

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.35>

Садыкова Анвара Ариповна

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ И СУЩНОСТНЫЕ ЧЕРТЫ "НАЦИОНАЛЬНОГО" И ИХ РОЛЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Статья посвящена проблеме диалектической взаимосвязи национального и инонационального в проекции на казахстанское музыкально-хореографическое искусство. Выделяются специфические и сущностные черты "национального", находящиеся в гармоническом равновесии и отрицающие как национализм, так и космополитизм. Рассматриваются свойства национального характера казахского народа - представителя древней кочевой цивилизации, обладающего богатой историей, традициями, культурой и нравственными ценностями. Казахский танец характеризуется как выражение незабываемости жизнестемы народа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/4/35.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 174-178. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 785.1:7.01(575.2)(04)

Дата поступления рукописи: 23.01.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.4.35>

Статья посвящена проблеме диалектической взаимосвязи национального и инационального в проекции на казахстанское музыкально-хореографическое искусство. Выделяются специфические и сущностные черты «национального», находящиеся в гармоническом равновесии и отрицающие как национализм, так и космополитизм. Рассматриваются свойства национального характера казахского народа – представителя древней кочевой цивилизации, обладающего богатой историей, традициями, культурой и нравственными ценностями. Казахский танец характеризуется как выражение незыблемости жизнестемы народа.

Ключевые слова и фразы: национальное; инациональное; специфика; сущность; кобыз; домбра; тенгрианский календарь; шаман; кюи; поэзия жырау; мушель; казах-кочевник.

Садыкова Анвара Ариповна

*Институт философии и политико-правовых исследований
Национальной академии наук Кыргызской Республики, г. Бишкек
Sadykova_anvara@mail.ru*

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ И СУЩНОСТНЫЕ ЧЕРТЫ «НАЦИОНАЛЬНОГО» И ИХ РОЛЬ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Целью статьи является определение специфических и сущностных черт «национального» в танцевальном искусстве казахского народа. Эти два полюса, характеризующие национальный балет, находятся в динамическом равновесии. Акцентируется категория национального как величина постоянная и устойчивая, имеющая свой психогенетический код.

Актуальность статьи заключается в разработке проблемы диалектического взаимодействия категорий национального и инационального в хореографическом искусстве Казахстана. При рассмотрении свойств национального характера казахского народа – представителя древней кочевой цивилизации, обладающего богатой историей, традициями и культурой, выявляются темы и вопросы, идущие от особенностей ментальности народа, «национального духовного склада», «образа мыслей», «национального типа».

Научная **новизна** данной статьи заключается в доказательстве того, что особенности казахского музыкально-театрального искусства, богатство пластического языка связаны со всей системой элементов его духовной жизни, мировоззрения, образа жизнедеятельности. Специфические и сущностные черты национального в танцевальной культуре казахского народа – это два полюса, в которых подлинно национальное не противоречит инациональному, но находится в золотой середине во всей системе художественных ценностей.

Эстетическая категория национального имеет большое значение для общекультурного и художественного сознания, так как именно национальная своеобразность ценится в ряду общечеловеческих ценностей, воплощенных в произведениях искусства. Национальное своеобразие включает в себя комплекс компонентов духовного, социально-психологического, этнического и т.д. порядка, которые находятся в диалектическом взаимодействии. Согласно советской эстетической мысли, в русле которой формировался и развивался казахстанский балет, «национальное в искусстве является отражением национального в действительности», но не все связи между человеком и миром национально окрашены, «но те, что служат главным объектом искусства, находятся в сфере общественного сознания, социальной психологии, в своих проявлениях всегда национально конкретны и своеобразны» [2, с. 230].

Проблему сохранения национально-культурной самобытности поднимали многие советские ученые-музыковеды, эстетики и философы – Б. В. Асафьев, А. Н. Сохор, Э. С. Маркарян, а также писатели – Н. А. Бердяев, Л. Н. Гумилев, Д. С. Лихачев и др. По определению видного советского искусствоведа А. Н. Сохора, «национальное – это то, что свойственно каждому народу в силу сложившихся так, а не иначе условий его жизни, путей его исторического движения» [9, с. 17].

Казахские ученые, общественные деятели уделяли свое внимание и проблеме национально-культурной идентичности, а также сохранения этно-национального своеобразия в музыкальном творчестве в условиях глобализирующегося мира. По А. Сохору, «национальное» представлено двумя составляющими: **спецификой** и **сущностью**. Оба понятия раздельны, хотя и близко соприкасаются. **Специфические черты** – это самобытные черты. Они отличают одну нацию от других. В этом случае говорится и о национальном характере, об особенностях его ментальности. Всестороннее развитие национальной специфики продвигает развитие национальной культуры и облегчает общение с другими инациональными культурами. А **сущностные черты** – это дух и душа нации, включающие в себя такие категории, как мировоззрение, этика, эстетика и культура. Сущностные элементы выводят нации и народы на общечеловеческий уровень. Оба понятия находятся в динамическом равновесии, при котором усиление сущностного до национально-исключительного ведёт к национализму, а стирание самобытного ведёт к космополитизму. Это крайние полюсы, которых следует избегать, потому что подлинно национальное лежит в золотой середине и представляет собой **равноправное единство специфического и сущностного начал**. Примером тому могут послужить все народные художественные культуры. Оба понятия зависят друг от друга, как крона дерева (специфика) от корней (сущности). Рабиндранат Тагор сравнивал корни деревьев с ветвями под землёю, а ветви – с корнями в воздухе.

И статья общечеловеческим достоянием национальное может лишь при мощном единстве обоих начал, способном обогатить мировую культуру.

Национальное не противоречит инациональному, ибо оно нуждается в нём, чтобы не оказаться в изоляции, ведущей к застою и вырождению. Проникновение в глубины внутреннего мира иных народов имеет целый ряд побудительных мотивов – этических, эстетических, философских, художественных, психологических. Поэтому Ф. М. Достоевский в своей речи о Пушкине выделил как главное «всемирную отзывчивость» А. Пушкина, его «перевоплощение своего духа в дух чужих народов» и выразил свою сокровенную мечту о том, что «надо стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, в с е ч е л о в е к о м, если захотите» [3, с. 456–457]. Есть два пути развития национального в его взаимодействии с инациональным. Один – в саморазвитии национального стиля за счёт внутренних ресурсов традиции. Другой – в ассимилировании разнородных воздействий, скрещивании их с национальной традицией. В живой практике обе тенденции не встречаются в чистом виде: речь идет лишь о преобладании той или иной из них в художественном методе творца-художника. Вот некоторые имена, олицетворяющие указанную особенность развития национального: М. Мусоргский и П. Чайковский в русской музыке, Комитас и А. Хачатурян в армянской музыке, Н. Тлендиев и Т. Кажгалиев в казахской музыке. В казахстанской хореографии это творчество Д. Абирова и Б. Аюханова, Ш. Жиенкуловой и З. Райбаева, А. Тати и М. Тлеубаева, Г. Бейсеновой и Г. Адамовой.

Национальное во внешнем и внутреннем облике народа – величина довольно устойчивая. И национальное искусство невозможно понять без постижения национального характера. По определению А. Сохора, «национальный характер есть понятие исторически конкретное и развивающееся» [9, с. 17]. То есть национальный характер формируется веками, под действием исторического развития, политического строя, экономики, культуры, религии, быта, обычаев и традиций, места обитания и климата. Нам представляется интересным рассмотрение черт национального характера предков казахов-кочевников на фоне громадной территории Дешт-и-Кипчак, оставивших свой психогенетический код. Сейчас это кажется удивительным, но долгое время существовало мнение, что казахский народ, имевший богатую историю, устную поэтическую традицию, песенную культуру, инструментальное кобызовое и домбровое исполнительство, не имел танцевальной культуры. Мнение это опровергнуто. И в самом деле: хореографическое искусство можно считать древнейшим в мире, оно пережило тысячелетия, зародившись на заре человеческой истории. Возможно, наравне с культом и магией танец был главнейшим из психической и социально-культурной деятельности людей. Как вид искусства, танец отображал проявления жизни в образно-художественной форме посредством движений человеческого тела. Но так как не может быть внешнего действия без действия внутреннего, то и движения, жесты и позы формируются внутри человека – в его мыслях, ощущениях, чувствах и переживаниях. Значит, истоком танца надо считать человеческую психику, его внутренний, духовный мир.

Предки казахского народа, как и многих других народов, были тесно связаны с законами естественного мира. Биомеханическая память, рефлекс мышечного движения, биоэлектрические импульсы – всё это порождало ранние потребности человека в ритмических телодвижениях. Поэтому и древним племенам казахов было свойственно оттанцовывание окружающей действительности, и, скорее всего, они обладали формами танцевального искусства.

Усилиями археологов, исследовавших в XX веке петроглифы ущелья Тамгалы и Чулакских гор, были найдены изображения танцующих фигур, свидетельствующие о наличии танцевального творчества у кочевых племен, населявших эти места в III-I тысячелетиях до н.э. Формирование нового общественного устройства сопровождалось развитием кочевого скотоводства и созданием крупных племенных объединений. В VIII-I веках до н.э. на просторах Евразии (от Тувы до Украины) обитали эти племена, которые в древнеперсидских клинописных текстах называли саками, а европейцы – скифами.

Мировоззрение их определялось признанием того, что Небо – Всевышний Тенгри. «Поклонение персонализированному божеству Тенгри-хану наблюдалось у всех тюрков. Тенгри-хан мыслился огромных размеров, что отражало космические масштабы небесного бога, тождественного самому себе, титул “хан” указывал на главенствующее положение во вселенной и пантеоне богов» [10, с. 53]. В советское атеистическое время из научного обращения выпал громадный культурный пласт – религия, а с нею и представление о древних истоках танцевальности, составляющей часть синкретической традиционной культуры казахов. А ведь религия является основой культур и цивилизаций. Древнетюркское население Центральной Азии исповедовало тенгрианство, об этом свидетельствуют древнетюркские рунические тексты VII-VIII вв. Религиозные воззрения кочевников были созвучны пантеизму – философскому учению, отождествляющему бога с природой.

Как древнейшее мировосприятие, тенгрианство являлось системным представлением человечества о мире, космосе и жизни на земле. По сакрально-пространственным представлениям предков-казахов, верхний мир – Тенгри (бог неба) – являет собою мужское начало, нижний – Умай (богиня подземного мира) – ассоциировался с женским началом, а средний – земной мир представлял собой их единение: «Когда вверху возникло голубое небо, а внизу – бурая земля, между ними возникли сыны человеческие» [1, с. 289]. То есть идея единения, гармонии мужского и женского начал лежит в основе тенгрианства. Продолжение рода – один из важнейших его постулатов. Явлением, вытекающим из тенгрианского мировоззрения, было шаманство, которое мыслилось как результат деятельности баксы, обладающих сверхъестественными способностями. Они общаются с высшими надличностными силами, нацеленными на выполнение их воли. Шаманы были своеобразными передатчиками обществу космического начала и природного плодородия. Способствуя гармонии между миром людей и духов, баксы достигали это путем камланий – синтеза музыкально-речитативного и двигательного-моторного

исполнения. Используя движенческий арсенал человека – жесты, пантомиму, танец, шаман входил в транс. Многообразие форм движений магических плясок постепенно трансформировалось в танцевальные движения и предвосхитило эстетические представления народа в искусстве танца. Пластика баксы была насыщена повышенной эмоциональностью, упорядоченным метроритмом, вращениями тела и рук.

«Таким образом, фигура шамана предстаёт многофункциональной в ментальном и зрелищно-действенном планах. Баксы предстаёт в одних случаях как учитель, целитель, хранитель быта и традиций народа, в других – как музыкант, актер и носитель танцевальной культуры. Шаманизм как явление в духовно-эстетической жизни общества аккумулировал в себе начала многих видов искусств, определивших в дальнейшем традиции, специфику, национальную самобытность во всей этнической культуре» [11, с. 9-10].

Одним из таких начал предстаёт искусство салов и сере, в чью сферу деятельности, как и у баксы, был включён танец. Салы и сере – деятели традиционной казахской культуры, которым традиции разрешили маскарадность, театральность, богемность их жизнепозведения, окрашенные эротизмом, а также несоблюдение ими нормативных обычаев. Они резко отличались тем самым от окружающих, разъезжая по аулам шумной, нарядной кавалькадой, неся с собой праздник. Салы и сере объединяли в одном лице певцов, кюйши, композиторов, актеров, танцоров, мимов, фокусников, акробатов. Их называли «степными актерами», «людьми искусства», подчеркивая театральность их жизнедеятельности.

Итак, карнавальная сторона деятельности салов и сере тесно связана с актерством и своей функцией «театра одного актера» восходит к институту шаманства кочевой культуры. Салы и сере, как и баксы, почитались в этой среде людьми, свободно входящими в тот и в этот миры. Обладая утонченным аристократизмом поведения, они стояли на высокой ступени социальной иерархии, т.е. «были и религиозно-магическими деятелями, приближенными к Тенгри и арухам» [8, с. 104]. Добавим, что в таком статусе казахские салы и сере были гораздо свободнее западноевропейских средневековых вагантов, менестрелей, зависящих от воли феодалов, в чьих замках им приходилось выступать, а также русских скоморохов, преследуемых Православной церковью.

Была и ещё одна важная сторона деятельности салов и сере. Их творчество обращено к молодости, к входящему во взрослую жизнь поколению, от которого зависит продолжение рода, являющееся для кочевника главной ценностной константой, поскольку плодородие – это космический закон, проецируемый на земное бытие. Но салы и сере не несли молодёжи разнузданную вакханалию поведения, подобную современной, пришедшей с Запада, «сексуальной революции». Их воспитательная функция, по верному замечанию А. Мухамбетовой, заключалась в следующем: «...с одной стороны, помощь в зарождении и поддержании огня любви, а с другой – удержание этого стихийного по своей природе пламени в строгих социальных рамках. Отсюда в самой музыке – песнях и кюях – на первое место ставились душевная и духовная сущность любви» [Там же, с. 103]. Итак, музыка была важной частью жизни кочевого общества. С нею были связаны шаманский ритуал, обслуживание военно-охотничьего быта, сопровождение эпической поэзии жырау, деятельность акынов, салов и сері, әнші, өлеңші. А музыкальные инструменты в кочевой культуре имели значимость носителей мирового порядка. Так, домбра – королева казахского народного инструментария – мыслилась как микромодель вселенной. Её строение, согласно Б. Аманову, восходит к образу мировой горы, мирового тела. Расположение струн на домбре, их деление на мужскую и женскую части, указывает на единство двух первоначал. Шаманский кобыз¹ почитался настолько сакральным инструментом, воплощающим космос кочевника, что обычные люди к нему не смели даже прикасаться.

Извлекаемые из музыкальных инструментов звуки понимались как потоки животворящей энергии, которая может лечить, даровать радость, передавать информацию без слов, а игра на них почиталась как священнодействие. Поэтому музыкальное исполнительство в традиционной казахской культуре достигло столь высокого духовного уровня. Магическая и обрядовая функция игры на музыкальных инструментах в процессе исторического развития послужила основой для создания профессиональной музыки для слушания, принципиально отличающейся от западной концертной музыки. Кюи Курмангазы, Даулеткерей, Ыхласа, Дины, Казангапа, Таттимбета, Мамена, Сугура и других великих казахских музыкантов – часть традиционной культуры, подлинным сокровищем которой была её демократичность. Высшие духовные и художественные ценности являлись достоянием всего общества, а не отдельных социальных групп. Известно, что каждая мировая религия имеет свой календарь. В древности системные представления о времени концентрировались в календарях, которые являлись генетическим кодом культуры. В древности скотоводы Центральной Азии имели сложный циклический календарь, по которому жили их потомки – тюрко-монгольские кочевники. Тенгрианский 60-летний календарь, по-казахски называемый мұшел, состоит из пяти 12-летних циклов, которые являются основой более крупных циклов. В 60-летнем цикле содержатся два обращения Сатурна вокруг Солнца, пять обращений Юпитера и шесть десятилетних циклов.

Каждый год назван именем животного. Выражение «бір мұшел өтті» («прошел один мұшел») означает «прошло 12 лет». Возраст циклического календаря достигает более 5 тысяч лет. У казахского народа он сохранился до сегодняшнего дня. «Его длительное употребление параллельно с системой мусульманского исчисления времени демонстрировало незыблемость Тенгрианства на земле, принявшей суфийскую форму Ислама, но не изменившей и своей древней религии» [6, с. 26].

Отличие от других мировых календарей, в тенгрианском календаре время не имеет ни начала, ни конца. Его концы – это начала новых циклов. Но новый цикл – не точное повторение, а вариантное. Налицо бесконечная космическая вариантность времени, в котором кочевник ощущал себя частью семьи, рода, жуза, народа,

¹ На его изготовление употреблялись дерево, металл, волос, кожа, кость, стекло-зеркало.

природы, космоса. Тенгрианский календарь – конденсат многовековой мудрости народа. Оценочные категории морали «зло» и «добро» были известны каждому члену кочевого общества. Преступление, нанесенное людям, считалось злом и для природы, и для народа. Примечательно и понимание казахами-кочевниками закона добра. Однажды сотворенное, оно вернется к тебе умноженным, следуя космическому круговороту времени. И творение добра – лучшая защита от зла: «Таспен ұрғанды, аспен ұр». / «Ударившего камнем – ударь пищей», – говорится в народе. «Великие космические законы закодированы в мушеле – закон Эволюции, закон Космической справедливости или Кармы, закон Иерархии, закон Свободной Воли и закон Жертвы. Этот календарь, проникший во все поры кочевого общества и культуры, является не просто времяизмерительным инструментом. Более чем какой-либо другой из ныне действующих мировых календарей, он определил образ жизни, философию, этику и эстетику живущих по нему тенгрианцев» [Там же, с. 51].

Со средой обитания связаны некоторые черты характера степняка-кочевника, исходящие из производственного цикла в соединении с длительными перекочевками, сформировавшими в психологии казаха чувство «большого» времени, отличающего его от выразителя земледельческих культур. Эти качества выражают стойкость и долготерпение, спокойствие и мудрость. Антропокосмический календарь сформировал особую экологическую культуру кочевника, его мораль и высокое уважение к женщине.

Жизнеповедение кочевника было сообразовано с природой в едином потоке космического времени, циклично организованного, состоящего из цепочки мушелей-двенадцатилетий. Цикл из пяти мушелей – 60-летний круг – полный мушель – бесконечно повторяется, будучи подвержен вариантным изменениям. 60 лет – это минимальный срок жизни человека, в котором вмещаются детство (балалык – 1-12), молодость (жастык – 12-24 года), два двенадцатилетия зрелости (қарасақалдық – 24-36 и 36-48 лет), старость (ақсақалдық – 48-60 и далее). За эти годы человек должен достичь целей, оправдывающих его пребывание на земле, – создание потомства и достижение духовного совершенствования. Вещно-материальные ценности были чужды менталитету кочевника, всегда готового к перемене местообитания.

Согласно жёсткой иерархической стратификации казахского общества по возрастному принципу и социальному статусу сложились социально-культурные поведенческие нормы, этикет: молодые должны повиноваться старшим, уважать их; старшие – помогать младшим и защищать их. Цель каждого казаха – полноценно прожить все мушели своей жизни, к старости став высокодуховным мудрецом, наставником молодых, патриархом многочисленного семейства, гордостью рода. Сохранение заданного издревле миропорядка – корневая основа жизнеспособности кочевника.

В соответствии с возрастной стратификацией кочевого общества определились и три типа носителей устно-профессиональной культуры: сал-сері, ақын, жырау. Творчество салов и сері – воспевание молодости во всей полноте упоения жизнью. Содержание творчества акынов – это прославление зенита жизни человека в аспекте его интеллектуального и социального опыта. А творчество жырау – это концентрация духа наций – зрелость мировоззрения, мудрость народа.

Важная черта национального казахского характера – любовь к состязательности. В словесно-поэтическом и песенно-поэтическом творчестве эта черта проявляется в жанрах айтысов; в инструментальном – тартысов; в свадебном обряде и обычае песенно-поэтические «поединки» между группами юношей и девушек (қайым-айтыс или жар-жар). Состязательность неразрывно связана с импровизационностью – важнейшим специфическим качеством устной культуры казаха-кочевника. «Доведенная до совершенства в музыкально-поэтической традиции, установка на импровизацию была присуща разным сферам традиционной культуры» [4, с. 23]. Импровизационность была свойственна и танцевальному искусству. Во время праздников между представителями различных родов устраивались состязательные танцы-импровизации на любой сюжет, на любую мелодию. Часто это были танцы-подражания повадкам животных либо бытовые танцевальные портретные зарисовки комического характера: «Импровизируя, – пишет А. Шанкибаева, – народный танцор был свободен в своём выборе движений, он танцевал так, как подсказывало ему его мастерство, подпитанное национальным мышлением, единым мировоззрением, отношением к окружающему миру» [11, с. 13]. Состязаниями была пронизана не только художественно-поэтическая сторона жизни кочевого общества: они практиковались и в военном деле (поединки батыров), и в национально-спортивных играх – қазақша күрес (борьба), байге (конные скачки).

Состязательность как черта характера запечатлена в кюе-легенде «Нар идірген» («Доеение верблюдицы»), где старик, джигит и мальчик каждый играют свой кюй на домбре, чтобы мастерской игрой вызвать появление молока у верблюдицы. Другой пример – «Тартыс домбриста Кулшара из рода адай с девушкой табын и её матерью». А как великолепно сцена состязания Биржана и Сары в опере М. Тулебаева! «Дух соперничества, состязания настолько глубоко пронизывали общественное функционирование традиционного искусства, что тартысы (импровизационные и заранее подготовленные) были скорее нормой для общественного преподнесения музыки, нежели редкими праздниками, каковыми являются современные конкурсы европейских исполнителей» [7, с. 355]. Возможно, гениальная память наших артистов балета, участвующих в различных международных конкурсах, помогает им комфортно ощущать себя в атмосфере состязательности и получать престижные награды?

Н. В. Гоголь считал, что в художественной сфере человеческого бытия национальное своеобразие характера лучше всего обнаруживает себя в танце, так как в нём соединены поэтика национальной общности и «вихревая увлеченность» «ирреальной силы» [5, с. 20]. В своих трудах он писал о большом разнообразии танцев, задаваясь вопросом «откуда родилось такое разнообразие?», и сам же отвечал, что «оно родилось из характера народа, его жизни, образа занятий» [12].

Эмблема Востока – стремительный мужской танец. Неукротимость характера воплощается, прежде всего, в быстром движении. Пламенный темперамент, азарт выражения эмоций сидит в крови восточного мужчины и выявляется в танце наилучшим образом. Мужские полонезские пляски у А. Бородина – яркий тому пример. Почему огненно-зажигательная стихия «Спартака» А. Хачатуряна оказалась так созвучна казахстанским исполнителям? Потому что темпераментная и азартная природа мужского танца в балете гармонична казахскому темпераменту. По той же причине и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева десятилетиями не сходит со сцены ГАТОБ им. Абая, так как в нем великолепно выражен дух Востока – родственный духу степняка.

Восточным женским танцам свойственна томность, созерцательность, страстная нега, чувственность. Они тоже своим источником имеют характер восточных женщин, покорных воле мужчин, но знающих неотразимость своей красоты. Томность – главный стержень «Танца персидок» в «Хованщине» М. Мусоргского, многих эпизодов «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова. Впрочем, не только томность есть в женском восточном танце. К примеру, танцевальная лексика Заремы и Мехменэ-Бану свидетельствует о большой амплитуде психологических состояний.

Много интересного подмечено исследователями в поэтике женского казахского танца, в котором важную роль играют руки. К примеру, вращение кистей рук сочеталось с разнообразными поворотами всего корпуса, отражающими очарование женской природы. Эти движения несли людям «умиротворение и ощущение спокойствия, незыблемости вечных законов бытия» [10, с. 13-14]. Особое место отводится поклону, где прямая спина при поклоне олицетворяет передачу сильной воли народа, твердости его характера. Многократное повторение в танце этого движения отражает духовную красоту и благородство национального бытия.

Автор в статье выявляет специфические и сущностные черты национального, базирующиеся на преемственной связи с традиционными культурными ценностями. Указаны разнообразные истоки танцевального искусства казахского народа, содержащиеся в его религиозных представлениях (тенгрианство, шаманский ритуал и т.д.), в искусстве салы и сере, эпической поэзии жырау, в деятельности акынов. Упоминается тенгрианский календарь, определивший образ жизни и философию кочевника-степняка. Казахский танец характеризуется как выражение незыблемости жизнестемности народа.

Таким образом, постижение древних пластов исторического прошлого своего народа, обобщение вопросов его художественного менталитета дают возможность для многостороннего изучения проблемы становления национальной казахской хореографии. Пройдя длительный исторический путь, творчески освоив культурное наследие своего народа и традиции мирового классического балета, казахское хореографическое искусство вышло на новый качественный уровень своего развития, требующий осмысления с позиций современной действительности.

Список источников

1. Айдаров Г. Язык орхонских памятников древнетюркской письменности VIII века: исследования и тексты / Институт языкознания АН КазССР. Алма-Ата: Наука, 1971. 380 с.
2. Бялик М. Г. К вопросу о развитии и взаимодействии советских национальных культур // Музыкальный современник. М.: Советский композитор, 1979. Вып. 3. С. 230-240.
3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 10. 624 с.
4. Ергалиева Р. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Алматы: НИЦ Ғылым, 2002. 183 с.
5. Манн Ю. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. 744 с.
6. Мухамбетова А. И. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации (на казахском материале) // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк Пресс, 2002. С. 11-52.
7. Мухамбетова А. И. Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов (до 1975 г.) // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк Пресс, 2002. С. 321-358.
8. Мухамбетова А. И., Гамарник М. Генезис и функции салов и сере в казахском обществе // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк Пресс, 2002. С. 119-152.
9. Сохор А. Н. Национальное и современное в советской музыке // Музыкальный современник. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 1. С. 13-31.
10. Уметалиева-Баялиева Ч. Т. Этногенез кыргызов: музыковедческий аспект. Бишкек: Бийиктик, 2008. 290 с.
11. Шанкибаева А. Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств: автореф. дисс. ... к. искусств. Алматы, 2006. 26 с.
12. <https://www.trend.az/life/culture/2408574.html> (дата обращения: 22.02.2019).

SPECIFIC AND ESSENTIAL FEATURES OF “NATIONAL” AND THEIR ROLE IN THE KAZAKH DANCE CULTURE

Sadykova Anvara Aripovna

Institute of Philosophy and Political and Legal Studies of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek
Sadykova_anvara@mail.ru

The article examines the problem of dialectic interaction of national and belonging to another nation with regard to the Kazakh musical and choreographic art. The paper identifies the specific and essential features of “national”, which are harmoniously balanced and leave no room for nationalism or cosmopolitanism. The author analyses the features of the national character of the Kazakh people – the representatives of ancient nomadic civilization with rich history, traditions, culture, deep moral values. The Kazakh dance is interpreted as a manifestation of national life system stability.

Key words and phrases: national; belonging to another nation; specificity; essence; kobyzy; dombra; Tengrian calendar; shaman; kuy; zhyrau poetry; mushel; Kazakh nomad.