



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

СОХРАНЕНИЕ НАРОДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ НА  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура  
Направленность программы бакалавриата  
«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Проверка на объем заимствований:  
71,12 % авторского текста

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« 22 » 01 20 19 г.  
зав. кафедрой хореографии  
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил (а):  
Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст  
Абдурахманова Асель Мураджановна

Научный руководитель:  
к.п.н., доцент  
Л.А. Клыкова Клыкова Л.А.

Челябинск  
2018

## Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В НАРОДНОМ ТАНЦЕ.....	7
1.1. Индивидуальность – основа исполнительского мастерства.....	7
1.2. Исполнительские традиции казахского народного танца (исторический аспект).....	14
1.3. Тематическое многообразие и особенности исполнения казахских танцев.....	24
ГЛАВА 2. СОХРАНЕНИЕ НАРОДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОГО ТАНЦА.....	31
2.1. Изучение и преподавание казахского танца в системе подготовки профессиональных исполнителей народного танца.....	31
2.2. Конкурсы казахского танца как средство сохранения исполнительских традиций.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	57
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	60

## ВВЕДЕНИЕ

Содержание и глубина любого народного танца могут быть верно, и полно раскрыты только с помощью точной исполнительской техники танца. Точность – это не простой профессиональный педантизм, не шаблон, не самоцель, а прежде всего живое, поэтически вдохновенное чувство танца, которое определяет зрелость и совершенство исполнительского мастерства.

Отличительной особенностью казахского танца, рожденного в глубокой древности, было то, что танец исполнялся сольно и только мужчинами. В исследованиях сценического театрального искусства упоминаются известные в народе комики и плясуны: Ахмет Берсагимов, Рахим Асылбеков, Зарубай Кулсеитов, Курманбек Джандарбеков. Они были первыми исполнителями – профессионалами. Основными отличительными чертами мужского казахского танца были собранный корпус тела, невероятная экспрессия исполнения, резкие, порывистые движения, работа каждого сустава. Традиции мужского исполнительства старались сохранить и передать первые профессиональные танцовщики – Аубакир Исмаилов, Даурен Абиров.

Женский казахский танец – это полностью сценическое искусство. Но нет ни одного упоминания историков, этнографов, путешественников о танцевальном творчестве женщин. Становление и развитие женского казахского танца связано с Шарой Жиенкуловой. Ее танец «Келиншек» (молодуха) в музыкальном спектакле «Айман-Шолпан» в 1933 году был первой попыткой создания женской сценической хореографической лексики, которая стала основой для создания последующих.

Современный казахский танец претерпел значительные изменения по сравнению с первыми сценическими вариантами. Прежде всего, эти изменения касаются техники исполнения. Она стала сложнее. Это связано с возникновением системы подготовки профессиональных артистов

ансамблей народного танца. Это такие образовательные учреждения, как: Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева, Республиканский колледж эстрадно-циркового искусства, Академия музыки, Академия хореографии, областные колледжи культуры и искусства. Образовательный процесс здесь является традиционным, включая общепринятые дисциплины – классический, народно-сценический танцы, композиция танца, основы музыки и т.д. В результате движения народного танца, подкрепленные исполнительской техникой классического танца, обрели большую виртуозность, пластичность, силу, благородство, образность и характерность художественного выражения.

Анализируя творческий путь мастерства исполнения известных артистов, имеющих индивидуальный почерк, напрашивается вопрос: «Почему сегодня стало исчезать сольное исполнительское искусство?».

Одной из причин можно назвать возникновение массовых форм сценического исполнения – ансамблей народного танца. Наиболее яркими, зрелищными считаются групповые танцы. Добиться четкости движений гораздо легче, чем найти и подготовить солиста-исполнителя, который мог бы в одиночку своим искусством завладеть вниманием всех зрителей. В результате, в концертных программах профессиональных коллективов выступления солистов оказались не востребованными, что привело практически к исчезновению сольного танца.

Вторая причина вытекает из первой: хореографические композиции современных профессиональных и самодеятельных коллективов это стилизованные казахские танцы, которые требуют синхронности движений и даже схожести танцоров на одно лицо. Эта тенденция привела к нивелированию сольного танца, к снижению интереса исполнителей к творческому росту. Танцы становятся похожими друг на друга и отличаются порой только костюмами и музыкой. Во многих самодеятельных и даже профессиональных коллективах руководителей интересует больше чисто техническое мастерство, которое доставляет

зрителям только эстетическое удовольствие. Балетмейстеры не уделяют должного внимания развитию индивидуального мастерства.

Постепенно угасает подлинное народное импровизационное плясовое творчество, забываются и не используются национальные, не менее интересные движения и приемы, разработанные Шарой Жиенкуловой, Дауреном Абировым, Сарой Кушербаевой, Тати Изимовой. Незаслуженно забыты воссозданные Ольгой Всеволодской-Голушкевич этнографические сюжеты, движения и образы. В результате казахский танец все более отдаляется от национальной манеры, свойственной народным исполнителям.

Сегодня по казахской хореографии создана достаточная теоретическая база. О национальных особенностях казахского танца, его становлении и развитии в разное время писали Д. Абиров, А. Исмаилов, Л. Сарынова, Г. Жумасеитова, Т. Кишкамбаев, Л. Мамбетова. Методику изучения казахского танца предложили А. Кульбекова, Г. Бейсенова, Г. Орумбаева. Но при всем многообразии казахских танцевальных движений, предлагаемых разными авторами для изучения, не существует единой методики в преподавании и не выработана единая терминология. Но, тем не менее, можно выделить ряд наиболее устойчивых и распространенных элементов, которые являются своеобразным алфавитом, из которого складываются танцевальные «слова» и «фразы». Каждый такой элемент носит национальную окраску и раскрывает национальные особенности характера казахского народа. Транскрипция многих фольклорных движений на профессиональный хореографический язык может придать сценическим танцам оригинальный национальный характер.

Проводимые с 1992 года республиканские конкурсы имени Шары Жиенкуловой, многочисленные фестивали, мастер-классы стараются решить эти проблемы. Казахский танец становится предметом обсуждения семинаров, конференций, круглых столов. Все эти мероприятия направлены на выявление талантливых исполнителей, на решение задач

сохранения и развития преемственности народных исполнительских традиций, возрождение традиционного сольного казахского танца.

Таким образом, мы можем выявить противоречие: с одной стороны – повышенный интерес к народному танцу, количественный и качественный рост хореографических коллективов, а с другой стороны – потеря исполнительских традиций в сценической практике профессиональных и любительских ансамблей танца.

Вопросы соотношения традиций и современности в казахской хореографии послужили отправной точкой в выборе темы исследования: «Сохранение народных исполнительских традиций на профессиональной сцене».

Цель исследования – раскрыть национальные особенности исполнительских традиций казахского танца.

Объект исследования – казахский танец.

Предмет исследования – исполнительское мастерство профессиональных артистов народного казахского танца.

Задачи исследования:

- проанализировать литературу по теме исследования;
- раскрыть понятия «индивидуальность», «манера исполнения» как характерной черты исполнительского мастерства артиста;
- проследить этапы становления и развития казахского танца через творчество народных и профессиональных исполнителей;
- определить отличительные особенности исполнительской манеры мужских и женских казахских танцев;
- раскрыть методику изучения и преподавания казахского танца в системе подготовки профессиональных исполнителей народного танца;
- показать значение конкурсов в решении задач сохранения национальных исполнительских традиций.

В исследовании мы опирались на труды этнографов, искусствоведов по теории и истории народной казахской культуры (А.В. Затаевича, И.

Алтынсарина, У. Джанибекова, Р.С. Джунусовой, З.Б. Ажибековой); работы, раскрывающие проблемы развития казахской национальной хореографии (Л.П. Сарынова, Д.Т. Абиров, С.Б. Жукенова, А.А. Жолтаева); учебно-методические пособия по преподаванию казахского танца (Г. Бейсенова, С. Кульбекова, И. Тобагабылова, Ш. Салимбаева).

Гипотеза: мы предположили, что сохранение исполнительских традиций в творчестве современных артистов народного танца возможно при условии сочетания профессионального технического мастерства, актерских способностей с пониманием и освоением характера и манеры исполнения движений, с развитием индивидуальности.

В работе над раскрытием темы мы использовали такие методы, как:

- изучение научной литературы по теме исследования;
- просмотр и анализ видеоматериалов с выступлениями профессиональных артистов с целью выявления особенностей исполнения;
- изучение и анализ программ и методических рекомендаций по преподаванию казахского танца;

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в том, что сделан анализ творчества профессиональных артистов, выявлены особенности их исполнительской манеры. Материалы работы могут быть полезны руководителям самодеятельных хореографических коллективов, педагогам дополнительного образования, постановщикам казахских танцев.

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух основных глав, заключения. В конце работы представлен список использованной литературы и приложения.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В НАРОДНОМ ТАНЦЕ

## 1.1. Индивидуальность – основа исполнительского мастерства

Танец считается искусством выражения индивидуальности человека. Он отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении. Танец является языком тела, и если мы не можем что-то передать словами, то показать это в динамике собственного тела, через его пластику гораздо легче.

В быту по различным движениям, их характеру, динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, о личностных качествах, об отношении к окружающим и даже о профессиональной принадлежности. Можно сказать, что каждое движение несет какую-либо информацию, содержание. Эти свойства (информация, содержание) движения сохраняются и в танце, несмотря на определенное видоизменение их внешней формы, танцевальные движения значительно отличаются от бытовых, они достаточно условны. (8)

Обобщенно-образное значение того или иного движения становится ключевым моментом в создании танца. Подбор и сочетание движений определяются представлениями автора о том, какими именно танцевальными и пластическими средствами можно наиболее ярко и точно воплотить тот или иной образ. В целостной композиции эта пластически-обобщенная символика, благодаря своей генетической связи с реальными жизненными движениями, порождает у зрителя определенные образные ассоциации. (15) Это и позволяет понимать содержание танца без слов.

Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. Он является своеобразным отражением эпохи. Через танец мы можем понять историю народа, жизнь людей, их

мысли и нравы, их характер и психологические особенности. Образные истоки танца и его языка коренятся в движениях, характерных пластических интонациях, рожденных реальной жизнью. Воспринимая танец, мы в первую очередь видим привлекательную внешнюю форму: пластику тела, жесты. Внутренний смысл постигается постепенно и опосредовано – через движения человеческого тела. Безусловно, внешняя форма и содержание неразрывно связаны, и составляют единое целое. Танцовщик воссоздает не только «текст», но и вкладывает в танец свой пластический и эмоциональный опыт, свое понимание характера героя, жизни в целом, одухотворяя хореографическую лексику и проявляя в этом свою индивидуальность. (15)

Иными словами, составляющими танца становятся: 1) композиция движений (танца) и 2) ее исполнение в индивидуальной манере.

В связи с этим различают два вида танцевального творчества: композиционное и исполнительское.

Исполнительское творчество в танце – это выразительность, индивидуальная манера исполнения танцевальных образов.

Композиционное творчество в танце – это придумывание новых способов пластического, танцевального построения образов, которые воплощаются посредством языка движений и представляют собой более или менее законченные танцевальные композиции.

Народные танцовщики являлись одновременно и постановщиками композиции танца, и ее исполнителями. В сценической хореографии исполнитель действует вместе с балетмейстером-постановщиком. Балетмейстер сочиняет текст, но в воспроизведении исполнителей этот текст получает ту или иную интерпретацию, которая может обогащать и углублять или, наоборот, обеднять и искажать сам образ, созданный балетмейстером. Большинство педагогов современной хореографии используют метод работы, в который входят исполнительское творчество и композиционное. То есть, балетмейстер и исполнитель, в какой-то

степени работают вместе, воедино. В основном это происходит, когда балетмейстер не показывает какие-то конкретные движения, комбинации, а дает исполнителю возможность импровизировать, использовать свободу движения. Задача балетмейстера поставить перед артистами такие задачи, при решении которых образ танца раскрывался бы наиболее полно и ярко.

Если разложить исполнительское мастерство танцовщика на составные в виде схемы, то у ее основы будут индивидуальные способности, затем знания, то есть та информация и сумма навыков, которые получены в процессе обучения. Все это вместе выливается в некую профессиональную оснащенность. Если ее расчленить, конечно, также схематично и условно, то она состоит из владения техническими приемами, умения подчинить их задаче создания пластического художественного образа (иногда это называют выразительностью, актерским мастерством) и способности к самостоятельной индивидуальной трактовке роли (38). Ее очень точно назвал большой мастер хореографии А. Ермолаев «самовитостью артиста». (Схема 1, 2)

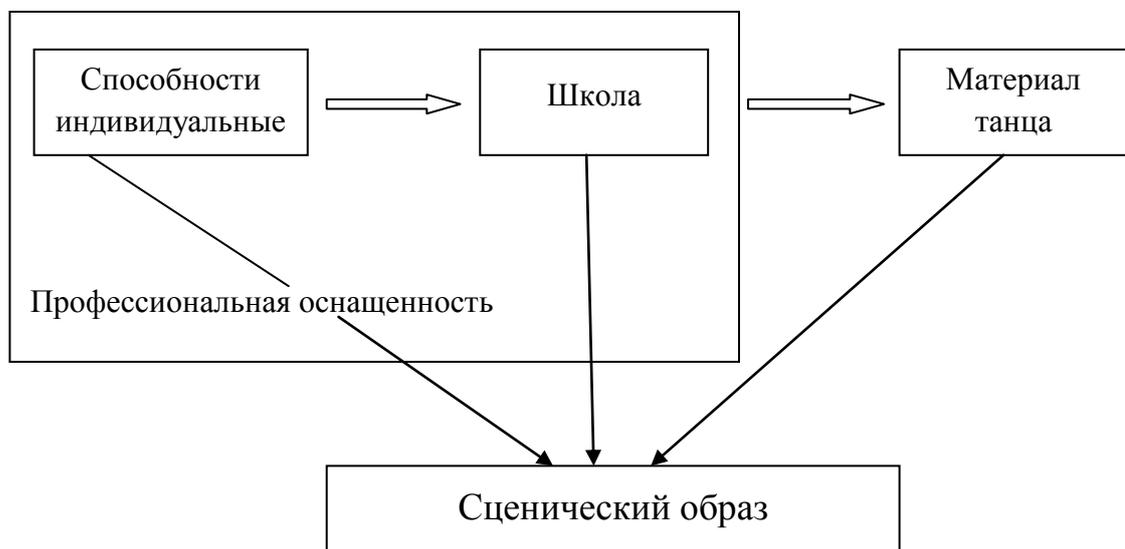


Схема 1. Составляющие части исполнительского мастерства

Именно с этой суммой профессиональных требований исполнитель соприкасается, встречаясь с материалом художественного произведения - танцем, уже существующим, ранее созданным хореографом, или с

процессом рождения нового сценического произведения. В результате этого творческого акта рождается сценический образ. Исполнитель, с одной стороны, выступает как носитель традиций, технических приемов и стиля школы, с другой – как активный участник созидания нового, как индивидуальный интерпретатор авторского произведения хореографа.



Схема 2. Составляющие профессиональной оснащённости

Рядом со словами «исполнительская техника» часто употребляется слово «техничность». Их можно рассматривать как синонимы. Но есть и различия. Когда артист не владеет должной техникой исполнительства, то нельзя серьезно говорить об исполнительском мастерстве, но когда эти приемы остаются техникой во имя техники, то часто употребляется слово «техничность». Вычлняя ее из целого, называемого «художественный сценический образ», танцоры подчеркивают, что происходящее имеет малое отношение к искусству. Иными словами, техника, как сумма приемов исполнения определенной школы танца, и владение ею должны стать обязательным и необходимым средством создания танцовщиком хореографического художественного образа. (38)

В этом случае танцовщик должен иметь богатый «словарный» запас, свободно, четко и ясно «произносить» слова, «словосочетания», «фразы», «предложения», вести «диалоги» и т.п. Иными словами, он должен владеть всем арсеналом выразительных средств. Многократно повторяемые движения становятся естественными, начинают звучать во всех деталях и нюансах, и тогда «речь» исполнителя становится также естественной, свободной, как родная. Это говорит о достижении высокой техничности исполнения и ее главной приметы – пластической свободе.

Говоря об индивидуальности исполнителя, необходимо раскрыть такое понятие, как «манера исполнения».

Манера в переводе с французского «*manière*» означает образ действия, способ. Изначально это понятие относилось к категории понятий общественных танцев. Манерой исполнения называют устоявшийся способ исполнения танца, демонстрирующий принадлежность его исполнителей к определенной художественной системе (национальному укладу, творческой школе, индивидуальному стилю и т.п.). Так, в области бальной хореографии XVIII века преобладал жеманный, грациозный, несколько «слащавый» стиль французской манеры, в XIX веке мы говорим о «холодной» английской манере исполнения, когда кавалер своим нарочито безучастным видом и угрюмым молчанием давал понять, что танцует поневоле. Манера исполнения европейских бальных танцев XX века отличается особой элегантностью движений. (23)

Все танцы по манере исполнения можно разделить на три группы.

1. Стихийная импровизационная – отличается бессистемностью и разнообразием движений, здесь делается расчет на демонстрацию виртуозности перед смотрящими. Такая манера исполнения характерна для современных народных гуляний, карнавальных празднеств, массовых мероприятий развлекательного или соревновательного масштаба. Яркий пример – батл в современной хореографии.

2. Уличная демонстрационная – изначально появилась во время исполнения танцев на улице. Она рассчитана на возможность выбора оптимальных движений с учетом сложившейся обстановки: количества зрителей и расстояния до них, доступного пространства, особенностей пола, покрытия улицы, почвы, особенностей музыкального звучания, особенностей костюма и обуви. Танцующий старался «рассказать» через движения увиденное и услышанное, передать свое настроение или ощущения, обыграть какое-то действие или сюжет, раскрыть характер персонажа. Многие характерные движения народных танцев складывались, благодаря этой уличной манере исполнения. Уличная манера фактически является предшественницей сценической манеры.

3. Сценическая – рассчитана на эстрадное и театральное исполнение на специально отведенном для этого места – сценической площадке. Основным принцип сценического исполнения – зрелищность. Вследствие достаточно большого расстояния сцены до зрителей, сценическая манера предполагает обязательное знание законов сцены и правил композиционного построения хореографического произведения.

В настоящее время мы не встретим исполнителей на улице, ушли в прошлое искусство скоморохов, баладенов, народных плясунов. Говоря о профессиональном искусстве, мы понимаем, что на сцене должен исполняться танец только в сценической манере. И здесь очень важны уровень исполнения, эмоции и чувства артиста, умение «держат» зал, донести до зрителей свой созданный образ. Образ танца – это чувственно воспринимаемый изобразительно-выразительный элемент произведения искусства. Поэтому танцуя, важно создать правильный образ танца, передать внутреннее состояние образа, найти органическое единство между характером персонажа, его жестами и танцевальными движениями.

Об отдельной танцевальной манере говорят тогда, когда один и тот же танец, под одну и ту же музыку, танцоры представляют по своему, основываясь на своем понимании. На своей логике исполнения. Это проявляется в характере движений, в расстановке акцентов, во внесении дополнительных элементов в костюм и т.п. Как пример: казахские танцы «Кара жорга», «Акку», «Балбыраун», имеющие десятки вариантов исполнения, отличных по своей манере.

Таким образом, мастерство артиста определяется технической подготовленностью, совершенством и выразительностью исполнения, и самое главное – способностью передачи движений, в присущей только ему индивидуальной манере исполнения, повторения которой быть не может. В казахском хореографическом искусстве такими мастерами были Берикбол Копенов, Шашубай Кошкарбаев, Карсак Кобабаев, Аубакир Исмаилов, Шара Жиенкулова и другие. (24)

## 1.2. Исполнительские традиции казахского народного танца (исторический аспект)

Истоки казахского танца связаны с самыми глубинными процессами, происходящими в жизни этноса. «Народные танцы проявляются у каждого народа по тем законам, по каким рождается язык народа. Это подлинное явление искусства» - писал выдающийся мастер танца Игорь Моисеев.

Казахский танец – самобытное, универсальное творение народа, отражение его многовековой истории. Благодаря сохранившимся наскальным рисункам можно прочесть историю зарождения казахского танца, вобравшего в себя творческую фантазию и глубину народных чувств. Главная особенность казахского народа – это кочевой образ жизни. Кочуя с одного джайляу (пастбища) на другое, казахи рождались, играли свадьбы, умирали. Праздничный той был не отделим от жизни казаха. Той – это место и время, где собиралась вся семья, весь род. И танец постоянно был частью единого синкретического комплекса, в котором соединялись танец, музыка, пение, драматическое действие. В своих песнях, плясках они рассказывали о том, как охотились, сражались с врагом, радовались удачам или переживали горе.

С музыкальным фольклором, с играми-состязаниями, пантомимой непосредственно связана самобытная танцевальная культура казахского народа. Хотя многие канонические формы древних плясок не дошли до нас, в памяти народной остались их сюжетная тематика, традиционные увлечения многих поколений, идеалы танцевальной пластики. Народный танец у казахов никогда не ограничивался определенной, раз и навсегда выработанной системой жестов, движений и «механикой» танца. (1)

Такого широкого развития народной танцевальной культуры, как у славянских народов, у казахов не было. Религия запрещала танцевать, а государство в условиях феодально-патриархального строя никак не

поддерживало народное творчество. Наиболее развитыми жанрами у казахов было пение и игра на домбре и кобызе. Танцевальная культура была представлена в творчестве отдельных комиков-плясунов. Их мастерство никем не изучалось, не фиксировалось, сохранились лишь немногочисленные заметки путешественников по Средней Азии.

До нас дошли имена самобытных танцовщиков конца XIX и первой половины XX века. В документальном фильме «Казахский танец», снятого на киностудии «Казахфильм» режиссерами А. Садыковой и Г. Насыровым, показаны уникальные кадры с Искаком Бижыбаевым, исполняющим «Танец с табаком» – «Насыбайшы». В 1936 году на фестивале народного танца СССР в Москве 50-летний Искак Бижыбай получил вторую премию за исполнение этого танца и был заснят в киножурнале «Новости дня». Благодаря этому мы смогли познакомиться с подлинно народными традициями исполнения мужского казахского танца. (70)

Этот танец имеет юмористический характер. В танце исполнитель высмеивает старика, увлекающегося жевательным табаком «насыбаем». Опьянев от насыбая, танцор теряет чахшу – коробочку с табаком, долго ищет ее, найдя, любовно потряхивает и со вкусом закладывает табак за щеку. В голове его все смешалось, в глазах двоится. В блаженном состоянии он кружится в танце, чихает и, совсем опьянев, опускается на землю. Танец, исполнявшийся на небольшом пространстве, интересен своими движениями, которые требуют предварительной физической подготовки. Исполнитель не только передавал процесс приготовления табака в шуточной форме, но и пытался показать настроение насыбайшы. Возможно, именно свойства табака рождают невероятные, фантастические существа, послужили причиной появления в танце такого движения, как «айдахар-ирылу» - «вывивание удава, дракона». В танце также используются элементы торгоутского танца, называемы «торгаутша» или «калмакша». Как отмечает А. Исмаилов, записавший этот танец, использование различных элементов танцев других народностей только

обогащает казахский народный танец. Насыбайшы в исполнении народного танцора Бижыбая Искака производил огромное впечатление на зрителей своим колоритом. В costume, имеющего сходство с образом Ходжа-Нассреддина, танцор выполнял сложные элементы серьезно, с достоинством, и в тоже время с легкостью, как бы невзначай.

Сохранились записи с описаниями танцев в исполнении Агаш-аяка (Рахымберды), Зарубая Кульсеитова, Абдиулы, прозванного в народе Жынды Омаром, Жагибека Ибраева, Жынды Кара (Ахмет Берсагимов), Рахыма Асылбекова и многих других хранителей народного искусства. Каждый из них, импровизируя, становился автором своего произведения, каждый по-своему передавал секреты этнической пластики. Каждый обогащал танцевальную лексику казахского мужского танца.

В 1928 году танец в исполнении известного танцора-импровизатора А. Исмаилова в Петропавловске на сцене Народного дома был показан сценический вариант народного танца «Кара-жорга» («Черный иноходец»).

Вследствие огромной смысловой и символической нагрузки танец кара-жорга на протяжении огромного времени постоянно исполнялся в народе, приобретая новые особенности и стили. По словам А. Исмаилова, в танце соединились «воинственность и скоморошество, мягкая колыбельность и мобильность, быстрота и спокойная грациозность». Самым известным народным исполнителем был Аркасыбар Дюсенбек (Карагандинская область). В своих записях Аубакир Исмаилов отмечает также особое исполнение этого танца народными исполнителями Бижыбаем Искаком (Семиречье), а также Доскея Алимбая. (15)

Кара-жорга имеет в народе несколько названий: «жоргалау», «жорганы еликтеу». Аубакир Исмаилов отмечает несколько стилей исполнения этого танца, в зависимости от региональной принадлежности. В Восточном Казахстане кара-жорга исполнялся как парный танец на манер «кызалу-кашу». На Каспии кара-жорга называли «шайтанкок». Кроме того, особая манера этого танца существовали в Алтайском округе,

в Сары-Суме, а также в Тарбагатае: «кос-жорга», «еркек-жорга». В замечаниях к исполнению танца А. Исмаилов особо подчеркивает манеру исполнения этого танца: «Кара-жорга» – стремительный танец джигитанаездника, знающего мастерство верховой езды. Он рисует веселое, задорное, азартное настроение всадника со всеми его повадками. (15)

Характер и ритм движений отражает и музыка этого танца. В качестве аккомпанемента были использованы народные мелодии: «Кара жорга» и «Бозайгыр», исполняемые на домбре (музыкальный размер 12/8, которые в практике танца исполняются как 4/4 – четыре триоли).

В 1936 году на фестивале народного танца в Москве танец «Кара-жорга» исполнялся Х. Сарсембаевым, М. Утегеновым, Болшакбаевым. Элементы танца были использованы в постановке спектакля «Айман-Шолпан» в балетмейстерской редакции Али Ардобуса. В 1943 году на сцене Театра Оперы и балета им.Абая была поставлена «Казахская танцевальная сюита», где также исполнялся кара-жорга в постановке Аубакира Исмаилова. В 1959 году танец «кара-жорга» заморозил всех зрителей на выставке достижений в Монреале своим ритмом, особым настроением и удивительной энергетикой. В настоящее время этот танец является самым популярным и его танцуют на тоях и дети, и взрослые. В репертуаре профессиональных и любительских коллективах есть «Кара жорга». Это говорит о сохранении традиций и преемственности.

В 20-30-годы прошлого столетия народные танцоры Кодебек, Доскей Алимбай и Дюсенбек Жанакоев исполняли древний казахский танец «Кусбеги-дабылпаз» («Соколиная охота»). В мифах, преданиях казахского народа существует немало сказок об охотниках и их соколах. В тюркских мифах сокол – птица божеств и тотем царских племен. Танец с соколом в различной интерпретации существует у разных тюркских народов, что доказывает его общетюркское происхождение. (20)

Соколиная охота считается в Казахстане очень интересной и азартной. Охотник с птицей пользуется большим уважением. Он

вырабатывает у сокола привычку к ловле птицы, дразня птицу куском мяса под звук барабана. На профессиональном языке охотников этот процесс называется «дабылдатып кызыммен баулу» (обучение сокола со звуком барабана и красным мясом). Такой момент обучения птицы и воспроизводят исполнители в танце. Танец сопровождался основным барабанным звуком – дабыла. В танце участвуют двое: один из них солирует, держа на левой руке сокола (макет птицы), а другой – дабылпаз (барабанист), который ритмически ведет весь танец. Он все время общается с главным танцором, переходит то в одну сторону, то в другую.

Впервые на профессиональной сцене танец «Кусбеги-дабылпаз» появляется в 1940 году в постановке Аубакира Исмаилова. Так появился еще один вариант танца, насыщенный ритуальным звучанием и мифическими древними символами.

Надо сказать, что с именем Аубакира Исмаилова связано становление сценического искусства Казахстана. Артист богатого природного дарования, он был одним из первых исполнителей казахского танца на профессиональной сцене. В 1939 году А. Исмаилов стал основателем первого национального ансамбля. Позже совместно с первым профессиональным казахстанским балетмейстером Дауреном Абировым он выпустил книгу со своими зарисовками элементов казахского танца, которые, по его словам, «списывал с ног народных исполнителей». (25)

Известными профессиональными исполнителями того времени были танцовщики Зарубай Кулсеитов и Ахмет Берсагимов. Большой успех у зрителей имели созданные ими народные танцы «Курба» (танец куропаток), «Утыс-би» (танец-состязание), «Коян-би» и «Коян-беркут».

Характерной чертой исполнения казахских танцев является импровизация, сочетание яркого эмоционального характера танца с изобретательностью и находчивостью плясунов, что особенно проявлялось в мужских танцах – состязаниях. Мастерство и опыт танцоров были главными «законодателями» в создании разнообразной лексики. (25)

В отличие от мужского танца, нет ни одного упоминания о танцевальном творчестве женщин. В тоже время в казахском народном эпосе мы встречаем описания девушки-казашки, указывающие на своеобразную пластику. Так в легенде о Кобланды-батыре (перевод Н. Кидайш-Покровской и О. Нурмагамбетова) читаем:

«Чья походка изящна, легка...

Гибким станом покачивая, Карлыга села...»

В народной эпической поэме «Кыз-Жибек» (перевод Л. Пеньковского) раскрывается красота девушки-казашки:

«Змеятся тяжелые черные косы,

Под легкой одеждой – гибкая стать.

В движеньях легка, быстра...

Ножки – аллаха дар,

Как гордая пава, она, как ветерок вольна...

Прелестна своей быстротой...». (5, с. 67)

Встречаются единичные записи исследователей-этнографов. Так, русский путешественник Д. Исаев, описывая казахскую свадьбу, упоминает о женских казахских танцах: «пока приготавливаются к свадьбе, подружки и приятельницы невесты собираются к ней по вечерам, работают, поют и частенько оканчивают вечер пляской под заунывные звуки домбры или кобыза». (30)

Интересно описывает Д. Абирова исполнение женского танца «Айжанкыз» (кюй Курмангазы) народным жынды Жагибеком Ибраевым: «Жагибек легким сгибанием коленей ловил ритм музыки. Затем, подняв руки в стороны, отогнув кисти вверх, добавил движение плечами вверх-вниз. На громкую фразу музыки мелкими, быстрыми шажками устремился к домбристу. Затем, удерживая ритмизованное движение коленей и плеч, отклонив корпус назад, отступил от него. Двигаясь влево, исполнил несколько высоких прыжков, взмахивая руками как крыльями птиц». По словам Абирова, знаменитая сегодня фраза: «Танец – это крылья народа и

безграничное выражение импровизированной фантазии», принадлежит Жагибеку Ибраеву. (1, с. 60)

Становление женского сценического казахского танца началось не с обработки танцевального фольклора, а создания заново. И заслуга в этом принадлежит Шаре Жиенкуловой. Биография Шары – это биография казахского сценического танца, а цена ее успеха – в нарушении всех социальных канонов и традиционных устоев жизни казахов века.

Дочь богатого купца, в 20-е годы, как и многие сотни девочек-казашек, Гульшара получила возможность учиться в русской школе. Тогда и произошла ее встреча с танцем. Свое первое выступление Шара вспоминает: «Как в тумане прошел мой дебют. Я двигалась, изображая в танце то стремительную скачку на лошади, то игру на домбре или ткание узоров на ковре» (14). Назвать казахским танцем это выступление, скорее всего, нельзя. Одни движения были заимствованы из кинофильмов, другие – уйгурские, узбекские, татарские – разученные в танцевальном кружке в русской школе. Но уже тогда интуитивно угадывалась та пластика рук и корпуса, которая ляжет в основу последующих танцев.

Почин был сделан, выступления перед публикой проходили все чаще. Шара поет в концертах, исполняет драматические роли, но каждое свое выступление заканчивает танцем, произвольно интерпретируя узбекский танец «Марьям хон» и грузинский «Танец Шамиля».

Первым сценическим танцем был танец «Келиншек» (молодуха, невестка) в спектакле «Айман-Шолпан» (1932, Алматы). Постановщиком танца был приглашенный Али Ардобус, руководитель узбекского этнографического ансамбля «Горные орлы». При постановке он опирается на таджикские, узбекские движения. Введенные простые движения рук с вращением кистей в различных положениях, а также переменный ход были восприняты как казахский танцевальный материал. Для танца была использована популярная музыка народного кюя, с четким танцевальным ритмом, радостным и темпераментным характером. (39)

Содержание танца довольно простое: молодая женщина игриво поправляет платок, то закрывает им свое лицо от окружающих, то лукаво и весело поглядывает на своих подруг. Неприхотливые движения танца плавные и женственные. Руки танцовщицы, гибкие и живые повороты корпуса передают веселое настроение молодой женщины. Небольшого роста, с красивым и выразительным лицом, мягкой женственной, горделивой и слегка кокетливой манерой движения, исключительной выразительностью рук, Шара особенно выделялась на сцене. (33)

Эту композицию можно смело назвать началом становления женского хореографического образа. Найденные в фольклоре главные образные мотивы и приемы выражения национального характера и чувства становятся основой танцевальных комбинаций.

В соавторстве с балетмейстером А. Александровым появляются танцы: «Таттимбет», «Азат кыз», «Кара шаш» (черноволосая), шуточный «Балбыз» (свояченица). Специально для танцев художником А. Ненашевым были разработаны облегченные сценичные костюмы. Критики того времени писали: «Как непохож этот искрометный танец на медлительные движения восточных плясок. Желтое платье Шары носилось как пламя. А над пламенем этим вились черные косы и летали легкие руки, выражающие то радость, то смущение, то восторг, то испуг» (33, с.36).

В 1939 году Шара Жиенкулова создает свой Ансамбль танца при Казахской государственной филармонии, который существует до 1966 года. «Адемау», «Маусымжан», «Молдабай», «Балбраун», «Аксиса», «Сарбазы», «Жар-Жар», «Бипыл» – далеко не полный перечень репертуара прославленной танцовщицы. В основе ее танцев быт, обычаи, обряды, сказания, легенды, мифы. Стилизованные движения первых казахских танцев, благодаря интерпретации и талантливому исполнению Шары, становятся подлинными средствами народной хореографии.

«У Шары танцуют не только ноги, – выражал свое восхищение один из театральных критиков – в непрерывном танце вся фигура, и движения

ее едва заметны. Она как бы плывет, танцуют плечи, голова, руки. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающейся в то время, как вся рука недвижима, удивительно удачно «аккомпанируют» тем настроениям, которыми живет танцовщица». (40)

Яркими представителями женского исполнительского творчества, продолжателями традиций Шары, были А. Изидова, Л. Ходжикова, Г. Шарипова, Н. Тапалова, Г. Бейсенова, Т. Изимова. Многие танцы Шары восстанавливаются современными балетмейстерами и исполнителями. Танцы «Кииз басу», «Аксиса», «Айжанкыз», «Шолпы», «Гостаган», «Шанкобыз», «Былкылдак» и другие получили новую сценическую жизнь в массовом и сольном исполнении.

Дальнейшее развитие казахской народно-сценической хореографии связано с творчеством таких балетмейстеров, как Ю. Ковалев («Косалка», «Карлыгаш»); Д. Абиров («Каз катар», «Кусбеги», «Утыс би»); З. Райбаев («Майра», «Мереке», «Готыкус», «Асатояк»), Б. Аюханов («Акку», «Балбраун»), М. Глеубаев («Боз инген», «Ынгойток»). Перечисленные композиции составляют «золотой фонд» казахской, ставшей уже народной, хореографии. Каждый из балетмейстеров, имея свой оригинальный почерк хореографа, привносит новые принципы в постановку казахского танца, обогащая его современной лексикой.

Сегодня казахский танец занимает достойное место в репертуаре профессиональных ансамблей: Государственный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат», молодежно-эстрадный театр танца «Гульдер», театр танца «Наз». ансамбли областных филармоний, военные ансамбли, самодеятельные хореографические коллективы. Казахский танец получил различные жанровые направления, тяготеющие к стилизации народной хореографии.

Глубокий научный подход, точное соблюдение этнографии при создании танца являются отличительными особенностями ансамбля фольклорного танца «Алтынай» (г. Талдыкорган), созданного в 1985 году.

Для постановки танцев были приглашены балетмейстеры: О. Всеволодская-Голушкевич, Д. Абиров, Ш. Жиенкулова, А. Исмаилов, Ж. Байдаралин, М. Тлеубаев, Г. Орымбаева, Т. Изим, У. Макан. (18)

Сохранилось интервью Ольги Всеволодской-Голушкевич, где она рассказывает, как перед постановкой танцев изучала историю, традиции казахского народа. Например, гастролируя, она в первую очередь старалась познакомиться с пожилыми женщинами, которые знали и помнили знаменитых танцовщиков прошлого. Кроме этого, изучалась наскальная живопись, движения нарисованных на камне шаманов. Главным для балетмейстеров-постановщиков и коллектива стал симбиоз танцевального творчества с наукой, историей и археологией. Музыкальным материалом для танцев служат казахские народные кюи, мелодии, песни, а также древняя ритмика, дошедшая из глубины веков в образах народного музыкального и танцевального творчества. На сегодняшний день репертуар ансамбля составляет более 70 танцев. Художественным руководителем ансамбля является Гульмира Смагулова.

Даже в такой традиционной области, как национальная хореография, сегодня прорастают новые темы, вырабатывается новая лексика казахского танца. Известные хореографы сестры Габбасовы работают в жанре европейского танц-театра. Но это не помешало им поставить такой интересный спектакль, как «Тамыр». В его основу легли казахские народные обряды: разрезание пут, кырык су, ак жол, келин чай. А музыкальной основой послужили обрядовые песни, которые сестры собирали по всему Казахстану, записывали рассказы пожилых людей. Получился глубокий философский спектакль о любви к своей земле, о поиске пути и истоках.

Другой известный хореограф, основатель труппы современного танца «Самрук» Гульнара Адамова поставила спектакль «Жезтырнак» по мотивам древних казахских преданий. Здесь в сочетании с современной техникой родился новый яркий и динамичный пластический язык танца.

В Казахстане сегодня наблюдается настоящий ренессанс в области хореографического искусства. Появляются новые коллективы, создаются национальные спектакли. 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 Айгуль Тати, которая внесла свой вклад в развитие казахского танца. Используя базовые элементы казахского танца, Анвара Садыкова реализовала на сцене миниатюру «Оживший петроглиф», и воплотила в танце самобытность казахской музыки. (40)

Переосмысление и совершенствование пластики казахского танца продолжают, рождаются новые элементы, оттачивается техника исполнения. Народную музыку продолжают танцевать, поднимая казахский танец на уровень классического. Многие из исполнительского и балетмейстерского наследия стало фундаментом для работы современных балетмейстеров.

### 1.3. Тематическое многообразие и особенности исполнения казахских танцев

Танец – один из самых древних и массовых видов искусства. В нем находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность на протяжении веков, жизненный уклад, нравы, обычаи характер. Народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме. Отметим самые основные источники казахских народных танцев.

1. Трудовые процессы. Привычные движения трудовых процессов – ручного ткачества, национальной вышивки, узорного кошмоваления,

пластика при использовании уршыка (прялки – одного из наиболее древних в мире орудий труда), взбивание в землю казыков (колышков для тканья), начертание орнамента, сбор ниток, наматывание ниток и многие другие, – под воздействием фантазии и воображения становились художественными средствами пластической выразительности.

2. Декоративно-прикладное творчество, орнаментальное искусство. Орнаментальные узоры специфически воспроизводятся в сохраняющихся традициях казахских танцевальных движений, не только в рисунке построения танца, в его динамических передвижениях, но и в отдельных движениях рук и ног своеобразно воспроизводится национальный орнамент. Так, например, в танце «Шалкыма», мелкие движения ног повторяют и воссоздают орнамент «Кошкар муйиз».

3. Природа. Многие танцевальные движения рождались в результате любования красотой родной природы. Степь, ее травы, нашли свое отражение в танцевальном движении «акселеу», стройность березы передает движение «аккайын», напоминая волнение ветвей и ствола под порывами ветра. Наблюдения за повадками птиц и животных также заложены в танцевальном народном творчестве. Примером служат плясовые игры – «Аю би» (медвежья пляска), «Каз-катар» (гусиный ряд), «Коян би» (пляска зайца), «Кусбегы-дауылпаз» (обучение беркута и др.).

4. Обряды. Начиная от рождения, каждому этапу жизни человека посвящались торжества, неизменно сопровождаемые народными танцами. Вот, например, как Д. Исаев описывает свадебные обычаи середины XIX века: «Пока готовят к свадьбе, подружки и приятельницы невесты собираются к ней по вечерам, работают, поют и частенько оканчивают вечер плясками под заунывные звуки домбры или кобзы». Песня-пляска «Айголек» часто сопутствовала молодежной игре «ак суйек» (белая кость). Большой популярностью пользовались игровые хороводные танцы как «Кара кулан» (черный кулан), «Орамал тастау» (бросание платка). С танца «Алка-котан» в старину начиналось веселье на всех аульных праздниках.

5. Человека, его красота, особенности костюма. У казахов много танцев, которые названы в честь девушки. «Айжан кыз». В женском поклоне-приветствии «салем» особо подчеркиваются скромность, вежливость, учтивость, уважительное отношение к старшим, и вместе с тем, чувство собственного достоинства. Казахское длинное платье-костюм не способствовало особенному развитию разнообразия движений ног. И наоборот, рукава платья – широкие отлетающие – давали возможность видеть красоту и грацию движений рук, стимулировали развитие виртуозной изысканности вращений кистей и конфигурации пальцев. Большую роль в сложении танцевальных традиций имела обувь на каблуке, украшения. В танце обыгрываются браслеты (блезик), всевозможные подвески, нагрудные и накосные украшения (алка, шашбау) и др., ритмически дополняющих музыкальное сопровождение. (35)

6. Спортивные игры-пляски. Народная хореография воплотила в себе лучшие образцы народных спортивных игр. Например, в народных танцах «Кокпар», «Сайыс», «Кара-жорга» опозитизировано передаются согласованность движений всадника и лошади (танцевальные движения «ат шабыс», «тизгин тартыс», «тизгин тарткан», «узенги кагыс»). Специфичными были пляски на коне, доступные лишь более одаренному танцовщику, джигиту-наезднику.

7. Народный эпос, сказки, легенды. Нравственные сюжеты казахских народных сказок, преданий отражаются в народных танцах «Мерген», «Буркут-би», «Аю би», «Асау ат», «Тельконур», «Ер-Гостик». Такие казахские народные танцы как «Тепен кок», «Жоргалау», «Жоргага еликтеу» прошли многовековой путь от обрядовой символики через плясовую игру до подлинного танцевального творчества – выражения «языком танца» индивидуальных чувств человека. Традиционные движения этих танцев создают художественные образы сильных, смелых, ловких джигитов. В этих образах ярко проявляются нравственные идеалы казахского народа. (28)

Мы остановились на наиболее ярких темах содержания казахских танцев. Деление условное, в каждом танце есть и величие природы, и женская красота или мужская удаль, и почитание обычаев и традиций. Мы попытались по сюжетной направленности, характеру и манере исполнения подразделить казахские танцы на следующие группы (Таблица 1):

Таблица 1

## Классификация казахских народных танцев

Ритуально-обрядовые	Баксы ойыны» (пляска баксы) «Айкосак» (пляски баксы) «Жезтырнак» (пляска ведьмы) «Буынби» (танец суставов) «Жар-жар» (свадебная пляска) «Коштасу» (прощание невесты с подругами) «Айда былпым» (танец молодухи), «Келиншек» (танец молодухи с парнем), «Шалкыма» (танец на каблуках)
Воинственно-охотничьи	«Сайыс» (поединок) «Акат» (воины) «Клышпан-би» (танец с саблей) «Мерген» (танец с луком) «Коян-буркут» (заяц и беркут) «Кусбеги-дауылпаз» (танец с соколом)
Бытовые подражательные	«Ормек-би» (танец ткачей) «Ортеке» (танец козла-прыгуна) «Каражорга» (бег иноходца) «Тепен-кок» (бег скакуна)
Массовые	«Алка-котан» (бок о бок) «Алтынай», «Кербез-би», «Ыргакты», «Каз-катар», «Балбраун», «Утыс-би», «Кокпар», «Косалка»

Все движения казахского танца имеют глубокий смысл и внутренний психологический подтекст, в которых отразились художественно-образное мышление народа, его древнейшие воззрения и мироощущения. Одни движения опозитизировано передают манипуляции человека в процессе труда; другие вторят казахскому орнаменту, всегда имеющему глубокий идейный смысл; некоторые движения пластически воспевают явления природы; многие имитируют движения и повадки птиц и зверей; иные родились просто из особенностей одежды и обуви танцора; но все движения одновременно передают и чувства человека. (26)

Мужским танцам была присуща яркая экспрессивность исполнения, подвижность плеч, резкость движений, так называемая «игра» суставов, гибкость, напряженность и собранность корпуса, позволяющая танцовщикам включать в исполнение сложные акробатические приемы. Типично также сочетание яркого эмоционального характера танца с разнообразием хореографического рисунка.

В отличие от мужской пляски, танцы женщин более сдержаны и спокойны, в них нет резких движений и бешеного ритма. Главным выразителем хореографического рисунка здесь выступают глаза и руки танцовщиц. Мягкие, плавные жесты, переходы рук из одного положения в другое, вращения кистей «от себя» или «к себе», волнообразные движения, обыгрывание предметов (зеркальце, цветок, коса) – все это основные атрибуты танца казашек. (26)

Многие основные положения рук пластически воспроизводят наиболее древние и распространенные узоры космогонических, геометрических, зооморфных и растительных мотивов казахского орнамента. В основных положениях рук сохранились реликты тотемических представлений глубокой древности, когда многие тюркоязычные народы своими тотемами считали архара, беркута, лебедя, волка и др., находивших реалистическое изображение в образах древнего «звериного» стиля, неразрывно связанного с мифологией того времени.

Растительные мотивы имеют глубокий смысл, например, сочетания узоров бутона, цветка, ягоды – скрыто говорят о нескончаемом продолжении жизни, о «вечности бытия». Общая конфигурация пальцев в положении «кызгалдак» напоминает лепестки и тычинки не вполне распустившегося тюльпана. Положение женских и мужских рук «кошкар муйиз» воспроизводит один из распространенных узоров зооморфного мотива – бараньи рога, которые идентифицировались с лучами солнца.

В народном танце мы наблюдаем лексическое разнообразие: «от четкой угловатости, резкости движений до змеевидной волнообразности и кантиленно-нежной слитности движений». Эта различная окраска дает большой простор для выражения в танце индивидуальной импровизации.

В казахском танце много движений с вращением кистей рук, всевозможных поворотов на месте и с продвижением. Virtuозность исполнения этих движений отражает древнейшие народные традиции.

В силу жизненной необходимости народы и племена, обитающие на территории Казахстана, как мужчины, так и женщины великолепно владели оружием – акинаком, кылышем, нагайкой. Эти умения требовали выработки особой подвижности всех суставов рук. Навыки этой особой подвижности, этой виртуозности движений рук преимущественно перенимались в поколениях и послужили основой для опоэтизированного воспроизведения их в танцевальном творчестве: движения «камтыма», «оймак», «кайтару» и др. (5)

Принцип исполнения многих движений можно понять из их названий и дословного перевода. Так, в движении «буранбель» (тонкая талия) показана гибкость женской талии, движение выполняется с наклоном корпуса, легко и полетно, с нарастающей динамикой взмахов кистей рук, имитируя порывы ветра. Или «сак журис» - крадущийся ход, «буркасын» - полет метели, «аккайын» - белая береза и т.д. (5)

В народных мужских и женских плясках нашли свое отражение такие бытовые предметы, как стрелы и лук, причем в плясках

показывались не только имитация стрельбы из лука – натягивание тетивы, но и сам полет стрелы – стремительные, скользящие прыжки «зымырау».

Таким образом, основные движения с яркой наглядностью выявляют национальные особенности народного танца, неразрывно связанного со всеми сферами жизни, быта, с общим мышлением народа. Освоение положений и движений рук, основных ходов и движений казахского танца раскрывает перед нами безграничный мир народного импровизированного творчества, преемственно развивающегося на протяжении многих столетий и в современности обогатившегося художественными достижениями профессиональной хореографии республики.

Выводы по первой главе.

Отличительной особенностью казахского танца, рожденного в глубокой древности, было то, что танец исполнялся сольно и только мужчинами. Традиции мужского исполнительства старались сохранить и передать первые профессиональные танцовщики – Аубакир Исмаилов, Даурен Абиров. Женский казахский танец – это полностью сценическое искусство. Становление и развитие женского казахского танца связано с Шарой Жиенкуловой.

Основными отличительными чертами мужского казахского танца были собранный корпус тела, невероятная экспрессия исполнения, резкие, порывистые движения, работа каждого сустава. Для женского танца характерна мягкость, плавность, лиричность. В движениях отразились художественно-образное мышление народа. Одни движения передают манипуляции человека в процессе труда, другие описывают казахские орнаменты. Некоторые движения пластически воспевают явления природы или имитируют движения и повадки птиц и зверей. Многие движения родились просто из особенностей одежды и обуви танцора.

Характерная черта современного сценического искусства – переосмысление исполнительского и балетмейстерского наследия, совершенствование пластики казахского танца

## ГЛАВА 2. СОХРАНЕНИЕ НАРОДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОГО ТАНЦА

### 2.1. Изучение и преподавание казахского танца в системе подготовки профессиональных исполнителей народного танца

В процессе возникновения и утверждения первых казахских сценических танцев, создания ансамблей народного танца возрастает потребность в профессиональных исполнителях. В целях удовлетворения профессиональными кадрами по инициативе Шары Жиенкуловой в Алматинском хореографическом училище им. А.В. Селезнева в 1966 году было организовано «народное отделение». Она же ввела и уроки по казахскому танцу. Год от года накапливался опыт, постепенно складывался метод ведения урока, технологии передачи знаний, обучения и совершенствования исполнительского мастерства будущих артистов.

Сегодня казахский танец как предмет прочно стоит в одном ряду с классическим танцем вплоть до последнего класса, завершаясь государственным экзаменом. В программу веден теоретический курс по истории казахского танца, большое внимание уделяется изучению лучших образцов народной музыки.

Традиции казахского танца, заложенные великой Шарой, ныне успешно продолжают ее последовательницы – Г. Бейсенова (почетный работник образования РК), А. Тати и Т. Изим (заслуженные артистки РК).

Педагоги воспитывают серьезное, вдумчивое, уважительное отношение к народному творчеству, к глубокому постижению танцевального фольклора, к истории казахского народа, его обычаям, обрядам, традициям. На уроках будущие артисты знакомятся с исконным фольклором, что бытует в народе. Изучая народную лексику, педагоги добиваются, чтобы ученик «пропустил» исполняемые движения не только через свое индивидуальное восприятие, но почувствовал душой даже небольшие нюансы движения.

В подготовке будущих артистов преподаватели большее значение придают образности и выразительности казахского танца. «Танцевальная техника не должна заслонять художественности произведения. Только искреннее исполнение способно эмоционально захватить зрителя, увлечь его глубиной чувств и сердечной правдой» – учила Шара. Если исполнитель не формально, а органично живет в образе, тогда контакт со зрителем достигает вершины, зритель – не только свидетель увиденного, но и соучастник происходящего на сцене. Тогда и создается между залом и сценой восторженное и напряженное душевное взаимодействие».

Обучение строится на методической последовательности, постепенном, естественном углублении в этнический прикладной материал на основе сравнительного анализа характерных черт казахского танцевального фольклора. В связи с особенностями женского танца, как танца рук, требующего пластики, техники рук, большое внимание уделяется разработке, постановке рук с последующим изучением движений ног, корпуса в работе у станка и на середине. В мужском классе большое внимание уделяется силовым движениям, прыжкам, трюкам. Программой также предусмотрена этюдная работа, постановка учебных и концертных танцевальных номеров.

Программа рассчитана на три года обучения по 4 часа в неделю.

Первый год обучения.

Первоначальное ознакомление с особенностями казахского танца. Постановка рук, ног, корпуса, головы в упражнениях у станка и на середине. Освоение первоначальных понятий о характере, манере, стиле исполнения отдельных движений и танцевальных этюдов. Знакомство с танцевальным наследием известных балетмейстеров Казахстана.

1. Позиции и положения ног. Так как казахский танец входит в общий раздел «народно-сценический танец», то за основу берутся позиции народно-сценического, классического танцев: 5 свободных, 5 прямых, 5 открытых (выворотных) позиций, 2 закрытые (1-ая и 2-ая).

## 2. Специфические положения ног казахского танца:

- «основной молдас» - положение ног основной казахской качалки – стопы параллельны между собой, обращены внешними сторонами внутрь;
- «сценический молдас» - положение выворотной казахской сценической качалки – стопы заведены внутрь дальше открытой 5-ой позиции;
- «молдас на одной ноге» - стопа ноги, выворотно согнутой в колене, лежит на колене опорной ноги, находящейся на среднем приседании.

## 3. Позиции и положения рук.

В казахском танце применяются 3 позиции рук (1-ая, 2-ая, 3-я), аналогичные позициям рук классического танца с отличием – в казахском танце кисти рук согнуты в запястье ладонями от себя. Народная 4-ая позиция делится на мужскую – «белбеу» - кисти сжаты в кулаки, большие пальцы заложены за пояс; женскую – кисти примыкают к талии тыльными сторонами запястья. I-ое и II-ое положение рук аналогичны положениям рук в народно-сценическом танце.

## 4. Специфические положения рук в казахском танце.

В этот раздел введены статичные положения рук, условно изображающие орнаменты, символы. Они могут быть относительно подвижны.

- «кошкар муиіз» - бараньи рога;
- «кереге коз» - решетчатая стена юрты;
- «сыйлык» - преподношение.
- «косшынтак» - два локтя;
- «кызгалдак» - цветок, тюльпан;
- «білезік» - браслет;
- «бота мойын» - шея верблюжонка;
- «уялу» - стеснение;
- «домбра» - название музыкального инструмента;
- «камшы устау» - камча, плетка – положение рук наездника;

- «кос кол» - боковое положение двух рук, направленных в сторону;
- «орнек» - орнамент.

#### 5. Казахские поклоны:

- мужской «салем» - руки прижимаются к груди, к сердцу;
- женский «тажим» - посадка на одно колено, руки спускаются на колено.

#### 6. Основные движения рук:

- «кол айналма» - вращения, повороты кистей рук в запястье к себе, от себя;
- «жалын» - пламя, языки пламени – поочередные взмахи свободных кистей рук вверх-вниз вперед;
- «уки» - перья филина – мягкие переводы рук, поднятых в 3-ю позицию;
- «уялу», «слу» - смущение – отведение рук от лица, выглядывание из-за рук;
- «бидай, боз» - колосья пшеницы, ковыль – мягкие переводы рук, параллельных между собой по горизонтали от 1-ой, 3-ей позиции вправо-влево от корпуса.

#### 7. Основные ходы казахского танца:

- простой основной ход на полной стопе на среднем приседании;
- простой ход с пятки (каблука);
- простой ход с носка по прямой и по свободной позиции;
- «окшелеп журіс» - каблучный, переменный ход по свободной позиции;
- ход с двумя переступаниями на полупальцах и приседанием на одну ногу;
- припадания вперед, назад, в сторону по прямой и свободной позициям;
- отскоки в сторону с выбросом ноги на ребро каблука;
- «кус тандай» - птичий шаг – мелкий боковой ход на полупальцах.

#### 8. Ат-шабыс ( ат – конь, шабыс – скач):

- 1-ый атшабыс – аналогичен традиционному поскоку на месте;
- 2-ой атшабыс – поочередные выходы ног вперед на приседании на каблук;
- прыжковый атшабыс – прыжок на месте с поджатыми под себя ногами.

#### 9. Качалки:

- основная качалка – от специфического положения «молдас»;
- сценическая качалка – выворотная, пережат с подушечки на всю стопу.

#### 10. Айналма – повороты, верчения.

- «айголек» - солнце – повороты на месте на полной стопе по прямой позиции

11. Танцевальные этюды, предлагаемы на выбор. Изучение танцевальных движений, отображающих трудовые процессы женщин – прядение ниток, ковротканье; подражательные танцы.

«Кос алка» (женские украшения, вплетаемые в косы);

«Ак-ку» (лебедь);

«Домбыра» (танец с домбрами);

«Джигиты»

Второй год обучения.

Закрепление и совершенствование пройденного материала, освоение более сложных танцевальных элементов, развитие выразительности исполнения, навыков общения в ансамбле, паре, изучение танцев балетмейстеров Казахстана для более глубокого создания образов.

#### 1. Основные движения рук:

- «кус канат» - крылья птицы – плавные взмахи рук в стороны от локтя, имитирующие движения крыльев птицы;
- «жиланша» - змея – волнообразные поочередные сгибания рук в локтях;

- «орнек» - орнаменты, восьмерки – круговые поочередные переводы рук на уровне талии.

## 2. Ат-шабыс

- «желдірме» - боковой галоп;

- «аргамак» - прыжки с одновременным подъемом вытянутых ног вперед;

- «низкий скач» - мелкие прыжки в глубоком приседании по прямой позиции.

## 3. Айналма

- повороты из стороны в стороны с различными движениями рук.

## 4. Буктелю (перегибы корпуса)

- основное характерное «буктелю» назад с руками «жалын» стоя по 4-ой позиции или стоя на одном колене.

## 5. Танцевальные этюды

«Кара жорга»;

«Киис басу»;

«Наурыз той»

На втором году обучения вводятся движения у станка, необходимые для подготовки к изучению наиболее сложных элементов на середине. Методика классического и народно-сценического танца определила порядок следования движений на станке.

В казахский экзерсис включаются дополнительно:

- «токылдак»;

- виды «атшабыса»;

- «шалги» - маховые движения ног;

- «алтыбакан» - качели – перевод рабочей ноги в 4-ую позицию вперед, назад с раскачиванием корпуса;

- разучивание прыжков, присядок, сложных партерных элементов для юношей;

- перегибы корпуса.

Третий год обучения.

Танец раскрывается во всей полноте, разнообразны палитры красок, образов. Большая сценическая практика. Парные и массовые танцы. Индивидуальное исполнение наиболее способных учащихся. Задача педагога – создание постоянного репертуара. Концертная отчетность.

#### 1. Ат-шабыс

- «тулпар» - крылатый конь – прыжки вверх с согнутыми выворотню в коленях ногами, раскрытыми одна вперед, другая назад;

- «молдас» - прыжок вверх с поджатыми с перекрещенными в стопах выворотными ногами.

#### 2. Айналма

- «айголек» - круговые перегибы корпуса, сидя на обеих коленях или стоя на одном колене;

- «ширкобелек» - шене (по принципу классического).

#### 3. Качалки – основная и сценическая с уходом вниз и выходом вверх.

4. Танцевальные этюды и танцы (мужской класс): «Тепен кок»; «Балбраун» (в характере наездника); «Батыры», «Сарбазы» - воины; «Молдабай».

5. Танцевальные этюды и танцы (женский класс): «Айжан кыз»; «Рукодельницы»; «Девушка-джигит»; «Кос алка», «Карлыгаш»

6. Парные, групповые танцы: «Балбраун»; «Кыз куу»; «Казахский вальс», «Утыс би», «Мереке».

Перечень изучаемых движений может дополняться педагогом. Главное, чтобы любое движение, жест, поза, отдельный элемент, танцевальный этюд и целые композиции несли смысловую нагрузку и отвечали требованиям программы

Каждый педагог старается сделать урок разнообразным. Учебный материал распределялся по принципу поэтапного освоения, от простого к более сложному. Движения, окрашенные соответствующим настроением, составляют в танце красоту чувств и характерные черты его самобытности.

В каждой отдельной комбинации и развернутом этюде уделялось большое внимание изучению стиля и манеры исполнения. Каждое движение должно быть отработано правильно, четко, выразительно и пластично. В кажущихся на первый взгляд простых и неброских движениях живет истинно народный характер, своеобразная народная манера.

Большая работа проходит на середине зала. Это помогает исполнителю раскрепоститься, создает свободу передвижения, способствует выявлению характера движения и его манеры, дает возможность усилить выразительность и усложнить координацию. Станок используется для разучивания лишь трудных технических элементов.

Анализируя программы различных авторов, мы убедились, что все движения, характерные для женского казахского танца, объединены в группы по своей сложности и последовательности изучения.

Так мы можем выделить следующие разделы:

1. Основные положения рук, корпуса, головы.
2. Основные движения рук.
3. Основные традиционные ходы.
4. Основные традиционные элементы танца.

Рассмотрим более подробно раздел «Основные положения и движения рук». Именно руки придают неповторимость женскому танцу.

Общепринятым положением является положение рук при поклоне – «тажим». Во всей позе поклона пластически отразились традиционные представления народа о нравственности, красоте, скромности, учтивости, девушки, а также чувства осознанного собственного достоинства. Поклон совершается при абсолютно прямой спине, с маленьким наклоном головы, со скромным опущенным взглядом. Слегка присев на левой ноге и вынося вперед на полупальцы правую присогнутую ногу, девушка опускает на нее руки с перекрещенными в запястьях кистями. В прямой спине заложен генетический код свободолюбивого казахского народа. Существует много

сценических вариантов поклона с опусканием на колено, через поворот, с шагом и т.д., но перекрещенные кисти и прямая спина остаются главной узнаваемой характеристикой казахского поклона. (Рис. 1)



Рис. 1. Женский казахский поклон – «тажим»

«Саксаусак» - осторожный. Положение и движение как бы пастельного «полутона», говорящее о нежности и стыдливости казашек. С легким наклоном корпуса обе руки отведены в сторону (Рис. 2).



Рис. 2. Женское казахское положение «Саксаусак»

«Кошкар муйіз» - бараньи рога. Обе руки, предварительно поднятые над головой, плавно раскрываются в стороны локтями вниз и с поворотом кистей «к себе», после поворота кисти рук отгибаются назад, пальцами вверх, локти слегка опущены. Если движение делает одна рука, то положение будет называться «сынар муйіз» (Рис. 3).



Рис. 3. Положение рук «Кошкар муйіз»

«Беташар» - открытие, стеснение. В этом положении особенно наглядно воплощаются чувства казахских девушек, их скромность, и в тоже время женское кокетство. В движении обе руки через 1-ю позицию поднимаются до уровня головы, кисти вращательным движением «к себе» соединяются и тыльной стороной закрывают лицо. Локти опущены вниз и слегка разведены в стороны. Затем исполнительница сдвигает обе руки направо и открывает лицо, потом снова закрывает (Рис. 4)

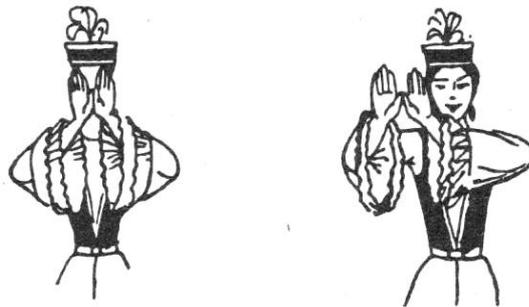


Рис. 4. Положение рук «беташар»

«Кайнар булак», «Кос-жылан». Название «кос-жалын» - две змейки, предложено О.В. Всеволодской-Голушкевич. У Д. Абирова оно называется «Кайнар» - ключ воды. Действительно, при быстром исполнении движение напоминает бьющий из земли ключ. Такой же терминологии придерживаются Г. Бейсенова и А. Кульбекова.

Обе руки сгибаются перед собой на уровне груди и соединяются в локтях. От локтей руки расходятся на расстояние присогнутых округлых кистей. Не разъединяя концы пальцев, кисти рук совершают поочередно описывать как бы цифры «восемь»: одна рука начинает приподниматься вверх ближе к корпусу исполнительницы, другая опускается вниз. Руки в непрерывном движении сменяют друг друга (Рис. 5).

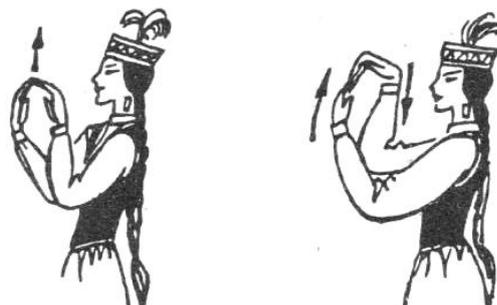


Рис. 5. Положение и движение рук «Кайнар булак»

«Кол ойнату» - охорашивание – кругообразное движение рук вокруг своего лица. Руки, сгибаясь в локтях, соединяются кончиками пальцев и тыльной стороной кистей приближаются к лицу. Если движение начинается с левой стороны, то левая рука находится на уровне левого уха, а правая рука – под подбородком. Не меняя конфигурации кистей и пальцев, руки движутся направо, обрамляя низ лица, локоть правой руки поднимается, кисть левой руки доходит до правого уха. Затем продолжая движение вдоль лица, кисти оказываются на уровне лба и пройдя его, опускаются вниз до исходного положения. В результате получается круговое движение. Иногда переводы рук идут только по подбородку слева-направо и наоборот, могут чередоваться (Рис. 6).



Рис. 6. Положение и движение рук «Кол ойнату»

«Буйын билету» - нескончаемый. Очень красивое и характерное движение рук, требующее активной работы всех суставов руки – локтей, кистей и особенно фалангов пальцев. Это движение повторяет казахский орнамент «битпес» - бесконечный. Исходное положение: руки, согнутые в локтях, находятся на уровне груди, локти разведены в сторону. Волнообразные движения начинаются пальцами, передаются в запястья и локти и переходят на локти, руки при этом раскрываются в стороны. Как вариант – одна рука может идти выше другой за счет активного наклона корпуса или раскрываться попеременно разными руками.

«Камыр илеу» - раскатай тесто. Это движение имитирует движения женщины при раскатке теста. Обычно делается на коленях. Исполнительница наклоняет корпус вперед и вытягивает перед собой руки ладонями вниз, на уровне чуть выше талии. Затем корпус выпрямляется и

руки на том же уровне притягиваются к корпусу. Кисти принимают положение назад, тыльной стороной «к себе». Как в более сложном варианте, руки могут вытягиваться и возвращаться с волнообразными движениями пальцев по технике предыдущего движения (Рис. 7).



Рис. 7. Движение рук «Камыр илеу»

«Буранбель – гибкая талия. Многие поэты сравнивали стан девушки с гибкой ивой. Если перевести это положение и движение вна язык классического танца, то это будет один из видов *port de bras*- наклон корпуса с различными переменами рук. Вообще, в женском казахском танце очень много движений с наклоном корпуса вперед, из стороны в стороны, назад. В этих движениях танцовщица раскрывает всю красоту степной природы: колыхание ковыля, раскачивание деревьев, движение ветра от легкого дуновения до стремительного вихря. Движения выполняются и плавно, и с нарастающей динамикой (Рис.8).



Рис. 8. Положение корпуса и рук «буранбель»

Включая перегибы корпуса вперед и назад, руки, поднимаясь вверх, могут делать круговые вращательные движения кистями (Рис. 9а). Наклоны могут быть круговыми по траектории движения, различными по амплитуде и глубине наклона (Рис. 9б).



Рис. 9. Варианты танцевальных движений с основой «буранбель»

Мы постарались выделить самые яркие положения и движения рук, на основе которых постановщик, используя свою фантазию, может сочинить композицию танца. При составлении учебных комбинаций и этюдов применимы следующие приемы, с помощью которых можно визуально изменить движение, сделать его не похожим на учебный вариант, при этом, не меняя его основной характеристики:

- 1) изменения условий выполнения (изменения темпа, траектории движения, парное симметричное или зеркальное исполнение и т.д.);
- 2) употребления вариантов новых сочетаний друг с другом;
- 3) изменения музыкальных акцентов;
- 4) добавления художественного прочтения движения.

Главное помнить, что казахский танец – это танец всего тела, танец сложных орнаментальных движений рук, необычных движений корпуса, плеч и головы. В названии каждого движения уже заключен смысл и характер. Исходя из названия, можно придумать образ.

Основные «ходы» и движения ног женского казахского танца предполагают шаги в разных ритмических сочетаниях и с различными положениями и движениями рук, корпуса, головы. В ходах персонифицируется, очеловечиваются образы животных и птиц, олицетворяются зооморфные мотивы казахского орнамента. В ходах нашли свое пластическо-образное выражение чувства девушки – ее достоинство, гордость, веселье, удаль, осторожность, отразившиеся в названиях этих ходов. На сложение традиций казахских ходов большое

влияние оказала обувь – женские башмаки-туфли (кебиз) с глубокий древности имеют каблук, часто довольно высокий. (7)

Многие ходы встречаются у многих народов, методика их исполнения описана в учебниках по народно-сценическому танцу. Это: переменный шаг, переменный ход с каблука, боковой ход «кайшы» (ножницы), аналогично «гармошка», боковой ход с каблука.

В целом, ходы женского танца просты, сказывается влияние костюма (длинное платье), вся нагрузка ложится на руки и корпус. Но есть интересные специфические ходы.

«Сюйретпе» (волочить). В основе – скользящие шаги. Исполняется из стороны в сторону. Широкий боковой шаг правой ногой вправо, колено сильно согнуть, тяжесть тела переходит на правую ногу. Левая нога, вытянутая в колене, остается на месте, касаясь носком пола. Далее делать скользящие подскоки на полупальцах правой ноги с продвижением вправо. Левая нога остается в прежнем положении, как бы волочится. Так же с другой ноги в другую сторону.

«Жылан» (змея) – ход зигзагом, поочередно с каблука на носок.

Кроме перечисленных, существуют многочисленные разновидности ходов с переступанием, припаданием, боковым и прямым галопом. Многие движения делаются в повороте. Такие измененные движения становятся самостоятельными и приобретают свое название. Используя различные положения и движения рук, можно на основе одного движения ног, составить развернутую композицию.

Женский казахский танец в настоящее время значительно вырос по своему лексическому материалу. Если раньше движения ног девушек были ограничены перечисленными выше, то сейчас в женских танцах мы встретим различные прыжковые движения, движения на коленях. Казахские движения обогащаются за счет движений классического танца – сисоны, арабески, перекидные. Конечно, эти движения преломляются в казахской хореографии согласно национальным традициям.

В репертуаре хореографических коллективов есть танцы, в которых девушки изображают наездниц. Это не противоречит национальному характеру. Исторически доказано о существовании женского войска под предводительством царицы Томирис. Ее подвиги, военное мастерство женщин-воинов, умевших не хуже мужчин сидеть в седле и владеть оружием – саблей, камчой, луком, воспеты народным эпосом. Образ Томирис неоднократно становился объектом сценического воплощения. Поэтому элементы мужского танца вошли в изучение девушками.

Приведем примеры сложных технических движений.

1. Присядки. Присядки требуют большой физической подготовки, силы, выносливости и крепких мышц ног. Это, действительно, трудный элемент танца, он считается трюковым и исполняется как соло (Рис. 11а).

«Тзе алмастыру» - движения с опусканием на одно колено;

«Тзе бугу» - полные повороты на месте и в продвижении на двух коленях (встречаются в сценическом варианте парного массового танца «Кара жорга»);

«Тземен журу» - переходы с колена на колено с полуповоротами;

## 2. Прыжки

Прыжок – характерный элемент казахского танца, его украшение. В нем выражается сила, ловкость, удасть. Красота прыжка в легкости и высоте полета. «Взвился соколом», «парит как беркут», «летит как птица» – говорили о танцорах в народе. Многие прыжки в казахском танце получили развитие, благодаря изучению методики народно-сценического танца. Часть прыжков заимствованы у других народов, но по своему содержанию они соответствуют национальному характеру джигитовки.

Все прыжки делятся на два вида: 1) прыжки «воздушные»; 2) прыжки «скользящие», «стелющиеся» по земле.

В казахском танце есть «воздушные», «скользящие», «стелющиеся» прыжки, прыжки с двух ног на две, с двух ног на одну, с одной ноги на другую, прыжки на одной ноге и др. (Рис. 10 а, б, в, г).

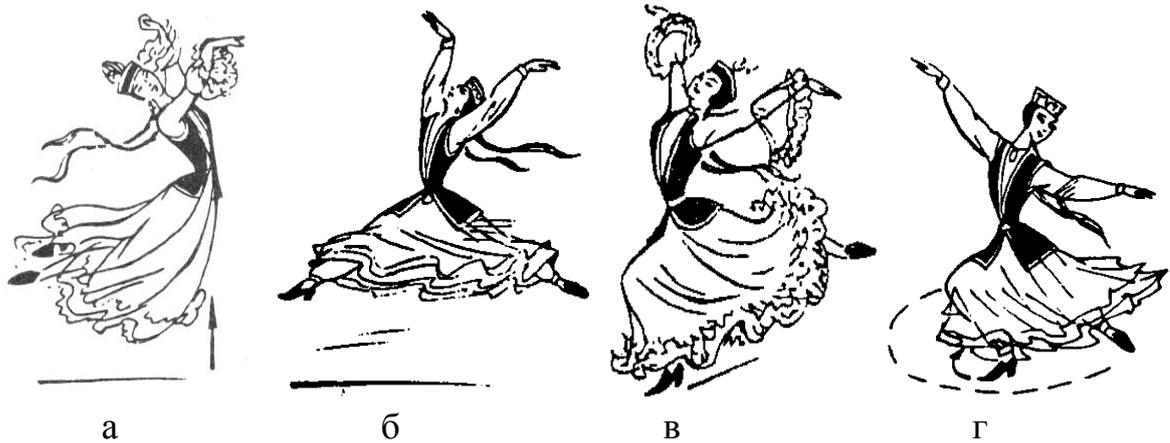


Рис. 10. Примеры прыжков в женском казахском танце

- Воздушные прыжки.

Основа исполнения большого, высокого прыжка – толчок полупальцами обеих ног от пола с небольшого приседания на полной стопе и возвращение – приземление после прыжка на полупальцы обеих ног с небольшим приседанием и последующим опусканием на полную стопу. Приземление должно быть легким, бесшумным. Небольшое приседание дает возможность смягчить удар ног об пол и подготовиться к следующему прыжку. Руки при выполнении высокого прыжка всегда крепкие, сильные, помогающие исполнителю выше взлететь на воздух. Они могут раскрываться в сторону, подниматься вверх и т.д.

Включение прыжков в женском исполнении характерно для танца «Кыз куу» - конной игре «догони девушку». Танцующие изображают скачущих наездников, среди них выделяется джигит, который должен догнать девушку и поцеловать ее.

«Ыргыма» (1-ый вариант). Во время прыжка обе ноги, вытянутые в момент взлета, отбрасываются назад, сгибаясь в коленях. Корпус во время прыжка выгибается назад. Руки вскидываются вверх. Другое название этого прыжка «ортеке» – прыжок горной козочки (Рис.10а)

«Ыргыма» (2-ой вариант). Во время прыжка правая нога сгибается и носком приближается к колену левой ноги. Левая нога закинута назад до предела. Руки в момент взлета взмахом раскрываются – правая в сторону-вперед выше уровня плеча, левая в сторону-назад ниже уровня плеча.

«Еспе» или «Монкиме». Прыжок со сжатыми коленями. В переводе «монку» значит встать на дыбы. В этом движении имитируется испуганный отскок лошади в сторону. Во время прыжка колени резко сгибаются и поворачиваются в сторону. Корпус остается прямым. Руки работают противоходом. «Еспе» выполняется несколько раз подряд очень эмоционально, с молодецкой удалью и лихостью.

«Тулпар шапкан» – полет мифического крылатого коня тулпара. Выполняется по принципу классического большого жете в продвижении. При «полете» руки могут раскрываться в сторону или принимать различные положения (Рис. 10б)

«Комдама» – крылатый поворот. Прыжок с ноги на ногу с поворотом. Аналогичен классическому перекидному жете.

- Стелющиеся прыжки. Основа таких прыжков – продвижение из стороны в сторону, либо вперед и назад.

«Каптыма». Движение, передающее прыжки беркута с места на место. Руки имитируют взмахи крыльев. Выполняется по принципу классического жете-фондю. Может делаться несколько раз в одном направлении.

«Жел» – порыв ветра, вихрь, поземка. Принцип исполнения – классический сиссон томбе в повороте. (Рис. 10г)

«Кус канат» – крылатые прыжки. Могут быть широкими, с большим продвижением вперед, могут быть мелкими. Широта исполнения зависит от художественного образа и содержания танца (Рис. 10в).

### 3. Вращения.

Вращение, кружение, верчение, повороты, «крутки», «вертушки» родились из старинных культовых обрядов, народных игр и празднеств. Шаман кружится, изгоняя «беса» из тела больного, парень кружится вокруг девушки или наоборот, ограждая свою половину от невзгод. К тому же, круг всегда у всех народов имел магическое свойство – это и символ бесконечности, и солнце, и единение друг с другом. Одна из особенностей

верчений состоит в том, что они вбирают в себя почти все основные движения казахского народного танца.

Кружение может исполняться на одном месте, вправо или влево вокруг себя, с продвижением в различных направлениях, на припадании, в подскоках (Рис. 11б), в глубокой присядке (Рис. 11а)



Рис. 11. Примеры вращения в женском казахском танце

Особенностью мужского исполнительского стиля является танец всего тела, танец виртуозных движений ног, сложных орнаментальных движений рук, необычных движений корпуса, плеч и головы. Ходы мужского танца очень порывисты и динамичны, характер исполнения отличается экспрессией и эмоциональной насыщенностью. В танце артист выражает отчаянную отвагу, страстный порыв, вдохновение бесстрашного воина. В мужском танце переданы действия, присущие мужчинам в быту: охота, скачки, стрельба из лука. Движения характеризуют бытовые привычки мужчин и демонстрируют силу и мощь. Все они передают национальный характер (13).

Все движения мужского казахского танца можно сгруппировать по следующим разделам.

1. Присядки
2. Прыжки
3. Вращения
4. Трюки

В основе всех присядок лежит глубокое приседание. Присядки делятся на два вида: полуприсядка – когда исполнитель после каждого глубокого приседания поднимается или же сочетает это движение с другим, исполняющимся в полный рост, и полная присядка – когда исполнитель находится в положении глубокого приседания и исполняет все движение, не поднимаясь из этого положения. Полуприсядки и присядки можно исполнять на месте, с продвижением вперед или в сторону, с поворотами. Это и движения с опусканием на одно колено, переходы с колена на колено с полуповоротами («Тзе алмастыру»), шаги на одном колене («Тземен журу»). Особую сложность вызывают эффектные «Тзе бугу» – полные повороты на месте и в продвижении на двух коленях. Присядки в казахском танце составляют большую группу движений, объединенных названием «Ат-шабыс» – скачки

Характерное движение в казахском танце – «Молдас куру» – постепенно увеличивающееся сгибание колен при выполнении движения «молдас», переходящее в положение «молдас» сидя на полу. Более сложен подъем из сидячего положения. Он облегчается только тем, что тяжесть тела переносится на корпус, наклоняемый вперед, давая возможность вновь перейти на скрещенные ступни и начать в глубоком приседании качалку, постепенно вытягивая колени. Эта последовательность опускания и подъема может производиться и быстро, но главное, чтобы все стадии движения были слитны и техника выполнения должна быть отработана до автоматизма. В казахских танцах «молдас» может делаться как трюк.

Прыжок – очень характерный элемент мужского казахского танца. Красота прыжка в легкости и высоте полета. «Взвился соколом», «парит как беркут» – говорили о мастере-плясуне в народе.

Многие прыжки в казахском танце получили развитие, благодаря подготовленности артистов и изучению методики народно-сценического танца. Часть прыжков заимствованы у других народов, но по своему содержанию они соответствуют национальному характеру казаха-джигита.

«Аяк согыстыру» – прыжки с ударом ногой по ноге. Напоминают традиционные кабриоли.

«Молдас». Высокий прыжок, во время которого обе ноги перекрещиваются в ступнях, танцор как бы сидит в воздухе в положении «молдас». Корпус держится прямо, руки активны. Как правило, эти прыжки комбинируются с подскоками, «ат-шабысом», с маленькими прыжками для создания контраста в высоте прыжка. Также могут исполняться в повороте.

«Кайшилау» – прыжок с ноги на ногу, напоминающий «ножницы». Во время прыжка танцор резко поднимает вытянутую ногу вперед, затем другая нога также резко поднимается. Какое-то мгновение обе ноги вытянуты вперед. Положения рук могут быть различными, главное, чтобы они помогали при исполнении прыжка.

Существуют ряд сложных по технике исполнения больших прыжков: «щучка», «разножка», «кольцо», прыжок через ногу, через камчу, с ударами ладонями по одной или двум ногам и много других.

Особенность вращений в мужском танце состоит в том, что простое движение, сделанное в повороте, становится техничнее, виртуознее, приобретает новые исполнительские краски и превращается в самостоятельное движение, в новый элемент казахского танца.

В «крутке» и различных «вертушках» часто объединяются несколько элементов. В мужской крутке «молдас», по принципу русского движения «волчок», соединяются три элемента: вращение, присядка и «хлопушка» - удар по голенищу. Таких разнообразных сочетаний основных элементов с различными видами верчения много. В верчении исполнитель может лишний раз показать свои технические возможности, свое мастерство.

Важным в процессе подготовки исполнителя является формирование его двигательного аппарата, развитие актерских способностей, освоение характера и манеры исполнения движений, чтобы легко, без напряжения передавать на сцене яркую палитру того или иного народного танца.

Современная мужская пляска всегда насыщена движениями технической сложности, трюками. Артист ансамбля ценен тем, что он владеет какой-либо техникой – вращениями, высокими «воздушными» прыжками, низовыми присядками т.д. Поэтому раздел «индивидуальная техника» является основным в любом ансамбле народного танца, как для его руководителя, так и для солиста-танцора.

Главным условием достижения результативности в процессе освоения наиболее сложных движений – это освоение рациональных способов двигательных действий путем использования методики, основанной на дидактических принципах обучения, физиологических закономерностях, становлении двигательного навыка.

При разучивании технически сложных комбинаций необходимо:

- 1) отдельно проучить все движения, входившие в комбинацию;
- 2) «разложить» данную комбинацию на составные, более простые части и проучить их по отдельности;
- 3) последовательно соединить все части в единое целое.

Движения рук разучиваются вначале отдельно, а затем соединяются с освоенной техникой исполнения всех движений. То или иное танцевальное па можно считать освоенным, когда артист может исполнить его на месте, в различных сочетаниях, в определенном композиционном рисунке. Свободное владение техникой позволяет не задумываться во время исполнения танца о том или ином его элементе. Эмоциональная увлеченность исполнителя создает невидимую нить сотворчества между зрителями и артистом. Однако, танец может взволновать по-настоящему, если он выразителен, если танцующий, как говорят, «вкладывает в него душу», а не только демонстрирует свою техническую подготовленность.

Основная задача постановщика и исполнителя – добиться характерной манеры исполнения, сделать так, чтобы каждое движение было оправдано в танце, несло смысловую нагрузку, выполняло актерскую задачу и раскрывало содержание танца.

Перечисленные движения – лишь малая часть всего богатейшего лексического материала, накопленного казахским народом веками, преемственно развивающегося, отобранного и систематизированного профессиональными мастерами народно-сценической хореографии. Но даже приведенные здесь примеры движений, их названия выявляют национальные особенности казахского танца.

## 2.2. Конкурсы казахского танца как средство сохранения исполнительских традиций

В 1992 году в Алматы был организован Первый Республиканский конкурс казахского танца имени Шары Жиенкуловой. Задачей конкурса ставилось не только выявление талантливых исполнителей, но и пропаганда казахского хореографического искусства, обмен опытом педагогов, балетмейстеров, руководителей хореографических коллективов.

Конкурс показал насколько большой и сложный путь развития он прошел. Созданный поколениями танцовщиков, хореографов, их трудом и талантом, казахский танец приобрел свое неповторимое лицо. На сцене снова танцевала Шара – длиннокосая девушка со звездными глазами, живая, искрометная, полная жизнерадостности, лукавства, с трепетными, порхающими руками. «Былкылдак», «Кос алка», «Айжанкыз», «Жар-жар», «Сарбазы», «Домбыра», «Казахский вальс».

Это и дань памяти великой артистки, и итог ее творческого пути, и воплощение бессмертного народного танца в искусстве молодых.

Затем последовал перерыв почти на десятилетие. Это было сложное время для республики. Процессы «оптимизации» всего, в том числе и культуры привели к закрытию многих очагов культуры. Отсутствие финансирования сказалось на том, что искусство самодеятельных артистов и их руководителей стало невостребованным. Искусство выживало на одном энтузиазме.

Но уже в 2001 году город Уральск принимал участников Второго конкурса. Проходил он в Западно-Казахстанском государственном университете. Участие в конкурсе приняли 275 участников со всего Казахстана. О его уровне можно судить по «звездному» составу жюри под председательством народного артиста Республики Казахстан, доктора искусствоведения Булата Аюханова.

Было отмечено, что за последние годы значительно повысились исполнительское мастерство, общая профессиональная культура. Обширнее стал репертуар, интереснее, разнообразнее, красочнее выглядят программы. Казахский танец получил различные жанровые направления, ближе к классическому танцу, в стиле эстрадного плана. Заметно оживилась и стала более динамичной драматургия самого сценического действия. Изменились к лучшему костюмы артистов.

Однако высказывания членов жюри были не такими радужными и хвалебными. «Смотря выступления самодеятельных, а иногда и профессиональных ансамблей народного танца не раз ловишь себя на мысли, что все показанное было видно уже много-много раз, что заранее можно предугадать, чем закончится только что начавшийся номер, что танцы похожи друг на друга как братья-близнецы». На конкурсную программу были представлены несколько вариантов «Кыз-куу», «Боз инген», «Ата-толгау», «Ак-ку», многие из них имели и одинаковую музыкальную основу, и похожий хореографический текст. (17)

«Почти все постановки страдали ограниченностью используемых выразительных средств. Диапазон эмоций ограничивался, как правило, бравурной веселостью или лирикой, рисунок и лексика – сравнительно немногочисленным набором фигур и движений.

Были показаны порядок, красивая приглаженность, унисонность, а народному казахскому танцу присуща и буйная стихия, и откровенно выраженная страсть, и сдержанная грусть, и многоголосная импровизационность». (17)

Одну из основных причин такого сценического действия называли недостаток знаний богатств творчества народа, его национального фольклора, его самобытного оригинального хореографического языка.

Теория и практика соединились в Уральске на III Республиканском конкурсе казахского народного танца (2004).

Разновозрастная публика, заполнившая самый большой зал Уральска, с одинаковым восторгом встречала и выступления ансамблей, и солистов. Это был настоящий праздник грации и красоты.

В рамках конкурса прошла международная научно-практическая конференция «Наследие и современные проблемы национальной культуры», в которой приняли участие ученые и деятели культуры Казахстана и России. Они обсуждали проблемы совершенствования обучающих процессов и применения инновационных технологий при подготовке творческих кадров, перспективы развития хореографического искусства. Подобные контакты позитивно влияют на развитие духовной культуры, способствуют возрождению и продолжению национальных традиций. На конференции были представлены 140 докладов, среди которых выступления ученых стран СНГ и дальнего зарубежья – Турции, Кореи, Китая. Это, безусловно, свидетельствует о возрастающем интересе к казахскому хореографическому искусству.

Конкурс стал ярким феерическим шоу, которое надолго запомнился уральцам и гостям города. Гран-при получил ансамбль «Арна» Западно-Казахстанского государственного университета. Первое место присуждено ансамблю «Керим-ай», а в сольном исполнении лучшими признаны Русалина Ряшева, Эльдияр Данияров и Акияр Бекзат. Все они представляли Алматинскую область. Отмечены и лучшие хореографы.

По словам Булата Аюханова, творческая планка конкурса была достаточно высокой. Названы новые имена, которые, по мнению жюри, в недалеком будущем станут известны и в стране, и в мире. Но даже для тех, кто не был удостоен наград, это была бесценная возможность общения с

признанными мастерами и молодыми талантами, достойно продолжающими традиции знаменитой Шары Жиенкуловой. Как сказала одна из танцовщиц: «Если движение – это жизнь, то танец – самое яркое из ее воплощений».

IV Республиканский конкурс казахского танца им. Шары Жиенкуловой, посвященного 100-летию со дня рождения прошел 16-18 мая 2012 в Астане. В течение трех дней на сцене Казахского национального университета искусств 15 ансамблей и 24 танцора из разных городов соревновались за звание лучшего в номинациях «Ансамбль», «Сольное исполнение» и «Балетмейстерское искусство».

По условиям предыдущих конкурсов каждый участник должен показать по два казахских танца. Особенностью этого конкурса стал третий танец из наследия Шары Жиенкуловой и современных хореографов Даурена Абирова, Заурбека Райбаева, Булата Аюханова, Минтая Глеубаева и Жаната Байдаралина. В этом требовании заложен глубокий смысл, ведь годы проходят, уникальные постановки забываются, а затем и исчезают вовсе. «Многим это казалось слишком сложным, – говорила член жюри, ученица Шары Жиенкуловой, преподаватель Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева Кайникамал Бейсенова. – Однако балетмейстеры обнаружили высочайший профессионализм, показали отличные постановки, а танцоры – прекрасную подготовку. Для всех это был хороший урок и толчок для дальнейшего развития.

В составе жюри были люди, лично знавшие великую танцовщицу, это ученицы Ш. Жиенкуловой – Гульжан Талпакова, Кайникамал Бейсенова, заслуженные артисты и заслуженные деятели РК Тойган Изим, Айгуль Тати, Хадиша Агимбаева, Талант Клышбаев и Абдрасул Есекеев.

«Мы всегда должны помнить первопроходцев, но просто сохранить в памяти их труды – это мало, нужно эти постановки танцевать снова и снова», – говорит народная артистка РК член жюри Гульжан Талпакова. По мнению жюри, достойным Гран-при был ансамбль «Казына» из Южно-

Казахстанской областной филармонии им. Ш. Калдаякова (Шымкент). Первое место разделили ансамбли «Назерке» Западно-Казахстанской областной филармонии им. Г. Курмангалиева (Уральск) и «Гауһар білезік» КазНУИ (Астана). Второе место присудили ансамблю «Туган жер» Северо-Казахстанской областной филармонии (Петропавловск) и «Каракоз» ЮКГУ им. М. Ауэзова (Шымкент). На третьем – «Томирис» Кызылординской областной филармонии и «Шабыт» КазНУИ. Кроме того, вручены специальные призы: жюри в номинации «Соло» отметило Алмата Шамшиева (Астана), а приз ректора КазНУИ получил ансамбль «Гакку» Акмолинской облфилармонии (Кокшетау).

Выводы по второй главе.

Содержание и глубина танца могут быть верно и полно раскрыты только с помощью точной исполнительской техники танца. В настоящее время в Казахстане создана система обучения профессионального артиста ансамбля танца. Дисциплина «Казахский танец» ведется в старших классах хореографического училища. Образовательная программа охватывает все разделы: от изучения простых фольклорных шагов до сценических сложных движений.

Анализируя программу обучения казахскому танцу, мы можем говорить о значительном расширении лексического материала.

Возросший уровень исполнительской техники мы видим на многочисленных конкурсах казахского танца, которые являются доказательством сохранения исполнительских традиций.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Народный казахский танец представляет собой одну из граней художественной культуры общества, воплощает этнохудожественное сознание и этнохудожественную деятельность поколений. Являясь составной частью духовной культуры народа, он является синкретическим видом искусства и неразрывно связан с языком, устным народным творчеством, религией, декоративно-прикладным искусством, костюмом, обычаями, традициями, обрядами, которые оказали определенное влияние на лексику, определили тематику, содержание, сюжет танцев.

В исследовании мы рассмотрели наиболее распространенные в народе танцы. Все они имеют содержание, в котором отражена жизнь казаха. Исполнителями танцев, как правило, были мужчины.

Яркими представителями народной танцевальной культуры были А. Исмаилов, Д. Абиров. Народные танцовщики являлись одновременно и постановщиками композиции танца, и ее исполнителями.

Характерной чертой исполнения казахских танцев является импровизация, сочетание яркого эмоционального характера танца с изобретательностью и находчивостью плясунов. Мастерство артиста определяется технической подготовленностью, совершенством и выразительностью исполнения, и самое главное – способностью передачи движений, в присущей только ему индивидуальной манере исполнения, повторения которой быть не может.

Также мы определили, что становление женского сценического казахского танца началось не с обработки танцевального фольклора, как это было с мужскими плясками, а создания заново. Первые женские сценические танцевальные образы принадлежат Шаре Жиенкуловой. Благодаря ее интерпретации и талантливому исполнению, движения первых стилизованных казахских танцев становятся подлинными средствами народной хореографии.

Активное развитие казахской народно-сценической хореографии связано с творчеством таких балетмейстеров, как Ю. Ковалев, Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов, М. Тлеубаев. Каждый из них, имея свой оригинальный почерк хореографа, принес и закрепил новые принципы в постановку казахского танца. Благодаря чутью ведущих балетмейстеров появились новые имена исполнителей сольного танца, репертуар которых отличался разнообразием стиля и манеры.

Сегодня казахский танец занимает достойное место в репертуаре таких профессиональных ансамблей, как: Государственный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат», молодежно-эстрадный театр танца «Гульдер», Государственный ансамбль фольклорного танца «Алтынай», театр танца «Наз». Кроме этого, создано огромное количество ансамблей при областных филармониях, военные ансамбли, самодеятельные хореографические коллективы.

Казахский танец в творчестве профессиональных исполнителей получил развитие за счет обогащения движениями балетной техники, народно-сценической и современной хореографии, взаимосвязи с танцевальными традициями других народов. Активно применяются принципы стилизации.

Сохранение и развитие казахского народного танца на высоком профессиональном уровне возможно при комплексном подходе к его обучению. Это стало возможно, благодаря созданию системы профессионального образования – открытию в хореографическом училище народного отделения.

Обучение строится на методической последовательности, постепенном, естественном углублении в этнический прикладной материал на основе сравнительного анализа характерных черт казахского танцевального фольклора. Если про женский танец мы говорим, как о танце рук, то казахский мужской танец – это танец всего тела, танец виртуозных движений ног, сложных орнаментальных движений рук,

необычных движений корпуса, плеч и головы. В связи с этим, в женском классе большое внимание уделяется разработке, постановке рук с последующим изучением движений ног, корпуса в работе у станка и на середине. В мужском классе большое внимание уделяется силовым движениям, прыжкам, трюкам.

Несмотря на имеющиеся методические, теоретические, практические материалы выдающихся специалистов в области национальной хореографии актуальным вопросом остается методика преподавания. Основная задача педагогов, а в дальнейшем постановщика и исполнителя – добиться характерной манеры исполнения, сделать так, чтобы каждое движение было оправдано в танце, несло смысловую нагрузку, выполняло актерскую задачу и раскрывало содержание танца. Артист должен владеть секретом жизнеспособности народного танца, уметь выразить национальную самобытность народа, его дух и темперамент.

В ходе исследования, анализируя творчество профессиональных ансамблей, мы выявили главную проблему современного казахского сценического искусства. Это отсутствие ярких, запоминающихся сольных выступлений. Одним из главных факторов является воспитание в ансамблях танца танцоров с яркой индивидуальностью и постановкой для них сольных номеров. Балетмейстеры должны больше уделять внимания развитию индивидуального мастерства исполнителей. Интерпретация, дающая возможность соединения нехарактерных движений, задумок, органично подчеркивающих фольклорную суть, способна направить развитие казахского танца не только в сторону технического усложнения движений, но и в сторону укрепления исполнительских традиций.

Поэтому мы считаем, что характерной чертой современного сценического искусства должно стать переосмысление исполнительского и балетмейстерского наследия, и заинтересованность педагогов и постановщиков в воспитании исполнителей, обладающих яркой индивидуальностью.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров, Д. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. Балтабаев, М.Х. Концептуальная модель государственного регулирования социального развития культуры в Казахстане [Текст] / М.Х. Балтабаев, М.С. Арзумбетова.- Алматы, 2006. - 32 с
3. Бейсенова, Г.Н. Казахский танец [Текст]: программа по казахскому танцу для хореографических училищ, / Г.Н. Бейсенова.- Алматы, 1993. - 18 с.
4. Бромлей, Ю.В. Современные проблемы этнографии [Текст] / Ю.В. Бромлей. - М., 1983. -277 с.
5. Всеволодская-Голушкевич, О.В. Школа казахского танца.- Алматы: Онер, 1994.-184 с.
6. Горбачев, А.А. Проблемы и перспективы культурологического образования в вузах культуры Казахстана [Текст] / А.А. Горбачев // Проблемы и перспективы молодого вуза культуры: Тезисы докладов на межрегион. научно-практической конференции.- Уральск, 2014. - С.14-15.
7. Дальгейм, А. Казахские танцы [Текст] / А. Дальгейм, А. Ескалиев. – Алматы: Онер, 1997. - 68 с.
8. Джанибеков, У. Айтысы и искусство танца: о взаимосвязях песенной импровизации и танца [Текст] / У. Джанибеков, О.В. Всеволодская-Голушкевич // Простор. - 1988. - № 1. - С. 24-27.
9. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.
10. Джулумбетова, Г.А. Танцы народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / Г.А. Джулумбетова.- Алматы: Онер, 2004.- 102 с.
11. Диваев А.А Из области киргизских верований [Текст] / А.А. Диваев. - Казань, 2011

12. Жиенкулова, Ш. Би орнектери (на каз.яз.) [Текст] / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 14.10.2018)
13. Жиенкулова, Ш. Казахские танцы [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Онер, 1985. - 276 с.
14. Жиенкулова, Ш. Тайна танца [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Онер, 1980.- 280 с.
15. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
16. Жузбасов, К.Г. Казахи [Текст] / К.Г. Жузбасов. - Алматы: Казахстан, 1995.- 352 с.
17. Жукенова С.Б. Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане. Тезисы докл.на межвуз.науч.конф. - [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2018)
18. Жукенова, С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жукенова. - М., 1991.- 195 с.
19. Казахи: учебное пособие для студ. ВУЗов / Б. Казыханова, Б. Ибраев; под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы: Казахстан, 1995.- 325 с.
20. Казыханова, Б. Эстетическая культура казахского народа. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2017)
21. Каргин А.С. Самодеятельное художественное творчество: История, теория, практика.- М., 1988.
22. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством [Текст] / под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы, 2001.- 264 с.
23. Кузнецова, Т.М. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа и его формирование: автореф. дис. ...канд. пед. наук /

Т.М. Кузнецова. [Электронный ресурс]. URL: <http://any-book.ru/book/show/id/33259> (дата обращения 07.06.2018)

24. Кульбекова А.К. Казахский танец. Учебно-методическое пособие для вузов по специальности 060440 «Хореография». - Уральск, ЗКГУ, институт культуры им. Даулеткерей, 2002. - 87с.

25. Кульбекова А.К. Содержательные аспекты казахского народного танца // Вестник МГУКИ. – 2008. – №3 (19). - 253–257с

26. Кульбекова А.К. Формирование исполнительских навыков у студентов-хореографов в вузах культуры и искусств Казахстана // Вестник МГУКИ. - 2007. - №3 (19). - 178-182с

27. Кульбекова, А.К. Казахский танец [Текст]: Учебно-методическое пособие / А.К. Кульбекова. - Уральск, 2010. - 87 с.

28. Мухамбаева А.Х. Национальные обычаи и традиции казахского народа и их влияние на воспитание детей и молодежи: Дис.канд.пед.наук.- М., 2004.-С.50.

29. Наумова, О.Б. Современные этнокультурные процессы у казахов в многонациональных районах Казахстана: автореф. дис. ...канд. ист. наук / О.Б. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/etnografia/sovremennye-jetnokulturnye-processy-u-kazahov-v-mnogonacionalnyh-rajonah.html> (дата обращения 11.08.2018)

30. Орумбаева, Г. Казахский танец. Методика его преподавания [Текст]: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. - Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. - 160 с.

31. Программа по казахскому народному танцу для факультетов хореографии высших учебных заведений / под. ред. А. Кульбековой. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/teoriya-i-metodika-prepodavaniya-kazakhskogo-narodnogo-tantsa-v-vuzakh-kultury-i-iskusstv> (дата обращения 23.09.2018).

32. Сапарова, Ю.А. Становление и развитие художественной самодеятельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова.-

[Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitiie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti> (дата обращения 23.07.2018).

33. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976. - 176 с.

34. Слыханова В. Формирование движенческих навыков. Движения и элементы мужского народного танца /В. Слыханова.- Век информации. - 2009. - 45с.

35. Сохранение и возрождение фольклорных традиций [Текст]: сборник / Сост. Бинин.- АлмаАта.-М., 2011. - 256 с.

36. Суханов И.В. Обычай, традиции и преемственность поколений [Текст] / И.В. Суханов.- М.: Политиздат, 1976.- 216 с.

37. Ткаченко Т.С. Народный танец [Текст] / Т.С. Ткаченко.- М.: Искусство, 2011.- С. 17-22.

38. Уральская, В.И. Выразительные средства современного хореографического искусства [Текст] / В.И. Уральская // сб. Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе. - М.: ГИТИС, 1980, с.31 ст.

39. Федянина, Л. Классика казахстанского балета [Текст] / Л. Федянина. - Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002. - 224 с.

40. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 05.08.2018)

41. Шанкибаева, А. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств [Текст]: автореф. дис...канд. искусствоведения / А. Шанкибаева. - Алматы, 2006. - 24 с.

42. Шаханова, Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки) [Текст] / Н. Шаханова. - Алматы, 1998. - 98 с.

43. Шевчук Л.В. Дети и народное художественное творчество [Текст] / Л.В. Шевчук. – М.: Просвещение, 1985. - 178 с.

44. Шереметьевская Н. Танец на эстраде [Текст] / Н. Шереметьевская. - М.: Искусство, 1985. - 344 с.

45. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/i/1-igra.html> (дата обращения 14.10.2018).
46. Эльяш Н. Казахский балет. Из стенограммы выступления во Всероссийском театральном обществе 23 декабря 1958 г. – Архив ГАТОБ им. Абая
47. Этнополитогенез казахской нации [Электронный ресурс]. URL: <https://vuzlit.ru/569035/vvedenie#339> (дата обращения 14.10.2018).
48. Этническая и национальная культуры. Культурология: конспект лекций [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://culture.wikireading.ru/58907> (дата обращения 14.10.2018)
49. Южалина Н.С. Менталитет как социокультурная целостность: автореф. дис. канд. культурологии [Текст] / Н.С. Южалина. - Челябинск, 2003. - 30 с.
50. Янковская, О.Н. Учить ребенка танцам необходимо [Текст] / О.Н. Янковская // Начальная школа. – 2000, - №2. - С. 34-37.