентпен сұхбат).

Бағдарлы бейтараптандыру. ҚМЦ жаңа «экшн-актерлік» формат арқылы ұлттық мазмұнды белсенді енгізе бастаса да, бұл үдеріспен қатар кеңестік бірегейлікті толығымен жою емес, оны кезең-кезеңімен және мұқият бейтараптандыру стратегиясы қатар жүрді. Кеңестік кезеңге тән қойылымдардың саны біртіндеп азайып, олардың орнына жаңадан жасалған ұлттық сипаттағы қойылымдар ұсыныла бастады. Бұл өзгеріс күрт емес, кеңестік стильдегі шоу-қойылымдарды ұнататын тұрақты аудиторияның қызығушылығын жоғалтпау мақсатында жоспарлы түрде жүзеге асты. Сондай-ақ, ескі форматтағы қойылымдарды сақтап қалу циркке этникалық орыс көрермендерінің наразылығын тудырмау мақсатпен қабылданды.

«Кеңестік дәстүрлер мүлде алынып тасталған жоқ, оларды қазақы мазмұнмен ұштастырып, барлық көрерменнің көңілінен шығатындай етіп өзгертуге тырыстық. Мысалы, «Калинка-Малинка» стиліндегі аңдармен қойылымдар мен клоундар әлі де бар, бірақ олар енді қазақ көріністерімен араластырылған. Кеңестік кезеңнен мұра болған, алайда қазақ мәдениетінде орнығып үлгерген кейбір элементтер де сақталды. Мәселен, бұрынғы Аяз Ата енді қазақы өрнектермен көмкерілген ұзын шапан киіп, қойылымдардың соңында балалардың шақыруымен дәстүрлі түрде сахнаға шығады. Алайда, бұл

жолы ол бұрынғыдай жаяу емес – бірде түйе мініп, бірде атқа мініп шығады» (Әртіспен сұхбат).

Кеңестік стильдегі қойылымдарға деген сұранысты қанағаттандыру үшін ҚМЦ екі тәсілді қолданды: біріншіден, Ресей, Украина, Армения және басқа да посткеңестік елдермен орнатылған әріптестік желісі арқылы сол елдерден әртістер шақырылып отырды; екіншіден, көрші елдердің цирк ұжымдарына сахнаны жалға беру арқылы кеңестік үлгідегі классикалық қойылымдарға орын берілді.

Цирктің бірегейлігін нығайтқан толық цикл

Сонымен стратегиялық талдау, позитивті демонтаж, шығармашылық үйлесім және бірегейлікті нығайту шығармашылық қайта құру және бірегейлікті нығайту секілді өзара байланысты және кейіннен параллель жүзеге үдерістер цирктің ішкі дағдарысын жеңіп шығуға көмектесті. Бұл тәсіл көрермендер санын қалпына келтіріп қана қоймай, үкіметтің мәдени саясаттағы күтулеріне де жауап берді. 2016-2022 жылдар аралығындағы мәліметтер бойынша, этникалық шиеленіс немесе әртістердің қауіпсіздігіне қатысты ешқандай инцидент тіркелмеген. ҚМЦ Алматы қаласының және республикалық деңгейдегі көптеген марапаттарға ие болды.

2023 жылы Алматыда ҚМЦ ұйымдастырған Халықаралық цирк фестиваліне қатыстық (Қосымша 4). Фестивальдің қазылар алқасы ҚМЦ-ні Қазақстанның мәдени болмысы мен рухын көрсететін мекеме ретінде жоғары бағалады:

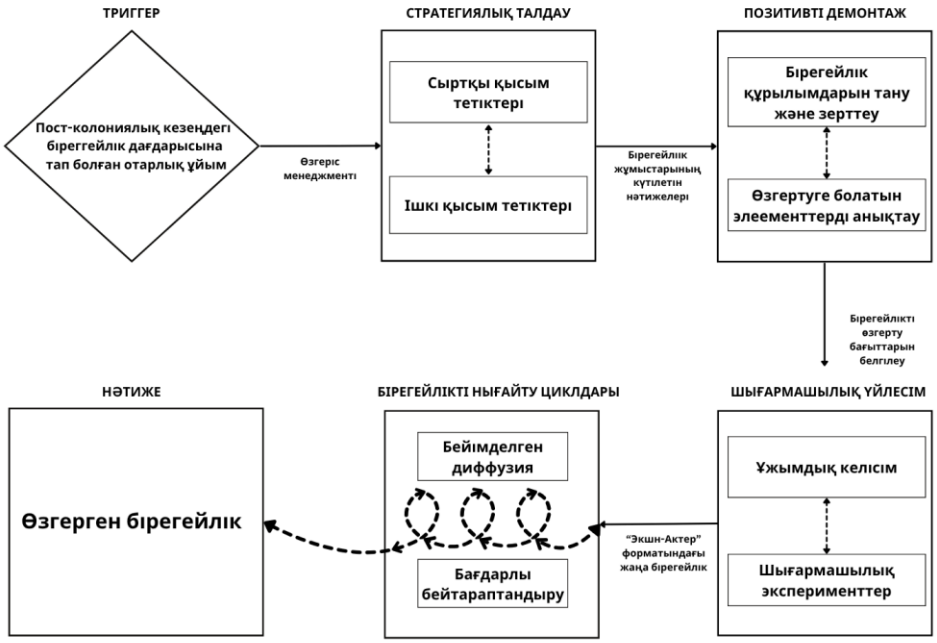
«Бұл – Алматы мен Қазақстан үшін үлкен қадам. Цирк өнерінің әлемдік жұлдыздары мен беделді қазылардың бас қосуы – нағыз серпіліс. Цирктің сәулеті де бірегей. Мұндай тарихи алаңда өнер көрсету – зор құрмет. Жарық, дыбыс жабдықтары әлемдік деңгейден кем емес. Мұндай фестивальдер мәдени алмасуға да, әртістердің шеберлігін көрсетуге де үлкен үлес қосады», деді Петрикова (Ресейден шақырылған сарапшы, нетнография).

Эпигенетикалық өзгеріс: бірегейлікті қайта құрудың үдерістік моделі

Біздің зерттеуіміз постколониялық контексттегі отарлық мұрамен астасқан ұйымдық бірегейлікті трансформациялау барысын сипаттайтын бірегейлікті қайта құрудың үдерістік моделін ұсынады (Сурет 1).

Екіжақты қатынастардағы шиеленістер, этникалық түсініспеушіліктер, ішкі операциялық тиімсіздік және ұлттық бірегейлікті орнықтыру талабынан туындаған көпқырлы қысым жағдайында Қазақ мемлекеттік циркі көрермен санының азаюы мен қаржылық көрсеткіштердің төмендеуі сияқты қиындықтарға тап болды. Ұйым осы бірегейлік дағдарыстарынан шығу жолында *эпигенетикалық өзгеріс* атты үдерістік модель арқылы күрделі трансформациядан өтті. Бұл үдеріс төрт кезеңнен тұрды: стратегиялық талдау – ұйым ішкі және сыртқы деңгейдегі шиеленістер мен қауіптерді анықтады; позитивті демонтаж өзгертуге келетін бірегейлік элементтері сараланып, сындарлы қайта ойлау жүргізілді; шығармашылық үйлесім – қызметкерлерді белсенді тарту және жаңа форматта қойылымдар қойылды; бірегейлікті нығайту арқылы жаңа бірегейлікті орнықтыру және тұрақтандыру жұмыстары жүргізілді.

Сурет 1. Бірегейлікті қайта құрудың үдерістік моделі



Зерттеу нәтижелері цирктің трансформациясы өткенмен толық үзіліс жасаған түбегейлі үдеріс емес екенін көрсетеді. *Эпигенетикалық өзгеріс* арқылы Қазақ мемлекеттік циркі ұйымның құрылымдық негізін сақтай отырып, тарихи бірегейліктің кейбір элементтерін бейімдеп, оларды ұлттық мәдени кодпен үйлестіре алды. Бұл модель өнер мен мәдени мұраны жоймай, оны жаңаша мазмұнда дамытудың пәрменді тәсілі ретінде танылды.

Талқылау

Біздің зерттеуіміз бірегейлікті қайта құру жөніндегі әдебиетке постколониялық контексте тарихи отарлық мұрамен көмкерілген мәдени ұйымдардың трансформацияны қалай жүзеге асыратыны туралы жаңа теориялық пайым ұсынады. Атап айтқанда, біз ұйымның құрылымдық тұтастығын сақтай отырып, мұраланған бірегейлік элементтерін қайта конфигурациялаудың тәсілі ретінде *эпигенетикалық өзгеріс* ұғымын енгіземіз.

Эпигенетикалық өзгеріс

Бірінші теориялық жаңалығымыз – *эпигенетикалық қайта түзу* ұғымын бірегейлік жұмысының жаңа формасы ретінде ұсынуымыз. Бұл модельде біз биологиядағы эпигенетика ұғымын метафора ретінде пайдаланып, ұйымның өзегін бұзбастан, бірегейлік экспрессиясын өзгертуге болатынын көрсетеміз. Бұл тәсіл әсіресе постколониялық кеңістіктегі мәдени ұйымдар үшін өзекті, себебі, олар үшін отарлық мұрадан арылу – тарихи шаблонсыз жүретін күрделі үдеріс.

Бұған дейінгі зерттеулер бірегейлік дағдарыстар жағдайында тұлғалар мен ұйымдардың бейімделу, қарсылық білдіру немесе нарративті қайта құру арқылы әрекет ететінін көрсеткен. Біз осы ғылыми дәстүрді жалғастыра отырып, тарихпен астасқан мәдени ұйымдардың бірегейлікті қайта конфигурациялауы үшін қандай теориялық шешімдер қажет екенін қарастырамыз. Біздің модель

үзіліссіз өзгерістің жолын ұсынып, *эпигенетикалық өзгерту* сабақтастық пен трансформацияның арасындағы келісім ретінде көрсетеді.

Эпигенетикалық қайта түзуді жүзеге асыратын төрт өзара байланысты механизмді анықтадық. Осы механизмдер қайталанбалы және бейімделгіш болуы мүмкін.

– Стратегиялық талдау арқылы ұйымдар отарлық бірегейлікке қысым жасайтын қазіргі және болашақ қауіп-қатерлерді анықтайды.

– Позитивті демонтаж архивтік қабаттарды қайта қарастыру арқылы бірегейліктің бастапқы құрылымдарын ашып, өзгертуге болатын элементтерді анықтауға мүмкіндік береді.

– Шығармашылық үйлесім кезінде ұйым ішіндегі құндылықтық келісімдер арқылы жаңа бірегейлік экспрессиялар туындайды. Мысалы, дінге және отбасы құндылықтарына көрсетілген қолдау ҚМЦ-нің «әрекет» форматын «экшн-актерлік»деңгейге дейін кеңейтті.

– Бірегейлікті нығайту жаңа бірегейлікті тарату мен бұрынғы формаларды біртіндеп бейтараптандыру циклдары арқылы орнықтыруды білдіреді.

Біздің зерттеуіміз, сонымен қатар, посткеңестік кеңістікте институционалдық тұрақсыздықтың да бірегейлікті трансформациялау үдерісінде өнімді рөл атқара алатынын көрсетеді. Қазақстандағы ұлттық бірегейлікті нығайтуға бағытталған саясат мәдени ұйымдарға қысым жасайды, бірақ, оның нақты мазмұны мен талаптары айқын емес. Сонымен, «стратегиялық интерпретация» және «жұмсақ реттеу» мүмкіндіктері, яғни, нормативтік, бірақ міндетті емес институционалдық ықпал пайда болды. Осы кеңістікте Қазақ мемлекеттік циркі интерпретативтік агенттігін жүзеге асырып, ішкі шындыққа негізделген, бірақ мемлекеттік сигналдарға жауап беретін бірегейлік үлгілерін тәжірибелік тұрғыда жасап көрді.

Бірегейлікті нығайту циклдары: теориялық үлес

Бірегейлікті нығайту ұғымын динамикалық механизм ретінде қарастыруымыз – біздің екінші теориялық үлесіміз. Бұл механизм ұйымның бірегейлікті трансформациялау үдерісін уақыт өте келе тұрақтандыруға мүмкіндік береді. Отарлық мұрасы бар мәдени ұйымдар, әдетте, ішкі қарсылықтар мен сыртқы сынға тап болады. Біздің зерттеу нәтижелеріміз мұндай жағдайда уақыттылық пен қайталану үлгілерінің маңыздылығын алға тартады. Бірегейлік жұмысы күрт және радикалды өзгерістерден гөрі баяу, итеративті (қайталанатын) өзгерістер циклдері арқылы тиімді жүзеге асады. Осы ұйымға мүдделі тараптардың бейімделуіне және жаңа нарративтің орнығуына жағдай жасайды [220], [222].

Біз осы нығайту циклдарының екі өзара байланысты үдеріс арқылы жүзеге асатынын көрсетеміз:

– бейімделген диффузия – жаңа, жергілікті резонанс тудыратын және ұлттық бағдарға сәйкес келетін бірегейлік элементтерін (мысалы, қазақ ертегілері, эпостық жырларға негізделген этно-қойылымдар, отбасылық жұмылдыру, діни танымға бейімделу) ұйымға кезең-кезеңімен ендіру. Мұндай

диффузия ұйым ішіндегі тұтастықты қамтамасыз етіп, кең ауқымды тараптардың қолдауына жол ашады;

– бағдарлы бейтараптандыру – отарлық дәуірдің элементтерін (мысалы, кеңестік костюмдер, жабайы аңдарды қолданатын номерлер) жою емес, олардың маңызын біртіндеп азайту. Бұл тәсіл тарихи мұраға бейілді аудиторияны шошытпай, ұйымның легитимдігін сақтап қалуға мүмкіндік береді.

Осы екі үдерістің өзара байланысы ұйымға негізгі аудиторияны алыстатпай, бірегейлікті эволюциялық жолмен өзгертуге мүмкіндік береді. Бұл құрылымдық, қайталанбалы модельді анықтау арқылы біз саяси тұрғыдан сезімтал әрі тарихи қабатталған контекстерде бірегейлік жұмысы қалай жүзеге асатынына қатысты теориялық тұрғыдан толықтыру енгіземіз. Қорытындылай келе, осы зерттеу постколониялық ұйымдардағы бірегейлік жұмысын үдерістік, жағдайға бейімделген және метафоралық тұрғыдан қарастыратын жаңа модель ұсынады. *Эпигенетикалық өзгеріс* пен оның нығайтушы циклдары институционалдық тұрақсыздық, тарихи тұғыр және рәміздік саясат тоғысқан кеңістіктерде бірегейлік трансформациясын зерттеудің жаңа бағыттарын ашады.

Біздің зерттеуіміз посткеңестік кеңістіктегі бір ғана мысалды қарастыратындықтан, оның мақсаты – жалпылама тұжырым емес, аналитикалық жалпылау, яғни тарихи-мәдени мұрасы бар ұйымдар мен мемлекеттік идеологиясы нақты емес, бірегейлікке қатысты ұстанымы өзгермелі елдердегі жағдайларға қолдануға болатын үдерістік модель ұсыну.

Алайда, кейбір ерекшеліктер зерттеу нәтижелерінің басқа контекстерге қолданылуын шектеуі мүмкін:

1. Қазақстанның постколониялық бірегейлік қалыптастыру жобасы көпвекторлы сыртқы саясатпен ұштасқан. Басқа елдердің геосаяси жағдайларынан едәуір ерекшеленуі мүмкін;

2. зерттеліп отырған ұйым басшылығының балет және опера саласынан шығуы оның бірегейлік жұмысында рәміздік және перформативтік өлшемдердің ерекше рөл атқаруына әсер етуі ықтимал;

3. шығармашылық емес салалардағы ұйымдар бірегейлікті өзгерту барысында басқа шектеулерге тап болуы мүмкін, әсіресе мұра мен легитимділік арасындағы тепе-теңдікті ұстауда.

Болашақ зерттеулер мемлекет ықпалы, көшбасшылық бағыты және сала ерекшеліктерінің ұйымдық бірегейліктің трансформациясына қалай әсер ететінін нақтырақ зерттей алады. Сонымен қатар, біз ұсынған эпигенетикалық өзгеріс моделі деколонизация (decolonization), жаһанданудан бас тарту (deglobalization) секілді ұйымдардың институционалдық өзгерістерге жауап беруін зерттейтін басқа да теориялық бағыттарға үлес қоса алады.

Осы тарауда қарастырылған деректер мен құжаттар, сондай-ақ, сұхбаттар мен көрермендердің пікірлері Қазақ мемлекеттік циркінің посткеңестік кезеңде кешенді трансформация үдерісінен өткенін көрсетеді. Бұл өзгеріс кеңестік мұрадан толық бас тарту емес, қайта оны жаңа ұлттық және мәдени шеңберде қайта пайымдау мен бейімдеу арқылы жүзеге асты. Цирк біртіндеп көрермендерге жақындау үшін бірегей көркемдік тұғырнамасын оқиға желісіндегі қойылымдар (ертегілер, эпостық жырлар, сторителлинг) форматы

арқылы дамытты. Осы өзгеріс отбасылық құндылықтарды, діни еркіндікті және фольклорлық мифтерді сахналық тілмен ұштастырудан көрінді.

Мұндай жаңару үдерістері бір реттік шара емес, қайтара қайталанатын «бірегейлікті нығайту циклдары» арқылы жүзеге асты. Бұл жерде мәдениеттің жаңа кодтары цирк сахнасында жүйелі түрде енгізіліп, кеңестік рәміздер біртіндеп азайды. Осылайша, ұлттық фольклордан шабыт алған тақырыптық қойылымдар – «Ер Төстік», «Скифия», «Hello Circus», «Қар патшайымы» цирктің жаңа мазмұндық репертуарын қалыптастырып, балалар мен жасөспірімдерге арналған тәрбиелік және танымдық кеңістікке айналды.

Бүгінгі таңда Қазақ мемлекеттік циркі тек өткеннің мұрасын сақтап қана қоймай, сонымен қатар, болашаққа бағытталған көркемдік және стратегиялық мақсаттарды жүзеге асыруда. Мекеме мемлекеттік қолдаудың аясында цирк өнерін заманауи технологиялармен ұштастыра отырып, ұлттық дәстүр мен мәдени кодтарды сақтау мен дамыту жолында жұмыс істеп келеді. Ұжымның стратегиялық мақсаты – ұлттық цирк өнерін жаңа деңгейге көтеріп, әлемдік цирк сахналарында таныстыру, мәдени бәсекеге қабілетті орта құру, цирк мамандарын даярлау жүйесін жетілдіру.

Осы тұрғыда Алматы циркі республикалық маңызы бар қаладағы шығармашылық индустрияның жетекші институты ретінде еліміздің мәдени саясатына елеулі үлес қосып отыр. Халықаралық цирк фестивальдерін өткізу, кәсіби білім беру мекемелерімен ынтымақтаса жұмыс істеу және шетелдік әріптестік байланыстарды кеңейту – цирктің халықаралық деңгейдегі беделін нығайтатын бастамалар. Сонымен қатар, цирк ұжымы көрермендерге сапалы мәдени өнім ұсыну арқылы «цирк» атауының қадір-қасиетін сақтауға күш салуда.

Қорыта айтқанда, Қазақ мемлекеттік циркі бүгінгі күні тек өнер көрсету орны ғана емес, ұлттық мәдениеттің, тарихи жадының және шығармашылық әлеуеттің тоғысқан нүктесіне айналды. Осы тарауда сипатталған трансформациялар мен даму векторлары цирк өнерінің келешекте де мәдени мұра мен заман талабын үйлестіретін маңызды алаң ретінде сақталатынын айқын көрсетті.

3.3 Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы мәдени бренд ретінде

2000 жылы Жайдарбек Күнғожинов негізін қалаған Nomad Stunts каскадерлік тобы цирктік дәстүрден тамыр алып, халықаралық деңгейде танылған, ерекше мәдени брендтің жарқын мысалы. Осы топты диссертациялық зерттеуге енгізу жұмыстың өзекті ұғымдары болып табылатын перформативтілік, мәдени кәсіпкерлік және посткеңестік әрі жаһандық мәдени кеңістіктегі цирк өнерінің трансформациясымен тікелей байланысты. Nomad Stunts мысалы арқылы циркті тек көркемдік бейнелеу формасы ретінде ғана емес, сонымен қатар, мәдени өндіріс алаңы, бренд қалыптастыру құралы, ұлттық репрезентация формасы және перформативті кәсіпкерлік кеңістігі ретінде қарастыруға мүмкіндік туады. Мұндай тәсіл ұйым қызметін жаһандану

жағдайындағы мәдениет, мәдени бірегейлік және цирк өнерінің эволюциясы туралы ғылыми дискуссияларға маңызды үлес ретінде зерделеуге негіз болады.

Бұл тарау геомәдени өзгерістердің мәдени кәсіпкерліктің интернационалдануына қандай жаңа мүмкіндіктер ашатынын Nomad Stunts касадерлер тобы мысалында қарастырады. 2000 жылы негізі қаланған қазақстандық каскадерлер ұжымы Голливуд, Болливуд және басқа да ірі киноиндустриялармен ынтымақтастық орнатып, халықаралық танымалдылыққа ие болды. Зерттеу «геомәдени өзгерістер мәдени кәсіпкерлікке және оның жаһандық кеңеюіне қалай ықпал етеді?» деген сұрақты өзегіне алады. Алынған нәтижелер өндірістік хабтардың өзгеруі мен жаһандық байланыс желілерінің кеңеюі секілді геомәдени өзгерістердің жергілікті шеберлік, атап айтқанда ат үстіндегі трюктар, акробатика және сахналық қимылдар негізінде халықаралық деңгейде танылған бренд қалыптастыруға жол ашқанын көрсетеді.

Сондай-ақ, бұл тарау Nomad Stunts компаниясының өсуінде тәртіп, төзімділік және көпқырлылық секілді факторлардың шешуші рөл атқарғанын анықтап, мәдени шынайылық пен жаһандық стандарттарды үйлестіре білудің маңыздылығын айқындайды. Осы жұмыс шығармашылық кәсіпорындардың геомәдени өзгерістерді тиімді пайдалану арқылы бәсекелік артықшылыққа және халықаралық беделге қол жеткізе алатынын көрсететін маңызды ғылыми үлес болып табылады.

Қазіргі таңда шығармашылық кәсіпкерлік кеңістігі қарқынды түрде өзгеріп келеді. Дәстүрлі қолөнерден бастап өнер, музыка, әдебиетке дейінгі материалдық объектілер қоғамның материалдық және рухани мұрасының көрінісі болып табылады [239]. Бұрын бұл ресурстар кәсіпкерлер үшін қолжетімсіз болатын, себебі, қаржы, инфрақұрылым, мәдени тосқауылдар және мойындаудың болмауы олардың кең таралуына кедергі келтірді. Алайда, жаһандану, технологиялық прогресс және коммуникация құралдарының дамуы осы кедергілерді әлсіретіп, мәдени мұра негізінде инновация жасауға жаңа мүмкіндіктер ашты [240].

Шығармашылық пен кәсіпкерліктің арасындағы байланыс бұрыннан зерттеліп келеді, себебі, кәсіпкерлік өз табиғатында шығармашылық шешім қабылдауға негізделген. Шығармашылық индустриялар жоғары білікті кадрлар мен инновациялық әлеуетке ие сала ретінде экономикалық өсімнің маңызды драйвері ретінде танылып отыр [241]. Соңғы зерттеулерде шығармашылық немесе мәдени кәсіпкерліктің өңірлік даму контекстіндегі рөліне баса назар аударылып, шығармашылық, кәсіпкерлік және экономикалық өсімнің қиылысында құнды түсініктер ұсынылуда [242]. Дегенмен, мәдени кәсіпкерлік жалпы кәсіпкерлік теориясымен салыстырғанда, кәсіптің өміршеңдігіне байланысты мәселелер әлі де толық зерттелмеген. Қазіргі жаһандық бәсекелестік жағдайында шығармашылық кәсіпорындардың бәсекеге бейімделу стратегияларын түсіну аса өзекті.

Кәсіпкерлердің мәдени және тұлғалық ерекшеліктерді біріктіріп, жаһандық деңгейде табысқа жетуі мәдени кәсіпкерліктің жаңа динамикасын ашуға мүмкіндік береді. Осыған орай, бұл зерттеу геомәдени ауысымдардың шығармашылық кәсіпкерлікке және оның интернационалдануына қалай әсер

ететінін сұрайды. Нақтырақ айтсақ, зерттеу 2000 жылы Қазақстанда құрылған және бүгінде әлемге танымал ат үстіндегі трюктік топтарының бірі ретінде мойындалған Nomad Stunts ұжымының іс-тәжірибесін қарастырады. Деректер компания негізін қалаушысы Жайдарбек Күнғожинов және басқа да мүдделі тараптармен жүргізілген сұхбаттар арқылы жинақталып, сапалы жағдайлық зерттеу әдісі қолданылды. Зерттеу нәтижелері жеке өмір жолының, мәдени тамырлардың кәсіпкерлік үдерістерді қалай қалыптастыратынын, инновациялық жобаларға қалай серпін беретінін көрсетеді.

Nomad Stunts феноменін түсіну үшін Қазақстанның геомәдени жағдайын ескеру аса маңызды. Еуропа мен Азия түйіскен жерде орналасқан Қазақстан тәуелсіздік алған 1991 жылдан бастап тарихи көшпелі дәстүр мен жаһандық модернизация элементтерін сәтті ұштастыра отырып, өзіндік мәдени базаны қалыптастырды. Ежелгі жауынгерлік акробатика мен жылқы өнері жаһандық нарықта шынайы әрі алуан түрлі мәдени өрнекке деген сұранысқа сай келеді. Сонымен қатар, Қазақстандың геосаяси орналасуы елді Шығыс пен Батыстың арасында «мәдени көпірге» айналдырып, Голливуд пен Болливуд секілді ірі киноиндустриялармен серіктестік орнатуға жол ашты. Nomad Stunts осы мәдени мұра мен кәсіпкерлік серпінді тиімді пайдалана отырып, халықаралық аренада табысқа жетті [70].

Nomad Stunts өзін ат үстіндегі трюктар саласында – сахналық өнердің ең күрделі түрлерінің бірі кәсіби шебер ретінде таныта алды. Компания өз жұмысында дәстүрлі қазақ көшпелі мәдениеті мен заманауи трюк техникасын үйлестіре отырып, Голливуд, Болливуд және Түркия студияларымен, сондай-ақ, Netflix және HBO сияқты халықаралық платформалармен ынтымақтастық орнатты. Компания Кеану Ривз, Колин Фаррелл, Мишель Йео, Эд Харрис, Брюс Уиллис, Джейсон Стэйтем және Джет Ли сынды әлемдік жұлдыздармен бірлесіп жұмыс істеп, халықаралық сахнада Қазақстанның мәдени брендіне айналды.

Дәстүрлі театр ұжымдарынан айырмашылығы, Nomad Stunts мемлекеттік қаржыландыруға тәуелсіз жұмыс істейді. Мұндай тәуелсіздік компанияға шығармашылық еркіндік беріп, нарықтағы өзгерістерге бейімделуге мүмкіндік жасайды. Осы фактор оның табысының негізгі кілттерінің бірі болып табылады. Nomad Stunts мысалы шығармашылық кәсіпорындардың аймақтық сипаттағы ұсыныстарға негізделген нарықтарда өзін қалай ерекшелей алатынын зерделеуге мүмкіндік береді [243].

Бұл зерттеуде біз Nomad Stunts ұжымын кейс ретінде алып, оның даму жолын ұзақмерзімді стратегиялық үдеріс ретінде [235] қарастырамыз. Қазақстан посткеңестік кеңістікте өзіндік саяси-мәдени сипатқа ие, әрі коммунистік мұра мен мәдени-діни қайта өрлеу үрдістері қатар жүріп жатқан ел ретінде креативтік кәсіпкерлікті зерттеуге ерекше алаң ұсынады. Біздің зерттеу көрсеткендей, Nomad Stunts ұжымының дамуы – нормаларды сынай отырып, инновациялық құрылым құру және үздіксіз реформалау үдерісі. Бастапқы кезеңнен-ақ компания мемлекеттік құрылымдарға тәуелді болмай, дәстүрлі шеңберден тыс ойлап, өзіндік бәсекелік артықшылықтарын қалыптастырды. Бұл зерттеу мәдени мұраны стратегиялық қор ретінде қолданудың шығармашылық кәсіпкерлікке

қандай артықшылық беретініне нақты мысал ұсына отырып, осы саладағы ғылыми әдебиетке маңызды үлес қосады.

Креативті кәсіпкерлік

Соңғы жылдары креативтілік және мәдени секторлар шеңберіндегі креативті кәсіпкерлікке арналған зерттеулер елеулі маңызға ие бола бастады. Бұл салаға өнер, сәулет, орындаушылық өнер, музыка, ойын индустриясы және кино жатады. Креативті кәсіпкерлік эстетикалық және рәміздік құндылықтарға ие тауарлар мен қызметтер өндіруді көздейтін экономикалық әрекеттердің айналасында қалыптасады. Бұл кәсіпкерліктің өзіндік ерекшелігі – кәсіпкерлер эстетикалық және рәміздік мағынасы бар өнімдер мен қызметтерге сұраныс туғызу, оларды ойлап табу және нарыққа ұсыну арқылы мүмкіндік жасайды [243].

Қазіргі зерттеулердің басым бөлігі креативті кәсіпкерліктің өнім мен қызметке байланысты инновацияларына және олардың маркетингтік стратегияларына басымдық береді. Алайда, мәдени кәсіпкерлік ұғымы соңғы жылдары жаңа қырынан қарастырылуда. Бұрын ол жаңа мәдени өнімдер мен институттар жасау ретінде түсіндірілсе, қазір кәсіпкерлердің мәдени ресурстарды (мысалы, нарративтер, рәміздер) стратегиялық құрал ретінде пайдаланып, өз бастамаларын заңдастыруы және оларды кең уақыт ауқымында дамытуды көздейтін таралған үдеріс ретінде қарастырылады.

Мәдени кәсіпкерлікке арналған зерттеулер кәсіпкерлердің мәдени мәндер құрастыру, оларды қалыптастыру және стратегиялық пайдалану жолдарын тереңірек түсінуге мүмкіндік берді. Дегенмен, ұсыныстары белгілі бір кеңістікпен шектелетін театрлар, цирктер сияқты ұйымдар үшін бәсекеге қабілетті стратегиялардың қалай қалыптасатыны әлі де жеткілікті зерттелмеген. Сондай-ақ, әдебиеттерде дамушы елдердегі шығармашылық кәсіпорындар өзіндік географиялық және мәдени ерекшеліктерге байланысты ерекше мүмкіндіктер мен сын-қатерлерге тап болатыны да атап өтіледі. Мұндай экономикаларда әлі де толық таныла қоймаған, бірақ бай әрі бірегей мәдени ресурстар бар, оларды жаһандық нарықта бәсекелік артықшылық ретінде қолдануға болады. Дегенмен, мәдени шынайылық пен нарыққа бейімделуді қатар ұстануға тырысқан кәсіпорындар институционалдық және қаржылық қолдаудың жеткіліксіздігінен құрылымдық шектеулерге жиі ұшырайды. Ал, геосаяси өзгерістер немесе дағдарыстар мәдени кәсіпорындарға өз өнімдерін жаңа жаһандық форматта ұсынуға мүмкіндік беруі мүмкін.

Сонымен қатар, креативті кәсіпкерліктің басты өнімі эстетикалық әрі рәміздік құндылықтарға ие өнімдер мен қызметтер болғандықтан, бұл сала сыртқы саяси немесе экономикалық күйзелістерден, мысалы, пандемиядан айтарлықтай зардап шегуі мүмкін. Мұндай жағдайда адамдардың назары көңіл көтеруден гөрі тіршілікке бағытталады. Осыған байланысты, креативті кәсіпорындар қоршаған ортадағы өзгерістерге қалай бейімделе алады деген сұрақ туындап одан әрі ғылыми зерттеуді қажет етеді.

Зерттеу әдіснамасы

Зерттеу сұрағына жауап беру мақсатында бұл жұмыс 2000 жылы Алматы қаласында құрылған Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобы ұйымының

ұйымдастырушылық этнографиясына негізделді. Бұл ұжым – дәстүрлі қазақ көшпенділер мәдениеті мен заманауи трюк өнерін ұштастырған ерекше құбылыс, әрі ат үстіндегі трюктар бойынша әлемдегі жетекші топтарының біріне айналды. Ат үстіндегі трюк өнері – ерекше трюктік бағыт, оның шеңберінде кәсіби орындаушылар атпен бірге күрделі әрі қауіпті маневрлерді орындайды. Каскадерлік өнер түрі акробатика, жауынгерлік өнер мен сахналық баяндау элементтерін біріктіре отырып, жылқылардың қатысуымен жүзеге асады және орындаушылардан жоғары деңгейдегі шеберлік пен тәртіпті талап етеді. Мұндай қойылым өнері дәстүрлі нормаларды сынап, шығармашылық тәуекел мен инновацияға жол ашады. Ол каскадерлерді, режиссерлерді, хореографтар мен сахна шеберлерін бір сахналық кеңістікте тоғыстырады.

Ат үстіндегі трюктердің тағы бір ерекшелігі – мұндай ұйымдардың мемлекеттік қаржыландырудан тәуелсіз жұмыс істеуі. Бұл шығармашылық еркіндікке жол ашып, ұйымдарға өз өнері арқылы қоғамдағы өзекті мәселелерге үн қосуға мүмкіндік береді. Nomad Stunts ұжымы өз қойылымдарын қазақ мәдениетін насихаттауға және заманауи әлеуметтік тақырыптарды қозғауға арнайды, осылай дәстүр мен қазіргі мәдени индустрия арасындағы алшақтықты байланыстырады. Мәдени интеграцияның шығармашылық индустриядағы рөліне қатысты зерттеу сұрағына жауап іздеу барысында біз кейс-стади әдісін таңдадық. Nomad Stunts – Қазақстанда ат үстіндегі трюктарға маманданған алғашқы кәсіби топ. Осы ұйымның қойылымдары батыл, жаңашыл және мәдени түптамырды жаһандық кәсіби стандарттармен ұштастырады. Сондықтан, Nomad Stunts ұйымы шығармашылық кәсіпкерлік, мәдени капитал және интернационалдану үдерістерін зерттеу үшін маңызды эмпирикалық мысал ретінде алынды.

Осы зерттеуде деректерді жинау үшін төрт түрлі дереккөзі қарастырылды. Негізгі әдіс ретінде қатысушы бақылау пайдаланылды. Бұл тәсіл арқылы біз *Nomad Stunts* ұжымындағы күнделікті жұмыс барысын, жаттығу кезіндегі топтық динамиканы және ұйым ішіндегі төзімділік ұғымын тереңірек ұғынуға мүмкіндік алдық. Ұжым зерттеушілердің кездесулерге, шеберлік сабақтарына, жаттығуларға және жарнамалық іс-шараларға қатысуына рұқсат берді. Мұндай толыққанды қатысу *Nomad Stunts* ұйымының ішкі жұмыс пүдерісін жан-жақты түсінуге жағдай жасады.

Қатысушы бақылауды толықтыру үшін біз ұжымның қойылымдарын, оның ішінде жаңа қойылымдардың премьераларын көру арқылы көрермен ретінде қатыстық. Бұл тәсіл көрермендердің реакциясын бақылап, олармен бейресми әңгімелесу арқылы қосымша ақпарат жинауға мүмкіндік берді. Сонымен қатар, бақылаушы ретінде зерттеушінің мәдени алғышарттары, эмоционалдық қабылдауы сияқты субъективті ықпал ету мүмкіндіктерін де назарда ұстадық. Мұндай ықтимал бұрмалаушылықтарды азайту мақсатында бақылау үдерісі үздіксіз құжатталып, кейінгі кезеңдерде рефлексивті талдау жүргізілді.

Бұл зерттеу іс-әрекетті зерттеу (action research) әдіснамасына негізделген [244]. Nomad Stunts ұжымымен тығыз байланыс орнатып, деректерді жинау мен талдаудың барлық кезеңдеріне белсенді қатысып отырдық. Қатысушылармен үнемі байланыс орнату және рефлексивті диалогтар жүргізу арқылы зерттеу

үдерісі бейімделіп, дамып отырды. Мұндай тәсіл зерттеуші мен ұйым мүшелерінің бірлесіп білім өндіруіне және нақты өзгерістер енгізуіне мүмкіндік берді. Қатысушы бақылаумен қатар, зерттеуде жартылай құрылымдалған ашық сұхбаттар да маңызды рөл атқарды. Біз ұйымның негізін қалаушы, топ мүшелері, каскадерлер сұхбаттар жүргіздік. Бұл сұхбаттар кәсіпкерлік жол, ұйымдық мәдениет, шығармашылыққа қатысты сын-қатерлер секілді тақырыптарда терең сапалы деректер ұсынды. Сонымен қатар, бізге Nomad Stunts ұйымының мұрағаттық материалдарына шартты түрде қол жеткізу берілді. Осы ұйымның тарихы мен тәжірибелерін терең түсінуге көмектесті. Бұдан бөлек, нетнография әдісі арқылы біз Nomad Stunts тобының әлеуметтік желідегі белсенділігіне талдау жүргізіп, дереккөздерімізді одан әрі толықтырдық.

Деректерді талдау барысында біз конструктивистік негізделген теория (grounded theory) әдісін [236] үдерістік зерттеу (process study) тәсілімен біріктіріп, оқиғаға негізделген индуктивті теория құруға ұмтылдық [245]. Біздің талдауымыз 2024 жылғы қаңтар мен маусым аралығында жүргізілген далалық зерттеуге негізделген бес кезеңнен тұрды. Бірінші кезеңде біз ұйымның кәсіпкерлік жолының толық нарративін құрастырдық. Екінші кезеңде осы нарративті уақыттық шеңберлерге бөліп, төрт дербес кезеңге ажыраттық. Үшінші кезеңде әрбір уақыттық шеңбер ішінде осьтік кодтау (axial coding) жүргізілді, нәтижесінде бірінші деңгейдегі 16 код анықталды. Төртінші кезеңде жоғары деңгейлі кодтау арқылы осы кодтар 8 екінші деңгейлі тақырыпқа, ал одан әрі 4 жиынтық категорияға біріктірілді. Бесінші және соңғы кезеңде біз осы деректер құрылымындағы категориялар арасындағы байланыстарды нақтылап, динамикалық теориялық модельге келдік.

4-кестеде зерттеу барысында қалыптасқан деректер құрылымы көрсетілген.

Кесте 4. Деректерді кодтау құрылымы

Жиынтық категориялар	Тақырыптар	Концептілер
Қалыптасу кезеңі	Көшпенділер мәдениеті элементтері	Мәдени мұра және кеңістіктік мобильділік
		Жылқы мәдениеті мен дәстүрлері
	Кеңестік ықпал элементтері	Қатаң тәртіп пен иерархиялық құрылым
		Мәдени институт: цирк
Шығармашылық синтез	Перформативтік өнер жасау	Дәстүр мен қазіргі заманды тоғыстыру-
		Көпсалалы шеберліктер синтезі
	Кәсіби топ құру	Таңдаулы іріктеу және қатаң жаттығу
		Бірлік пен тәртіп мәдениетін қалыптастыру

Ұсынысты біріктіру: нарыққа бағытталған құндылық	Кәсіп орнату	Nomad Stunts негізін қалау
		Арнайы дайындық базасын дамыту
	Құндылықты ұсыну	Кешенді трюктік қызметтер жиынтығы
		Мәдени ерекшелік пен жаһандық стандарт үйлесімі
Тиімді интернационалдану	Кино жобаларындағы трюктер	Әлемдік киноиндустриямен әріптестік
		Халықаралық мойындалу және марапаттар
	Тікелей перфоманстар мен әлеуметтік жобалар	Халықаралық мәдени шаралар
		Қоғаммен жұмыс және әлеуметтік жобалар

Зерттеу нәтижелері

Nomad Stunts каскадерлік тобы 2000 жылы құрылды. Біздің зерттеу ұйымның халықаралық деңгейге шығу үдерісінде мәдени шынайылықты сақтай отырып, бейімделе білуі қаншалықты маңызды болғанын көрсетеді.

Зерттеу нәтижелері 2-суретте қорытындыланған және қалыптасқан теориялық модельді де қамтиды.

Сурет 2. Теориялық модель



Қалыптасу кезеңі

Nomad Stunts каскадерлік тобы 2000 жылы құрылды. Оның негізін қалаушы Жайдарбек Күнғожинов Қазақ мемлекеттік циркіндегі кәсіби тәжірибесіне сүйене отырып, жаңа бағытты бастады. Ол белгілі бір кезеңдерде әртүрлі жобаларда қазақстандық каскадерлермен жұмыс істеген. Ол жылдары Қазақстанда каскадерлік өнері әлі қалыптасу сатысында болатын, негізгі

нарықты қырғыз каскадерлері иеленіп, жергілікті мамандар өте аз еді. Осы жағдайды ескере отырып, Күнғожинов цирктегі әріптестеріне – атпен жұмыс істеуге үйреткен өнерпаздарға өзге тәсілмен жұмыс істейтін жаңа топ құру туралы ұсыныс айтты. Бастапқыда олар ат үстіндегі трюктардан бастап. Қазақстандағы алғашқы кәсіби каскадерлік топтың қалыптасуына жол ашты.

Осы алғашқы кезеңде ұйым өзінің екі бірдей мәдени негізде – көшпенділер мәдениеті пен кеңестік ықпал қалыптасып отырғанын түсінді. Әрбір мәдениет өзіне тән артықшылықтармен қатар, белгілі бір қиындықтарды да алып келді. Бұл екі жақты әсер ұйымның мүшелерін, құндылықтарын және ішкі саясатын қалыптастырды. *Nomad Stunts* екі ықпалды үйлестіріп, екеуінің де тиімді тұстарын қолдануға ұмтылды:

«Біз екі әлемнің арасында тұрдық: бір жағымызда бізге еркіндік пен бейімделу қасиетін берген көшпенділік тамырларымыз болса, екінші жағымызда – бізді тәртіп пен дәлдікке үйреткен кеңестік мұра» (сұхбаттан үзінді).

Осы кезеңде Жайдарбек екі мәдениет элементінің арасындағы тепе-теңдікті табуға тырысып, *Nomad Stunts* компаниясының негізін қалаушы қағидаларын қалыптастырды. Бұл әртүрлі мәдени элементтерді танып-біліп, оларды кәсіптің айрықша сипатына айналдыру жолындағы маңызды кезең болды.

Көшпенділер мәдениет элементтері

Біздің Nomad Stunts құрылтайшысымен жүргізген сұхбаттарымыз ұйымның қалыптасуындағы терең мәдени іргетасты ашып көрсетті. Күнғожинов Жайдарбек Шығыс Қазақстан обылысында көпбалалы отбасында дүниеге келіп, бала кезінен атқа деген сүйіспеншілікпен өскен. Бұл – қазақ көшпелі мәдениетінің өзегіндегі құндылық:

«Мен ауылда кішкентайымнан ат құлағында ойнап өстім. Алты жасымнан шабандоздық өнерге баулып, шауып келе жатқан аттың үстіне мініп, қайта түсе алатынмын» [сұхбаттан].

Көшпенділер мәдениетінен алғашқы кәсіби қабілеттерін – атпен шабу, акробатика және кеңістікте еркін қозғалуға қабілеттілік мұраға алды. Бұл ерекшелік олардың ат үстіндегі акробатикалық трюктерді еркін орындауына жол ашты.

Кеңестік ықпал элементтері

Ұйым ішіндегі тәртіп пен құрылымға деген қажеттілікті кеңестік ықпал толықтырды. Топ мүшелерінің кейбірі кеңес армиясында әскери борышын өтеген, сол себепті оларда тәртіп, бағыну және көшбасшылыққа негізделген мінез-құлық қалыптасқан:

«Мен әскерде болған каскадерлерді жұмысқа алғанды ұнатамын, өйткені, олар тәртіптің маңызын түсінеді. Бұл – трюктік жұмыстың ең басты қағидасы. Мысалы, уақытында келуді үйрету үшін 1 минутқа кешіккендердің өзінен 100 доллар айыппұл аламын. Осыдан кейін бәрі 15 минут ерте келуді әдетке айналдырады» (сұхбаттан үзінді).

Дәлдік пен топтық жұмысты басымдыққа қою *Nomad Stunts* жаттығу философиясының негізіне айналды. Тәртіпті тәсілдер арқылы каскадерлер тобы қауіпті және күрделі трюктерде қауіпсіздік пен үйлесімдікті қамтамасыз етті.

Кеңестік цирк мектебінде, кейінірек Қазақ мемлекеттік циркінде жаттыққан мүшелердің болуы кәсіби деңгейді айтарлықтай арттырды. Бұл ортада акробатика, хореография және сахналық шеберлік тереңдетіліп, *Nomad Stunts* қойылымдарында техникалық шеберлік пен көркемдік өрнек бір-бірімен үйлесім тапты.

Шығармашылық синтез

Nomad Stunts тобының негізін қалаған көшпенділер дәстүрі мен кеңестік тәртіп ұйымның бастапқы құндылықтарын қалыптастырды. Осы кезеңде топ өздерінің жинақтаған қабілеттері мен дағдылар жиынтығы арқылы жаһандық ойын-сауық индустриясында даралана алатынын түсінді. Алайда, бұл дағдыларды жай ғана иелену жеткіліксіз еді.

«Біз заманауи перформанс өнерінің жаңашылдығын дәстүріміздің рухымен үйлестірдік. Бұл – біздің дара қолтаңбамыз, көрерменнің жүрегіне жол табатын ерекшелігіміз. Осы арқылы біз дәстүр мен мәдениетті бүгінгі күнде тірілтіп, өміршең етеміз деп ойлаймын» (сұхбаттан үзінді).

Топтың ішкі қабілеттері техникалық дәлдікпен орындалатын көркемдік қойылымдарға айналуы үшін осы дағдыларды шығармашылық тұрғыда қайта өңдеу қажет болды. *Nomad Stunts* үшін басты міндет дәстүрлі және заманауи элементтерді үйлестіре отырып, көрерменге әсер ететін перформативті форма ұсыну.

Перформативтік өнер жасау

Ұжым көрермендер үшін әсерлі перформанстар жасаудың түрлі жолдарын қарастырды. Менеджмент ежелгі мен қазіргі заманды үйлестіру қажет екенін, осы арқылы қазақтың тамыры терең мәдениетін құрметтеуге болатынын ұқты. Осы ізденіс олардың көшпелі мәдениеттен нәр алған терең нарративтерді сахнада қайта елестетуіне әкелді. Мысалы, атбегілік өнер, акробатика, ұлттық музыка қойылымдарға шебер енгізілді. Сөйтіп, олар жай ғана трюк көрсеткен жоқ, дала, жауынгерлер және қазақ тарихының бай мұрасына қатысты сюжет айтып берді.

«Біз әлемге өз дәстүріміздің сұлулығын көрсеткіміз келді. Бірақ бұл бүгінгі адамдарға түсінікті жолмен жеткізілуі керек. Көрермен жай ғана трюкті көріп қоймай, қазақ мәдениетінің жанын сезінуі керек» (сұхбаттан үзінді.).

Каскадерлер көпсалалы машықтарды меңгеруге ынталандырылды – атқа міну, акробатика, жауынгерлік өнер, қылышпен айқас және сахналық баяндау. Бұл мультидисциплинарлық тәсіл күрделі әрі визуалды тұрғыдан әсерлі трюктерді орындауға мүмкіндік берді. Осы әртүрлі шеберліктерді үйлестіре отырып, *Nomad Stunts* дәстүрлі трюк өнерінен тыс, көркемдік экспрессиясы жоғары сахналық туынды жасай алды.

Кәсіби топ құру

Ұжым табысы тек жекелеген шебер каскадерлер ғана емес, біртұтас, үйлесімді және кәсіби топтың болуына тікелей байланысты екенін түсінді. Келесі шешуші қадам бірегей топ құру болды. Әртүрлі ортадан шыққан кәсіби тәжірибе үйлестіріліп, жоғары өнімділікке ие ұжым қалыптастыру қажет еді.

«Топтық жұмыс – бәрінен маңызды. Бір-бірімізді толық түсіну тобымыздағы ең маңызды нәрсе. Көп адам атақ пен ақша іздеп келеді, бірақ бұл

бес-алты жылдық тынымсыз еңбекті талап етеді. Бір-екі жыл жұмыс істеген каскадерді шетелдік жобаларға шығара алмаймыз, өйткені дайындығы жеткіліксіз. Бір адамның қателегі бүкіл топтың абыройына қауіп төндіруі мүмкін. Топқа жаңадан қосылған каскадерлерді төзімділігін арттыру мақсатында физикалық әрі психологиялық сынақтардан өткіземіз» (сұхбаттан үзінді).

Айрықша каскадерлік топты қалыптастыру үшін қатаң іріктеу және жан-жақты жаттығу бағдарламалары қажет болды. Ұйымға кез келген адам қабылдана бермейді, үміткерлер дене дайындығынан бөлек, психологиялық төзімділік пен еңбекқорлыққа тексеріледі. Бұл талаптар қауіпті жағдайларда да қауіпсіздікті қамтамасыз ете алатын, кәсіби деңгейі жоғары ұжым мүшелерін дайындауға мүмкіндік берді.

Ұсыныста біріктіру: нарыққа бағытталған құндылық (Convergent Proposition)

Nomad Stunts жоғары деңгейдегі перформативті өнер мен маманданған ұжым қалыптастырып үлгерді. Құрамында 12 әйел каскадері бар 86 мүшелі топ жаңа мүмкіндіктермен бетпе-бет келді. Алайда, халықаралық сахнада табысқа жету үшін ұйым өздерінің бірегей ұсынысын анық айқындауы тиіс болды.

«Біз меңгерген шеберлігімізді өз мәдениетімізбен ұштастырдық. Бізді өзгелерден ерекшелендіріп тұрған да осы. Біз осы жолмен құндылығымызды дәлелдедік» (сұхбаттан үзінді).

Каскадерлік топ өздерін басқалардан ерекшелендіретін не екенін, көрерменді қалай баурайтынын және халықаралық талаптарға қалай сай келетінін нақты көрсетуі керек болды.

Кәсіп орнату

2000 жылы негіз қаланғаннан кейін Жайдарбек Күнғожинов ұжымды жүйелі кәсіпке айналдыру кезеңіне көшті. Жергілікті топ болудан шығып, толық құрылымданған кәсіби ұйымға айналу қажеттілігі туындады. Кәсіби деңгейге көтерілу пайда болған мүмкіндіктерді ұтымды пайдалану жолы болды.

Ұжым жергілікті банктерден қаржыландыруға өтініш беріп, Алматыдан 50 км жерде 18 гектар аумақта жаттығу базасын салды. Бұл базада жаттығу залдары, тұрмыстық жатақхана мен қонақүй, атқоралар, фитнес және кроссфит жабдықтары, трюктік «ілгіш» құрылғылар, пиротехникалық және биік жерден құлау құрылғылары, атпен жаттығуға арналған жабық арена, асхана орналасқан.

«Біз мәдениет пен қабілеттерімізді біріктіріп, сапалы әрі ерекше дүние жасау үшін мықты негіз қажет екенін түсіндік. Жаттығу базасын құру идеясы бұрыннан пісіп-жетілген болатын. Бұған дейін біз әртүрлі жерлерге барып, бөлек-бөлек жаттығатын едік, атқа міну бір жақта, спортзал екінші жақта. Бұл өте ыңғайсыз болды. Ал қазір біз осы базаға жиналамыз, бірге өмір сүреміз, бірге жаттығамыз, бұл топтың ауызбіршілігін күшейтеді» (сұхбаттан үзінді).

Бұл база «Анаға апарар жол» фильмі мен «Diriliş: Ertuğrul» түрік телесериалының 2 және 3-маусымындағы дайындықтарға пайдаланылды. Физикалық инфрақұрылымнан бөлек, ұйымдастырушылық құрылым мен көшбасшылық та айқындала түсті. Бұл *Nomad Stunts тобын* халықаралық киноөндіріс нарығына шығару жолындағы маңызды қадам болды.

Құндылықты ұсыну

Ұйым ресми құрылым ретінде қалыптасқаннан кейін, басқарма өздерінің бірегей құндылық ұсынысын айқындауға кірісті. Әрбір каскадердің өзіне тән атпен шабуда, жекпе-жек күресте немесе көлікпен орындалатын трюктер және сол сияқты өзіне тән шеберлігі болды. Аталған шеберліктер заманауи трюктік техникаларымен, яғни, ат үстіндегі күрделі трюктер, пиротехникалық элементтер, қимыл-қозғалыс хореографиясы, «өртене құлау» сынды экстремалды әдістер және сахналық жекпе-жек қойылымдарымен үйлесім тапты.

«Nomad Stunts – кез келген трюктік қажеттілікке арналған әмбебап шешім. Қазақ мәдениетін халықаралық трюктік техникалармен ұштастыру арқылы біз мүлде жаңа, бірегей дүние жасадық. Дәстүрлі шабандоздық, заманауи акробатика және шайқас хореографиясы көркем әрі әсерлі қойылымдарға айналды» (мұрағат материалдары).

Бұл мәдени шынайылық пен жаһандық стандарттардың үйлесімі режиссерлерге тың әрі мазмұнды контент ұсынды. Nomad Stunts ерекшелігі тек трюктердің орындалуында емес, әр қойылымның мәдени нарративпен байланысында жатыр. Бұл көрерменге әсер ететін мән-мағынасы бар перформанстар жасауға мүмкіндік берді. Сонымен қатар, әрбір каскадер көпсалалы дайындықтан өтті – атпен трюктер, акробатика, сахналық қозғалыс, пиротехника, «өртене құлау», түрлі қарулармен шайқас. Осындай бейімділік олардың кәсіби құндылығына айналды. Бұл кез келген тарихи жанрдағы кинолардан бастап заманауи экшн жобаларына тез бейімделуіне мүмкіндік береді.

Тиімді интернационалдану

Мәдени түбір мен әмбебап шеберліктің үйлесімі *Nomad Stunts* тобын жаһандық трюктік индустрияда ерекше танытты. Шеберлікке деген адалдық пен мәдени мән-мағынаға негізделген перфоманстар олардың беделін арттырды. Ұжым беделді режиссерлер мен продюсерлік компаниялардан халықаралық әріптестікке шақырулар ала бастады.

«Жуырда Франция Өнер, ғылым және әдебиет қоғамы (French Society of Arts, Sciences, and Literature) алғаш рет кино саласындағы мамандарды мүшелікке қабылдады. Олардың қатарында Қазақстанның мақтанышы, біздің жетекшіміз, Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі және каскадерлік «Оскар» Taurus World Stunt Award сыйлығының иегері де бар» (нетнография).

2023 жылы Nomad Stunts жетекшісі Жайдарбек Күнғожинов ЮНЕСКО қамқорлығымен өткен Халықаралық кино мұрасы фестивалінің Құрметті кеңесіне шақырылды. 2024 жылы бұл фестиваль аясында арнайы каскадерлік номинация енгізіліп, енді Еуропада алғаш рет каскадерлік марапат тағайындалмақ. Топтың еңбегі жаһандық деңгейде мойындалып, «Томирис» фильміндегі жұмысы үшін «Шетел фильміндегі үздік экшн» аталымында Taurus World Stunt Award сыйлығын жеңіп алды (Қосымша 5). Осы жетістік Nomad Stunts тобын әлемдік каскадерлік өнердің таңдаулы өкілдерінің қатарына қосты және трюк өнерінің жаһандық сахнада институционализациялануына жол ашты.

Кино жобаларындағы трюктер

Ұйымның халықаралық кино саласына жолы 2003 жылы түсірілген «Көшпенді» фильмінен басталды. Ол кезде Қазақстанда кәсіби каскадерлер мүлде жоқтың қасы болатын. Жетекші сол кезеңді былай еске алады:

«Трюк қалай қойылатынын біз интернеттен өзіміз үйрендік. Себебі бізге үйрететін ешкім болған жоқ» (сұхбат).

Топтың қылыштасуы сынды күрделі дағдыларды тәжірибе барысында меңгере бастады. 2003 жылы американдық трюк координациясы үшін Голливудтан Владимир Орлов келіп, олармен жұмыс істеді. Орлов олардың тәртібі мен әлеуетіне тәнті болып, жеке өзі жаттықтыра бастайды:

«Ол: «Сен маған тікелей жұмыс істейсің. Мен бәрін үйретемін», - деді. Мен: «Біз әлі кәсіби емеспіз, цирк әртісіміз. Екі-ақ жыл айналысып жүрміз», - дедім» (сұхбаттан үзінді.).

Осы жобадан кейін Nomad Stunts жетекші топқа айналды. 2007 жылы режиссер Сергей Бодровтың «Моңғол» фильміне шақырту алып, халықаралық беделін нығайтты. Кейін Disney-дің «Mulan» фильмі сияқты ірі жобаларға қатысып, әлемдік кино индустриясымен тұрақты әріптестікке шықты.

Тікелей перформанстар мен әлеуметтік жобалар

Киносахнадан тыс, *Nomad Stunts* мәдени алмасуды дәріптейтін түрлі халықаралық іс-шараларға белсенді қатысады. 2024 жылы Астанада өткен V Дүниежүзілік көшпенділер ойындарында көрсеткен ат үстіндегі трюктер мен жекпе-жек қойылымдары көрермендерді тәнті етті. Осы алаңдар оларға қазақ мәдениетін жаһандық аудиторияға ұсынуға мүмкіндік берді.

Каскадерлер тобы, сонымен қатар, әлеуметтік жауапкершілікті де басты құндылық деп санайды. Олар мүмкіндігі шектеулі балаларға арналған иппотерапия (атпен емдеу) бағдарламасын жүзеге асырып, аттармен жұмыс істеу арқылы емдік әрі қуанышты орта қалыптастырды.

«Біздің жұмысымыз тек трюктермен шектелмейді. Біз үлкен экранда да, иппотерапияға келетін балалардың өмірінде де оң өзгеріс жасағымыз келеді» (мұрағаттан).

Бұдан бөлек, топ қала мерекелеріне, қоғамдық іс-шараларға жиі қатысып, жергілікті қауымдастыққа мәдени рух пен серпін сыйлап келеді. Бұл олардың өнерді тек ойын-сауық емес, қоғамға оң ықпал ететін құрал ретінде қарастыратынын көрсетеді.

Талқылау

Геомәдени ауысым жағдайында мәдени мұраға негізделген шығармашылық кәсіпорындар үшін бәсекелік артықшылық пен жаһандық аяда танылуға бірегей мүмкіндіктер ашылады. Алайда, бұл бейімделу, төзімділік пен мәдени түпнұсқалықты сақтау талаптарын да қоса ала келеді. Ұсынылған қалыптасушы үдерістік модель осы сұрақты үш негізгі тетік арқылы қарастырады: шығармашылық синтез, нарыққа бағытталған құндылық ұсыну, тиімді интернационалдану. Шығармашылық синтез кәсіпкерлік мотивацияның қозғаушы күші ретінде мәдени ресурстарды нарыққа бағытталған өнімге айналдыруды қамтиды. Бұл келесі кезең нарыққа бағытталған құндылық ұсыну сатысына алып келеді, онда ұйым айқын құндылықтар жүйесімен құрылымдалып, бәсекелік артықшылыққа ие болады. Соңғы тиімді

интернационалдану кезеңінде кәсіпорын жаһандық мүмкіндіктерді тиімді пайдаланып, мәдени мұрасы мен техникалық шеберлігін ұштастыра отырып, халықаралық нарыққа ене алады. Осы модель мәдени ерекшелікті стратегиялық ұйымдастырушылық үдерістермен тиімді ұштастыру бәсекеге қабілеттілік пен интернационалдануға қол жеткізудің негізгі тетігі бола алатынын көрсетеді.

Зерттеу үш негізгі теориялық үлес қосады: шығармашылық кәсіпкерлік, негізгі құзыреттер (core competence) және Шағын және орта кәсіпорындарының (ШОБ) интернационалдануы салаларындағы зерттеу олқылықтарын толықтырады.

Қазіргі зерттеулерде мәдени элементтер көбіне сатылатын немесе көрсетілетін статикалық ресурс ретінде сипатталады [246]. Алайда бұл зерттеу қазақ мәдени мұрасын заманауи трюк өнерімен біріктіру арқылы жаһандық аудиторияға әсер ететін бірегей өнім жасауға болатынын дәлелдейді. Nomad Stunts мысалында дәстүрлі көшпелі шеберліктердің жаһандық контексте бейімделуін көрсету арқылы зерттеу мәдени кәсіпкерлік тұжырымдамасын кеңейтеді. Осы жағдайда «нормаларды сынау» (challenging norms) ұйымның басты құзыреттерінің біріне айналады. Мысалы, дәстүрлі атқа мәну салтын заманауи трюктік техникамен үйлестіру арқылы олар бұрын қалыптасқан өнер стандарттарын қайта қарастырып, жаңаша мән берді. Сонымен, зерттеу мәдени кәсіпкерліктің халықаралық алаңда нормаларды қайта анықтауға қатысу мүмкіндігін көрсетеді.

Дәстүрлі модельдер мәдениетті коммерцияландыруға басымдық берсе [247], бұл зерттеу мәдени мұраны заманауи өнер формаларымен үйлестіре отырып, инновациялық өнім жасау жолын ұсынады. Шығармашылық синтез дәстүрлі өнер мен дағдыларды заманауи сахналық тәжірибемен біріктіру арқылы нарыққа бейімділік тудырады, ал нарыққа бағытталған құндылық ұсыну сатысы ұйымның бірегейлігін айқындайды. Ақырында, тиімді интернационалдану арқылы ұйым жаһандық сахнада өзінің мәдени және техникалық артықшылықтарын танытып, халықаралық нарықта орныға алады. Бұл модель Батыс елдеріне жатпайтын кәсіпкерлер үшін геомәдени өзгерістерді стратегиялық мүмкіндік ретінде пайдаланудың жаңа жолдарын ұсынады, сонымен бірге, мәдени шынайылықты сақтаудың маңыздылығын көрсетеді [248].

Зерттеу нәтижелері мәдениет пен географияға тамыр тартқан негізгі құзыреттердің жаһандық шығармашылық индустрияларда салыстырмалы артықшылық көзіне айналатынын көрсетті. Негізгі құзыреттер туралы әдебиеттерде бірегей, қайталанбас қабілеттердің маңыздылығы атап өтілген [248], алайда, мәдени мұра мен геомәдени контекст бұл қабілеттердің қалай дамып, қолданыс табатыны әлі терең зерттелмеген. Nomad Stunts ұйымы көшпелі мәдени дәстүр мен атқа міну өнерін кәсіби трюктік өнім ретінде қайта қаптап, жаһандық нарықта табысқа жетудің үлгісін ұсынады.

Nomad Stunts кейсі – мемлекеттік қолдаудан тыс жұмыс істейтін шығармашылық кәсіпкерлер үшін маңызды үлгі. Зерттеу жергілікті мәдени мұра мен халықаралық сұранысқа сай келетін арнайы дағдыларға инвестиция салудың маңызын көрсетеді. Мысалы, зерттеудегі дәстүрлі атбегілік өнер мен заманауи

трюктік техниканы үйлестіру халықаралық танымалдылыққа жетелейді. Сондай-ақ, бұл жағдай мәдени мұраға және техникалық шеберлікке негізделген бірегей бренд құрудың маңыздылығын көрсетеді. Мәдени кәсіпкерлер өздерінің ерекше мәдени ұсынысын айқындап, оны халықаралық нарықта өзекті етіп көрсету арқылы табысқа жете алады.

Осы тарау Nomad Stunts тобын цирк, кино және қазақ мәдени дәстүрінің тоғысындағы ерекше құбылыс ретінде қарастырды. Зерттеу барысында перформативті өнер, тәртіп және отбасы құндылықтарына негізделген ұйымдық этика посткеңестік институционалдық вакуум жағдайында табысты мәдени бренд қалыптастырудың тірегіне айналатыны анықталды. Жайдарбек Күнғожиновтың кәсіпкерлік жолы Қазақстанда мемлекеттік қолдаусыз-ақ мәдени кәсіпкерліктің өркендеу мүмкіндігін, сондай-ақ, дәстүр мен жаһандық индустриялық стандарттарды тиімді ұштастыру үлгісін көрсетті.

Nomad Stunts тәжірибесі денені жай ғана трюк құралы емес, мәдениеттің, цирктік және посткеңестік мұраның тірі тасымалдаушысы ретінде түсіндіруге мүмкіндік береді. Мұндағы орындаушылық тәжірибе сенім қалыптастыру, иерархия мен білімді ұрпақтан-ұрпаққа жеткізу жүйесінде маңызды рөл атқарады. Сонымен қатар, эстетикалық құлау, шайқас хореографиясы, атпен жұмыс істеу және костюмдердің этнографиялық дәлдігі сияқты элементтер визуалды тілдің негізіне айналып, бұл топтың кино индустриясында жаһандық деңгейде танылуына мүмкіндік берді. Бұл тәсіл олардың қазақ мәдениетін перформативті дипломатияның бір түріне айналдыруына ықпал етті.

Nomad Stunts мәдени брендтің жаңа түрін ұсынады, ол мемлекеттік институттар арқылы емес, тәртіп, ритуал, ағайындық, денелік сабақтастық арқылы жаңғырып отырады. Бұл модель мәдени бірегейлікті жоғалтпай, оны кино тіліне аудара отырып, әлемдік аудиторияға жол тартудың тиімді жолын көрсетеді. Осылайша, Nomad Stunts қазіргі мәдени парадигмада тек сәтті интернационалданудың үлгісі ғана емес, сонымен бірге, қазақтың перформативтік дәстүріне негізделген мәдени брендтеудің нышанына айналды.

ҚОРЫТЫНДЫ

Осы диссертациялық жұмыстың мақсаты қазақ цирк өнерін дала дәстүрі, кеңестік цирк мектебі және қазіргі бірегейлік трансформациялар тоғысында қалыптасқан ерекше мәдени феномен ретінде кешенді мәдениеттанулық тұрғыдан талдау болып табылады. Цирк өнері қазіргі мәдениеттану ғылымы аясында күрделі, көпқырлы перформативті құбылыс ретінде қарастырылады. Қазақстандағы цирк өнері өзінің тарихи тамырлары мен дәстүрлі көркемдік кодтары арқылы ұлттық бірегейлікті сақтап, репрезентациялаудың маңызды кеңістігіне айналғаны дәлелденді. Осы мәселені зерттеу барысында бірнеше міндеттер қойылып, келесі қорытынды нәтижелерге қол жеткізілді:

1. Цирк өнері алғаш рет Қазақстан контекстінде тек ойын-сауықтық немесе эстетикалық көрініс ретінде емес, мәдени мағыналар мен рәміздік кодтардың қалыптасатын және қайта құрылатын күрделі перформативті феномен ретінде қарастырылды. Цирк кеңістігі көркем образ, дене арқылы әрекет ету және ғұрыптық элементтердің тоғысында орын алатын мәдени реконфигурация алаңы ретінде сипатталады. Әртіс әрекеті мен сахналық кеңістік арасындағы қарым-қатынас арқылы мағына тудырып, мәдениеттегі басты идеологиялық және рәміздік формалармен тығыз байланыста жұмыс істейтіні теориялық негізде талданды. Цирк аренасы мағына үшін күрес алаңына айналып, мұнда әртістер, режиссерлер, көрермендер мен ұйымдастырушылар өзара әрекеттесе отырып, заманауи мәдени кодтар мен тарихи жадыны бірлесе бейнелейді. Постмодернистік мәдениеттегі циркке тән интермәтіндік, көпмағыналық және ойынға құрылған сахналық құрылымдар сараланып, көрерменмен орнаған эмоциялық байланыс та ерекше назарға алынды. Цирк өнері сахнада орындалатын дене әрекеті, көркем бейне мен визуалды-акустикалық эстетика арқылы көрерменді рәміздік тәжірибеге тартады, бұл ретте цирк перформанстың ерекше түрі ретінде мағыналық өндіріске қатысатын мәдени тетікке айналады. Осылайша, цирк тек тірі өнер емес, сонымен бірге, күрделі рәміздік кеңістік ретінде, яғни қазіргі мәдениетке тән бейнелік, ғұрыптық және эмоциялық компоненттер тоғысқан перформативті алаң ретінде түсіндіріледі. Цирк перформативтілігінің ерекше үлгісі ретінде сахна мен шынайы өмір арасындағы шекараны жойып, көркемдік пен әлеуметтік шындықты қатар бейнелейтін мәдени механизм екені дәлелденді.

2. Цирк өнерін ғылыми тұрғыда ұғынуға мүмкіндік беретін пәнаралық теориялық-әдіснамалық база негізделді. Цирк ұжымдық жадыны және бірегейлік құрылымын қалыптастыратын күрделі феномен ретінде қарастырылды. Циркті талдауда мәдениеттану, философиялық, антропологиялық, әлеуметтік және семиотикалық тәсілдер біріктіріліп, оның перформативті табиғаты анықталды. Цирк сахнасы тек көрініс көрсету орны емес, ғұрып, рәміз және әрекет арқылы эмоциялық байланыс орнататын, мағыналық репрезентация жасайтын перформативті алаң ретінде пайымдалды. Цирк «тірі мәдени тәжірибе» ретінде зерделенді. Сахна мен көрермен арасындағы шекара, дене мен мағына арасындағы қатынас, ғұрып пен көрініс арасындағы байланыс теориялық тұрғыда қарастырылып, цирк перформанс арқылы әлеуметтік шындықты қайта

құрудың бір тәсілі ретінде ұсынылды. Сонымен қатар, зерттеуде постколониялық және посткеңестік контекстерді ескере отырып, цирк өнерін ұлттық бірегейлікті қалыптастыру құралы ретінде қарастырудың әдіснамалық негіздері қаланды.

3. Перформативтілік категориясының цирк өнерін ұғынудағы теориялық-аналитикалық әлеуеті алғаш рет терең зерделенді. Цирк сахнасындағы әрекеттер тек техникалық трюк немесе физикалық шеберлік емес, мағына, эмоция және бірегейлік тудыратын «мәдени поэзис» ретінде қарастырылады. Цирктегі әртістің әрекеті көрерменмен эмоциялық байланыс орнатып, әлеуметтік кодтарды визуалды, акустикалық және денелік деңгейде жеткізетін күрделі перформативті құрылым ретінде сипатталады. Цирк өнерінің ритуалмен сабақтастығы, көріністің ғұрыптық сипаты мен рәміздік трансформация үдерістері мәдени семиотика және перформанс теориясы аясында сараланды. Цирк манежі сахналық ойынды ұйымдастырушы алаң ғана емес, дүниетанымдық рәміздерді көркемдік формаға айналдыратын алаң ретінде көрсетілді. Цирктегі көріністердің эстетикалық құрылымы мен әрекет формасы арқылы мағына жасау үдерісі теориялық түрде негізделіп, цирк өнерінің рәміздік әлеуеті мен мәдени қатысу функциясы анықталды. Осылайша, перформативтілік ұғымын мәдени кодтарды бейнелейтін және әлеуметтік шындықты қалыптастыратын цирктік кеңістікке қолданудың тұжырымдамалық негізін қалады.

4. Қазақ циркіне тән перформативтілік пен көркемдік тілдің тарихи негіздері тереңінен талданып, олардың дәстүрлі мәдениетпен сабақтастығы жүйелі түрде дәлелденді. Жыршылық, айтыс, бақсылық және ұлттық ойындар секілді дәстүрлі перформативтік тәжірибелердің сахналық репрезентацияның түп-тамыры ретіндегі рөлі ашылды. Аталған тәжірибелер қазақ мәдениетінің синкреттік табиғатын көрсете отырып, сахналық ойлаудың, денелік әрекеттің және көркемдік кодтардың қалыптасуындағы бастау көздері ретінде қарастырылды. Сондай-ақ сал-серілік өнер, палуандар мен цирктік трюктер алғаш рет мәдени-антропологиялық әдіснама негізінде жүйелі түрде сараланды. Бұл құбылыстардың көркемдік қана емес, дүниетанымдық, ғұрыптық және эстетикалық сипаттарға ие екені негізделіп, олардың сахналық перформанстағы үлесі айқындалды. Дәстүрлі мәдениеттегі әрекетке, ойын мен сөзге құрылған «тірі» репертуардың қазақ циркіндегі сахналық құрылымға әсері жан-жақты пайымдалып, цирк өнеріндегі синкретизмнің үздіксіз жалғастығы теориялық тұрғыда тұжырымдалды. Қазақ циркінің генезисін ұлттың тарихи-мәдени тәжірибесімен ұштастыра отырып, оның дәстүрден тамыр тартқан заманауи өнер түрі екенін дәлелдейді.

5. Далалық цирк ұғымы ғылыми айналымға енгізіліп, оның мазмұндық және эстетикалық тұрғыдағы ерекшеліктері жүйелі түрде сипатталды. Бұл ұғым арқылы классикалық еуропалық цирктен бөлек, сахналық заңдылықтары, репертуарлық құрылымы мен көркемдік кодтары жағынан дараланып тұратын қазақтың дәстүрлі цирктік мәдениеті сараланды. Далалық цирк феномені тек ойын-сауықтық нысан емес, тарихи қалыптасқан мәдени репрезентация алаңы ретінде пайымдалды. Сал-сері, ағашаяқ және қу-шаншар бейнелері цирк әртістерінің мәдени алдандары ретінде қарастырылып, олардың

шығармашылығы перформативтік мәдениеттің бөлшегі ретінде зерделенді. Бұл образдар тек сахналық комик кейіпкерлер ғана емес, сондай-ақ, әлеуметтік сын мен күлкі, ғұрып пен өнер, сөз бен әрекет арқылы халықтың ұжымдық тәжірибесін бейнелеген далалық трикстерлік қызмет атқарған тұлғалар ретінде ұсынылды. Олардың эстетикалық және дүниетанымдық қызметі қазақ мәдениетінің синкреттік сипатын ашуға, цирктегі әрекеттің мағынасы мен формасын түсіндіруге мүмкіндік берді. Қазақ циркінің мәдени-тарихи тамыры, көркемдік сабақтастығы және перформативтік табиғаты тереңірек ашылып, қазіргі сахналық өнердегі дәстүр жалғастығы ғылыми негізделді.

6. Арғымақтық өнер қазақ циркінің перформативті тілі мен көркемдік құрылымының іргетасы ретінде зерделенеді. Бұл өнер түрінің бастауын ежелгі Ботай мәдениетіндегі жылқыны алғаш қолға үйрету дәуірінен іздеу арқылы, қазақ мәдениетінің цирктік элементтерге дейінгі тарихи-мәдени эволюциясы пайымдалады. Арғымақтық өнер тек шабандоздық немесе трюктік машықтар жүйесі емес, қозғалыс арқылы этностық кодтар мен болмыстық идеалдарды жеткізетін ритуалдық әрі эстетикалық тәжірибе ретінде сипатталады. Арғымақтық қойылымдардағы көркемдік шешімдер, салттық рәміздер, дене мен қозғалыстың үйлесімі көшпелілердің дүниетанымымен тығыз байланысты екенін көрсетуге баса мән беріледі. Атбегілік өнер тек физикалық шеберлікті ғана емес, батырлықты, еркіндікті, табиғатпен үндестікті танытатын рәміздік форма ретінде ашылады. Циркте бұл өнер визуалды бірегейлік пен сахналық әсердің басты құралына айналып, көрерменмен мәдени-эмоциялық байланыс орнатудың пәрменді тәсіліне айналды. Сонымен қатар, арғымақтық өнердің қазіргі цирктегі трансформациясы, оның перформативті тіл мен эстетикалық репертуардағы орны жан-жақты талданады. Арғымақтық өнер түрінің ЮНЕСКО аясында бейматериалдық мәдени мұра ретінде мойындалуы Қазақстан үшін тек мәдени мұраны сақтау ғана емес, сонымен бірге жаһандық мәдени кеңістіктегі ұлттық бейнесін орнықтыру жолындағы маңызды стратетиялық қадам ретінде бағаланады.

7. Кеңестік кезеңдегі қазақ циркінің мәдени ерекшеліктері кеңінен қарастырылады. Бұл кезеңде цирк тек идеологиялық насихат құралы ретінде ғана емес, этномәдени мазмұнды бейнелеу мен сақтаудың күрделі перформативті алаңы ретінде қызмет атқарды. Қазақ циркінің репертуарлық жүйесі, сахналық бейнелер мен көркемдік тәсілдері арқылы ұлттық кодтарды бейімдеудің және сақтаудың ерекше үлгілері жан-жақты талданды. Цирк сахнасы бір жағынан социалистік идеологияны көркем түрде ұсынатын кеңістік болса, екінші жағынан қазақтың дәстүрлі бейнелері мен музыкалық-акробатикалық мұрасын рәміздік түрде сақтап, көрерменге жеткізетін орта болды. Кеңестік идеология шеңберінде жұмыс істегенімен, қазақ циркі этникалық ерекшеліктер мен рәміздерді шығармашылық тұрғыда сіңірудің тиімді жолдарын тапты. Бұл үдеріс ұлттық сахналық тілді жаңғырту мен қалыптастыруда, сондай-ақ, көркемдік құрылымдарды жетілдіруде үлкен рөл атқарды. Цирктегі мәдени синтез кеңестік цирк мектебінің шеңберінде жаңа бір қазақстандық цирк стилін тудырып, ұлттық өнердің тірі сақтаушысына айналды.

8. Қазақ мемлекеттік циркінің посткеңестік кезеңдегі мәдени трансформациясы мен ұлттық бірегейлікті репрезентациялау үдерісі кеңінен сараланады. Цирк кеңістігі тек көркемдік емес, сонымен қатар, идеологиялық және мәдени қайта құру алаңы ретінде қарастырылып, оның перформативті табиғаты этнографиялық деректер мен сахналық қойылымдар арқылы теориялық және эмпирикалық тұрғыдан дәлелденеді. Алғаш рет цирктегі бірегейлік трансформациясы үдерісі төрт кезең бойынша жүйеленіп ұсынылады: стратегиялық талдау, позитивті демонтаж, шығармашылық синтез және бірегейлікті нығайту. Бұл сатылар эпигенетикалық өзгеріс ұғымы аясында қарастырылып, цирктің кеңестік мұрадан бас тартып, жаңа ұлттық мазмұнды сахналық бейнелер арқылы қайта қалыптасуын сипаттайды. Осы үдеріс тек көркем шығармашылықты емес, тарихи жадыны жаңғырту, ұлттық рәміздерді өзектендіру және мәдени кодтарды сахналық кеңістікте қайта пайымдау әрекеті ретінде сипатталады.

9. Nomad Stunts халықаралық каскадерлер тобының феномені заманауи цирктік мәдени кәсіпкерліктің және перформативті брендтің ерекше үлгісі ретінде тұжырымдалды. Бұл ұжымның шығармашылық қызметі алғаш рет ғылыми тұрғыда талданып, олардың дәстүрлі атбегілік өнерге негізделген трюктерді, этноэстетикалық бейнелілікті және кәсібилікке негізделген этикалық нормаларды жаһандық киноиндустрия, медиа және мәдени дипломатия кеңістігіне сәтті енгізу тәжірибесі сипатталады. Nomad Stunts тобының ұйымдастырушылық моделі, жаттығу инфрақұрылымы мен сахналық тілі ұлттық денелік кодтарды сақтап қалумен қатар, оларды трансмедиялық платформада жаңаша түрлендіруге мүмкіндік бергені айқындалды. Nomad Stunts ұжымының перформативті тілі мен сахналық шешімдерінде қазақтың ат үстіндегі трюктік акробатикасы, визуалды бірегейлік элементтері және батырлық мәдениетке тән нарративтер жаңа медиа тілінде бейнеленетіні дәлелденді. Каскадерлік топтың тәжірибесі дәстүр мен заманауилықтың, мәдени мұра мен креативті индустрияның синтезі ретінде қарастырылып, қазіргі Қазақстан цирк өнері мен мәдени кәсіпкерлігінің болашағына ықпал ететін маңызды модель ретінде ұсынылады.

Диссертациялық зерттеу цирк өнерін Қазақстанның мәдени кеңістігіндегі перфоманс феномен ретінде жаңаша пайымдауға жол ашты. Цирк алғаш рет тек көркем-эстетикалық форма ғана емес, ұлттық бірегейлік, мәдени жад, ритуал мен перформативтік әрекет тоғысатын тірі мәдени платформа ретінде қарастырылды. Зерттеу барысында дәстүрлі көшпенділер өнерлері тәжірибелерінің (жыршылық, бақсылық, ат үстіндегі ойындар, сал-серілік) заманауи циркпен сабақтастығы көрсетіліп, олар арқылы репертуар, сахналық тіл, эстетикалық кодтар және этномәдени мағыналар жүйесі тарихи және теориялық тұрғыдан талданды. Сонымен қатар, Қазақстан циркі кеңестік мұрадан кейінгі кезеңде өзіндік трансформацияға ұшырап, жаңа перформативті бағыттармен толығып, қазіргі жаһандық мәдени ағымдармен тоғысып жатқан мәдени институт ретінде сипатталды. Бұл диссертация циркті тек өнер нысаны емес, мәдениеттанулық, философиялық және антропологиялық мағына өндіретін күрделі кеңістік ретінде түсінудің ғылыми негізін қалайды.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Ward S. E. The Art of the Circus: An Exploration of the Circus Within Its Social, Historical, and Cultural Contexts: дисс. на соиск. ученой степени доктора философии (PhD). – University of Hull, 2019. – 230 p.
2. Tait P. Circus Bodies: Cultural identity in aerial performance. – London: Routledge, 2005. – 192 p.
3. Annayeva L., Seydiyeva J. Principles of Using the Method Theatrical Performances in The Circus // Инновационная наука. – 2024. – №. 10-2-2. – P. 192-193.
4. Divac M., Krklješ M., Milošević S. Circus is a performance but it is also a building - memory of circus buildings in Europe // City, Territory and Architecture. – 2022. – Т. 9. – №. 1. – P. 9.
5. Юткевич С. Автолитография. 1920-е. Из цикла «Цирк». Собрание С.И. Григорьянца // Юрий Герчук. Между графикой и книгой // Наше Наследие. Вып.85. – М., 2008.
6. Кузнецов Е.М. Цирк: Происхождение. Развитие. Первпективы. – М.: Искусство, 1971. – 415 с.
7. Луначарский А.В. О массовых празднествах, эстраде, цирке. – М.: Искусство, 1981. – 424 с.
8. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс // Гос. ин-т искусствознания Министерствакультуры и массовых коммуюникаций РФ; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2006. – 646 с.
9. Neirick M. When pigs could fly and bears could dance: A history of the Soviet circus. – University of Wisconsin Press, 2012. – 232 p.
10. Клепацкая О.С. Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века: дисс. на соискании ученой степени кандидата культурологии. – Киров, 2009. – 146 с.
11. Пятаева О.В. Многонациональный цирк России XX столетия: дисс. на соискании канд. учен. степени искусст. наук. – Санкт-Петербург, 2009. – 197 с.
12. История мирового цирка /Доминик Жандо/. – Москва: Искусство, 1984. – 192 с.
13. Цирк / ред.: А.Я. Шнеер, Р.Е. Славский. - 2-е изд., доп. и испр. - М. : Советская энциклопедия, 1979. – 447 с.
14. Гуревич З.Б. Эквилибристика. – Москва: Искусство. 1982. – 180 с.
15. Бардиан Ф.Г. Советский цирк на пяти континентах. – М.: Искусство, 1977. – 206 с.
16. Макаров С. Советская клоунада. – М.: Книжный дом ЛИБРО-КОМ, 2009. – 261 с.
17. Немчинский М. Цирк России наперегонки со временем. Модели цирковых спектаклей 1920-1990 годов. – М.: ГИТИС, 2001. – 464 с.
18. Баринов В. Особенности восприятия в цирке. – М.: Техноэдикс, 2006. – 250 с.
19. Гортинский Е. Товарищ Цирк. – М.: Советская Россия, 1985. – 232 с.

20. Бабушкин Л.С. Цирк в объективе: [Для сред. и ст.возраста]. – М. : Дет. лит., 1988. – 141 с.
21. Буренина-Павлова О. Цирк в пространстве культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 432 с.
22. Bouissac P. Circus as multimodal discourse. – Bloomsbury, 2012. – 216 p.
23. Austin J. L. Speech acts. – Oxford: Oxford University Press, 1962. – 101 p.
24. Butler J. A note of Performative Acts of Violence // Cardozo L. Rev. – 1991. – Т. 13. – P. 1303.
25. Stephens L. Rethinking the Political: Art, Work and the Body in the Contemporary Circus. – University of Toronto (Canada), 2012. – 337 p.
26. Arrighi G. The circus and modernity: A commitment to 'the newer'and 'the newest' // Early Popular Visual Culture. – 2012. – Т. 10. – №. 2. – P. 169-185.
27. Winkiel L. Circuses and Spectacles: Public Culture in "Nightwood" // Journal of Modern Literature. – 1997. – Т. 21. – №. 1. – P. 7-28.
28. Zisman L. H. Circus, in crisis: Examining care and community in circus training // Performance Paradigm. – 2021. – №. 16. – P. 116-131.
29. Du Puis J. L., Yamakawa C. Curating the circus: Collaboration and responsibilities in digital costume exhibitions // Critical Studies in Fashion & Beauty. – 2022. – Т.13. – №.1. – P.119-140.
30. Fischer-Lichte E. Interweaving cultures in performance: different states of being in-between // New Theatre Quarterly. – 2009. – Т. 25. – №. 4. – P. 391-401.
31. Loxley J. From the performative to the speech act: JL Austin // Performativity. – Routledge, 2006. – P. 14-29.
32. Sherlock S. The performativity of value: On the citability of cultural commodities. – Lexington Books, 2013. – 298 p.
33. Stewart K. Cultural Poesis // Handbook of Qualitative Research. Sage Publications, Inc. – 1994. – P. 1015-1030.
34. Құлсариева А.Т., Масалимова Ә.Р. Мәдени антропология. – Алматы: Қазақ университеті, 2010. – 356 б.
35. Алтаев Ж., Ғабитов Т.Х. Философия және мәдениеттану. – Алматы: Қазақ университеті, 2001. – 423 б.
36. Aubakirova S. S. et al. Tolerance Issue in Kazakh Culture //International Journal of Environmental and Science Education. – 2016. – Т. 11. – №. 12. – P. 5034-5048.
37. Abdigalieva G. Value Aspects of the Philosophy of Culture // Proceedings of the XXIII World Congress of Philosophy. – 2018. – Т. 68. – P. 135-140.
38. Исмагамбетова З.Н. Толерантность как социокультурный феномен: монография / З.Н. Исмагамбетова, А.Г. Карабаева. – Алматы: Қазақ университеті, 2015. – 158 с.
39. Zatov K. Діни Тағаттылық Және Ұлттық Қауіпсіздік // The influence of religion on the modern world. – 2013. – Б. 164-170.
40. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. Издание второе. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 606 с.

41. Замана бұлбұлдары: Қазақтың әнші-композиторлары, әнші-орындаушылары туралы әңгіме-очерктер / А. Жұбанов; дайынд. Б. Ғизатов... – Алматы : Жазушы, 1975. – 462 б.

42. Мұқанов С. Алтын аймақ. Повестер мен әңгімелер. – Алматы: Жазушы, 1988. – 366 б.

43. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. Том 3: Мақалалар, әңгімелер, аудармалар, пьесалар 1921-1929 / М. Әуезов. - Алматы: Ғылым, 1998. – 392 б.

44. Мағауин М. Ғасырлар бедері. Әдеби зерттеулер. – Алматы: Жазушы, 1991. – 432 б.

45. Марғұлан Ә. Қазақтың сал-серілік дәстүрі. – Алматы: Алатау, 2007. – 432 б.

46. Каскабасов С. Родники искусства: фольклористические этюды. – Алма-Ата: Өнер, 1968. – 123 с.

47. Тұрсынов Е. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. – Алматы: Ғылым, 1976. – 200 б.

48. Бегенов Қ. Казахский цирк. – Алматы, 1997. – 134 с.

49. Бокебаев Н. Қазақстандағы цирк өнерінің бастаулары мен дамуы. – Алматы, 2019. – 148 б.

50. Досбатыров Д.К. Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию»: дисс. на соиск. ученой степени доктора философии (PhD). — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2013. – 173 с.

51. Нұралиева Н. Қазақша-ағылшынша сөздік. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 230 б.

52. Nuriman B.T. Әлемдік фольклортанудағы «перфоманс» (performance) теориясы және оның түркі фольклорындағы көрінісі // Bulletin of LN Gumilyov Eurasian National University. PHILOLOGY Series. – 2022. – Т. 138. – №. 1. – Б. 135-143.

53. Maleval M., Mullett J. An epic of new circus // The Routledge circus studies reader. – Routledge, 2020. – P. 50-64

54. Lavers K., Leroux L. P., Burtt J. Contemporary circus. – London: Routledge, 2019. – 246 p.

55. Bessone I. Circus training in the time of Coronavirus // Performance Research. – 2020. – Т. 25. – №. 8. – P. 51-59.

56. Albrecht E. The contemporary circus: Art of the spectacular. – Scarecrow Press, 2006. – 262 p.

57. Arnold-Forster T. Rethinking the Scopes Trial: Cultural conflict, media spectacle, and circus politics // Journal of American Studies. – 2022. – Т. 56. – №. 1. – P. 142-166.

58. Tait P., Lavers K. Introduction: Circus perspectives, precedents and presents // The Routledge Circus Studies Reader. – Routledge, 2020. – P. 1-11.

59. Макаров С.М. Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства. – М.: КомКнига, 2006. – 262 с.

60. Lavers K. The Political Body in New Circus and Contemporary Circus Arts: Embodied Protest, Materiality, and Active Spectatorship // Platform (17510171). – 2014. – Т. 8. – №. 2. – P. 55-68.

61. Gonquergood D. Poetics, play, process, and power: The performative turn in anthropology //Text and performance quarterly. – 1989. – Т. 9. – №. 1. – P. 82-88.

62. Tait P. Live Performance Research: Digitised Circus // Performing Digital. – Routledge, 2016. – P. 185-200.

63. McCaffery N. Social Circus and applied anthropology: A synthesis waiting to happen //Anthropology in Action. – 2014. – Т. 21. – №. 1. – P. 30-35.

64. Handelman D. Symbolic types, the body, and circus // Semiotica. – 1991. - Т. 85. № ¾. – P. 205-225.

65. Gandhi A. From Postcolonial to Neoliberal: Identifying the “Other” Body in Indian Circus // Performance Matters. – 2018. – Т. 4. – №. 1-2. – С. 84-92.

66. Omirbekova A., Bokebaev B. Цирк өнері мәдениеттанудың зерттеу нысаны ретінде //Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии. – 2019. – Т. 68. – №. 2. – Б. 180-193.

67. Солнцев И.С. Современная постановочная цирковая режиссура в контексте синтеза различных форм зрелищно-массовых искусств // Человек и культура. – 2019. – №. 1. – С. 87-100.

68. Leslie D., Rantisi N. M. Creativity and place in the evolution of a cultural industry: the case of Cirque du Soleil // Urban studies. – 2011. – Т. 48. – №. 9. – P. 1771-1787.

69. Тойчыева К., Сейисов О., Акыев Б. Цирковое искусство в современном мире // Символ науки. – 2024. – №. 4-1-3. – С. 213-215.

70. Aljanova N., Shakti S., Bokebayev N. Leveraging the shift in the geocultural landscape towards internationalizing cultural entrepreneurship // FIIB Business Review. – 2025. – С. 1-12.

71. Шумакова С.Н. О сущностных основах современного отечественного циркового искусства // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. – 2014. – С. 85.

72. Шерпилова В.Ю. Проблемы модернизации циркового зрелища в контексте современной праздничной культуры // Модернизация культуры: порядки и метаморфозы коммуникации. – 2015. – С. 229-233.

73. Торопцева А.А., Абдрашитова Л.А. История и современность в развитии циркового искусства // Гуманитарные науки. Студенческий научный форум. – 2019. – С. 29-43.

74. Баринов В.А. Феномен цирка в современной культуре // Общественные науки и современность. – 2012. – №. 3. – С. 168-176.

75. Romanenkova J. Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами //АРТ-платФОРМА. – 2020. – Т. 1. – №. 1. – С. 69-93.

76. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и Х 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича -М.: Прогресс - Традиция, 1997. – 416 с.

77. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд . – М.: Худож. лит., 1990 . – 543 с.

78. Дмитриев Ю. Цирк в России. От истоков до 1917 года. – М.: Искусство, 1977. – 415 с.
79. Bouissac P. Ethno-semiotics of a circus act: Mirko and his goats //Punctum: International Journal of Semiotics. – 2016. – Т. 2. – №. 2. – P. 14-23.
80. Carlyon D. The Education of a Circus Clown: Mentors, Audiences, Mistakes. – New York : Palgrave Macmillan, 2016. – P. 220.
81. Sizorn M. Female circus performers and art: the shift to creative art forms and its implications // The Routledge Circus Studies Reader. – Routledge, 2020. – P. 499-507.
82. Липков А.И. Аттракционные и карнавальные принципы зрелищных искусств: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.01 «Театральное искусство» / А.И. Липков. — М.: Рос. ин-т искусствознания, 1992. — 38 с.
83. Burenina-Petrova O., Schahadat S., Frank S. „Vpervye na arene!“: cirk v russkom kul’turnom prostranstve 1920-1930 gg //Wiener Slawistischer Almanach. – 2007. – №. 59. – С. 319-340.
84. Bouissac P. Semiotics at the Circus. – Walter de Gruyter. - 2010. – 205 p.
85. Ажимов Ф.Е. «Архив» деконструкции Жака Деррида // Вестник культурологии. – 2009. – №. 1. – С. 136-144.
86. Baston K. Circus Music: the eye of the ear // Popular Entertainment Studies. – 2010. – Т. 1. – №. 2. – P. 6-25.
87. Станиславский К.С. Менің искусстводағы өмірім. – Алматы: Қазмемкөрәдеббас, 1954. – 642 б.
88. Торопова А.А. Конструирование перформативной телесности в современном искусстве // Манускрипт. – 2017. – №. 10-1 (84). – С. 170-172.
89. Senelick L. Rings of Desire: Circus History and Representation // Theatre Research International. – 2002. – Т. 27. – №. 1. – P. 112.
90. Баринов В.А. Коммуникация − основа циркового диалога // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. – 2011. – №. 2. – С. 6-10.
91. Ратнер Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. – М.: Искусство, 1980. – С. 92-93.
92. Фаритов В.Т. Философские аспекты творчества М.М. Бахтина: онтология трансгрессии // Вопросы философии. – 2016. – №. 12. – С. 140-149.
93. Andrieu B., Kurashima A. The body behind the spectacle: Capturing emersion of the living body of circus performers // Japan Journal of Sport Sociology. – 2018. – Т. 26. – №. 2. – P. 25-53.
94. Кудряшов А.А., Симонян Л.Г. Феномен эмоционального заражения в психологии и психофизиологии (сообщение 1) // Психология. Психофизиология. – 2019. – Т. 12. – №. 4. – С. 12-23.
95. Гончаров А. С., Кобзарева И.И. Г. Ле Бон и Г. Тард о феномене «эмоционального заражения» // Вестник психологии и педагогики Алтайского государственного университета. – 2022. – Т. 4. – №. 4. – С. 12-21.
96. Bouissac P. The meaning of the circus. – Bloomsbury Academic, 2018. – 224 p.
97. Mobley J.S. The body as a cultural text // Female Bodies on the American Stage: Enter Fat Actress. – New York: Palgrave Macmillan US, 2014. – P. 9-27.

98. Баринов В.А. Формы эмоционального выражения наивности в цирке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – №. 6-1. – С. 16-20.
99. Goong.com – Жаңа буын сөздігі // https://goong.com/kk/word/performatively-%D0%BC%D0%B0%D2%93%D1%8B%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%8B--kazakh/ 03.06.2025.
100. Velten H.R. Performativity and performance // Travelling concepts for the study of culture. – 2012. – Т. 2. – P. 249.
101. Schechner R. Performance studies: An introduction. – Routledge, 2017. - 372 p.
102. Giesen B. Performance art // Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual. – 2006. – P. 315-24.
103. Butler J. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory //The performance studies reader. – Routledge, 2025. – P. 186-196.
104. Parker A., Sedgwick E.K. (ed.). Performativity and performance. – Routledge, 2013. – 248 p.
105. Carlson M. Performance: A critical introduction. – Routledge, 2013. – 306 p.
106. Austin J. L. How to do things with words. – Harvard university press, 1975. – 192 p.
107. Lalić E. L. Felicity Conditions of Speech Acts: дис. – University of Rijeka. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of Philosophy, 2022. – 200 p.
108. Butler J. Gender trouble. – Routledge, 2002. – 172 p.
109. Horanyi R. Performance and performativity. – Routledge, 2013. – 200 p.
110. Hamera J. Performance, performativity, and cultural poiesis in practices of everyday life // The SAGE handbook of performance studies. – 2006. – Т. 46. – P. 46-64.
111. Fischer-Lichte E., Jain S. The transformative power of performance: a new aesthetics. – Routledge, 2008. – 240 p.
112. Падян Ю.Ю. Перформанс как феномен современного искусства // Художественное образование и наука. – 2021. – №. 1. – С. 148-156.
113. Вершинская Г.М., Корженко О. М., Солодовникова Н. В. Перфоманс в сфере современного искусства // Modern Science. – 2021. – №. 7. – С. 12-17.
114. Культура имеет значение. Каким образом ценности способствуют общественному прогрессу. Под ред. Л. Харрисона и С. Хантингтона. (Lawrence Harrison, Samuel Huntington (eds.) Culture Matters: How Values Shape Human Progress. — New York: Basic Books, 2000.) – М.: Московская школа политических исследований, 2002. – 320 с.
115. Nelson L. Bodies (and spaces) do matter: the limits of performativity //Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography. – 1999. – Т. 6. – №. 4. – С. 331-353.

116. Schein L. Performing modernity //Cultural Anthropology. – 1999. – Т. 14. – №. 3. – С. 361-395.

117. Peters M.A. 'Performative',' Perfomativity' and the Culture of Performance: knowledge management in the new economy (Part 2) // Management in Education. – 2004. – Т. 18. – №. 2. – Р. 20-24.

118. Goffman E. The presentation of self in everyday life // Social theory re-wired. – Routledge, 2023. – Р. 450-459.

119. Boucher G. The politics of performativity: A critique of Judith Butler //Parrhesia. – 2006. – Т. 1. – №. 1. – Р. 112-141.

120. Вайнштейн С.И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях // Советская этнография. – 1980. – №. 1. – С. 149-156.

121. Seytmetov K., Seytmetova A. Халық өнеріндегі актерлік элементтер //Türkoloji. – 2017. – №. 84. – Б. 103-117.

122. Матаева А.К., Жұмағұл С.Б., Дәлелбекқызы А. XX ғасырдың соңы XXI ғасыр басындағы қазақ әдебиеттануы: әдебиет тарихын жаңаша танымда зерттеудегі ізденістер // Eurasian Journal of Philology: Science & Education. – 2022. – Т. 187. – №. 3. – Б. 179-188.

123. Кашаганова Т. Ежелгі қазақ даласындағы өнер түрлері мен мұраларын сыни зерттеудің ерекшеліктері // Central Asian Journal of Art Studies. – 2018. – Т. 3. – №. 2. – Б. 89-97.

124. Нұрбеков Т.Б., Салқынбай А.Б. Тұрмыс-салт ертегілердегі ұлттық дүниетаным көріністері // Филологиялық серия. – 2024. - Т. 2710. – Б. 296-305.

125. Кайдалова О. Традиции и современность. Театральное искусство Средней Азии и Казахстана. – М.: Искусство, 1977. – 296 с.

126. Байпақов К. Қазақстанның ежелгі қалалары. – Алматы: Аруна Ltd, 2005. – 316 б.

127. Байпаков К.М., Капекова Г.А., Воякин Д.А., Марьяшев А.Н. Сокровища древнего и средневекового Тараза и Жамбылской области. Коллективная монография. – Тараз: Археологическая экспертиза, 2011. – 620 с.

128. Базарбаева А.К. Анализ костюма ранних тюрков по данным петроглифов, скульптуры и росписей // Образовательная система: вопросы современного этапа развития научной мысли. – 2019. – С. 8-15.

129. Омирбекова А.О., Бокебаев Н.А. Предпосылки развития цирковского искусства в степной культуре // Культура народов Причерноморья с древнейших времён до наших дней: материалы конференции: XLVIII Международные научные чтения (16 декабря 2020, г. Симферополь) / Крымский федеральный университет, 2021. – 125 с. – С. 110-118.

130. Тохтиева Г. Ұлттық ойындардың ұйымдастырылуы және тәрбиелік мәні //чтения: Модернизация ценностей Великой Степи как ключевой фактор. – 2019. – С. 507.

131. Бисенова А. Қала мен дала арасында: жылқы шаруашылығын, көкпар жане де басқа ат ойындарын жаңғырту нарративтері // Uly Dala: қалалық және әлеуметтік зерттеулер журналы. – 2025. – №. 2. – С. 14-32.

132. Ордабаев Н., Абишев К., Қадырбаев Т., Тугелбаев Е., Баймырзаев Т. Қазақтың ұлттық ойындарын дене шынықтыру сабақтарында өткізу әдістері мен ерекшеліктері // Pedagogy and Psychology. – 2020. – Т. 44. – №. 3. – С. 250-256.

133. Байтұрсынов А. Ақ жол. – Алматы: Жазушы, 1991. – 457 б.

134. Әуезов М. Уақыт және әдебиет / М. Әуезов. – Алматы: Қазмемкөркемәдеббас, 1962. – 428 б.

135. Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Қазақтың ауыз әдебиеті және халық ойындарындағы театр-драмалық элементтер // Хұсайынов Ш. Өнер өрімдері: Мақалалар, әңгімелер. Пьесалар, киноповестер, аудармалар. – Алматы, 1991. – 81 б.

136. Омарова Г.Н. Бақсылық және магиялық-ғұрыптық фольклор тарихи-мәдени ретроспекция тұрғысынан (қобыз және бақсы сарындары бойынша) // Вестник университета Ясави. – 2025. – Т. 1. – №. 135. – С. 39-56.

137. Ерболатқызы А.Е. Қазақ халқының бақсылық фольклорындағы көркемдік тәсілдердің қолдану ерекшеліктері // «Түркі руна ескерткіштерін зерттеу мәселелері» халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары (25 мамыр 2023 жыл). – Астана: Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ, 2023. – Б. 126-130.

138. Сейтметов К.С. Халық өнеріндегі актерлік. – Алматы: ҚазҰӨА, 2017. – 112 б.

139. Досанова К. Айтыс – өміршең жанр // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2011. – Т. 134. – №. 4. – Б. 22-26.

140. Секербекова А.М. Қазақ прозасындағы сал, серілер бейнесі: дәстүр мен жаңашылдық көрінісі // Актуальные проблемы современности. – 2014. – №. 4. – С. 208-211.

141. Нұрпейісов Т.Ә. Қалалық және далалық жәрмеңкелер. (XIX ғ. екінші жартысы – XX ғ. басы) // Хабаршы-Вестник. Тарих және саяси-әлеуметтік ғылымдар сериясы. – 2008. – №4 (19). – Б. 3-9.

142. Бөкебаев Н., Өмірбекова Ә. Сал-серілер институты және далалық цирк өнеріндегі сал-серілік дәстүр // Материалы международной научной конференции «Символы, артефакты, памятники культуры Великой степи» в рамках VI Международного Фараби Форума / Под общ. ред. Курманалиевой А.Д. – Алматы: Қазақ университеті, 2019. – Б. 61-65.

143. Негимов С. Өнерпаздық өрнектері: Әдеби мақалалар. – Алматы: Ана тілі, 1996. – 88 б.

144. Жақсылықова Н.Е. С. Жүнісовтің «Ақан сері» романындағы замана бейнесі // Сборник материалов XVI Международной научной конференции студентов и молодых ученых «Gylym jane Bilim – 2021». – Нұр-Сұлтан, 2021. – Б. 2553-2556.

145. Ысмайылов Е. Ақындар. – Алматы: Казмемкөркемәдеббас, 1956.

146. Ази Е. Сал-серілік дәстүр және Зәкәрияның тағдыры //Вестник университета Ясави. – 2020. – Т. 3. – №. 117. – Б. 15-27.

147. Мутиев З.Ж., Айдыналиева Э.М. Нәбиден Әбуталиев шығармаларының жанрлық, тақырыптық ерекшеліктері, көркемдік өрімі // Interdisciplinary Science Studies. – 2023. – №. 3. – Б. 114-119.

148. Кондыбай М.М., Абдиманулы О. Әнші-ақындар мұрасын зерттеудің ғылыми-теориялық негіздері // Keruen. – 2024. – Т. 82. – №. 1. – С. 44-55.

149. Диваев А.А. Киргизский сал // Туркестанские ведомости. – 1916. – № 222.

150. Babizhan B. Қазақтың кәсіби әншілік өнерінің қалыптасуы және орындаушылық ерекшеліктері // Central Asian Journal of Art Studies. – 2017. – Т. 2. – №. 4. – Б. 36-44.

151. Yeştanayev G., Altaybekova K. Әнші-ақындар–сал-серілік дәстүрдің жалғасы // Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi. – 2017. – Т. 5. – №. 11. – Б. 355-362.

152. Тілеуберді А. Сал-серілік дәстүр арқылы этномәдени тәрбие беру. – Павлодар: Кереку, 2008. – 152 б.

153. Baibek A.K. Біржан сал–выдающийся представитель песенной традиции Сары-Арки // Bulletin of LN Gumilyov Eurasian National University. Philology Series. – 2018. – Т. 124. – №. 3. – С. 69-80.

154. Kasteyeva T. B. T. B. «Құлагер» ән-өлеңі туралы. Стихотворения Акана сери, посвященные Кулагеру // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2013. – Т. 141. – №. 1-2.

155. Каренов Р. С. Алты Алаштан «сері» деген ат алған Ақан сері Қорамсаұлы // Хабаршысы Вестник. Серия «Филология». – 2013. – № 4 (72). – Б. 31-63.

156. Қасиманов С. Әміре және Ағашаяқ. – Алматы: Қазақ әдебиеті, 1976. – 16 шілде.

157. Оспан С. Ән атасы Әміре. Егемен Қазақстан газеті. – №118 (28057). – 1 мамыр, сәрсенбі, 2013 жыл. – 6 б.

158. Әбсаттар М. «Ағаш аяқ» немесе қазақта цирк өнері болмады деп кім айтты? // http://islam.kz/kk/articles/atamura/agash-ayaq-nemese-qazaqta-tsirk-oneri-bolmady-dep-kim-aitty-311/#gsc.tab=0 01.06.2014.

159. Жүндібайұлы Н. (Ағашаяқ) (1818-1898) – ақын, әнші, сазгер // https://esimder.pushkinlibrary.kz/ru/?option=com_content&view=article&id=343:&catid=108&Itemid=513&lang=kz. 06.09.2022.

160. Vizenor G. Trickster discourse //American Indian Quarterly. – 1990. – P. 277-287.

161. Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: Зерттеулер, мақалалар. – Алматы: Дәстүр, 2014. – 384 б.

162. Тәжібаев Ә. Бес томдық шығармалар жинағы. Т. 4 / Ә. Тәжібаев- Алматы : Жазушы , 1981.– 756 б.

163. Мұхамедханов Қ. Көп томдық шығармалар жинағы. 2-том. – Алматы: Алаш, 2005. – 138 б.

164. Әуезов М. Абайды білмек парыз ойлы жасқа. – Алматы: Санат, 1997. – 112 б.

165. Кәмалашұлы Б. Қазақ халқының салт-дәстүрлері. – Ұланбатыр, 2013. – 360 б.

166. Құмырзақұлы А. Қазақта сайқымазақтар болған ба, болмаған ба? // https://e-history.kz/kz/news/show/2154 31.10.2016.

167. Кәрімхан З. Құлақай хикаялары // http://e-history.kz/kz/publications/view/2377 25.10.2016.
168. Нұрпейіс Б.К. Новаторство Аскара Токпанова в развитии режиссуры казахского театра // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии. – 2016. – Т. 57. – №. 3. – С. 187-194.
169. Bokebayev N., Masaeli M., Omirbekova A. Embodied Aesthetics and Philosophy in the Traditions of Sal-seri, Stilt Walkers, and Tricksters in Kazakh Steppe Performance // Вестник Карагандинского университета Серия История. Философия. – 2025. – Т. 31. – №. 2.
170. Курманиязов И., Оутрам А. Роль ботайской культуры и специализированного скотоводства в двухэтапном процессе одомашнивания лощади // Отан тарихы-Отечественная история. – 2023. – Т. 26. – №. 2. – С. 384-407.
171. Taylor W.T., Barrón-Ortiz C. I. Rethinking the evidence for early horse domestication at Botai // Scientific Reports. – 2021. – Т. 11. – №. 1. – P. 7440.
172. Levine M.A. Investigating the origins of horse domestication //Equine Veterinary Journal. – 1999. – Т. 31. – №. S28. – P. 6-14
173. Зайберт В.Ф. Археология казахстана и исторический опыт степной цивилизации // Вестник КГПИ. – 2018. – №. 2. – С. 25-29
174. Warmuth V. et al. Reconstructing the origin and spread of horse domestication in the Eurasian steppe // Proceedings of the National Academy of Sciences. – 2012. – Т. 109. – №. 21. – С. 8202-8206.
175. Librado P. et al. The origins and spread of domestic horses from the Western Eurasian steppes // Nature. – 2021. – Т. 598. – №. 7882. – P. 634-640.
176. Orlando L. Ancient genomes reveal unexpected horse domestication and management dynamics // BioEssays. – 2020. – Т. 42. – №. 1. – P. 1900164 (1-8).
177. Юрченко Н.В. Джигитовка, как культурный бренд Северного Кавказа: особенности возрождения, сохранения и перспективы развития // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: сб. науч. ст. по итогам междунар. науч. форума / отв. ред. И. И. Горлова; редкол. Т. В. Коваленко, А. Н. Еремеева, А. В. Крюков, Н. А. Костина. – М.: Институт Наследия, 2019. – С. 175-180.
178. Бокебаев Б., Омирбекова А.О. Ұлы даладағы жабайы жылқыны тұңғыш қолға үйрету – арғымақтық өнердің түп бастауы // Фараби әлемі: Халықаралық студенттер мен жас ғалымдардың ғылыми конференциясының материалдары, 6–9 сәуір 2020 ж. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – Т. 2. – Б. 330–334.
179. Тайны древней степи. Исследования поселения Ботай (2004-2006 гг.) : научное издание / В. Ф. Зайберт [и др.] ; ред. Нурсан Алимбай. - Кокшетау : Издательский центр Кокшетауского университета, 2007. - 164 с.
180. Зайберт В.Ф., Тюлебаев А.Ж., Кулаков Ю.В., Задорожный А.В. Исследование поселения Ботай в 2006 году // Отчет об археологических исследованиях по государственной программе «Культурное наследие. – 2007. – №. 2006. – С. 130-132.
181. Outram A.K. et al. The earliest horse harnessing and milking //Science. – 2009. – Т. 323. – №. 5919. – С. 1332-1335.

182. Outram A.K. Horse domestication as a multi-centered, multi-stage process: Botai and the role of specialized Eneolithic horse pastoralism in the development of human-equine relationships // Frontiers in Environmental Archaeology. – 2023. – Т. 2. – P. 1-15.

183. Gaunitz C. et al. Ancient genomes revisit the ancestry of domestic and Przewalski's horses // Science. – 2018. – Т. 360. – №. 6384. – P. 111-114.

184. Беген Р. Ботай – жылқы өсірушілердің ғажайып мекені // https://e-history.kz/kz/publications/view/4253 08.07.2018.

185. Brown D., Anthony D. Bit wear, horseback riding and the Botai site in Kazakstan // Journal of Archaeological Science. – 1998. – Т. 25. – №. 4. – P. 331-347.

186. Anthony D., Brown D. Horseback riding and Bronze Age pastoralism in the Eurasian steppes // Reconfiguring the Silk Road: New Research on East-West Exchange in Antiquity. – 2014. – P. 55-71.

187. Olsen S.L. Early horse domestication on the Eurasian steppe //Documenting domestication: new genetic and archaeological paradigms. – 2006. – P. 245-269

188. Outram A, Bendrey R., Evershed R.P., Orlando L., Zaibert V.F Rebuttal of Taylor and Barrón-Ortiz 2021 Rethinking the evidence for early horse domestication at Botai. – 2021.

189. Богуцкий А.Е. Джигитовка как феномен военно-спортивной культуры у енисейских и иркутских казаков // Вестник Хакасского государственного университета им. НФ Катанова. – 2012. – №. 1. – С. 43-47.

190. Дулати М.Х. Тарих-и Рашиди. — Алматы: М.Х. Дулати қоғамдық қоры, 2003. — 616 б.

191. Ибрагимов С., Пищулина К., Юдин В. (сост.) Материалы по истории казахских ханств XV - XVIII веков. - Алма-Ата: Наука, 1969. - 655 с.

192. Янушкевич А. Күнделіктер мен хаттар. - Алматы: Жалын, 1979. - 268 б.

193. Калачев Н.В. Юридические обычаи крестьян // Общая объяснительная записка к проекту Устава гражданского судопроизводства. 4.1. – 1859. – С. 29.

194. Аскарова Г.С., Тамаев А., Асылбекулы С. Бейнелеу өнеріндегі жылқы бейнесінің интерпретациясы // Keruen. – 2023. – Т. 79. – №. 2. - Б. 293-306.

195. Uskenbaeva R. M., Zhanysbekova E. T. Қазақ мифологиясындағы жылқы бейнесі // Bulletin of the Karaganda university. Philology series. – 2023. – Т. 112. – №. 4. – С. 89-96.

196. Даулеталиева Д., Токтагул Б., Арзымбетова Ш. Жылқы малына қатысты қазақы атаулар // Вестник университета Ясави. – 2020. – Т. 4. – №. 118. - Б. 225-228.

197. Айтбаева Н. Қазақ тіліндегі жылқы атауларының лексика-семантикалық және дүниетанымдық сипаты: филол. ғыл. канд. ... автореф. – Алматы, 2007. – 29 б.

198. Бүйенбай Қ. «Атом бомбасынан кем емес»: Ғалымдар жылқының қазақ өмірін қалай өзгерткенін айтты» // https://sputnik.kz/20190124/galymdar-jylkynyn-kazakh-omirin-kalai-ozgertkenin-aitty-9003364.html 24.01.2019.

199. Бөкебаев Б. Бекзат өнер белестері // https://egemen.kz/article/211037-baqyt-bokebaev-bekzat-oner-belesteri. 15.10.2019

200. Shaw K. The First Showman: The Extraordinary Mr Astley, The Englishman Who Invented the Modern Circus. – Amberley Publishing Limited, 2019. – 296 p.

201. Yon J.C. Le Cirque-Olympique sous la Restauration: un théâtre à grand spectacle // Orages. Littérature et culture 1760-1830. – 2005. – P. 83-98.

202. Бөкебаев Б. Таңғажайыптар таусылмайды // https://egemen.kz/article/163283-tanhghadgayyptar-tausylmaydy. Egemen Kazakhstan. 05.01.2018.

203. Құмырзақ А. Қазақ өлкесінде жәрмеңкелік сауда XIX ғасырда дамыды // http://e-history.kz/kz/publications/view/2857 22.02.2017.

204. Найманбаев Ә. Шығармалар. – Алматы, 1988. – 302 б.

205. Сұлтанұлы Б. 82 жыл дәурендеген Қоянды «экспосының» тарихтағы маңызы. Қазақ үні газеті //https://www.qazaquni.kz/2014/12/09/31288.html 09.12.2014.

206. Оспан С.К. Шолақ туралы шындық // Мәдени мұра. – 2022. – Т. 96. – №. 1. – С. 94-101.

207. Duisebay D., Taspolatova R. Спорт журналистерін кәсіби деңгейде дайындау мәселелері // Bulletin of LN Gumilyov Eurasian National University. JOURNALISM Series. – 2019. – Т. 128. – №. 3. – Б. 14-21.

208. Григоркевич А.А., Сактаганова З.Г. Кеңес Одағы қалаларының күнделікті өмірінде дене шынықтыру мен спорттың жаппай сипат алуының алғышарттары //Вестник Карагандинского университета Серия История. Философия. – 2019. – Т. 95. – №. 3. – С. 54-65.

209. Еркімбекова Ә. Күш атасы Қажымұқан // https://anatili.kazgazeta.kz/news/5973. 18.10.2011.

210. Шапиян М. Қажымұқан қажылыққа барған ба? https://islam.kz/kk/articles/islam-jane-tulga/qajymuqan-qajylyqqa-bargan-ba-1284/#gsc.tab=0 01.06.2014.

211. Кондратьева А.В., Колпецкая О.Ю. Искусство всевозможных чудес (краткий экскурс в историю цирка) // Современные научные исследования и разработки. – 2019. – №. 1. – С. 549-555.

212. Бөкебаев Н. Өмірі өнермен өрнектелген // Egemen Kazakhstan. https://egemen.kz/article/282019-omiri-onermen-ornektelgen 18.07.2021.

213. Сиқырлы сарай. Qazaqstan tarihy. https://e-history.kz/kz/news/show/486. 27.07.2017.

214. Бөкебаев Н. Қазақ циркі өнерінің жанашыры. Egemen Kazakhstan https://egemen.kz/article/161326-qazaq-tsirk-onerininh-dganashyry 16.11.2017.

215. Фризман Л. Возмутитель спокойствия. Книга О. Сулейменова “Аз и Я” под огнем идеологической критики // Новое литературное обозрение. – 2002. – №. 3. – С. 28-28.

216. Досбатырова Ф.Б. Неизвестные материалы о создании циркового спектакля «Земля чудес». // Материалы международной научно-практической конференции «Вопросы хореографического искусства и образования конца XX–начала XXI вв.». – 3-7 апреля 2017. – С. 181-186.

217. Schoeneborn D., Kuhn T.R., Kärreman D. The communicative constitution of organization, organizing, and organizationality // Organization studies. – 2019. – Т. 40. – №. 4. – P. 475-496.

218. Vaara E., Meyer R., Svejenova S., Höllerer M.A., Forgues B. Collective Leadership as 'Plumbing and Poetry': Navigating Paradoxical Tensions Through Community Identity Work //Organization Studies. – 2025. – Т. 46. – №. 3. – С. 311-323.

219. Clegg S., Baumeler C. Essai: From iron cages to liquid modernity in organization analysis // Organization studies. – 2010. – Т. 31. – №. 12. – P. 1713-1733.

220. Gioia D.A., Patvardhan S.D., Hamilton A.L., Corley K.G. Organizational identity formation and change //Academy of Management annals. – 2013. – Т. 7. – №. 1. – P. 123-193.

221. Smith K.W. et al. Adding complexity to theories of paradox, tensions, and dualities of innovation and change: Introduction to organization studies special issue on paradox, tensions, and dualities of innovation and change //Organization Studies. – 2017. – Т. 38. – №. 3-4. – P. 303-317.

222. Brown A.D., Coupland C. Identity threats, identity work and elite professionals // Organization studies. – 2015. – Т. 36. – №. 10. – P. 1315-1336.

223. Caza B. B., Vough H., Puranik H. Identity work in organizations and occupations: Definitions, theories, and pathways forward // Journal of organizational behavior. – 2018. – Т. 39. – №. 7. – P. 889-910.

224. Bansal P., Smith W. K., Vaara E. New ways of seeing through qualitative research //Academy of management journal. – 2018. – Т. 61. – №. 4. – P. 1189-1195.

225. Aksholakova A. Proper name as a clue symbol of identity // Procedia-Social and Behavioral Sciences. – 2014. – Т. 112. – P. 465-471.

226. Collins K. Clan politics and regime transition in Central Asia. – Cambridge University Press, 2006. – 400 p.

227. WorldBank 2023. Kazakhstan: Overview.World Bank // https://www.worldbank.org/en/country/kazakhstan/overview 01.06.2025.

228. Sharipova D., Bissenova A., Burkhanov A. Postcolonial Theory and Its Applications in Kazakhstan and Beyond // Post-Colonial Approaches in Kazakhstan and Beyond: Politics, Culture and Literature. – Singapore : Springer Nature Singapore, 2024. – P. 1-26.

229. Mustoyapova A. Decolonization of Kazakhstan. – Springer Nature, 2023. - 304 p.

230. Surucu C. Modernity, nationalism, resistance: identity politics in post-Soviet Kazakhstan // Central Asian Survey. – 2002. – Т. 21. – №. 4. – P. 385-402.

231. Cappellaro G., Mele V., Ansari S. Bridging Global Mandates and Local Realities: Intermediary clusters and interorganizational collaboration for international development // Organization Studies. – 2025. – Т. 46. – №. 2. – P. 157-185.

232. Reinecke J., Ansari S. What is a "fair" price? Ethics as sensemaking // Organization Science. – 2015. – Т. 26. – №. 3. – P. 867-888.

233. Kozinets R. The method of netnography // SAGE internet research methods. – 2012. – Т. 3. – P. 101-119.

234. Watson T.J. Ethnography, reality, and truth: The vital need for studies of ‘how things work’in organisations and management //Journal of Management studies. – 2011. – Т. 48. – №. 1. – P. 202-217.

235. Langley A. Strategies for theorizing from process data //Academy of Management review. – 1999. – Т. 24. – №. 4. – P. 691-710.

236. Gioia D.A., Corley K.G., Hamilton A. L. Seeking qualitative rigor in inductive research: Notes on the Gioia methodology // Organizational research methods. – 2013. – Т. 16. – №. 1. – P. 15-31.

237. Chatterjee A., Ghosh A., Leca B. Double weaving: A bottom-up process of connecting locations and scales to mitigate grand challenges //Academy of Management Journal. – 2023. – Т. 66. – №. 3. – P. 797-828.

238. Cornelissen J.P. Beyond compare: Metaphor in organization theory //Academy of Management Review. – 2005. – Т. 30. – №. 4. – P. 751-764.

239. Silverman H., Ruggles D. F. Cultural heritage and human rights //Cultural heritage and human rights. – New York, NY : Springer New York, 2007. – P. 3-29.

240. Audretsch D.B., Belitski M. Towards an entrepreneurial ecosystem typology for regional economic development: The role of creative class and entrepreneurship //Regional Studies. – 2021. – Т. 55. – №. 4. – P. 735-756.

241. Cooke P., De Propris L. A policy agenda for EU smart growth: the role of creative and cultural industries //Policy studies. – 2011. – Т. 32. – №. 4. – P. 365-375.

242. Belfiore E. Whose cultural value? Representation, power and creative industries //International journal of cultural policy. – 2020. – Т. 26. – №. 3. – P. 383-397.

243. Henry C. (ed.). Entrepreneurship in the creative industries: An international perspective. – Edward Elgar Publishing, 2007. – 224 p.

244. Ghosh A., Ray S. Theorizing “Strategic Transition Towards Organizational Hybridism”: Action Research With CINI India //Academy of Management Proceedings. – Briarcliff Manor, NY 10510 : Academy of Management, 2017. – Т. 2017. – №. 1. – P. 15024.

245. Eisenhardt K.M., Graebner M.E. Theory building from cases: Opportunities and challenges //Academy of management journal. – 2007. – Т. 50. – №. 1. – P. 25-32.

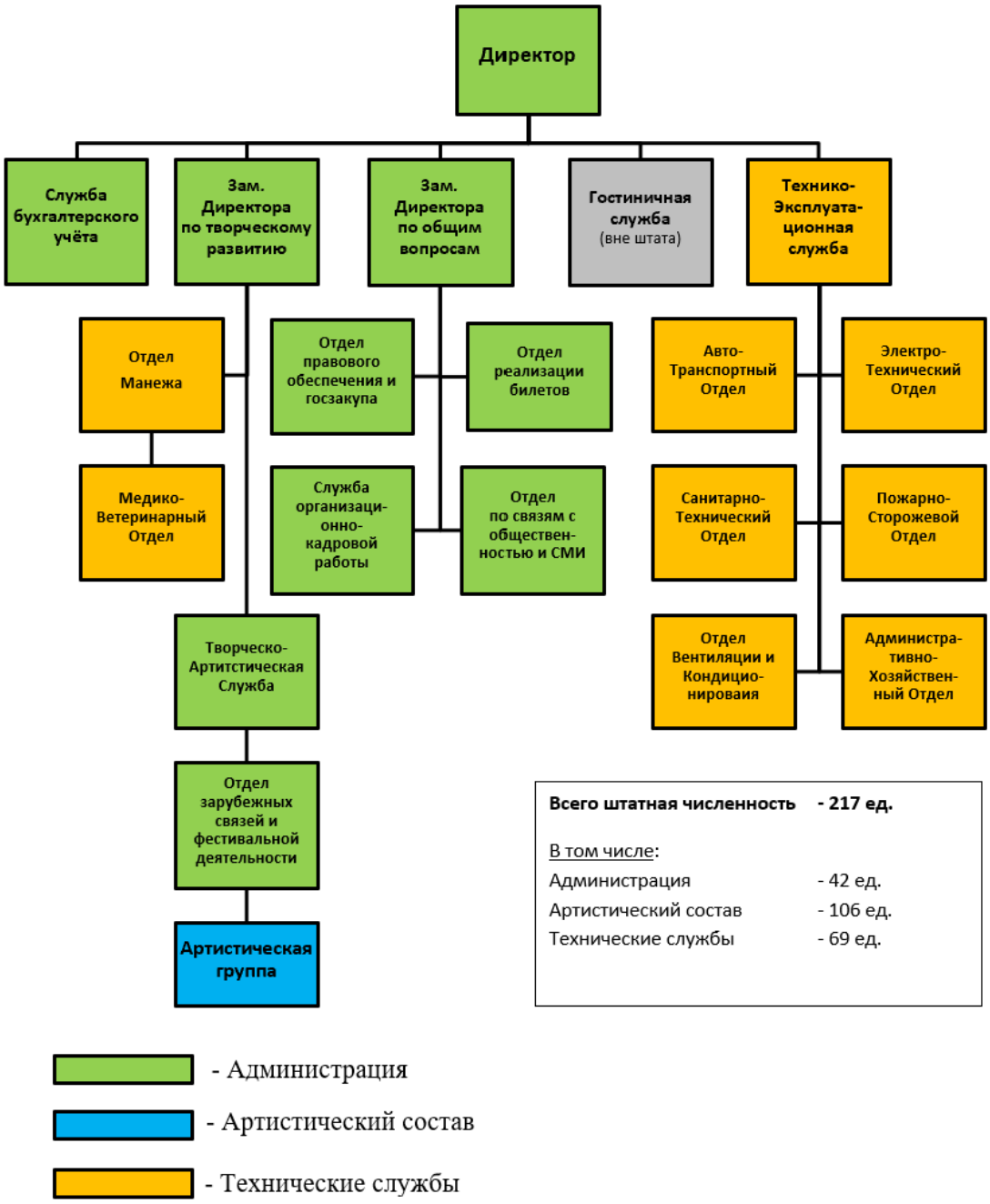
246. Lounsbury M., Glynn M.A. Cultural entrepreneurship: Stories, legitimacy, and the acquisition of resources //Strategic management journal. – 2001. – Т. 22. – №. 6-7. – P. 545-564.

247. Scott M. Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals // Poetics. – 2012. – Т. 40. – №. 3. – P. 237-255.

248. Prahalad C.K., Hamel G. The core competence of the corporation // Knowledge and strategy. – Routledge, 2009. – P. 41-59.

ҚОСЫМША 1

Қазақ мемлекеттік циркінің ұйымдық құрылымы



ҚОСЫМША 2

Цирк жанрларының сызбасы



ҚОСЫМША 3

Фольклорлық қойылымдар













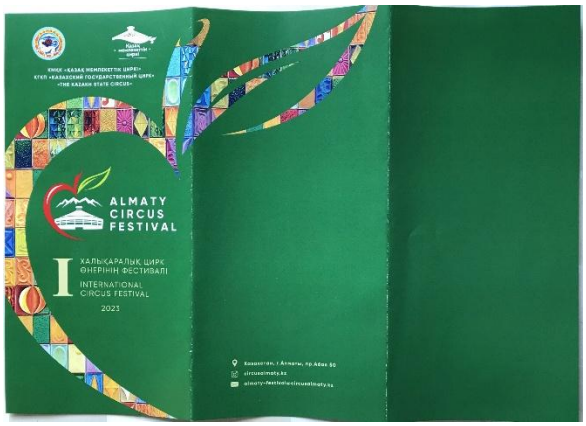






ҚОСЫМША 4

Халықаралық цирк фестивалі







ҚОСЫМША 5

Nomad Stunts - Taurus World Stunt Award













