

*Курманалина А.Т.*



**ФОЛЬКЛОР - ОСНОВА ЕВРАЗИЙСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

**А.Т. Курманалина**

**ФОЛЬКЛОР – ОСНОВА ЕВРАЗИЙСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Социально-гуманитарные знания

**2007**

Москва



**РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

**Диденко В.Д.** – доктор философских наук, профессор  
(Москва)

**Кадыров А.Н.** – доктор искусствоведения, профессор  
(Алматы)

**НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР**

**Ким В.Н.**

доктор философских наук  
(Ташкент)

**Курманалина А.Т.**

**82.3(0) Фольклор - основа евразийской  
К93 художественной культуры: Монография, -**  
М.: «Социально – гуманитарные знания»,  
ББК 82.3 (0) + 82.3 (5)  
2007. - 220с.  
ISBN 978-5-901715-62-8

Монографическое исследование затрагивает актуальные проблемы евразийской художественной культуры.

Автор на большом фактическом материале достаточно глубоко раскрывает влияние богатого фольклорного наследия на формирование и развитие современного зрелищного искусства, как социально-эстетическое явление.

«Все права сохранены. Полная или частичная перепечатка возможна только с разрешения издательства.»

ISBN 978-5-901715-62-8

© Курманалина А.Т., 2007

© «Соц.-гуман. знания», 2007

## ВВЕДЕНИЕ

На земле тысячи лет существуют различные государственные образования, практически все они в той или иной степени являются многонациональными. И тысячи лет в большинстве из них наиболее сложной, наиболее болезненной проблемой является обеспечение бесконфликтного сосуществования всех населяющих страну национальных групп и народов. В этом случае руководитель государства, сумевший найти правильную линию выстраивания национальной политики, обеспечивающей длительное и гармоничное согласование интересов всех народов, населяющих страну, представляется не просто известным, выдающимся или заслуженным деятелем, а историческим преобразователем, чьи деяния остаются в веках в благодарной памяти людей.

Именно такой личностью является президент Казахстана Н.А. Назарбаев. С его именем связана переоценка общечеловеческих ценностей и рост национального самосознания, активного возрастания интереса к изучению исторических корней и сохранению самобытного культурного наследия народов независимого казахстанского государства.

Геополитическое положение Казахстана (как Евразийского государства) на перекрестке Востока и Запада с давних пор обусловило историческую открытость этого народа и стремление к общению с различными культурами и цивилизациями. На

бескрайних его просторах проживают представители более 130 национальностей, которым удалось сохранить межнациональное согласие и вместе встать на пути построения демократического общества. В условиях современного мира основными идеями, которые утверждаются всеми его народами, являются взаимопонимание и взаимоуважение, мир и согласие, сохранение национальной самобытности, его традиционной художественной культуры.

«Прародиной человеческой цивилизации принято считать Атлантиду. Но мнение это оказалось ошибочным, ибо цивилизация достигла своего расцвета еще задолго до Атлантиды в далеком от нее регионе – на южных берегах Центральноазиатского моря. В этих местах, где сейчас раскинулись таинственные пустыни, протекают две большие реки – Аму–Дарья и Сыр–Дарья и осталось почти высохшее Аральское море, в древности обрели свою родину те, кто стал родоначальником и полноправным представителем тогда еще новой Пятой Коренной Расы. По уже установившейся традиции, Пятую Коренную Расу называют Арийской, как Атлантической называют Четвертую Коренную Расу, а Лемурийской – Третью.

К арийским, по всей вероятности, относились протомонгольские, в том числе прототюркские племена... В последующей истории их шествия на Север пути их разошлись, что можно видеть на примере древнего городища – Стоянки Аркаима, где уже до них обитали другие арийские племена – протославяне.

Прототюрки /кипчаки/ пошли на запад, а протомонголы, - на Восток»<sup>1</sup>.

Здесь также нужно учитывать то, что начиная с первой половины - I – тысячелетия н.э. сакский мир охватывал обширные территории Азиатского континента и Евразийских просторов и на Востоке непосредственно контактировал с древней цивилизацией Дальнего Востока. Связана она и с движением гуннов, повлиявшим на общественно- политическую ситуацию в центральноазиатском регионе. Часть сакского мира была вытеснена гуннами из своих исконных земель в районах Восточного Туркестана, Алтая, и пройдя сложный путь на Запад и Юго-Запад через Центральную Азию образовала новое государство Кушан на руинах Греко-Бактрийского царства. В первом веке нашей эры Кушанский царь Канишка предпринял военный поход на Восточный Туркестан. Это было попыткой Кушанского царства вернуть потерянные при столкновении с гуннами земли и установить контроль над основными участками Великого шелкового пути. Тем временем, эти события еще открыли пути для развития уже существовавших караванных торговых отношений по Великому шелковому пути и обеспечили кушанам контроль над ее основными участками.

Это время – время расцвета буддизма, который, оказав большое влияние на общественное развитие и развитие философских мыслей, послужил одним из важных стимулов формирования Восточного Ренессанса.

---

<sup>1</sup> Г.А. Югай. Общность народов Евразии – Арьев и суперэтносов – как национальная идея: Россия и Корея. Беловодье, 2003, стр.9.

Следует отметить, в распространении буддизма среди азиатских народов роль Великого шелкового пути огромна. Проникновение буддизма в Центральную Азию и Восточный Туркестан (Китай) определило пути развития торгово-культурных связей народов, живших на этом пути. Он способствовал продолжению культурных традиций народов этих регионов, единству религиозно-философских взглядов, переломил общественно-политический и культурную жизнь тюркских народов. Примером этому служат история тюркской письменности и книжного дела. Как известно, тюрки-буддисты использовали два вида письма: они использовали, так называемый, уйгурский алфавит, который был основан на почве согдийского письма<sup>1</sup>, так же они использовали письмо брахми. Уместно подчеркнуть, что на формирование уйгурского письма большое влияние оказали религиозные и культурные взаимоотношения народов Средней Азии и Казахстана.

По данным известного антрополога, ученого Национальной академии наук РК О. Исмагилова, в костных останках древних людей в захоронениях-могильниках скифских курганов Казахстана обнаруживается в среднем до 30% чисто европейцев признаков, а в остальных 70% наблюдаются смешанные черты монголоидов, европейцев и других рас. Это было настоящее евразийство, с двойной и еще большей степенью его в этнокультурном отношении.

---

<sup>1</sup> См.: Содиков К. Уйгур езуви тарихи (манбашунослик ва китобат тарихи масалатари). Ташкент, 1997.



Так, что имеются все основания утверждать, что евразийство еще в древности сложилось в период до н.э. на территории Центральной Азии и Древней Руси как в расово-этническом, так и в культурно-цивилизованном отношениях. Можно сказать, что евразийство того периода, как верно пишет видный философ-востоковед Г.А. Югай «носило более органический характер, чем нынешнее его понимание как диалога культур и цивилизаций между Востоком и Западом, Азией и Европой. В отличие от этого в древней концепции евразийства Европа и Азия были органически едины не только в территориальном, географическом, но и в цивилизационно-культурном отношении»<sup>1</sup>.

Казахстан представляет собой мир такого культурно-исторического своеобразия, в котором великолепно сочетаются восточные и западные, азиатские и европейские начала в художественной культуре. В то же время он является, как бы, серединой, «евразийской» культурой. Именно эллинистическая, сочетавшая в себе элементы эллинского «Запада» и древнего «Востока» и продолжавшая ее культура византийская, в смысле широкого восточно-средиземноморского культурного мира поздней античности и средневековья, области процветания обеих лежат точно к югу от основного исторического ядра русских областей. В высокой степени примечательна историческая связь, сопрягающая культуру русскую с культурой византийской. Казахская и уйгурская «евразийская» культура вышла в определенной мере из исторического преемства двух предыдущих.

---

<sup>1</sup> Югай Г.А. Арийство и семитизм Евразийских народов. М.-А., 2004, с.122.

Величие этой культуры в нашем регионе было во многом приумножено в советский период ее истории, несмотря на все издержки тоталитарной командно–административной системы. К большому сожалению, не лучшие времена переживает «евразийская» культура в ее нынешней постсоветский переходный период. Сказанным объясняется также и востребованность евразийской тематики в современных условиях СНГ. Как отмечает И.Б. Орлова, автор книги «Евразийская цивилизация», актуальность евразийских идей в современных условиях, когда имеет место «разрушение единого государства СССР, крах коммунизма, слом социальной системы, крушение прежних ценностей, идеалов, рост националистических, сепаратистских устремлений в некоторых бывших союзных республиках, и огромная социальная цена, заплаченная всеми народами бывшего Союза за очередную трансформацию общества. И в этот период поиск «путеводной нити», ведущей народы единой в прошлом страны к достойному будущему, - главная цель современного евразийства<sup>1</sup>...

Евразийское народное творчество (казахское и уйгурское) развивалось и интенсивно эволюционировало в русле мировых тенденций, так как географически и духовно находилось в самом центре взаимодействия культур Востока и Запада.

Во-первых, Казахстан – не только азиатская, но и примыкающая восточноевропейская страна, как в географическом так и в культурно-цивилизационных отношениях. Во- вторых, из

---

<sup>1</sup> Орлова И.Б., Евразийская цивилизация. М., 1998, с.97.

этого непреложного факта вытекают и особенности цивилизационного развития Казахстана, которые не отменяют общесоциологические закономерности, а дополняют, обогащая их.

Природные ресурсы Казахстана оказались богатейшими и, безусловно, могли быть ею востребованы. Что же касается человеческих и культурных ресурсов, то они оказались гораздо меньше изученными и гораздо хуже понятными. Подобное отношение к казахской культуре и ее художественному опыту перешло и в советскую науку. Определенная степень развитости признавалась лишь за словесно-музыкальным творчеством. И даже в этой сфере только с середины прошлого века были начаты серьезные исследования, импульс которым задавали, опубликованные А.В. Затаевичем сборники «Тысяча казахских песен», а затем и «Пятьсот казахских песен и кюев». Именно этнографические исследования А. Затаевича сумели переломить устоявшиеся взгляды и отношения к казахскому искусству в целом.

Стало очевидно, что народ, создавший столь высокое музыкальное искусство не может не иметь достижений в других областях художественной культуры. Но, к сожалению, изыскания замкнулись лишь на изучении самобытности казахской литературы, музыки и исполнительства.

Однако положительным был тот факт, что современное словесно- музыкальное творчество исследователи начали соотносить с более ранними формами, т. е. был признан факт существенных генетических связей.

Таким образом, полного преодоления устоявшихся представлений о казахском искусстве так и не произошло. Очередной импульс этому процессу был дан в конце 60-х годов научными трудами Е.Д. Турсунова, заслужившего в среде тюркологов мира репутацию серьезного и талантливому ученого.<sup>1</sup> Его работы в научном мире оцениваются как основополагающие фундаментальные исследования.

В начале девяностых годов появилась работа Ж.К. Каракузовой и М.Ш. Хасанова<sup>2</sup>, в которой была сделана попытка целостного представления казахской культуры и искусства с позиций семантической трактовки явлений. В среде специалистов она произвела сенсацию, на нее ссылались в течение пятнадцати лет во всех научных исследованиях широкого спектра (философии, филологии, педагогики, культурологии, социологии и т.д.) Это была первая работа, в которой давалось полное описание казахской культуры, воссоздавалась целостная картина взаимосвязанности элементов культуры (обрядов и обычаев) с художественной практикой словесно–музыкального творчества, точнее, синтеза.

Изучение истории казахского и уйгурского (Евразийского) художественного творчества до сегодняшнего состояния многожанрового профессионального зрелищного искусства мы начинаем с проблемы специфики оседлой и кочевой культур, как различных цивилизационных опытов человечества для того, чтобы с самого начала определить алгоритм кочевого видения мира и его

---

<sup>1</sup> Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки. А. 1973. Его же. Происхождение древних типов носителей казахской устно-поэтической традиции А. 1976. Его же. Происхождение носителей казахского фольклора. А., 2004.

<sup>2</sup> Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. А.1993.

отражения в искусстве. Однако наша работа не является историей культуры народов целого евразийского региона, ибо в ней исследуются закономерности развития именно творческой деятельности, т.е. различных видов искусства вышеназванных народов – как искусство зрелищ.

Заметим, что эволюционный процесс современной художественной культуры в многонациональном Евразийском Казахстане в период после октябрьского переворота 1917 года и до новейшего времени проходило не без просчетов в самом подходе к задаче. «Изучались в основном сначала художественная культура (театр, например) каждого из народов бывшего СССР и тем самым создавалась естественная база для дальнейших исследований. Такой подход, естественно, сыграл большую роль в осмыслении развития художественного процесса, его обстоятельств, общих и частных закономерностей. Однако важнейшее звено при этом наукой было пропущено»<sup>1</sup>. Не было в культурологии обстоятельных работ, где был бы рассмотрен эволюционный процесс народного художественного творчества евроказахстанского региона до современного состояния профессиональных разножанровых творческих коллективов, как единое зрелищное искусство, основанное на евразийской культуре. При этом не изолированно, без «деления на общественные виды и жанры», а в комплексе, в одном русле, дабы прояснить и научно обосновать коренные связи казахских и уйгурских национальных фольклорных традиций и их влияние на формирование и развитие

---

<sup>1</sup> В.Н. Ким. Философия Евразийства и наследие художественной культуры Центральной Азии. Беловодье, 2004, стр.10.



современного профессионального искусства, как составной части художественной культуры большого региона.

Это обстоятельство укрепляет уверенность автора предлагаемого исследования в принципиальной важности избранной темы. Более того, обращаясь именно к традициям народного художественного творчества, постоянно питающим современное многожанровое зрелищное искусство, мы получаем возможность пристальнее взглянуть в проблему народности, ближе подойти к ее всестороннему освещению. А проблема народности в современной художественной культуре – безусловно, самая главная, коренная, определяющая в конечном итоге, и содержательность и его эстетическую ценность, и степень его исполнительства.

Развитие художественной культуры евроказахстанского региона, особенно его составной части театральнo–музыкального – в новых послеоктябрьских условиях, имело особую специфику в восточных окраинах бывшей царской империи. Здесь быстро укрепляющиеся связи с Россией, активная деятельность гастролирующих татарских, азербайджанских театральных коллективов, близких казахскому и уйгурскому народам по языку и обычаям, а затем и спектакли узбекских трупп, на которых часто бывали казахская и уйгурская молодежь, способствовали созданию местных кружков европейской формы.

Характеризуя драматургический материал первых национальных коллективов, Ф.М. Турсун-заде в работе

«Художественная традиция и прогресс искусства»<sup>1</sup> выделяет появление в общественно-культурной жизни Казахстана ярких лидеров, какими были М. Ауэзов, Ж. Шанин, С. Муканов, Г. Мусрепов, Б. Майлин, А. Розыбакиев, А. Мухаммади, К. Кужамьяров и др. Они показали себя художниками – новаторами. Новаторство их выразилось прежде всего в том, что они не отвергли «старое», а взяли из народного традиционного художественного творчества все, что лежало в демократическом русле и могло служить решению идейно-художественных задач, что нашло яркое выражение в произведениях «Элик и Кебек», «Каракоз», «Айман-Шолпан», «Козы Корпеш и Баян Сулу», «Кыз Жибек», «Жалбыр», «Анархан», «Назугум», «Садыр Палван», ставших лучшими образцами евроказахстанской национальной драматургии, обошедшими почти все театры центральноазиатского региона и, основанные на фольклорном материале, уходящий своими корнями вглубь веков.

Мы, подчеркивая прежде всего общественно-творческое отношение к фольклорному творчеству на начальном этапе формирования профессионального зрелищного искусства, не намерены упрощенно «социологизировать» процесс, приглушать его эстетическое содержание, но нельзя и приуменьшать роль того факта, что именно четкая социальная соориентированность творческих работников определила характерные особенности его эстетических аспектов. Они, подчиняя свою деятельность насущным задачам культурного строительства, опирались, с одной

---

<sup>1</sup> Турсун-заде Ф.М. Художественная традиция и прогресс искусства. Душанбе. 1976. с.84.

стороны, на мощную критическую струю традиционного народного творчества, арсенал которого они идеологически переосмысливали и обогащали, а с другой – на разнообразный материал преимущественно музыкально-танцевально-театральной формы, интенсивно проникавший из других регионов по многим коммуникативным каналам.

Евразийская художественная культура на примере казахов и уйгуров, таким образом, выступала как двигатель и катализатор диалектически сложного эстетического процесса, в ходе которого она обогащалась на своей собственной фольклорной основе и в то же время вбирала в себя инонациональные выразительные средства и краски, преломляя их через свою органическую природу.

Герои фольклорных произведений как символы борьбы с природной стихией, символы борьбы за счастье народа, человека, - древнейшие образы, созданные народами Востока. Положительному герою в народном традиционном эпосе отведено особое место. Он проводит основную идею произведения, поэтому личность его и все его действия идеализированы. Он преодолевает невообразимые препятствия, совершает невероятные походы, исполняет, казалось бы, неисполнимые дела...

Интерес к эпическим образам из народного фольклора и классической поэзии не только не иссяк в наши дни, а наоборот, еще более обострился. Это вызвано органической эстетической потребностью человека нового времени. Внимательное изучение эпических произведений приводит нас к выводу об увеличении удельного веса музыкально-песенного искусства, т.е. преобладание

лирики над прозаическим рассказом о происходящих событиях. Очевидно, современной аудитории, более образованной, более культурного уровня, чем слушатели минувших времен, больше импонирует песенное и танцевальное исполнение художественной лирики, чем полуфантастические легендарные рассказы об эпических героях. Другими словами, наш современник, воспитанный на реалистических началах, любящий музыку, песню, хореографию, больше интересуется фактурой реалистической, конечно, при умелой ее подаче представителю современного искусства.

Как видим, неудовлетворенность умозрительным восприятием традиционных легендарных образов вызвало в слушателях-зрителях потребность видеть их в живой сценической интерпретации.

Одним из первых это чутко уловили - М. Ауэзов («Энлик и Кебек», «Каракоз», «Айман-Шолпан», «Каракипчак Кобланды»), Г. Мусрепов («Козы-Корпеш и Баян-Сулу», «Кыз-Жибек»), Дж. Асимов и С. Садыров («Анархан»), К. Хасанов («Назугум»), И. Сатаров («Герип и Санам»), А. Мухпиров («Садыр Палван»), которые внесли большой вклад в формирование и развитие национальных театров: драмы, оперы, балета. По ним созданы либретто для опер и балета. Над этими произведениями работали выдающиеся деятели национальной художественной культуры: Ж. Шанин, А.Токпанов, К. Куанышпаев, К. Джандарбеков, К. Байсеитов, А. Мамбетов, А. Жубанов, Е. Брусилковский, Е.

Рахмадиев, К. Кужамьяров, Н. Тлендиев, М. Тулебаев, Г. Жубанова, Г. Дугашев.

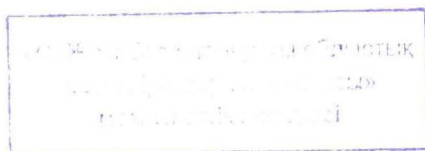
На их творчестве училось осваивать фольклор целое поколение творческих работников, они оставили глубочайший след в соединении национальной художественной традиции, народной эстетики с самым передовым культурным явлением XX века - реализмом. Авторы этих зрелищных произведений одухотворили национальные традиции и народное художественное мышление новыми идеями, наглядно показав сколь органичным и художественно продуктивным может быть слияние фольклора, веками отстоявшегося в национальном художественно-эстетическом сознании, с новейшими устремлениями социально заостренного реалистического зрелищного искусства.

Евразийской художественной культуре посвящены научные исследования Г. Потанина, Э. Диваева, В. Жирмунского, Ч. Валиханова, М. Ауэзова, С. Сайфуллина, С. Муканова, Ш. Хусаинова, Ш. Дюсенбаева, Е. Турсунова, Р. Бердибаева, С. Каскабасова, Н. Львова, М. Хамраева, Б. Кундакбаева, А. Кадырова, Р. Нургалиева, С. Кабдиевой, А. Жубанова, А. Затаевича, Б. Ерзаковича, С. Аязбековой, А. Мухамбетовой, Г. Жумасеитовой, Т. Алибакиевой, М. Исраилова, Г. Саитовой.

В трудах названных авторов даны всесторонние анализы путей развития художественной культуры, рассматриваются деятельности отдельных творческих коллективов, деятелей драматического, оперного, балетного и киноискусств, анализируются спектакли и фильмы по произведениям



современных авторов. Но, к сожалению, вопрос о роли фольклорной традиции на формирование и развитие художественной культуры, и ее влиянии на становление национальных зрелищных искусств, очутившихся в республиках в результате сталинских репрессий, до сих пор были вне поля зрения наших ученых. Это существенный пробел в культурологии и эстетике. Данные обстоятельства и определили выбор темы настоящего труда.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### **ФОЛЬКЛОР В ЕВРАЗИЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ**

#### 1. Эстетика казахского фольклора

«Необходимо наращивать потенциал традиционного культурного взаимодействия, а не выстраивать новые культурные барьеры между культурами народов, наций. Мы открыты для диалога культур... в наших казахстанских условиях диалог культур – это еще и дело религии... культурное поле Казахстана невозможно сформировать как единое целое без постоянных инноваций: культурная общность народов Казахстана возможна только на демократической основе и только при соблюдении терпимости в отношениях между культурами и народами»<sup>1</sup>.

Л. Гумилев в ряде работ – «Степная трилогия», «Древняя Русь и Великая степь», «Древние тюрки», - основываясь на сведениях китайских летописцев, древних тюркских мифах, результатах сравнительного анализа этнографического материала, пришел к мысли о существовании различных культурных систем на территории Казахстана и генетическом характере культуры племен, населявших ее<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Из выступления Н.А. Назарбаева на VII сессии Ассамблеи народов Казахстана в 2001 г. См. кн: Н. Назарбаев – Основатель казахстанской модели межэтнического и межконфессионального согласия. Алматы, 2005 г. с.25.

<sup>2</sup> Гумилев Л.Н. Степная трилогия. Его же. Древняя Русь и Великая степь. Он же. Древние тюрки. М.1967.

Главными свидетелями служат археологические материалы, полученные при раскопках поселений и захоронений, в которых сохранились орудия труда, рисунки на скалах, т.е. то, что фактически не подлежит уничтожению временем. Большинство знаний о культуре кочевников получено посредством элементарной экстраполяции художественных явлений, принадлежащих существующим кочевым культурам Азии и Африки, т.е. опосредованно. Однако следует помнить о качественных отличиях кочевий этих стран от кочевья казахов.

Своеобразие кочевых культур аборигенов Африки и Австралии обусловлено от цивилизации тупиковым географическим положением, что, собственно, законсервировало древнейшие формы этого образа жизни. Казахское кочевье находилось в уникальных условиях открытого географического положения, постоянного соприкосновения и взаимодействия с оседлыми культурами, что определило его культурную лабильность. Казахская же культура находилась в перманентном контакте с иным опытом жизни, иным видом духовности, что определило ее уникальность. Поэтому ни в коем случае нельзя ставить знак равенства между столь разными кочевыми опытами.

Особенности кочевого движения и условия жизни породили само жилище кочевника – легкие, удобные для передвижения постройки – сборной – разборные юрты. Особый образ жизни – кочевание вызывал иное осмысление окружающего мира, т.е. как не чуждого человеку, а открытого и принимающего его.

Кочевнические качества менталитета отразились и на восприятии истории. Если оседлой культурой история воспринимается как фундаментальное измерение бытия, то кочевническую же историю заменяют мифы. Функции мифа – упорядочение человеческой жизни, социализация, трансляция опыта следующим поколениям и регуляция поведения, формирование и воспроизведение идентичности – как нельзя лучше объясняют причины тяготения кочевников к мифологическому освоению опыта прошлого и настоящего, особенности их исторического сознания.

Назначение культуры в оседлости и кочевье внешне одно и то же, но сущность функций каждой из культур различна.

Оседлая культура понимала свое назначение в отборе необходимого для ее развития материала, в чем проявился ее прогрессивный характер, стремление к расширению освоенного нового, процессу само модернизации. Кочевая же культура – в стремлении зафиксировать, сохранить, что обусловило ее традиционность. Взаимодействие культур в оседлости воспринималось как адаптация чужого культурного опыта к своей культуре. У кочевников складывается ориентация на предшествовавшие культуры, процесс взаимодействия понимался как фиксирование художественных проявлений чужой культуры.

В оседлом типе хозяйствования наличие производительных сил было главным источником культурных изменений, социального развития. Культура Запада, например, складывается как культура оседлой рационализированной жизни человека в мире природы и в

мире общественных отношений. На первый план в западном типе культуры, выходит приоритет индивидуума, доминирование потребительского отношения к природе. В результате этот тип культуры породил современную техногенную цивилизацию и демократические формы государственности. Развивается отчуждение человека от природы, что приводит к необходимости создания искусственных систем гармонизации отношений с нею.

В нашем типе культуры культивируются приоритет общества над человеком, представления о единстве человека мира, авторитет традиции. В то же время кочевая культура представляет собой уникальный вариант индивидуального сознания и индивидуального творчества в искусстве. Отчуждение человека от природы невозможно, поскольку человек растворен в мире, а природа возрождается через него. Кочевая культура породила отношения «человека и природы», «человека и общества». Условия жизни в мире огромных пространств порождали у кочевника постоянную готовность к любым опасностям, неожиданностям и катаклизмам. У кочевника складывается приоритет ориентации на природу, а культура, по определению Демокрита, становится «культурой природы».

Индивидуальный характер кочевой культуры (в отличие от индивидуалистского в оседлом мире) особенно явно проявляется в особенностях адаптации человека к воздействиям внешней среды. Род объединялся на период кочевания, ограниченный временем появления и сохранения растительного покрова. Не случайно именно этот период становился периодом свадеб и других



праздников, объединявших весь родовой коллектив. Так происходила гармонизация взаимоотношений личности и общества в условиях кочевья, т.е. в кочевом обществе всегда фактор личностного начала ярко выражен, что нашло отражение в музыкальном искусстве в наличии сольного пения и отсутствия коллективных песен.

В весенне-осенний период велись войны кочевников. В это время подводились итоги годичного кочевого цикла. Зимой каждая семья выделялась со своим скотом и жила отдельно от рода. Тогда же прекращались все военные действия. Отсутствие растительного покрова не позволяло членам рода совместно выгуливать стадо, обеспечивать корм боевым коням<sup>1</sup>.

Таким образом, отношения «человек – природа» привели к осознанию единства процессов развития человеческого и природного начал, снятию их оппозиционности. Отношения «человек – природа» в тюркском кочевье определялись системой родоплеменных связей. «Родовое», «общинное» стало доминировать в жизни и всего этноса, и отдельного человека. Почитание предков, поклонение их духам сложилось как незыблемое условие благополучия людей и сохранилось до сих пор.

Факт существования в прошлом на территории нынешнего Казахстана многочисленных культур заставил ученых задуматься об их взаимодействиях. Одни ученые пришли к мнению об отсутствии связи между сменявшимися культурами степи. Другие

---

<sup>1</sup> Масанов П.Э. Кочевая цивилизация казахов. А.-М.1995.с.34.

стремились выявить единство языка, преемственность культурных традиций народов кочевья на территории Казахстана.

Сходство в обычаях и языке кочевых казахов, удивительное в условиях обитания на огромных пространствах степи, одни исследователи объясняли замкнутостью кочевой организации и отстраненностью от всего чуждого. Еще одна группа исследователей лишь констатировала факт единства культуры кочевников на территории Казахстана, не вдаваясь в его причины. Третья группа специалистов В. Радлов<sup>1</sup> и Ч. Валиханов<sup>2</sup> объясняли это явление внутренней целостностью кочевой культуры, несмотря на асинхронность проявления форм духовной жизни кочевников.

Таким образом, сущность и функции культуры в кочевой и оседлой системах организации жизни имеют ценностное наполнение, безусловно, разное, порой диаметрально противоположное, что находит отражение и в художественном творчестве.

Характерологическое качество казахской художественной культуры проявляется в состязательных видах музыкального искусства – айтысах, когда присутствие двух исполнителей создает ощущение ритма движения. Национальную ментальность характеризуют также спортивные виды состязаний – кокпар, «кыз куу», в которых тактильность обеспечивается в одном случае тушкой ягненка, в другом – поцелуем девушки, либо ударами ее камчи, если джигит не догнал ее.

---

<sup>1</sup> Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. Ч. II. СПб. 1886. Ч. III. 1879.

<sup>2</sup> Валиханов Ч.Ч. Следы шаманства у киргизов. Соч. 5 т. Т. I. А. 1961.

Искусство серэ также основано на тактильном восприятии их творчества в процессе непосредственного соприкосновения со зрителями. Данный вид искусства является театрализованным представлением – игрой со зрителями, когда они включаются в творческий процесс, подыгрывая артистам и отвечая на их мизансцены импровизированными репликами.

Как известно, искусство мизансцены является важным элементом режиссуры, так что можно говорить не только о режиссерском начале казахского народного исполнительства. Режиссура становится качеством характера кочевника, вероятно, в этом тоже кроется секрет приверженности к сохранению традиционных мероприятий в семье и общине. Отсюда, на наш взгляд, существовавший и не исчезающий императив к «постановке» ситуаций торжественности и игровых зрелищ и «режиссированию» событий жизни семьи и рода. Одна только сцена в эпопее М.О. Ауэзова «Путь Абая», где делается описание родового совещания у Кунанбая, позволяет увидеть в ней корни срежиссированного и хорошо проведенного действия. А таких сцен в романе более, чем достаточно. На временном уровне традиционное искусство мизансцены в творчестве серэ сродни непосредственному взаимодействию актера со зрителями – приему, получившему наибольшее распространение в театральном–зрелищном искусстве Казахстана в восьмидесятые годы XX столетия, а также в хореографии балетмейстеров девяностых годов прошлого и начала XXI вв.

В казахской кочевой традиции «мизансценирование», «саморежиссирование» сплошь и рядом встречаемся в искусстве шаманов, которых называли «баксы». Этимология данного термина, как и время появления шаманов давно интересует исследователей, однако по обоим вопросам нет единой точки зрения.

Термин «баксы» имеет несколько трактовок. Одна из них – синкретичная. Придерживавшийся ее Г. Потанин считал, что термин возник в результате объединения двух слов из разных языков: монгольского – «боо» и тюркского – «киси». Полученное – «боокиси» впоследствии трансформировалось в «бакши»<sup>1</sup>.

Вторую гипотезу можно обозначить как просветительскую. Ее авторами являются Ч. Валиханов и Л. Будаков. В определении «баксы» они усматривают монгольские корни. В его трактовке ученые исходят из смыслового значения слова.

Так, Ч. Валиханов пишет: «Шаман – человек, одаренный волшебством и знанием выше других, он – поэт, музыкант, порицатель и вместе с тем врач. Киргизы шамана называют бахшы, что по-монгольски значит «учитель», уйгуры «бахшами» называют своих грамотеев, туркмены этим словом называют своих певцов»<sup>1</sup>. Л. Булдаков придерживается этой же гипотезы<sup>2</sup>, а В. Бартольд определил его как культурологическую. Он объясняет происхождение слова «баксы» связывая с анскритом, на котором оно звучит как «бхикшу», что означает «духовенство». В данном

<sup>1</sup> Потанин Г.Н. Очерки северо-западной Монголии. Вып. III.4. Пб. 1983.

<sup>1</sup> Валиханов Ч.Ч. Следы шаманизма у киргизов. Собр. соч. 5т. Т.1. 1961.

<sup>2</sup> Булдагов Л.З. Сравнительный словарь турецко-татарских наречений. Т.1. СПб. 1869. Т.П. 1871.

значении оно соотносится с восточными религиозными терминами. Так, в китайском ему равнозначен термин «хо-шан», в тибетском – «лама», в уйгурском – «тонн». В монгольскую эпоху, по мнению ученого, оно проникло в тюркский и персидский языки.

В то же время бахшами стали называться и писцы – составители документов для тюркского и монгольского населения, переводившие их на уйгурскую письменность. Кроме того, словом «бахшы» монголы называли хирургов. Бахшами назывались и крупные чиновники в Индии, занимавшиеся выплатой жалования отдельным воинским частям.

В. Бартольд опирается на историко–культурологический материал и приводит все возможные варианты употребления данного термина, включая и исследование Абулгази Бахадур – хана<sup>3</sup>. И не случайно, современные исследователи самых различных направлений: археологи, лингвисты, литераторы, историки и фольклористы – считают точку зрения В. Бартольда наиболее достоверной.

Таким образом, ученые соглашаются, что формы «бахши» и «баксы» идентичны и не противоречат друг – другу. Функция баксы, как считают Е. Турсунов, не подвергается сомнению: это сохранение мифологических традиций.

Характерологическими качествами шаманизма являются устойчивость, неподверженность влиянию мировых религий, сохранность его видов, синкретизм, символичность форм и содержание ритуалов. «Вообще шаманизм, - как отмечает Ауэзхан

---

<sup>3</sup> Бартольд В. Бахши. Сочинения. Т.5.М.1968.

Кодар. - понятие означаемое само себя означает коллапс теории и торжество практики. вернее, всепобеждающего ритуала».

Шаманизм дает богатейший материал по знаковым системам древности. И его изучение в этом направлении представляется нам плодотворным как источника возникновения театрально-зрелищного искусства. Однако литература о шаманизме ограничивается общими вопросами этнографического описания как экзотического явления древних и отсталых культур, генезиса, сущности шаманства и т.д.<sup>1</sup>

В акте камлания шаманов мифологические темы, являясь базисными, выступают как архетипы, «сохранившие память веков». Очевидно, в камлании шамана, как указывал А. Веселовский, синкретично соединяются те функции, которые в любом европейском обществе разделяются между сферами религии, медицины, танца, драмы и некоторых других искусств<sup>2</sup>.

На материале сибирского шаманства В. Харузина доказала, что камлание содержит в себе не только элементарные формы театрального зрелища, но и сложные, многоактные действия, указав при этом, что в камлании якутского шамана шаманство являет собой форму «театра одного актера», так как он исполняет множество артистических ролей.

Особо останавливается она на организации так называемой сценической среды – сцены. Ею является специально сооруженная

<sup>1</sup> Райт Г. Свидетель колдовства (пер. с англ. И. Михайлова, М. 1971, Диваев А. Из области киргизских верований. Баксы как лекарь и колдун (Известия ОАИУ, Т. Вып. 3, 1899 и др.). Васильевич Г. Дошаманские и шаманские верования у эвенков (Совет. Этнография, 1971, №5, Муханов К. Шаманизм у казахов, его эволюция и пережитки. Автореф. канд. дисс. А. 1970.

<sup>2</sup> Веселовский А. П. Собр. соч. т. I. М. 1913.

юрта с «загоном», что позволяет исследователю сделать заключение о функции этой «сцены» как зачаточной формы декораций. Конкретно исследователь видит в используемой шаманом березке с зарубками символическое изображение небесных слоев. Ритуальное действие хантыйского шамана так же напоминает собой «многоактную» сложную драму, а его коллега из алтайского шаманства также подчеркивает театральное представление.

Разнообразие существующих в мире форм шаманства создает впечатляющую картину разнообразных видов зрелищного действия. В древних сибирских, дальневосточных и юго-восточных культурах шаманский обряд проводился в форме танцевально-песенного представления.

У некоторых племен юго-восточной Азии вплоть до середины XIX века шаманский ряд, заключавшийся в ярко выраженном театральном поведении шамана, изображающего то тигра, то плывущую по морю лодку, то птицу, представлял собой по сути, настоящую театрализованную инсценировку. При это показательна и неоднократная смена одежд и украшений шамана в процессе продолжительного зрелищного действия. Разумеется, это делалось с целью произвести наибольшее впечатление на зрителей. Однако нельзя не обратить внимания на то, что в этих действиях шамана просматривается стремление к более глубокому проникновению в тот или иной образ с целью наиболее полного его изображения.

Феномен мифологических знаний тем поразительнее, что у всех народов, независимо от степени пространственной и

временной отдаленности, мифы не только едины по содержанию. Но и являются базой культурных достижений человека до сего времени. Его феноменальность мышления проявляется, с одной стороны, в том, что оно не имеет предшественников. С другой стороны, оно удивительно универсально по сравнению с религиозным и научным сознанием. В третьих, поразительна та простота, с какой в мифах систематизирован мир, космос, все явления прошлого и настоящего, всего сущего.

Мифологическая основа казахской культуры – древняя и счастливо сохранный форма проявления человеческого мышления. Несмотря на наличие отдельных работ, мировоззрение казахов как единая мифологическая картина Мироздания и Мирознания, к сожалению, все еще не изучено и воспринимается как бесчисленные осколки архаичных представлений о мире и человеке.

Действительно, с течением времени мифологичность сознания казахами постепенно утрачивалась. Однако, на наш взгляд, до сих пор живо основополагающее понимание и ощущение структуры мира и всеобщности закона системности всех явлений жизни, благодаря чему народ сохранил целостность восприятия мира, специфику своего мышления и единство своего этноса.

Обрядовые действия, выросшие на казахской почве, представляли собой наиболее древние и важные по значению звено среди других исторических звеньев в цепи последовательного развития казахского – зрелищного искусства. Говоря о генетических связях казахского искусства, мы имеем ввиду его



глубокую взаимосвязь с мифологией, религиозными представлениями и обрядами, которые не только определили многое в характере казахского народного творчества, но и наложили отпечаток на казахскую культуру в целом.

В мифе наличествуют художественные образы, драматическое действие, композиционное решение. Все это способствовало тому, что виды искусства находили в мифе свои, необходимые для каждого конкретного народного творчества способы передачи художественного замысла, следовательно, все они вышли из мифа. В искусстве действия (творчества) они имеют значение лишь в контексте целого, являясь только средствами, служащими, идее воплощения целого.

Мифологическая основа изначально проявлялась в ритуальных представлениях, которые человек устраивал для обеспечения своих потребностей. Ритуальные представления предполагали обязательное надевание масок (переодевание), творческое вхождение в образ, словесно - музыкальное сопровождение.

Как видим, в ритуале на лицо присутствие пяти видов искусства – изобразительного (разрисование масок), словесного, музыкального, хореографического, театрального (все представление в целом). Несомненно влияние ритуалов на процесс формирования многих видов искусства. Со временем ритуалы секуляризировались и превращались в народные виды творчества (игры, фольклор, представление народного театра). Так в казахской

культуре возник театр «одного актера» - Ку, театр Салов и Серэ и т.д.

В исследованиях многих авторитетных зарубежных и отечественных ученых утверждается приоритет ритуала над мифом. По мнению известного исследователя театрального искусства П. Пави, к числу первичных источников мифа следует отнести такое непосредственное понимание природы, которое «с наивностью и даже смелостью выражалось в религиозных церемониях», в «которой участвовала группа людей, совершавших согласно придуманным сценариям, сельскохозяйственный обряд или обряд плодородия. Во время такого обряда умирал Бог, чтобы затем он воскрес вновь, казнили пленника, устраивали шествие, оргию или карнавал»<sup>1</sup>.

Если пронаблюдать все обрядовое действие поклонение божествам плодородия, то можно увидеть следующую схему. Процесс почитания начинался с обряда входа, когда хор запевал песню, восхваляющую бога плодородия. Затем начинался сам акт жертвоприношения, в процессе которого приносили жертву козла. Некоторые данные свидетельствуют, что на ранних этапах поклонения божеству в жертву приносили людей молодых, чаще всего, пленных, или же молодых пленниц.

Так, Н. Евримов приводит пример из жизни описаний Плутарха. В биографии фемистокла Плутарх называет Диониса «пожирателем мяса», которому принесли в жертву 3 пленных – молодых персов. Далее он повествует о том, что в праздник в честь

---

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театроведческих терминов. М. 2001.

Диониса, в Орхомене, жрец Диониса преследовал с обнаженным мечом девицу из рода миния и если догонял, то имел право убить, как это случилось однажды при Плутархе.

Из этих строк становится ясно, что в память именно об этом древнейшем культе Диониса – хищника в греческих театрах сохранился священный обычай перед началом театрального представления обносить зрителей кусочками сырого мяса.

Намного позже человеческая жертва была заменена жертвоприношением козла, которого приводили на алтарь. Хорошим признаком считалось, если козел при этом кивал головой, для чего священнослужители вливали ему в уши воду. Это было напоминание мифа о растерзании бога плодородия Дионисе, а поэтому козла разрывали на части и живьем кушали кусочки его мяса.

В обряде «козла отпущения» (или козла удаления) было много чисто театральных элементов. Животное украшалось яркими лентами и венками, рога его золотили. Присутствующие осыпали голову козла, подверженного к алтарю, под жареными зернами ячменя, причем, считалось благоприятным знаком, если козел охотно, без принуждения шел к алтарю или кивком головы, как бы давал согласие на принесение себя в жертву. Именно жертвоприношение козла в последствии выражало лишь смягчение дикого ритуала убийства Диониса под видом козла для съедения его мяса.

Пример этот интересен тем, что в казахском ритуале козел заменяется бараном, который также считается божеством

плодородия. Его также приносят в жертву и съедают в праздник плодородия – «курбан айт» (жертвоприношение). Существуют свидетельства, что в более ранние времена и у казахов также существовала церемония раздачи кусочков сырого барана перед праздником плодородия. Отношение к барану также амбивалентно, как и к Дионису в образе козла – жертвы. При этом казахи считают, что баран – единственное существо, побывавшее в раю. В одной из археологических находок в могильнике был найден конь, голова которого была скрыта под маской барана.

Краткий анализ состояния проблемы, соотношения мифа, ритуала и обряда в генезисе искусства позволила выделить общие смысловые элементы ритуальных обрядов и понять технологию их перехода из ритуальных обрядов в произведения античного и древнего казахского искусства. Решение этой проблемы ведет непосредственно к осознанию обрядов жертвоприношения и жертвенных образов в казахской культуре и установлению механизма перехода их в искусство т.е. позволяет вычислить совокупность методов изменения ритуальных форм в творческие.

В результате эволюции религиозных представлений древнего кочевника, определяющую роль в формировании парадигмы казахского искусства сыграл шаманизм.

Шаман, помимо артистического дара, в совершенстве владеет искусством художника по костюмам, гримера, бутафора, декоратора и в то же время является костюмером... Если иметь в виду постановочную часть шаманских представлений, где он выступает спонтанно или продуманно в роли сценариста,

режиссера и актера, то имеются все основания называть их не просто театром одного актера, а театром в одном лице.

Однако универсальное мастерство шамана не исчерпывается только предискусством театра. Он одновременно выступает как режиссер, композитор, хореограф, танцор, музыкант, певец, декламатор, т.е. воплощает в себе не только театр, но и «филармонию». Танцуя под музыку, аккомпанируя сам себе, телодвижениями он регулировал ритм звучания музыки, дирижировал, изображая то путешествие за исчезнувшей душой больного, то символически изображал борьбу и уничтожение злого духа. А при этом еще и – лечебные процедуры.

Шаман творчески подходил к отбору характерных черт, свойственных, по его мнению, изображаемым духам. Сам, в меру собственной фантазии, определял манеру поведения мистических «персонажей».

Наличие всех основных признаков нескольких видов искусства в шаманском представлении налицо. Последовательно развивающееся действие; творческое осмысление изображаемого образа; традиционные приемы исполнения и профессионализм исполнителя; большое эмоциональное воздействие шаманских мистерий дают полное основание считать их одной из наиболее сложных форм предискусства, предваряющего многие виды искусства.

Как видим, по существу шаманское камлание напоминает и драматическое представление, и изобразительное, и музыкальное, и хореографическое искусство. Оно сходно с ними не только внешне,

но и морфологически, и содержательно. Это наблюдается и в типе действия, функциях, глубоко внутренне сходных с актерами, режиссерами, композиторами, художниками и т.д., психологической основе творческой деятельности шамана. И в особом художественном мышлении, и в особом художественном поведении.

Таким образом, в шаманском камлании происходит реализация одновременно двух планов: и практического и условного. Несомненно, корни многих видов искусства уходят в глубину шаманской практики. Шаманы подсознательно используют психологические основы школы актерского мастерства.

Как писал известный исследователь сибирского шаманства Х. Финдейзен, «их авторитет завоевывается тем, что они обладают способностью при заторможенном сознании активизировать творческую и оккультную сторону так называемого подсознания»<sup>1</sup>.

Однако такими же словами К. Станиславский определил деятельность актера. «Актер управляет своим творческим процессом по определенным законам природы, вызывая вдохновение, овладевает внутренней техникой своего искусства, суть которого – сознательное управление подсознательным» или «естественное возбуждение творчества органической природы с ее подсознанием»<sup>2</sup>.

Родство актера и шамана можно проследить и в «табуировании» многих аспектов поведения актера в восточном

<sup>1</sup> Финдейзен Х. Истоки театрального искусства. М. 1969.

<sup>2</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М. Искусство. 1983. с. 424.

театре – индонезийском, китайском, индийском, японском – и за пределами сцены оставаясь причастным к магическому кругу профессии. Это можно увидеть, например, в китайском театре, в котором до сих пор существует традиция возжигания благовоний перед началом спектакля.

У казахов шаманы–баксы, в целях достижения наибольшего эффективного воздействия на окружающих, также прибегали к чрезвычайной «театрализации» своего поведения. Баксы заблаговременно «организовывал зрителя». Он собирал в юрту большого возможно большее количество людей. Его камлание обязательно проводилось перед публикой, и фактически оно представляло собой «моноспектакль», который состоял из нескольких частей – пролога, призывания духов - аруахов, борьбы со злыми духами и финал.

Шаман–баксы начинал камлание игрой на кобызе, сопровождаемой тихим пением. Постепенно темп музыки и пения ускорялся, становился резким, а спустя некоторое время, сменялся неистовыми плясками и пантомимой, передающей борьбу добрых и злых духов. Изображая злых духов, баксы выкрикивал непонятные слова, жестикулировал, менял мимику. Постепенно он входил в экстаз, прыгал и кружился, совершал всевозможные акробатические трюки.

Можно сказать, что усилия баксы были направлены на то, чтобы оказать эмоциональное воздействие на присутствующих, заставить поверить их в происходящее.

Как видим, в шаманских традициях часто совершаются функции целителя, поэта и сказителя, танцовщика и акробата. При этом необходимо иметь в виду, что одной из основных функций восточных театров является излечение от болезней. Данное назначение является доминантным и для баксы. Напрашивается параллель с древнегреческими мифами, в которых Аполлон предстает и как покровитель искусства, и как исцелитель. Следовательно, можно с полным основанием утверждать, что одним из источников различных видов искусства, а возможно и основным, был шаманский ритуал.

Шаманизм является одним из самых ранних истоков различных видов искусства. В то же время отличительной особенностью шаманизма является его основная функция — установление контакта с духами, а не со зрителями, хотя она и сочетается с воздействием на зрителя. Отсюда следует, что шаманскому действу так же, как и для многих других ритуалов, более соответствует термин «предискусство».

С другой стороны, необходимо иметь в виду, что оба термина «предискусство» и «искусство» представляют собой две самостоятельные категории, развивающиеся в разных пространственных и временных параметрах и могущие существовать параллельно друг с другом. Их связь друг с другом может оказаться более глубокой при их сопоставлении и более полной на фоне взаимодействия.

Итак, шаманский культ является сплав религиозно-магических представлений, медицинских знаний, музыки, слова



/магического/, танца и пластики, т.е., составляющих элементов различных видов искусства. Следовательно, в число многих функций шамана входило удовлетворение эстетических потребностей самого общества. Именно эта существенная функция и позволяет многим ученым рассматривать шаманизм как комплекс искусств, а деятельность шамана – как творчество художника, потенции которого не ограничиваются одним видом искусства.

Все ритуально–религиозные представления в шаманизме, по сути, охватываются понятием «предискусство», так как в нем сильнее выражено творческое начало и художественная деятельность человека. Доискусство эволюционирует переходит в состояние предискусства.

Таким образом, в ритуально–обрядовых действиях шамана отмечаются исторически выработанные формы, близкие к искусству. Разумеется, шаманизм, приближаясь к искусству, с ним не сливается. Он является все же формой для его формирования, однако в тоже время развивается параллельно с искусством и независимо от него.

Шаманизм как форма предискусства существует внутри человеческого коллектива и развивается спонтанно. В нем мобилизуются обостренные чувства, направленные на общение с божествами, с космическими силами. Именно потому, что шаманизм являл собой стадию предискусства, т.е. дал основания для выделения из него различных видов искусства. Он продолжал свое дальнейшее существование как самостоятельное синкретичное образование и просуществовал до XX века.

Традиционная культура казахов, обусловленная спецификой кочевого образа жизни, сформировала собственную систему ценностей и оценок, особый тип ментальности. Эта система, обладающая ценностном – смысловым единством, в котором каждый элемент был соотнесен со всеми другими составляющими, являлись комбинацией «... упорядоченных и постоянных наборов культовых элементов...»<sup>1</sup>.

Культовые животные, получивший широкое распространение среди кочевых народов, был обусловлен особенностями образа жизни: особое отношение к костям животных, шкуре, клыкам, которые наряду с фигурками, изображающими зверей, хранятся как амулеты и фетиши.

Необходимо подчеркнуть, что традиционное кочевое общество всегда отличала, как замечали исследователи, «двойная природа вещей». «О каждом предмете, помимо ограниченных сведений, касающихся его физической природы, существовало еще и иное знание: знание его символического смысла»<sup>2</sup>.

Так, например, в древности в Центральной Азии было широко распространено сакральное значение рогов диких козлов и баранов. Рисунки горных козлов, сделанные красной или желтой краской, нередко встречаются на стенах домов в горных областях Таджикистана как символ благополучия. Культ этих животных пронизывает быт и искусство казахов, киргизов, горных таджиков и туркмен, так как окультуренные виды козла и барана стали основой

<sup>1</sup> Ларичев В.Е. Палеолит Северной, Центральной и Восточной Азии. Ч.3. Новосибирск. Наука. Сибирское отделение. 1989.

<sup>2</sup> Предметы культа казахов, киргизов и каракалпакцев. Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана. Л. 1978.

существования кочевников. Некоторые даже считали мясо горного барана обладающим чудодейственными свойствами: достаточно раз в год отведать целебного мяса, как все грехи, накопленные за год, будут смыты.

Известно, что культ Священного барана был широко распространен в древности. Он являлся древним символом благодати и царской удачи. В облике священного барана выступали древнеегипетский бог Амон, индийский бог Индра. Лукиан свидетельствует, что даже Зевс на некоторых изображениях имел бараньи рога. Известно, что древние греки изображали Диониса также в виде козла. Образы барана и близких ему архара и сибирского козерога являются наиболее распространенными сюжетами, начиная с эпохи неолита и заканчивая поздним средневековьем<sup>1</sup>.

В исследовательской практике по казахской культуре и искусству наиболее разработан образ – символ барана. Баран – самец – кошкар – и играл роль магического оберега. «В семьях, где сыновья умирали, новорожденному давали имя Кочкор, которое должно было отпугнуть злых духов»<sup>2</sup>. Человек верил в магическую силу слова, позволяющую ему проникнуть в сущность вещи.

Культ барана, которому приписывались сверхъестественные свойства, положил начало появлению некоторых магических обрядов. Это детерминировало непереносимое участие именно этого животного в религиозно- мифологических обрядах многих народов.

---

<sup>1</sup> История культур древности. М.1989.

<sup>2</sup> Байпаков К.М. Культ барана у сырдарьинских племен. Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. А.1980

Символические изображения барана, сопутствующие сезонным ритуалам и ритуалам жизненных циклов, связанных с критическими периодами в жизни как отдельного человека, так и всего коллектива, представляют собой элементарную единицу ритуала.

Обряды, отображающие жизненно важные функции кочевого общества, раскрывали мифологическое наследие, формируя отдельные циклы жизненного пути человека, связанные с образом барана. Особенно проявляется его значимость в культуре, в духовном мире обитателей степного региона, доходящая до его обожествления.

Б. Ибраев пишет, что казахи верили: «... Там, где лежат кости барана или его рога, не бывает злых духов, он является самым чистым животным, появившимся раньше человека. Он носит в себе некую жизненную силу, удачу, счастье...»<sup>1</sup>. Казахи верят, что именно чистота животного обусловила тот факт, что баран, по преданию, - единственное животное, побывавшее в раю. Кроме того, «Многочисленные кой – тасы (камни – бараны), как стилизованные, так и реалистически изваянные, поставленные на ступенчатые пирамиды над могилами известных людей, основателей родов в Западном Казахстане, также почитаются как инкарнации некой благодати, жизненных сил и удачи рода»<sup>2</sup>.

Искусство казахского народа выросло из нехудожественных элементов повседневной практической деятельности. Само познание, осмысление и оценка мира человеком первобытной

<sup>1</sup> Ибраев Б. Космологические представления наших предков. Алма-Ата, 1989, стр. 89.

<sup>2</sup> Там же.

культуры не были еще самостоятельными актами и могли осуществляться только в единстве с практическими действиями, что создавало возможности проявления принципа рационализма казахского искусства. При этом, принцип рационализма означал, что все бытие, вся жизнь казахов были насыщены художественной деятельностью, неотторжимостью от быта и жизни творческого проявления. Такой тип взаимодействия искусства и быта, на наш взгляд, детерминировал два основных специфических и очень важных для генезиса казахского искусства и культуры и качества их взаимодействия.

Во – первых, первобытное мышление использовало «все формы и любые средства», «которое оно находило в самом человеке (жест, телодвижение, мимика, звучание голоса, речь), и те, которые оно находит в природе (камень, глина, естественные красители и т.п.), и те, которые оно будет находить в плодах материального производства (ткани, керамические материалы, искусственные красители, звучание разнообразных специально сконструированных инструментов и т.п.)»<sup>1</sup>. Так была создана платформа для многих видов. Формы и средства, найденные в самом человеке, послужили основой для возникновения тотематических представлений; а найденные в природе – для использования в магических и поминальных обрядах. Плоды материального производства стали основой прикладных видов искусства.

---

<sup>1</sup> Наурызбаев З. Шаманский ритуал камлания и казахская культура. Культура кочевников на рубеже веков XIX-XX, XX-XXI с.285-295.

Во-вторых, все эти предначала существовали изначально в зародышевом виде, «законсервированном» состоянии. Для того, чтобы они со временем эволюционировали и перешли в различные виды искусства, достаточным основанием служила актуализация того или иного вида искусства, т.е. потребность в нем общества, так как сам факт существования предначал всех видов искусства в «замороженном», «заторможенном» состоянии обуславливался традиционной ориентацией кочевого общества на сохранение информации, что зачастую вызывает одновременное сосуществование разных проявлений одного и того же явления. Это-то и приводило к наличию и сохранению амбивалентности в казахском искусстве и культуре.

Как видим, существовали все основания для консервации информативного существования предискусства в «свернутом» состоянии. Именно информационное наличие предискусства создавало условия для самореализации начал и возможности выделения различных элементов ритуальных представлений в различные виды искусства. Элементы магических обрядов разворачивались в изобразительной, музыкально – словесный, хореографический виды искусства.

Такова была, по нашему мнению, логика перерастания различных сторон практической деятельности в духовную.

Присутствие информационно свернутых начал предискусства позволяет говорить, в первую очередь, об их исторической продуктивности, так как во - первых, оно создавало реальные прогностические условия для будущего формирования и роста

различных видов казахского искусства в момент наибольшей востребованности временем и обществом. Во – вторых, создавало условия для успешного и быстрого формирования и расцвета конкретных актуализированных видов искусства. Этому способствовали следующие принципы присущие древнему кочевому обществу:

принцип тотемизма;

принцип зооморфизма;

принцип амбивалентности;

принцип мифологизма;

принцип синкретизма;

принцип символизации;

принцип рационализации;

принцип актуализации;

принцип самоактуализации (способности к развитию)

Все ученые единодушно признают, что тотемизм оказал сильнейшее влияние на мифологию древних народов, определив многие образцы народного творчества. Особенный интерес вызывают тотемические представления, нашедшие отражения в одной из областей художественной деятельности первобытного человека – в тотемических плясках, а также в церемониях, образно изображающих тотем.

В контексте нашей проблемы можно утверждать, что в истории развития искусства связь тотемических обрядов, церемоний и плясок на ранних этапах развития человеческого

общества совершенно бесспорна. В результате многих исследований установлено, что тотемические церемонии (пляски) были широко распространены у всех народов мира и отражали особенности мышления первобытного человека. В настоящее время эти пляски почти не сохранились.

Но в многочисленных этнографических исследованиях отмечается, что у некоторых народов в Африке, Юго-Восточной Азии, Латинской Америки чрезвычайно популярны танцы, в которых изображаются различные животные. Исследователи предлагают, что они восходят к древним тотемическим и охотничьим пляскам, хотя на их формирование, безусловно, большое влияние оказало и народное творчество – эпос, мифы, сказки и т.д.

А. Авдеев приходит к выводу, что большое внимание, которое проявляла та или иная общественная группа к своему тотему, не могло не оказать значительного влияния на формирование образа животного<sup>1</sup>.

Тотемические и охотничьи пляски народов древности различались, как по сущностным их функциям, так и пластическому решению танцев. В охотничьих плясках человек изображал различных животных – в зависимости от объекта охоты. В тотемических танцах перед нами предстает только животное – тотем данного рода или племени.

Преображаясь в танце в родовой или племенной тотем, человек старался передавать такие подробности поведения и

---

<sup>1</sup> Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М. Наука, 1964. с. 35.



характерные особенности животного, которые он выделял как могущие защитить его самого и его сородичей, дать им уверенность. В охотничьих плясках человек изображал те повадки животного, которые могли бы сделать охоту успешной.

Тотемические танцы своими корнями восходили к мифу, волшебным сказкам, эпосу. Охотничьи пляски основывались на бытовых сказках, притчах, рассказах о животных.

Следовательно, охотничьи пляски коренным образом отличались от тотемических танцев с своими функциональными особенностями.

Основной функцией охотничьих плясок было предопределение конечного результата охоты. В плясках охотники передавали те черты объекта охоты, которые делали его слабым или уязвимым, т.е. пляски нацеливали охотников на результативность, выстраивая тактику охотничьих действий. Таким образом, основную функцию охотничьих плясок можно определить как тактическую.

Главной функцией тотемических танцев было обеспечение жизнеспособности рода или племени, т.е. задачи имели гораздо более глобальный характер. Их можно определять как стратегические.

Существенным отличительным признаком тотемических танцев, таким образом были:

- обращение к одному животному – конкретному тотему рода или племени;

- воссоздание в образе тотема того качества, которое является оберегом;

- постановка перспективных задач;

- решение еще не возникших проблем рода или племени, обеспечение его безопасности благополучие.

Данные цели и функции тотемических танцев обусловили главный характерологический признак тотема – антрипоморфный характер воссоздания образа животного.

Между тем, отличительными признаками охотничьих плясок являлись:

- обращение к образам различных животных;

- воссоздание их основных черт и повадок;

- постановка задач ближайшего времени;

- решение конкретной, насущной задачи обеспечения питанием рода на ближайшее время.

Поэтому главным характерологическим признаком охотничьих плясок является зооморфный характер воссоздания образов диких животных.

Различие задач обуславливало различие танцевальных движений, темпо – ритмических, музыкальных и словесно – музыкальных формул. Можно предположить, что охотничьи танцы отличались быстрым темпом, выраженным ритмом, повышенной эмоциональностью. Они должны были заряжать охотников энергией борьбы, энергией охоты.

Тотемические пляски, скорее всего, носили выраженный эпический характер, имели более торжественный темпо–ритм.

отличались выдержанностью и емкостью словесно - музыкальных магических формул. Они должны были излучать энергию созидания, энергию оптимизма.

Отсюда можно констатировать, что в казахской культуре изначально сложилась информационная парадигма всех видов искусства, позволяющая в необходимый для этого промежуток времени актуализировать зачатки того искусства, в котором нуждалось общество.

При этом перечисленные принципы сохранялись в различных явлениях культуры, транслируясь от одного поколения к другому, переходя из одного времени в другое:

охотничьи танцы;

тотематические пляски;

шаманские представления;

магические обряды;

мифологические и генетические сказания;

героический эпос;

сказки;

бытовые сказки;

фольклор.

Вероятно, именно поэтому так важен был для кочевников механизм сохранения и трансляции знаний из уст уста. Каждый из давних принципов работал вкупе с имеющимися основаниями казахского пред искусства, обеспечивая результативность формирования и развития актуализированного нового вида искусства.

Эти принципы служили своеобразными видами стереотипов. А стереотипность была выработана многотысячелетним опытом предшествующим поколений, служившим средством и способом познания природы.

Одни из принципов служили способами получения информации. К ним мы относим принцип зооморфизма. Другие служили целям адаптации полученной информации к жизни и быту человеческого коллектива. Туда относятся принципы синкретизма, т.е. объединения разных информативных сообщений в единое целое, что помогало запоминать информацию по принципу сходства: либо принципу амбивалентности, т.е. способу радикальных различий.

Таким образом, для получения информации существовали два принципа – зооморфизма и тотемизма, нашедших отражение в охотничьих и тотемических плясках. В них познавался характер, привычки зверей, явления природы, способы воздействия на них. В то же время они способствовали познанию человеком самого себя, что является основой любого вида искусства.

Одним из самых сильных принципов казахского искусства является принцип повтора. Мы не назвали его, так как в научной литературе он достаточно рано обнаружен и хорошо освещен, но он остается самым своеобразным и наиболее действенным средством сохранения информации. Однако, невзирая на достаточную его исследованность, все же хотелось бы добавить о нем несколько слов в рамках нашей концепции.

Принцип повторности, вероятно, самый древнейший из всех остальных. Он был самым явным, т.е. ощущаемым, видимым (в орнаменте, изделиях прикладного искусства) и слышимым (в словесно – музыкальном искусстве). На взгляд, он был осознан еще в период возникновения кочевничества, т.е. саками, когда принцип возвратности на прежние места кочевков стал правилом для кочевых племен. Он помогал регулировать места весенне – летних и осенне – зимних стоянок, прогнозировать возможности выпаса, так как места были хорошо знакомы и изучены.

Принцип рационализма работал и в этом случае, так как именно поэтому в искусстве принцип повтора давал ощущение надежности, покоя. Размеренность, которую создавал принцип повтора, в свою очередь, способствовало не только хорошему запоминанию, но и определенной степени расслабления и снимала напряжение от усталости, переутомления. Человек стал использовать этот принцип в сложных случаях, когда требовалось успокоиться, и в то же время мобилизоваться для запоминания информации в расслабленном состоянии.

На основе вышеизложенного четко определяется механизм, своего рода алгоритм развития различных видов казахского искусства. Становится объяснимой та скорость, с которой легко завоевывались высоты, казалось бы, не существовавшими до определенного времени, неведомыми видами искусства: письменная литература, хореографии, изобразительным, театральным искусствами, киноискусством и т.д. «Закваска» всех видов искусства жила в крови и культуре народа, при необходимом

точке (проявления принципа актуализации) создавались условия для их «взбухания», ускоренного роста и почти мгновенного формирования – в короткие сроки возникало искусство зрелое, отвечающее тому уровню, который соответствовал требованиям каждого конкретного времени и отвечал запросам общества.

Как известно, на всем протяжении истории конкретного народа и его культуры имеются общие основания, на которых развиваются социо-культурные процессы и явления. Таким общим основанием в национальной культуре является совокупность наиболее значимых условий вне-исторического характера: биосфера, геополитическое положение, ландшафт, фундаментальные свойства этноса и его ближайшего окружения и другие показатели. Эти условия способствуют формированию оригинальной системы ценностей и в сочетании с историческими факторами организует представление в национальном свособразии народа и его культуры, о национальном характере и его исторической судьбе, о национальном «образе Мира». Как отмечает М. Ауэзов, «вторгшийся в современное и гуманитарное сознание мир кочевой архаики является одним из основных факторов, придающих современной казахской культуре черты своеобразия и неповторимости»<sup>1</sup>. Создавались формы национального мироощущения, мирозерцания, национальная ментальность, которые проявляются в мифологии, формах религиозного культа, фольклоре, обычаях, обрядах и т.д. во всех проявлениях культуры.

---

<sup>1</sup> Ауэзов М.М. Евразийство и казахское искусство. Акатай С, Евразийская Казахская инновализация. Уштыретет «Кайнар» 2001, №1 с 82.

Вся ее национальная специфика детерминирована именно особенностями кочевого мышления.

Вопрос о роли мышления и его эволюционных форм в становлении классических проявлений искусства представляется важным, прежде всего потому, что он теснейшим образом связан с проблемами самобытности, национальной специфики. Данная проблема имеет прямое отношение к вопросу о социальной принадлежности культурного наследия, поскольку раскрывает роль народа как создателя своей культуры. В контексте нашей основной проблемы еще раз отметим, что традиции казахского искусства, как и у всех народов мира, уходят в глубокую древность. Возникновение и формирование этих традиций, - по-видимому, шло в общем русле восточной культуры и культуры народов Средней Азии. И, сохранившись в народных обрядах и устном творчестве, они не потеряли своего изначального интерактивного характера.

Надо заметить, что живые традиции прошлого, хотя и несколько модифицированные, продолжают входить органическим элементом и в современную жизнь. Это особый живой пласт в культурном массиве современной действительности, находящийся в активном взаимодействии с различными сферами сегодняшнего бытия. При этом особенно важно, что таким образом можно будет вскрыть корни целого ряда позднейших явлений и помочь пониманию этнических особенностей культурной жизни современного Казахстана.

Однако, исходя из того, что этническое своеобразие искусства шире его специфичности, мы не можем сводить исследование лишь к поиску уникальных и неповторимых черт. Ведь и в самой казахской культуре, отражающей «печать постоянного движения, перемещений и рожденного им своеобразного отношения к пространству и времени», несомненно, располагающей неисчерпаемыми ресурсами самообеспечения, заключенными в богатейшем собственном опыте, можно найти и общее, характерное для всей мировой художественной культуры.

Искусство у всех народов мира на самой ранней стадии совмещались с религиозными верованиями и ритуалами. Уже в момент возникновения ритуальное действие начало обрастать другими видами представлений, соединив в себе две части – религиозную и светски-художественную функции. Помимо религиозных и обрядовых действий становлению конкретного искусства способствовало развитие смежных искусств.

Мы разделяем точку зрения, согласно которой религия и искусство возникли одновременно, хотя существуют и мнения, что религия, возникнув значительно позднее, взяла от искусства его художественную образность. Действительно, если говорить о религии как о законченной форме верований человека, таким заключение представляется достаточно логично. Однако, теория более позднего возникновения религии все таки ошибочна, до того, как появились и стали оформляться религии, существовали верования, которые и предварили включенность художественно-эстетических форм в религиозные – ритуалы. – Исследование



возникновения искусства свидетельствует о функционировании религиозных проявлений как форм искусства. Музыка, словесные жанры, танец, пантомима, рисунок, объединяясь обогащали религиозное искусство, становились важными его компонентами самого начала. Выделение их из состава религиозных ритуалов началось гораздо позднее.

При кочевой жизни не было места для лишнего груза, поэтому здесь, естественно, появились такие виды искусства, которые не требовали дополнительной площади ни на стоянках, ни при перекочевках. Такими видами искусства были слово и музыка, а также его пластические виды. В связи с этим становится ясным, почему музыка занимала в жизни казахов столь важное место. Ведь для кочевников наряду с разговорным языком – «единственной духовной роскошью», «наслаждением являлась музыка»<sup>1</sup>.

Именно особенности конно-кочевой цивилизации, обусловленные подвижностью и специфическими условиями жизнедеятельности, послужили основанием для развития, в первую очередь, музыкального и словесно-художественного устного творчества – в едином синкретическом взаимодействии.

В истории мировой культуры музыкальное искусство всегда рассматривалась как особая форма познания, осмысления и оценки окружающего мира. Музыка – неотъемлемая часть духовной культуры каждого народа. Она издревле сопровождала все важнейшие действия людей, поэтому музыкальное творчество

---

<sup>1</sup> Даязбекова С.Ш. Картина мира этноса. Коркут и философия казахской музыки. А.1997.

характеризуется множеством жанров, расцветивших искусство богатством форм.

В казахской культуре музыка, приравненной к математическим наукам, отводилось роль гармонизирующего и миромоделирующего элемента культуры. У казахов именно музыка обладала «совершенно уникальной ролью, не имеющей аналогов в мировой культуре»<sup>2</sup>. И только музыке отводилось почетная роль приобщения человека «к музыке сфер небесных» («большой трактат о музыке» Аль-Фараби). Отсюда и особое отношение к музыке и музыкантам как носителем и создателем художественных ценностей.

Музыка «как структурирующее ядро культуры не только удовлетворяла сугубо эстетические потребности этноса, но, как ключевой миромоделирующей элемент и ментальное ядро социума, гармонизирующее ядро универсума, обладала беспрецедентной художественной ценностью, способной самостоятельно и существенным образом определять картину мира казахов. Музыка в традиционной казахской культуре выступает не просто как музыкальное сообщение но и как художественный текст.

Для осознания существа культуры любого народа надо проникнуть в мир его искусства. Таким проводником в мир кочевой культуры предстают традиции музыкального искусства.

На синкретической слитности музыкального и поэтического начал основан фольклор. Развитие и утверждение словесного искусства дало следующий толчок – к превращению

---

<sup>2</sup> Аябекова С.Ш. Указ. соч. С.104.

синтезированных ритуального обряда, музыкального действия и пантомимы в драму, в театральное зрелище. Слово, подчиненное сначала музыке, ритму, пляске, песне, постепенно приобретает самостоятельное значение. По мнению выдающегося русского филолога А. Веселовского, именно из обрядовых песен выделяются эпос и драма<sup>1</sup>.

В казахском мире слово, красноречие, ораторское мастерство, искусство рассказа и сказания ставились очень высоко и вызывали почти религиозное поклонение. Особенно ценились экспромты, краткость, артистичность. Обыденная жизнь казахов была органична наполнена событиями в художественных формах и насыщенных драматизмом как внешних (войны и джугы), так и внутренних (конфликты между родами) обстоятельств, которые запечатлевались в народном фольклоре, пословицах, поговорках.

Отдельные исследователи считают, что только высокой развитостью устных музыкально – литературных форм можно объяснить неожиданно быстрый расцвет всех видов искусства казахского народа. Однако, на наш взгляд, этот феномен объясняется наличием на стадии до искусства зародышевых форм всех видов искусства, которые явились совершенной опорной базой развития различных видов казахского искусства и способствовали сложению его специфической уникальности, т.е. окончательному процессу созревания их форм.

---

<sup>1</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.1941.

Кроме того, необходимо отметить односторонность в подходе к некоторым устоявшимся доктринам, которые мешали установить полную картину становлению казахского искусства.

Кроме того, необходимо отметить односторонность в подходе к некоторым устоявшимся доктринам, которые мешали установить полную картину становления казахского искусства. Так, например, история театра рассматривается только во взаимосвязи с историей древнегреческого театра. Эта позиция, по нашему мнению в корне неверна. Мы считаем, что линия эволюции показывает наличие зародышевых форм всех, т.е. каждого, из видов искусства. Это не значит, что мы отрицаем влияние и роль древнегреческого театра. Действительно, оно могло иметь место в связи с развитием торговых путей и соприкосновением с культурой древней Греции.

Однако отчет должен вестись от предшествующих театральному искусству древнейших зрелищных форм до искусства. В науке же по отношению к казахскому театру рассматривалась лишь небольшая часть художественной истории, охватывающая немногим более 100 лет.

Есть научный и специфический терминологический аппарат, являющийся инструментом любого научного исследования, в казахской художественной практике и искусствоведческой науке еще не устоялся, не приобрел тех черт безусловности и устойчивости, которые присущи ему в европейской научной практике. Совершенно очевидно, что своеобразие исторических условий, многовековых традиций, ритм жизни, среда обитания,

психология и темперамент казахского народа обусловили совершенно особую атмосферу в различных видах искусства.

Не вызывает сомнений, что различные виды искусства в любой стране и в любой период истории были обеспечены той искусствоведческой терминологией, которая соответствовала реалиям и традициям общества и времени. Следовательно, в этом искусстве должны быть отражены те условности и формы, которые приемлемы для этого общества. «Научный евроцентризм, - писал известный востоковед Н. Конрад, - всегда таит в себе опасность механического перенесения категорий, открытых в истории и культуре стран Запада, на явления наблюдаемые в истории и культуре стран Востока»<sup>1</sup>.

Таким образом, казахская терминология должна выработать свой понятийный аппарат, а не пользоваться калькированным переводом с других языков. Кроме того, высказанное Н. Конрадом опасение заставляет более ответственно относиться и к исследованию самой истории казахского искусства. В казахском обществе эволюция искусства происходила через иные исторические этапы, нежели в европейских странах.

Вместе с тем это не означает, что необходимо открывать всю историю заново, с чистого листа, скорее можно говорить о большой ответственности и аргументированном отражении истории казахского искусства. Так, в научной мысли утвердилось положение о том, что многие виды казахского искусства возникли только в последние сто, двести лет. Однако эта точка зрения

---

<sup>1</sup> Конрад Н.И. Запад. Восток. Статьи. М.1966 с.519.

априорна и требует более детального изучения фактов художественной жизни казахского народа.

Мы считаем, что различные виды казахского искусства возникли в те же периоды, что и у других народов, и прошли те же стадии развития, только по-своему. Только благодаря латентному периоду развития, те процессы, которые в европейских странах занимали десятилетия, в казахском мире длилось веками, зато момент расцвета наступал быстрее и неожиданнее. В этом заключается один из феноменов генезиса и формирования казахского искусства.

Одна из первых серьезных попыток объяснить культурный и социальный феномен казахского искусства применительно к театру была сделана Н.Львовым<sup>2</sup>. Необходимо признать несомненную ценность его заслуг, так как работа, вышедшая в конце 50-х годов, когда официальная наука рассматривала казахское искусство, как возникшее только в условиях советского строя, требовало большого мужества и научного педантизма. Это было связано, во-первых, с отсутствием достаточного письменного материала, во-вторых, с отсутствием предшествующих работ.

Вместе с тем, эти же причины обусловили тот факт, что ученый, не отрицая национальной сущности казахского искусства и даже рассматривая некоторые народные формы зрелищ и представлений, не увидел прямой зависимости между народными формами и казахским театральным искусством начала XX века. Более того, он не пошел против официальной точки зрения на

---

<sup>2</sup> Н. Львов. Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение торков Южной Сибири. Вечный мир. Новосибирск, 1980.

казахское искусство, а согласился с мнением о заимствованном характере казахского театра из театра русского, т.е. европейского.

Имевшиеся достижения казахского театра Н. Львов объяснил синтезом местного и русского театрального искусства, отводя национальному началу второстепенную роль. Он был убежден, что в то время, как музыка и слово формировались на основе национальных традиций, театральное искусство, в силу культурной отсталости народа, начинает профессиональное развитие лишь в самом начале XX века. Из этого следует, что этот вид искусства был принесен на казахскую почву только после 1917 года. Это утверждение отражает общее направление и состояние театроведческой мысли того периода. В тоже время Н. Львов признает, что и литература, и музыка, и национальные обрядовые действия с сюжетами из реального быта несли в себе элементы драматического искусства.

В советской науке утвердилось мнение о том, что только усиление контактов с европейской культурой через посредство русской культуры (лишь в XIX), дало казахам возможность познакомиться со многими видами искусства (изобразительное, хореографическое, театральное). Согласно указанной точке зрения, до этого времени казахский народ контактировал лишь с теми народами, которые не знали развитых искусств. Однако ошибочность этого положения опровергается, во-первых, взаимоотношения казахского с этносами, имевшими развитые формы искусства театра, живописи, хореографии, в частности, с китайцами, у которых была хорошо разработана теория и практика

самобытного, сугубо национального театра с очень высокой техникой сценического исполнения.

Во-вторых, сама история европейского искусства доказывает, что в связи с конкретными историческими обстоятельствами некоторые его виды в определенные эпохи могли существовать только в мобильных формах. Достаточно вспомнить кочевой театр, получивший название «театр на колесах», театр, искусство трубадуров, балаганный театр, цирк «шапито», и др. достижения, без которых невозможна и современная мировая культура.

Наиболее распространенная концепция отсутствия искусства у кочевников, основанная на представлениях о статичности различных видов искусства, т.е. прикреплённости к статичному месту представления, была опровергнута М. Рейнгардом, известным театральным режиссером, который считал необязательным наличие театрального здания, упрощая проблему определения театра и выявления его специфических черт до формулы: «Театр есть, когда есть двое – тот, кто играет и тот, кто смотрит. В зависимости от их одаренности расцветает или разрушается искусство театра»<sup>1</sup>. Как видим, Макс Рейнгард основанием театрального искусства считает наличие двух обязательных сторон – исполнителя и зрителя, а не привязку к одному месту представления.

Характер любого вида искусства обусловлен присутствием этих двоих – исполнителя и зрителя. Может не быть сцены, конкретного

---

<sup>1</sup> Рейнгард М. Независимая традиция. Критика модернизма классической литературы. М. 1974



зала и т.д., но необходимы человек, осуществляющий представление, и человек, это представление воспринимающий.

Эта специфика искусства также отмечена В. Немировичем – Данченко: «Можно построить великолепное, прекрасное здание, прекрасно его осветить и отопить, собрать оркестр, художников, назначить великолепного администратора, директора, и все – театр не будет. Будет только здание, хорошо обслуживаемое. А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть, и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления»<sup>1</sup>. И дальше тщательное изучение шаг за шагом периодов более чем двух - тысячелетнего пути театрального искусства раскрывает преемственность опыта сменяющихся эпох, убедительно доказывает, что культурное общение народов и народностей некогда было нормой их жизни. Это крайне важная закономерность ярко проявилась с первого же этапа истории театра и продолжала давать о себе знать и в последующие тысячелетия, неизменно принося успех тем, кто не чурался опыта соседей, а смело брал его себе на вооружение»<sup>2</sup>.

Как видно, выдающийся деятель театрального искусства выдвигает взаимодействие народов как одно из важнейших средств распространения искусства. Это опосредованно подтверждается и языковыми данными, так как этимологическое сходство наименования народного театра у многих народов дает основание говорить о древнем культурном взаимодействии Востока и Запада. В данном аспекте сравнительное изучение различных видов

<sup>1</sup> Немирович – Данченко В.И. О творчестве актера. М.1984.с.623.

<sup>2</sup> Там же. с. 618.

искусства дает прекрасные результаты для осознания этнического искусства как части всеобщей мировой художественной культуры.

Многочисленные исследования мирового театра установили, что цепочка театральных связей и заимствований соединяет берега Атлантического, Индийского и Тихого океанов. Она тянется от берегов Темзы, Средиземного моря, через Нил и Среднюю Азию, от берегов Тигра и Ефрата к берегам Ганга и китайских рек, к берегам Японии. Но после XV века происходит постепенное угасание древней ветви мировой театральной культуры, восходящей к античности. В Передней Азии это взаимодействие театрального искусства почти целиком исчезает к середине XIX в., а в Средней Азии сохраняется до XX в.

Таков устоявшийся механизм возникновения мирового театрального искусства, принятый в науке. Почти все ученые отчет происхождения театрального искусства начинают с древнегреческого театра. Однако отдельные исследователи не согласны с такой точкой зрения. Так известный театровед А. Авдеенко, специализирующийся на исследованиях ранних форм театрального искусства, выстраивает иную схему его формирования. Прежде всего, автором отрицается тезис, ставший в истории театроведения незыблемым: «история театрального искусства начинается с античного театра». А. Авдеенко считает, что античный театр вырос не на пустом месте, что до него существовали элементы театра в повседневной жизни древнего общества. Он предлагает свою концепцию происхождения театра, согласно которой «история театра начинается с «постановки

проблемы происхождения театра как одной из форм общественного сознания»<sup>1</sup>.

Отсюда истоки «театрального», «зрелищного» искусства лежат в образах и сказаниях далеких времен. Исконное стремление народа к искусству представления, изображения и преобразования стало катализатором для формирования и развития современного театрально – зрелищного искусства. Его история доказывает, что при всем своеобразии и самобытности культур разных народов, его развитие шло, хотя и в разные исторические периоды, но одними и теми же путями. Идентичным был механизм «прорастания» профессионального искусства из первых религиозных представлений:

- религиозные действия;
- устно – поэтические традиции;
- народный или ярмарочный театры;
- представления «театра одного актера»;
- профессиональный театр европейской

формы.

Схожие жанры и общее направление и развитие имели многие театры мира – итальянский, английский, японский, русский. Как видим, имеются все основания рассматривать эти тенденции жанрового развития как эволюционные закономерности мирового искусства.

Обряды, ритуалы, игры и празднества каждого этноса (в данном случае – казахского) становились необходимой

---

<sup>1</sup> Авдеевко А.Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М.1964,с.97.

принадлежностью бытия, в них выявлялся подлинный дух народа, его внутренний мир, связанный с эстетикой традиционного национального фольклора, с художественной историей казахов.

## **2. Уйгуры и национальный фольклор**

Происхождение уйгуров представляет большой научный интерес, поскольку процесс их этногенеза ярко иллюстрирует историю этнического развития народов огромного Евразийского континента, свидетельствует об исключительной сложности исторических процессов в данном регионе, их тесной сопряженностью с экологическими, хозяйственными, политическими, социально–экономическими и культурными условиями и тесной взаимосвязи антропологических, языковых явлений.

Формирование уйгурского этноса было тесно связано с природными условиями и протекало в известных территориально – исторических границ с определенной амплитудой условий жизнедеятельности, которые способствовали формированию той комбинации признаков, которая стала определяющей при характеристике их как особого и самостоятельного этнического организма.

Известно, что проблема этнической истории уйгуров является наименее изученной проблемой этнической истории народов Центральной Азии. Имеющиеся по этому вопросу исследования носят по большей части поверхностный характер, поскольку в

самой посылке большинства из них заложено стремление выявить лишь этногенетическую связь с древнетюркскими элементами в то время, как собственные этнокультурные процессы и в особенности механизм этногенеза остаются за пределами предмета изучения.

Проблема происхождения новоуйгурского этноса очевидно должна решаться на основе всестороннего исследования всего комплекса проблем, так или иначе, связанных с этногенетическими процессами на протяжении более чем трехтысячелетнего периода фиксируемого, как письменными, так и археологическими источниками, в рассматриваемом нами регионе.<sup>1</sup>

Следует отметить и обратить особое внимание на экологические факторы этногенеза уйгуров.

Восточный Туркестан представляет собой огромную пустыню Такла - Макан<sup>2</sup> и заболоченный бассейн Тарима, окруженные огромными горными системами Тянь-Шаня на Севере и Северо-Западе и Кунь-Луна на Юге. Пустыня и горные пастбища являются зоной обитания кочевников, тогда как редкие предгорные оазисы, разреженные огромными пустынными пространствами, - оседло-земледельческого населения. Оазисы цепочкой окаймляли пустыню Такла - Макан, они были разделены обширными пространствами пустынь, населенных кочевыми народами. Такой характер условий жизнедеятельности обуславливал значительную зависимость

---

<sup>1</sup> В этой связи совершенно правильной представляется мысль И.В. Захаровой об автономном прохождении уйгуров. См.: Захарова И.В. Уйгуры. В кн. Народы Средней Азии и Казахстана, т.2, М., 1963, стр. 489-490

<sup>2</sup> О топониме Такла - Макан см.: Тенишев Т. О. Значение слова - в кн.: Вопросы уйгурской филологии. Алмаата, 1961, стр. 38.

хозяйственных занятий местного населения, заданность параметров их развития и определял уровень развития производительных сил.

При изучении этногенеза уйгурского народа китайским исследователем Ван Живэем, удалось на основании тщательного изучения китайских документов, относящихся к разным периодам истории, впервые раскрыть значение этнонима «уйгур» (на китайском языке «хуэйхэ», что значить «объединение»). Он рассмотрел свыше 40 вариантов китаизированного звучания самоназвания уйгуров, составил подробные хронологические таблицы этнических наименований и дал полный их список<sup>1</sup>. Он также внимательно проследил, как на протяжении длительного исторического отрезка времени изменился облик этнонима (его звучание, произношение). Благодаря богатой фактологической базе, стройному анализу и убедительным выводам, работа Ван Живэя бесспорно, является состоятельной с научной точки зрения. В то же время она дала толчок дальнейшим исследованиям в этой области.

Видный представитель уйгурской интеллигенции, известный историк Восточного Туркестана Мухаммад Имин Бугра владел английским, арабским, китайским, персидским языками и языками урду. Он опубликовал ряд научных работ, среди которых «История Восточного Туркестана» посвящена древней, средневековой и новой истории Восточного Туркестана (1940). Мухаммед Имин Бугра на основе анализа не только древних китайских источников, но и источников, написанных на греческом, иранском языках, свидетельствующих о тюркском составе Восточного Туркестана

---

<sup>1</sup> Ван Живэй. Динлин миньзюшун (история динлинов). Шиньцзе цзишань, 1936, № 2 с. 153.

(СУАР) доказал, что: «уйгуры – одно из тюркских племен, признано всеми европейскими учеными. На западе реки Орхон, протекающей по северу Монголии, есть древний город, именуемый Карабалгасуном. Это была древняя столица уйгуров. Именно в этой местности найден известный камень с надписью. Согласно исследованиям ученых всего мира и, в частности России, найденная надпись полностью идентична тюркским надписям, найденным на востоке реки Орхон. Слово «уйгур» является исконно тюркским и обозначает «объединившиеся». В 605г. 15 племен тюрков, объединившись освободились от господства тюрков, правивших в Тюркском каганате и стали именоваться «уйгурами». Таким образом, нет никакого сомнения в принадлежности уйгуров к тюркам»<sup>2</sup>. Проблема этногенеза и этнической истории уйгуров неоднократно поднималась и в трудах китайских ученых, объективно подходивших к вопросам истории всего Восточного Туркестана. Китайский историк Ван Ханьшэн в статье «О мусульманах Синьцзяна и исламской религии» (1944) высказал точку зрения о том, что уйгуры являются потомками сюнну»<sup>1</sup>. Профессор Ван Живэй писал о том что динлины, это сегодняшние уйгуры и имеют тюркское происхождение. Они – прямые предки уйгуров.

Крупнейший востоковед В.В. Радлов также обращал внимание на этот вопрос. В своем труде «К вопросу об уйгурах» (1893) он подчеркивает, что уйгуры принадлежат к числу древнейших

<sup>2</sup> Набиджан Туреун «Вопросы политической истории уйгуров в китайской историографии» М., 1998. с.40-41, 170с.

<sup>1</sup> Указ соч. 41с

тюркских племен. Известный востоковед и историк Д. Позднев, писавший «Исторический очерк уйгуров», присоединился к мнению В.В. Радлова. Проблемы этнической истории уйгуров получили большое развитие не в китайской историографии, а в разработках русских и советских и отчасти, западных востоковедов первой половины XIX века.

Следует отметить отсутствие общего этнонима и наличие целого ряда локальных самоназваний у указанных групп уйгурского населения. Наименование «уйгуры» было принято в Ташкенте в 1921 г. на съезде представителей различных этнических групп новоуйгурского этноса,<sup>2</sup> тем самым был восстановлен древний этноним народа. Наиболее употребительными и распространенными обозначениями уйгуров до этого времени были: чанту – в китайских материалах, сарты Восточного Туркестана – в русских источниках, тюрки-мусульмане и др.

В культурном плане Тянь-Шаньские горы как бы делили Азию – Восточную и Западную. Именно здесь, в результате многовекового продвижения ирано-язычных народов на восток, а китайцев на запад, встретились культуры Востока и Запада. Контакты между народами и культурами в этом регионе шли также и по линии север-юг, т.е. между кочевниками и земледельцами по обе стороны гор. Тянь-Шаньские горы служили не только естественной границей между степными просторами на севере и

---

<sup>2</sup> По-дробнее см.: Кайдаров А.Т. Уйгурский литературный язык и вопросы разработки научных принципов терминовтворчества. – В кн.: Исследования по уйгурскому языку. Алма-Ата, 1965, с.25 и др.



оазисами аридной зоны на юге, но и связующим звеном между ними. Здесь и предметы культа, принадлежащие разным религиям – буддизму и брахманизму, зороастризму и манихейству, христианству и исламу. Шедевры искусства, документы, надписи, книги, написанные разными письменами на различных языках, частью давно забытых, теперь неизвестных.

Для трансформации духовной культуры, мировоззренческих ориентации чрезвычайно большое значение имеют помимо социальных факторов этнокультурные контакты, политическая конъюнктура, развитие торговли, деятельность миссионеров и в особенности диффузия культурно значимых элементов, соответствие ценностных ориентации условиям жизнедеятельности. Результатом являлась трансмиссия этого элемента культуры, трансформация религиозных представлений. На смену религиозному космополитизму, исповедовавшему едва ли не в равной мере буддизм, манихейство, христианство и, по видимому, какие-то другие верования приходит ислам.

Вторая половина 1-го тыс. н.э. характеризуется значительным усилением тюркской экспансии. Восточный Туркестан включается в орбиту влияния различных тюркских раннегосударственных образований, в частности Тюркских каганатов. Сюда проникают мощные волны тюркоязычных племен карлуков, тогуз-огузов, собственно уйгуров, огузов и др. Все это, в конечном счете, приводит к становлению тюркской языковой гегемонии и на рубеже 2-го тыс.н.э. Восточный Туркестан постепенно становится зоной тюркского языкового господства.

Национальный уйгурский фольклор раннего времени малоизвестен. Лишь отдельные упоминания встречаются у китайских авторов. Д. Позднеев сообщает что глава одного гаоюйского аймака Бей Хоу – Ли (IV-V века) был очень храбрый и пользовался большой известностью. Про него складывали песни, и женщины пели: «Хотим себе хорошего мужа, как Бей Хоу – Ли».<sup>1</sup> В поэме говорилось, что человек должен избегать зла, бороться с ним, поэтому все должны идти за храбрым Бэй Хоу-Ли. Поэма носила патриотический характер, в ней народ стремился сохранить в своей памяти наиболее важные события истории. Он излагал их в стихотворной форме, чтобы лучше запоминать. В устном творчестве постепенно исторические события заменялись мифологическими и лишь хронологические границы событий, нашедших отражение в мифологии, продолжали связывать вымышленное с историческим.

По свидетельству лиц, которые доставили писателю второй половины XIII столетия Рашид-эд-Дину сведение, может быть это предание, что все тюркские племена происходят от рода Огуз-хана, сына Кара-хана, внука Диб-Бакуя, который в свою очередь является сыном Абульджи-хана, бывшего непосредственно сыном Ноя.

Огуз в ранней молодости начал верить в ислам, по этой причине между ним и его отцом Кара-ханом,<sup>2</sup> разгорелось междоусобие из которого сын вышел победителем. Потомками караханидов, якобы являются тюркские племена уйгуров, кипчаков,

<sup>1</sup> Д. Позднеев Исторический очерк уйгуров. Стр.20.

<sup>2</sup> Это предание до сих пор живет среди тюркских кочевых племен. - см. Образцы народной литературы тюркских племен, часть 5. Манас. 2-й эпизод.

канглы, карлук, калач и агачары, получившие будто - бы свои прозвища от самого Огуз-хана.

В то время как между Огузом, отцом и дядями из-за поклонения его Исламу возникла вражда и они начали войну, некоторые из родичей Огуза соединились с ним и, взяв его сторону, оказывали ему помощь и поддержку, некоторые же приняли сторону отца, дядей и его братьев. Тем, которые соединились с ним и оказались его помощниками Огуз дал имя - уйгур. Значение этого имени по персидски будет «он соединился с нами и оказал помощь и согласие».

Так Рашид-эд-Дин начинает свой рассказ о разветвлении и разделении чисто тюркских племен с уйгуров, но мы вправе предположить, что уйгуры не только принадлежали к числу древнейших тюркских племен, но и что это был весьма распространенный тюркский народ, занявший с древнего времени выдающееся место среди тюркских племен и на дальнем Западе. Будь это не так, на Западе не распространилось бы сказание о том, что легендарный родоначальник тюрков Огуз-хан, считал уйгуров своими ближайшими приверженцами. С другой стороны то обстоятельство, что Рашид-эд-Дин встретил сказание об Огуз-хане и о происшедшем при нем разделении племен и на Западе у туркменов, и на Востоке у уйгуров, указывает на то, что Огуз-хан считался древнейшим героем всего тюркского народа и что, следовательно, у всех тюрков в тринадцатом веке сохранялось еще воспоминание о большом тюркском государстве, которому было подчинено большинство тюркских племен. Это предположение

подтверждается существованием на уйгурском языке легенды об Огуз-хане, которой находится в библиотеке Шарля Шеффера в Париже.

Изданная впервые легенда об «Огуз – хане» в начале XIX века привлекала внимание разных ученых в том числе В.В. Радлова<sup>1</sup>. В легенде говорится, что мальчик, один раз вкусив молоко матери, стал просить мясо и напитков. В сорок дней он ходил и играл, пас табуны и охотился.

Эта легенда относится к тому периоду истории уйгуров, который не зафиксирован источниками. Она связана с историческим событием, а именно со временем, когда уйгурские племена обрели силу и одержали победу над Тюркским каганатом в 7-8 вв. После этого образовалась обширная уйгурская кочевая империя.

Год он пробыл на родине. На второй год он велел объявить народу, что собирается идти на Иран и что они должны подготовиться к походу, который будет длиться несколько лет. На второй год он вооружился и пришел в Талаш.

Огуз – хан пошел через Талаш на Самарканд и Бухару, затем он переправился через Амударью и пошел на Хорасан. Огуз – хан завладел Хорасаном, потом Ираком, Азербайджаном, Арменией и Сирией. Некоторые из этих стран он завоевал силой, другие просто сдались.

В честь того, что он сам и его сыновья и его народ живы Огуз-хан велел устроить великий пир и воздвигнуть большую юрту.

---

<sup>1</sup> Радлов. К вопросу об уйгурах. стр. 21-29.

Концы ее деревянных колышков он оббил золотом и украсил рубинами с сапфирами, смарагдами, бирюзой и жемчугом. В следующих стихах описывается это сооружение так:

«Тот властитель выстроил из золота,  
Такой, что он посрамил свод небесный,  
Он заколол девятьсот лошадей и девять тысяч овец,  
Велел сделать из кожи девяносто девять мехов,  
Девять из них он велел наполнить водкой,  
Девяносто – кумысом,  
Всех спутников велел он пригласить и привести на пир».

Своим шести сыновьям он дал много советов и научил их мудрости; он передал им земли, города, народ и все богатства. Об этом так поется в стихах:

«Много на том пиру устроил Огуз увеселений,  
Он порадовал своих шестерых сыновей.  
Храбрость обнаружили они  
И разного рода мудрость вместе со своим отцом.  
Много помощи оказали они своему отцу,  
Они были его «все» во дни битв»<sup>1</sup>.

Также и всем прочим спутникам роздал он сообразно с их заслугами города, деревни, земли и богатства. Тогда он сказал

<sup>1</sup> В.В. Радлов К вопросу об уйгурах. Алматы. 2003. стр. 50.

своим сыновьям: «Вы, трое моих старших сыновей нашли и принесли ко мне золотой лук; потом вы его разломали и поделили между собой, поэтому пусть будет ваше имя «Бузук» и ваши потомки пусть так называются до кончины мира»<sup>1</sup>. Тогда же он установил, чтобы трех младших сыновей, которые принесли три стрелы (уч ок), а равно и их потомков называли Учучаками<sup>2</sup>. Так же и ныне, после моей смерти, следует народу избрать ханом достойнейшего из племени Бузук. До кончины мира пусть лучший из бузуков будет царем. Прочие бузуки пусть занимают места справа, а учуки – слева по левой стороне дома должны они сидеть. До кончины мира пусть они довольствуются своим подчиненным положением<sup>3</sup>. Огуз-хан отошел к Богу после ста шестнадцати лет царствования.

В литературе одним из внушительных и влиятельных направлений было – клерикальное в центре которого, как правило, были священные книги, например, в буддизме – Типитак, вобравшие в себя все возможные мифические сюжеты, притчи, сказания в жанре сутра. Примечательно, что именно такие сюжеты и легенды могли влиять и формировать художественно-религиозное сознание людей. Ученый Курбан Вали скрупулезно изучивший древнекитайские источники, в частности, легенды и мифы «Ши Ванму» приходит к выводу, что фольклорная традиция тюркоязычных племен уходит в глубокую древность.

<sup>1</sup> В В Радлов. Указ. соч. стр. 50.

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> Там же стр. 50-51.

С этой точки зрения весьма интересны наблюдения ученых-буддологов, выявивших идентичность поэтического термина «саман» (saman) в древнеиндийской литературе шаманским культам, в которых «шаманские представления, характерные для южной части Евразийского региона распространение шаманизма могли наслотиться на близкие к нам традиции, принесенные индоарийцами.

У шаманов поэтическое камлание явилось единственным способом в трансцендентный мир, благодаря которому можно было достичь глубинных связей с космосом и богом, а также с различными мирами Вселенной. «Действенное значения слова «бахши» у народов Средней Азии подтверждает эту исконную связь. У узбеков слово «бахши» одновременно означает и сказителя эпоса и лекаря шамана, так как в прошлом эти профессии совмещались.<sup>1</sup> В шаманстве действует триада: кок (небо) – йер (земля) – подземный мир. Такое разделение должно соответствовать ритуальным обрядам, по которому шаман первую часть поэтических действий посвящает богу, вторую – изображению ада, а третью – человеческому, т.е. его значению в этом тройственном мире. А звуковые повторы текста песни шамана, по своей сути, служили глубинным связующим звеном содержания и формы, через которые с помощью камлания можно установить мифическую связь с небом и подземным миром.

<sup>1</sup> Жирмунский В.М. Указ. соч.

Кенин-Лопсан отмечает, что в шаманстве тувинцев особое место занимает фольклорная традиция, без которой невозможен процесс осуществления камлания.

Я – шаман, я – царь всех шаманов  
Я – наследник шамана Каралбая,  
Я живу в середине царского моря,  
Я слышу царем всех шаманов.<sup>2</sup>

Примечательно, что по свидетельству Ч. Чимида «шаманы с бубном в руках к словам произносимых призывов точно подстраивали и удары барабана с целью создания определенного ритма»<sup>3</sup>. Ц. Дамдинсурен также пишет, что «в прежние времена в Монголии почти не было стихов, написанных специально для чтения. В основном были стихи – песни, предназначенные для пения. Юролы и улегеры тоже читались на распев и только сейчас распространились стихи, написанные специально для чтения. Однако их манера произнесения очевидно, полностью несвободна от ретитатива»<sup>1</sup>.

«Многие исследователи, в том числе монгольские, - пишет известный ученый Л.К. Герасимович – отмечали как самую характерную особенность дореволюционной монгольской поэзии

<sup>2</sup> Кенин-Лопсан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. – Новосибирск, 1987, стр.11.

<sup>3</sup> Герасимович Л.К. Монгольское стихосложение. Ленинград, 1975, стр.9.

<sup>1</sup> Герасимович Л.К. Указ. соч. стр.9.



ее органическую связь с музыкальной, а не речевой ритмической основой»<sup>2</sup>.

Таким образом, истоки шаманства и поэзии, как единого целого уходят в глубь тюркской и от нее индийской истории. Статус шамана в первоначальном виде получал поэт, певец, который мог также лечить и предсказывать. Музыкально-песенное и танцевальное искусство постепенно становилось на самостоятельный путь своего развития в евроказахстанском регионе, особенно в Восточном Туркестане в эпоху великих Каганатов.

Интересно описание, связанное с легендарным сказанием о Туране, написанное в 1010 году. Ко времени создания этой поэмы название страны «Туран» представляло собой архаичную топонимическую номенклатуру в то время, как многие другие названия местностей и народов, упоминаемых в эпическом сказании, являлись реальными. Архаичность этого термина подтверждается отсутствием этого слова в значении названия страны или территории в памятниках древнетюркской письменности, хотя в одном из южно-сибирских рунических надписей это слово встречается как имя человека<sup>3</sup>. Древнетюркские тексты, однако, упоминают город Канга конкретно – исторический топоним, идентичный названию столицы легендарного Турана. Этот город идентифицирован учеными с городищем Отрар в Южном Казахстане. Город Канга в результате завоевательных

---

<sup>2</sup> Там же, стр. 8

<sup>3</sup> Древнетюркский словарь, Л., 1969, стр. 587.

походов стал самой Западной границей Восточнотюркского каганата в начале VIII века.

С усилением тюркской империи и распространением тюркского господства в Центральной Азии слово Туран стало употребляться в значении «Туркестан», что значит страна тюрков. Этому во многом способствовала близость корней слов «Туран» и «Турк». При этом новое понимание Турана, как страны тюрков, возникло первоначально в самой средневековой ираноязычной культурной среде в связи с тем, что историческая область Туран к северо-востоку от Сырдарьи к этому моменту уже была заселена тюркскими племенами и они стали грозной военной и политической силой в Азии, с которыми иранцам постоянно приходилось сталкиваться. В востоковедческой литературе отмечалось придание туранцам в поэме Фирдоуси некоторых черт тюрков<sup>1</sup>. В. Бартольд отмечал, что даже Дакики, предшественник Фирдоуси и современник саманидов придавал туранцам черты современных ему тюрков<sup>2</sup>. На самом деле, можно говорить не только о «придании туранцам некоторых черт тюрков» в «Шах-наме», а практически о полном их отождествлении,<sup>3</sup> о чем можно судить по следующим извлечениям из поэмы. В сказании о Сиявуше о нападении туранского царя Афрасиаба на Иран сообщается о тюркском войске:

Охвачен страстью, вдруг услышал шах

<sup>1</sup> Бартольд В.В. Двенадцать лекций по истории турецких народов. Сочинения, т.5, М., 1963, стр. 80.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Юсиф Баласагунский. Благолатное знамя, М., 1983, стр.548.

От приближенных сведущих в делах  
Пришел Афрасиаб, готовый к бою,  
Сто тысяч тюрков он привел с собою<sup>4</sup>

Последующие строки проясняют, что в данном случае речь идет не о наемной армии тюрков привлеченной Афрасиабом к походу на Иран, а его собственной армии:

(Сиявуш)  
Пришел к отцу, решителен, спокоен,  
«Мне кажется,- сказал, - что я достоин  
На тюркского царя пойти в поход  
Во прах повергнуть вражьих воевод»<sup>1</sup>.

К другим примерам отождествления туранцев с тюрками в «Шах-наме» относится сообщение о дочери правителя Хотана – Пирана, на которой предлагалось жениться Сиявушу:

Всех старше Джарира, во цвете лет,  
Красавец, равных ей, не знает свет.  
Лишь согласись, и югая турчанка –  
Твоя рабыня и твоя служанка.<sup>2</sup>

В другом месте сказание о Сиявуше слова «туранцы» и «тюрки» употребляются как синонимы:

Сказал туранцам: «Гордецы мои,  
Хотите славы, храбрецы мои?»

<sup>4</sup> Фирдоуси. Указ соч. стр. 235.

<sup>1</sup> Фирдоуси. Указ соч. стр. 236.

<sup>2</sup> Там же. стр. 256.

Хотите с Сиявущем побороться,  
Надменного унижить полководца?»  
Молчали тюрки, на устах – запрет.<sup>3</sup>

В тюркской среде новое понимание о Туране, как стране тюрков получило окончательное оформление уже ко времени утверждения власти караханидов и получило отражение в двух известных тюркских мусульманских сочинениях, написанных примерно в то же время, что и «Шах-наме» Фирдоуси в одиннадцатом веке, в литературно – поэтическом произведении «Кутадыгу билик» Юсуфа Баласагуни и словаре тюркских наречий «Диван лугат-ит-турк» Махмуди Кашгари.

Тюркская адаптация легенды о Туране и его мифических героев во главе с царем Афрасиабом, более подробное отражение получило в словаре Махмуда Кашгари. Хотя Туран и не упоминается в его словаре, однако он содержит достаточно большую информацию, связанную с героями Турана и прежде всего с личностью легендарного царя – Афрасиаба. Многие интересующие нас сведения связываются с именем этого героя. Согласно трактовке Махмуда Кашгари Афрасиаб являлся легендарным тюркским царем, известным среди тюрков под именем Алп Эр Тонга. Городом, где жил Афрасиаб он называет известный восточнотуркестанский город Кашгар<sup>1</sup>.

Географическая особенность Восточного Туркестана, находившегося в зоне контакта различных культур и религий, дала

<sup>3</sup> Там же стр. 256.

<sup>1</sup> Кашгар назывался Ордукентом, что обо означает место где живет хан. Есть версия из-за того, что воздух этого города был хорошим. Афрасиаб жил здесь.

возможность уйгурам играть роль посредника в осуществлении политических, экономических, культурных отношений между Западом и Востоком и создать свою собственную культуру, вобравших в себя и элементы пришлых культур, соседних и отдаленных цивилизаций: на востоке – восточно-азиатской культуры долины р. Ханхэ (Срединной равнины или Китая), на юге – индийской культуры, на западе – греческой и др. европейских культур. Уйгурская культура не только приняла положительные элементы этих культур в обработанном виде, но и сама наложила отпечаток на них, распространяя их на Западе и Востоке, внося свою лепту в развитие мировой культуры.

Начиная с первой половины XIX в. русская наука занимает ведущее положение в изучении истории и культуры Восточного Туркестана. Первая сводная работа по истории Восточного Туркестана принадлежит Н.Я. Бичурину, который и ввел в науку этот историко-географический термин. Всесторонне освещена история этого региона и в трудах В. Григорьева, В. Радлова, Ч. Валиханова, Г. Грум-Гржимайло, Н. Пржевальского, М. Певцова, В. Роборовской, М.Березовского, С. Ольденбурга в XIX – начале XX вв.

Огромное значение имеют для науки результаты экспедиций под руководством А. Стейна, одного из крупнейших западноевропейских исследователей Восточного Туркестана, позволивший установить ряд важных моментов в историко-культурных процессах Восточного Туркестана, их влияние на развитие культуры в соседних странах и Китае. А.Н. Бернштам

показал глубину и объем многосторонних историко-культурных связей народов этих регионов, ярче раскрывал возникновение и развитие уйгурского народа и его культуры. Его культура целиком и полностью были связаны с историческими судьбами народов Средней Азии, предков современных казахов, киргизов, узбеков. На протяжении многих веков Восточный Туркестан и Средняя Азия неоднократно оказывались в составе одних и тех же государственных образований, так было почти в течение всего средневекового периода. Эти выводы об истоках этнического субстрата о значении близости или единства путей социально-экономического развития, высказанные в прошлом веке одним из крупнейших исследователей исторического прошлого Средней Азии и Казахстана, являются актуальными и в наши дни.

С древнейших времен на территории Восточного Туркестана проживало индоевропейское население, составляющее в древности основной пласт в оазисах Восточного Туркестана – тохары, хотаносаки, согдийцы, а также индийцы. В средние века здесь последовательно оседают тюркоязычные и монголоязычные племена: уйгуры, карлуки, монголы и др. Они развивали свою государственность и культуру в обстановке теснейших связей с племенами и народами Средней Азии, Индии, Южной Сибири, Монголии, определенное влияние оказывал и Тибет.

Таким образом, в силу своеобразного географического положения Восточный Туркестан являлся связующим звеном между цивилизациями Востока и Запада. Уникальность этого положения порождала его феномен как посредника и накопителя

культурных ценностей. Памятники письменности и археологические материалы свидетельствуют о широких связях, взаимовлияниях многих религий, языков, рас и культур. По его территории проходили многочисленные караванные трассы Великого шелкового пути, в его плодородных оазисах располагались крупные торговые центры. Восточный Туркестан играл большую и сложную роль во взаимодействии хозяйственно-культурных типов, этнических и социально-экономических явлений в Центральной Азии. В культурном наследии этого региона немалую роль сыграли сопредельные страны, в свою очередь и сам Восточный Туркестан оказал значительное влияние на их культурное развитие. Древняя, богатая и бесспорно разнообразная культура уйгурского народа всегда привлекала внимание людей и исследователей. Многие востоковеды в своих исследованиях отмечали культуру уйгурского народа.

Выдающийся уйгурский ученый М.Х. Хамраев еще в 1967 году писал: «...что среди сегодняшних уйгуров широко распространен танец с пиалами, например, изображен человек, на голове, плечах, руках которого тарелкообразные и пиалообразные сосуды или лампы, человек танцует. Это говорит о том, что современные уйгуры являются носителями очень древней традиции, которая бытовала десятки столетий назад и которую, подсмотрев в жизни, художник перенес на стены пещеры».<sup>1</sup> Еще один фрагмент. Привлекает внимание и роспись - фигура женщины, удивительно напоминающая полуобнаженную балерину

<sup>1</sup> М. Хамраев. Расцвет культуры уйгурского народа. Алма-Ата. 1967. с.155.

в изящном танце. Человек, стоящий рядом аплодирует и это наводит на мысль о наличии у древних уйгуров зачатков театрального искусства.

Значительный вклад в изучение стран народов Востока наряду с русскими учеными внес Ч.Ч. Валиханов. Он, как блестящий метеор, промелькнул над нивой востоковедения и, поэтому русские ориенталисты единогласно признали в лице его феноменальное явление. В предисловии к английскому изданию трудов путешественников подчеркивалось, что «среди отчетов о путешествиях в Средней Азии, представленных здесь, выдающееся место принадлежит сообщениям капитана Валиханова о Джунгарии и Восточном Туркестане»<sup>2</sup>. Тюрколог Китая Аблиз Мухаммед Сайрами доказывает, что во времена Суйской династии было популярно песенное, музыкальное, танцевальное искусство древних тюркских племен.

Китайский историк Лю Зишав пишет, что в уйгурском каганате танцевальные обряды играли существенную роль и были тесно связаны с шаманскими ритуалами. По мнению исследователя традиция камлания в среде уйгурских танцевальных групп привела к постепенному формированию и образованию особых ритмических циклов (блоков), которые обеспечивали кульминацию в обряде,<sup>1</sup> что, несомненно, выражало патриотические настроения, героические подвиги, стремление к победе и т.д. Все это вполне доказывает, что тезис шаманство и поэзии в древнетюркском сознании был целостным и синкретичным явлением.

<sup>1</sup> Ш.К. Сатпаев, Казахская эпигра и Восток А-Ата, 1982, с.9, общ.198.

<sup>2</sup> Лю Зишав, Уйгур тарихи, 1-кисим, Урумчи, 1984, стр.91.



Академик Жирмунский В.М. скрупулезно изучивший народные сказания отмечает, что древнетюркские народы очень сильно верили в магическую волшебную силу слова и песни, которая пережиточно в них сохранилась.<sup>2</sup> Ученый убежден, что «совмещение профессии певца и колдуна – шамана» было обычным творческим процессом и отражало синкретическое единство поэзии и обряда в древности. Примером данного обстоятельства, по мнению исследователя, может явиться Коркут (шаман – кут).<sup>3</sup>

В богатом фольклорном наследии уйгурского народа особо популярной являются зрелищное представление «Рамазан» и песенно-хореографическое представление «Кема усеули». Естественно эти праздничные зрелища necessitated без исполнения макамов.

Здесь необходимо дать обобщенное название макамого жанра различных народов: иранцев, таджиков, азербайджанцев - мугам, узбеков – маком, индийцев – раги, уйгуров – мукам. История зарождения мукамов связывается с именем греческого философа Пифагором. Музыковед К. Касымов пишет: «Философ Рума Пифагор, проходя как-то через рынок, услышал равномерные удары, наносимые кузнецом по металлу наковальни. Это навеяло на мысль о звуках, придя домой, великий математик Пифагор по числу семи звезд изобрел семь макамов на семиструнном музыкальном инструменте».

Впервые понятия о мукамах складывались в трудах

<sup>2</sup> Жирмунский В.М. Введение в изучение эпоса «Манас». (Киргизский героический эпос «Манас»). – М., 1961, стр. 91.

<sup>3</sup> Там же.

музыкальных теоретиков Средней Азии в XI-XII вв. Об этом говорит ученый А. Семенов в своей книге «Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али XII в». Узбекский ученый музыковед Ю. Раджабов утверждает, что узбекские мукамы сложились в XII в. Великий азербайджанский поэт Низами, восхищаясь игрой Барбада – придворного поэта шаха Хосрове –2, писал: «В лад Раат порой вводя прекрасный лад Ушак, Барбад пропел газель, она звучала так». Из этих данных возникает мнение, что мукамы были известны еще в XI-XII веках. По этим источникам, особенно по трактату Дервиша Али, вначале были созданы восемь мукамов: Раст, Ушак, Нава, Жиджаз, Ирак, Хусейни, Буелик, Рухави. Позже к восьми мукамам добавились еще четыре: Исфаган, Бузура, Кучак, Зангула. При этом, как утверждает Семенов, каждый мукам нес определенную нагрузку, нагрузку смысловую. Так, например, Раст - мать всех мукамов, выражает плач Адама о потерянном Рае, Ушак – плач Ноя о собаке, Хиджак - плач радости, Ирак – болезненный крик, Рехави – песня Мухаммеда при чтении Корана и т. д. Абдрахман Джами (пятнадцатый век) тоже называет все «12 мукамов» соответствующих с названиями мукамов Дервиша Али.

Термин «мукам» стал употребляться в четырнадцатом веке. Мукам по-арабски означает «столик» и Семенов приходит к выводу, что это столики, где сидят мукамысты и играют музыку. Другое толкование мукамов – это место стоянки пальцев на шейке струнного инструмента, состоящего из 12 ладов. В современном обиходе, термин мукам употребляется для обозначения крупных

циклических (типа сюит) музыкальных произведений, включающих инструментальный и вокальный разделы. Каждый раздел в свою очередь расчленялся на ряд самостоятельных частей. И вот это уникальное музыкальное творение народов Востока по образному выражению азербайджанского композитора У. Гаджибекова, гордо возвышается как двенадцатиколонное и шестибашенное сооружение, с высоты которого открывается вид на все четыре стороны света. Чтобы прослушать все двенадцать мукамов нужны были целые сутки непрерывного исполнения их. Настолько они грандиозны и величественны, ибо каждый мукам, выражающий по определению время дня и ночи, созвездие звезд, требовал уникального мастерства, определенного настроения, определенного цвета костюма.

Многие народы Востока имеют мукамы. Изучение танцевального фольклора в мукамах дает возможность более полного и всестороннего понимания развития истории народа, его культурных ценностей, идеологии.

История не знает ни одного народа, который бы образно не понимал чувство, рождаемое танцем, не только как отражение внутреннего мира человека, но и окружающей его действительности. Танцевальный образ вырос из образной среды и дал мощный эмоциональный импульс народному творчеству еще на заре развития человечества, способствуя формированию танцевального искусства по законам гармонии и красоты.

Точное определение мукамам дано выдающимся казахским

писателем С. Мукановым. В своей книге «Шаги великана» он пишет: «Как-то невольно «Двенадцать мукамов» я сравнивал по композиции со сложными лабиринтами «Мын уйя» (тысячи пещер) - писал С. Муканов. В древнем жилище, выдолбленном в отвесной скале на берегу реки Кызыл, тысячи комнат, разных по размерам, по времени создания, соединенные в единый, целый архитектурный и этнографический памятник. Так же и сотни напевов в своем гармоническом переплетении составили одно из чудеснейших музыкальных творений. «Двенадцать мукамов»- это энциклопедия народа от «а» до «я».<sup>1</sup>

Зарождение уйгурского мукама восходит к V-VI векам, развитие жанра происходит в VII-IX веках, полное формирование классического цикла происходит в X-XII веках, а становление и развитие мукамов совпадает с периодом становления искусства макама в музыкальной культуре стран Востока.

Самые древние напевы мукамов датируются VII – VIII веками. Цикл музыкально-поэтических произведений «Двенадцать мукамов» - это единство музыки, поэзии и танца. Мукам собрал в себя разнообразие музыкальных, песенно-инструментальных и танцевальных форм, стилей, исполнительских традиций. О танцах в мукамах упоминается в книге доктора искусствоведения Т.М. Алибакиевой «Двенадцать уйгурских мукамов», где она пишет: «Синтезируя в себе традиционную песенно-инструментальную музыку и танцы, изустно профессиональную музыку и поэзию, уйгурские мукамы являются неотъемлемой частью искусства

---

<sup>1</sup> Муканов С. Шаги великана. Алма-Ата, 1960, с.232.

макамат»<sup>1</sup>.

Формирование цикла мукамов происходит в X – XII вв., а расцвет мукамов происходит в XV-XVI веках – в золотой век Восточного Ренессанса. Яркое, разнообразное, самобытное танцевальное искусство уйгурского народа является составной частью мукамов. Генетическая связь танцев с производственной деятельностью древних людей с обычаями, обрядами, религиозными воззрениями первобытно-родового общества, доказана многими учеными и исследователями духовной жизни древности.

Формирование и развитие уйгурских танцев в мукамах происходило тем же путем, что и танцевальное искусство индусов, азербайджан, таджиков, узбеков, казахов и другими народами. На протяжении всей истории на искусство уйгуров бесспорно имело китайское влияние. Поэтому определенное внимание в главе уделяется вопросу проявления этого влияния в танцевальном искусстве уйгуров.

Изучение танцев в мукамах осложняется отсутствием записи, что является драмой нашего искусства. Начиная с зарождения танца и по сегодняшний день, к сожалению, не имеем способа фиксации танца. Мы не знаем, кто, когда сочинил и поставил танцы к мукамам. Мы никогда не узнаем, какими выразительными средствами пользовались балетмейстеры, создавая свои шедевры в мукамах. Из века в век танцевальное наследие передавалось от учителя к ученику, отражая конкретный период жизни людей.

---

<sup>1</sup> Т.М. Алибакиева. Двенадцать уйгурских мукамов. Алма-Ата, 1998, с.20.

Танцы не только обогащаются новыми элементами, но и нередко несут в себе совершенно новое содержание, сохраняя лучшие традиции. Многие танцы и по сей день доставляют эстетическое наслаждение зрителю.

Мукам – многочастная вокально-инструментальная композиция, которая содержит бесписьменное музыкальное, письменное и танцевальное начала. Вокальные партии в мукамах содержат поэтические тексты: классическая поэзия Востока – газели, поэмы (дастаны), народные стихи, в которых отражена многовековая история уйгурского народа. В письменных сообщениях мы узнаем о грациозности и пластичности, выразительности и разнообразии ритмов, где выражается темперамент и характер народа. Т. Алибакиева пишет, что на музыкальную культуру Западного и Центрального края и даже Кореи оказала влияние музыка Кучи, известная в Китае с 242г. Китайский путешественник Сюань-Цзан (начало VII в.) подчеркивает что тамошние (кучанские – А. К.) музыканты необыкновенно искусны в игре на флейте и на гитаре и превосходят в этом музыкантов всех других стран. Любопытны сведения о церемониальной музыке Кучи в танское время (VII-X вв.). Здесь исполнялась музыкальная композиция « Великое примирение», которую называли также «Танцем львов пяти небесных направлений. И далее «140 человек пели песню «Великое примирение» и следовали за «львами» (юношами – А. А.), т.е. также, очевидно, танцевали, для того, чтобы выдержать такт.

«Двенадцать мукамов» - шедевр средневекового уйгурского музыкального искусства. К одним из истоков зарождения монументального цикла «Двенадцати уйгурских мукамов» мы относим циклы протяжно-лирических и танцевальных песен – санамов и дастаны.

Танцы в мукамах чрезвычайно разнообразны по форме, построению, пластике всего тела. Необыкновенно разнообразно музыкальное сопровождение танцев в мукамах. Анализ интерпретации танцев в мукамах обнаруживает жанровую синтетичность (шаманский фольклор, лирико-эпический и песенно-танцевальные жанры).

В Машрапе меняется музыкальный ритм. Ритмический рисунок танца передается движением ног. Обычно ритм во время ходов отбивает нога танцовщицы или танцора и этот акцентированный удар стопой, каблуком или носком совпадает с сильным ударом дапа (дойры). Наиболее важную, можно даже сказать, ведущую в танцах мукама играют руки, которые придают танцу не только выразительность, но и передают его характер и содержание. Руки мягкие, гибкие, пластичные, чаще всего округлые в локтях. Все пальцы вытянуты без напряжения, но не соприкасаются с друг другом, причем мизинец немного отводится назад по отношению к кисти руки, а средний и большой пальцы слегка выдвинуты вперед по направлению друг к другу. В танцах в мукамах встречаются повороты в быстром и в замедленном темпе на месте с продвижением, а также по кругу против часовой стрелки с одновременными наклонами и перегибами в корпусе.

Своеобразным украшением интерпретации танцев в мукамах, также передающим его содержание, являются движения плеч, головы, выражение лица. Мужской танец в мукамах четкий по рисунку и построен на резких и сильных движениях. Женский же отличается мягкостью и пластичностью рук, хотя и сохраняет ту же четкость рисунка, что и мужской. Руки в мужском танце также пластичны, но движения более резкие, чем в женских танцах. Локти часто вытянуты. Пальцы могут быть немного расставлены или плотно соприкасаются друг с другом. В тех случаях когда пальцы расставлены, положение мизинца и среднего пальца не так подчеркнуто, как у женщин. Кроме того, в женском и мужском танцах встречаются положение, когда пальцы собраны в кулак. Ноги при исполнении движений чаще всего присогнуты в коленях или находятся в полуприседании.

Исследуя танцы отметим, что мукамы развивались на основе религиозных мировоззрений и связанными с ним ритуалами. Самым древним жанром является ритуальный - религиозные песнопения, заклинательные песни шаманов, пляски «Сама». Большое влияние на развитие танца имели элементы ритуальных обрядов и церемоний. В силу географического детерминизма уйгуры имели свои неповторимые черты в священных обрядовых традициях, связанных с трудовой деятельностью годового цикла, народных играх, народно-бытовых обрядах. Отражая духовную и трудовую деятельность, танцы отображали материальную и духовную стороны жизни уйгур. Поэтому мы можем причислить их к теориям возникновения танца, так как они выполняли те же



функции истории возникновения танца: а) божественное происхождение – космологическое, в) биологическое – танцы животных, г) коммуникативные – средство общения, д) эмоциональная теория – выражать свои чувства.

Истоки уйгурской культуры, как уже выше отмечено, уходят в далекое прошлое. О высоком уровне художественного мастерства, о непреходящей ценности уйгурского искусства прошлого говорят величественные памятники архитектуры, живописи, письменности. Многовековая уйгурская письменная литература глубоко и тесно связана с народнопоэтическим творчеством. Лучшие представители классической литературы черпали в народных песнях, сказках, легендах, преданиях, темы, идеи, образы, поэтичность речи. К сожалению, мы не имеем возможности анализировать уйгурскую классическую литературу последовательно, потому что не располагаем большинством литературных памятников. Своим талантом замечательные поэты и мыслители соединили прошлое с настоящим, оживили поэтические формы, наполнили поэзию духом реализма, отвечающим народным интересам. Мы должны глубоко и всесторонне изучать их богатое наследие: песенного, танцевального и инструментального творчества.

Один из основных компонентов уйгурского музыкального искусства - профессиональная музыка устной традиции, центральное место в которой занимает возникший в средние века цикл «Двенадцать мукамов»- драгоценное сокровище художественного наследия уйгурского народа, памятник мирового значения.

«Двенадцать мукамов» - это монументальный единый цикл или ряд протяжных, музыкально-поэтических произведений, шедевр средневекового уйгурского музыкального искусства. Синтезируя в себе традиционную песенно-инструментальную музыку и танцы, и устно-профессиональную музыку и поэзию, уйгурский мукам является неотъемлемой частью искусства «макамат». Слово «макама» существует в арабском языке с древнейших времен и значит буквально «место стояния». Первоначально так называлось место собрания племени, потом это слово приобрело более широкий смысл, стало обозначать уже и само собрание, а в дальнейшем – и беседы, которые в этом собрании велись. В арабских средневековых хрониках мы уже не раз встречали термин «макама» в применении к беседам, которые состояли в дискуссиях на богословные, моральные и филологические темы.

Уйгурский танцевальный фольклор развивался в синтезе с музыкально-песенным искусством. Передаваясь из уст в уста, оттачиваясь веками, уйгурские мукамы дошли до наших дней. Несмотря на отсутствие какой либо записи, народ сумел сохранить и донести до наших дней выразительную, необыкновенно самобытную пластику уйгурского танца. Изучение интерпретации танцев в мукамах осложняется тем, что не только в древности, но и в наше время танец существует в устной форме. Уйгурские танцы отличаются от всех других восточных танцев своеобразной пластикой, мимикой лица. Переходя от поколения к поколению, интерпретация танцев в мукамах сохранила импровизационность

языка, где каждое «слово» превращается в движение. Самой ценной чертой в танцевальной культуре, как и в любой другой культуре, остается преемственность и органичная последовательность развития.

Каждый мукам из системы «Двенадцать мукамов» образует, в свою очередь, сложный самостоятельный цикл – вокальных, инструментальных, танцевальных частей. Машрап нагма содержит от трех до шести машрапов (песенно-танцевальных частей). Вокально-инструментальное начало в заключительном разделе соединяется с сольными, парными и групповыми танцами. Танцевальное искусство уйгуров привлекало внимание исследователей Восточного Туркестана своей своеобразной пластикой, темпераментом, музыкальностью. Об этом писал знаменитый венецианский путешественник XVIII века Марко Поло: «Весельчак тамошний народ, писал он в своих трудах. – Только и заботиться о том, как бы музыкой заняться, попеть, поплясать...». Другой исследователь В.И. Роборовский отмечал стремление к образному отображению действительности в уйгурских танцах «... две пары, танцующая, имеют возможность свободно разговаривать глазами на что чантуйская (уйгурская) молодежь имеет большие способности».

Музыкальная культура Востока в силу особых законов ислама не создавала крупных форм религиозной музыки. Развитие профессиональной музыки и танца протекало в свете светского искусства. Отсюда и поэтические тексты мукамов включали в себя любовную лирику, философские назидания, дастаны и

образцы высокой классической народной поэзии и тексты знаменитых поэм, сказаний «Тахир и Зохра», «Юсуп и Ахмед», «Шах Саням и Герип», а так же тексты духовного содержания стихи классиков восточной поэзии, прежде всего: Навои, Лутфи, Саккаки, Залели, Новбати, Хувейды, Машраба, Сабури, Абдураим Низари, Гариби, Гумнам, Билал Назима, Сеид Мухаммед Каши. Газели писались на различных языках – арабо-персидском, тюркском.

Любовь уйгуров к зрелищному искусству: поэзии, музыке, пению и танцам отмечали многие путешественники и ученые. Они отмечали в своих трудах, что, даже отправляясь на прогулку, близкую или далекую, никогда не забывали захватить с собой музыкальный инструмент, чтобы лучше показать культуру своего народа, а через нее историю своей нации.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### **ФОЛЬКЛОРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ТЕАТРАЛЬНО- ЗРЕЛИЩНОМ ИСКУССТВЕ.**

#### **I. От эстетики народного творчества – к профессиональному искусству.**

Жизнь казахов сопровождалась разными видами художественного творчества, являвшегося неотъемлемой частью повседневности и проявлявшегося в специфических формах магических шаманских представлений с обязательным нанесением рисунков на скалы, возжиганием костров, принесением жертв, сопровождавшихся народным весельем и зрелищными представлениями. Одни из них непосредственно связаны с самой жизнью, бытом, хозяйством. Другие являли собой специальные увеселительные зрелища и игры. Третьи, сближаясь с формами шаманского искусства танца, рисунка, музыки, фольклорного театра, представляли профессиональный хореографический, изобразительный, словесно– музыкальный и театральный виды народного творчества.

Все три направления народных увеселений в целом обусловили тенденцию формирования казахского и уйгурского театрально–зрелищного искусств. Многочисленные народные увеселения, в зависимости от функционального назначения и способа проведения, можно разбить на четыре группы.

Первая группа народных празднеств включала в себя разнообразные народные игры («Бадик», «Кыз – ойнак», «Кокпар», «Кыз – куу и др.) календарно – трудового и обрядового характера.

Вторую группу составляют мероприятия, на которых звучали объявления и устно–поэтического произведения, сопровождающие бытовые, праздничные и церемониальные обряды и ритуалы (айтыс, тартыс, жарысу). Условно их можно называть «ритуально–обрядовые формы народного театрального зрелища». Представители этой группы развивали в зрителях чувство ритма, такта, ощущения слова, его красоты. Это была хорошая школа ораторского и поэтического мастерства.

В третью группу входят поэты–музыканты сал-серэ, ку. Их представления давались при стечении народа – на ярмарках, тоях и других общенародных празднествах. Они выполняли определенные функции, связанные с волевым воздействием на зрителя: учили смеяться, смеяться над собой, над врагом, уметь видеть смешное в обыденном, осуществляли функцию воспитания огромного спектра оттенков человеческих чувств. Основной темой была тема пробуждающейся любви. Но, если серэ воспевали аристократическую тонкость в любви и эротических отношений, то салы – красоту и силу земной человеческой страсти.

Таким образом, все виды народных увеселительных действий так или иначе создавали своеобразную атмосферу представления театрализованного характера. Они делили аудиторию на две части: зрителей и актеров. Именно поэтому их можно смело относить к этапу предсовременного театрального действия. Вот, к примеру,

игра «Бадик», связанная с хозяйственной жизнью и проводившаяся преимущественно летом.

Молодежь собиралась в юрте, где по условиям игры находится злой дух Бадик, насылающий на свет болезни. Чтобы спасти скот, надо изгнать Бадика из юрты и из аула. А изгнать, можно только напугав его, угрожая ему расправой или осмеянием.

Юноши и девушки вступали в перепалку с мнимым Бадиком, выступая от своего имени и от имени духа. В этой игре в модифицированной форме сохранилось деление на корифея и на хор с одной стороны, и антагониста - духа - с другой, между ними и происходила борьба. Во время игры исполнялись различные комические сцены, воспроизводившие изгнание злого духа. К концу игры все участники выходили в поле, как бы прогоняя Бадика. Здесь происходили встречи любящих друг друга молодых людей.<sup>1</sup>

Элементы театрального действия отчетливо прослеживаются и в игре «Кыз-ойнак» («Девичье веселье»). В ней наличествует сценическое оформление, распределение ролей, исполнительское начало, сольное и дуэтное пение, тут есть своеобразный режиссер и, конечно, зрители.

С. Муканов так описывает игру «Кыз – ойнак». На эту игру собирались молодежь обоего пола из всех аулов. Их не могла вместить ни одна юрта, поэтому разостлав ковры, роскошные орнаментированные войлоки и шерстяные одеяла, в тихую звездную и прохладную ночь они располагались на берегу степной

<sup>1</sup> Муканов С. Истоки казахского театра. А. 1940. с.89.

мелководной речушки или озера. Собравшиеся избирали двух руководителей игры: жигита – ханом, девушку – ханшей. Их воля исполнялась беспрекословно и немедленно.

Заняв почетное место, усадив ханшу рядом с собой назначив визиря, хан распоряжался, чтобы женская и мужская половины молодежи разделились. Затем хан по своему усмотрению рассаживал всех парами в круг и через визиря объявлял игры:

-Я буду вызывать поочередно жигитов, которые, подойдя ко мне, должны исполнить 22 куплета здесь же сочиненной песни. В трех куплетах надо воспеть меня – хана как руководителя вечерки; в следующих трех куплетах – мою ханшу, дальше в трех куплетах – моего визиря, затем в шести куплетах – двух девушек, которые сидят рядом с ним, в шести куплетах надо описать окружающую нас природную обстановку и завершить песню повторением последнего куплета в обратном порядке составляющих его слов! Не сумевшие исполнить эти мои приказания, - угрожал хан, - будут выведены из круга молодежи и посажены в центре круга молодых женщин. Должен предупредить, - продолжал хан, - что ни один из певцов не имеет право повторить песни другого жигита или исполнять известные песни. Песни всех жигитов должны быть новыми! – заканчивал хан.

Но жигиты находили выход. За несколько дней до игры они сочиняли песни и репетировали, поэтому многие из них успешно справлялись с поставленной ханом задачей. Пением вызванных парней заканчивалась первая часть игры. Начиналась вторая часть. Когда хан в начале игры рассаживал парней и девушек, то не все



любящие пары оказывались рядом. Но об этом они не имели права говорить хану. Когда парни кончали петь, хан говорил:

«Я не хочу быть несправедливым. Может быть, я посадил рядом пары, которые не хотят сидеть вместе. Поэтому разрешаю обменяться местами. Но оговариваю, в таком случае жигит и девушка должны перед нами в песнях обосновать, почему они хотят сидеть рядом!

Молодые, любящие друг друга, маскируя красивой песней свое чувство, говорили о том, что волновало их. Их слушали с большим вниманием. Если жигиту или девушке в дуэтом исполнении удавалось убедить собравшихся и хана в искренности своих чувств, то они получали право сидеть рядом и веселиться вместе до конца игры».<sup>1</sup>

Как видим, это целый спектакль. Хан повелевает, разбирает жалобы, а подданные во всем покоряются ему. Здесь разыгрывается также любовный сюжет. Юноше и девушке, любящим друг друга, трудно признаться перед всеми в любви.

Остановимся и на древней и популярной казахской игре «Кокпар». Сразу же отметим, что именно в этой игре наиболее ярко проявляются черты характера народа, выработанные на протяжении его многовековой традиции. Пришедшая из глубины веков, эта игра продолжает жить до сих пор, увлекая массовостью, зрелищностью действия, проявлением силы духа, ловкости, удали, темперамента и упорства в борьбе.

---

<sup>1</sup> Муханов С. Истоки казахского театра. А. 1940. с. 85.

Существует разные версии происхождения кокпара. Многие исследователи выводят ее из ритуала и отмечают, «что кокпар отражает какую – то, сейчас еще пусть неясную, сторону ритуальной жизни этого вида развлечений в прошлом. Иные, рассматривая генезис народных игр, считает очевидным, что многие из них в далеком прошлом являлись составной частью различных религиозных и социальных церемоний, то есть составной частью религиозной и социальной обрядности. С течением времени большинство из них утратило связь с культом, превратившись в собственно развлечение... Но далеко не все развлечения к концу XIX – началу XX века полностью утратили связь с культовой сферой. Часть из них в той или иной мере продолжала выполнять ритуальную, обрядовую функцию.

Исследователь Г. Симаков, обращая внимание на религиозно – обрядовую сторону этого игрища, отмечая его ритуализированный характер, постоянно подчеркивает «неясность происхождения кокпара». В этнографическом исследовании «Казахи» утверждается, что борьба за тушу козла, утратив к концу XIX – начала XX века свой ритуальный характер и превратившись в один из излюбленных видов национального спорта, своими корнями восходит к тотемному свадебному ритуалу.<sup>1</sup>

Не останавливаясь подробно на всех точках зрения относительно генезиса кокпара, отметим, что кокпар как обрядово – ритуальное игрище вплоть до начала прошлого столетия продолжал выполнять некую, во многом забытую, сакральную

---

<sup>1</sup> Симаков Г.Н. Общественные функции народных развлечений в конце XIX – начале XX вв. М. 1984. с.229

функцию. Материалы многих исследований подтверждают эту версию. Именно в кокпаре, как в древнейшем, дошедшем до нас почти без изменения, обряде, «архаичной формуле» была сохранена его ритуализованная сакральная символика.

Перед тем как начать игру и подготовить необходимые для нее атрибуты (козленка), читают молитву – бата. Эту же молитву читают и перед началом самой игры. Первое чтение молитвы свидетельствует о том, что умерщвление козла приравнивалось к умерщвлению жертвенного животного, второе – что игрищу придавалось значение богоугодного дела, что оно осмысливалось как важное ритуальное действие. Это первая фаза игры.

Во второй фазе игры (жайма) одному из всадников удается завладеть тушей козла. Прискакав в свой аул, он бросает тушу козленка перед домом уважаемого человека, которому он хотел бы сделать приятное, выделить из среды своих близких, посвятив ему свой выигрыш.

При этом человек, которому участник игры преподнес тушу выигранного им козла, по обычаю должен был отдарить его за оказанную честь деньгами, скотом или каким – нибудь подарком (платком, халатом, головным убором). Как видим, моменту поднесения туши козла, выигранной тем или иным всадником во время кокпара, придавалось значение своеобразного благодеяния, за которое полагалось ответное вознаграждение.

О том, что игре приписывалось значение богоугодного, священного действия, которое может повлиять на благополучие семьи, устраивающей игру, свидетельствует и следующий факт.

Подаренную тушу козла, в каком бы растрепанном и грязном виде она не была, мыли, тут же клали в котел и варили. Затем приглашали родных, знакомых, друзей или просто соседей и угощали их мясом этого козла.

При этом больше значение придавалось тому, чтобы как можно большее количество людей смогло отведать хотя бы по маленькому кусочку мяса. О туше, побывавшей в игре, говорили: «Этого мяса коснулись руки народа, оно лечебно».

«Тут, вероятно, мы имеем дело с пережитком обряда причащения мясом тотемного животного...».<sup>1</sup> Этот же мотив можно проследить и в другом обычае, согласно которому, если в результате борьбы тушу козла разрывали на части, то каждый участник увозил доставшуюся ему часть в свой аул и там обязательно варил ее, ел сам и угощал своих соседей и одноаульцев. Кроме того, человек, зарезавший козленка, перед игрой обязательно брал себе отрезанную голову и нижние части ног, которые также уносил домой, варил и съедал вместе с близкими.

Интересно в этой связи отметить также, что в некоторых случаях в первой фазе игры, когда козла бросали к финишу, обозначенному флагом, победителю, помимо приза, давали и саму тушу козла.

Кокпары устраивались в связи с важными событиями религиозного, общинного и даже государственного характера. При этом всегда строго соблюдалось главное правило: как ритуал

---

<sup>1</sup>Обряды, обычаи, традиции казахского народа. А. 2000, с.68.

кокпар не может начаться без молитвы, без благословения предков – бата. Уже одно это свидетельствует о сакральном характере кокпара.

Сакральный фон сливается с глубинно-символической структурой, которая неизменно присутствует в драматическом разворачивании действий и поступках участвующих. При этом в кокпаре проявляются не отдельные черты или рудименты обрядов, но он сам есть обряд, и его ритуальная, религиозно-мистическая основа не только сохраняется в полной мере, но развивается и совершенствуется вместе с чисто театральными элементами.

Все это дает право говорить не о выделении театра из ритуала, или его ритуальном происхождении, а о существовании единого синтеза действия (зрелища), обладающего широким спектром функций эстетического и внеэстетического характера, относящегося одновременно к двум сферам – мирской и сакральной. В его основе лежат и ритуал, и театральное действие. При этом в нем хорошо развиты такие чисто театральные признаки, как игра, движение в пространстве и др. Однако со временем баланс художественно-эстетического был нарушен, и игра перешла в разряд конно-спортивных мероприятий. Атмосфера игры стала преобладать за счет вытеснения религиозной основы.

Однако в игре навсегда сохранился элемент театральной эстетики как захватывающего дух зрелища. Кокпар как своеобразный «театр кочевников», сценой которого была Великая Степь, на протяжении многих веков повторял один и тот же сюжет, но это уже был не обряд. Ведь, как известно, обрядовое действие не

предназначено для людей – через их головы оно говорит божеству, пытается его умиловить, благодарит за помощь, просит поддержки.<sup>1</sup> В кочевой среде кокпар постепенно оформился как зрелище, в котором имеются все необходимые элементы театра.

Таким образом, в кокпаре, изначально являвшемся важнейшей религиозной практикой ритуального характера, несомненно, восходящей к древней культуре кочевников, утверждается непрерывность процесса взаимодействия самой культурой практики, в которой традицией полностью сохраняется его формальная сторона. При этом высвободившееся магическое содержание обряда наполняет сущность эстетического зрелища внутренней энергией, не нарушая однако, архаичный канон.

Итак, ритуал «козлоотпущения», трансформировавшийся на степных просторах в спортивно-состязательную игру – «кокпар» («козлодранье»), а затем – в конно-спортивный праздник, не утратил свой «архаичный обрядовый знак». Зооморфная эмблема выступает как формальная знаковая единица или семиотическая «глобальная означающая единица». В кокпаре архаичный зооморфный символ как знак сохранился и дошел в неизменном виде до наших дней.

Комедийной формой народного театрального творчества можно назвать игру «кыз-куу» - «погоня за девушкой», устраиваемую тоже во время больших праздников и свадеб». Суть ее заключается в том, что молодежь делится на две группы (девушки и жигиты). Согласно правилам, девушка предлагает

---

<sup>1</sup> Обычай, обряды, традиции... с.76.

жигиту догнать ее. (Обычно она вызывает того, кому симпатизирует). Если он догонит ее до условленного места – имеет право поцеловать девушку при всех. Если же не догонит, то на обратном пути девушка хлещет его плетью до тех пор, пока они не придут к месту, откуда началась погоня.<sup>2</sup>

Игра отличается веселым, жизнерадостным тоном. Сама погоня за девушкой, настигание ее и поцелуй при всех вызывает у людей бурю восторга и одобрения. А когда девушка хлещет парня, то это возбуждает всеобщий смех.

Из всех обрядовых форм народного творчества наиболее близка к театральному зрелищному искусству свадебная традиция. «Драматическая природа свадьбы, - пишет известный фольклорист В. Гусев, - являлась следствием того, что сам обряд возник на основе древних форм барака, происходивших в условиях сложных взаимоотношений противостоящих сторон (родов, общин), а позже окончательно сложился в условиях феодального общества и отражал характерные для хозяйственно-экономического уклада и семейного быта той эпохи противоречия. Поэтому свадебное действие выражало не только праздничную, радостную сторону события, но и печальную, подчас трагическую судьбу девушки, выходящей замуж за «мужа - чуженина», выдаваемой на «чужую сторону» и становящейся жертвой патриархальных нравов. Драматизм исходной жизненной ситуации определил устойчивость и традиционность драматических ситуаций в самом обряде. Они были обязательны даже в тех случаях, когда брак заключался по

<sup>2</sup> Муканов С. Истоки казахского народного театра. «Литература и искусство Казахстана» 1941. №1

любви, по доброму согласию обеих сторон, на радость и родных, и кениха, и невесты».<sup>1</sup>

По уже принятой традиции казахскую свадьбу можно разделить на три части: сватовство, промежуточный (предсвадебный) период и свадебный пир. Каждая из этих частей состоит из ряда эпизодов. Само сватовство включает приезд сватов – родных и друзей жениха в аул будущей невесты, договор обеих сторон о времени проведения свадебного пира, о размере калыма и отъезде сватов. Промежуточный (предсвадебный) период охватывает время, за которое полностью или одна треть калыма уплачивается и встречаются жених с невестой. В это время происходят частые свидания молодых, так называемая «игра в женитьбу». Свадебный пир состоит из двух этапов:

а) при в ауле невесты и проводы ее; б) приезд свадебного поезда в аул жениха и пир.

Очень интересным в зрелищном отношении выглядит само сватовство с его этикетом, строго регламентирующим поведение сватающих сторон, особенно приехавших: у них строго распределены роли и обязанности каждого человека. Это представляет собой как бы диалог – состязание двух групп людей. Девичья сторона, заранее осведомленная, по достоинству встречает приезжих представителей жениха, которые не спеша, при помощи ожидающих людей слезают с коней и степенно, в сопровождении гостеприимных близких родственников отца девушки заходят в отведенные для них юрты. По обычаю, в первый день приезда

---

<sup>1</sup>Тусев В.Е. Истоки русского народного театра. Л, 1977, с.42.



разговор о сватовстве вообще не заводится. Гостям дают возможность отдохнуть после долгого пути, затем за щедрым дастарханом между хозяевами и приезжими идет разговор о том – о сем, о житье - бытѣ. И никто из принимающей стороны не дает повода для перехода к прямой теме, соблюдая все нормы обычая. При церемониале встречи, угощении гостей царит атмосфера подчеркнутой важности происходящего, в поведении и разговорах людей имеет место условность, хотя все прекрасно знают, почему эти люди приехали и что в скором времени предстоит. Они нарочито избегают темы сватовства.

Во всем этом наличествуют элементы театральности. Только на следующий день издалека заводится разговор о сватовстве. Родственники девушки, со своей стороны, тоже открыто не говорят о своих намерениях, все идет подтекстом, пока не выяснится их отношение (чаще всего положительное) к предложению приезжих гостей.

Затем после получения согласия в главной юрте остаются только ближайшие родственники (родители и доверенные лица) обеих сторон и договариваются о форме и времени проведения свадьбы, об уплате калыма. И лишь теперь все строгие церемонии отбрасываются, и люди по-родственному начинают веселиться, молодежь из девичьего аула затевает различные игры, связанные со свадебным ритуалом.

Второй, предсвадебный период отличается большим количеством игр. В это время жених навещает невесту для знакомства, потом эти встречи становятся частыми. Каждый приезд

(особенно первый) жениха отмечается различными обрядами и играми, которые выливаются в интересные зрелища и всеобщее веселье. Обычно встречи жениха и невесты организуют любимые снохи (жены старших братьев невесты). Они отводят для жениха специальную юрту, где должна состояться первая встреча его с невестой. Жених приезжает с близким другом или родственником. Весь процесс прибытия сопровождается шуточными играми, некогда имевшими, вероятно, сакральное<sup>1</sup> значение. Жених должен платить откуп или же делать подарки. Так он проходит через такие игры – препятствия, как «вход в юрту», «рукопожатие», «поглаживание по волосам невесты» и т.п. При приезде жениха устраиваются разные молодежные игры.

Третий этап свадьбы, т.е. сам свадебный процесс, начинающийся в ауле невесты, весьма зрелищен и театрален.

Когда начинается условленный срок, к которому почти полностью уплачивается калым, делегация во главе со сватом-отцом едет в аул невесты, который заранее оповещается об этом. Принимающая сторона подвергает сватов всевозможным комическим испытаниям. Вот что пишет С. Муканов, великолепно знавший этнографию и фольклор родного народа:

«Одна из форм народной комедии исполнялась во время свадьбы. Сват отправлялся к свату в сопровождении множества близких ему людей. Из аула, где ждали сватов, на верховых лошадях выезжали жигиты встречать их. Но эта встреча была не совсем приветливая. Встречающие не трогали только почетных

<sup>1</sup> Этот свадебный обряд нами приведен из книги видного фольклориста С. Каскабасова «Родники искусства», А. 1986, с.14-15.

среди сватов, а остальных стаскивали с лошадей, надевали на них разные одежды, пачкали лица. Сваты знали об этом и ехали с полной готовностью дать отпор. Начиналась схватка. Победители приводили побежденных в самых комических положениях, что служило поводом для всеобщего смеха и веселья».<sup>2</sup> По всей вероятности, подобные испытания являются реликтами древних ритуальных состязаний двух взаимообрачующихся родов. Кстати, об остатках таких испытаний в русской свадебной обрядности пишет В. Гусев, который справедливо отмечает, что «с точки зрения преобладающего настроения традиционная свадьба отчетливо делится на две части: на собственно драматическую... и праздничную. В первой части преобладают конфликтные моменты, мотивы испытания, соперничества и борьбы двух сторон. Во вторых – конфликт «разрешается», наступает примирение, обряд обретает жизнерадостный и веселый характер, хотя остаются элементы испытания невесты, сопровождающиеся иногда комическими игровыми действиями (невеста пародирует различные занятия, ряженые «казнят» свата, «ищут» спрятавшуюся невесту)».<sup>1</sup>

Глубоким драматическим содержанием и театральностью характеризуются как сама свадьба в ауле невесты, так и свадебные песни, исполняемые в связи с ее проводами. Особенно эмоциональны бывают сцены, когда невеста поет прощальную песню «Плач» и хоры девушек и парней по отдельности исполняют песню «Жар-жар». Эти песни имеют не только ритуально-бытовое, но и определенное эстетическое значение, ибо они поются

<sup>2</sup> Муканов, С. Указ. соч. с.88.

<sup>1</sup> Гусев, В.Е. Указ. соч. с.43.

не только по обычаю, но и для увеселения людей, собравшихся на пир.<sup>2</sup>

Эти песни звучат в последний день свадебного пира в ауле девушки. А когда веселье, длившееся два – три дня, заканчивается, у юрты, где находится невеста со своими подругами и близкими женге<sup>3</sup>, собирается народ, чтобы послушать песни «Жар-жар» в два хора. Специально исследовавший свадебную поэзию М. Ауэзов пишет: «Эта песня исполняется двусторонними хорами жигитов и девушек как песенный диалог двух групп молодежи. В отличие от других свадебных песен «Жар-жар» имеет установленную музыкальную форму и текст. Оба хора имеют свои напевы – веселой и бодрой песне жигитов отвечает грустный хор девушек.

Сначала жигиты начинают одним или двумя куплетами и после каждой строки песни оба хора повторяют припевом «Жар-жар». Смысл текста мужского хора всегда шуточно-утешительный: песня уговаривает девушку не оплакивать разлуку с матерью, ибо ее заменит свекровь, как отца заменит свекор, не оплакивать разлуку с домом, ибо его заменит юрта в ауле жениха...

На каждый куплет хора жигитов отвечает хор девушек, представляющий сторону невесты. В грустном напеве девушки оспаривают то, что поют жигиты: утрату вольной юности, разлуку с домом и с подругами не восполнит ничто».<sup>1</sup>

Приведем текст песни «Жар-жар»:

Мужской хор:

<sup>2</sup> Ауэзов М.О. Мысли разных лет. А. 1961. с.79

<sup>3</sup> Жена старшего брата

<sup>1</sup> Ауэзов М.О. Указ. соч. с.80-81

С базара вернулись со всяким добром, жар-жар!  
Бархат в невестин приносят дом, жар-жар!  
Голову сжал, что тисками, убор, жар-жар!  
Высок саукеле,<sup>2</sup> оторочен бобром, жар-жар!  
Отца не оплакивай ты без конца, жар-жар!  
Свекор невесте заменит отца, жар-жар!

Женский хор:

Пруд перед домом, как зеркало чист, жар-жар!  
Вижу я в зеркале бледность лица, жар-жар!  
Ярко блистает под солнцем вода, жар-жар!  
Девичья вольность ушла без следа, жар-жар!  
Как же мне горькой слезы не пролить, жар-жар!  
Отца не заменит никто никогда, жар-жар!<sup>3</sup>

Песня запеваётся одним человеком, а хор поёт припев. Как свидетельствует С. Муканов, «Обыкновенно эту песню поёт тот жигит, который любит выдаваемую замуж девушку».<sup>1</sup> Но нередки случаи, когда «жар – жар» запеваётся кем-либо из поэтически одаренных молодых людей девичьего аула, который после исполнения песни награждается соответствующим призом.<sup>2</sup>

После всего этого невесту готовят в путь, в аул жениха. Заранее приготовленные: юрта со всеми атрибутами, домашняя утварь ковры и ковровые кошмы, дорогие ткани, меха и другие подарки навьючиваются на верблюдов, пригоняют скот в

<sup>2</sup> Головной убор невесты

<sup>3</sup> Ауэзов М.О. указ. соч. с.81.

<sup>1</sup> Муканов С. Указ. соч. с.87.

<sup>2</sup> Хусанов Ш., Дюсенбаев И. Указ. соч. с.22.

количестве, определенном родителями для дочери, приводят коня белой масти, оседланного и покрытого коврово-шелковой попоной.

И, наконец, наступает самый главный момент всего свадебного обряда. Невеста прощается с девичьей волей, с родными и близкими, с сородичами. Замужество и уход из семьи, воспринимаются как переход в другой, незнакомый, противоположный существующему мир. Потому-что у казахов дочь считается гостьей в отчем доме и живет они привольно, пользуясь большими привилегиями. И, естественно, девушка, ставшая невестой, когда приходит время уезжать из родного аула в аул жениха, испытывает горькое чувство расставания со свободной, полной радости и ласки жизнью. При этом она уезжает в далекие края, к чужому роду, ибо по обычаю брак между сородичами был в запрете. Бракосочетание может быть только между людьми, не имеющими кровного родства до седьмого колена, предпочитались браки с представителями дальних родов, дальних территорий.

Предстоящая разлука и отъезд в чужие края, утрата былой вольности, сознание того, что она выходит замуж не по любви, - все это вызывает в девушке чувство глубочайшей тоски и порождает искренние и волнующие песни- плачи не только о своей личной, но и горемычной женской судьбе. Вот здесь невеста прощальную песню «Сынгеу» на полной импровизации. Использование ранее спетых кем-то текстов песни не допускается и поэтому она должна создавать подлинно новое поэтическое песенное произведение. Вот как ,примерно, звучит эта песня:

Гусь по речке плывет за текучей водой,

Дом родимый покинуть пришлось молодой,  
Капнешь на воду кровь - кровь сейчас утечет,  
Выйдешь замуж – далеко увозит чужой.  
В кошмах белой кибитки росла я цветком,  
Умывалась я белых кобылиц молоком.  
Да, напрасно растила родная меня, -  
За немилого, бедной, идти мне силком.<sup>1</sup>

Простившись с родителями и близкими родственниками невеста садилась на подведенного коня и в сопровождении подруг, любимых женге и младших братьев, которые вели коня, выезжала из аула. Обычно путь был длинный. Свадебный кортеж лишь через несколько дней подъезжал к аулу жениха. За несколько километров кортеж останавливается и ждет делегацию женщин от жениха. Самая ближайшая родственница жениха, познакомившись с невестой и сопровождающими накрывала белым шелковым платком или шалью, затем приводила в отведенную ей юрту, где совершается обряд очищения огнем, осыпания яствами.

На следующий день вокруг юрты жениха собирается большая толпа и начинается церемония «Беташар»- снятия покрывала с лица невесты. Выбранный заранее устроителями сверстник жениха, обладающий поэтическим даром и вокальными способностями, поет песню «Беташар», который состоит из двух частей. В первой части - восхваление невесты и перечисление ее обязанностей, а во второй- характеристика родителей и родственников жениха. требование подарков невесте.

---

<sup>1</sup> Ауэзов М.О. Указ. соч. с.83.

Примерный текст песни выглядит следующим образом:

Вон там стоит ваш свекор,  
Он не только свекор,  
Но крепкая опора тебе, невеста,  
Отвесь ему поклон,  
Вот еще стоит ваша свекровь,  
Она даже на суше может стать тебе лебедкой,  
Так у нее душа полна, широка,  
Но если она скажет что – нибудь резкое,  
То ты не отвечай ей тем же,  
Отвесь ей низкий поклон, невеста.

Это представление носит одновременно и торжественно – серьезный, и шуточный характер. В процессе обряда невеста стоит в кругу молодежи с закрытым покрывалом лицом, после каждого куплета она должна низко кланяться. Певец «излагает перед ней неписанный устав родовой семьи, в которой она сама, как будущая мать, будет занимать одно из значительных мест...

Обычно песня начинается с восхваления красоты и молодости невесты, а затем быстро переходит к тому, как она должна относиться к своему мужу, как должна чтить и уважать его. Песня особенно подробно перечисляет обязанности молодой жены по отношению к родителям мужа. Песня также поучает ее, как вести себя с другими старшими рода, с младшими в ауле, с гостями, учит законам сложных человеческих взаимоотношений в родовом коллективе...



Чтобы песня не наскучила присутствующим, в перечислении деталей встречаются шуточные словечки, прибаутки, воссоздаёт позу и жесты того, о ком поет»,<sup>1</sup> шуточно высмеивает чинных и суровых старшин, умеющих много требовать для себя и скупащихся на подарки за показ невесты».<sup>2</sup>

Чтобы дать характерные личности каждого из родителей и родственников жениха от певца требуется большого артистического мастерства. Умелое подражание певца человеку, которого он представлял невесте жестами, позами, мимикой, вызывало смех, всеобщее веселье. Сам торжественно – шуточный тон обряда и песни свидетельствует об изначально театральной природе свадебного действия.<sup>1</sup>

Церемония завершается тем, что исполнитель «Баташар» в конце последнего куплета срывает с лица невесты покрывало. Отныне невеста зачислена в семью жениха, в его род, племя. Этим в общем и завершается свадебный обряд.

Театральность и драматическая сущность свадебной традиции подтверждается тем, что свадьба одним из первых среди народных обычаев была перенесена на профессиональную сцену казахского театра (например, «Каракоз» М. Ауэзова).<sup>2</sup> «И в настоящее время инсценировка свадьбы (или ее эпизодов) остается одной из излюбленных форм сельской художественной самодеятельности».<sup>3</sup> При этом «традиционная свадьба претерпела сложную эволюцию:

<sup>1</sup> Муканов С. Указ соч. с.88.

<sup>2</sup> Ауэзов М.О. Указ соч. с.85.

<sup>1</sup> Каскабасов С.А. Колыбель искусства. А. 1992. с.16.

<sup>2</sup> Львов Н. Казахский театр. М. 1961. с.25.

<sup>3</sup> Гусев В.Е. Указ соч. с.53.

от магического ритуала – к обрядному действию, а от него – к народным играм и сценическим представлениям, создав своеобразную составную часть народного театра».<sup>4</sup>

Театральными элементами в свадебном обряде можно назвать следующее:

Во – первых, само исполнение его имеет сугубо драматургический характер. Весь обряд обыгрывался знатоками, людьми талантливыми, на основе традиционного устного сценария. Главные исполнители готовятся к своим ответственным выступлениям весьма длительное время, как актеры. Поэтому они могли удачно перевоплощаться, легко привлечь внимание присутствующих. Они были мастерами пения и экспромтов.

Во – вторых, все присутствующие смотрели на этот обряд как на зрелище, как на представление. Поэтому, невзирая на расстояние, занятость хозяйством, условия погоды, люди собирались на это важное торжество, чтобы вволю поразвлечься, посмеяться, пошутить. Они заранее знали его сюжет, содержание песен, правила эпизодов и поэтому следили, главным образом, за исполнением, за мастерством исполнителей.

Собственно к свадьбе готовились (особенно невеста) с малых лет, девочек заставляли выучивать традиционные тексты «Сынгу». С ними опытные женщины проводили «репетиции». Так будущие невеста и жених пробовали свой голос, проверяли знание песен, правила поведения, умение естественно держаться в «предлагаемых обстоятельствах».

---

<sup>4</sup> Там же.

Казахский свадебный обряд настолько действителен и заразителен, что часто главные исполнители составляют единое целое. Живое общение между исполнителями и зрителями еще больше усиливает театрализацию и драматизацию обряда.

Таким образом, казахский свадебный обряд, по сути, имеет очень близкое сходство со сценическим представлением, со своим определенным сюжетом, действующими лицами и зрителями. Примерно то же самое можно говорить о свадебных обрядах уйгуров, киргизов и каракалпаков. Чрезвычайно богат элементами театрального действия свадебный обряд у узбеков, таджиков и туркменов.

Н. Савушкина указывала, что «многообразие форм народного драматического творчества, живущего и за пределами собственно народного театра, свидетельствуют об устойчивом стремлении народа к выражению своих мыслей и чувств не только в пении, танце, игре на музыкальных инструментах, но и в интонации голоса, жесте, мимике, способствующие созданию определенного драматического образа».<sup>1</sup> Она абсолютно верно фиксирует, что в устном исполнении оратора-сказителя сочетаются два, в принципе отличающихся друг от друга, элемента: элемент объективного воспроизведения изображаемых явлений и элемент субъективной эмоциональной реакции на сообщаемое. В конкретном исполнении и то, и другое само по себе проявляется чрезвычайно просто и естественно, и столь же простым представляется по существу.

---

<sup>1</sup> Савушкина Н. Об изучении исполнительского начала в фольклоре. «Советская этнография», 1963, №3, с.154

Однако способы и той, и другой формы драматизации чрезвычайно разнообразны.

Эволюция материала таких свадебных обрядов влекла за собой эволюцию эстетики исполнительства. Сценические элементы в нем усиливались, художественная роль их в развертывании повествовательной картины возрастала.

Настоящим «театром одного актера» явилось искусство казахских ку (хитрецов). Это – собственно народные лицедеи, которые выступают поодиночке изредка на площадях аулов, но часто выступают и в юртах. Их сатира служила злобе дня, раскрывая не только пороки социального плана. Ку стали буквально «божьим бичом» для биев и манапов. Скупые и жадные, грубые и тупые баи были объектом их критики. Поэтому высокопоставленная знать, духовенство ненавидели их. После критики народных лицедеев любой такой субъект становился объектом всенародного посмешища. Не случайно исполнители таких сенок терпели гонения со стороны местных властей.

«Ку – это настоящий артист, - писал С. Муканов, – он внимательно изучал жизнь аула, подмечал пороки, недостатки людей и высмеивал их на народных собраниях. Ку имел богатый репертуар, исполняемый с выразительным сценическим искусством».<sup>1</sup>

В отличие от других исполнителей народных представлений, ку выступали главным образом в разговорном прозаическом жанре. Красочность их выступлений достигалась умением придумывать

<sup>1</sup> Муканов С. Указ. соч. с.88.

неожиданно смешные сценки, словом и действием воссоздавать различные характеры персонажей, воспроизводить явления и события. Известны ку Айдарбек, Битан – Шитан, Зарубай, Кундебай, Контай – Тонтай, Маукай, Текебай, Торсыкбай и др. Они были мастерами имитации, подражания, могли воспроизводить плач людей, лай собак, блеяние овец, мычание коров, шипение змеи, шум ветра т.п.

Трудовой люд ходил на представления народных комиков Ку, чтобы отдохнуть. Задавленный тяготами повседневной жизни, заботой о хлебе насущном, гнетущим ощущением своего беспорядка, он на представлениях народных лицедеев, что называется отводил душу. Смеясь, он «совершал» тот психофизический акт, который, как доказала современная наука, способствует сохранению душевного и физического здоровья.

Простой народ в представлениях народных комиков не только воспитывался нравственно, сколько учился прилагать к своему бытию критерии современной морали. В своем театре он осознавал, что нравственность едина, и никакие спекулятивные словесно-религиозные крючкотворства и демагогическая эквилибристика не могут оправдать представителей власти имущих.

Как видим, не социально-политическая, а нравственная норма различными художественными способам утверждаемая площадным лицедейством, конкретизировала, шлифовала, заостряла формы классового сознания низов, составляющих большую часть аудитории театрального представления народных комиков.

Смысл духовного акта, совершающегося в сознании рядового зрителя, был очевиден. площадной театр в его глазах становился судьей над несправедливостью. Формулируя современным языком, скажем: этот театр вел открытый показательный процесс над властью обличенными вероотступниками, сановным жульем, над всеми теми, кто клянясь на Коране и прикрываясь именами аллаха, нарушал нравственные нормы и творил беззаконие.

Напрашивается вывод: в площадном театре комедиантов мусульманин из социального низа в воображении, в сложном конгломерате эмоций, конечно же противоречивых, порой страшивших его самого, как бы восстанавливал попорченное проклятой жизнью свое человеческое достоинство. Справедливость – путь в сфере только искусства - торжествовала.

Невозможно отрицать четкую сатирико-обличительную ориентацию этого театра. В нем высмеивались не только вечные человеческие пороки, но и несправедливые социальные порядки, носители общественного зла, более того, известны многочисленные факты, когда представления народных комиков были направлены против конкретных лиц, творивших произвол беззаконие, насилие.

И все же будет явной натяжкой, если мы отнесем искусство комедиантов к системе идеологических средств классового воспитания масс.

Искусство это не разрушало существующего строя, ибо, как это хорошо понимали здравомыслящие правители, его основная функция в трудовой среде была развлекательной. Смех на представлениях народных комиков давал людям, задавленным

нуждой, нескончаемыми думами о хлебе насущном гнетов чиновников и служителей культа, унижающими естественное человеческое достоинство поведенческими регламентациями ислама, необходимую разрядку, вливал в них новую порцию душевных сил.

Даже сатирически острые представления народных комиков (казахские ку, уйгурские), насколько это было известно, не вызывало демонстраций, бунтов, социальных беспорядков: никто не брался за оружие, не вступал в тайные общества. Но представления в конкретных условиях феодально-мусульманской системы делали, по объективному значению своему, нечто значительное: укореняли в зрителях нормы здоровой народной нравственности, прочно фиксировали в сознании трудовых низов критерии добра и зла, главное – удовлетворяли, пусть только в сфере художественной, духовной, чувство социальной справедливости.

Шире и точнее говоря, театр народных комиков казахов и уйгуров, да и всей Центральной Азии был носителем и хранителем народного нравственного и социального идеала, выраженного сквозь призму комического видения мира.

Драматическое выступало в этом театре как комическое – не во всей полноте жизненных форм и красок, а лишь в одном, локальном аспекте, лежащем в сфере смешного.

Зритель традиционного казахского и уйгурского театров, в массе своей, идя на представления народных комедиантов, заранее знал и художественную коллизию, которая предстанет перед ним, и

ее исход. Нравственно-идеологический итог художественно события, которое развернется перед ним, был для него предрешен. Таким образом, главным предметом его эстетических запросов были новые краски и нюансы в интерпретации сюжета и образов героев, рождаемые в процессе и приспособлении материалов к конкретной социальной среде, составляющей аудиторию, лично творческие особенности актеров – исполнителей, их индивидуальность, музыкальный материал, не имеющий канонической организации, а потому всегда исполняемый и воспринимаемый свежо, и, наконец, не предугадываемые, непременно насыщенные юмором, неподдельным весельем контакты актеров с аудиторией.

Подчеркнем: содержательно-смысловой (нравственно идеологический) итог традиционного театрального зрелища для мусульманского (казахского и уйгурского) зрителя всегда предрешен.

Подводя итог сказанному, мы можем вообразить переворот, происшедший в сознании мусульманского зрителя, когда он познакомился с драмой европейского реалистического типа, развернутой перед его глазами в специально оборудованном помещении, в строго организованном трехмерном пространстве сценической коробки, драмой, воспроизводящей действительность в формах максимально достигнутого жизнелюбия, исключая предрешенность развития действия и его исхода.



Общественные мотивы казахского народного творчества более усиливается в поэтическом турнире певцов- импровизаторов – айтыс.

Исследователи казахского народного творчества единодушны в том, что айтыс обладает многими элементами театрального искусства. «Элементы театрального действия включали в себя эти «айтысы» при многочисленной аудитории слушателей, наблюдавших и оценивавших одновременно и непосредственно и акт зарождения песни», - пишет М. Ауэзов<sup>1</sup>.

Искусствовед Н. Львов отмечает: «Богатые костюмы, разукрашенные инструменты, мастерское обращение с этим инструментом, наконец, живая мимика и выразительные жесты акынов придавали айтысу характер увлекательного театрализованного зрелища»<sup>2</sup>.

Айтыс проходил следующим образом: Двух акынов сажали на самое почетное и видное место в юрте или в поле, где были разостланы кошмы, ковры, а вокруг сидели и стояли люди, разделенные большей частью на две группы, каждая из которых «болела» за одного акына. По традиции, айтыс начинал наиболее знаменитый и старший по возрасту акын. Он начинал с того, что задевал, критиковал своего противника, его род, аул, а затем восхвалял себя, свой род, аул, и все племя. Соперник, получавший затем слово, быстро и остро парировал удары противника и в свою очередь, высказывал критические замечания в его адрес, заострял внимание на тех явлениях и фактах, которые компрометировали бы

<sup>1</sup> Ауэзов М.О. Указ. соч.с.69.

<sup>2</sup> Львов Н. Указ.соч. с.4.

не только самого акына, но и весь его род, племя. В то же время он воспевал отдельных выдающихся представителей своего рода<sup>3</sup>.

В подобных айтысах часто затрагивались острые вопросы общественной жизни, подвергались резкой критике ее пороки и недостатки. Это особенно присуще дореволюционным айтысам Джамбула Джабаева.

«Иногда айтыс превращался в напряженное драматическое столкновение, как, например, айтыс Сары и Биржана – сала»<sup>4</sup>.

В айтысе как в своеобразной форме народного драматического творчества можно указать на следующие элементы театральности: разукрашенная юрта или же приспособленная для айтыса полянка, напоминающая сцену с природной декорацией, поочередные диалогические выступления акынов, отвечающих на полемические выпады друг друга, длительное пение ответа в виде монолога и сольного исполнения песни, окружающая публика – словно зрители театра, активно реагирующие на происходящее в пьесе; эмоциональный контакт между акынами и слушателями, как между артистами и зрителями в театре; различные способы, применяемые акынами для привлечения внимания слушателей, для эмоционально – экспрессивного воздействия на них (красивый костюм, инкрустированный музыкальный инструмент, различные движения, ритмическое раскачивание, активная мимика, выразительность взгляда, умелое использование вокальных данных, своевременное повышение или понижение голоса, ускорение темпа пения и игры на домбре, попеременное

<sup>3</sup> Каскябаев С. Родники искусства. А. 1986. с.33.

<sup>4</sup> Муканов С. Указ. соч. с.87.

использование пения и речитатива, перевоплощение или имитирование жестов и движений того, кого хулят из рода противника и т.д.).<sup>1</sup>

Подобно турниру поэтов – акынов, также большой эмоциональной выразительностью является состязание композиторов-импровизаторов в исполнении кюев.

Все это напоминает профессиональные приемы актеров театра. Только здесь в одном лице представлены и музыкант, и поэт, и певец. Здесь также нет режиссерской руки (установок), акыны не произносят чужих слов и не играют заранее распределенные роли.

Вообще по своей природе творчество народных комедиантов – искусство синтетическое и синкретическое, вобравшее в себя не только элементы цирка, но и музыку, танец, пантомиму. Как известно, в прошлом у этих этнических групп, из которых выросла казахская нация, музыка, поэтическое слово, театральное действие были теснейшим образом связаны с обычаями и обрядами, со всем бытовым укладом людей. Это вполне можно сказать и о других народах нашего региона.

С другой стороны, объяснение синтетичности традиционного народного зрелища можно отнести за счет того, что они, комедианты, стремились привлечь как можно больше зрителей и потому жанрово разнообразили свои представления, насыщали их разнообразными исполнительскими красками. Тем самым это

---

<sup>1</sup> Муканов С. Указ. соч. с. 91.

театральное творчество выделялось своей истинной народностью, многопрофильностью, яркой зрелищностью.

Музыка, цирковые трюки, разговорный жанр – эти элементы занимают весьма значительное место в искусстве народных актеров. И все же чисто драматические элементы, своеобразные «пьески», сценки, фарсы у них – самые ведущие, решающие. Главенствующее место монологов, диалогов, непосредственного театрального действия определяло идейно-смысловую содержательность этого народного традиционного театра, выражающего систему взглядов, противоположную официальной.

Демократическая направленность искусства традиционного театра являлось основной причиной их постоянного преследования властями.

Смелое обличительное искусство народных комедиантов было ненавистно власти имущих, третирувалось духовенством, которое добивалось запрещения традиционного народного театра. Но зато он был любим и дорог простому люду. Он опирался на народную трудовую мораль, на народные представления о справедливости и, тем самым, по объективной причине своей, - выражал подлинные интересы угнетенных масс. В этом – еще одна версия о народности традиционного театра.

Отделить социальное от идеологического, а идеологическое от художественного, естественно, невозможно. Все эти три стороны существуют слитно в единстве. Но надо иметь в виду, что на развитие традиционного театра его идеологическая нацеленность выражалась в разной степени определенности и остроты. Так, на

заре традиционного театра в нем превалировали зрелищность форм, т.е. реактивная функция. в периоды подъемов социальных движений, нарастания классовых противоречий явственно проступала идеологическая нацеленность в исполнительском искусстве и текстовом содержании фарсовых куплетов, сценок, миниатюр.

Народные комедианты показывали во всей неприглядности проявления безобразия, отвратительности как бы, говоря зрителю, что идеал – это полная противоположность тому, что они видят на представлении. По поводу подобного способа доказательности от противного М. Гюйо заметил: «Тот, кто начинает глубоко рыть землю, в конце концов находит небо»<sup>1</sup>.

Казахский традиционный театр комедиантов не навязывал зрителю своих суждений, выводов, а подводил аудиторию к ним силой правдивого отображения реальных возможностей жизненных коллизий и типов. В этой связи уместно вспомнить Н. Добролюбова, который писал: «У сильных талантов самый акт творчества так проникается всею глубиной жизненной правды, что иногда из простой постановки фактов и отношений, сделанных художником, решения их вытекает сами собой»<sup>2</sup>.

Актеры театра народного творчества не были, однако, регистраторами, фиксаторами жизненных событий. Искусство этого театра рассказывает не о том, что действительно случилось, а о том, что случается вообще и может случиться. Подобно снежному кому, спущенному с горы, жизненный факт в его передаче, в

<sup>1</sup> Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1900, с.114

<sup>2</sup> Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. в 6 томах. М., 13, с.380.

зависимости от обстоятельства выступления, индивидуальности авторов, состава и настроения аудитории, обрывает новым материалом, делается объемнее.

Эстетика народного художественного творчества показало, что его формы представляют собой разные стадии развития фольклорного искусства, которое на различных этапах своей истории проявлялось то в обрядовой поэзии, то в развлекательных играх и увеселениях, то в театрализованных представлениях. «Сложные торжественные праздничные и семейные ритуалы... были своего рода театральными представлениями, имевшими определенный сценарий и включавшими в себя большое количество поэтических произведений, выполнявших не только магическую, но и игровую, развлекательную функцию. С ослаблением, а затем и почти полным забвением магического смысла обрядов эти элементы выступали на первый план, пополнялись за счет не обрядовых произведений. Доминантной функцией всего действия становилась эстетическая, и она воспринималась уже как увеселение, веселое праздничное гулянье. Большую художественную ценность представляют входившие в эти обряды разнообразие песни и игры, шутки и прибаутки»<sup>1</sup>.

Календарные обычаи и обряды, связанные с трудовой деятельностью уйгуров, также играли важную роль в развитии национальной культуры. Это своеобразное отражение социально-политической, историко-культурной, этнической, духовной жизни в различных периодах развития. «Каждая историческая эпоха имела

<sup>1</sup> Обряды и обрядовый фольклор. М. 1982.

свою особую художественную культуру, но всегда во все периоды она была связана с жизнью и бытом людей. Представлять ее в отрыве от них – значит допустить очень серьезную ошибку»<sup>2</sup>. Праздники, как выражение духовной и материальной культуры народов и племен, имеют на себе печать этнической специфики. Одновременно они отражают типологическую общность человеческой культуры. Взаимопроникновение и взаимовлияние историко-культурных связей и контактов, календарные обычаи и обряды, религиозные мировоззрения и зрелища, связаны с трудовой деятельностью годового цикла. Все они являются необходимым условием социального бытия. «В художественном произведении искусства всегда можно проследить черты, связывающие его с прошлым, т.е. традициями и найти рожденное современными требованиями с опорой на предшествующее развитие и творческое новаторство»<sup>3</sup>. Исследования к этим явлениям не иссякают и в настоящее время. Изучение этих «празднеств» расширяет наши знания, так как они имели место в развитии человеческой культуры. Например, у уйгуров существовали праздники, связанные с трудовыми процессами. К этим праздникам можно отнести три времени года: Весна, Лето, Осень. В этих праздниках присутствовали такие движения как «рыхление земли», «посев», «посадка саженцев», «полив», «сбор урожая» и т.д. Известно, что древние обрядовые праздники сопровождалась театрализованными представлениями, песнями, плясками, праздничными шествиями лунного календаря. Такие

<sup>2</sup> См. кн.: Г. Жумасеитова. Страницы Казахского балета. Астана, 2001, стр. 131

<sup>3</sup> Там же.

как: Рамзан-ай, Барат-ай - все эти представления связаны с календарно-обрядовыми играми. Элементы танцевального движения существуют в календарных празднествах и играх, в народе их называют – Сайля, «Кызыл-гул Сайлиси» - праздник розы.

В книге «Уйгурский советский театр» А. Кадыров пишет: «В мае проводится один из любимейших праздников цветение розы. Роза это символ любви и счастья. Молодые люди в этот день с добрыми пожеланиями дарили друг другу цветы, объяснялись в любви»<sup>1</sup>. В местах где протекали озера и реки проводился праздник воды - «Дарья бойи Сэйлиси». В этих танцах присутствуют элементы движений, изображающие колебание волн, колышущиеся под дуновением ветра. В период раннего средневековья в эпоху Су Тан существовал танец, связанный с культом Розы, который назывался «Гульпанус уессули». У исполнителя на голове был чирак, губами он держал розу, а стебель цветка нежно удерживал вдоль губ.

Можно предположить, что эти танцы связаны с культом поклонения природе. А такие праздники как: «Когун Сайли»-праздник дыни и «Ужум Сэйлии» - праздник винограда, где присутствуют трудовые сюжеты: посадки, полива, сбор урожая и т. д.

Со временем многие из этих игр абсолютно перестали быть обрядовыми и устраивались в чисто развлекательных целях. Параллельно с ними возникали не обрядового происхождения игры

<sup>1</sup> А. Кадыров, Уйгурский советский театр, Алма-Ата, 1984, с. 1.



с установкой только на забаву, потеху. В них уже предполагались исполнители и зрители. Постепенно вырабатывалась целая система народных увеселений, в которых не только превалировала зрелищность, но и формировались элементы профессионального театрально-зрелищного искусства.

Все вышеизложенное в купе с новыми политико-экономическими условиями в евроказахстанском регионе, способствовало ускоренному созданию профессиональных национальных зрелищных коллективов.

## 2. Инсценизация фольклорного наследия, как эстетико-художественное явление

Человек – существо общественное, а с другой стороны, он принадлежит к определенному народу, он национален и интернационален по своей природной и общественной сущности. Формирование человека начинается с самого рождения и продолжается всю жизнь. Известно, что искусство, как принято иногда говорить, сопровождает человека в течение всей его жизни. Оно сопровождает людей в быту, в труде, на отдыхе, в личной и общественной жизни. Поэтому познание искусства, как эстетическое познание бесконечно.

Мы убедились в этом на примере инсценизации фольклорных произведений казахскими и уйгурским театральными коллективами.

Уже 13 января 1926 года в городе Кзыл-Орде открылся казахский театр пьесой Мухтара Ауэзова «Энлик-Кебек», созданный на основе национального фольклора. Здесь показывает борьбу передовой молодежи против старых и жестоких обычаев феодального общества, которая же была сыграна любителями в простой казахской юрте на его родине, в Чингизских горах, не далеко от того места, где похоронены были по преданию, герои представления - Кебек и Энлик.

В спектакле «Энлик-Кебек» большое место заняли народные песни. Главная героиня Энлик с песнями бродила вокруг родного аула, песней-загадкой давала понять Кебеку, что они должны бежать в горы. лирической грустной песней прощалась она с родным краем. И, наконец, с песней успокаивал Кебек свою возлюбленную в горах, где они скрывались от своих преследователей.

Здесь же в спектакле использовались старинные обряды казахских шаманов. Например, в первой картине, вывели старика - кудесника Абыза, к которому бии и батыры приходят советоваться, узнавать свою судьбу. Исполнявший эту роль Елюбай Умурзаков, с замечательным правдоподобием воспроизводил на сцене настоящего шамана, напевая песни и заклинания, известные ему с детства.

Конфликт между двумя враждующими родами давал возможность внести в спектакль сцену суда над нарушителями традиционного права. Автор хорошо знал, какой интерес проявляет казахский народ к словесным состязаниям: спор красноречивых

биев–ораторов или айтыс акынов- импровизаторов и этой сценической церемониала общественного суда, стремился усилить конфликт национального колорита спектакля.

На богатой кошке большой юрты полукругом расположились бии. Посередине старший из них – Караменде. По правую и левую стороны от него – представители соперничающих сторон, бии и их сторонники.

Обвинитель Серке Кожамкулов в роли Еспембета – старшина могущественного рода найманов, - начал свою речь. Он показал себя типичным бием: властолюбивым, жестким, жадным, коварным.

Калибек Куанышпаев в роли Кобея – представителя рода тобыкты – мягкий, человечный, умный, дальновидный чем Еспембет. Он защитник обвиняемого.

Дуэль начинается шутками, разведкой силы, с другой стороны, но постепенно спор разгорается. Еспембет становится все резче и жестче, глаза его горят ненавистью, кричит. Кобей, наоборот, возражая ему находит веские доводы в защиту героев, но сам чувствует, что Кебека не спасти... Последние слова своей речи Еспембет произносит особенно злобно и ультимативно: или смерть обвиняемым, или война; затем резко отворачивается от судей и, полный внутреннего огня, молча сидит, долго неподвижно глядя в одну точку.

Эта сцена суда в спектакле «Енлик – Кебек», основательно разработанная театром и исполняемая актерами с большим накалом страстей, пользовалась особенной любовью у национального

зрителя. В конце концов, требование сильного рода найманов принято судом. Нарушителям вековых обычаев вынесен смертный приговор, который и приводится в последней сцене спектакля.

Своими прогрессивными идеями и бунтарским духом постановка «Енлик – Кебек» производила огромное впечатление на зрителя, воодушевляла казахскую молодежь в борьбе за новый быт. Этим своим высоким художественным достоинством пьеса успешнее других выдержала проверку временем, стала в своем роде классической. Со временем Мухтар Ауэзов выправил идейные недостатки пьесы, резко подчеркнул классовое расслоение старого аула, антинародную сущность биев. В новой редакции пьеса была поставлена уже в послевоенные годы и до сих пор держится в репертуаре не только академического, и не только областных театров, но и других национальных театров республики.

Другая пьеса Мухтара Ауэзова «Каракоз» близка по теме и по насыщенности элементами народного творчества к «Енлик – Кебек».

В основу трагедии «Каракоз» положен фольклорный материал. По мнению М. Ауэзова, фольклор представляет собой сокровищницу народного творчества, эталоном понятий о чести, любви и справедливости. А видный среднеазиатский ученый, исследователь традиционного театра М. Кадыров подчеркивает, что «в нем масса нераскрытых еще возможностей».<sup>1</sup>

В «Каракозе» поведена история несчастной любви Срыма, Нарши и Каракоз, проданной бабушкой за калым. На первый взгляд

<sup>1</sup> Кадыров М. Театр и зритель. «Звезда Востока» 1980, с.164.

– ничего особенного. Но при более глубоком проникновении в материал пьесы открываются такие неожиданные явления, которых не догадываешься с первого взгляда. Например, слишком замедленной кажется развязка трагедии. В принципе пьеса должна заканчиваться, когда главная героиня – Каракоз лишается рассудка. Это было бы логически оправдано. Но М. Ауэзов вводит в пьесу картину сумасшествия Каракоз. Причем это не проходная сцена. По продолжительности она в пьесе занимает первое место. Спрашивается: зачем, ради чего автор уделяет внимание этой картине? И какой может конфликт, если Каракоз лишилась рассудка, а Моржан ее бабушка, давно умерла! Ведь конфликт в пьесе строился на их взаимоотношениях. Но коль введена картина сумасшествия, возникает вопрос: что же послужило причиной смерти Каракоз? Лес, который она увидела в своем больном воображении? Или нечто другое? А если другое – тогда что?

После картины сумасшествия, в которой Каракоз умирает, финал напрашивается сам собой. Но автор вводит в сюжет еще одну сцену на кладбище, где Срым сорок дней находится у могилы своей возлюбленной и сам почти на грани безумия. Он встречает во сне Каракоз и после пробуждения возвращается к жизни, поэзии, творчеству. Только потом наступает финал пьесы. Все это несколько необычно, и именно в этом заключается трудность проникновения в глубины ауэзовской трагедии.

Трагедия «Каракоз» - это гимн любви, победившей смерть. М. Ауэзов неоднократно повторял, что любовь является даром природы, а большая любовь – это талант и дается она далеко не

каждому. В трагедии любовь выступает как созидающее начало, как естество природы, гармония жизни.

В недрах казахского национального театра драмы зарождался музыкально-вокальный жанр. Это вполне понятно для того времени. В репертуаре театрального коллектива драматические спектакли чередовались с концертами и вечерами народного творчества. Но с повышением художественных запросов народа возникла необходимость и потребность самостоятельного развития каждого вида искусства, требовалось разделение единого республиканского театра на два независимых друг от друга коллектива – драматический и музыкальный; мастера народного творчества, способные выступать только в концертах, перешли в систему филармонии.

Учитывая возросший интерес народа к музыкальному театру правительство республики 8 сентября 1933 г. постановило «организовать музыкальную студию с тем, чтобы в будущем преобразовать ее в казахский музыкальный театр, который затем преобразовывают в Театр оперы и балеты.

Новый коллектив начал свою деятельность с музыкальной комедии «Айман-Шолпан» Мухтара Ауэзова. Либретто и музыка этого произведения построены на прочном фундаменте национального фольклора с юмором рисовавший картины жизни старого общества. Песни подбирали сами исполнители из богатейшей сокровищницы народного творчества, а музыкальный руководитель только написал к ним оркестровый аккомпанемент, состоящий из десяти – одиннадцати человек.

Главным «двигателем» интриги, источником всех бед в комедии «Айман- Шолпан» был феодал Котибар, самодур, драчун и забияка. Исполнявший эту роль К. Джандарбеков прекрасно передал его надменность, необузданный нрав, порывы дикого гнева. Котибар по пустяшному поводу ссорится с баем соседнего рода Маманом и из мести похищает двух его дочерей Айман и Шолпан.

Айман – очень умная и предприимчивая девушка. Исполнительница этой роли К. Байсеитова подчеркивает живость, остроумие, жизнерадостность своей героини. Будучи в плену, она не теряется и находит способ вырваться из рук насильников. И в конце концов она одерживает победу над грубой силой и тупостью Котибара.

Успех музыкального спектакля был огромный, поскольку он выносил на сцену неисчерпаемые богатства народного фольклора, слышать и видеть героев знакомых с детства поэм, оживленные игрой талантливых артистов.

Воодушевленный успехом, театр и следующие свои постановки строил в форме музыкальной драмы на основе богатого народного песенного творчества.

Это не случайно, ибо демократические элементы старой национальной музыкальной культуры органически вошли не только в своем первородном этнографическом плане традиционных песенных форм, но и как художественно-идейные основы новых произведений в формах профессионального искусства (опера, симфония, кантата, оратория, квартет, трио, и т.д.)

Казахское народное песенное творчество по своему идейному содержанию очень близко творчеству других народов региона и мы классифицируем его по следующим жанрам:

1. Семейно- бытовые;
2. Семейно- обрядовые;
3. Трудовые;
4. Лирические;
5. Песни социального протеста;
6. Исторические песни;
7. Музыкальное воплощение эпических сказаний и легенд;

Все эти жанры затем вошли в современное профессиональное зрелищное искусство.

Весьма значительным фактором, как выше было сказано явилось создание музыкального театра, который сыграл большую роль в деле объединения и воспитания национальных артистических сил. Свою деятельность театр основывал на глубоком творческом использовании народной музыки. В театре велась творческая работа по созданию музыкально- драматических пьес на основе казахской народной песни. Две такие пьесы – «Кыз-Жибек» и «Жалбыр» были показаны в 1936 году на Декаде казахского искусства в Москве. Как известно, эти спектакли прошли с большим успехом и получили высокую оценку общественности.

Имя «Кыз - Жибек» в дословном переводе значит «шелковая девушка». Такое наименование вполне оправдывала Куляш



Байсеитова, игравшая эту роль. Она придавала исключительное изящество, обаяние молодости, лиризм, но с этим также своеобразие, иногда надменность – свойственные избалованной дочери крупного феодала. Голос Куляш звучал легко и звонко, выявляя всю прелесть народных мелодий. Игра артистки была настолько выразительна, что даже зрители, не знавшие казахского языка, понимали все оттенки ее переживаний.

«В один из свободных вечеров родителей, - пишет Г.Ю. Рутковская - мы всей семьей пошли на спектакль казахского музыкального театра «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, Г. Мусрепова. Для меня это было первое знакомство с музыкальной культурой казахского народа. Как сейчас помню, вижу и слышу. Небольшой зрительный зал с партером, без балконов. В конце зала, наверху, единственная ложа – директорская. Тут и сидели гости – коллеги из русского театра драмы.

Главные партии исполняли: Жибек - Куляш Байсеитова, Тулеген – К. Байсеитов, Бекежан – К. Джандарбеков. Они не только пели, но и превосходно владели искусством драматических актеров.

...Еще не разбираясь в тонкостях актерской игры, я была заворожена темпераментом, искренностью, легкостью молодых героев спектакля. С волнением следила за происходящим. Ненавидела интригана Бекежана, отдавая симпатии Жибек и Тулегену. До сих пор звучит в ушах, заставляя учащенно биться сердце, финальная песня Жибек. Голос актрисы напоминал

перезвон серебряного колокольчика. А ее игра – игра настоящей трагической актрисы, что впоследствии и подтвердилось ее творчеством.

«Казахским соловьем» называли молодую актрису москвичи во время Первой декады казахского искусства и литературы в 1936 году, присвоив ей звание народной артистки СССР».<sup>1</sup>

...На сцене юрта Жибек, вокруг нее уселись подруги и поют. Хор девушек одноголосый, как и все хоры спектакля. Но отсутствие полифонии компенсируется разнообразием мелодий, их прелестной свежестью, внутренней динамикой.

Жибек жалуется на женихов, не дающих ей покоя и поет, что их домогательства беспечны и, что она выйдет замуж только по любви.

Тут же находится самый назойливый из женихов Бекежан. Он мрачен, сидит и с недобрый взглядом наблюдает...

В это же время появляется Тулеген – сын хана Базарбая. Исполнитель этой роли Канабек Байсеитов представлял его в противоположность Бекежану спокойным, немного замкнутым, как и полагается ханскому сыну.

Тулеген нравится Жибек, она изящной песенкой «Гакку» («Лебедь»), в которой легкий голос Куляш Байсеитовой звенит как серебряный колокольчик, явно выдает любовь к нему.

Соперник его Бекежан в бурной ярости грозит убить Тулегена и затем похитить невесту. А Тулеген, не обращая на это внимание, отправляется домой получить благословение отца на этот брак.

<sup>1</sup>Из воспоминаний заслуженного работника культуры КазССР, Рутковской Г.Ю. Глазами сердца. Астана, 2001. с. 68-69

Его отец-хан Базарбай решительно отвергает выбор сына, так как желает породниться с соседним ханом и приказывает выбросить мысль из головы. Тулеген нарушил волю отца, уехав без его благословения, за это он должен понести наказание. Так говорится в древнем поверье. И действительно, Тулегена на обратном пути подстерегает и убивает злобный Бекежан.

Жибек гибель возлюбленного не в силах перенести. Предсмертную сцену Куляш Байсеитова проводит блестяще: подходит к своим подружкам, чуть дотрагивается до них, сдержанно прощается с каждой из них, не рыдает, не ломает рук и, подходя на вершину скалы, на мгновение застывает, еще раз оглядывает вокруг и горестно, взмахивая руками бросается в озеро.

Зритель хорошо понимает трагедию Жибек, для которой уже нет счастья на земле... Подруги печально смотрят с высокого утеса на расстилающуюся озеро и, в память о погибшей Жибек, вполголоса повторяют мелодию ее любимой песенки «Гакку».

Чрезвычайный успех спектакля «Кыз-Жибек» объясняется тем, что Жибек – один из самых привлекательных девичьих образов казахского народа. Хотя в ней нет той суровости и мужественности, которые присущи, например, в Енлик и Баян, но и она проявляет большую силу воли, непримиримость, твердую решимость отстаивать свои права, свой собственный выбор.

Итак, опыт работы над постановкой «Кыз-Жибек» еще раз убеждает, насколько ценны в репертуаре театра спектакли, построенные на материале народного эпоса. Они ярче всего выявляют своеобразие национальных характеров.

В этот же период передовая уйгурская интеллигенция также активно участвует в организации собственного национального театра.

Любопытно, что еще в 1919 году уйгурский политический деятель Абдулла Розыбакиев пишет сатирическую комедию «Мансаппараст», разоблачающую карьеризм, стремление некоторых людей обогатиться за счет темноты и неграмотности масс и на эту же тему в это же время пишет комедию казахский писатель Аймаутов. И судьбы этих двух драматургов идентичны - оба они были репрессированы и расстреляны.

Будучи крупным политическим деятелем Семиречья, А. Розыбакиев часто бывая в Кызыл-Орде – тогдашней столицей Казахстана, где зарождался казахский национальный театр, знакомясь и искусством мастеров казахской сцены, актеров-импровизаторов Амре Кашаубаевым, Серке Кожамкуловым, Елюбаем Умурзаковым и другими, посещая спектакли русских и татарских трупп, которые часто гастролировали в республике. А. Розыбакиев активно способствовал, вместе с Исмаилом Таировым открытие в городе Верном (нынешней Алма-Ате) клуба национальных меньшинств (клуб «Нацмен»), где были созданы уйгурский, татарский и узбекский драматические кружки.

Театральные контакты особенно усилились после переезда первого казахского национального театра из Кызыл-Орды в Алма-Ату в 1929 году.

Созданный в 1934 году уйгурский музыкально-драматический театр стал со временем центром художественной культуры уйгуров.

При наличии подавляющего большинства безграмотного уйгурского населения, - значение живого слова, - произнесенного с театральных подмостков, возрастало многократно.

У истоков уйгурского национального театра помимо узбекских, русских, татарских театральных деятелей стояли и казахские мастера сцены: видные писатели и драматурги, общественные и политические деятели.

Спектакли уйгурского театра посещали руководители республики – Мирзоян и Колумбетов; казахские писатели М. Ауэзов и Г. Мусрепов, С. Муканов, И. Джансугуров, Ш. Хусаинов и Б. Майлин; режиссеры А. Токпанов, С. Кожамкулов, Е. Умурзаков и многие другие, которые не только смотрели постановки, но и обменивались своим опытом, своими впечатлениями. Посещение уйгурского театра выдающимися деятелями казахской художественной культуры было не случайным, а вполне закономерным. Может быть, поэтому периодическая печать этих лет изобиловала статьями и рецензиями о деятельности уйгурского музыкально-драматического театра.

Но самым высоким проявлением внимания к искусству уйгурских артистов был факт первой постановки трагедии Габита Мусрепова «Козы Корпеш и Баян - Слу» на сцене музыкально-драматического театра.

Здесь уместно привести воспоминание известного ученого-театроведа, профессора Ахмеджана Насыровича Кадырова о встрече его с Габитом Махмутовичем Мусреповым.

«...Поздоровавшись с Габи - ага, я достал блокнот с заранее подготовленными вопросами. Габит Махмутович улыбнулся и говорит:

«Ахмеджан, не надо никаких вопросов. Я знаю, что вас интересует. Лучше я буду рассказывать, а вы записывайте или запоминайте. Если возникнут вопросы, то зададите». Итак, вот его рассказ:

«В 1936 году – начал свои воспоминания Габит Махмутович, - я был заведующим сектора искусств Наркомпроса Казахстана. И, естественно, будучи руководителем творческих организаций, я не имел права навязывать свои произведения во вверенные мне театры республики. Были и другие причины, о которых не стоит говорить. Уже написанную мною трагедию «Козы Корпеш и Баян - сулу», без титульного листа, т.е. без имени автора, я отправил в Чимкентский и Семипалатинский казахский театры».

Другой причиной такой осторожности Габита Мусрепова была та, что он в середине 30-х годов, с группой казахских писателей написал письмо Сталину, в котором изложил свои взгляды на положение дел в Казахстане. В результате попал в опалу. Произведения его не печатались, о нем мало писали и мало говорили.

«Я хорошо знал талантливый коллектив уйгурского театра, - продолжал Г. Мусрепов, - по их чудесному спектаклю «Анархан» Д. Асимова и А. Садырова, который на меня и Мухтара Ауэзова, с которым я был на одном из спектаклей, произвел огромное впечатление.

Особое впечатление произвела на нас молодая, очень талантливая актриса театра Салима Сатарова. Достаточно сказать, что она выйдя на сцену в 14 лет, в 17 стала заслуженной артисткой республики, а в восемнадцать – депутатом Верховного Совета Каз. ССР.

Я пригласил к себе главного режиссера уйгурского театра Виктора Ивановича Дьякова и показал ему трагедию «Козы Корпеш и Баян - сулу».

- Почитай в коллективе, если понравится, то поставь.

В. И. Дьяков оказался энергичным человеком и уже в марте 1938г., т.е. через год после нашей встречи пригласил меня с М. Ауэзовым, я как автор, молчал. Коллектив театра думал, что автором трагедии является Мухтар Омарханович. Выступил Ауэзов, который очень подробно говорил о произведении, об актерской игре, режиссуре, музыке и танцах. Он хвалил режиссера – постановщика В. Дьякова, актеров С. Сатарову (Баян), Д. Яхьярова (Козы), Д. Асимова (Карабай), А. Садырова (Жантык), Х. Илиеву (Тансык) и других. Очень высокую оценку М. Ауэзов дал музыке композитора Дмитрия Мацуцына, ставшей неотъемлемой частью спектакля. Говорил о художнике В.Ковале, сумевшего передать в своем оформлении не только быт казахов, но и время, особенности красок одежды в национальных орнаментах. Свои лестные слова он завершил сообщением, что автором трагедии являюсь я, Габит Мусрепов».

По рассказу артистов театра трагедия (Козы Корпеш и Баян - сулу) на столько им понравилась, что один из актеров Данияр

Яхьяров за ночь перевел ее на уйгурский язык, о чем сообщала газета «Казахстанская правда» в январе 1937 года. И работа над спектаклем началась. Это была трагедия созданная на основе казахской легенды «Тахир и Зухра», «Герип и Санам», «Юсуп и Зулейха». И, наконец, трагедия напомнила уйгурскую драму «Анархан», раскрывающую своеобразие национального художественного мышления народа.

Может быть поэтому активный интерес уйгурского театра к фольклору, да и не только уйгурского, остается неизменным до сих пор, ибо различные виды фольклора, устного народного творчества в прошлом, были единственной формой выражения народной мысли, которые отражали вековые чаяния и стремление народных масс к свободе. Народные легенды, сохранившиеся, у каждого народа во многом способствовали ускорению процесса формирования национальной драматургии. К народной легенде обращались Пушкин, Ауэзов, последний создавший замечательные шедевры казахской драмы. И эта традиция была подхвачена Габитом Мусреповым, вначале в «Кыз-Жибек», затем в «Козы Корпеш и Баян - Сулу».

Новый спектакль уйгурского театра в марте 1938 года, (позже в ноябре, а потом в декабре этого же года показанный на сцене казахских театров Чимкента и Семипалатинска) стал одним из лучших в его репертуаре и он с музыкальной драмой «Анархан» всегда шел с неизменным успехом. Газета «Социалистическая Алма-Ата» в марте 1938 года писала: «Самый молодой из столичных театров быстро растет на глазах у благодарных



зрителей. Еще недавно они восхищались постановкой «Анархан», теперь уйгурский театр порадовал их новым спектаклем «Козы-Корпеш и Баян-Сулу».

Роль Баян исполняли две талантливые актрисы – Салима Саттарова и Ризвангуль Тахтанова. У обеих актрис был индивидуальный подход к роли.

По своему характеру, в начале спектакля Баян кажется спокойной и уравновешенной. Но в решительные моменты она воя – огонь. Она, как говорили казахи, была «Ерке - шора», т.е. девочка с мальчишечьим характером. Эту черту характера уловила актриса С. Саттарова в своей героине. Свободолюбие, чувство собственного достоинства, девичьей чести – вот источник гордого характера Баян – Саттаровой. Актриса глубоко чувствительная, ярко темпераментная С. Саттарова трактовала образ широко, эпично, страстно, развивая тему яростного женского протеста против бездуховности, бескрылости, против девальвации чувств, против страшных межродовых степных законов. Такой накал внутренней энергии вообще был присущ и другим подобным ролям С. Саттаровой - Анархан, Гульчахра и Яринка. Ее героинь роднили редкая красота души, готовность жить по высоким нравственным меркам и в полную силу, щедро тратить себя во имя высокой цели, во имя любви и мечты.

Если у С. Саттаровой Баян была энергичной, волевой и мужественной девушкой, то Баян – Тохтановой – более женственной, мягкой и лиричной.

Потому как спектакль решался в жанре музыкальной драмы, то большое эмоциональное впечатление на зрителей оказывали великолепные вокальные партии обеих актрис.

«Режиссер-постановщик В.И. Дьяков, - продолжал рассказывать Габит-ага, - тонко уловил особенности жанра «Козы Корпеш и Баян-Сулу», тяготение и казахов и уйгур к музыке, потому перед композитором Дмитрием Мацуцыным поставил конкретную задачу – с помощью музыки и песен более углубить образы героев, вскрыть гуманистическую и философскую линию трагедии».

В работе над музыкой композитору необходимо отойти от одноголосого, унисонного склада уйгурской, да и казахской народной музыки, обратиться к многоголосью, чтобы полнее выразить всё драматическое содержание произведения, чтобы осовременить его музыкальный язык.

Многовековое одноголосное, унесенное исполнение музыки и песен уйгуров впервые было нарушено в уйгурском театре в этом спектакле. Усилилось эмоциональное впечатление, особенно когда на фоне мощного многоголосного хора звучал солирующий голос Баян – Саттаровой, оплакивающий смерть Козы.

В поисках выразительных средств, сильного воздействия на зрителя, постановщики проявили немало выдумки и изобретательности.

«Так перед смертью Баян – Саттарова, - вспоминает одна из участниц спектакля Хеличам Илиева, - «надрезала» кинжалом свой мизинец и «кровью» над склепом, где покоилось тело

возлюбленного писала «Козы Корпеш и Баян-Сулу» и каждая буква кровавым светом высвечивалась изнутри... Или сцена, когда Баян – Саттарова своей длинной косой тянула Кодара из колодца и в самую последнюю минуту обрезала ее, и Кодар падал на дно».

Большую помощь коллективу театра в постановке трагедии казахские артисты. Так, великая Куляш Байсеитова знакомила уйгурских артистов с казахскими обычаями и традициями. Спектакль шел в сопровождении симфонического оркестра, в котором работали казахский композитор Капан Мусин и уйгурский дирижер Газиз Дугашев.

По мнению театральной общественности спектакль «Козы Корпеш и Баян-Сулу» стал безусловной удачей театра. Газета «Социалистик Казахстан» писала: «...это замечательный успех коллектива... яркая страница в его истории, свидетель больших творческих возможностей его артистов». Когда Кадыров А.Н. вторично встретился с Габитом Мусреповым уже в 1983 году, когда на сцене уйгурского театра режиссером Кадыром Джетписбаевым была поставлена его музыкальная драма «Кыз - Жибек».

Прошло более полувека со дня первой постановки «Козы Корпеш и Баян-Сулу». Много изменилось в труппе театра. Уйгурский театр прошел большой путь и стал высоко профессиональным театром, доказав, что ему по плечу любые самые сложные сценические произведения. Выросло актерское режиссерское мастерство. Театр продолжает упорно искать новые приемы и средства художественной выразительности на основе

освоения лучших традиций прошлых лет. Ярким примером этого стал спектакль «Кыз-Жибек», в котором К. Джетписбаев сделал инсценировку сценического варианта, соединив оперное либретто и киносценарий «Кыз - Жибек», чтобы добиться большей цельности, емкости, мобильности сценического варианта.

В спектакле уйгурского театра наряду с ариями и песнями, хорами и танцевальной музыкой оперы Е. Брусилковского звучала и музыка Н. Тлендиева, написанная для кинофильма. В спектакле было немало режиссерских находок, усиливающих динамику действия, напряженность конфликта: массовые сцены, сцены боя, танцы воинов, сцены скачек и нашествие калмыков. Был в спектакле и эксперимент: впервые на роль Кыз-Жибек была назначена не драматическая актриса, а солистка балета Роза Ибрагимова, которая сумела показать нежность, хрупкость и беззащитность своей героини. Она как мотылек порхала между двумя влюбленными в нее героями Тулегеном и Бекежаном. Но наивысшем достижением в спектакле стала игра актера Назара Курбанова в роли Бекежана. Его герой не был злодеем. Он искренне любил Жибек. И только задетое мужское самолюбие озлобляло его. Не сумев доказать превосходство своей любви над любовью Тулегена, он совершает преступление, убив Тулегена. Он в ужасе и, наконец, понимает, что, совершив гнусный поступок, он не достиг желаемого. Бекежан – Курбанов искренне раскаивается перед Жибек, отвергнутый ею и проклятый всеми он со стоном бродит по степи.

Жестокие законы феодальных и родовых распрей, в которых решающая роль принадлежит, если не богатству, то физической силе, затмили разум Бекежана, усилив в нем чувство мести и зависти. Актер сумел показать, что эти чувства сосуществуют вместе с теми благородными чувствами, которые были заложены в нем природой. Борьба двух начал – добра и зла стала основой образа Бекежана в игре молодого актера.

На обсуждении спектакля, на котором присутствовали Габит Махмутович, выступил и А. Кадыров. Как театровед, остановившись на достоинствах и просчетах инсценировки, на актерской игре и режиссерских находках, я больше говорил о тех недостатках, которые несколько снижали качество спектакля. Я говорил о композиционной рыхлости инсценировки, в результате чего вокальные партии героев «выпадали» из действия и звучали как отдельные концертные номера.

В конце обсуждения выступил Габит Махмутович. Я ожидал, что он будет оппонировать мне, не соглашаться с моими доводами. Но этого не произошло. Наоборот, Габит-ага сказал, что ему было приятно, что состоялся деловой профессиональный разбор спектакля.

«Мне понравилось выступление Ахмеджана Кадырова. Он говорил правильные вещи и режиссёру Кадыру Джетписбаеву надо учесть его замечания. Но на ряду с этим я хочу сказать особо об игре Н. Курбанова в роли Бекжана. До сих пор я считал самым лучшим исполнителем этой роли Курманбека Джандарбекова. Сегодня я увидел еще одного талантливого актера в вашем театре».

Новая встреча коллектива театра с выдающимся мастером Г. Мусреповым принесла большое удовлетворение не только артистам, но и зрителям.

Прошло некоторое время. Однажды, неожиданно Габит Махмутович позвонил мне по телефону домой. Поинтересовавшись моими делами и здоровьем, Габит – ага сказал: «Причина моего звонка заключается в следующем: я договорился со студией «Телефильм» снять телевизионный фильм «Кыз – Жибек» на основе спектакля Уйгурского театра. Режиссером фильма будет Кадыр Джетписбаев. В качестве консультанта я хочу пригласить вас, Ахмеджан. Как вы на это смотрите?». Видимо от неожиданности такого предложения от самого Габит – ага, я растерялся, и не смог быстро ответить. «Вы почему молчите, или вы не можете?» - снова раздался голос Г. Мусрепова. «Что вы! Я очень рад! Я согласен!» - чуть ли не прокричал в телефонную трубку. А позже я узнал, что в этом предложении была большая заслуга К. Джетписбаева, который дал Габит – ага обо мне подробную характеристику.

Однако желаниям нашим не суждено было сбыться. Габит – ага заболел, попал в больницу, и по истечении некоторого времени его не стало.

Литературный мир вообще, театральный мир в частности понесли большую утрату – потеряли великого человека, писателя, драматурга, общественного деятеля, замечательного друга, наставника, пристальный взгляд которого внимательно отележивал

любое важное событие в стране, в художественном мире, выявлял людей, которые понесут эстафету искусства дальше.

Надо отметить, что все зрелищные представления народов Средней Азии и Казахстана создавались на основе народных легенд, сказок, эпоса, сюжетов дастанов и народных песен, ибо в них можно было найти по словам А.М. Горького, «наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев»<sup>1</sup>.

Уйгурская музыкальная драма «Анархан», например, написана по мотивам популярной народной песни. Это легенда о красавице Анархан, отданной замуж за нелюбимого старого богача, о горькой доле уйгурских женщин в эпоху феодализма, о борьбе их за свою честь, за право любить и быть любимыми.

Авторы музыкальной драмы «Анархан» Дж. Асимов и А. Садыров сумели создать глубоко реалистическое произведение, построенное на остром социальном конфликте.

В образах Анархан, Саита, Султанбая, Гульзары, Сопакхуна, Лавара и других отразились личные наблюдения авторов, знания ими истории своего народа. Определенное влияние на создаваемые ими образы героев оказали такие произведения, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, как «Гроза» А.Н. Островского, «Бай и батрак» Хамзы и др. Дополнительное эмоциональное воздействие на зрителя оказывала музыка. Спектакль «Анархан» явился первым крупным сценическим произведением, отвечающим всем требованиям музыкальной драмы, где «выразительные возможности музыкального языка используются с не меньшей

<sup>1</sup> А.М. Горький. Доклад на первом всесоюзном съезде советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 8.

силой, чем яркость и смысловая емкость слова. Музыка... не просто символизирует действие, а выражает эмоции, состояние героев и необходимо вытекает из характера действия»<sup>1</sup>.

Драма «Анархан» стала поистине первой классической уйгурской музыкальной драмой, положившей начало развитию этого жанра в уйгурской драматургии.

Небезынтересно проследить за эволюцией этой пьесы, которая имела несколько режиссерских вариантов. Первая постановка «Анархан» была осуществлена режиссером Али Ардобусом Ибрагимовым в 1934 году.

Режиссер-постановщик и художник А.Н. Коваль весь спектакль построили на контрастах. Так, бедная лачуга батрака Сайта противопоставлена роскошному дому Султанбая. Нищенская одежда детей Сайта контрастирует с яркими дорогими халатами, золочеными камзолами, мягкими лакированными сапогами Султанбая, Лозунбека, Алабая, прием контрастов использован и в музыке.

Тоскливая песня Гульзары сменяется темпераментным ритуальным танцем «Рамзан», грустная песня старого Сайта – беспечным и радостным дуэтом Анархан и Хамры, шумный говор базара – сырой и мрачной темницей Зиндан, куда заточены влюбленные и т.д.

Все это в совокупности усиливало драматизм происходящих событий.

---

<sup>1</sup> К. Ахметов. Узбекская музыкальная драма. Автореферат диссертации. Ташкент, 1971. с.5.



Анархан – главный персонаж пьесы, он требовал от актрисы не только драматического мастерства, но и вокальных данных.

Первой исполнительницей этой роли была Хеличам Илиева.

Перед молодой актрисой стояла сложная задача показать, как в тяжелых условиях гнета и порабощения пробуждается самосознание уйгурской женщины, поднимается ее протест против социально несправедливости.

- Х. Илиевой удалась лирическая сторона образа, - вспоминает режиссер В.И. Дьяков. – Она очень хорошо передавала ее доверчивость и непосредственность. Я говорю о первой картине спектакля. Анархан – Илиева не скрывает своей любви к Хамре, по этому их встреча, полная счастья и радости, была лучшей сценой, сыгранной актрисой. Менее удалось ей постичь драматизм образа, особенно в финале спектакля, когда Анархан и ее возлюбленного ведут на казнь. Но эта сцена окупалась отличной игрой Дж. Асимова в роли Хамры. В Хамре – Асимове мы видели мужественного человека, сильную личность.

Вместе с тем актер не смог поднять эту роль до социального обобщения, как отмечал в своей рецензии и Сабит Муканов: «В спектакле со всеми его положительными моментами есть и недостатки... борьба за Анархан должна идти не только как борьба Хамры за любовь, но и как социальная борьба»<sup>1</sup>.

Одно из центральных мест в пьесе отводится батраку Саиту. В исполнении Умара Закирова персонаж этот был близок, понятен, симпатичен народу. Живя в вечной нужде, Саит остается гордым.

---

<sup>1</sup> С. Муканов. Анархан. «Казак эдебиети», 1936. 30 декабря.

честным и свободолюбивым. Умару Закирову с успехом удавалось донести до зрителя эти черты.

Интересно был решен в первоначальном варианте пьесы и образ Султанбая в исполнении Хангожи Илиева. «...Это был настоящий жадный бай, - вспоминает В. Дьяков. – Жирный, круглый, он как бы катился по сцене... В нем было что-то от купцов – самодуров Островского».

Образ Лавара выписан авторами с теплым юмором. Не привлекательный и внешне смешной Лавар богат душою. Он – искренний друг Хамры, его друзей.

«Мы актеры старшего поколения, - говорит заслуженный артист ССР Гулам Джалилов – невольно вспоминаем первого исполнителя роли Лавара А. Садырова. Играл он удивительно легко и непринужденно, с каким-то наслаждением, ярко и темпераментно».

Спектакль «Анархан» Дж. Асимова и А. Садырова был решен Али Ардобусом Ибрагимовым реалистически верно, ярко и красочно. Он стремился показать через драму Анархан и Хамры судьбу обезделенного народа.

Режиссер-постановщик спектакля «Анархан», - говорит В. Дьяков, - был прекрасным балетмейстером, поэтому в спектакле очень интересно были решены танцевальные сцены, а также массовки. Особенно удались сцены «Рамзана», запомнилась чудесная сцена базара, где каждый персонаж жил своей жизнью, был индивидуален. А сцену свадьбы, в которой исполнялся свадебный танец «Сэнэм», я считаю просто классической.

Однако мелодраматический тон и особенно элементы натурализма снижали качество спектакля. Чем больше слез и ужасов, тем больше впечатлений, думали в театре. Так, на сцене бамбуковыми палками избивали батрака Саита «выкалывали» ему глаза. Героев драмы Анархан и Хамру «сжигали» в тандыре, и, когда их бросали в печь, то ее у основания отжигали порох, дым которого шел в зрительный зал.

Все делалось на сцене настолько достоверно, что зрители искренне верили событиям и переживали их вместе с героями.

Элемент натурализма был и в оформлении спектакля. «Если нужен на сцене сад – тащили целые деревья, - вспоминает Р. Тохтанова. – Нужна вода – десятки рук брались за ведра, месили глину, строили дувал, дом с крышей».

Несмотря на эти недостатки, зрители и общественность единодушно отмечали большой успех спектакля. ««Анархан», - писал Ильяс Джансугуров, - занимает большое место в уйгурской театральной культуре, говорит о больших возможностях театра и его талантливых актеров».<sup>1</sup>

В 1941 году на сцене уйгурского театра была поставлена музыкальная драма И.Саттарова и В.Дьякова «Герип и Санам», ставшая вторым классическим произведением уйгурской советской драматургии.

Легенда «Герип и Санам» - одно из популярных произведений восточной литературы. Сегодня трудно определить какому народу оно принадлежит, кто первый создал эту легенду о любви. Ее

---

<sup>1</sup> И. Джансугуров. Несколько слов об «Анархан». «Казак эдебиеты». 1936, 30 декабря.

можно найти у иранцев, азербайджанцев, таджиков, узбеков, туркменов. Видимо, эта легенда была распространена и на Кавказе, так как в середине XIX века М.Ю.Лермонтов, находясь там в ссылке, написал поэму «Ашик Кериб», по мотивам той же легенды. Народная легенда «Герип и Санам» бытует и среди уйгурского народа. Своими корнями она уходит в XV-XVI вв., когда создавались знаменитые уйгурские «Двенадцать мукамов». Легенда о «Герип и Санам», как дастан, вошла в эти мукамы (восьмой мукам Ошак – 2, 3-й дастан; девятый мукам Баят – 3-й дастан, десятый мукам Нава – 1 и 2 дастаны)<sup>2</sup>.

В середине IX века легенду «Герип и Санам» записали уйгурские поэты Хаджи Юсуп и Шамсутдин. Видимо, бытовали различные варианты ее. Так, Шамсутдин дает трагическую концовку, а Хаджи Юсуп завершает легенду свадьбой влюбленных<sup>3</sup>.

На основе этих записей и была создана музыкальная драма «Герип и Санам». Авторы использовали в ней богатую музыку «Двенадцати мукамов». Сохранив в основном сюжет народной легенды, они внесли в нее новые элементы, в частности, создали ряд образов, усиливающих социальную линию произведения. Если в легенде находилась на первом плане тема любви, то в музыкальной драме она тесно переплетается с темой борьбы за счастье народа.

«Авторы пьесы В.Дьяков и И. Саттаров бережно отнеслись к фольклорному произведению, - писал рецензент вариантов сказки

<sup>2</sup> Двенадцать мукамов (тексты). Алма-Ата, 1970, с. 220-230.

<sup>3</sup> Уйгурская литература (хрестоматия) для 9 классов. Алма-Ата, 1969, с.368.

выбрать самое ценное. Герип в пьесе выглядит не только безнадежно влюбленным юношей, а наделен некоторыми чертами героя, борющегося за свою родину, за свой народ и социальную справедливость»<sup>1</sup>.

Режиссер-постановщик А.Марджанов вместе с актерами и художником А.Девятовым внесли в спектакль много выдумки и фантазии. Надо отдать должное и композитору Б.Ерзаковичу, который великолепно оркестровал музыку к спектаклю, собранную А.Садыровым. С первых же картин режиссер вводил в зрителя в сказочную обстановку. Открывался занавес. По бокам авансцены – огромные светящиеся панно. В первой картине это были портреты Хасана-визиря родился сын Герип, а у шаха Аббаса - дочь Санам и был дан обет женить детей, когда они достигнут совершеннолетия.

В следующей картине была другая вставка: на панно с одной стороны зритель видел ярко-красную розу, а с другой – портрет Санам, дочери шаха Аббаса, не уступающей по красоте этому цветку. В картине рассказывается о совместном воспитании Санам и Герипа, об их любви и разлуке. Перед третьей картиной с одной стороны был помещен портрет матери Герипа – Халимы, с другой – самого Герипа. Картина повествовала о скитаниях Герипа и его матери.

Таким образом, вставки-панно как бы подготавливали зрителя к предстоящим событиям каждой картины.

Эта интересная находка режиссера и художника была очень выразительна. А. Марджанов делает еще один смелый эксперимент.

---

<sup>1</sup> В.Махонин. «Герип и Санам» в уйгурском театре «Казахстанская правда», 1941, 26 февраля.

Не найдя подходящей актерской кандидатуры на роль Герипа среди мужского состава труппы, он поручает эту роль Салиме Саттаровой, актрисе романтического плана, обладающей большим темпераментом.

Режиссер не ошибся в своем выборе. «...незаурядные способности актрисы помогли создать ей (С. Саттаровой) великолепный образ Герипа... Она сумела показать в образе мужество, отвагу. Искрометностью, теплотой веяло от лирических сцен и пени, особенно в момент прощания Герипа с Санам...»<sup>1</sup>.

Значительным творческим достижением «Герипа и Санам» стала работа актера Гулама Джалилова над образом коварного мудреца Хекилдара, по вине которого Герип с матерью изгоняются из родных мест.

Все помыслы и действия Хекилдара направлены на то, чтобы разрушить любовь молодых людей, не дать возможности Герип войти в доверие к шаху Аббасу и занять место своего отца Хасан-визиря. Доведя образ до совершенства, Г. Джалилов умело сочетал внешний облик своего героя с его духовной сутью. «Льстивый, доходящий до фальцета голосок в разговорах с шахом, хорошо подчеркивает угодливость, продажность придворной челяди. Очень колоритна внешность мудреца, выразительны манеры»<sup>2</sup>.

Злой силе Хекилдара, его вероломству, жестокости и ненависти к людям противопоставлен образ Хапиза – учителя Герипа, придворного поэта, поборника справедливости.

<sup>1</sup> В. Мохамин. «Герип и Санам» в уйгурском театре. «Казахстанская правда», 1941, 26 февраля

<sup>2</sup> В. Мохамин. Там же.

Авторы драмы мастерски строят конфликт между этими двумя противоборствующими силами. На протяжении всего произведения мы не видим открытого столкновения между Хапизом и Хекилдаром, но их дела и помыслы постоянно в противоречии. И это ярко выражено через главных действующих лиц – Герипа и Санам с одной стороны и Аим Малике и шаха Аббаса – с другой.

Хапиз – своеобразный рупор авторских мыслей. Это он внушает Герипу мысль вернуться на родину и бороться за счастье своего народа. Это он предупреждает сильных мира сего: «Придет такое время, когда будете жалеть о своих деяниях!» (2-я картина 1-го действия).

Глубокое знание произведения помогло Аблихаю Садырову верно раскрыть этот образ, внести в него свои наблюдения, силу своего таланта. Его Хапиз борется не столько за Герипа, сколько за счастье народа. Хапиз уверен, что зерна справедливости, чуткого отношения к людям, посеянные им в душе Герипа, должны прорасти. Вдумчивая и яркая актерская трактовка образа была отмечена при оценке спектакля.

«Обращает на себя внимание игра артиста А. Садырова (Хапиз). Ашуг – раб при дворе, но вместе с тем в нем часто просыпается протестующий дух, он выступает поборником справедливости. Этот протест хорошо выражен в игре артиста»<sup>1</sup>.

Менее удачным получился образ Санам в исполнении Т. Иминовой. Видимо, сказался недостаток сценического опыта.

---

<sup>1</sup> В. Моханин. Там же.

«Правда, ей удавалась первая картина, когда актриса показывалось детство своей героини, - вспоминает С. Сагтарова. – Но в последующих картинах, особенно в финале, свое горе актриса передавала за счет внешних средств». Зато вокальные V партии Т. Иминова (Санам) исполняла превосходно. Об этом можно судить по сохранившейся киноленте с фрагментами из спектакля.

Талантливо сыграл роль шаха Аббаса актер Ахмит Шамиев. Пожалуй, самым трудным в этом образе было умение передать внутреннюю борьбу чувств. С одной стороны клятва, данная Хасану-визирю, с другой – придворные интриги и условности. Из доброго, чуткого, умного правителя государства (1-я картина 1-го действия) шах Аббас (Шамиев) превращается во властного тирана, окружившего себя льстецами, интриганам и карьеристами типа Хекилдара, Аим Малике и других, думающих больше о своем благе, нежели о судьбе государства и народа.

Очень выразительна в роли Аим Малике (жены шаха) была актриса Т.Юсупова. Ее героиней движут властолюбие и жестокость. Ненависть Аим Малике к Герипу настолько сильна, что затмевает даже любовь к дочери.

Спектакль «Герип и Санам», в котором были заняты лучшие силы театра, бесспорно, стал значительным событием в театральной жизни республики. «Зрители искренне и тепло приветствовали удачно воплощенный в сценических образах замысел сказки»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> По сказке XVI века. «Литература и искусство Казахстана», № 2-3, 1941, с.137.



Премьера музыкальной драмы «Герип и Санам» еще раз продемонстрировала возросшее мастерство актеров театра, их большие творческие возможности.

Однако наличие только двух полнокровных художественных произведений, какими были «Анархан» и «Герип и Санам», не удовлетворяли постоянного репертуарного голода театра, растущих запросов зрителей<sup>2</sup>.

К середине 50-х годов, благодаря развитию уйгуроведения, появился ряд научных трудов, стали известными многие исторические документы и факты, так например, о национально-освободительном движении уйгуров под руководством народного поэта и певца Садыра Палвана.

«...Садыр Палван был не только полководцем и борцом, сражавшимся с оружием в руках за освобождение своего народа, - пишет М. Хамраев. - Он обладал незаурядными поэтическими способностями и, будучи абсолютно неграмотным, сумел, благодаря своему многогранному таланту, создать десятки песен, которые по сей день живут в народе. Отличительная черта поэзии Садыра Палвана - ее ярко выраженный классовый характер. Поэт создал произведения, насыщенные идеей борьбы, разоблачающие эксплуататорские классы, показывающие тяжелую жизнь народа...»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Спектакли эти восстановлены на основе книги А. Кадырова «Уйгурский советский театр», Алма-Ата, 1984.

<sup>3</sup> М. Хамраев. Веков неумирающее слово. Алма-Ата, 1969, с.50.

Эта героическая драма была поставлена на оперной сцене. Композитор К. Кужамьяров долго вынашивал замысел оперы, начав в 1975 году, завершил ее в 1977 году.

Опера «Садыр Палван» состоит из двух актов, включающих шесть картин (три в первом акте и три во втором). По содержанию, накалу событий и масштабам она может быть уподоблена большой героической эпопее.

Краткое содержание оперы. Первая картина. Палящий зной. Измученные дехкане чинят оросительный канал, нукеры (солдаты) их понукают. Один их дехкан, обессилев, падает, другие помогают ему подняться. Солдаты бьют и разгоняют собравшихся.

На одном участке вода выходит из берегов и бурный поток уносит двух работающих. Между нукерами и дехканами происходит столкновение. Тысяцкий угрожает бунтовщикам расправой. Появляется Садыр, он призывает народ не терпеть бесчинства. Силы не равны, солдаты отступают.

Вторая картина. В доме Садыра. Садыр прощается с женой Шавахан, он уходит в горы. Появляются друзья и одновременно врываются нукеры. Они арестовывают Садыра, его сына Дарванкули, оставшихся дехкан и уходят. Шавахан посылает проклятия врагам, моля аллаха о спасении мужа и сына.

Третья картина. Султан Мазамхан и его приближенные в саду. Султан обвиняет тысяцкого и военачальника в беспорядках, бессилии перед народом. Тысяцкий возражает и предлагает объединиться с восставшими. Мазамхан не соглашается, он считает тысяцкого и военачальника предателями и изгоняет их.

Четвертая картина. Садыр бежал из тюрьмы. Народ с ликованием встречает своего защитника.

Пятая картина. Лагерь повстанцев в горах. Садыр сидит в раздумье. Воины затевают соревнования в силе, умении владеть мечом. Приближается военный отряд, это перешел на сторону восставших военачальник. Он сообщает о бегстве султана в маньчжурскую крепость.

Шестая картина. Генерал-губернатор, к которому сбежал султан, приказывает казнить арестованных, среди них и сын Садыра. Приказ исполняется. Слышится взрыв, восставшие подорвали стены крепости и идут на штурм. Садыр обнаруживает казненных. Он скорбит, призывает продолжать борьбу до полной победы.

Народ – главное действующее лицо оперы и Садыр Палван выступает лишь, как один из его представителей, выразитель его свободолюбивых чаяний и мыслей.

Борьба двух лагерей – угнетаемых и угнетателей – составляет музыкально-драматический конфликт оперы. Жанр ее – героико-историческая народная драма. Драматургия оперы монолитна и целеустремленна, направлена на раскрытие главной идеи – борьбы народа и Садыра с притеснителями (тысяцкий, военачальник султан, генерал-губернатор). В опере нет традиционных любовных мотивов, но лирическая атмосфера выражена довольно определенно: она связана с единственным женским персонажем – Шавахан, женой адыра, а также обнаруживается в лирических чертах главного героя в его отношении к жене и сыну.

Образ Садыра неразрывно связан с судьбой народа, он всю свою жизнь боролся с притеснителями. Простой бедняк выдвинулся в число руководителей восстания, проявил себя талантливым предводителем повстанцев, человеком беспримерной храбрости и мужества, его личность была настолько велика, что воспевалась в песнях, которые бытуют до сих пор. Одна из подобных песен использована в качестве тематической основы для музыкальной характеристики Садыра. Песня существует в нескольких вариантах и композитор выбрал наиболее интересный из них. Содержание таково:

В темнице сидел я долго,  
Оброс – на голове моей копна.  
Совершил я побег,  
Сделав подкоп с помощью ребра (кости).  
Когда из темницы бежал,  
Поселился я в Янбулаке.  
Молил бога послать мне хоть захудалого коня.  
Подо мной гнедой с отметиной (на лбу),  
Скакал я по камням.  
Садыр стреляет с головы (солдат),  
А черики (солдаты) – по камням.  
Когда из темницы я бежал,  
Со мною маньчжур бежал  
Заточил тюремщика я,  
Взломал замки, я бежал.

Чувства патриотизма слиты в этом монологе Садыра воедино. Таким образом, монотематический принцип развития, найденный в ранних сочинениях и сознательно закреплённый в зрелом творчестве, находит последовательное выражение и в третьей опере композитора.

Садыр присутствует во всех массовых сценах, где народ, там и его вожак и здесь его выступления строятся на интонациях партии народа (конец первой, четвертой и пятой картин), она влияет и на самостоятельные арии Садыра, если по ходу действия возникают мысли о судьбе народа.

Во взаимоотношениях Садыра с сыном и женой раскрываются новые грани его характера – любящего мужа и отца. Лирическими чертами дополняют образ Садыра его жена Шавахан, она вдохновляет его на борьбу, поддерживает в трудные минуты.

Важный драматургический смысл вкладывает автор в самостоятельные выступления Шавахан, арию в финале первого действия, в которой она изливает тревогу о близких и трагический вокализ в конце шестой картины. Скорбь матери по поводу казни сына выливается для народного жанра песен – страданий («зар»).

Шавахан присутствует на сцене в течении всего финала и эта окаменевшая в горестном порыве фигура воспринимается, как символ многострадальной родины, олицетворение тяжелой судьбы народа.

В лучших традициях народной танцевальной музыки написаны в опере жанрово-бытовые хореографические номера танец девушек и обрамляющие пятую картину пляски повстанцев.

Танцевальность как стилевой признак уйгурского фольклора присутствует во многих номерах оперы и служит одним из типичных драматургических приемов, скрепляющих действие. Наряду с другими народными элементами – формами мелодического движения (опевания, мелизматика, скачки на септиму и т.д.) – танцевальность с обязательным использованием «уссулей» способствует национальной определенности звучания.

«Садыр Палван» обобщил опыт работы автора в оперном жанре, продемонстрировал новую ступень постижения народной образности, воплощенной в виде народной драмы.

Образ народа наполняет оперу жизненностью и динамикой, композитор придал ему небывалую до того в его творчестве энергию и действенность. Многообразно и интересно в связи с этим преломляются в опере классические традиции: показательна эпическая широта и героическая направленность драматургии, большая роль массовых хоровых сцен.

Кроме песни о Садыре, двух хоров и танцев в четвертой картине в опере нет народных мелодий, но народный колорит принизывает все сочинение. Такое ощущение создает оригинальный тематизм композитора – яркий и национально-характерный.

Многие объективные предпосылки подготовили появление первого романтически-сказочного уйгурского балета К. Кужамьярова «Чин-Томюр». И, прежде всего, здесь следует сказать о том, что вся культура уйгурского народа в ее древнейших истоках и современных образцах насыщена удивительной пластикой

изящного и колоритного танца, сопровождаемого инструментальными наигрышами и пением. Не случайно исследователи справедливо полагают, что «по своему тематическому разнообразию, по богатству мотивов и выразительных художественных средств уйгурская народная песня стоит на уровне лучших образов мирового фольклора».<sup>1</sup>

Хорошо знакомая, бытующая у многих восточных народов сказка о богатыре-избавителе Чин-Томюре, насыщенная острыми, необыкновенными коллизиями, многими сторонами отвечала требованиям балетного жанра и индивидуальным особенностям творческого дарования композитора. К. Кужамьяров проявил здесь возросшую техническую вооруженность. Свободное владение гармоническими и оркестровыми средствами позволило ему точно и изобретательно воплотить в музыке национально-сказочный сюжет.

Высокая этическая идея, непримиримое отношение народа к злу и насилию над человеческой личностью запечатлены и в популярнейшей сказке о Чин-Томюре, послуживший основой балета К. Кужамьярова.

В ней повествуется о том, как старшая жена одного уйгура Чон-Хотун подкупила злую бабку, чтобы та выкрала новорожденных детей младшей жены Кичик-Хотун, бросила их в озеро, а вместо детей положила в колыбель щенка и котенка. Разгневанный уйгур выгнал не в чем неповинную молодую женщину из дому. Но дети ее не погибли. Они выросли в лесу.

---

<sup>1</sup> См.: «Уйгурские сказки». Сост. М.Н. Кабиров. Алма-Ата. 1963, стр.9.

среди птиц и зверей. Мальчик назвал себя Чин-Томюром, а девочка Махтум-Сулу. Постоянно встречая на своем пути опасности и лишения, смело вступая в борьбу с ними, они стали сильными и ловкими, природа же наделила их невиданной красотой. После долгих скитаний Чин-Томюр и Махтум-Сулу вернулись к своему народу. Узнав обо всем, их отец приказал слугам отвести злую Чон-Хотун в горы и бросить ее на растерзание волкам, а Кичик-Хотун снова вернул в родной дом.

Композитор и либреттист З. Райбаев внесли в сценический вариант сказки ряд изменений, привлекая образы других уйгурских легенд и преданий. Авторы балета подчеркнули демократический характер литературной основы спектакля, добившись яркого звучания народно-героической темы. Для того, чтобы усилить социально-историческое звучание сюжета, они переосмыслили линию взаимоотношений между Махтум-Сулу и джунгарским хутайджи Кара-ханом. В сказке она добровольно выходит за него замуж, в балете же девушка оказывается пленницей царя. Она решительно отвергает его домогательства, а затем вместе с братом и восставшими рабами вступает в борьбу против Кара-хана...

Народное предание о Чин-Томюре и Махтум-Сулу принадлежит к оригинальнейшему фольклорному жанру, в котором прозаическое повествование переплетается с песенными интермедиями, исполняемыми от лица главных героев.

На основе народной песни, подвергающейся свободной и гибкой трансформации в процессе драматического развития, композитор построил яркую индивидуальную характеристику Чин-



Томюра. Та же тема служит средством обрисовки народно-героических образов балета в целом. Сохранены здесь и использованы уйгурские песни «Сан-сан, мени сан», «Газал», «Зар», танцевальные мелодии «Бахар», «Я, достлар», «Кашкар санам», «Парьядай» и другие. Композитор не цитирует их в качестве экзотического фольклорного материала, а весьма органично включает в оркестровую ткань и довольно сложно симфонически разрабатывает.

Одна из главных тем Пролога – уйгурская песня «Сан-сан, мени сан» - выполняет функцию лейтмотива детей Кичик-хотун.

Уже в самом начале сцены семейной радости и материнского счастья Кичик-хотун сменяется бурным вторжением коварной Чон-хотун. Драматическое нарастание достигает своей первой кульминации в заключительной сцене Пролога – изгнании младшей жены из родного дома.

Экспозицией образов Чин-Томюра и Махтум-Сулу открывается первая картина балета. Звучит их дуэт, в основу которого композитор положил свой вариант уйгурской мелодии, в ней обобщены интонации лейттемы Чин-Томюра и колыбельной Кичик-хотун из Пролога.

В образе Махтум-Сулу подчеркивается по-народному мудрая простота и искренность человеческого чувства: нарастающая тревога одиночества, тоска девушки по далекой и никогда не виденной ею матери, ярче всего запечатлены в большом лирическом Adagio, построенном на оригинальном варианте. Композитор высветвляет ее колорит мажорной пентатоникой. Во

втором монологе Махтум-Сулу вместо мажорной пентатоники применен одноименный доминантовый лад минора с характерным опеванием увеличенной секунды, весьма типичной для целого пласта уйгурской песенности. Тут композитор использовал мелодию скорбной песни «Зар», которая в дальнейшем будет основным лейтмотивом страдающей, но непреклонной героини.

С появлением доброй Лани, повествующей о горькой судьбе Кичик – хотун, усиливается драматический накал, весьма удачно оттеняемый красивым наплывом колыбельной и Пролога. Наконец, на гребне эмоционального подъема рождается новая кульминация – целая симфоническая картина единоборства Чин-Томюра с Чон-хотун, принявшей облик злой ведьмы.

Во второй картине мы вновь оказываемся свидетелями единоборства ведьмы Чон-хотун и Кара-хана с одной стороны и Чин-Томюра и Махтум-Сулу с другой. Предчувствуя надвигающуюся беду, юноша обучает сестру владеть мечом и стрелять из лука.

В следующей сцене поединка Чин-Томюра с Кара-ханом героический характер главного персонажа балета полностью раскрывается.

Кара-хан наносит юноше предательский удар и уводит в плен Махтум-Сулу. Солирующая виолончель жалобно поет песню раненого героя, в которой развиваются наиболее экспрессивные интонации уйгурского фольклора:

Однако борьба против носителей зла на этом не заканчивается. В четвертой картине кончается карахановое владычество.

Наступает рассвет. Снова звучит лирический дуэт брата и сестры. Происходит трогательная встреча Кичик-хотун со своими детьми. И тогда в атмосфере массового праздника крупным планом звучит героическая тема Чин-Томюра, славящая непобедимый народ и его отважного сына.

Нельзя сказать, что мы не увидели сильных хореографических сцен. Некоторые артисты порой удачно «прорисовывают» характерные черты своих героев, будь то Чин-хотун в броской трактовке С. Тулусановой. Немало ярких творческих находок и в лирических монологах Махтум-Сулу, для которой Т. Парпебаева нашла ряд тонких, словно акварельных штрихов. Запоминаются и второстепенные персонажи: лирически вдохновенный и вместе с тем остро характерный Алим (Э. Мальбеков), изящная и трепетная Лань (О. Загуменникова). Хорошее впечатление оставляют и некоторые дивертисментные танцы, отражающие специфические особенности уйгурской музыки, например танец с сапаями (национальными ударными инструментами), колоритные эпизоды невольниц, лучниц и мулл.

Вместе с тем нельзя не пожалеть о том, что самобытное музыкально-образное содержание балета оказалось не полностью раскрытыми прежде всего средствами самой хореографии. И причину этого следует видеть в том, что похвальное в принципе стремление балетмейстера объединить национально-характерные

движения и элементы классического танца не всегда приводит к убедительным результатам. Более того, на всем спектакле лежит печать стилевой эклектики, вследствие чего между жанрово-бытовыми и лирико-драматическими сценами между «психологическими» и дивертисментными танцами нет необходимого равновесия.

Особое место в жизни К. Кужамьярова занимало общение с деятелями уйгурского искусства. Со студенческих лет сохранилась привязанность к дирижеру Г. Дугашеву, который нередко выступал как первый интерпретатор сочинений композитора. Также тесное творческое сотрудничество связывало его с видным уйгурским поэтом и драматургом К. Хасановым, а известные народные певцы и музыканты – А. Акбаров, А. Шамиев, М. Семятова, К. Иминов, Р. Тохтанова помогли композитору постичь народное искусство, изучить и собрать фольклорный материал, ставший основой его творчества.

Знаковым явлением в национальной художественной культуре была опера «Назугум» Куддуса Кужамьярова на либретто К.Хасанова.

...Сюжет взят из исторического предания о красавице Назугум – смелой и мужественной патриотке. На протяжении всего XIX века Сынцзын был ареной массовых народных восстаний, направленных против жестокого гнета цинских (маньчжурских) колонизаторов и уйгурских беков-феодалов.

Крупнейшим народным движением было восстание Джангир-хана, начавшееся в 1825 г. и длившееся более трех лет. Оно

охватило Кашгар, Янги-Гиссар, Яркенд и Хотан. Именно с этим периодом связаны трагические события жизни народной героини Назугум.

После падения Кашгара началась кровавая расправа с участниками восстания и их семьями. Все мужчины, находившиеся в Кашгаре, были умертвлены, а женщины и дети обращены в рабство. Чтобы навсегда искоренить мятежный дух уйгур, молодые девушки и женщины были розданы в жены джунгарам, помогавшим властям подавить восстание.

Попала в плен и красавица Назугум вместе со своим братом Абдуллою-ходжа. Закованную в железные путы ее привезли в горные калмыцкие улусы и разлучили с братом. Не желая быть наложницей отважная Назугум решилась на побег: однажды, во время праздника, когда все селение было охвачено весельем, она тайком покинула улус. Весть о побеге Назугум дошла до цинских властей и был отдан приказ найти ее живой или мертвой. На розыски отправились две сотни солдат. Назугум схватили и доставили в Кульджу. И решили отдать ее маньчжурцам, которые увезли Назугум в свои владения. В брачную ночь, отстаивая свою честь, она убила своего нареченного и вновь бежала. После долгих поисков ее поймали и бросили в тюрьму, а пюжотом палачи обезглавили Назугум.

Таково в общих чертах историческое предание о Назугум, записанное в 1882 г. классиком уйгурской поэзии Муллою Билялом со слов стариков – очевидцев. Поэма была издана в Казани в 1909 г. русским исследователем Н. Пантусовым.

Многострадальной судьбе Назугум посвящены многие народные песни. Особой популярностью пользуется песня в которой Назугум, приговоренная к смерти, оплакивает свою судьбу. Песня эта существующая в нескольких вариантах в свое время обратила на себя внимание русских путешественников – М. Пржевальского, М. Певцова, В. Роборовского, которые упоминают о ней в своих трудах.

Композитору К. Кужамьярову и либреттисту К. Хасанову удалось показать личную судьбу героев в органическом сочетании с картинами народной жизни. В лирико-драматургическую линию спектакля вплетаются мужественные мотивы борьбы, а песня страдания в финале оперы перерастает в песню о свободе.

Многие арии, хоры, танцы и вокальные ансамбли композитор создает на основе чуткого претворения типичных средств выразительности, свойственных уйгурской музыке. К. Кужамьяров привлекает подлинные народные темы, обогащая их формами профессионального искусства. Много лет, собирая и изучая уйгурский музыкальный фольклор, композитор сумел овладеть национальным языком.

О том, с какой чуткостью и свободой подходит К. Кужамьяров к использованию уйгурского песенного фольклора можно судить хотя бы тому, как тонко и умело он изменяет народную песню о Назугум, чтобы придать ей гораздо большую структурную четкость и интонационную контрастность.

Своеобразный склад уйгурского мелоса широко использован и для характеристики других положительных образов оперы. В

результате образуются прочные интонационные связи между образами «сквозного действия». Интонационная сфера Лои, Манана и частично Хан-Дарина резко противостоит стилю уйгурской народной музыки: так достигается необходимая контрастность, усиливающая впечатление от этой музыкальной драмы.

Тесная связь музыки с действием и вытекающие отсюда подлинная театральность и романтическая приподнятость составляют сильную сторону первой уйгурской оперы.

Постановка «Назугум» - радостное событие в творческой жизни коллектива театра. В этом, прежде всего, заслуга музыкального руководителя спектакля и дирижера Г. Дугашева, показавшего себя художником высокой профессиональной культуры, большого темперамента и неумемной фантазии.

Участники спектакля создали ряд колоритных сценических образов. В первую очередь это следует сказать о великолепной артистке Р. Джамановой – Назугум. Блестящие вокальные данные, музыкальность певицы в сочетании с драматическим талантом позволили ей создать трогательный, жизненно правдивый образ героини.

А. Умбетбаев в роли Баки показал себя мастерским исполнителем, удачно выделяющим эпизоды, где его опера выступает, как мужественный борец за свободу. Верись ему и в его переживания горячо любящего человека. Четкий сценический рисунок создает артист К. Кенжетаев в роли Лои. Его мрачный, зловещий облик гармонирует с вокальной характеристикой.

Доброго старца Гульмата, олицетворяющего вековую народную мудрость, хорошо играет артист Р. Абдуллин. Верные штрихи для обрисовки образов Лю Чуня и Манана нашли артисты М. Абдуллин и М. Тольбаев. К сожалению мало выразителен образ Хан-Дарина (Б. Кожмухамбетов), в чем повинны и авторы оперы, а также музыкально – драматургической характеристики Хан-Дарина не хватает активности действия и психологической глубины.

В целом сценическое решение оперы выдержано в строгих тонах, но не все в режиссерской интерпретации одинаково удачно, в частности, массовые сцены несколько статичны и не раскрывают замысла композитора, однообразие ряда мизансцен объединяет спектакль. Слабым местом в спектакле является работа балетмейстера Д. Абирова, не сумевшего избежать трафарета в постановке так называемого «восточного танца», вызывает протест отсутствие красочных уйгурских танцев, очень своеобразных, пластичных и необычайно музыкальных.

Интересно оформлен спектакль художником А. Ненашевым, который для создания декораций, воспроизводящих пейзажи Приильских гор, выезжал вместе с композитором в места, где, по преданию, разворачивались события...

Теперь об авторе. О Куддусе Кужамьярове - выдающейся личности художественной культуры народов Востока, легенде уйгурской нации.

О нем были исследования, отдельные монографии, научные статьи, доклады, творческие вечера...



Мы же в своем скромном труде подчеркнем лишь штрихи к его многогранной и титанической деятельности...

Куддус Ходжамьярович Кужамьяров – первый уйгурский композитор, пионер национального профессионального музыкального искусства, выдающийся общественно-музыкальный деятель Казахской ССР, не раз представляющий советскую музыку в зарубежных странах Востока. Его творчество глубоко почвенно и признано широкой аудиторией, а заслуги в различных областях культуры нашли высокую оценку общественности.

Уже, написанная в студенческие годы симфоническая поэма «Ризвангуль» стала крупной творческой победой автора и за нее в 1951 году К. Кужамьяров был удостоен Государственной премии СССР. Впервые в истории музыкальной культуры сочинение композитора – уйгура, вышло на Всесоюзную арену и встало в один ряд с лучшими симфоническими произведениями советской музыки.

Лаконично, но точно охарактеризовал композитора Первый секретарь правления СК СССР Т.Н. Хренников: «Куддус Кужамьяров, несомненно, является одним из талантливых представителей советских уйгуров и отличным музыкантом-профессионалом. Его опера «Назугум», балет «Чин-Томур», симфонические, камерные и хоровые произведения отличаются ярким национальным колоритом и привлекают своеобразным сочетанием традиций русской классической и советской композиторской школы с народными ритмическими, интонационными и ладовыми основами уйгурской музыки.

Творческая, общественная и педагогическая деятельность К. Кужамьярова играет большую роль в развитии музыкального искусства Казахстана, в расширении многонационального советского музыкального искусства»<sup>1</sup>.

Крупным событием в истории уйгурского музыкально-драматического театра стала постановка драмы Дж. Асимова и А. Садырова «Анархан», осуществленная народным артистом СССР, лауреатом Государственных премий СССР и Казахской ССР Азербайджаном Мамбетовым.

Режиссуре А. Мамбетова присущи глубокое философское осмысление действительности, страстный гражданский пафос. Он вынашивал мысль поставить на сцене Уйгурского театра спектакль о стремлении народа к свободе, о борьбе во имя ее. Выбор режиссера пал на классическую уйгурскую музыкальную драму «Анархан», она имела семь режиссерских прочтений и каждый раз в ней открывались новые художественные грани.

Но сила классического произведения в том и состоит, что поднимая общечеловеческие проблемы оно переживает свое время, становясь достоянием будущих поколений. А. Мамбетов, осуществляя спектакль на уйгурской сцене, по-новому прочитал драму с высоких гражданских позиций. В результате она прозвучала остро и современно.

Главным для постановщика явилась судьба народа и её олицетворяют основные герои трагедии Анархан и Хамры. Этому

---

<sup>1</sup> Хрешников Т. Из письма Уйгурскому сектору истории и литературы АН КазССР от 29 февраля 1975 года.

была подчинена не только актерская игра, но также оформление художника П. Ибрагимова и музыка композитора И. Масимова.

На фоне трагического звучания музыки молча в трауре появляются родители Анархан (Саит и Гульзара) и медленно раздвигают боковые створки сцены, как бы приглашая нас разделить их горе – потерю любимых детей. Сцена заполняется народом. Мощный хор, оплакивающий смерть юных героев, то затихает, то снова нарастает. В нем слышатся не только горе и печаль, но и сдерживаемая сила народного гнева надвигающаяся буря. И вдруг в этот хор врывается шемящий сердце крик. Такой пролог спектакля, он как бы предваряет события, которые произойдут в семье батрака Саита. Пролог дает огромный эмоциональный заряд зрителю, сосредотачивает его внимание и держит в напряжении более двух часов. События в спектакле, нарастая, стремительно развиваются.

Если в ранних постановках «Анархан» особое внимание уделялось образам Анархан и Хамры (режиссер С. Башоян), Анархан и Ляйлихан (режиссер В. Азимов), Саит и Анархан (Али-Ардобус Ибрагимов), то А. Мамбетов в каждой новой картине выделяет поочередно того или иного героя, акцентируя общность их судеб. Так, если в первых двух картинах центральное место занимают образы Гульзары и Саита в исполнении народных артистов Казахской ССР Рошангуль Илахуновой и Махпира Бакиева, то в последующих на первый план выступают то образы Лавара и Бахтии, то Анархан и Хамры, а в сцене с дервишами – образ Ляйлихан.

Массовые сцены очень верно передают атмосферу и настроение героев. Режиссер уделяет этим сценам максимум внимания. Здесь каждый из участников имеет свое индивидуальное лицо и характер. Таковы массовые сцены пролога, праздника рамзан, свадьбы и финал спектакля. Они эмоционально действенны, скульптурно выразительны.

Широте и эпичности замысла режиссер подчиняет и начало второго действия, когда народ приходит на свадьбу Султанбая и Анархан.

Совершенно по-новому решает постановщик финал спектакля. Известны варианты, в которых героев вешали, отрубали головы, сжигали в тандырах (глиняной печи) и т.д.

Режиссер предлагает иную концовку. Для Султанбая бегство Анархан со свадьбы – оскорбление его мужского достоинства и он приказывает поджечь степь, в которой укрывались влюбленные.

На фоне полыхающей в огне степи бегут Анархан и Хамра...

Стремясь вырваться на свободу, но не смирившись, герои гибнут и их смерть вызывает протест против звериной жестокости феодальных обычаев.

Такое решение спектакля разрушает камерность звучания драмы «Анархан». Личная трагедия героев перерастает в социальную трагедию. В этом сила спектакля, созвучного времени.

Заслуга А. Мамбетова и в том, что он сохранил оригинальный текст драмы, сохранил то, что полюбили и давно приняли зрители.

Незначительные и тактичные сокращения лишь усилили драматизм произведения, сделали его более значительным<sup>1</sup>.

Таким образом инсценизация фольклорного наследия явилась основой развития театрально-зрелищного искусства казахов и уйгуров и дает большие возможности для дальнейшего развития художественной культуры в целом.

Говоря о театрально-зрелищном искусстве в художественной культуре мы не можем не отметить об эстетике кукольного жанра, который является самым любимым и самым популярным среди массового детского зрителя. Он – древнейший вид зрелищного искусства. Кукла появилась тогда, когда появилось человечество (шаманство, магия, обрядовые праздники, религиозные мистерии).

До сих пор культурологи не могут ответить на вопрос: существовала ли изначально кукла-игрушка как самостоятельное культурное явление или эта ее ипостась вторична по сравнению с сакрально - обрядовыми функциями? Большинство исследователей придерживаются мнения, что кукла стала игрушкой далеко не сразу. И вот почему. В глубочайшей древности на ранних стадиях развития общества между созданием предметов религиозного культа и созданием игрушки не было разницы, а мир детей мало отличался от мира их родителей в том смысле, что ребенок рано вступал во взрослую жизнь, приобщаясь к ее ценностям. Именно поэтому древние куклы являлись не только и не совсем игрушками – совмещение игровой роли с другими ипостасями позволяло им «участвовать» в ритуалах, празднествах, различных сакральных

---

<sup>1</sup> См. кн. А. Кадырова. Указ. Соч.

действиях, их клали в могилы или сжигали в качестве искупительной жертвы. Переходя в отроческий возраст, ребенок посвящал богам игрушки своего детства как это делали, например, юные греки и римляне.

Развитие цивилизации увеличило период детства, что вызвало к жизни усложнение функции и конструкции игрушки, ее специализации: она вычленилась из мира взрослых, став сугубо детским, особым и самостоятельным культурным явлением. Постепенно игрушка превращалась в средство воспитания и обучения ребенка, искусственно подгоняясь и приспособливаясь к его пониманию.

На сегодняшний день самой древней куклой считается фигурка из слоновой кости, найденная на территории Чехии в захоронении «Брно – 2»: по оценкам специалистов ей 30-35 тысяч лет. То, что эта статуэтка представляет собой куклу, не вызывает никаких сомнений, но являлась ли она игрушкой, остается загадкой.

Куклы, обнаруженные археологами в Древнем Египте и в государствах Древнего Востока – Шумере и Аккаде относятся к бронзовому веку. Это уже именно игрушки, хотя и очень условные, преимущественно плоские, лишённые ног и скругленные в нижней части туловища.

Древнейших египетских кукол можно разделить на три категории: куклы для шествий и церемоний, куклы религиозно сакрального назначения (объекты поклонения), куклы – игрушки. К числу последних относятся характерные куклы в виде

расширяющихся книзу деревянных сосудов с волосами из нитей бусинок и укороченными руками. Именно такая кукла из детского захоронения, относящаяся к 2000 г. до н.э., экспонируется в Британском музее. Как правило, куклы изображали женщин, но есть и исключения, например, вполне «человекообразная» кукла – мальчик из слоновой кости.

Куклы в Древнем Египте делались и из керамики, свидетельство тому – хранящиеся в Британском музее плоские фаянсовые куклы, покрытые глазурью, с «обрубленными» или сведенными вместе ногами (1700г. до н.э.). Такая же плоская керамическая покрытая синей глазурью кукла (примерно 1250г. до н.э.) есть и в коллекции Лувра. Со временем стилистика кукол-игрушек меняется от преобладавшей в Древнем царстве примитивной условности к большему или меньшему натурализму. К примеру, деревянная куколка девочка, датируемая 1000 г. до н.э., из коллекции Британского музея представляет собой совершенно реалистическое изображение женщины. Помимо глиняных и деревянных в Египте найдено множество кукол из алебаstra и слоновой кости, а также из мягких материалов – льна и шерсти.

Есть сведения, что в XI-XII вв. арабы, жившие в Испании лепили кукол из массы, составленной из земли, размоченного картона и гипса, своего рода предка папье-маше. Куклы, выполненные из этого материала отличались большей хрупкостью, но и большей выразительностью, чем деревянные, поскольку масса в сыром виде пластична и легко формуема. Подобные сведения, конечно, вызывают некоторые сомнения в их достоверности, ведь

общеизвестно, что ислам запрещает изображение не только человека, но и любого живого существа, отбрасывающего тень. Однако достаточно вспомнить персидские миниатюры раннего Средневековья, запечатлевшие красавиц газелями, героев-лучников, пляску дервишей, чтобы понять, что запреты были не столь строги и исключения все же существовали. К тому же наличие воплощенных образов человеческих подтверждает и предание, повествующее о девятилетней Айше – юной жене пророка Мухаммада.

Стилистически и иконографически все куклы-игрушки средних веков и эпохи Возрождения, схожи. Вне зависимости от места происхождения они часто бесформенны, предельно аскетичны, закрыты, закутаны, задрапированы в складки одежд, скрывающих в соответствии с канонами церковной морали тела; ноги едва намечены отдельными штрихами или вообще отсутствуют, лица несут на себе печать суровости.

Куклы-игрушки создавались мастерами-ремесленниками – столярами, кузнецами, плотниками (исключения составляли ржаные и пряничные куклы – творение пекарей и кондитеров) причем производство игрушек носило исключительно домашний характер.

Существуют разновидности кукол:

1. перчаточные
2. марионетки
3. тростевые
4. планшетные



5. паркетные
6. ростовые
7. маски
8. теневой театр
9. вертепный театр
10. театр предметов.

Примерно на рубеже XV-XVI вв. кукол стали одевать. Если раньше формы передавались условно, а одежда лишь подразумевалась (выполнялась из того же материала, что и кукла, или рисовалась), то теперь ее делали отдельно на подобие человека.

Существуют различные точки зрения на происхождения театральной куклы. Согласно первой (Ш. Нодье), истоки его следует искать в детской игре. Согласно второй (Ш. Маньян), искусство, ставшее впоследствии театром кукол, возникло из попыток человека сделать подвижным изображение бога. Есть мнение, что искусство играющих кукол вытекает из традиционных обрядов, поскольку кукла изначально соотносилась с культом предков и маской.

История театральной куклы позволяет увидеть все многообразие ее ролевых функций: она представала в роли пращура, потомка, хранительницы души и духа, изображение божества, духовной сущности и самого человека.

Огромная популярность театральной куклы во времена античности в период раннего Средневековья сменилась упадком. В эпоху Возрождения для театральной куклы начался новый,

«активный» этап жизни, исчезли запреты в отношении кукольников и кукольного театра, обновилась его связи с актерским театром.

Золотым веком кукольного театра стало VIII столетие: кукольные спектакли пользовались необычайной популярностью, куклы-марионетки играли знаменитые пьесы, поражая своей виртуозной игрой. Однако, возникшая в театральном искусстве оппозиция куклы живому актеру внесла поправки в способность куклы служить телесной моделью человека: если кукла-игрушка была образом человека вообще, то театральная кукла стала моделью актера, причем более других его напоминала марионетка.

Самые древние куклы – обрядовые; именно в них многие исследователи ищут истоки как театральных кукол, так и кукол-игрушек. Очень часто обрядовые по своей природе и происхождению куклы являются многофункциональными: «обрядовость» куклы сочетается с ее «игрушечностью», «театральностью» и т.д.

Нет ни одного народа, не имеющего в своем культурном арсенале обрядовых кукол: Кострома, святочные куклы, Коляда у славянских народов, Бефана в Италии, Рапаной в Полинезии и на острове Пасхи – этот список можно продолжать бесконечно.

В первую очередь обрядовые куклы служили изображением духов и божеств, выполняли функции талисманов и оберегов, выступали в роли символа в ритуальных играх и представлениях, а также были средством передачи детям религиозных верований и приобщений их к традиционной культуре народа.

У многих народов: в Югославии, Японии, России, Испании – в семьях при рождении девочки делались куколки, призванные в дальнейшем, по законам симпатической магии, обеспечить ей плодovitость («подобное вызывает подобное»); такие куколки передавались по наследству, вручались на свадьбе невестам (в наши дни отражением этой традиции является обычай призывать куклу к первой машине свадебного кортежа).

Перенесемся из исторической на современный этап и проследим это на конкретном примере деятельности актюбинского кукольного театра кукол «Алакай» - лауреата международных республиканских фестивалей театров кукол России, Болгарии, Испании, Турции, Кыргызии.

За 20 лет в театре было поставлено около ста постановок, показано более 3600 спектаклей, которых посетили более двух миллионов зрителей.

Сегодня театр «Алакай» популярен, о чем говорит гастрольный маршрут театра, который охватил почти все города Казахстана и соседние области России, крепнет из года в год, принося успех и популярность театра, творческий союз режиссера из г. Тольятти Г. Гипикова и главного художника театра кукол «Алакай» А. Курманалиной.

Специфика кукольного искусства такова, что юный зритель внимает куклам, а дяди и тети, оживляющие их, остаются за «кадром». Вот в этом то и проявляется настоящее искусство артиста – неназойливо вжившись в роль персонажа, передать тембром голоса образ сценического героя. Оно дается не каждому –

только тому, кто по-настоящему любит свою профессию. Об этом и размышляли на пресс-конференции, состоявшейся 25 сентября 2004 года, члены экспертного совета фестиваля.

Ахмеджан Кадыров – профессор Академии искусств им. Жургенова Республики Казахстан сказал следующее: «Кукольный театр древнее всех видов театрального искусства. Еще не было драматических театров, а кукловоды ходили среди народа, показывая свои спектакли. С огромным удовольствием получил приглашение на фестиваль, который проходит в прекрасном городе Актюбинске. Год уходящий – Год России в Казахстане. И не случайно руководство Актюбинского городского управления культуры и театра кукол «Алакай» решили провести международный фестиваль «Ассала-магалеюкүм» с приглашением коллективов кукольных театров из братских республик и продемонстрировать этим величайшую идею, которой мы сегодня руководствуемся, - идею межнационального согласия народов, взаимного проникновения театральных культур всех народов.

Настоящий фестиваль не ставит перед собой задачу выявить лучший коллектив, для нас главное – пообщаться, пооткровенничать - это тоже одно из сводных движения нашего зрелищного искусства.

На вопрос определения профессионального уровня театра «Алакай» А. Кадыров ответил, что театр признан одним из ведущих кукольных коллективов в Казахстане. Репертуар его постановок рассчитан и на взрослого зрителя.

Основные проблемы, волнующие кукольников, - недостаток профессиональных и воспитания национальных кадров. Работа профессионального режиссера – кукольника требует большего напряжения, преданности и любви к своей профессии и, естественно, большого таланта. Совмещать в себе все эти качества не просто.

Другая проблема кукольного искусства – укрепление материальной базы, обновление реквизитов, костюмов.

Думается, что в связи с возросшим вниманием государства к развитию кукольного искусства работники этой сферы получат мощную поддержку, которая поможет решить им эти вопросы».

Геннадий Гипиков – профессиональный кукловод, художественный руководитель и режиссер театра кукол «Дюймовочка» города Тольятти: «Первый международный фестиваль кукольных театров – большое событие в жизни Казахстана. Ведь цель фестиваля – не только просмотр спектаклей, обмен мнениями, информацией о том, кто чем дышит, задача его глубже: посредством спектаклей спланивать детей всей земли, объединять все народы мира».

...В один момент сцена областного театра кукол «Алакай» превратилась в шумный восточный базар, на который прибыл караван с шелками и дорогими товарами. Тут же появился и герой национальных сказок, вездесущий Алдар-Косе.

В этой постановке было занято более 30 кукол – тростевых, традиционных, перчаточных, тан тамарысок, планшетных, на ходулях, масочных... И весь этот театральный механизм спектакля,

выдержанного в казахском национальном колорите, привел в действие заслуженный деятель искусств Республики Казахстан, профессор, Бекболат Саттарович Парманов.

В его спектакле Алдар-Косе – не просто легендарный герой сказок, этот обобщающий образ выведен по мотивам восточных легенд и сказаний.

«С детства мы его знали только как борца за справедливость, заступника бедных, - говорит директор театра Назира Табельдинова, - но в этом спектакле образ его вычерчен гораздо шире. Чем можно поразить своих коллег? Только своим национальным искусством. Поэтому неслучайно выбор пал именно на эту постановку. Она объемна, масштабна, в ней присутствует живая музыка, занята фольклорная группа с использованием национальных инструментов под руководством местного композитора Али Ермекбаева. Думаю, что даже с патриотической точки зрения выбор спектакля оправдан, для актеров работа с таким именитым режиссером стала большим мастер-классом».

Известный кукольник любезно согласился дать интервью: «Так как я имею и актерское, и режиссерское образование (Б. Парманов – единственный казах-кукольник, который очно окончил в начале актерский факультет, затем режиссерское отделение Санкт-Петербургской академии – бывший Ленинградский государственный институт театра музыки и кинематографии), то мне не раз приходилось открывать театры кукол в областных центрах республики, помогать начинающим коллективам.

Что касается спектакля «Алдар-Косе», то я считаю, что пьеса эта будет всегда востребована. Все говорят, что эта сказка только для маленьких. Я с этим абсолютно не согласен. Алдар-Косе – среди нас, он не должен сейчас хитрить, не должен быть равнодушным, потому что XXI век – век жесткого времени. Люди перестали сочувствовать друг другу. Мне кажется, основная задача этой постановки – донести до зрителей главное предназначение человека в этом мире: делать добро, сопереживать, потому что сейчас стало очень много одиноких, мы уходим в свою скорлупу и закрываемся...

Алдара-Косе играют 3 актера, потому что все грани его душевного мира невозможно было показать через одного актера. Такие герои, как Алдар-Косе, есть у каждого народа и о них надо говорить. Этот спектакль приоткрыл новые грани в раскрытии образа Алдара-Косе, потому что этот персонаж может размышлять о жизни, читать стихи, говорить о любви и в конце жизни заявить: «Я не мало прожил, многое узнал, но в то же время я ничего не знаю об этой жизни». Таково философское направление спектакля. Спектакль поставлен в жанре балагана, так как жизнь наша местами похожа на балаган. Порой не замечаем, чем живут наши дети. Важно, чтобы в этой карусели мы не нашли время сказать об этом.

Теперь об актерах. Если у музыканта обязательно есть инструмент на котором он играет, то у актера драматического или кукольного весь инструмент в нем самом. Прежде всего он должен быть личностью. Он работает для маленьких детей. И если ему

ничего сказать со сцены, то ребенок ничего для себя не подчеркнет. Надо удивить, ошеломить его. Сейчас, век компьютеров, особенно ценно живое общение, и насколько оно будет интересным, зависит от индивидуальности и профессионального мастерства актера.

Как восприняли зрители ваш спектакль... Все, кто видел, говорят, что он прошел замечательно, художественная целостность разрезают 6 новелл, которые существуют как бы сами по себе. В этом ключе актерам играть было очень сложно. Но они преодолели этот барьер.

Когда-то, работавший в областном драматическом театре Дихан Жалекенов написал пьесу «Тысяча и одна ночь», премьера которой состоялась 20 ноября 2004 года.

Все 9 томов режиссер обрабатывал в поисках подходящего сюжета. Из тысячи сказок он выбрал ту, в которой рассказывается о счастливой любви красавицы Будур. Над инсценировкой трудился 3 месяца. Действие спектакля проходит в Кабуле, Стамбуле, Сирии и Персии. Тяжело было подобрать подходящую музыку. За арабскими композициями, исполненными на народных инструментах пришлось ездить в Алматы. Звучат в спектакле и фрагменты древнего намаза. Идет представление больше часа и рассчитано на взрослую аудиторию. В этом спектакле используется синтез актерской игры и кукол.

По рассказам Дихана Жалекенова, театр приспособливается под зрителей. В его планах ставить спектакли для всех возрастов.

Для кукольников не существует границ, поэтому сегодня, когда из Татарстана, Киргизии, России и Казахстана разговаривает



на понятном для всех детей языке, даря маленьким человечкам улыбку и умную, добрую подсказку – считаем эстетическую задачу выполненной.

Сегодня современный спектакль – это прежде всего многозначное произведение искусства, которое способно осмысливать события самых разных исторических эпох, литературные сюжеты от античности до самых модных направлений, вопросы философии, приближая все это к социально-нравственным проблемам нашего времени<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Г. Жумасентова. Указ. соч. с. 133.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Все этносы проживающие в Казахстане на основе действующей конституции имеют равные права на равный доступ к сферам образования и труда, на возрождение и развитие родного языка, культуры, традиций».<sup>1</sup>

Современное евразийское профессиональное художественное творчество - уникальный пример активного взаимодействия и взаимовлияния различных зрелищных искусств, существующих в рамках единой многонациональной культуры, которое укрепляет мир и единство на этой древней земле. Художественная культура региона работает в тесном содружестве, являясь источниками национального возрождения и эстетического воспитания нового поколения.

Евразийское зрелищное искусство, пройдя большой своеобразный путь развития, обрело самобытный облик и локальные черты. Его творцы – представители устного народного творчества, были выходцами из среды трудового народа и имели свои объединения, свою «школу» с определенными эстетическими принципами и нравственными нормами.

Народное художественное творчество с его «драматургией» было поистине площадным зрелищем, что выражалось в его связи с жизнью, с идеалами и эстетическими воззрениями трудового народа, в объективном отображении реальной действительности.

---

<sup>1</sup> Ц. Назарбаев. Указ. соч. стр. 210

воспевании оптимистического взгляда на жизнь и глубокой веры в неиссякаемые силы трудящегося человека.

Под воздействием гастролировавших в Туркестане русских, татарских, азербайджанских зрелищных трупп, благодаря движению местных просветителей за внедрение в крае театральной культуры европейского типа, в середине десятых годов прошлого столетия, родился демократический евразийское зрелищное искусство новой формы, ставшей лабораторией рождения современной драматургии и зрелищного искусства.

Создатели нового евразийского художественного искусства М. Ауэзов, Ж. Шанин, Г. Мусрепов, С. Муканов, Б. Майлин, А. Розыбакиев, К. Кужамьяров и другие, руководствуясь учением о культуре, крепко опирались на опыт развитых зрелищных культур братских народов, а также на богатое наследие фольклорного творчества своих народов. Критическое освоение и развитие, разумное сочетание этих двух начал, привели не только к успешному формированию драматургии и музыкально-фольклорного театра, как истинно народного, всем своим существом связанного с жизнью, идеалами и творчеством народных масс, но и первым значительным успехам в деле овладения реалистического зрелищного искусства.

Основоположники евразийской художественной культуры уже в начале своего творческого пути наметили задачу обоюдного приближения искусства к народу, и народа к искусству и в своей практической деятельности стремились претворить ее в жизнь. Поэтому в своих произведениях они стремились разработать

значительные и актуальные темы того периода и решать их, руководствуясь критериям большого искусства, масштабно и глубоко, и в то же время в понятных и любимых народом художественных формах. Вместе с тем они особое значение придавали воспитанию зрителей, подготовке их к восприятию высокого искусства, развитию их эстетического и нравственного вкуса.

При зарождении, формировании художественной культуры были использованы традиции классической литературы, народной и профессиональной музыки устной традиции, народного танцевального и музыкально-зрелищного искусства. Но среди этого художественного творчества особенно было заметно воздействие на новый жанр традиций площадного комедианства. В них можно было наблюдать гротеск по внешности, движениях и жестах, саморазоблачение и взаиморазоблачение отрицательных персонажей, условное изображение места и времени действий, тесный контакт со зрителями, широкое пользование импровизаций, острословие – ку. Это свидетельствует о том, что богатые традиции площадного зрелища комедиантов переплетались с формой нового, театрального искусства в целом и позднее музыкально-драматического, придавая им национальный колорит.

Новаторское использование традиций фольклора не ограничивается вопросами языка и стиля. Создатели зрелищного искусства стремились к занимательности сюжета, к романизации в обрисовке положительных героев, к сгущению красок в показе отрицательных персонажей и другие, что исходило из традиций

национальной классической поэзии и фольклора, в частности, его наиболее крупного жанра – эпоса. Складывающийся на протяжении многих веков в различных общественно–политических и экономических условиях эпос – произведение сюжетно–организованное, многосоставное и многотомное. Классический эпос сложен рифмованным стихом, который перемежается с рифмованной прозой.

Природная сущность этноса сделала его фундаментом, на котором было воздвигнуто «здание» нового литературно–художественного жанра – музыкальной драмы, которая затем переросла в оперу и балет.

Классические казахские пьесы «Энлик – Кебек», «Карагоз», «Айман – Шолпан», «Козы – Корпеш и Баян – Сулу», «Кыз – Жибек», и уйгурские – «Анархан», «Герип и Санам», «Назугум» были поставлены на сцене братских народов евразийского региона. Уровень мастерства актеров определяется обычно сценическими образами этих героико–романтических спектаклей. Энлик, Карагоз, Баян – Сулу, Кыз – Жибек, Анархан, Назугум обладают ярко выраженным национальным характером. Эти героини не покорились своей судьбе, яростно протестуя против насилия, унижения и оскорбления.

Зрители любят этих прекрасных девушек и их мужественных возлюбленных, их волнуют спектакли, в которых чудесным образом воскресает историческое прошлое евразийских народов. Каждый сидящий в зрительном зале театра хранит в памяти

исторические легенды и эпические сказания, послужившие основой для сценического действия.

Современное прочтение фольклорных драматургических произведений выразилось не только в режиссерской партитуре, но и затронуло актерское искусство. Здесь наблюдается у молодого поколения актеров отсутствие знания быта, традиций, прошлой истории своего народа, а также не владеют свободно искусством сценической импровизации, непревзойденными мастерами которой были актеры старшего поколения. Образы, созданные молодыми исполнителями зачастую носят абстрактный характер. Такой подход актера в создании живого человеческого характера обычно связан с излишне вольным обращением режиссера с авторским материалом. Были и постановки без занавеса, без декораций, в одних черных сукнах с разнообразными световыми и звукооформлениями. Одним словом, отдавали такие режиссеры-постановщики дань моде и поискам в стиле «модерн». Они не прижились на сцене, не только потому, что коллектив «сугубо» национальный театр, а потому что такое увлечение за внешними «эффектами» и «новизной», лишь бы удивить зрителей, теряли качественной зрелищности искусства казахов и уйгуров, как выразителя национального характера.

Рост от этнографических постановок, фольклорно-игровых традиций до спектаклей глубоких мыслей и сильных чувств, по своей направленности, отвечающих вкусам самого взыскательного зрителя, - необходим сегодняшнему зрителю.

Оригинальные зрелищные представления возникают на перекрестке традиционных и новаторских тенденций. Как и традиции, новаторство проявляется по-разному: в содержании, форме и средствах выразительности. Например, в искусстве национальной оперы, используя основы фольклорной мелодии с классической музыкой, композиторы Е. Брусиловский, М. Тлеубаев, К. Кужамьярова, Л. Хамиди, Г. Жубанова остановились на уже готовые темы, создавая яркие музыкальные образы, воплощенные блестящими исполнителями К. Байсеитовой, Р. Джамановой, Б. Тулегеновой, Е. Серекбаевым, Р. Абдуллиным... На примере оперных и балетных спектаклей театра мы можем проследить, что в художественном процессе всегда можно заметить черты, связывающие её с традициями и новаторски решенной, согласно современным требованиям. Именно новаторские дерзания привели вышеуказанных казахских и уйгурских композиторов и режиссеров К. Байсеитова и К. Джандарбекова к значительным победам, поднявшим национальную оперу на новый качественный уровень. Но еще сложная задача стоит перед казахской оперой по созданию образа современника. Это должен быть не только оперный образ человека, живущего в наше время, а прежде всего человека с высокими нравственными идеалами, личности активной, яркой и интересной.

Такой репертуарной политики придерживались видные деятели евразийской художественной культуры. Так, в качестве балетных либреттистов выступали М. Ауэзов, А. Таджибаев, К. Байсеитов, К. Хасанов и другие. Начиная с небольших

танцевальных сценок, народных обрядов и празднеств, хореографы региона постепенно пришли к полнометражным балетам. Сегодня же, по истечении почти семидесяти пяти лет с момента постановки первого национального балета, мы можем констатировать, что спектакли в постановке евразийских балетмейстеров вобрали в себя лучшие достижения русского балетного искусства: симфонизация хореографической партитуры, синтез с другими видами искусства, развитие балета по законам действенной драматургии и, конечно же, использование национального танцевального фольклора. Посредством музыки, народного танца рисуется образ общечеловеческий, масштабный в своей трактовке, в многоаспектности его преломления. Упрекнуть же евразийских балетмейстеров можно лишь в невнимании к богатствам хореографического фольклора, отсюда и заштампованное однообразие в решении национальных танцев.

В республиках евразийского региона не ведется планомерной работы в области исследования национального танцевального искусства. До сегодняшнего времени большинство деятелей художественной культуры не имеют представления о национальном бытовом танце. К сожалению, в регионе своевременно не были достаточно организованы, активно поддержаны и стимулированы собирательская деятельность сугубо по танцевальному фольклору, научные изыскания в этой области. Плоды этого мы и пожинаем теперь, когда перевелись знатоки народного танца, лучшие традиции исполнительства, которые



исчезли под влиянием мощной культурно–идеологической экспансии.

Принципиально важным здесь является то, что без национальных самобытных спектаклей невозможно развитие самого регионального балета.

Важной творческой проблемой остается проблема языка искусства, танцевально–пластической характеристики нашего современника. Что, конечно же, требует развития балета как одного из видов евразийского зрелищного искусства, шагнувшего уверенно в XXI век.

Сегодня, да и во все времена евразийский регион не отменял суверенитет многонациональной культуры, ибо в национальных республиках проживает около 150-ти наций и народностей. Они, как единая цепь настолько прочно связаны, что при разрушении или изъятии даже одного звена, приведет ее к разрушению. И здесь роль зрелищного искусства все более возрастает, поскольку нравственное здоровье общества, его морально–психологический климат, дружба между народами в немалой степени определяет состояние художественной культуры народов. Зрелищные коллективы региона говорят на 12 языках. На заре формирования и становления вышеуказанных коллективов, ими интересовались все представители творческой интеллигенции, некоторые из них фактически стояли у истоков, что в конце концов стимулировали и выявляли яркие талантливые личности. Теперь же постепенно все расходятся по своим «квартирам», переставая ходить друг к другу, вариться в «собственном соку», стали изолироваться. Не думается,

что кто-либо выигрывает от этой духовной и эстетической изоляции, от потери многонациональной взаимосвязи и взаимовлияния национальных художественных культур.

Любой вид зрелищного искусства не сможет дальше развиваться, если не будет уделено самое большое внимание подготовке кадров. И это было своевременно понятно руководителями национальных республик евразийского региона. Если раньше их готовили Москва, Ленинград и Ташкент, то теперь готовят на местах: специалистов драмы, оперы, музыкальной драмы и комедии, хореографии, кино, телевидение, радио, заодно и сценаристов, звукорежиссеров, художников – декораторов и операторов. Его выпускникам, особенно киноотделению, не хватает пока профессионализма, мастерства. Их потом можно наработать, а как быть с национальным мироощущением, мировосприятием, мирознанием?

Печально, но действительность такова, что молодых, волей советского строя, русифицированных режиссеров не вернешь в лоно национальной художественной культуры они не маргиналы, не будем тешить себя мерками иных стран.

Сегодня в период политической и экономической стабильности в евразийском регионе, идеологические неразберихи серьезно могут тревожить прочность фундамента дружбы многонационального государства, его зрелищного искусства.

Художественная культура Евразии – это союз разных видов искусств и жанров, творческой деятельности индивидуумов и коллективов. Но союз этот отнюдь не являет собой гармонического

согласия. Он конфликтен, внутренне драматичен. Ему известны серьезные художественные обретения, но и в равной мере существование имеющих значение творческих уроков идейно-эстетических потерь. Неизбежны ли они? В отыскании ответа на этот вопрос и состоит одно из практических значений нашего труда.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абалкин А. Кругозор драматурга. М., 1957.
2. Авдеев А.Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М.1964.
3. Азизов М. Уйгур халкиным уссуль санити. Алма-Ата, 1979.
4. Айни С. Воспоминания.- М.-Л., 1960
5. Айтматов Ч. В соавторстве с землей и водою... Очерки, статьи, беседы, интервью. – Фрунзе, 1979.
6. Алибакиева Т. Двенадцать уйгурских мукамов. Алма-Ата,1988.
7. Андреев И.А. Происхождение человека и общества. М., 1882.
8. Анисимов А.Ф. Духовная жизнь первобытного общества.-М.-Л., 1966.
9. Античные мысли об искусстве. – М., 1965.
10. Арийство и семитизм евразийских народов. Москва Алматы, 2004.
11. Аристотель. Об искусстве. – М., 1938.
12. Аршидинов Б. «Двенадцать мукамов». Алматы, 2002.
13. Аршидинов Б. Путешествие в мир эпосов. Алматы, 2003.
14. Ауэзов М.О. Уакыт жане адебиет. КМКЭБ, 1962.
15. Ауэзов М.О. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961.
16. Ауэзов М.М. Евразийство и казахское искусство. Университет «Кайнар», 2001. №1.
17. Ахметов К. Узбекская музыкальная драма. Автореферат диссертации. Ташкент, 1971.
18. Аязбекова С.Ш. Картина мира, этноса. Коркут и философия казахской музыки. Алматы, 1997.

19. Байбаков К.М. Культ барана у сырдарьинских племен. Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата, 1980.
20. Бартольд В.В. Ислам. – М., 1918.
21. Бартольд В.В. Общие работы по истории Средней Азии. Соч., т.2, ч.1. – М., 1963.
22. Бартольд В.В. Двенадцать лекций по истории турецких народов. Сочинения, т.5, М., 1963.
23. Басилов В.Н. Культ святых в исламе. – М., 1970.
24. Баласагунский Ю. Благодатное знамя. М., 1983.
25. Белинский Б.Г. О драме и театре. – М., 1982.
26. Беляев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
27. Бородин Е.Т. Природное и общественное воспроизводство. М., 2003.
28. Брагинский И.С. Исследования по таджикской культуре. – М., 1977.
29. Буддийская мудрость. Минск, 2000.
30. Булдагов Л.З. Сравнительный словарь турецко-татарских наречений. СПб. 1969.
31. Валитова А.А. К вопросу о фольклорных мотивах в поэме «Кутадгу билиг». Жур. «Советское востоковедение», 1958 г., №5
32. Ван Живэй. Динлин миньцзуши (история динлинов). Шисюэ цзикань, 1936.
33. Валиханов Ч. Сочинения. – СПб., 1904.
34. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии. Описание поездки из Тегерана через Туркменскую степь по восточному берегу Каспийского моря в Хиву, Бухару и Самарканд.

- совершенной в 1863 году Арминием Вамбери, членом Венгерской Академии. – СПб., 1865.
35. Веселовский А.Н. Собр. соч., т.1. М., 1913.
  36. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1941.
  37. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республики. М., 1959.
  38. Виноградов В. Музыка народов Азии и Африки. М., 1969.
  39. Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье: Этнос, языки, религии. – М., 1992.
  40. Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов. – СПб., 1897.
  41. Гацак В.М. Поэтика эпического историзма во времени. – М., 1938.
  42. Гацак В.М. Фольклор: поэтика и традиция. – М., 1982.
  43. Герасимович Л.К. Монгольское стихосложение. Ленинград, 1975.
  44. Гумилев Л.Н. Степная трилогия. Его же. Древняя Русь и Великая степь. Он же. Древние тюрки. М., 1967.
  45. Гусев В.Е. Истоки русского народного театра. Ленинград, 1977.
  46. Горький А.М. Доклад на первом всесоюзном съезде советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934.
  47. Двенадцать мукамов (тексты). Алма-Ата, 1970.
  48. Древнетюркский словарь. Л., 1969.
  49. Егоров А. Проблемы эстетики. – М., 1967.
  50. Емельянов Л.И. Методологические вопросы фольклористики. – Л., 1978.
  51. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. – Л., 1974.

52. Жирмунский В.М. Введение в изучение эпоса «Манас». (Киргизский героический эпос «Манас»). – М., 1961.
53. Жумасейтова Г. Страницы Казахского балета. Астана, 2001.
54. Зисль А.Я. Искусство эстетики. – М., 1975.
55. Ибраев Б. Космологические представления наших предков. Алма-Ата, 1989.
56. Игнатъева Л. Ризвангуль. «Казахстанская правда», 1958, 29 ноября.
57. Исраилов М. Уйгурский танец на территории Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1997.
58. История культур древности. М., 1989.
59. Кадыров А. Уйгурский советский театр. Алма-Ата, 1984.
60. Кадыров А. Театральные встречи... Алматы, 2006.
61. Кадыров А. После третьего звонка. Алматы, 2007.
62. Каиржанов А.К. Мир древних тюрок. Астана, 1999.
63. Кайдаров А.Т. Развитие современного уйгурского литературного языка. Ч.1, Алма-Ата, 1969.
64. Каскабасов С.А. Родники искусства. Алма-Ата, 1986.
65. Каскабасов С.А. Колыбель искусства. Алма-Ата, 1992.
66. Кенин-Лопсан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Новосибирск, 1987.
67. Кенон Р. Восток и Запад. М., 2005.
68. Ким В.Н. Фольклор – источник музыкальной драмы, как жанра узбекской литературы. Т., 1994.
69. Ким В.Н. Наследие художественной культуры Востока и его место в формировании драматургии. Ташкент, 2000.
70. Ким В.Н. Философия Евразийства и наследие художественной культуры Центральной Азии. Беловодье, 2004.

71. Ким Н.С. Театр масс. Т., 1977.
72. Ким Н.С. Народное художественное творчество Советского Востока. М., 1985.
73. Кирина К. Куддус Кужамьяров. М., 1980.
74. Кляшторный С.Г. Древнетюркские рунические памятники, как источник по истории Средней Азии. М., 1964.
75. Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1966.
76. Кор – Оглы Х. Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана, и Азербайджана. М., 1983.
77. Кор – Оглы Х. Узбекская литература. М., 1976
78. Кужамьяров К. Под лежачий камень. «Казахстанская правда», 1964, 27 марта.
79. Культурное наследие народов Востока и современная идеологическая борьба. Отв. ред. Литман А.Д., Солнцев В. – М., 1987.
80. Кундакбаев Б. Путь театра. Алма-Ата, 1976.
81. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
82. Лукьянов А.Е. Философия Дао. Лао цзы и Конфуций. М., 2002.
83. Лыкошин Н. Пол жизни в Туркестане. Пг., 1916.
84. Львов Н. Казахский театр. М., 1961.
85. Львов Н., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск, 1980.
86. Лю Зишав. Уйгур тарихи. 1-кисим. Урумчи, 1984.
87. Мазаев. А.И. Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоритического исследования. – М., 1978.



88. Маматахунов У. Классики уйгурской литературы. Ташкент, 1960.
89. Малюгин. Л. Театр начинается с литературы. М., 1967.
90. Массанов Н.Э. Кочевая цивилизация казахов. А-М., 1995.
91. Массовое художественное творчество трудящихся. М., 1976.
92. Массовые праздники и зрелища. М., 1961.
93. Материалы по истории и культуре уйгурского народа. Алма-Ата, 1978.
94. Межуев В.М. Культура и история. М., 1977.
95. Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1966.
96. Мирза-Ахмедов П.М. Национальная эпическая традиция в творчестве Чингиза Айтматова. Т., 1980.
97. Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978.
98. Моханин В. «Герип и Санам» в уйгурском театре. «Казахстанская правда», 1941, 26 февраля.
99. Муканов С. Шаги великана. Алма-Ата, 1960.
100. Муканов С. Анархан. «Казак эдебиеты», 1936, 30 декабря.
101. Назарбаев Н. Идеиная консолидация общества – как условие прогресса Казахстана. Алматы, 1993.
102. Назарбаев Н. Основные направления внутренней и внешней политики на 2004 год. Алматы, 2003.
103. Набиджан Турсун «Вопросы политической истории уйгуров в китайской историографии» М., 1998.
104. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера. М., 1984.
105. Обряды, обычаи, традиции казахского народа. Алматы, 2000.
106. Общая теория жизни. М., 1985.
107. О философской школе Казахстана. Алматы, 1999.

108. О топониме Такла – Макан см.: Тенишев Т. О. Значение слова – в кн.: Вопросы уйгурской филологии. Алмаата, 1961.
109. Орлова И.Б. Евразийская цивилизация. М., 1998.
110. Пави П. Словарь театроведческих терминов. М., 2001.
111. Пальванова Б.П. Эмансипация мусульманки. М., 1982.
112. Памятники индийской письменности из Центральной Азии. Вып.1 – М., 1985.
113. Пантусов Н. Материалы к изучению наречий таранчей Илийского округа. Казань, 1907.
114. Платонов Ю. Забытые названия. «Казахстанская правда», 1936, 4 декабря.
115. Позднеев Д. Исторический очерк уйгуров. М.,1990.
116. Потанин Г.Н. Очерки северо-западной Монголии. Пб. 1883.
117. Предметы культа казахов, киргизов и каракалпаков. Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана. Л., 1978.
118. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
119. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.,1976.
120. Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. М.,1977
121. Радлов В. К вопросу об уйгурах. Алматы, 2003.
122. Рейгардт М. Независимая традиция. М., 1974.
123. Роборовский В. И. Путешествие в Восточный Тянь-Шань (1890-1895). М., 1949.
124. Рузиев М. Возрожденный уйгурский народ. Алма-Ата, 1976.
125. Рутковская Г.Ю. Глазами сердца. Астана, 2001.
126. Савушкина Н. Об использовании исполнительского начала в фольклоре. М., 1963.

127. Сайяди. Тахир и Зухра. Ташкент, 1960.
128. Саитова Г. Сценическое воплощение уйгурского народного танца ансамбля «Нава». (Материалы международной конференции), Алматы, 2003.
129. Саитова Г. О некоторых исторических свойствах уйгурского танца. В кн. Исследования по уйгуроведению. Алматы, 2001.
130. Саитова Г. Уйгурский сценический танец. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Алматы, 2005.
131. Сапаргалиева Т. Старейшина уйгурской музыки. В кн.: «Мне повезло в судьбе быть первым...». Алматы, 2003.
132. Сарынова Л. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1976.
133. Сатпаев. Казахская лит-ра и Восток А-Ата. 1982.
134. Симаков Г.Н. Общественные функции народных развлечений в конце XIX начале XX вв. Л., 1984.
135. Скосырев П. Листья и цветы. М., 1957.
136. Смирнов Н.И. Искусство играющих кукол. М., 1983.
137. Содиков К. Уйгур юзувчи тарихи. Тошкент, 1997.
138. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1983.
139. Стеблева И.В. Поэтика древнетюркской литературы и трансформация в раннеклассический период. – М., 1976.
140. Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI-VIII вв. – М., 1965
141. Тимошинов В. Культурология. Алматы, 2003.
142. Тихонов Д. Хозяйство и общественный строй уйгурского государства. М.Л., 1966.
143. Толстов С.П. Древний Хорезм. М., 1948.

144. Турсун Заде Ф.М. Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976.
145. Турсунов Набиджан «Вопросы политической истории уйгуров в китайской историографии» М., 1998.
146. Уйгурская литература (хрестоматия) для 9 классов. Алма-Ата, 1969.
147. Урсум А.Д. Человечество, Земля, Вселенная. М., 1977.
148. Финдейзель Х. Истоки театрального искусства. М., 1969.
149. Фирдоуси Шах-наме. Из-во МИД Ирана. Тегеран, 2001.
150. Хамраев М. Расцвет культуры уйгурского народа. Алма-Ата, 1967.
151. Хазен А.Н. Разум человека и разум природы. М., 2000.
152. Хамраев М. Веков неумирающее слово. Алма-Ата, 1969.
153. Чирь Л. Уйгуры Восточного Туркестана и соседние народы в конце XIX-начале XX вв. М., 1990.
154. Шарипова Г. Салима Сатарова. «Казахстанская правда», 1938, 3 февраля.
155. Шахматов В.Д. Некоторые вопросы развития исследования древней и средневековой истории Казахстана. Известия АНКазССР серия историй, археологии, этнографии, выпуск 2 (7), 1958.
156. Шкловская А. Уйгурская профессиональная музыка устной традиции (На материале мукама). Алматы, 1991.
157. Шнтов И. П. Взаимодействие фольклора, самодеятельного и профессионального художественного творчества. М., 1964.
158. Эпиаде М. Священное и мирское. М., 1994.
159. Югай Г.А. Средний путь России. (Конвергентное общество). М., 1998.

160. Югай Г.А. Общность народов Евразии – Арьев и суперэтносов – как национальная идея: Россия и Корея. Беловодье, 2003.
161. Югай Г.А. Арийство и семитизм Евразийских народов. М-А., 2004.
162. Югай Г.А. Голография Вселенной и новая универсальная философия. М., 2007.
163. Юнг К.Г. О психологии восточной религии и философии. М., 1994.
164. Юсуф Баласагунский. Благодатное знамя. М., 1983.
165. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М., 1985.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА ПЕРВАЯ</b>	
<b>ФОЛЬКЛОР В ЕВРАЗИЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ</b>	
<b>МЫШЛЕНИИ</b>	
1. Эстетика казахского фольклора .....	<b>18</b>
2. Уйгуры и национальный фольклор .....	<b>65</b>
<b>ГЛАВА ВТОРАЯ</b>	
<b>ФОЛЬКЛОРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ТЕАТРАЛЬНО-ЗРЕЛИЩНОМ</b>	
<b>ИСКУССТВЕ.</b>	
1. От эстетики народного творчества – к профессиональному искусству .....	<b>98</b>
2. Инсценизация фольклорного наследия, как эстетико-художественное явление .....	<b>134</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>199</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>209</b>

*Курманалина Асия Тажбековна*

**ФОЛЬКЛОР – ОСНОВА ЕВРАЗИЙСКОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**  
*Монографическое исследование*

Отв. за выпуск С.С. Симомян

Редактор В.В. Ланщиков

Оригинал-макет, обложка Л.Н. Шишкина

Подписано в печать 06.10.2007. Формат 148x 210мм Объем 9,2 п.л

Заказ 103

Тираж 500 экз.

Тел./факс:136-16-91

*Отпечатано в типографии Contour Digital в полном соответствии  
с качеством предоставленных материалов.  
г.Ташкент, ул. Туркистанская, 8-д.*







Асия Тажбековна Курманалина – выпускница Актюбинского университета, в течение длительного времени работает в системе культуры и, одновременно, занимается научно - исследовательской деятельностью.

Ею изданы книги: “Фольклор в системе художественной культуры”, “Фольклор и искусство зрелищ”, “Казахская драматургия заговорила на корейском языке” и, конечно же, представленная фундаментальная монография “Фольклор - основа евразийской художественной культуры”.