



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Казахское устное народное творчество как основа создания

хореографических постановок»

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Педагогика хореографии»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

92,51 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«26» 01 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-307-211-2-1

Абсатова Бекзат Кадырбергеновна

Научный руководитель:

доцент кафедры хореографии

Белов Владимир Александрович

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТРАДИЦИОННОГО ТВОРЧЕСТВА КАЗАХСКОГО НАРОДА.....	9
1.1 Становление казахского этноса и культуры.....	9
1.2 Устное народное творчество казахского этноса.....	17
1.3 Казахская хореография как форма художественного выражения устного народного творчества.....	33
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОЕКТА НА ОСНОВЕ УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА.....	51
2.1 Реализация творческого хореографического проекта на основе казахской народной легенды «Аксак кулан»	51
2.2. Результаты и выводы экспериментальной работы.....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	61
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	63
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	68

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Устное народное творчество казахского этноса является основой национальной культуры, менталитета и может служить источником идеи в любых видах искусства, к которым относится и хореография. Казахский фольклор как форма устного народного творчества уходит корнями в глубинные слои древнетюркской цивилизации, берущей своё начало задолго до формирования казахского этноса. Уже в памятниках Орхоно-Енисейской письменности (VIII век), таких как надписи Кюль-Тегина и Бильге-кагана, фиксируются не только политические события, но и зачатки эпической поэтики, характерной для последующих казахских героических жыров.

Устная традиция была важнейшим каналом межпоколенческой передачи знаний и культурных кодов. Именно через сказания, легенды, эпосы, пословицы, обрядовые песни и ритуальные тексты тюркские народы формировали свои мировоззренческие и этические ориентиры. В контексте кочевой культуры, не имеющей письменной фиксации вплоть до XX века, фольклор выполнял функции устной «конституции» народа – хранилища права, морали, истории и идентичности.

Обращаясь к истокам народного творчества, мы знакомимся с характером народа, проникаем в его традиции и мироощущения. Это имеет серьезное значение в настоящий момент, когда наблюдается недостаточный уровень использования и пропаганде национальных ценностей в образовании, воспитании будущего специалистов. Образовательный потенциал устного народного творчества (фольклора) в хореографии заключается в формировании национальной идентичности, развитии творческого мышления и музыкальности. Через народные песни, легенды, мифологии, сказки и потешки танцоры усваивают пластику, ритм и образный строй народных танцев, что способствует целостному художественному воспитанию. Основными аспектами образовательного

потенциала выступают культурологическое воспитание, развитие музыкальности и ритма, формирование пластической культуры, творческое самовыражение и т.д. А воспитательный потенциал устного народного творчества в хореографии заключается в формировании национальной идентичности, нравственных ценностей, эстетического вкуса и любви к труду через приобщение к истокам культуры. Фольклорные образы, сказки, песни и потешки, интегрированные в танец, развивают творческие способности, эмоциональность и воспитывают уважение к традициям. Сданной точки зрения фольклор занимает важную роль в формировании национального самосознания, трудолюбия, эстетическом, нравственном воспитании и развития эмоциональной сферы.

С другой стороны, актуальность темы обусловлена с причиной утраты интереса к этой сфере культуры. Анализ исследования по этому вопросу, что это связано с проблемами репертуаров ансамблей народного танца и воспитанием танцовщиков, отсутствием системного анализа интеграции фольклора в современное искусство, сохранение аутентичности в условиях глобализации и методологии синтеза традиционных и современных форм, с недостаточным изучением новых областей применения фольклора и в недостаточном вовлечении казахского фольклора в международный культурный контекст.

Теоретическая основа исследования:

Пути использования казахского фольклора в постановочной работе были освещены в исследованиях основоположников казахской хореографии Ш.Б.Жиенкуловой, Д.Т.Абировой, М.Т.Тилеубаева, А.А.Садыковой, Проблемы интеграции казахского фольклора в современное искусство были освещены в трудах Б.С.Тлеубаевой, С.Ш.Тлеубаева, вопросы новаторского поиска были затронуты в трудах Д.Д.Уразымбетова, хореографическая интерпретация была исследована в трудах А.Т.Молдахметовой, З.К.Ибраевой, Е.Е.Жамекееева в хореографическом искусстве. В казахской научной литературе основными трудами по национальному фольклору

являются монографии С.А.Каскабасова, Е.Н. Балабекова, Б.Ж.Аманова и А.И. Мухамбетовой. Возникновению баксы, акынов, сал-серэ, жырау посвящена монографии А.С.Сейдимбекова, Е.Д.Турсунова. Специфическим особенностям фольклора казахского народа посвящено немало научных исследований этнологов, искусствоведов: А.К.Жубанова, Х.А.Аргынбаева, Ч.Ч.Валиханова, Б.Г.Ерзаковича, А.В.Затаевича, А.Кунабаева, И.Алтынсарина, А.Х.Маргулана, У.Д.Джанибеков. Анализ преемственных связей профессионального изобразительного искусства Казахстана XX века с национальной духовной и мировоззренческой традицией осуществлен в труде Е.Н.Ергалиевой.

В трудах казахстанских ученых Т.Т. Тажибаева Ж.И. Намазбаевой, К.Б. Жарыкбаева были затронуты вопросы использования устного народного творчества в воспитательной работе, потребности в саморазвитии личности. Технологии этнопедагогики и этнологии образования и воспитания были затронуты в работах Г.А.Уманова, А.Н.Ильясовой, Ш.Т.Таубаевой, Н.Д.Хмель и др. Особое место в развитии фольклористики принадлежит М. Ауэзову. Он не только популяризировал устное наследие в литературе, но и вывел исследование эпоса и сказаний на уровень теоретической дисциплины. Его труды по структуре и философии эпоса стали каноническими, а его вклад в адаптацию фольклора к театру и литературе оказал влияние на формирование казахской культурной идентичности в XX веке [12].

Цель исследования. Создание и реализация творческого проекта на основе устного народного творчества.

Объект исследования. Казахское устное народное творчество во всех его видах и жанрах.

Предмет исследования. Выявление жанров устного народного творчества на основе хореографической постановки.

В соответствии с целью и гипотезой исследовательской работы поставлены нижеследующие задачи исследования.

- 1) изучить казахского этноса и культуры;
- 2) раскрыть содержание и жанры казахского устного народного творчества;
- 3) проанализировать работы известных казахстанских балетмейстеров;
- 4) реализация хореографического проекта на основе устного народного творчества.

Гипотеза исследования:

Хореографическое произведение, созданное на основе устного народного творчества, будет более выразительным и эмоционально насыщенным, если в его основу будут положены архаичные мотивы и образы, а также использованы традиционные для данной культуры танцевальные формы и ритмы.

Новизна исследования:

- Разработаны новые пластические решения для воплощения фольклорного сюжета;
- Предложена эффективная модель интеграции национального материала в современное искусство.
- Создан творческий, хореографический проект на основе казахской народной легенды «Аксак кулан»

База исследования. Коммунальное государственное казенное предприятие «Кызылординский педагогический высший колледж имени М. Маметовой Управления образования Кызылординской области Республики Казахстан», предметный цикл «Хореография».

Методы исследования.

Теоретические: анализ исторической, педагогической, научно-методической литературы по проблеме исследования; обобщение нормативных документов и практики средне-специальных в сфере образования, их анализ;

Эмпирические: наблюдение за педагогической и творческой работой

балетмейстеров; анкетирование; беседы, экспериментальная проверка и реализация проекта.

Теоретическая значимость исследования классифицировано жанровое разнообразие казахского народного фольклора; расширены теоретические представления о возможностях использования фольклорного материала; уточнено понятие «мифопоэтический контекст»; выявлены аспекты взаимодействия танцевального искусства с устным народным творчеством.

Практическая значимость.

Данные материалы исследования могут быть использованы для организации учебно-воспитательной работы педагога-хореографа в учреждениях среднего профессионального образования и повышения его эффективности, кроме того, результаты исследования могут стать практической основой для хореографических постановок фольклорного направления.

Положения, выносимые на защиту:

1. Система работы с фольклорным материалом в хореографии представляет собой комплекс методов и подходов, направленных на изучение, сохранение и адаптацию фольклорных танцевальных традиций в контексте современного хореографического искусства:

- сбор и фиксацию фольклорного материала;
- анализ и классификация фольклорного материала;
- адаптация фольклорного материала к современным условиям;
- создание новых хореографических произведений на основе фольклорного материала;
- сохранение и популяризация фольклорных традиций.

2. Хореографическая интерпретация легенды «Аксак кулан» позволяет сохранить и передать элементы устного народного творчества казахского этноса, обогащая культурное наследие через искусство танца и способствуя более глубокому пониманию исторических и мифологических аспектов культуры.

Этапы исследования.

На первом этапе (2023-2024 гг.) были определены теоретические основы исследования, проанализированы и теоретически проанализированы литература по историческим, культурологическим, психолого-педагогическим научным исследованиям, определен научный аппарат исследования, обосновано содержание реализации творческого проекта.

На втором этапе (2024-2025 гг.) были проанализированы учебные планы, программы, постановки балетмейстеров Казахстана и зарубежных стран учебно-методические пособия, реализован творческий проект.

На третьем этапе (2025 г. по настоящее время) обобщены и систематизированы результаты научной работы, материалы, осуществлены выводы и заключение работы, оформлены в виде диссертационной работы.

Структура диссертационной работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

В введении излагаются актуальность, научная гипотеза, цель и задачи исследования, методологическое и теоретическое, практическое значения и методы исследования, и их реализация в творческом, учебно-воспитательном процессе.

В первой главе проанализированы литературные источники по проблеме исследования, выявлены теоретические предпосылки развития лидерских качеств студентов образовательного учреждения, уточнено понятие «устное народное творчество» и охарактеризованы формы и методы постановочной работы.

Во второй главе проведен анализ постановочных работ балетмейстеров, определены формы и методы работы педагога-хореографа по реализации творческого проекта

В заключении изложены результаты научно-исследовательской работы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТРАДИЦИОННОГО ТВОРЧЕСТВА КАЗАХСКОГО НАРОДА

1.1 Становление казахского этноса и культуры

Казахский фольклор сформировался как культурно-исторический результат тюркской цивилизации, адаптированный к условиям кочевой жизни, климату, социуму и духу народа. Его происхождение – это не только вопрос этнографии, но и философии: фольклор стал голосом народа, не имевшего письменной истории, но сумевшего сохранить себя через слово.

Кочевой образ жизни оказал ключевое влияние на становление жанровой системы казахского фольклора. В условиях постоянного движения, смены пастбищ и сезонных миграций, культура казахов приобрела характер высокой мобильности, устной формы и сильной коллективной памяти. Именно эти условия обусловили жанровое богатство фольклора, его функциональность и адаптивность.

Фольклор в кочевом обществе выполнял универсальные функции: образовательную, обрядовую, регулятивную, художественно-эстетическую. Его формы варьировались от героических эпосов до коротких пословиц, от философских наставлений до песенного импровизационного состязания. В условиях отсутствия письменности фольклор стал главным «архивом» исторической памяти, родовой структуры и этических норм. Героический эпос, или жырлар, ярко отражает уклад кочевого быта. Герой этих произведений – батыр – живёт в степи, защищает род, владеет военным искусством, символизирует мужество, честь и преданность земле. Такие эпосы, как «Қобыланды батыр», «Алпамыс батыр», «Ер Тарғын», передавались устно через поколения, и были не просто рассказами, а культурными кодами, сохраняющими этническую самобытность [13]. Герой-қаһарман неразрывно связан с природной средой, он пасёт скот, ездит верхом, охотится – всё это отражает реальную жизнь кочевника.

Фольклорные образы казахов – батыр (воин-защитник), акын (поэт-

импровизатор), жырау (философ-оратор), дана қарт (мудрый старец) – отражают архетипические типы, укоренённые в древнетюркском культурном наследии. Эти персонажи несут функции не только художественные, но и воспитательные, отражая ценности преданности роду, храбрости, уважения к старшим, стремления к гармонии с природой и миром. Особое место в этом контексте занимает культ слова. В тюркской духовной системе слово – не просто средство общения, а сакральная сила, способная как вдохновить, так и разрушить. Недаром у казахов существовала пословица: «Сөз сүйектен өтеді» – «Слово пронзает кость». Устные формы – бата (благословение), терме (наставительная песнь), жоқтау (плач по умершему) – являются яркими примерами живой, сакральной речи, берущей начало в древнетюркских шаманских практиках. Дальнейшее развитие казахского фольклора происходило на стыке с различными культурными влияниями – согдийскими, арабскими, персидскими, монгольскими. Однако казахская устная традиция сохранила свою уникальность: свободную стихотворную форму, высокий уровень импровизации, тесную связь со звуковой и музыкальной природой языка. Например, жырау (от казахского слово жыр – песня, стихотворение) – народный поэт и певец в казахской поэзии. В отличие от жыршы, жырау – не только исполнитель, но и автор произведений. Он не просто рассказывает – он поёт философию бытия, обращаясь к слушателям не только умом, но и сердцем.

Важно отметить и пространственный характер казахского фольклора. Он охватывает всю территорию исторического Казахстана, включая различные племенные объединения и регионы, каждый из которых внёс свою специфику. Например, жыры казахов Жетысу отличаются насыщенной эпичностью, в то время как в Западном Казахстане сильнее проявлена лирическая линия фольклора [45].

Айтыс – поэтическое состязание двух акынов – также появился как реакция на социальные условия степной жизни. Этот жанр стал отражением

уважения к слову, к интеллектуальной конкуренции и устной культуре. Айтыс исполнялся в присутствии сообщества, и его значение выходило за рамки искусства – он использовался как инструмент общественной дискуссии, сатиры и воспитания. Благодаря высокой доле импровизации, айтыс сохранял гибкость и актуальность в любой исторический момент.

Сказки (ертегі) и легенды (аңыздар) в казахском фольклоре наполнены персонажами и сюжетами, напрямую связанными с окружающей природой. Герои путешествуют по степи, рекам, горам, сталкиваются с духами, волшебными животными, природными стихиями. Природа в этих произведениях – не просто фон, а активный участник событий. Это отражает глубокую зависимость кочевников от природы и их сакральное восприятие природных явлений.

Пословицы и поговорки (мақал-мәтелдер) выполняли нормативно-регулятивную функцию. В условиях, где не существовало писаных законов, эти короткие и ёмкие выражения стали своеобразным кодексом поведения. Например, высказывания «Бірлік болмай, тірлік болмас» («Без единства нет жизни») или «Атың барда жертаны, асың барда ел таны» («Пока есть конь – узнай землю, пока есть пища – узнай народ») фиксировали в устной форме базовые принципы казахской морали и этики.

Музыкальная форма исполнения фольклора обусловлена мобильным образом жизни. Акын или жырау выступал с домброй или кобызом, и это сопровождение помогало не только эмоционально усилить текст, но и облегчало его запоминание. Именно поэтому казахская устная традиция тесно переплетена с музыкальной: каждое произведение – это не просто рассказ, а песня, мелодия, речитатив.

Кочевой уклад жизни породил также устойчивую обрядовую систему – с жанрами бата (благословение), жоқтау (плач), беташар (открытие лица невесты), которые сопровождаются строго структурированными устными текстами. Эти жанры исполнялись строго по случаю и были признаны в сообществе как часть ритуала. Их устойчивая форма и повторяемость

помогали сохранять духовную стабильность в обществе, постоянно находившемся в движении.

Таким образом, кочевой образ жизни не просто повлиял на жанры казахского фольклора, но стал основой его существования как целостной системы. Он определил его устность, музыкальность, сакральность слова, пластичность жанров и глубину образов. Кочевое сознание народа воплотилось в живом, многофункциональном и эстетически развитом фольклоре, который до сих пор сохраняет своё значение в культурной памяти Казахстана.

Формирование казахской фольклористики как научного направления невозможно представить без деятельности ученых и собирателей фольклора XIX–XX веков. Именно в этот период начинается осознанное изучение устного народного творчества как культурного и исторического наследия, отражающего самобытность казахского народа. В условиях отсутствия письменной традиции и высокой зависимости культуры от устной передачи знаний, именно ученые сыграли ключевую роль в фиксации, систематизации и популяризации фольклорных жанров.

Важнейший вклад внёс российский ученый и тюрколог В. Радлов. Его работа отличалась методической строгостью: он записывал тексты в оригинале, не подвергая их редактуре, что позволило сохранить аутентичную языковую и жанровую структуру произведений. В. Радлов создал фундаментальные многотомные сборники образцов тюркской народной литературы, куда вошли и казахские фольклорные тексты. Его лексикографическая точность и лингвистический анализ стали моделью для последующих поколений исследователей.

Г. Потанин, выдающийся этнограф, систематизировал множество легенд, преданий и исторических песен казахов. Особое внимание он уделял взаимодействию устной традиции с родовыми структурами, а также генеалогическим рассказам и сказаниям, отражающим коллективную память народа [14]. Он сотрудничал с казахскими носителями устной

традиции, что позволило ему создать более глубокие и достоверные записи.

Большую работу по фиксации и публикации казахского фольклора провёл А. Диваев. В его архивных материалах представлены сказки, аңыздар, эпосы, обрядовые песни [15]. А. Диваев придерживался научного подхода: тщательно документировал источник текста, регион, имя рассказчика, а также обстоятельства записи. Его деятельность охватывала обширную географию, включая Сырдарьинский и Жетысуский регионы. А. Диваев заложил основы полевых экспедиций и этнографических дневников – методов, которые до сих пор используются в фольклористике.

Нельзя не отметить М.Ж. Көпеева, который выступал в двойной роли: как собиратель и как сам носитель традиции. Он записывал бата, жоқтау, терме, эпосы, одновременно формируя философское осмысление фольклора [16]. Его труды представляют собой уникальное сочетание духовности, поэтического языка и исторического видения.

В начале XX века активизировалась деятельность казахской национальной интеллигенции, которая стремилась сохранить и развить культурное наследие. Такие деятели, как А.Байтурсынов, А. Бөкейхан, Х. Досмұхамедұлы, сыграли важную роль в переосмыслении фольклора как части национальной идентичности. Они не только собирали, но и классифицировали, редактировали, внедряли фольклор в систему народного образования. К сожалению, в советское время их имена были подвергнуты репрессиям, а их труды долгое время не признавались официальной наукой. Советский период ознаменовался институционализацией фольклорных исследований. В 1920–1930-х годах начали активно организовываться экспедиции при поддержке Казахского научного общества, Казахской академии наук, педагогических институтов. Молодые учёные, писатели и студенты выезжали в экспедиции, собирали устные тексты, документировали ритуалы и обряды, знакомились с исполнителями. Одной из крупнейших экспедиций стала Сырдарьинская (1920), за ней последовали Жетысуская (1921), Аральская (1940) и другие.

Особое место в развитии фольклористики принадлежит М. Ауэзову. Он не только популяризировал устное наследие в литературе, но и вывел исследование эпоса и сказаний на уровень теоретической дисциплины. Его труды по структуре и философии эпоса стали каноническими, а его вклад в адаптацию фольклора к театру и литературе оказал влияние на формирование казахской культурной идентичности в XX веке [17].

Фольклор казахского народа – это не просто форма художественного самовыражения, а комплексная система социального воспитания, включающая в себя обычаи, этику, нормы поведения, образы добродетели и коллективной памяти. Он формирует духовные ориентиры, закладывает нравственные ценности, обучает, развивает мышление и воспитывает личность с раннего возраста. В традиционном казахском обществе фольклор играл роль устной педагогики, в которой соединялись знания, культура и этика.

Сказки, жырлар, мақал-мәтелдер, бата, жұмбақтар – все эти жанры были неотъемлемой частью детства, повседневной жизни и обрядов. Через них дети осваивали представления о добре и зле, труде и лени, мужестве и трусости, верности, честности, умении держать слово. Особенностью казахского фольклора является то, что он не навязывает знания напрямую, а показывает последствия выбора, позволяя ребёнку самому делать выводы. Герой сказки, прошедший трудности, получает награду; ленивец – наказание; жадный – осмеяние.

Мақал-мәтелдер, пословицы и поговорки, становились первым нравственным учебником ребёнка. Они передавались в повседневной речи и были просты по форме, но глубоки по содержанию [7]. Например,

– «Өтіріктің құйрығы бір тұтам» – «У лжи хвост короткий»;
– «Еңбек етсең ерінбей, тояды қарның тіленбей» – «Если не лениться, можно есть без подаяния»

– эти высказывания не требуют пояснения, они формируют внутреннюю моральную структуру личности.

Жанры бата и жоқтау играли роль духовного наставления [8]. В бата – благословении – содержались пожелания, подкреплённые духовной силой старшего поколения. Это был ритуал передачи ценностей: уважения, честности, силы духа, веры в лучшее. Через жоқтау, несмотря на свою печальную форму, закреплялась культурная память, уважение к умершему, благодарность и признание его роли в жизни рода.

Айтыс и жыр, как формы импровизационной поэзии, имели функцию общественного наставления. Они открыто обсуждали поведение, ошибки, несправедливость и одновременно восхваляли мудрость, силу, правду. Акын в айтысе – это носитель общественного голоса, который говорит от имени народа. Именно поэтому айтыс не только развлекал, но и воспитывал коллективное сознание [9].

Фольклор в целом создавал единое пространство смыслов, в котором воспитывались не только дети, но и взрослые – в кругу семьи, рода, общины. Это была устная моральная система, не требующая институтов, потому что она жила в языке, в песне, в слове, в обряде. Каждый член общества знал фольклорные формулы, цитаты, героев, знал, как применить слово в нужный момент.

Через фольклор человек становился частью этнической и культурной общности. В устной традиции хранилось знание о роде, о предках, о земле, обычаях, обрядах. Это знание не только формировало культурную идентичность, но и закладывало национальное сознание – понимание своего места в истории, своей ответственности перед народом, своей связи с языком, музыкой, предками, землёй.

Даже в современных условиях, когда устное слово отчасти уступает место письменной и цифровой культуре, фольклор сохраняет своё значение. Он живёт в образовательной системе, в семейных традициях, в массовой культуре, в казахском языке как живом носителе духовного опыта. Народная мудрость продолжает наставлять, вдохновлять и формировать человека.

Каждое фольклорное высказывание, сказка или эпос несёт в себе след этой структуры. Герои эпоса всегда – сыновья рода, защитники земли предков, продолжатели линии. Сказочные персонажи уважают старших, испрашивают бата, помогают младшим. Через пословицы, такие как «Жеті атасын білмеген – жетесіз» («Не знающий своих семи предков – безродный») формируется культура родовой памяти. Эта норма не только подчёркивает знание своей генеалогии, но и служит основой для социального уважения и самопонимания.

Айтыс и жыр нередко фиксируют конфликты и диалоги между представителями разных родов, где важно показать уважение к сопернику, знать его происхождение, не допускать грубости. Таким образом, устное слово становится регулятором социальных границ, поддерживая баланс между личным самовыражением и коллективными нормами [11].

Нравственные идеалы в фольклоре представлены через устойчивые образы:

- честного и благородного батыра,
- умной и скромной снохи,
- справедливого би,
- мудрой матери,
- верного друга,
- щедрого богача.

Каждый из этих персонажей не только образ, но и носитель социального идеала, к которому стремится воспитуемый человек. Через эти образы фольклор закладывает представления о добре, справедливости, мужестве, заботе, милосердии, ответственности. Причём эти качества рассматриваются не абстрактно, а в системе отношений: сын – к отцу, брат – к брату, сноха – к свекрови, гость – к хозяину.

Огромное значение имеет язык родства, сохраняемый в пословицах и поговорках:

- «Аға барда іні іні болар» – «При старшем брате младший – всегда

младший»;

– «Қария – қазына» – «Старец – сокровище»;

– «Атасөзі – ақылдың көзі» – «Слово деда – источник разума» [12].

Это не просто выражения – это моральные формулы, закрепляющие родовые роли.

Жанры бата и жоқтау также формируют представления о родовой солидарности. Бата передаётся от старшего к младшему, от рода – индивиду, возвращая человека к истокам, к опоре на семью и землю. Жоқтау становится моментом, когда род вспоминает, кто он, кем был покойный, и кому теперь нести ответственность за память [13].

Таким образом, казахский фольклор служит зеркалом родовой структуры и нравственного мира народа. Он формирует чувство идентичности, принадлежности, уважения, иерархии и взаимной поддержки. Через образы, обряды, пословицы и песни он превращает социальную систему в живую моральную ткань культуры. Фольклор – это не только рассказ, но и закон, переданный в образах.

1.2 Устное народное творчество казахского этноса

Казахская фольклорная традиция издавна формировалась как устная, музыкально-поэтическая культура, где звук, слово и движение сливались в единое художественное действие. Исполнение эпических поэм, сказаний и легенд осуществлялось не в тишине и на бумаге, а в условиях живого рассказа, при котором текст сопровождался ритмом, интонацией, музыкальной фразировкой и инструментальным аккомпанементом. Этот способ трансляции фольклора делал его не просто текстом, а полноценным событием, ритуальным актом памяти, эмоции и коллективной причастности.

Казахское устное народное творчество формировалось в условиях кочевого быта, где основой социальной организации была родовая структура (жүйе). Род (ру), ата, эке-шеше, аға-іні, әпке-сіңлі – все эти

понятия имели не только бытовое, но и сакральное значение [10]. Через фольклор передавались не только знания, но и модель поведения, уважения, иерархии, в которой человек понимал своё место в системе родовых связей, знал, кого и как называть, кого почитать, перед кем нести ответственность.

Одним из первых казахских исследователей, проявивших научный интерес к устному творчеству, был Ш. Уалиханов. Он рассматривал эпос как источник этнографических и исторических знаний, собирал и интерпретировал такие произведения, как «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» и «Манас». В его трудах прослеживается системный подход: анализ содержания, связь с историческими реалиями, объяснение функций героев. Благодаря его наследию, эпос стал не просто литературным объектом, но и важным элементом исторического дискурса.

Исполнитель – будь то жырау, ақын, күйші – не просто повторял заученный текст, а заново творил его в момент произнесения, используя внутренние правила традиции и индивидуальную импровизацию. Особенно ярко эта традиция проявлялась в форме жыр – речитативного исполнения эпических поэм, где каждая строка звучала с определённым напевом и эмоциональной окраской. Слова текли в ритме дыхания, сопровождаясь игрой на домбре или кобызе, и в этом звучании заключалась не только эстетическая красота, но и сила убеждения, внушения, памяти. Жыр был не только способом рассказа, но и способом мышления, способом общения с аудиторией и духовным миром.

Внутри этой звуковой культуры формировались и особые жанры, такие как аңыз-күй – повествовательная легенда, предваряющая музыкальное произведение [18]. Перед исполнением кюя исполнитель рассказывал историю его происхождения: кто сочинил, в какой момент жизни, при каких обстоятельствах. Таким образом, сам күй (кюй название традиционной казахской, ногойской, татарской, и киргизской инструментальной пьесы) становился не просто мелодией, а продолжением слова, эмоциональным откликом на рассказанное. Он закреплял в звуке

память о событии, человеке, месте. Музыка как бы довершала сказанное, и слушатель воспринимал её не как абстракцию, а как продолжение судьбы, как звучание родовой или народной истории.

Исполняется күй на комузе (кобыз), домбре, сыбызгы или других народных музыкальных инструментах.

Разные эпические сказания, сказки и легенды нашли своё музыкальное отображение в кюях. Из-за этого многие из них являются программными.

У некоторых тюркоязычных народов словом «Кюй» называют и инструмент, и музыку, и песню; также слово «Кюй» входит и в название произведений, например, «Адай-кюй» (название рода); «Уран-кюй» (Кюй-воззвание)

Продолжая осмысление казахской фольклорной традиции, невозможно не отметить её глубоко ритуальный и коллективный характер. Исполнение сказок, эпосов, песен и кюев происходило не в изоляции, а в сообществе – у костра, в юрте, на праздниках, во время обряда или в пути. Это была форма устного театра, в котором каждый знал свои роли: рассказчик – как посредник между прошлым и настоящим, слушатель – как участник духовного действия, а сама история – как живое существо, существующее в моменте речи. Так фольклорная история не просто рассказывалась – она «рождалась» заново каждый раз, наполняясь интонацией, дыханием, взглядом, взглядом и эмоциональной вовлечённостью аудитории.

Сюжеты, образы и формулы, применяемые в сказках, действовали как культурный код, хранивший в себе мировоззренческие установки казахского народа. Повторяющиеся мотивы – путешествие героя, встреча с волшебным помощником, борьба с тёмной силой, возвращение с победой – в казахской традиции не были шаблоном, а формой сохранения сакрального знания. Даже дети, слушая эти сказки, не просто забавлялись – они усваивали представления о добре и зле, справедливости, чести, верности

слову, уважении к старшим, любви к родной земле.

Не менее интересным элементом устной традиции является феномен интермедиальности – соединения разных видов искусства: словесного, музыкального, мимического, вокального. Акын, исполняющий айтыс или жыр, не просто говорил: он двигался, играл, импровизировал, вкладывал в каждое слово дыхание степи и пульс народа. Это было перформативное искусство, где тело и голос, музыкальный ритм и поэтический образ сливались в единый культурный жест. Благодаря этой традиции устная поэзия сохраняла живую силу, даже когда письменность стала доминирующей формой коммуникации.

Импровизационная поэзия – одно из самых ярких проявлений казахского устного искусства. В этой традиции жыр и айтыс не просто выступают жанрами, но представляют собой особую форму живого, мыслящего, эмоционального слова, органически вписанного в повседневную жизнь, духовную практику и общественное сознание. Слово в этих жанрах существует не на бумаге, а в действии, в моменте речи, в присутствии слушателя – и именно поэтому оно обладает такой силой и гибкостью.

Тематика жыров широка: от героических подвигов до медитаций о быстротечности жизни, от критики жадных биев до восхваления доблестного сына. Жырау мог говорить от имени рода, от имени женщины, ребёнка, воина. Этим объясняется глубокий гуманистический масштаб жыра как жанра. Он не только воспитывает – он воспроизводит мышление нации через речь. Айтыс – уникальный жанр казахского фольклора, не имеющий прямых аналогов в мировой устной культуре. Это поэтический диалог-состязание, в котором сталкиваются не только два акына, но и два стиля мышления, два подхода к правде, два взгляда на мир. Айтыс – это арена живой поэтической мысли, где каждое слово рождается здесь и сейчас, под звуки домбры, под пристальным взглядом аудитории. Именно эта импровизационность делает айтыс подлинно демократичной формой

искусства.

Айтыс может быть дружеским, свадебным, сатирическим, философским, даже шуточным. Но в каждом из его видов – напряжение, вызов, уважение и проверка. Это диалог без крови, но с внутренним столкновением. Здесь важны не только рифмы, но и скорость мысли, находчивость, умение владеть историей, религией, политикой, семейной тематикой. Акын – это общественный мыслитель, народный медиатор и культурный провидец. История жанра показывает, что айтыс был не только развлечением, но и инструментом социальной коррекции. Через иносказания, сатиру и метафору акыны указывали на несправедливость, осмеивали жадных биев, говорили о тяжёлой жизни бедняков, высмеивали злоупотребления властью. Эта форма фольклора была своеобразным «социальным парламентом», в котором простое слово могло звучать громче официального указа.

Особого внимания заслуживает роль женщины в айтысе. Несмотря на патриархальные черты общества, казахская культура сохранила примеры мощных женских голосов. Женщины-акыны – такие как Сара Тастанбекқызы, ЫлбикеЖанкелдинова, Маншук Есболатова – входили в состязания наравне с мужчинами, нередко побеждая за счёт остроты мысли, литературного мастерства и уверенности. Женский айтыс отличался особой эмоциональностью, тонкостью наблюдения и глубоким чувством достоинства. Он позволял озвучить гендерные вопросы задолго до появления современной феминистской теории.

Современный айтыс продолжает развиваться. Сегодня он звучит на телевидении, в интернете, в прямых эфирах и на сценах. Тематика расширилась: наряду с традиционными темами появляются экологические проблемы, урбанизация, потеря языка, миграция, религиозные конфликты, цифровая зависимость. Акыны XXI века – это не просто поэты, но и комментаторы современности, которые возвращают народу способность говорить о сложном простыми, образными, сильными словами.

Важно отметить и межпоколенческий эффект айтыса. Старшее поколение узнаёт в нём свою культуру, молодёжь – свою смелость. Айтыс объединяет язык, чувство юмора, историческую память и гражданскую активность. Он – не музейный экспонат, а живое, дышащее искусство, способное спорить, критиковать, вдохновлять и направлять.

Таким образом, жыр и айтыс – это не только два жанра, но и две формы казахского мироощущения: медитативное (жыр) и полемическое (айтыс). Вместе они составляют уникальную систему устного народного мышления, основанного на поэзии, правде, чувстве меры и уважении к слову.

Героический эпос (батырлықжырлар) занимает центральное место в казахской фольклорной традиции и представляет собой уникальное явление, вобравшее в себя элементы устной истории, поэтического искусства, музыкальной культуры и национальной философии. Эти поэмы передавались из поколения в поколение устно – через импровизацию акынов и жырау, сопровождалась музыкой домбры и кобыза и исполнялись в форме речитативно-песенного повествования, что создавало глубокое эмоциональное воздействие на слушателя.

Батырские поэмы – это синтез исторического, мифологического и художественного нарратива, где главный герой – батыр – олицетворяет народную мечту о защитнике, справедливом лидере, вожде, который восстаёт против зла и врагов родной земли. Такими эпосами являются «Қобыланды батыр», «Алпамыс батыр», «Ер Тарғын», «Қамбар батыр», «Оразымбет батыр» и многие другие. Эти произведения выполняли сразу несколько функций: они были средством сохранения истории, инструментом морального воспитания, формой развлечения и коллективного катарсиса. Как показано в исследованиях Казахского института литературы и искусства, эпос является не просто художественным произведением, а результатом коллективной памяти народа, отразившей реальные или мифологизированные события,

связанные с нашествиями джунгар, кокандцев, китайских и русских войск. Поэт в этом жанре выступает не только как рассказчик, но и как летописец и идеолог. Зачастую герои эпоса – реальные личности (Кенесары, Исатай, Махамбет, Амангельды), чьи подвиги восприняты как национальный символ борьбы за независимость.

Особенность батырских жыров заключается также в их форме: они не разбиты на строфы, рифмуются свободно, нередко имеют речитативную манеру исполнения. Слова в таких поэмах обладают ритуальной и сакральной функцией, а музыка усиливает смысловую нагрузку текста. В казахской культуре музыкально-поэтическая традиция всегда существовала как единое целое. Поэт не просто говорил – он «пропевал» историю, создавая целостный синкретичный художественный образ.

В эпических произведениях можно выделить устойчивую композиционную структуру: чудесное рождение героя, ранние признаки силы, первое геройское деяние, конфликт, битва, победа, возвращение. Однако, как подчёркивают исследователи, в отличие от мифологизированных эпосов, в исторических жырах акцент делается не на сверхъестественных способностях, а на реальных качествах – доблести, решительности, жертвенности. Этим исторический эпос приближается к хронике, но не теряет художественной выразительности. Исследования также фиксируют трансформацию жанра – от героического к авторскому историческому эпосу (кенже эпос), в котором повествование строится вокруг реальных исторических лиц и событий, а авторское «я» выходит на передний план. Примером такого перехода служат произведения Жамбыла Жабаева, Нысанбайжырау, Калнияза, Көкпая, Шәкәрімә, в которых освещаются восстания XIX века, революции, коллективизация, Великая Отечественная война. Несмотря на реализм, такие эпосы сохраняют эпические формы – масштабность, высокий стиль, обобщённый образ героя. Немаловажную роль играет и традиция исполнения. Как отмечают этномузыковеды, героические жырлар исполнялись с использованием

речитативных и музыкально-декламационных форм. Это позволяло не только облегчить запоминание объёмных текстов, но и сделать их эмоционально насыщенными. В отличие от европейской оперы, где речитатив появился как элемент театра, в казахской культуре он изначально был частью живого повествования – частью коллективной памяти. Речитатив создавал ощущение сопричастности слушателя к событиям и героям.

Особенно значимым было включение мифологических мотивов в исторический эпос: сражения с драконами, злыми духами, великанами, чудовищами (мысленно сопоставимыми с иноземными захватчиками), что придавало героям почти сакральный статус. Так, батыр не только защищал землю, но и сражался со злом в его абсолютной форме.

Среди жанров казахского фольклора особое место занимают ертегілер мен аңыздар – сказки и легенды, являющиеся древнейшей формой устного народного творчества. Эти произведения отражают философию жизни, мировоззрение, коллективные ценности и воспитательные идеалы казахского народа. По своей природе они объединяют мифологические представления, аллегории, поучительные истории и элементы сказочной фантастики, формируя при этом уникальную жанровую систему.

Казахские сказки в устной культуре выполняли одновременно художественную, образовательную, морально-этическую и когнитивную функции. Их основная цель – не только развлечь, но и воспитать слушателя, передать ему важные жизненные истины в доступной, образной и запоминающейся форме. В структуре сказок особое внимание уделяется борьбе добра и зла, где положительные персонажи – храбрые батырлар, умные и честные юноши, бедняки с открытым сердцем – противостоят злобным и жестоким существам, таким как жалмауызкемпір, жезтырнақ, дию и прочие духи зла.

Как показано в исследовании М. Турсуновой и др., образы добра и зла в казахских ертегілер структурируют ценностное пространство народа.

Персонажи, такие как Тазша бала, Айаз би, Шора батыр, представляют идеал народной мудрости, честности, трудолюбия и справедливости. Противостоят им образы зла – жезтырнақ (демоническая женщина с когтями), дию (злой великан), жалмауызкемпір (ведьма), образы которых глубоко укоренены в национальном мифологическом сознании и символизируют социальное и моральное зло.

Сказки традиционно делятся на несколько поджанров:

- волшебные сказки (Ер Төстік, Алтын сақа, Желім батыр) с элементами магии, чудесных превращений и мифологических существ;
- сказки о животных с участием лисы, волка, медведя, верблюда и других зверей, отражающих человеческие черты: хитрость, глупость, наивность, жадность;
- бытовые сказки и сатирические рассказы – отражают социальные отношения, несправедливость, умение выживать с помощью разума и смекалки;
- аңыздар (легенды) – повествования с реальным историческим или топонимическим контекстом, объясняющие происхождение названий, обычаев или природных объектов.

Легенды в казахской традиции нередко представляют собой переходный жанр между сказкой и историческим преданием. Они сохраняют сказочную структуру повествования, но при этом содержат элементы конкретной исторической памяти. Например, в аңыздар можно встретить объяснение происхождения гор, рек, племенных названий или рассказ о подвиге реального исторического деятеля. Такие тексты, как «ҚозыКөрпеш – Баян Сұлу» или «Едіге», являются ключевыми образцами синтеза сказочного и эпического стилей.

Особую роль в сказках занимает языковая и композиционная структура. По данным Нурбекова и Салкынбая, казахская сказка обладает чёткой логикой построения, включает вступление, завязку, серию испытаний, кульминацию и счастливую развязку. Композиция базируется

на принципах дидактики, повторов, ритмичности и музыкальной мелодики, что облегчает запоминание и восприятие. Сказки зачастую исполнялись в сопровождении мелодического речитатива, создавая эмоциональный контакт между рассказчиком и слушателями.

Казахская сказка – это также когнитивное зеркало мира, передающее традиционные образы и концепты, такие как «ырыс» (благословение), «достык» (дружба), «адалдык» (честность), «еңбек» (трудолюбие). Через простые образы, такие как хлеб, овца, юрта, родители, лес и лук, формируется картина мира, в которой побеждает не физическая сила, а внутреннее достоинство, ум и милосердие. Так, например, в сказке «Айаз би» герой, несмотря на свою бедность, благодаря мудрости, честности и уважению к родителям, достигает власти и уважения. Он сохраняет символ своего прошлого – рваный шапан – как напоминание о том, что богатство не должно заслонять моральные ориентиры.

В другом примере – сказке «Керкұлаатты Кендебай» – храбрый мальчик с чудо-конём борется с ведьмой жалмауызкемпір и спасает своё село. Эти сюжеты не просто сказочные фантазии: они формируют нравственный компас поколения, учат детей отличать добро от зла, понимать цену правды и справедливости. Таким образом, ертегілер мен аңыздар – это не только культурное наследие, но и живой педагогический инструмент, который продолжает воспитывать, развивать мышление и укреплять национальное самосознание. Эти жанры отражают не только вечную борьбу добра и зла, но и духовную основу казахской культуры: уважение к старшим, ценность семьи, значимость честности, любви к Родине и человеку.

Сказки и легенды являются одними из наиболее живучих и универсальных жанров казахского фольклора. Их способность адаптироваться к изменяющимся культурным, социальным и языковым условиям делает их особенно ценными не только с точки зрения этнографии, но и как средство формирования национального самосознания.

В отличие от батырского эпоса, в центре которого стоит масштабная историко-героическая борьба, ертегілер мен аңыздар фокусируются на индивидуальном опыте, моральном выборе, смекалке и воле личности, попавшей в сложные жизненные обстоятельства.

Эти жанры служили казахскому обществу как устная энциклопедия повседневной жизни, где образы, герои и конфликты оказывались легко узнаваемыми, а моральные послания – практически применимыми. Например, в сказке «Тазша бала» герой, не обладая богатством или знатностью, побеждает при помощи разума и красноречия. Это подчёркивает высокую ценность интеллектуальной гибкости в условиях кочевой культуры, где физическая сила нередко уступала силе слова и ума.

Характеристика героев казахских сказок подчеркивает этические идеалы. Положительные персонажи всегда проявляют такие качества, как трудолюбие, честность, добросердечие, верность родителям и традициям. Противоположностью им выступают жадные, злые, лицемерные герои, чьи действия неизменно ведут к поражению. Таким образом, казахская сказка становится нравственным учебником, где добро торжествует не потому, что оно сильнее, а потому, что оно праведнее.

Образ мира в казахской сказке – это отражение кочевого миропорядка: открытые степи, аулы, сакральные пейзажи, караваны, священные источники, тайны гор и пещер. Пространство сказки, как правило, структурировано по бинарному принципу: знакомое (родное) и незнакомое (опасное), земное и сверхъестественное, мир людей и мир чудовищ. Эта структура помогает слушателю интуитивно ориентироваться в системе ценностей: всё, что «за границей» – требует мужества, испытания, внутреннего преодоления.

Не менее важен и жанровый язык казахской сказки – метафоричный, насыщенный архаизмами, сравнениями и повторениями. Сказка начинается и заканчивается формулами («Баяғызаманда...», «Солай болыпты», «Күндердің бір күнінде...», «Содан кейін олар бақытты өмір сүріпті...»),

которые не просто задают структуру, но и включают слушателя в особый мифопоэтический контекст, где возможно всё: говорящие животные, волшебные предметы, гиганты, летающие кони и спасённые царевны.

Аңыздар, в отличие от сказок, часто имеют топонимическую или историко-биографическую основу. Они объясняют происхождение местностей, племенных названий, родовых традиций. Например, аңыз о происхождении реки Сырдарья, о горах Ылытау или о Тұмар ханым содержит и элементы сказочности, и достоверные культурно-исторические элементы. Эти легенды стали частью исторической памяти, укрепляя идентичность через связь с территорией и предками.

Особенно интересна связь аңызів с реальными историческими личностями. Так, легенды о Едіге, Кенесары, Бәйдібек би, Домалақана представляют собой фольклорную интерпретацию истории. Эти персонажи становятся носителями коллективной мечты – о справедливом ханстве, мирной жизни, преодолении несправедливости. Несмотря на мифологические элементы, такие аңыздар формируют национальный героический пантеон, уравнивая официальную историю человеческим голосом народа. В казахской сказке часто отражаются и гендерные архетипы. Особое внимание в казахской сказочной традиции привлекает образ зла в женском облике. Такие персонажи, как Жалмауызкемпір, Жезтырнак, Албасты, прочно вошли в коллективное воображение и продолжают быть узнаваемыми даже в современных культурах. Они часто изображаются как ведьмы, людоеды, демонические женщины, обладающие сверхъестественной силой, хитростью и разрушительной природой. Эти персонажи не просто служили пугалом – они являлись олицетворением страха перед нарушением социальных границ, перед тем, что выходит за рамки приемлемого, понятного и контролируемого.

В сказках Жалмауызкемпір нередко живёт на краю мира, в пещере, за чёрным лесом – то есть в пространстве «за пределом», символизирующем хаос, испытание, трансформацию. Столкновение героя с ней – это не только

борьба добра и зла, но и инициация, прохождение через страх, смерть и обновление. Часто именно после встречи с ведьмой героиня выходит на новый уровень – получает силу, мудрость или союзника. Таким образом, этот персонаж становится частью структуры взросления, духовного роста, внутреннего становления.

Интересно, что образы «женского монстра» не лишены двойственности. Жалмауызкемпір, несмотря на пугающую внешность и злые намерения, иногда помогает героине, если та проявляет смелость, уважение или доброту. В таких случаях она превращается из врага в проводника, открывая тайный путь, давая волшебный предмет или знание. Это указывает на глубокую мифологическую структуру, где женское начало – как природная сила – может быть, как разрушительным, так и созидательным. Через таких персонажей фольклор выражает идею амбивалентности: то, что пугает, может и исцелить, если к нему подойти с мудростью и мужеством. Такие сказки выполняли не только развлекательную или воспитательную функцию, но и служили способом обсуждения скрытых социальных напряжений. Они позволяли коллективно осмыслить такие темы, как границы женской власти, роль матери, страх перед независимой женщиной, и, напротив, потребность в духовной женской поддержке. Через образы жезтырнақ или жалмауызкемпір передавались зашифрованные послания о равновесии между мужским и женским началами, о важности баланса между внутренними силами человека.

В казахской сказочной традиции чрезвычайно важную роль играет структура испытаний. Героиня обязательно сталкивается с силами, превосходящими её. Эти силы – не просто монстры, а метафоры внутренних страхов, сомнений, человеческой слабости. Через такие образы как Жалмауызкемпір фольклор помогает пройти путь инициации: от простого ребёнка – к зрелой личности, от страха – к действию, от хаоса – к порядку. Это духовное путешествие, в котором миф служит проводником, а

история – лекарством. Женские фольклорные персонажи в этом контексте не всегда несут только разрушительный заряд. Зачастую они воплощают пограничную силу, стоящую между двумя мирами – известным и неизвестным. В этом смысле женские образы в казахском фольклоре обладают не только мифологической, но и символически-философской глубиной. Их демонстрация как жутких или гротескных – это не просто отражение страха перед женским, но и попытка обуздать непознанное, структурировать его, дать ему форму. Даже в их искажённости фольклор признаёт силу женщины – как носительницы тайны, мудрости, страсти, созидания и разрушения. Такие фигуры, как жалмауызкемпір, выступают как символы предельного женского – женщины вне нормы, женщины, которая знает запретное, живёт вне общества, обладает властью. Но именно они, как показывает структура сказки, уравнивают мужской путь. Герой, прошедший через борьбу с этим архетипом, становится зрелым, цельным, он осознаёт пределы своей силы и находит внутренний баланс. Этот конфликт – между культурой и природой, между мужским и женским, между разумом и интуицией – становится основой драмы, на которой строится вся поэтика сказки. Победа героя – это всегда результат не только физического преодоления, но и внутренней трансформации, когда он обретает нечто большее, чем победу над внешним врагом – он находит путь к самому себе. Поэтому казахские ертегілер мен аңыздар – это не просто фольклорные формы, но и психологическая практика, способ переживания коллективного опыта и личной инициации, зашифрованная в художественной форме. Их исполнение – это акт не только повествования, но и исцеления: через слово, через звук, через образ народ говорит сам с собой, вспоминая, кем он был, кто он есть и кем хочет стать.

Современное значение казахских сказок выходит за пределы фольклористики. Сегодня они используются в педагогике, психологии, межкультурных исследованиях, театре и анимации. Их универсальные темы – борьба за справедливость, поиск истины, испытание характера – делают

их актуальными и для XXI века. В современной хореографии, театре и кино сказочные сюжеты оживают в новой визуальной и аудиальной форме, сохраняя при этом традиционную основу.

Таким образом, сказки и мифы представляют собой универсальное художественно-философское пространство, где коллективный опыт народа оформлен в живые образы, простые сюжеты и глубокие смыслы. Это не только развлекательный и дидактический жанр, но и мощный инструмент культурной преемственности, способный объединить поколения и сохранить в живой памяти те ориентиры, которые составляют суть казахской души.

Казахские мақал-мәтел (пословицы и поговорки) и жұмбақтар (загадки) представляют собой неотъемлемую часть национального сознания и фольклорной традиции. Эти жанры формировались на протяжении веков как результат наблюдений за природой, обществом, человеческим поведением, и одновременно с этим были средством воспитания, коммуникации и философского осмысления мира. Пословицы и поговорки, будучи устойчивыми языковыми единицами, выполняют в казахской культуре функцию своеобразной «культурной памяти», закрепляя нормы и ценности в краткой, выразительной и легко запоминающейся форме.

Мақал-мәтел— это продукт народного разума, логики, морали и эстетики. Пословицы охватывают весь спектр тем: от природы и трудовой жизни до семьи, этики, закона, верности, дружбы, мудрости, времени и судьбы. Их сила заключается в лаконичной форме и многослойной семантике. Например, «Тілтасжарады, тасжармаса бас жарады» – «Слово может разбить камень, если не камень – то голову», что указывает на силу речи и важность уместного высказывания.

– Особое внимание учёные уделяют тематической классификации пословиц, что подчёркивает их системность. Среди базовых тем: природа, человеческие качества, воспитание, мораль, труд, знание, время, здоровье, гостеприимство, семья. Например:

– «Қанағат қарын тойғызар» – «Умеренность насыщает желудок» – тема пропорции и бережливости.

– «Бірінші байлық – денсаулық» – «Первое богатство – здоровье» – тема жизненных приоритетов.

– «Анасынақарапқызын ал» – «Смотри на мать, выбирая дочь» – тема воспитания и родовой этики.

Согласно сопоставительному анализу, многие казахские пословицы имеют прямые или аналогичные соответствия в других языках мира, в том числе в английском и русском. Например, казахское: «Соңғы түйенің жүгі ауыр» – «Груз последнего верблюда тяжелее» – аналог английского «The last straw breaks the camel's back» и русского «Последняя соломинка ломает спину верблюда». Такие параллели подтверждают универсальность человеческого опыта, зафиксированного в пословицах.

Жұмбақтар, в свою очередь, представляют собой поэтические загадки, построенные на метафоре, аллегории и символической. Они воспитывают логическое и ассоциативное мышление, развивают языковую интуицию. В казахской традиции жұмбақ использовались в быту, обрядах и даже в ритуальных испытаниях женихов и невест. Это были не только интеллектуальные игры, но и социально значимые акты коммуникации.

Примеры классических жұмбақ:

– «Көзге көрінбейді, қолға ілікпейді, бар нәрсе» – «Не видно глазом, не поймать рукой, но оно есть» (ответ: ауа – воздух);

– «Киіз үйдің қаңқасы» – «Скелет юрты» (ответ: кереге);

– «Аузымен құс тістейді» – «Птиц ловит ртом» (ответ: сұңқар – сокол).

Загадки несли в себе зашифрованное знание о природных явлениях, свойствах предметов, жизненных процессах. Они учат видеть суть вещей, понимать образ за пределами слов, выявлять скрытую логику фольклорного мира. Такие загадки не только развлекали, но и формировали мышление ребёнка, подготавливая его к восприятию мира взрослых. Лингвистический

анализ казахских мақал-мәтел и жұмбақ выявляет также их прагматические особенности:

- коммуникативная направленность (наставление, критика, восхваление);
- эмоционально-оценочная окраска;
- структурная и ритмическая устойчивость, способствующая запоминанию и актуализации в речи.

Пословицы, как и поговорки, часто используются в качестве дискурсивных маркеров, с помощью которых говорящий придаёт своей речи авторитетность, народную легитимность. Особенно это заметно в речах акынов, политиков, старейшин, учителей, где пословица выступает не просто примером, а аргументом, не требующим доказательств. Сегодня пословицы и загадки продолжают активно использоваться в обучении казахскому языку, в культурной дипломатии, театральных постановках и даже в digital-пространстве – в виде социальных мемов, цитат, мотиваторов. Их устойчивые формы делают их идеальными носителями фольклорного бренда казахской культуры, легко узнаваемыми и функциональными в любом контексте.

Таким образом, учёные XIX–XX веков не просто зафиксировали устное творчество, но и создали теоретическую, методологическую и институциональную базу для его изучения. Их усилиями казахский фольклор был не только спасён от исчезновения, но и получил статус культурного и научного наследия нации. Эти имена и труды остаются краеугольным камнем в развитии казахской гуманитарной науки и источником вдохновения для современных исследователей.

1.3 Казахская хореография – как форма художественного выражения устного народного творчества

Казахский танец представляет собой уникальную форму художественного выражения, глубоко связанную с устной традицией,

фольклором и ритуальной культурой народа. Его истоки уходят в древнейшие времена, когда танцевальные движения служили не только способом самовыражения, но и частью обрядов, ритуалов, общественных собраний, сезонных праздников и жизненных циклов. На это указывают многочисленные археологические свидетельства – в частности, петроглифы, найденные в Чулакских горах, на которых изображены фигуры в танцующих позах. Эти изображения датируются III–V веками до нашей эры и, по мнению исследователей, отражают сакральные действия, связанные с поклонением Тенгри и природным стихиям [14].

В доисламскую эпоху танец играл важную роль в обрядах, связанных с урожаем, скотоводством, календарными праздниками, охотой и погребением. Он воспринимался как инструмент связи с высшими силами, средство регулирования природного и социального порядка. Особенность казахского танца – это его природность, тесная связь с окружающим миром. Многие движения танцоров воспроизводят повадки животных, ритмы шагов, полёт птицы, колебание травы или воды. Например, в танце «Қаражорға» активно используется техника «толғау» – плавных круговых движений плечами, напоминающих походку иноходца [15]. Эти элементы возникли как способ выражения одухотворённого восприятия природы, в котором каждое движение имело символическое значение.

Танцевальный фольклор является важнейшей составляющей нематериального культурного наследия казахского народа и представляет собой сложную художественно-символическую систему, сформированную в условиях традиционного уклада жизни. Его возникновение и развитие неразрывно связаны с историческим опытом народа, особенностями кочевой цивилизации, мировоззренческими установками и системой духовных ценностей. В этом контексте танец выступает не только как форма художественного выражения, но и как способ осмысления окружающего мира, передачи коллективной памяти и сохранения культурной идентичности.

В отличие от профессионального сценического танца, танцевальный фольклор формировался в естественной культурной среде и был неотделим от обрядов, ритуалов, праздников и повседневной жизни. Он существовал в синкретическом единстве с музыкой, словом и жестом, образуя целостное художественное действие. Такое единство обусловило символический характер движений, в которых внешняя форма подчинялась внутреннему смыслу. Каждое движение несло определённую семантическую нагрузку, отражая представления о природе, человеке, судьбе и общественных отношениях.

Казахский танцевальный фольклор отличается сдержанной манерой исполнения, лаконичностью движений и внутренней сосредоточенностью. В нём отсутствует избыточная декоративность и стремление к внешнему эффекту, что соответствует философскому отношению к жизни, характерному для казахской культуры [15]. Эмоциональное состояние передаётся не через резкую экспрессию, а через пластическую нюансировку, ритм и взаимодействие с музыкальным сопровождением. Такая особенность делает фольклорный танец глубоко содержательным и выразительным.

Теоретическое значение танцевального фольклора заключается в том, что он отражает базовые эстетические принципы традиционной культуры. В его основе лежит образное мышление, символика и метафоричность, позволяющие передавать сложные идеи и переживания без словесного объяснения [16]. Движения, связанные с подражанием животным, природным явлениям или трудовым процессам, имеют обобщённый характер и выступают как знаки, понятные внутри культурного контекста. Это делает танцевальный фольклор универсальным художественным языком, способным к интерпретации и переосмыслению.

В рамках данного творческого проекта танцевальный фольклор выступает как теоретическое основание выбора выразительных средств и художественной концепции. Обращение к легенде «Аксак кулан»,

являющейся частью казахского устного народного творчества, требует соответствующего пластического языка, способного передать её философскую глубину и трагическое содержание. Фольклорная пластика, основанная на сдержанности, символике и внутренней выразительности, наиболее органично отвечает этим задачам.

Художественное обоснование использования танцевального фольклора в проекте связано с его способностью передавать внутренние состояния человека и драматическое напряжение без прямого повествования. Легенда «Аксак кулан» лишена внешней событийности и строится на внутреннем конфликте, молчании и осознании утраты. Именно поэтому фольклорные элементы, переработанные в сценической форме, позволяют выразить трагизм происходящего через пластическое напряжение, ритмическую организацию и пространственные решения.

В процессе создания хореографической композиции элементы танцевального фольклора подвергались художественной трансформации. Такой подход позволил сохранить основные принципы традиционной хореографии, одновременно адаптировав их к требованиям сценического искусства. Фольклор в данном случае выступает не как музейная реконструкция, а как живой источник образов, движений и смыслов, способных к развитию и переосмыслению в современном контексте.

Использование танцевального фольклора также имеет важное воспитательное и культурно-образовательное значение. Работа с традиционным пластическим материалом способствует формированию у исполнителей осознанного отношения к национальной культуре, развитию художественного вкуса и пониманию глубинных смыслов движения. В процессе освоения фольклорной пластики исполнитель учится передавать не только форму, но и внутреннее содержание, что повышает уровень сценической выразительности и профессионального мастерства.

Хореография в казахской культуре развивалась в тесной связи с фольклором. Танец нередко сопровождался речитативным исполнением

терме, жыр, музыкальной импровизацией на домбре или кобызе, а также включал образы из эпических преданий [17]. Танцевальные миниатюры разыгрывались на основе сюжетов сказок, легенд, исторических хроник. Таким образом, танец выступал не только как визуальный, но и как повествовательный жанр, в котором телесное движение дополняло устное слово.

Казахский народный танец представляет собой не просто форму сценического искусства, но целостное выражение традиционной культуры, в которой тесно переплетены устная поэзия, музыка, декоративно-прикладное искусство, мифология, обряды и система верований. Его историческое развитие отражает сложный путь этногенеза казахского этноса, духовного формирования образа мира кочевника, эстетики тела и жеста, философии движения. Танец в казахской культуре изначально существовал как часть ритуальной практики и сопровождал важнейшие обряды – жертвоприношения, поклонение предкам и стихиям, охотничьи церемонии, праздники урожая и пастушеской жизни. Об этом свидетельствуют археологические находки в ущелье Тамгалы [18], где на петроглифах эпохи бронзы и раннего железа изображены фигуры в танцующих позах, сцены жертвоприношений, образы шаманов и жриц. Это подчеркивает, что танец был неотъемлемой частью сакральной практики, средством выражения мифологического сознания и формой передачи коллективной энергии.

С течением времени танец утвердился как элемент повседневной культуры. Он сопровождал игры, торжества, семейные сборы (той), становился пространством импровизации, соревнования, художественного самовыражения. Танец был неразрывно связан с музыкой – исполнение кюев на домбре и кобызе сопровождалось пластикой, которая интерпретировала звук через движение. Характерно, что структура танцевальных движений формировалась по аналогии с казахским орнаментом, где элементы композиции повторялись, чередовались и

создавали динамичный, живой узор. Такие орнаменты – как «қошқармүйіз» (бараньи рога), «төртмүйіз» (четыре рога), «қызғалдақ» (тюльпан) – становились метафорой движений рук, плеч, корпуса [19]. Особенностью казахского танца является его символическая многослойность. Каждое движение может нести ритуальный, бытовой и эмоциональный смысл. Движения, заимствованные из повседневной жизни – такие как рукоделие, установка юрты, укладка войлока – превращались в пластические формулы, узнаваемые с детства и наполненные поэтической фантазией. Особенно это характерно для женских лирических танцев, где мягкость, гибкость, изящество движений рук, плеч, изгибов тела воплощали образ женственности, грации, спокойной силы. С другой стороны, мужские танцы передавали образ джигита – ловкого, отважного, гордого. Такие танцы как «Қаражорға», «Жорғалау», «Тепеңкөк» происходят из культов коня и верховой езды [20]. Движения плеч, бедер, шаги и перепрыгивания отражали пластику скачущей лошади, отождествляясь с образом воина-кочевника. Танец становился своеобразной телесной поэмой, в которой раскрывался дух свободы и стойкости.

Связь казахского танца с фольклором проявляется в сюжетных миниатюрах, построенных на сказаниях, эпосах и мифах. Например, сценические композиции, вдохновлённые образом Тұмарханым – царицы массагетов, или зловещим персонажем Жезтырнақ – ведьмы с медными когтями, демонстрируют, как пластика тела способна передавать архетипические образы, зашифрованные в сказках и легендах [21]. Эти танцы воплощают борьбу добра и зла, человеческую волю, мистическую женскую силу, древние страхи и желания.

Переход от обрядового к сценическому танцу начался в XX веке, когда в Казахстане начали развиваться профессиональные театры, балет и академические ансамбли [22]. В этот период традиционный танец начал переосмысляться как элемент культурного наследия. Такие деятели, как Ш.Жиенкулова, Д.Абиров и Б.Аюханов сыграли важную роль в адаптации

народного танца к сценическим формам. Они сохранили его аутентичные движения, но включили их в новые композиционные структуры, что позволило казахскому танцу выйти на международную сцену. Также развитие казахского сценического танца в XX веке связано с именем Ш. Жиенкуловой. Её работа стала основой методологической школы национальной хореографии. Она собирала и систематизировала фольклорные формы, создав такие известные постановки, как «Қырыққыз», «Қаражорға», «Айжанқыз», «Тәттімбет» [23]. Благодаря её усилиям традиционный казахский танец получил сценическое воплощение, сохранив свою идентичность, выразительность и внутреннюю философию.

Характерными чертами сценического казахского танца стали пластичность движений, эмоциональная выразительность, символизм жеста, музыкально-ритмическая точность и национальный колорит.

В современных постановках всё чаще используется синтез традиционной хореографии и элементов фольклорного театра. Образы из эпоса, сказаний и мифов получают сценическое воплощение в виде танцевально-драматических композиций, где хореография играет не только эстетическую, но и нарративную функцию – рассказывает, интерпретирует, воссоздаёт культурную память. Так фольклор становится основой сценического языка, способного выражать национальную идентичность современными художественными средствами.

Казахская хореография органично впитала в себя богатые элементы устного народного творчества, выразив их в движениях, жестах, ритмах и пластике танцевальных постановок. Танцевальное искусство передаёт глубокие культурные смыслы и традиции, накопленные поколениями. В каждом движении казахского танца можно увидеть отсылку к легендам, преданиям, бытовым сценам или природным явлениям, важным для кочевой культуры казахов. Одним из характерных примеров является популярный танец «Қаражорға», в котором пластика и хореографический рисунок имитируют движения и ритмичную походку лошади, занимающей

центральное место в культуре казахов. Особенности этого танца заключаются в характерных движениях плеч и рук, символизирующих всадника, сливающегося воедино со своим конём. Здесь используются такие движения, как «атшабыс» (скачка), «құйын» (вихревые вращения), и выразительная работа кистей рук, напоминающая поводья [24]. Другой яркий пример – женский танец «Аққу» («Лебедь»), где отражена связь человека с природой через образ прекрасной птицы. Пластика этого танца строится на плавных, текучих движениях рук («канат қағу» – взмахи крыльями), а также нежных изгибах корпуса, создающих ощущение лёгкости и изящества. В танце используются элементы, подчёркивающие грациозность, чистоту и красоту образа лебедя, олицетворяющего женскую грацию и духовную чистоту [25].

Особое внимание в казахской хореографии уделяется танцам, передающим сюжеты бытовой жизни и традиций. Например, в танце «Киіз басу» («Изготовление войлока») пластика участников точно воспроизводит движения, характерные для процесса изготовления традиционного казахского войлока – ритмичные движения рук и ног, коллективная синхронность, взаимодействие между участниками. Также важное значение имеют жесты и движения, связанные с обрядами и ритуалами, такими как «бата беру» (давать благословение), где ладони обращаются вверх и затем подносятся к лицу, символизируя принятие благословения, или «беташар» («открытие лица невесты»), в котором используются медленные, уважительные жесты, раскрывающие лицо девушки перед собравшимися гостями.

В сценических постановках казахской хореографии можно также встретить элементы юмористического или игрового характера, например, танец «Келіншек» («Невестка»), отражающий ироничные моменты повседневной жизни молодой девушки, в котором используются мимика и жесты, подчёркивающие характерные особенности женского поведения, скромности и застенчивости.

Музыка и костюм в казахском танце выполняют не только эстетическую функцию, но и являются важными носителями фольклорного кода. Они отражают исторические, культурные и этнические особенности народа, усиливая выразительность хореографического образа и погружая зрителя в национальный контекст. Музыкальное сопровождение казахского танца чаще всего основано на традиционных мелодиях, исполняемых на народных инструментах, таких как домбра, кобыз, сыбызгы. Эти инструменты обладают уникальным звучанием, способным передать широкий спектр эмоций – от торжественности до лиричности. Темп, ритм и интонация музыкального произведения определяют характер танца: например, быстрые ритмы домбрового кюя могут сопровождать задорный мужской танец, демонстрирующий силу и ловкость, тогда как медленные напевы кобыза – обрядовые или лирические постановки, наполненные внутренней драматургией [26]. Особое значение имеет использование музыкальных фрагментов, заимствованных из устного фольклора – жыров, терме, а также аитысов. В таких случаях происходит синтез словесной и пластической культуры: хореография становится продолжением музыкального повествования, а танцор превращается в «живое тело» народной песни, воплощая в движении её образы и настроения.

Костюм в танце выступает не только как элемент сценического оформления, но и как маркер культурной идентичности. Народный костюм содержит закодированные знаки – орнаменты, цвета, формы, которые могут свидетельствовать о социальном статусе, региональной принадлежности или даже символике определённого обряда. Женские костюмы, как правило, включают в себя камзолы, платья с длинными рукавами, украшенные вышивкой, головные уборы (саукеле, такия), а также элементы из меха и металла, символизирующие плодородие, женственность и достаток. Мужские костюмы, напротив, подчёркивают мужественность и воинственность, зачастую состоя из чапанов, поясов, сапог и головных уборов вроде бөрік или қалпақ.

Танец «Аққу» («Лебедь») в казахской хореографии является одной из наиболее выразительных постановок, символизирующих нежность, красоту, чистоту и материнскую заботу [27]. Этот танец представляет собой не только эстетическое явление, но и отражает философию гармонии человека с природой, содержащую элементы анимизма и тотемизма, характерные для традиционного мировоззрения казахского народа.

В казахском устном фольклоре лебедь (акку) занимает особое, сакральное место. Он воспринимается как священная птица, символизирующая чистоту, верность и благородство. В народных поверьях подчёркивается, что убивать или даже обижать лебедя – тяжкий грех, так как он считается носителем природной и духовной силы. Также в казахских поэмах и песнях образ лебедя нередко ассоциируется с матерью, возлюбленной или символом душевной чистоты. Хореографическая постановка танца «Аққу» передаёт эти фольклорные образы средствами сценического искусства. Через пластику движений, особенно мягкие и текущие жесты рук и плеч, танцовщица передаёт грациозность и лёгкость полёта лебедя, его скольжение по воде. Медленные, плавные ритмы танца подчёркивают величавую и спокойную натуру этой птицы. Сегодня танец «Аққу» является частью классического репертуара многих казахстанских хореографических коллективов. Он исполняется как самостоятельный номер, а также включается в состав фольклорных композиций, иллюстрирующих традиционные образы и мотивы казахской культуры.

Танец «Ортеке» является одним из ярких и самобытных образцов традиционного казахского танцевального искусства. Он представляет собой сценическую интерпретацию народной игрушки-куклы «ортеке» и мифологического образа шустрого и ловкого животного – козлёнка, ассоциируемого с жизнерадостностью, озорством и неугомонностью. Само слово «ортеке» состоит из двух частей: «орта» (середина) и «теке» (козёл). В народной культуре ортеке был не только игрушкой, но и элементом развлекательного действа. Куклу крепили к асатаяку (удочке с пружинкой),

и при игре на домбре или ударных инструментах она начинала ритмично танцевать. Это зрелище вызывало у зрителей веселье и восторг. С течением времени данный образ был адаптирован для сценического воплощения. В танце «Ортеке» исполнитель использует энергичные и пружинистые движения, имитирующие подскоки и повадки живого козлёнка. Основа пластики – это полусогнутое положение корпуса, быстрые шаги, подпрыгивания, резкие повороты и активная работа рук. Все элементы хореографии подчёркивают игривость и характерную живость ортеке.

Музыкальное сопровождение, как правило, основано на ритмичных казахских кюях, исполняемых на домбре. Танец несёт не только развлекательную функцию, но и отражает элементы традиционного уклада жизни, праздничных обычаев и народной эстетики.

Одним из самых древних и поэтически совершенных произведений казахской устной литературы является лиро-эпос «Козы Корпеш – Баян Сулу». Эта поэма, передающаяся из поколения в поколение, стала символом верной любви и преданности, вобрав в себя философские, этические и эстетические ценности народа. Сегодня эпос обретает новую жизнь в современном сценическом искусстве, в частности – в хореографии. Ярким примером сценической интерпретации данного эпоса является балет-эпос «Козы Корпеш – Баян Сулу», представленный в репертуаре театра «Астана Балет» [28]. Этот двухактный спектакль, поставленный хореографом и автором либретто Г.Ковтуном, воплощает синтез народного наследия и выразительных средств современной сценографии. Музыка к спектаклю написала А. Раимкулова, сценография выполнена Андреем Злобиным, костюмы разработаны Анной Ипатьевой, а видеографику обеспечил Д.Шамов. Музыкальное сопровождение осуществляется фольклорно-этнографическим ансамблем «Туран» [29]. В постановке особое внимание уделяется пластическому воплощению фольклорных образов. Главные герои – Козы и Баян – олицетворяют чистую, возвышенную любовь, тогда как антагонист Кодара выступает воплощением зависти и коварства.

Эмоциональные состояния героев, их внутренние переживания и драматические конфликты передаются средствами хореографии, мимики и музыкального оформления. Музыкальная структура спектакля органично сочетает традиционные казахские мелодии с современными инструментальными аранжировками. Такое решение позволяет создать художественный мост между фольклором и современным восприятием.

Балет «Козы Корпеш – Баян Сулу» представляет собой пример переосмысления казахского лиро-эпоса в формате современного сценического искусства. Он открывает зрителю глубину духовного наследия казахского народа и демонстрирует, как традиционные образы могут существовать в новых художественных формах, оставаясь актуальными и трогательными.

Современная казахская хореография черпает вдохновение из богатого наследия устного фольклора – эпических сказаний, поэтических форм и ритуальных практик, уходящих корнями в древность. Одним из глубинных источников является сакральное искусство шаманов – баксы, чьи ритуальные движения, зафиксированные в петроглифах Тамгалы, Кульжабасы и Баян-Журек, легли в основу многих элементов казахского танца [30]. Эти движения отражают древнюю космологию, поклонение силам природы, цикличность жизни и связь человека с Вселенной.

Фольклорные жанры, такие как эпосы, жыр, терме и айтыс, стали платформой для сценического воплощения казахской поэзии через танец. Ритмическая структура этих произведений легко адаптируется к хореографическому языку, где каждый жест и движение становятся своеобразной метафорой образа или идеи.

Особое внимание заслуживает использование ритуальных движений баксы в танцевальных композициях. Элементы, такие как «айналма» (вращение кистей, изображающее круг жизни и солнце), «бес саусақ» (пять раскрытых пальцев как символ пяти стихий), «жоғары-төмен» (руки вверх и вниз – связь с небом и подземным миром), «бүркітқанат» (крылья орла),

«қомдану» (взлет перед полётом), активно используются как основа сценического языка [31]. Эти движения восходят к шаманским практикам, выполнявшим функцию обращения к духам природы и неба, защиты, очищения и исцеления.

Эпос «Алпамыс» вдохновил на создание различных сценических произведений. Так, в 1973 году композитор Е.Рахмадиев представил оперу «Алпамыс», в которой хореографические элементы использовались для усиления драматического эффекта [32]. В 2015 году хореограф Г.Габбасова поставила танцевальный спектакль «Алпамыс-батыр» по эпосу Н.Байганина, где танец стал основным средством выражения героических и эмоциональных аспектов сюжета. Кроме того, в 2018 году режиссёр Б.Парманов представил спектакль-притчу «Аманат», основанный на эпосе «Алпамыс», в котором хореография использовалась для передачи символики и эмоционального напряжения.

В казахском хореографическом искусстве важную роль играют сценические постановки, основанные на мифологических и философских мотивах. Одним из ярких примеров является одноактный балет «Странствия Коркыта», поставленный на сцене Казахской национальной академии хореографии. Спектакль создан на основе древнетюркских легенд о Коркыте— великом жырышы, шамане и создателе кобыза, символизирующем поиск человеком вечной жизни и духовного совершенства. Премьера балета состоялась в 2019 году. Либретто и хореография были разработаны с опорой на казахскую мифологию и философскую глубину образа Коркыта. Музыкальное сопровождение включало древние кобызные кюи, а также современные интерпретации традиционных мелодий

Балет «От қыз» («Огненная дева»), поставленный на сцене театра «Астана Балет» [33], представляет собой яркий пример современного сценического искусства, основанного на древнетюркских мифологических сюжетах. Постановка отражает культ огня как сакральной силы, глубоко укоренённой в мировоззрении тюркских народов. Сюжет балета

разворачивается вокруг образа охотника по имени Мерген, который, стремясь доказать свою доблесть, стреляет в Солнце. Этот поступок нарушает природный баланс, приводит к исчезновению света, наступлению холода и исчезновению царевны От кыз. Осознав последствия своих действий, Мерген стремится всё исправить. Согласно древнему мифу, за этот поступок небесное божество Тенгри превращает его в сурка – персонажа, известного как Тарбаган-Мерген (Сурок-стрелок). Позднейшая литературная интерпретация усилила сюжетную линию, добавив в неё мотив любви между Мергеном и Откыз, дочерью бога неба Тенгри и солнечной богини Кунсулу. Это придало постановке не только драматическое напряжение, но и эмоциональную глубину, актуализировав вечную тему жертвы, искупления и силы любви.

Мифологический образ. От кыз восходит к культу От Ана – богини огня, которая в древнетюркской мифологии олицетворяла жизненную силу, охраняла домашний очаг и семью [34]. Она считалась посредником между людьми и небесными духами и играла важную роль в обрядах очищения и возрождения через огонь.

Одноактный балет «Желтораңғы туралыаңыз» («Легенда о Туранге»), премьера которого состоялась в 2020 году на сцене театра «Астана Балет», представляет собой художественную интерпретацию древнего казахского мифа о реликтовом дереве туранга. В казахской культуре туранга (желтораңғы) символизирует выносливость, жизненную силу и гармонию между человеком и природой. Сюжет балета строится вокруг могущественного дерева Туранга, ставшего прибежищем для птиц и символом естественного равновесия. Появление людей, намеренных срубить дерево, нарушает этот баланс. Один из дровосеков, осознав сакральность и красоту дерева, пытается его защитить, но погибает. Его жертва не напрасна – дерево продолжает жить, сопротивляясь бурям и становясь немым свидетелем истории, оплакивая защитника и вдохновляя будущие поколения.

Хореографическая постановка (балетмейстер – А.Садыкова), музыка К.Шильдебаева и либретто Б.Каирбекова формируют поэтичную сценическую структуру, раскрывающую глубинные взаимоотношения человека и природы. Костюмы и сценография (Н.Протасова и Ж. Омаров) визуально дополняют драматургию спектакля, усиливая образ дерева как живого существа с собственной судьбой и памятью.

Неудивительно, что молодой театр «Астана Балет» стал своеобразной творческой лабораторией поиска новых форм и развития танца. Его спектакль «Алем» продемонстрировал новый подход к традиционным сюжетам в области национального балета. А использование современных технологий породило удивительное и неповторимое зрелище. В театре работает одна из ведущих хореографов Казахстана А. Тати, которая внесла свой вклад в развитие казахского танца. Также значительны работы другого хореографа М.Авахри, которая создает один шедевр за другим.

Выводы по первой главе.

Становление казахской культуры является результатом длительного исторического процесса, в котором переплелись социально-экономические условия, природно-географическая среда, духовные ориентиры и особенности мировоззрения народа. Формирование культурной системы происходило в рамках кочевого образа жизни, который на протяжении веков определял не только хозяйственную деятельность, но и структуру общественных отношений, систему ценностей, художественное мышление и формы творческого самовыражения. Кочевая цивилизация сформировала особый тип культуры, основанный на мобильности, адаптивности и глубокой связи человека с окружающим миром.

Одной из определяющих характеристик казахской культуры является её преимущественно устный характер. В условиях отсутствия устойчивой письменной традиции устное народное творчество стало основным механизмом сохранения и передачи культурного наследия. Через легенды, эпосы, сказания, пословицы, музыкальные произведения и обрядовые

формы искусства передавались историческая память, социальные нормы и морально-этические установки. Устное слово обладало не только информативной, но и сакральной функцией, выступая средством духовного воспитания и формирования коллективного сознания.

Фольклор в казахской культуре выполнял роль универсального художественного языка, посредством которого осмысливались ключевые аспекты человеческого существования – жизнь и смерть, честь и предательство, судьба и ответственность. Мифологические и эпические сюжеты отражали представления о мироустройстве, взаимоотношениях человека с природой и высшими силами. При этом фольклорные произведения не носили абстрактного характера, а были тесно связаны с реальной историей народа, его социальными конфликтами и переживаниями. Это придавало культуре особую глубину и философскую направленность.

Формирование казахской культуры происходило в условиях постоянного взаимодействия с другими народами Центральной Азии и Евразийского пространства. Тюркские корни, сакско-скифское наследие, монгольские элементы и исламская духовная традиция органично вплелись в культурную систему, не разрушив её целостности. Заимствования подвергались творческой переработке и адаптации, что обеспечивало сохранение этнической самобытности и устойчивость традиционных форм искусства. Этот процесс способствовал обогащению художественного языка культуры, расширению её выразительных средств и формированию многослойной символики.

Особое место в системе казахской культуры занимают музыкально-поэтические и танцевальные формы искусства. Музыка, движение и слово существовали в неразрывном единстве, образуя синкретическую художественную систему. Танец, как и музыка, не был самостоятельным зрелищным жанром в современном понимании, а являлся частью обрядов, ритуалов и коллективных действий. Через движение передавались эмоции,

характеры, внутренние состояния человека, а также образы природы и животных, имеющие символическое значение в традиционном мировоззрении.

Казахская культура отличается сдержанной эмоциональностью и внутренней сосредоточенностью художественного выражения. Даже в произведениях, посвящённых трагическим событиям, отсутствует внешняя экспрессия, а драматизм передаётся через намёк, символ и обобщённый образ. Это отражает философское отношение к жизни, в котором страдание воспринимается как неотъемлемая часть судьбы, а молчание и внутренняя стойкость – как форма духовной силы. Данная особенность находит отражение во всех видах искусства, включая поэзию, музыку и танец.

Исторические испытания, пережитые казахским народом, сыграли значительную роль в формировании его культурной идентичности. Периоды войн, миграций, социальных трансформаций и внешнего давления не привели к утрате традиционной культуры, а, напротив, способствовали её укреплению. Культура выполняла функцию духовной опоры, обеспечивая преемственность поколений и сохранение национального самосознания. Устное народное творчество в этом контексте выступало как средство коллективного осмысления исторического опыта и способ сохранения духовных ценностей.

Особую значимость в процессе становления казахской культуры имеет символическое мышление. Многие художественные образы несут многозначный характер и требуют интерпретации, что делает культуру глубоко метафоричной. Символы, связанные с животным миром, природными стихиями и человеческими состояниями, отражают древние представления о гармонии мира и месте человека в нём. Такое символическое богатство создаёт широкие возможности для художественного переосмысления фольклорных сюжетов в современных формах искусства.

Становление казахской культуры следует рассматривать как процесс

формирования целостной духовно-художественной системы, основанной на устном народном творчестве, синкретизме искусств и глубокой философской направленности. Эта культура представляет собой не только историческое наследие, но и живую традицию, способную к развитию и адаптации в условиях современности. Обращение к её истокам в научных и творческих проектах позволяет сохранить национальную идентичность, актуализировать культурные ценности и обеспечить преемственность духовного опыта казахского народа.

Таким образом, учёные XIX–XX веков не просто зафиксировали устное творчество, но и создали теоретическую, методологическую и институциональную базу для его изучения. Их усилиями казахский фольклор был не только спасён от исчезновения, но и получил статус культурного и научного наследия нации. Эти имена и труды остаются краеугольным камнем в развитии казахской гуманитарной науки и источником вдохновения для современных исследователей.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОЕКТА НА ОСНОВЕ УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

2.1 Реализация творческого хореографического проекта на основе казахской народной легенды «Аксак кулан»

Фольклор, как и другие отрасли науки, жанрово делится на несколько видов. Это: ритуальный фольклор, поучительный фольклор, прозаический фольклор. Среди перечисленных сфер особое место занимает прозаический фольклор. Прозаический фольклор-жанр народной устной литературы. По его словам, можно встретить как народный характер, так и Национальный кодекс, и менталитет. В фольклористике широко принято называть его «прозаическим фольклором», потому что этот образец фольклора выражался в повествовательной форме и распространялся из уст в уста. К ветвям прозаического фольклора относятся: миф, история, легенда, Афсана. То, что мы рассматриваем, – это миф. Миф-схоластический синтез первых мировоззренческих понятий. Миф-субстанция прозаического фольклора. Изучением казахской мифологии занимались ряд ученых: Ш. Уалиханов, А. Коныратбаев, С.Кондыбай, С. Каскабасов, Ш. Урсраев, Р. Альмуханова и др. Каждый ученый-фольклорист пытался не только дать описание мифу, но и раскрыть диахронический образ мифических персонажей. Так, Ш.Уалиханов в одной из своих научных статей, ссылаясь на шаманские останки казахов, привел явные доказательства мотивов-описаний негативных персонажей. Ученый предупредил, что в казахской мифологии существует несколько видов меди. А именно: медь, Жезтырнак, Шельфель, навоз, Оляха, Пожиратель. Неизмеримым вкладом в казахскую фольклористику является труд ученого С. Кондыбая «Аргиказак мифология», написанный озылмаин тауысаа, который поразил всех литераторов и читателей.

Углубляясь в теоретические проблемы мифологии, Р.Т. Альмуханова

в объемном монографическом труде «Античные мотивы в Казахском фольклоре» отметила, что образы персонажей в казахской мифологии еще нуждаются в изучении. Особое мнение ученого сегодня стало главным объектом изучения фольклористики [1]. Систематизация мифических персонажей – одна из самых актуальных проблем современной казахской фольклористики. После публикации в 2016 году объемного труда «Қазақ мифы о героях», составленного С. Итегуловой, вопросу классификации мифологических персонажей не уделялось особого внимания. Мы, конечно, избегаем говорить, что нас ужалили. Однако, учитывая вышеупомянутую проблему, мы решили заняться систематизацией мифических персонажей. Прежде чем сгруппировать мифических персонажей, прежде всего, давайте сделаем небольшой обзор мифа и его жанровых форм. Выдающийся ученый Ш. Ибраев в своей работе «Мифические рассказы казахов» разбивает миф на три группы. Это: космологические, эсхатологические и антропогонные мифы. Космологические мифы, как следует из названия, представляют собой особый жанр мифических историй о созвездиях и небесных телах. Эсхатологическим мифом называют мифы, описывающие видение конца времен, а антропогонным мифом – жанр, который рассуждает о мифических историях, достигших классического ранга. Здесь важно сказать, что в каждом мифическом жанре есть свои мифические герои. Систематизация мифических персонажей также имеет свои определенные закономерности. Например, единственная функция группировки мифических персонажей – раскрыть естественное творение и родовой характер. В мировом фольклоре принято делить мифических персонажей на «положительных» и «отрицательных». В казахской народной литературе их называют «хорошими» и «плохими». По нашему мнению, разделение мифических персонажей на хороших и плохих – ошибочная концепция. В конце концов, кажется гораздо более правильным разделить мифических персонажей на «положительных» и «отрицательных», потому что даже в человеческом ребенке хорошие и плохие качества идут одинаково. В принципе, по

мифическим персонажам следует искать экзистенциальный идеал, а не трайбалистический характер. Поэтому, учитывая приведенную выше проблему, мы уже классифицировали мифических персонажей:

Плеяды мифических персонажей: Ер Төстік, Толағай, Саккулак, Культауысар, Таусоғар, Қанбақ шал, Кунекей Сулу, крылатый барыс, Уркер, пушистый, Самрук, Кыдыр ата, Коркыт ата и др. Неприятные мифические персонажи: Медный, Жалмаиз, Жезтырнак, Албасы, навозник, Шельфель, Змеинный бапы хан, Шойынкулак, Кыранкара пират, Тобе Ойл, Дау, Уббе и др.

Б. Абылкасымов: «если литература относится только к искусству слова, то в фольклоре встречаются несколько искусств: Искусство слова, исполнительское искусство, искусство музыки. Более того, в фольклоре преобладал этнографический характер» [17]. Если мы обратим внимание на вывод ученого, мы увидим, что фольклор — это синкретическое искусство. Это, без сомнения, противоречит традиционной точке зрения, согласно которой современное фольклористика ставит знак равенства между понятием фольклора и устной литературы в науке. Аргумент в пользу этого мнения можно найти в понятии народов Америки, Западной Европы, Австралии. Это связано с тем, что вышеупомянутые страны воспринимают термин фольклор как научное понятие, которое объединяет духовные ценности, такие как национальные традиции, обычаи, одежда, искусство слова, музыка, танцы и т. д. Русский ученый Б. Н. Путилов: «мы должны определить природу фольклора как искусства и раскрыть эпистемологические, эстетические, генетические особенности. Следует отказаться от традиционных литературоведческих взглядов, которые рассматривают фольклор как устную литературу, мало отличающуюся от письменной литературы» [25].

Творческий хореографический проект, основанный на казахском устном народном творчестве и конкретно на легенде «Аксак кулан», был направлен на художественное осмысление национального культурного

наследия средствами сценического танца. *Основной целью* проекта являлось создание хореографического произведения, способного передать философскую глубину, трагическое содержание и символическое значение легенды через пластическое движение, композиционную структуру и выразительные средства современного танца при сохранении национальной стилистики и смыслового ядра фольклорного источника.

Семиотический анализ перевода текстовой информации в хореографическую пластику подтверждает основополагающую роль семантики в фольклоре и в рамках разрабатываемого проекта (Таблица 1) [12].

Таблица 1 – Творческий проект «Аксак кулан»

1	Название хореографического проекта	Творческий проект на основе казахской легенды «Аксак кулан»
2	База проекта	Кызылординский Высший педагогический колледж им. М. Маметовой Кызылординский областной музыкально-драматический театр имени Н. Бекежанова.
3	Вид проекта	Краткосрочный
4	Идея	В образах постановки прослеживаются классические персонажи казахских эпических сказаний. Инсценировка легенды о свободолюбивом духе, символизируемом в образах казахского народного фольклора.
5	Хореография	Драматургически-лирическая, трагическая. Сюжетные линии тесно и органично переплетаются.
6	Музыкальное оформление	Кюй «Аксак кулан». Живое звучание домбры, подчеркивающее драматизм действия.
7	Количество участников	Исполнители в количестве 10 человек (студенты специальности «Хореография» - участники танцевального ансамбля колледжа «Нургуль».
8	Форма реализации проекта	Урочная
9	Структура и срок реализации	1 год
10	Материально-техническая поддержка	– Танцевальный зал колледжа, сценическая площадка музыкально-драматического театра для итоговой репетиций и показа.

		Технические элементы: цифровая видеокамера, музыкальная аппаратура. – Атрибутика: домбра, лук в количестве 5 штук, емкость для имитации заливания свинца. – Сценические элементы: Подбор костюмов, света и декораций, соответствующих художественному образу.
11	Ожидаемый результаты	Творческий продукт, создание завершенных танцевальных постановок, повышение профессионального мастерства участников, развитие их творческого потенциала и физических способностей, а также формирование эстетического вкуса: Совершенствование техники танца, развитие способности к импровизации, улучшение физической формы (гибкость, выносливость, координация) – Образовательный: расширение знаний студентов о казахском устном народном творчестве, его жанрах, сюжетах и образах; – Воспитательный: Повышение уверенности в себе, умение работать в команде, развитие музыкальности и сценической культуры; – Социальный: Привитие танцевально-оздоровительной культуры, популяризация хореографического искусства среди зрителей, вовлечение участников в активную творческую жизнь; – Материальный: Изготовление сценических костюмов, реквизита, подготовка видео, фотоматериалов, презентации проекта
12	Концептуальное обоснование проекта (степень изученности)	Изучением и возрождением казахского танцевального фольклора занимались основоположники национальной хореографии, собравшие народные движения и перенесшие их на сцену как Ш.Б. Жиенкулова (первая профессиональная танцовщица), Д.Т. Абиров (балетмейстер, автор трудов по истории танца), а также исследователи Изим Т.О., Сарынова Л.Л., Затаевич А.В.

Выбор легенды «Аксак кулан» в качестве основы творческого проекта обусловлен её особым местом в казахской культурной традиции. Данное произведение отражает важнейшие мировоззренческие категории казахского народа, такие как ответственность за содеянное, неизбежность

судьбы, трагизм человеческой утраты и молчаливое принятие жизненного испытания. В легенде отсутствует внешняя эмоциональная экспрессия, что делает её внутренне напряжённой и глубоко философской. Именно эта особенность определила специфику хореографического подхода и поставила перед автором проекта *задачу* поиска выразительных, но сдержанных пластических решений.

Целью проекта является выявление возможностей танца как универсального художественного языка, способного передавать сложные смысловые и эмоциональные состояния без опоры на словесный текст. Хореографическая интерпретация легенды строилась не на прямом иллюстрировании сюжета, а на его образно-символическом осмыслении. Основное внимание уделялось передаче внутреннего драматизма происходящего, психологического состояния персонажей и философского подтекста произведения через движение, ритм и взаимодействие исполнителей в сценическом пространстве.

Музыкальным оформлением творческого проекта выбран кюй выдающегося средневекового сказителя, композитора и исполнителя Кетбуги «Аксак кулан» в исполнении фольклорного ансамбля «Туран». «Аксак-кулан» («Хромой кулан») – это знаменитый казахский народный кюй-легенда, повествующий о трагической гибели Джучи, старшего сына Чингисхана, и мудрости жырау Кетбуги. Музыка передает топот коней, тревогу стада и драматизм событий, за что, по легенде, домбра была наказана свинцом за принос «черной вести». В кюе звуки домбры удивительно точно передают тревожный бег куланов, топот копыт и глубокую скорбь, превращая музыку в эмоциональный рассказ, который Чингисхан понял без слов. Первый реквием, ознаменовавший смерть Джучи (Приложение).

2.2 Результаты и выводы экспериментальной работы

В процессе реализации проекта была поставлена задача органичного

соединения традиционных элементов казахского танцевального фольклора с выразительными средствами современной хореографии. Использовались обобщённые жесты, характерная пластика корпуса и рук, сдержанная манера исполнения, что соответствовало эстетике казахской культуры и трагическому характеру легенды. При этом фольклорные элементы не копировались буквально, а подвергались художественной переработке, что позволило адаптировать их к сценической форме и современному восприятию зрителя.

Особое значение в проекте придавалось символике движений и сценических образов. Через пластическое решение образа кулана передавалась идея неумолимой судьбы и природной силы, неподвластной человеческой воле. Образ хана воплощал власть, ответственность и трагическое осознание утраты, а фигура вестника символизировала неизбежность истины и тяжесть принесённого знания. Такое образное решение позволило отказаться от повествовательности и сосредоточиться на философском содержании легенды.

В ходе работы над проектом было выявлено, что казахское устное народное творчество обладает значительным потенциалом для хореографической интерпретации. Легендарные сюжеты, насыщенные символами и эмоциональными смыслами, создают благоприятную основу для пластического воплощения и позволяют формировать глубокие, многозначные сценические образы. При этом использование фольклорного материала способствует сохранению национальной идентичности постановки и подчёркивает её культурную значимость.

Результаты творческого проекта позволяют сделать вывод о том, что обращение к казахскому устному народному творчеству в современной хореографии является не только художественно оправданным, но и методологически значимым. Проект показал, что фольклор может служить основой для создания актуальных сценических произведений, способных говорить с современным зрителем на универсальном художественном языке

танца, не утрачивая при этом национального своеобразия.

Важным итогом проекта стало формирование у исполнителей более глубокого понимания национальной культуры и её художественных особенностей. Работа с фольклорным материалом способствовала развитию осознанного отношения к движению, эмоциональной сдержанности и внутренней выразительности, что является характерной чертой казахской хореографической традиции. Исполнители не только осваивали пластический материал, но и погружались в философское содержание легенды, что положительно сказалось на качестве сценического воплощения.

Экспериментальная работа по созданию хореографического проекта на основе казахской народной легенды «Аксак кулан» включала несколько ключевых этапов. На первом этапе был проведен глубокий анализ легенды, изучены её мифологические и культурные аспекты. Особое внимание уделялось архаичным мотивам, символам и образам, которые отражали дух и мировоззрение казахского народа. Это позволило сформировать аутентичное представление о фольклорном материале и определить его основные художественные элементы.

На втором этапе была разработана концепция хореографического произведения. Для этого использовались традиционные казахские танцевальные формы, такие как ортеке, кос коныр, кара жорга и другие. Эти танцы, известные своей экспрессивностью и эмоциональной насыщенностью, были адаптированы к современному хореографическому языку, что позволило сохранить их уникальность и одновременно сделать доступными для восприятия широкой аудиторией.

Особое внимание уделялось пластическим решениям, которые передавали ключевые моменты легенды. Были разработаны оригинальные хореографические композиции, в которых использовались элементы казахского народного костюма, украшения и аксессуары. Это позволило создать целостное художественное произведение, в котором национальный

материал органично сочетался с современными элементами.

Качественный анализ результатов показал, что использование архаичных мотивов и традиционных танцевальных форм действительно делает хореографическое произведение выразительным и эмоционально насыщенным. Зрители отмечали высокую степень аутентичности и глубину передачи фольклорного материала. Это свидетельствовало о том, что интеграция национального материала в современное искусство была успешной.

В ходе работы была разработана новая система работы с фольклорным материалом, которая включала методы анализа, интерпретации и адаптации национального материала. Эта система позволила интегрировать фольклорные элементы в современное хореографическое искусство, сохраняя при этом их аутентичность.

Результаты исследования подтверждают эффективность разработанного проекта и возможность успешной адаптации народных традиций к современности. Использование устного народного творчества в хореографии не только обогащает искусство, но и способствует сохранению культурного наследия.

Рекомендации включают расширение практики использования фольклорного материала в хореографических постановках и внедрение разработанной методики в образовательный процесс. Это позволит готовить новое поколение хореографов, способных интегрировать народные традиции в современное искусство.

Результаты работы подчеркивают практическую значимость исследования. Они могут быть использованы в педагогической и творческой деятельности, а также в разработке новых проектов, методик и подходов к работе с фольклорным материалом.

Экспериментальная работа по созданию хореографического проекта на основе казахской народной легенды «Аксак кулан» стала важным шагом в изучении и сохранении культурного наследия Казахстана. Она

продемонстрировала, что традиционные танцы и легенды могут быть успешно интегрированы в современное искусство, сохраняя при этом свою уникальность и значимость.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В развитии сценического искусства важен не столько сам образец фольклорного танца, сколько фольклорная традиция. Никакое подражание образцу не рождает ничего нового, кроме плохой копии. Это фактически приводит к смерти танца, поскольку он переносится в иные, непривычные для него условия бытования. Но знание его основных черт, свойств, порядка, понимание гармонии художественного образца, которая создавалась многими поколениями одаренных творцов, может способствовать рождению нового в условиях сценического бытования, содержащего в себе самую подлинную традицию. Различные танцы одного региона составляют национальную традицию. Сценический танец, таким образом, интерпретируя общую национальную традицию. На протяжении многих столетий народ, этот гениальный мастер-хореограф, совершенствует, обогащает, украшает все формы и виды нашего народного танца, на базе старинных танцев создает новые хореографические произведения.

Хореография в казахской культуре развивалась в тесной связи с фольклором. Танец нередко сопровождался речитативным исполнением терме, жыр, музыкальной импровизацией на домбре или кобызе, а также включал образы из эпических преданий. Танцевальные миниатюры разыгрывались на основе сюжетов сказок, легенд, исторических хроник. Таким образом, танец выступал не только как визуальный, но и как повествовательный жанр, в котором телесное движение дополняло устное слово.

Казахский народный танец представляет собой не просто форму сценического искусства, но целостное выражение традиционной культуры, в которой тесно переплетены устная поэзия, музыка, декоративно-прикладное искусство, мифология, обряды и система верований. Его историческое развитие отражает сложный путь этногенеза казахского

этноса, духовного формирования образа мира кочевника, эстетики тела и жеста, философии движения.

Казахская хореография органично впитала в себя богатые элементы устного народного творчества, выразив их в движениях, жестах, ритмах и пластике танцевальных постановок. Танцевальное искусство передаёт глубокие культурные смыслы и традиции, накопленные поколениями. В каждом движении казахского танца можно увидеть отсылку к легендам, преданиям, бытовым сценам или природным явлениям, важным для кочевой культуры казахов.

Перспектива исследования. Исследовательские вопросы, рассматриваемые в данной исследовательской работе, имеют важное значение для преподавателей, работающих со студентами. Проблема использования народного фольклора многогранна и необходимы дополнительные исследования по этому вопросу. В перспективе следует провести дальнейшие исследования.

Таким образом, цель работы достигнута, выдвинутая гипотеза подтвердилась по итогам экспериментальной работы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Есқалиев С., А.П.Дальгейм. «Казахские танцы», 1947.
2. Дальгейм А.П., «Пять казахских танцев», 1950.
3. Жиенкулова Ш.Б. «Казахские атнцы», 1955.
4. Құндақбаев Б.К. Қазақ театрының тарихы. – Алматы: «Ғылым» баспа үйі, – 1975. – 398 б.
5. Сарынова Л.П.«Балетное искусство Казахстана», 1976.
6. Жукенова С. Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане. – Москва, 1991.
7. Абиров Д.Т. История казахского танца. – Алматы: «Санат»,1997. – 160 с.
8. Досаева А. Национальные истоки казахской фортепианной музыки. – Алма-Ата: Өнер, 1989. –119 с.
9. Ізім Т. О. Қазақ биінің даму белестері (Мемлекеттік «Салтанат» және «Алтынай» би ансамбльдерінің негізінде) – Алматы,2005.
10. Жумаснеитова Г.Т. Страницы казахского балета. – Астана: «Елорда», 2001. – 144 б.
11. Мамбетова Л.А. Истоки зарождения танцевальной культуры Казахстана. – Алматы: Динсон, 1991 – 64 с.
12. Никитина Е. Ю. Хореографическая герменевтика в педагогике высшей школы / Е. Ю. Никитина, В. А. Лычкин // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2023. – № 2 (174). – С.148-163. – DOI: 10.25588/CSPU.2023.174.2.009
13. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования: дисс.... канд.пед.наук:13.00.05. – М., 1997.
14. Узакбаева С.А. Проблемы методологий этнокультурных исследований. В кн. Традиционная культура кочевников. – Алматы:

КазНАИ им Т.Жургенова, 2002. – 172 с.

15. Нургалиева М. Казахский танец как одно из древнейших проявлений казахского творчества. – Алматы: «Мысль», – №2, 1196.

16. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық анықтамалық Бас сарапшы Сығай Ә. . – Алматы: Аруна, – 2005. – 616 б.

17. Қоңыратбай Т. Құрманғазы күйлерінің тарихылығы. // Ізденіс. Гуманитарлық-ғылыми серия. – 2006. – №4. – 96-100 б.

18. Галиев А. Традиционное мировоззрение казахов. – Алматы: Евразия, – 1997. – 167 с.

19. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О. Қазақ күйлерінің тарихы. – Алматы: Алматыкітап, 2000. – 412.

20. Қалиев С. Қазақ этнопедагогикасының тарихынан дәрістер. – Алматы: Білім, 1999.-153 б.

21. Абай. Энциклопедия. /Қазақ энциклопедиясының Бас редакциясы/ – Алматы: Атамұра, 2001.- 214 б.

22. Әбенбаев С. Тәрбие теориясы мен әдістемесі. Алматы: Дайк-пресс, 2006. – 353 б.

23. Шаймерденова М. Өнер мен мәдениеттегі Қазақстан этностарының өкілдері: есімнамалар энциклопед. – Алматы: «Алтын кітап» ЖШС, 2020 г. – 320 б.

24. Шанкибаева А.Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. Монография. – Алматы, 2011.

25. Қазақсан хореографиясының тарихы. Оқулық. – /Т.Қышқашбаев, Ә.Шаңқыбаева, Л.Мамбетова, Г.Жұмасейітова, Ф.Мусина. Алматы: «ИздатМаркет», 2005 – 272 б.

26. Абиров Д.Т., Исмаилов А. М. Казахские народные танцы. - 2-е изд.- Алма-Ата: Онер, 1984. – 112 с.

27. Кульбекова А.К. Художественно-творческие основы хореографического образования в Казахстане //Білім-Образование.-2012.- №11-12. С.3-8.

28. Жумасеитова Г.Т. Хореография Казахстана. Период независимости. – Алматы: «Жибек жолы», 2010. – 220 с.
29. Өзбекәлі және мәдени майдан: отбасы хрестоматиясы. С.Керімбай, Ә.Нәби. 2-басылым. – Алматы: «Отбасы» баспа үйі, – 2023. – 384 б.
30. Джанибеков У.Д. Предисловие к книге Голушкевич О.В. «Баксы ойыны». –Алматы: «Рауан», 1996. – 144 с.
31. Айтмамбетова Б. және т.б. Қазақ педагогикалық энциклопедия сөздігі.-Алматы: Республикалық баспа кабинеті, 2010 б.
32. Сарыбаев Б. Қазақтың ұлттық аспаптары. 2000 – Алматы, 200 б.
33. Музыка хрестоматиясы. Алматы: Өнер, 2008. –102 б.
34. Мектептегі музыка пәнінің мұғалімдеріне арналған әдістемелік нұсқау Алматы: Мектеп, 1990 – 53 б.
35. Петровский А. Психология развивающейся личности. – М.: Педагогика, 1997. – 268 с.
36. Қазақстан Республикасы 2020-2025 жылдарға арналған білім және ғылымды дамыту бағдарламасы.
37. Кишкашбаев Т., Жумасеитова Г., Шанкибаева А., Мамбетова Л., Мусина Ф. История хореографии Казахстана: учебник. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 272с., илл.
38. Тлеубаев М. Заметки о балетном спектакле «Аксак кулан». Размышления и комментарии. Алматы: Рукопись, 2000-е. 3 с.
39. Бромлей Ю.В. Марков Г.Е. Этнография. М. 1982. - 294 с.
40. Мухамбетова А.И. История искусств Казахстана: очерки-Алматы, 2003, I том 356 с.
41. Молдахметова А.Т. Танцевальная пластика баксы как один из аспектов раннефольклорной культуры казахов // Наука и жизнь Казахстана № 3 (58) 2018 (с.69-73).
42. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы: Компьютерно-издательский центр института

философии и политологии МонРК, 1999. – 285с.

43. Всеволодская-Голушкевич О. Баксы ойыны. – Алматы: Рауан, 1996. – 144 с.

44. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре / А.К.Байбурин. – СПб., 1993

45. Ізім Т.О. Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі. – Алматы: «Өнер».- 2010. – 112б. 48 с.

46. Маргулан А.Х. Сочинения. Т.3-4: Петроглифы Сарыарки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау., – Алматы: «Атамұра», 2003.

47. Фольклор шындығы. – Алма-Ата: Ғылым, 1972 177 бет.

48. Путилов Б.Н. Историко-сравнительное изучение фольклора –М., 1971.

49. М.Ғабдуллин Қазақ халқының ауыз әдебиеті. –Алматы, 1974

50. В.Я.Пропп. Фольклор. Литература. История. –М., 2002 17 бет 5. Қазақ әдебиетінің энциклопедиясы –Алматы, 2000.

51. Е.Тұрсынов Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. Алматы, «Ғылым» 1976.

52. М.Дүйсенов «Фольклор ма, әдебиет пе» Қазақ әдебиеті. 1971, 2 шілде.

53. Байбурин А.К. Мифологическое сознание //Народные знания. Фольклор. Народное искусство. - М.: Наука, 1991, с. 78. формы чувствования и восприятия мира, это накопленные многими поколениями знания.

54. Уральская В. И. Эстетические проблемы взаимодействия народного и профессионального искусства: Автореф. дис. к. филос. наук- М., 1969-Успенский Б. А. Избранные труды: Т. 1: Семиотика истории, Семиотика культуры, М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. - 608 с.

55. Айсулу Тани, и Бибигуль Нусипжанова. «МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТАХ ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВЩИКА АНВАРЫ

САДЫКОВОЙ». Central Asian Journal of Art Studies, т. 9, № 4, 2024 г., с. 51-69, doi:10.47940/cajas.v9i4.811.

56. Исмаилов Е. Монография о творчестве Джамбула и других народных акынов / Авториз. пер. с каз. Х. Сыздыкова, Ю. Домбровского ; Декада казах. искусства и литературы в Москве. 1958. – Алма-Ата : Казгослитиздат, 1957. – 340 с.

57. Сидельников В.М. Устное поэтическое творчество казахского народа: Библиогр. указатель. 1771-1966 гг. / АН Каз. ССР. Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. - Алма-Ата : Наука, 1969. – 174 с

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Сценарный план творческого хореографического проекта

Основные части легенды:

1. Сюжет: Джучи-хан охотился, преследуя стадо куланов. Вожак стада, хромой кулан, развернулся и сбросил царевича с коня, в результате чего тот погиб.

2. Трагическая весть: Чингисхан пригрозил смертью (залить горло свинцом) тому, кто принесет весть о смерти сына.

3. Кюй «Аксак кулан»: Музыкант Кетбуга (Китбука) с помощью музыки передал хронологию событий: топот коней, бег куланов, смерть царевича.

4. Символизм: В знак наказания за «черную весть» Чингисхан приказал залить домбру расплавленным свинцом, поэтому, по легенде, у нее появилось отверстие.

5. Значение: Легенда подчеркивает бессмертие искусства, мощь музыки и силу преданности, а также объясняет происхождение инструмента.

Сценарий творческого хореографического проекта «Аксак Кулан»

Основная идея: Легенда воспекает силу искусства, способную передавать глубокие чувства и правду лучше слов, а также показывает цену, которую иногда платит искусство за сказанную истину.

Действующие лица: Чингисхан, Джучи (сын хана), Кетбуга (сказитель), Бортэ (мать Джучи хана), нукеры.

Описание прототипов действующих лиц:

Чингисхан – создатель и первый великий хан Монгольской империи, объединивший разрозненные монгольские и тюркские племена. Полководец, организатор завоевательных походов монголов в Китай, Среднюю Азию, на Кавказ и в Восточную Европу.

Кетбуга – выдающийся средневековый казахский жырау (сказитель),

кюйши-композитор и бий из племени найман.

Бортэ – старшая, главная и любимая жена Чингисхана (Темуджина), дочь Дэй-Сечена из племени конграт. Она была его ключевым советником, пользовалась огромным уважением, сыграв важную роль в становлении Монгольской империи старшая, главная и любимая жена Чингисхана (Темуджина), дочь Дэй-Сечена из племени конграт.

Она была его ключевым советником, пользовалась огромным уважением, сыграв важную роль в становлении Монгольской империи

Джучи хан – Старший сын Бортэ, первой жены Чингисхана, правитель земель Дешт-и-Кипчак. Возглавлял походы в Южную Сибирь и Среднюю Азию, став прародителем казахских ханов. Умер при неясных обстоятельствах

Нукеры – это дружинники, воины и телохранители на службе у монгольской, а позднее тюркской феодальной знати (ханов, нойонов) в XII–XX веках.

Место действия: Степь, ставка хана (кара-кенгирская долина).

Действие 1: Охота Джучи

Молодой царевич Джучи отправляется на охоту. Он загоняет стадо куланов. Вожак стада, Аксак-кулан (Хромой Кулан), проявляет мудрость, защищая табун. В ходе погони кулан разворачивается и сбрасывает царевича с коня, в результате чего Джучи погибает.

Действие 2: Страх и немота

Нукеры находят тело Джучи. Они в ужасе, так как Чингисхан издал указ: «Тому, кто принесет черную весть о гибели моего сына, залью в горло свинец». Никто не осмеливается сказать хану правду.

Акт 3: Песнь Кетбуги

Мудрый домбрист Кетбуга берет свою березовую домбру и идет к хану. На вопрос Чингисхана: «Чего ты хочешь?», Кетбуга молча начинает играть кюй «Аксак кулан».

Музыка передает: топот коней, тревогу, бег куланов, силу вожака и

трагический момент гибели.

Действие 4: Гнев и мудрость

Чингисхан через музыку понимает правду о гибели сына. Он понимает, что певец принес весть, но не произнес ни слова. Хан говорит: «Ты достоин смерти, но так как ты не сказал ни слова, пусть будет наказана твоя домбра».

Действие 5. Страдания Бортэ. Мать плачет, обнимая сына.

Финал. По приказу хана в домбру заливают расплавленный свинец. С тех пор на лицевой стороне домбры появилось отверстие – вечный след той печальной истории.

2. Легенда «Аксак кулан» («Хромой кулан»).

Горами Улытау связано еще одна древняя легенда, называемая «Хромой кулан».

Старший сын правителя Золотой Орды Чингисхана царевич Жошы (Джучи) был назначен отцом ханом в стране Дешт-и-Кыпчак (территория современного Казахстана). Столица этого государства находилась в горах Улытау.

Однажды, охотясь на вожака диких куланов, Жошы был атакован разъяренным животным, и погиб. Никто из приближенных и слуг Чингисхана не мог сказать великому кагану о смерти старшего сына. За то, что человек принес плохую весть кагану, полагалась смерть.

И тогда Великий певец Улы Жыршы выстругал из березы домбру, натянул на нее струны и, придя к дворцу Чингисхана, упав на колени перед его троном, исполнил на домбре печальную мелодию – кюй.

В этой мелодии-кюе передавалось музыкальными красками как сын великого Чингисхана царевич Жошы поехал на охоту, как ему повстречалось стадо куланов, и как царевич начал охоту на них.

Предводителем в стаде куланов был большой самец, опытный и сильный, в одном из сражений у него была повреждена нога, и в народе вожак куланов носил имя «Хромой кулан».

До сих пор вожак куланов умело уводил свое потомство от погони, но на этот раз опасность была велика, Жошы с воинами уже настигали куланов, кобылиц и малолеток.

Вот – вот должна была начаться убийственная стрельба из луков, люди на конях настигали диких животных.

В этот момент хромой вожак, не жалея собственной жизни, развернулся и бросился на преследующего его царевича Жошы, и сбросил его на землю.

Так погиб Жошы. Улы Жыршы закончил играть на домбре, не произнеся при этом ни слова, но Чингисхан и все остальные поняли по звучанию музыки, по тому, как домбра передавала топот скачущих коней, тревогу куланов за молодых и слабых жеребят, силу и мудрость

Хромого Кулана, берегущего свой косяк. Особенно трагичными были звуки, когда Хромой Кулан напал на царевича!

Долго молчал Чингисхан, и его окружение не смело произнести ни звука. Наконец великий каган произнес: «Ты принес мне тяжелую весть о гибели моего сына. Я все понял, слушая твою домбру.

Ты достоин смерти за свою черную весть, но так как ты сам не произнес ни слова, пусть будет наказана твоя домбра. Залейте ей горло свинцом!»

С тех пор, говорят люди, плоская сторона домбры, куда упали капли горячего свинца, имеет отверстие (Рис.1).



Чингисхан



Кетбуга



Джучи хан



Бортэ



Домбра



Кулан

Рисунок 1 – Действующие лица (прототипы) творческого хореографического проекта «Аксак Кулан»

3. Нотное приложение музыкального оформления постановки. Кюй «Аксак кулан»

2. Аксак кұлан

Орындаған - Н.Тілендиев
Нотаға түсірген - Б.Әбенев

Кетбұға

зарлы, шапшаң екпінмен

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The piece is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and some measures with a 'V' above them, possibly indicating a specific articulation or bowing technique. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of nine staves of music, with some staves containing multiple measures of music.

This image displays ten staves of musical notation, likely for a piano or guitar exercise. The notation is written in treble clef and includes various time signatures and rhythmic patterns.

- Staff 1:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 2:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 3:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 4:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 5:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 6:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 7:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 8:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 9:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).
- Staff 10:** Features six measures of eighth-note triplets, each marked with a bracket and the number '3'. The key signature has one flat (B-flat).

The notation includes various time signatures: 3/4, 2/4, and 3/8. The key signature is one flat (B-flat) throughout the piece.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic instrument. The notation is complex, featuring a variety of time signatures and rhythmic patterns.

- Staff 1:** Treble clef, 2/4 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 2:** Treble clef, 2/4 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 3:** Treble clef, 2/4 time signature. Includes triplet markings (three eighth notes grouped together) and a trill (indicated by a wavy line above a triplet).
- Staff 4:** Treble clef, 2/4 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 5:** Treble clef, 2/4 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 6:** Treble clef, 2/4 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 7:** Treble clef, 3/8 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 8:** Treble clef, 3/4 time signature. Includes triplet markings (three eighth notes grouped together).
- Staff 9:** Treble clef, 5/8 time signature. Consists of continuous eighth-note patterns.
- Staff 10:** Treble clef, 3/4 time signature. Includes triplet markings (three eighth notes grouped together).

The image displays a page of musical notation, likely for a piano or guitar, consisting of ten staves. The notation is complex, featuring a variety of time signatures and key signatures. The first staff begins in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second staff changes to 2/4 time. The third staff returns to 3/4 time. The fourth staff changes to 2/4 time. The fifth staff returns to 3/4 time. The sixth staff changes to 3/4 time. The seventh staff changes to 2/4 time. The eighth staff changes to 3/4 time. The ninth staff changes to 2/4 time. The tenth staff changes to 3/8 time. The notation includes many triplets, indicated by a '3' over a bracket, and sixteenth notes. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

жайлата

p *p*