

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.60>

Уланова Адина Улановна

### **ИСТОКИ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА**

В статье рассмотрены истоки кыргызского народного танца, определены исторические, теоретические аспекты изучения кыргызского искусства и выявлены основные подходы к его становлению. При анализе обрядов, обычаев, художественного, музыкального искусства кыргызов установлено, что в их древней культуре существовал танец, который в результате религиозного гнета, нищеты, порабощения и самого уклада жизни кочевого народа был утрачен. Тем не менее в эволюционном процессе кыргызского фольклора (эпос "Манас", обряды, песни, танец, народные обычаи) элементы танцевального искусства сохранились и дожили до наших дней. Они непосредственно преломились в творчестве профессиональных деятелей.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/12/60.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/12/60.html)

Источник

### **Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 12. С. 304-309. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/12/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/12/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

**INDIVIDUAL, ACTUAL HISTORICAL AND PANHUMAN  
IN STILL-LIFE PAINTINGS “BREAKFAST” (1646) BY PIETER CLAESZ  
AND “STILL-LIFE WITH A HERRING” (1918) BY K. S. PETROV-VODKIN**

**Dmitrieva Natal'ya Yur'evna**, Ph. D. in Philosophy  
*Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev*  
*n.yu.dmitrieva@list.ru*

The article provides a philosophical and art-criticism analysis of the still-life paintings “Breakfast” (1646) by Pieter Claesz and “Still-Life with a Herring” (1918) by K. S. Petrov-Vodkin, reveals their ideological content. It is shown that these works can serve as cultural models representing the authors’ individual style, historical context of the Netherlandian and Russian artistic culture of the corresponding period, aspects of panhuman vision expressed through artistic conception of Christian Eucharist.

*Key words and phrases:* Kuzma Sergeevich Petrov-Vodkin (1878-1939); Pieter Claesz (1597-1661); still life; cultural model; representative; Mystery of the Eucharist.

УДК 793.31(091)

Дата поступления рукописи: 19.10.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.60>

*В статье рассмотрены истоки кыргызского народного танца, определены исторические, теоретические аспекты изучения кыргызского искусства и выявлены основные подходы к его становлению. При анализе обрядов, обычаев, художественного, музыкального искусства кыргызов установлено, что в их древней культуре существовал танец, который в результате религиозного гнета, нищеты, порабощения и самого уклада жизни кочевого народа был утрачен. Тем не менее в эволюционном процессе кыргызского фольклора (эпос «Манас», обряды, песни, танец, народные обычаи) элементы танцевального искусства сохранились и дожили до наших дней. Они непосредственно преломились в творчестве профессиональных деятелей.*

*Ключевые слова и фразы:* эпос «Манас»; фольклорные танцы; кыргызский народный танец; обряды; обычаи; культурное наследие; балет; народные игры.

**Уланова Адина Улановна**

*Санкт-Петербургский государственный институт культуры*  
*bliwka\_96@mail.ru*

### ИСТОКИ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Активизация поисков этнических и национальных истоков, интерес к традициям, стремление возродить утраченные и сохранить бытующие обычаи – характерная черта развития различных народов в современном мире, в том числе и Кыргызстана. Любой балетный театр начинает свое существование с освоения истоков – танцевального фольклора.

Весь комплекс этнических и национальных проблем культуры и искусства находится в центре внимания научного сообщества современного мира, поэтому исследование национальной самобытности кыргызов, изучение истоков народного танца, его основных составляющих остается **актуальным**.

**Научная новизна** исследования заключается в анализе обрядов, художественного, музыкального искусства, национальных черт характера, проявляющихся в языке, манере общения, мимике, динамике движения и жестах. В статье впервые приводятся высказывания некоторых деятелей и путешественников XIX века о народных плясках кыргызов.

В исследованиях, посвященных кыргызскому народно-сценическому танцу, вопросы о представленности в танце традиционной культуры освещены в общем плане и носят в основном констатирующе-описательный характер. Собранные фактологический, исторический, искусствоведческий материалы о существовании в жизни кыргызов танца разрознены и не обобщены. При работе над историей кыргызского балета автор столкнулся с некоторой двусмысленностью его существования. В ходе изучения литературы, архивных документов и материалов, в беседах с деятелями искусства сцены выявились противоречивые мнения о существовании кыргызского народного танца. По мнению авторитетных исследователей танцевального искусства (К. Львов, В. Виноградов, А. Затаевич, А. Куттубаев и В. Шахрай), до начала XX столетия у кыргызов, как и у некоторых других народов Средней Азии и Казахстана, он не был представлен.

Подтверждение о существовании кыргызского танца дает нам литературный фольклор: героические поэмы, сюжеты, сказки, и особенно велика роль эпоса «Манас»<sup>1</sup>. Мифология эпоса пронизывала все виды

<sup>1</sup> «Манас» – эпос кыргызов, энциклопедическое собрание всех кыргызских мифов, сказок, преданий, приведенное к одному времени и сгруппированное около одного лица – богатыря Манаса.

художественного творчества кыргызов. Она составляла не только арсенал кыргызского искусства, но и его почву. Родоначальник кыргызской профессиональной хореографии Н. Холфин утверждал, что в кыргызском народном эпосе «Манас», сложившемся к XII веку, встречаются прямые указания на танец и пляски [9, с. 32].

В качестве примера приведем строки из эпоса «Манас» с переводом на русский язык (пер. А. Максумовой), где упоминается о танце (см. Пример № 1).

#### Пример № 1

*Алманбет Канышайдын ордосуна акын кийимин кийип кирип, тойдун үстүнөн чыгат. Ошондогу бийлегени төмөнкүчө сүрөттөлгөн. / Переодевшийся в акына (поэта) Алманбет приходит во владения Канышай<sup>1</sup> в разгар пира. И здесь описывается, как он танцевал:*

*«Чекири жок кой көздүү,  
Сепкили жок ай жүздүү,  
Азизкандын Алманбет  
Укуруктай моюндан  
Ак тамагын кылайтып,  
Бийлеп турду муңайып» [10, с. 134]. /  
«Белолицый, сероглазый,  
Нет пятнышка на глазах,  
Сын Азиза Алманбет  
Танцевал, печалась,  
Высунув тонкую шею как петля».*

А в эпизоде «История Козкаманов<sup>2</sup>» описывается танец радости Козкаманов, которые подумали, что после их отравления Манас умер: «Приговаривая: убить Манаса легко, с большой радостью танцевали, колыхаясь» [13, с. 206]. В этих строках даются явные упоминания о наличии в древности танца у кыргызов.

Также историки доказывают, что в прошлом в быту у кыргызского народа существовали некоторые виды танцевального искусства, такие как, например, «Бакшы бий», «жинди бий», «талма бий» пляски и т.д. А танец «кара жорго» исполнялся под музыку комуза<sup>3</sup> или добулбаса<sup>4</sup>, энергичный и четкий ритм которого служил основой для упорядочения ритма и танца [11]. Но опять же из-за уклада жизни кочевого народа и ряда причин не были сохранены танцы в полной мере.

Обращают на себя внимание также факты существования в кыргызской речи ряда слов: «шапар» (пляска), «бий» (танец), «бийлөө» (танцевать), «бийчи» (танцовщик), «бийчи киши» (танцор), «эл бийлери», «бийчи кюу» (плясовая мелодия), которые позволяют предположить, что кыргызы не только знали само слово «танец», но и широко им пользовались в быту [17, с. 849-850]. Краткие замечания о плясках и народных шутах кыргызов можно встретить у А. Евреинова. В статье «Внутренняя, или Букеевская, киргиз-казачья орда» он пишет: «Киргизы любят удовольствия. Они целым аилом собираются под вечер под открытым небом и толкуют о былом, о батырах, об удачных охотах. Далеко за полночь начинаются песни и пляски, молодежь пытается силы: борются, тянутся на кушаках. Во весь обед и после, когда все расселись и разлеглись, нас потешал шутками и рассказами бедняк, остряк и песенник. У кыргызов есть такие бродяги, которые промышляют шутством. Нет тоя (пиршество), он бродит по аилам, поет, пляшет. Вечером (после игр) нас забавляли плясками и песнями» [6, с. 91, 92].

Кыргызы испокон веков славились замечательными музыкантами, певцами, манасчи, на всех праздниках демонстрировали свои традиционные кюй и песни. Богата и пластическая палитра выразительных средств в исполнительской манере народных музыкантов (акынов и комузистов), комиков, сказителей малых эпических произведений, чье исполнение насыщено поистине танцевальными движениями и жестами<sup>5</sup>.

Также в трудах персидского философа и поэта Гардизи, жившего в XI столетии, даются интересные данные о древней музыкальной культуре кыргызов. В древних эпических сказаниях описываются пышные пиры, которые устраивались по случаю общественных и семейных праздников. На них выступали народные певцы и музыканты с большим и разнообразным репертуаром, были и танцы [3, с. 37].

За многие столетия порабощения и гнета в искусстве кыргызов исчезли пляски, подобно многочисленным танцам древних греков, о которых так красноречиво писал Гомер, Гесиод, Платон, Лукиан [16, с. 71]. Но благодаря сохранившимся сокровищницам древнегреческой скульптуры и вазописи мы можем рассуждать о пластике движений и гармоничных позах человеческого тела, примеры которых свидетельствуют о наличии танца у древних греков. И в кыргызском *многообразном богатстве народного творчества национальные традиции и обряды явились источником предположений о бытовании кыргызского танцевального фольклора,*

<sup>1</sup> Канышай – калмыкская царица.

<sup>2</sup> Козкаманы – родственники кыргызского богатыря Манаса.

<sup>3</sup> Комуз – национальный смычковый инструмент.

<sup>4</sup> Добулбас – национальный ударный инструмент.

<sup>5</sup> Вообще же исполнение «Манаса» – подлинный «театр одного актера», где в искусстве одного исполнителя-манасчи (сказитель трилогии «Манас», «Семетей», «Сейтек») в синкретическом единстве слиты декламации, пение, жест, мимика, пантомима.

который сохранился в творчестве певцов (ырчи), сказочников (джомокчу), исполнителей эпоса (манасчи<sup>1</sup>), акынов (сказителей, исполнявших песни в сопровождении комуза на праздничных торжествах), острословов и комиков (куудулы), а также в искусстве музыкантов-инструменталистов.

*Танец и музыка всегда были неделимы.* Среди богатейшего музыкального фольклора имеется много песен и инструментальных пьес с танцевальным ритмом – «бий кюу» (танцевальная пьеса). Так, затрагивая вопрос о происхождении музыки, советский музыковед С. Скребок приводит доводы, останавливаясь на гипотезе австрийского ученого Рихарда Валлашека, что музыка как вид искусства родилась в непосредственной связи с танцем и её важной составляющей является метrorитмическое начало [14, с. 70].

А. А. В. Затаевич<sup>2</sup>, комментируя кюу<sup>3</sup> кыргызского акына Токтогула Сатылганова<sup>4</sup> «Тогуз кайрык» («Девять вариаций»), отмечал, что «эта пьеса у него так изливается, навеяв своим мерным, четким ритмом мысль о приложении данной музыки к какому-либо массовому походу или танцу» [8, с. 382]. Об этом свидетельствует Пример № 2.

**Пример № 2.** «Тогуз кайрык» («Девять вариаций»)



Его мелодический рисунок звучит в двудольном размере (2/4), в тональности с-moll. В основе квартовой попевки, оstinатно повторенной и постепенно распетой, выделяется нисходящая квартковая попевка, вариантно повторяемая и гетерофонно расходящаяся на два голоса, соединяясь в квинтовую вертикаль, ритмически оstinатную и динамически варьированную на ff, p, pp, с последующим возвратом к унисону в расщепленной двухголосной кварте.

Подобная пластика мелодического рисунка уподобляется движению скачущего всадника, танцующего в седле во время движения скакуна и рисующего своим телом различные танцевальные фигуры.

В другом примере – кюу «Ибарат» (назидание, совет) К. Орозова<sup>5</sup> – в орнаменте мелодики пьесы для комуза подчеркнут веселый характер оstinатно повторяющегося ритмического рисунка на 6/8. Танцевальность мелодики представлена в её двухголосном движении. Подобно параллельно двигающимся двум всадникам, находящимся в одном седле, она демонстрирует импровизацию танцующих фигур и выделена контрастом двух мелодических фраз. Первая попевка (один всадник) основана на доминантовой чистой кварте, где в нижнем голосе «С» первой октавы F-dur'a выдержано на basso ostinato. В верхнем голосе ритмические и интонационные варианты подчеркивают танцевальные фигуры скачущего всадника. Вторая попевка, репризно повторяющая мелодический контраст, противопоставляется метrorитму и плавному движению последующего третьего такта, в котором широкие скачки сочетаются с унисоном (см. Пример № 3).

**Пример № 3**



<sup>1</sup> Манасчи – сказители эпоса «Манас».

<sup>2</sup> Затаевич Александр Викторович (1869-1936 гг.) – советский музыкант- фольклорист, этнограф, композитор.

<sup>3</sup> Кюу – музыкальное произведение на национальных инструментах. В основе лежат исторические, бытовые или легендарные сюжеты, раскрывающиеся разнообразными приемами и средствами.

<sup>4</sup> Токтогул Сатылганов – музыкант и певец, имя которого пользуется необычайной популярностью, а его произведения составляют богатейшую сокровищницу кыргызского музыкального искусства.

<sup>5</sup> Карамолдо Орозов (1883-1960) – народный артист Кирг. ССР, выдающийся исполнитель на народных инструментах, автор 60 замечательных кюу.

Эти примеры подтверждают танцевальное начало в мелодике и метроритме и выявляют национальный характер орнамента инструментального напева. Танец и музыка всегда существовали неразделимо. Поэтому народный фольклор дает убедительный ответ на вопрос о существовании танца.

В то же время А. Затаевич в книге «250 кыргызских инструментальных пьес и напевов» неоднократно отмечает, что кыргызы не танцевали [7, с. 12]. Но тут же делает оговорку, противореча самому себе, что в кыргызской музыке нередки плясовые наигрыши, моторные танцевальные ритмы [Там же].

По мысли же В. С. Виноградова, «в кыргызской музыке есть много игровых веселых песен, залихватских плясовых наигрышей» [4, с. 70]. И в качестве примера он называет токтогуловский кюй «Ботой» («Верблюжонок») в исполнении Калыка Акиева<sup>1</sup>, где приводит плясовую пьесу, основанную на двухтактной теме-коротышке. В начале исполнения произведения она звучит степенно, спокойно. Но проходит одна-две минуты – и эмоциональная атмосфера резко меняется. И в развитии музыки появляются острые акценты, при этом пальцы музыканта сильнее задевают деку инструмента и слышится динамичный «стук». Внезапно тема пьесы вдруг удлиняется, наращивая новые интонации, а то вдруг рассыпается на мельчайшие составные мелодические ячейки. Темп ускоряется. Калык постепенно входит в раж. В арсенал артистических средств исполнителя включается мимика. А в самый кульминационный момент музыка льется с быстротой и динамикой стремительного горного потока. Музыкант начинает подпевать, сперва невнятно и тихо, а затем все отчетливее и громче: «Ток-то-гул-дун Бо-то-ю», «Ток-то-гул-дун Бо-то-ю» (верблюжонок Токтогула). В этот момент совершенно неожиданно шапка на голове музыканта, доселе спокойно лежавшая ближе к затылку, вдруг сама по себе отправляется в путешествие. Она движется ко лбу, потом по сторонам, совершает круговые движения то вдоль, то вкось, а затем и поперек головы. Музыкант-исполнитель же играет с прежним темпераментом, и слушателю представляется, что он не замечает того, что происходит с головным убором музицирующего. В самой музыке пьесы слышится та молодежная безудержная удаль, которая сопровождает обычно бурный порыв эмоций, проявляющийся в бешеной танцевальной пляске [5, с. 83].

В кыргызских фольклорных представлениях, как и в играх многих кочевых народов, испокон веков популярен кукольный пляс-театр «Так – теке». Под этим названием в народе разыгрывается игра, где главным действующим лицом является подвижная фигурка козла, вырезанная из дерева. Во время исполнения от фигурки к руке музыканта – комузиста (исполнитель на комузе) протянута нитка. Играя на комузе, музыкант-актер приводит в движение фигурку козла, который пляшет на столе в такт звучащей музыке, производя забавные движения, в такт имитируя танец. В народе сохранилось утверждение, что «Так – теке» заменил отсутствующую фигуру танцовщика. А фигура танцующей куклы уподоблялась образу животных и людей и являлась образным подобием запрещенного или исчезнувшего танцора-человека. Как следствие, фигура куклы-животного напоминала и подражала движениям танцевальных элементов, которые сохранялись в народе. Описанные примеры убеждают в правомерности гипотезы о существовании в музыкальном фольклоре танцевального искусства, жившего в национальной традиции и сохраненного, таким образом, в памяти поколений, но в силу тех или иных причин отсутствующего на протяжении какого-то времени в обрядах.

Приведенные примеры подтверждают мысль о том, что в традиционной культуре кыргызского фольклора существовало народное танцевальное искусство, которое органично вписывалось в историческую память народа.

В первобытном обществе песня, танец, пантомимная игра взаимосвязаны, а на самостоятельные виды искусства они разделились значительно позднее. Связь между эпосом, песней и танцем сохранялась на протяжении многих лет и в народном искусстве дошла до наших дней. Так, в частности, в честь таинственных сил устраивались шаманские пляски, совершались различные обряды. Заклинание-речитатив бакши (шамана)<sup>2</sup> родственно «немузыкальной, но ритмически организованной, возбужденной речи манасчи» [2, с. 10], который, обвешиваясь гремящими предметами, устраивал пантомимные «пляски», держа в руках комуз или кыяк, и при этом выкрикивал слова какой-либо песни [Там же].

В устной традиции эпоса кыргызов из поколения в поколение передавался и бережно сохранялся разнообразнейший репертуар напевов и мелодий.

Отчасти некоторые сведения о танцевальных живых ощущениях ритма можно получить и в кыргызском орнаментальном искусстве, одежде, самодельных коврах (тушкииз, ширдак) и других предметах народного быта. Танцевальная ритмика являлась композиционной основой художественной традиции. Его цветовая гамма и орнамент узора роднит с системой музыкальных выразительных средств народной песни. Особенностью вышитого «вольного распетого» орнамента является ритмизованность повторяемых мотивов. Ритм является главным организующим началом любой орнаментальной композиции [12, с. 28].

Если говорить о танцевальных свойствах обрядового, игрового, изобразительного фольклора, то еще Н. Холфин<sup>3</sup> отмечал: «...источником были народные игры, кыргызский орнамент, особенности кыргызского быта, отдельные движения трудовых процессов, своеобразие национального костюма, богатая музыкальная культура, наконец бодрый дух кыргызского народа» [9, с. 34-35]. В современных театральных спектаклях и сегодня прослеживается истинно народный дух в ловких движениях сильных наездников, мужественных жестах, идущих от национальных игр: танцы и игры джигитов, мужская воинственная пляска, девичьи хороводы –

<sup>1</sup> Калык Акиев (1883-1953) – поэт-песенник.

<sup>2</sup> Шаман – человек, одаренный волшебством и знанием, он поэт, музыкант, прорицатель и вместе с тем врач. Почитались как люди, покровительствуемые небом и духами.

<sup>3</sup> Холфин Николай Сергеевич (1903-1979 гг.) – артист балета, заслуженный деятель искусств Кыргызской ССР.

медлительная грация движений и застенчивость девушек. Описывая в записках о киргиз-кайсаках Средней орды публичные зрелища, генерал-губернатор Восточной Сибири С. Броневский, известный писатель и государственный деятель, отмечает, что «женщины пляшут несколько приятней и всегда с робкими взорами, придающими цену их престелям» [1, с. 226].

Танцевальное начало можно узнать и в сложных движениях рук музыкантов – сказителей манасчи. Эти элементы органично соединяются в высокой культуре кыргызского классического танца. Неслучайно процесс изготовления кошмы стал основой одного из первых, ставшего классическим, кыргызских танцев. В нем исполнительницы танца «Кийиз» («Кошма») легкими шагами выбегают на сцену, подхватывают с земли воображаемые комки шерсти и утаптывают их, поливают «водой», утрамбовывают палками.

При постановке танца «Кийиз» Н. С. Холфин запечатлел наиболее характерные движения, позы, положения рук, головы, применяемые при обработке кошмы, и придал им национально окрашенную танцевальную форму. Его танец стал действенным, воплощающим многотрудный процесс выделки кошмы. Многие подлинны движения процесса изготовления кошмы стали элементами танца. Так, ход с каблука, переступание, взмахи рук вверх с резким опусканием кисти вниз, как бы разрабатывающие кошму, повороты, согнутые перед собой кисти рук – все это стало основным материалом для создания подлинно национального танца. А сам рисунок движений, характер исполнения, стиль танцевальной композиции подсказан подлинно народным талантом умельцев, создателей туш-кийизов. Танец «Кийиз», один из первых образцов национальной хореографии, стал народной пляской, широко распространенной и по сей день.

Мелодический рисунок этого танца выдержан в духе кыргызской народной музыки, в которой композиторы В. Власов и В. Фере чутко уловили национальную особенность и воплотили в оригинальной танцевальной форме. А музыка танца «Кийиз» определила своим темпо-ритмическим каркасом образно-конкретную пластику и эмоциональный строй движений танцоров.

Здесь выделим ведущую роль в становлении танцевального искусства Кыргызстана, которую сыграла активная деятельность Николая Сергеевича Холфина, балетмейстера Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Его детальное изучение истории танца, лирического эпоса, поэзии, быта, костюмов, народного колорита музыки кыргызов способствовало успешному становлению танцевального процесса в профессиональной среде.

Широко используя отдельные народные пляски, советский балет ставит своей целью пронизать народным творчеством все содержание спектакля, сделать его национальным: походку, жесты, сценическое поведение актеров, танцевальное и пантомимное в равной мере [15, с. 340].

Изучение быта и кыргызских обычаев (рифмованная речь манасчи, кошокчу<sup>1</sup> и др.) нуждается в дальнейшем анализе и свидетельствует в пользу того, что всеобъемлющий фольклор не только нуждается в воссоздании, но и является источником современного профессионального кыргызского сценического и танцевального искусства. Отсюда и национальные кыргызские танцы стали основой для становления профессионального балетного искусства в Кыргызстане. А профессиональное танцевальное искусство и кыргызский балет в целом, как самостоятельный вид сценического искусства, формировались постепенно и последовательно. Они реализовывались в танцевальных сценах и народных плясках, в первых музыкальных драмах «Алтын кыз» («Золотая девушка») В. Власова и В. Фере, «Ажал ордуна» (Не смерть, а жизнь) и первой кыргызской опере «Айчурек» (Лунная красавица) В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере.

**Таким образом,** традиционная культура кыргызского народа, основой которой являлись песни, обычаи, нравы, отношения с природой, запечатленные в труде, особенностях бытового общения, специфических, устойчивых привычках, существующие в повседневности, стала истоком для создания самобытных хореографических произведений. А их основой, базой сценического танца стали разнообразные развлечения и игры, такие как «Джоолук таштамай» («Бросание платков»), «Думпультдок» («Игра в волков и овец»), «Жашынмак» («Игра в прятки»), «Кыз куумай» («Догони девушку»), «Ат чабыш» (конные состязания), «Аркан таргыш» («Перетягивание каната») или соревнования наездников, старинные бои с копыями. Так, отмечая обычаи, обряды, игры кыргызов, учитывая важность результатов исследований историков (С. Абрамзон, А. Бернштам, В. Бартольд, Ч. Валиханов), музыковедов (В. Виноградов, Затаевич и т.д.) подчеркнем, что актуализация национальных традиций в профессиональном искусстве претворилась благодаря фольклорным истокам национальной культуры кыргызов. Анализируя исторические и теоретические исследования, приходим к выводу, что зачатки сценического искусства и танца все-таки были у кыргызского народа.

#### *Список источников*

1. Броневский С. О киргиз-кайсаках средней Орды // Отечественные записки. 1830. № 124.
2. Брудный Д. Л. Кыргызский балетный театр / под ред. К. Мадемиловой. Фрунзе: Кыргызстан, 1968. 164 с.
3. Виноградов В. С. Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. М.: Сов. композитор, 1961. 261 с.
4. Виноградов В. С. Кыргызская народная музыка. Фрунзе: Киргосиздат, 1958. 334 с.
5. Виноградов В. С. Кыргызские народные музыканты и певцы. М.: Сов. композитор, 1972. 96 с.
6. Евреннов А. Внутренняя, или Букеевская, киргиз-казачья орда // Современник. 1851. Т. 29. Отдел 2. С. 49-96.
7. Затаевич А. 250 кыргызских инструментальных пьес и напевов. М.: Гос. музык. изд-во, 1934. 198 с.
8. Затаевич А. В. Кыргызские инструментальные пьесы и напевы / ред. В. Виноградов. М.: Сов. композитор, 1971. 420 с.

<sup>1</sup> Кошокчу – бытовая поминальная песня, которую исполняют плакальщицы на похоронах.

9. **Искусство Советской Киргизии** / под ред. А. Рототаева. М. – Л.: Искусство, 1939. 174 с.
10. **Манас**: эпос: в 3-х кн. / по варианту С. Каралаева; на кыргызском языке; ред. Ч. Айтматов. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. Кн. 2. 264 с.
11. **Молдобакиров З.** История этно-фольклорных танцев в Кыргызстане // Вестник культуры и искусств. 2017. № 5. С. 90-94.
12. **Ромм А.** Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. Л. – М.: Искусство, 1941. 89 с.
13. **Семетей**: эпос: в 2-х кн. / по варианту С. Каралаева; на кыргызском языке; ред. Ч. Айтматов. Фрунзе: Кыргызстан, 1986. Кн. 1. 376 с.
14. **Скребков С.** Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
15. **Слонимский Ю.** Советский балет. М. – Л.: Искусство, 1950. 366 с.
16. **Эльяш Н.** Балет народов СССР. М.: Знание, 1977. 168 с.
17. **Юдахин К.** Киргизско-русский словарь. М.: Советская энциклопедия, 1965. 973 с.

#### ORIGINS OF THE KYRGYZ FOLK DANCE

**Ulanova Adina Ulanovna**

*Saint Petersburg State University of Culture and Arts*

*bliwka\_96@mail.ru*

The article examines origins of the Kyrgyz folk dance, reveals historical and theoretical aspects of studying the Kyrgyz art and identifies the basic approaches to the problem of its formation. Analysing the rites, customs, visual and musical art of the Kyrgyz people, the author concludes about the existence of the ancient Kyrgyz dance, which was lost due to religious oppression, poverty, enslavement and the very way of the nomadic people's life. Nevertheless, in the process of evolution of the Kyrgyz folklore ("Manas" epic, rites, songs, dance, folk customs), elements of the national dance have survived till nowadays. They're fully represented in creative work of professional dancers.

*Key words and phrases:* "Manas" epic; folk dances; Kyrgyz ethno-dance; rites; customs; cultural heritage; ballet; folk games.