



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

Взаимосвязь традиций современного хореографического искусства Казахстана

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.01 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата
«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Проверка на объем заимствований:
52,49 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
«12» мая 2017 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил:
Студент группы ЗФ-407-118-4-1
Коркин Павел Владимирович

Научный руководитель:
кандидат педагогических наук, доцент
Чурашов Андрей Геннадьевич Чурашов Андрей Геннадьевич

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1.ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА.....	6
1.1. Понятие хореографии как вида искусства.....	6
1.2. Содержание и виды хореографического искусства	9
1.3.Предпосылки развития хореографического искусства Казахстана, как фактора национального самопознания.....	21
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА.....	29
2.1.Особенности проведения хореографических занятий в детском хореографическом коллективе.....	29
2.2. Постановка национального казахского танца на примере образцового ансамбля танца «Балагуры» в Республики Казахстан г. Зыряновск.....	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	51
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	53

ВВЕДЕНИЕ

Хореографическое искусство (от др. греч. χορεία — танец, хоровод и γράφω — пишу) — танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях.

Хореография сформулировала целую систему средств и приемов, свой художественно выразительный язык, с помощью чего создается хореографический образ который возникает из музыкально ритмичных движений. Он имеет обобщенный характер и раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет движение, которое связано с ритмом.

Специфической особенностью искусства хореографии является ее непосредственная связь с музыкой, которая помогает раскрыть хореографический образ во всей яркости, влияет на его темпо-ритмичное построение.

Испокон веков наряду с поэтическим, музыкальным искусством бытовало и искусство танца. Но не у всех народов и этнических групп танцевальная культура формировалась и развивалась одинаково.

У казахов этот процесс происходил неразрывно с жизнью народа, изменениями условий труда, быта, развитием культурных традиций[8].

Специфика казахского народного танца, связана с тем, что танец первоначально исполнялся в условиях юрты. Здесь, не имея возможности для пространственного рисунка, танцоры, чтобы донести содержание танца, дополняли движения ног, рук, плеч, корпуса мимикой и различными жестами, все тело танцовщика находилось во власти движения.

Казахский фольклор всегда таил в себе огромные богатства, которые способствовали дальнейшему обогащению казахских танцев. Таким образом, со временем формировалась танцевальная культура казахского народа,

усложнялась, совершенствовалась и передавалась из поколения в поколения лексика, рисунки, сюжеты и образы.

Казахский танец, как одна из форм национальной культуры и составляющая национального сознания общества и личности, акцентирует роль художественного воспитания и формирования отношения человека к природе как духовно-эстетической ценности.

Телесные движения, пластика, интонирование, выступают в качестве инструментария материализации эмоционального мира человека, выражения и гармонизации его состояния, объединяют едиными законами общество и социально-культурное пространство.

Неповторимость, уникальность любой культуры, даже самой малочисленной национальной общности представляет самостоятельную ценность, великое общечеловеческое богатство.

Таким образом, цель данного исследования - изучить степень взаимосвязи традиций Казахстана с современным хореографическим искусством.

Объектом исследования является хореографическое искусство Казахстана.

Предмет исследования – взаимосвязь традиций современного хореографического искусства Казахстана.

Задачи:

1. Исследовать теоретические основания становления хореографического искусства

2. Раскрыть содержание, структуру хореографического искусства

3. Изучить предпосылки развития хореографического искусства в Казахстане.

4. Рассмотреть хореографическое искусство казахов как важнейший фактор формирования национального самосознания.

Методы исследования:

1. изучение и системный анализ литературы по теме исследования;
2. видео-просмотр и анализ концертных программ, сценических выступлений исполнителей казахского танца;
3. наблюдение и анализ работы руководителей детских коллективов.

База исследования: образцовый ансамбль танца «Балагуры» при дворце культуры и спорта (г. Зыряновск).

Структура работы обусловлена целями и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

1.1. Понятие хореографии как вида искусства

Хореография сформировала целую систему специфических средств и приемов, свой художественно выразительный язык, с помощью его создается хореографический образ, который возникает из музыкально ритмичных движений. Он имеет условно обобщенный характер и раскрывает внутреннее состояние и духовный мир человека. Основу хореографического образа составляет движение, которое связано с ритмом.

Специфической особенностью искусства хореографии является ее непосредственная связь с музыкой, которая раскрывает хореографический образ во всей яркости и полноте, влияет на его темпо-ритмичное построение[3].

При анализе музыкального искусства шла речь о существовании связи композитор - исполнитель. В хореографии эта связь очень усложняется, ведь между композитором и исполнителем появляется фигура хореографа. Именно этот «тройной союз» и делает хореографию видом искусства.

Танец возник в древности, в условиях первобытно-общинного строя, как художественное воспроизведение охоты и других трудовых процессов, как средство объединения людей. У австралийских племен танцем отмечалось очень важное общественное событие, требующее массового действия: сбор урожая, начало охоты, посвящение юношей, военные походы. Танец в древней культуре, так же как изобразительная и вербальная деятельность, имел не художественно-образный характер, а ритуально-магический характер. Этнографические наблюдения подтверждают

археологические данные и свидетельствуют, что в танце обитатели Южной Африки стремятся магическим действием «умилостивить» зверя и путем волшебства заставить дичь угодить в руки охотника. Тут насчитывается свыше двадцати видов плясок, которые носят имена «шакала», «гиены», «леопарда», «льва», «тигра», «гепарда», «ястреба», «орла», «слона» и других зверей и птиц. Туземец имитирует в танце характерные движения этих животных или изображает охотничью операцию по поимке зверя, сближая, а порой и отождествляя себя с ним. Пляску сопровождает пение хора. Танцоры же издают звукоподражательные крики, относящиеся имитируемому животному. Все участники обрядового танца ряжены. Такова современная этнографическая тенденция древнего ритуала овладения зверем. Эта тенденция дополняет и оживляет свой живописный аналог, обнаруженный археологами в разного рода росписях с танцевальными сюжетами[1].

В Древней Индии разработан ряд стилей и школ танца с различной мимикой и выразительными движениями.

В Древнем Египте танец входит в ритуал богослужения.

У древних греков танец был также частью культа (экстатические танцы в честь Диониса, плавные, торжественные – в честь Аполлона). Кроме того, были развиты «пиррические» (военные), атлетические (спортивные) танцы, способствовавшие воспитанию молодежи. Лукиан, так описывает греческие танцы: «...ведет хоровод юноша, выполняющий сильные плясовые движения, – позднее они пригодятся ему на войне; за ним следует девушка, поучающая женский пол вести хоровод благопристойно, таким образом как бы сплетается цепь из скромности и доблести». В Древнем Риме танец имел государственное значение; среди высшего слоя общества были также развиты развлекательные (в частности, эротические) танцы[32].

В Средние века хореография подвергалась гонениям официальных властей, но народное танцевальное искусство продолжало развиваться.

В эпоху Возрождения танцы вновь обретают популярность. В XVI в. зараждаются новые танцевальные формы: павана, куранта (медленные), гальярда, вольта (быстрые).

В эпоху классицизма во Франции (1661) создается Королевская академия танца, разработавшая систему классической хореографии, которая играла большую роль в развитии балетного искусства.

В конце XVII в. в Европе приобретает широкое распространение бальный танец – гавот, полонез, менуэт.

Французское Просвещение (Вольтер, Руссо, Дидро), выступая против аристократии и абсолютизма, отвергло и их порождение – придворный балет. Неодобрению подвергались украшательство, культ бездумного развлечения, фривольность, штампы, рутина.

В XVIII в. танец обретает развитую сюжетно-драматическую эмоциональную основу, от чего способствует развитию балетного искусства[19].

В России первое танцевальное представление «Балет об Орфее и Евридике» было поставлено в 1673 г. Музыка Чайковского, творчество балетмейстеров Ш. Дидло и М. Петипа, танцевальное искусство А. Истоминой и А. Павловой сформировали школу русского балета. Отечественный балет продолжил традиции прошлого, в творчестве Нижинского, Улановой, Лепешинской, Нуриева, Плисецкой, Чабукиани. Одухотворенность танца («душой исполненный полет») – особенность русского балета. В современном балете хореография связана с действием; это не украшение сюжета танцевальными номерами, а воплощение через интонированную пластику человеческих движений[45].

Современные бытовые молодежные танцы: в середине XX в. – фокстрот, румба, танго, в 60-х гг. – твист, рок-н-ролл, летка-енка, затем принципом молодежного танца стала вседозволенность ритмических

движений, порою с элементами акробатики под громкую ритмичную музыку[12].

1.2. Содержание и виды хореографического искусства

Хореография – самобытный вид творческой деятельности, подчиняющийся закономерностям развития культуры, общества. Танец - это искусство, и всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. Специфика хореографии состоит в том что мысли, чувства, переживания человека, она передает без помощи речи, а средствами движения и мимики. Танец - это также способ невербального самовыражения танцором, проявляющийся в виде ритмически организованных в пространстве и времени телодвижений.

Танец существовал и существует в традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества танец изменялся, отражая культурное развитие. В настоящее время хореографическое искусство охватывает традиционное народное и профессионально-сценическое. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени, форме в культуре каждой этнической группы.

Это явление не может быть случайностью. Оно носит объективный характер, так как традиционная народная хореография занимает первостепенное место в жизни общества, как на ранних этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, является одним из своеобразных институтов социализации людей и, в

первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет ряд других функций, присущих культуре в целом[9].

Рассмотрим классификацию хореографии.

Хореография имеет три раздела:

1. народный (искусство основанное на творчестве самого народа);
2. бытовой (бальный) танец (вид танца, имеющий народные истоки, но исполняемый на вечерах, балах).

Первые танцевальные каноны и светские танцы возникли в XII веке, в эпоху средневекового Ренессанса - расцвета замковой рыцарской культуры. Первые элементы танцев-променадов, танцев-шествий включаются в полусцерковные, полусветские процессии, уличные балеты, популярные на Юге Франции, огромные по масштабу и сложные по постановочному замыслу. В XIII - XIV вв. во время многочисленных театрализованных праздников выкристаллизовывались выразительные средства будущих балетов, и будущих бальных танцев. Сложно переоценить значение скоморохов в развитии танцевального искусства, в популяризации простейших форм общественных танцев. Кочуя из одного города в другой город, являясь непременными участниками различных праздников, скоморохи прививали любовь к танцу, совершенствовали изобретенные пляски, сочиняли новые хороводы, игры и песни.

Их творчество, неразрывно связанное с трудом, бытом, думами и чаянием народа, стало той первоосновой, которая дала толчок к развитию профессиональной хореографии. Бальный танец XIII века существенно отличается от бального танца настоящего, но уже зарождаются основные шаги и па западноевропейской программы. Без сценических танцев в XIII веке уже не обходился ни один бал, маскарад и карнавал, где главную роль играли бальные танцы. «Сценой» в этом случае была дворцовая зала, украшенная гербами и мечами. Через танец люди в XIII веке хотели выразить такие сложные чувства, как любовь или симпатию[20].

В начале появления бального танца отношение народа к нему было очень позитивное, но вот католическая церковь серьезно осуждала танцы и считала, что танцы являются, как и все развлечения развратными и губящими человека. Вопреки этому на празднествах появляются красочные танцевальные шествия.

К танцам эпохи средневековья относятся: бранль (исполнялся на народных праздниках крестьянами) ригодон (танец знати), буррэ (народный танец, предшественник многих бальных танцев), эстампиды (танец знати) и др[34].

В XV веке и в начале XVI века танцевальное искусство наиболее обширно расцветает в Италии. Балы во Флоренции XV - XVI веков - это образец великолепия, красочности, изобретательности. Итальянские учителя танцев приглашаются в различные другие страны. Термины, которыми пользовались итальянские хореографы, проливают свет на характер танцев и манеру исполнения. Огромное значение придавала «эре» - положению корпуса во время танца. Женщина должна танцевать скромно, легко, нежно, опустив глаза.

Танцевальные термины и фигуры во Франции мало отличались от итальянских. Среди знаменитых французских теоретиков важное место принадлежит Туано Арбо, выпустившему в 1588 году обширный труд «Орхезография». В нем подробно и точно описываются не только танцы второй половины XVI века, но и более ранние хореографические формы, уделяя значительное внимание бранлю как одному из видов древнего и излюбленного развлечения. Этот любимый народом танец, значительно стилизованный в аристократических салонах, стал одной из первых форм бальных танцев и сыграл важную роль в развитии бальной хореографии.

До XVI в. бальные танцы не отличались богатым разнообразием движений и исполнялись в сопровождении небольшого оркестра: 4 корнета, тромбон, 2-3 виолы.

В XVII в. французская хореография совершенствуется новыми движениями, более сложными, изящными, чем итальянские. Усложняется женский танец. Этому немало способствует изменение стиля придворной одежды. Укороченные платья позволяют делать отчетливые движения ногами. Более оживленным и активным становится общение между партнерами. Кавалер ведет даму, каждый раз пропуская ее несколько вперед, обводит ее за руку. Партнеры смотрят друг на друга на протяжении всего танца. Итальянские танцы французы исполняют по-своему, придавая танцам большое изящество и изысканность[46].

Французские хореографы и теоретики способствовали развитию танца, созданию новых танцевальных форм, строгой канонизации танца. Созданные исследования и теоретические обобщения легли в основу всех руководств по танцу, вышедших в более поздние эпохи.

В 1661 году Людовик XIV издает указ об организации Парижской Академии танца. Он считает, что Академия призвана способствовать воспитанию хорошей манеры, хорошей выправке у военных. Возглавили это учреждение тринадцать лучших учителей. В задачу Академии входило установить строгие формы отдельных танцев, выработать общую для всех методику преподавания, совершенствовать нынешние танцы и изобретать новые.

Академия проверяла знания учителей, выдавала дипломы и всячески способствовала популяризации хореографического искусства. Новые танцы, новые движения учителя Академии часто брали у народной хореографии, которая продолжала развиваться своими путями. Академия сыграла важнейшую роль в развитии танцевальной культуры Франции.

Эпоха Возрождения знаменательна появлением огромного количества бальных танцев: вольта (народный танец итальянского происхождения, основан на вращении), салтарелла (народный танец итальянского

происхождения), гальярда (бальный танец из пяти фигур), куранта (бальный танец, носил плавный характер) и менуэт – король танцев.

Бальный танец в XVIII веке изменился и все более превращался из бытового в сценический, благодаря реформаторам, таким, как француз Жан Жорж Новер. Он начинает реформацию очень интересным способом. Стал черпать новые идеи из народных танцев. В знаменитых «Письмах о танце» о подчеркивает мысль о том, что балетмейстер вполне может перенять у народа «множество движений и поз, порожденных чистым и искренним весельем».

В XVIII веке сценический танец становится технически более сложным и совершенным, чем незатейливые «бранли» XIII века. Нет тех хороводных и линейных шествий, танцы изменились до парных (или «дуэтных»).

Танцы XIII в. – полонез (танец-шествие), контрданс (английский народный танец), менуэт (в котором ускоряется темп, появляются сложные движения, позы и рисунки)

В XIX веке сохраняются танцы прошлых веков и ставшие более «доступными» по сравнению с «утонченными» танцами XIII века. XIX век – это время массовых бальных танцев. Все больше и больше входят в моду балы, маскарады. В них принимают участие не только знатные люди, но и городское население.

После написанных вальсовых мелодий вальс стал в XIX веке популярнее, чем другие танцы. Ничто так не пропагандировало вальс, как музыка. Многие знаменитые композиторы разных стран увлеклись вальсом, вводя эту форму в свои сочинения. Такие известны мелодии Моцарта, «Приглашение к танцу» Вебера, вальсы Шуберта, изящные, грациозные вальсы Шопена, известные по своему симфоническому развитию вальсы Глинки, Чайковского, Глазунова.

3. профессиональное искусство танца (включающий и классический танец) - вид сценического искусства, требующий профессиональной хореографической обработки национальных и народных истоков).

Профессиональный танец – это один из видов искусства на сцене, который не обходится без грамотного хореографа.

Большое влияние на танцы всегда оказывала музыка. С течением времени можно наблюдать их заметное видоизменение. Мода двигает прогрессом. На данный момент известно большое количество направлений танца. Всегда существовала тройная связь – композитор, исполнитель и хореограф. Благодаря этому, хореография является видом искусства[36].

Далее рассмотрим виды танцевального искусства и основные техники современного танца.

Виды танцевального искусства:

1. Современный танец (Contemporary Dance) — искусство танца, включающее танцевальные техники и стили XX-начала XXI вв., сформировавшиеся на основе американских и европейских танцев Модерн и танца Постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент для развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной лексики. Средствами этого выступает синтез, актуальность и развитие различных танцевальных стилей. Для современного танца характерна исследовательская направленность, обозначенная взаимодействием танца с развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела.

2. Свободный пластический танец — этот вид танца рождается на рубеже XIX—XX веков и благодаря прежде всего Айседоре Дункан. Айседора выдвигает философскую и художественную основанную на античном идеале гармонического развития человека, концепцию «танца будущего». Дункан стремится сделать танец выражением личности, отражением человеческой индивидуальности и инструментом самопознания.

Дункан ценит в танце экспрессию человеческого тела, выражающуюся во взаиморасположении его частей — отсюда эпитет пластический. Дункан реформировала искусство танца, что заключалось в гармоничном слиянии всех компонентов — музыки, пластики, костюма. Разработала многие идеи и приемы танца, лучшие из которых вошли в сокровищницу всемирного хореографического искусства[15].

3. Танец Модерн (Modern Dance) — это направление искусства танца, развивавшееся в Европе и США в начале XX в., ведущими представителями которого являются Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Мери Вигман, Ханья Хольм, Хосе Лимон, Лестер Хортон, Эрик Хоукинс, Анна Соколоф, Лой Фуллер, Марта Грэм, Айседора Дункан, Рут Сен-Дени, Тед Шоун.

4. Танец Постмодерн (Postmodern Dance) — это направление искусства танца развивавшееся в США и Европе в 1960-1970-е гг., ведущими представителями являются Мерс Каннингхэм, Алвин Эйли, Галли Битти, Дональд Мак-Кейл, Алвин Николаи, Пол Тэйлор, Триша Браун.

Основные техники современного танца:

1. Техника Грэм (Graham Technique) — это техника танца модерн, созданная танцовщицей и хореографом Мартой Грэм (1894—1991);

2. Техника Хамфри-Вейдман (Humphrey-Weidman Technique) — это техника танца модерн, основанная на действии падения и восстановления танцовщицей Дорис Хамфри и Чарлзом Вейдманом в 1920-1930-е гг.;

3. Техника Лимон (Jose Limon Technique) — это техника танца модерн, созданная танцовщиком Хосе Аркадио Лимоном (1908—1972) в I-ой половине XX века;

4. Техника Хортон (Lester Horton Technique) — это техника танца модерн, созданная американским танцовщиком, хореографом Лестером Хортоном (1906—1953);

5. Техника Хоукинс (Hawkins Technique) — это техника танца модерн, созданная американским хореографом Эриком Хоукинсом (1909—1994);

6. Техника Каннингхэм (Cunningham Technique) — это техника танца постмодерн, произошедшая от американского танцовщика, хореографа и преподавателя Мерсома Каннингхэмома (род. 1919).

7. Техника релиз (Release based Technique) — это техника современного танца основанная на освобождении некоторых групп мышц с целью получения навыков использования только тех групп мышц, которые необходимы в процессе танца. С помощью техники освобождения развивается понимание собственного тела, что даёт большое разнообразие для развития лексики танцовщика. В данном процесс изучения техники включены анатомические аспекты, такие как: костная структура, мышечная, дыхательная и нервная системы. Эти темы подробно разбираются в самом начале урока, потом следует их практическая разработка в определенных упражнениях и танцевальных комбинациях. Особо важное внимание уделяется трем базовым программам, являющимся обязательными в современном танце (баланс, гравитация (центр тяжести, работа с весом)). Главным аспектом техники релиз является обучение технике «parterre» (работы с полом), технике падения и смещения баланса.

8. Контактная импровизация (Contact Improvisation, CI) — это техника современного танца, распространившаяся в США и Европе в конце XX века, основой является физический контакт (контактные методы) как отправная точка для импровизации и исследования движения человеческого тела. Такими контактными методами импровизации являются передача веса, встречный баланс, вращение, падение, задержание, подъём[21].

Основные техники направления Соматик

Направление Соматик (Somatic) — совокупность дисциплин, изучающих взаимосвязи в человеческом теле, влияние сознания на функционирование и строение телесных тканей, и применяющих концепцию целостности тела, ума и духа. Большинство теоретиков разделяют спектр соматических дисциплин на две категории: соматическая психология и

структурно-функциональные методики. В 1988 году с целью объединения усилий и создания единой программы, этических норм и теоретической базы была создана Международная Ассоциация Соматической Терапии и Образования (ISMETA), в которую вошли все признанные представители направления. В настоящее время, в неё входят более 20-ти крупных организаций, имеющих отношение к различным школам. Соматические техники и методы часто используются в качестве вспомогательных в современном танце.

Виды соматических техник:

1. Техника Александра (Alexander Technique) — метод, созданный между 1890 и 1900 гг. австралийским актёром Фредериком Маттиасом Александром (1869—1955), обучающий правильному движению и расслаблению, что позволяет танцовщику улучшить координацию и научиться владеть своим телом. Основное преимущество этого метода — свободное владение опорно-двигательным аппаратом как основным инструментом танцовщика.

2. Основы Бартенъефф (Bartenieff Fundamentals) — система упражнений, созданная и развитая на основе LMA ученицей Лабана, танцовщицей Ирмгард Бартенъефф в 1960-70-х гг., гармонизирует движение и обучает правильному и экономичному использованию тела в движении.

3. Анализ Лабана (Laban Movement Analysis) — Рудольф фон Лабан (1879—1958), теоретик, вдохновитель танцевального экспрессионизма, «свободного танца». Посвятил многие годы созданию системы анализа и записи танца, предложил универсальную теорию движения, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, в независимости от того, к какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат. Пространство, Время, Сила (энергия) - три константы, на которых построил Лабан свою теорию движения, создав две концепции — хореотику и евкинетику. LMA — «Laban

Movement Analysis» является одной из наиболее действенных методик для обучения хореографа.

4. Техника Фельденкрайс (Feldenkrais Technique) — терапевтический метод, базирующийся на работах теоретика движения Моше Пинхаса Фельденкрайса (1904—1984), в основе которого лежит способ осознания тела, через движение путём наблюдения за колебательными движениями в суставах, это даёт возможность восстанавливать и улучшать координацию движений, сбалансированно развивать и воспитывать устойчивость и гибкость как позвоночного столба, так и всего тела; помогает лучше понять свое тело: избавиться от боли в суставах, расслабить зажимы, привычные образцы движения меняются, освобождаясь от ненужного усилия, и приобретают легкость, эффективность и комфорт.

5. Техника Скиннер релиз (Skinner Release Technique) — система кинестетического тренинга (тренинга мышечного чувства), которая концентрируется на восприятии и представлении о движении. Техника разработана в 1960-х гг. американской танцовщицей и хореографом Джоан Скиннер (1923—2006).

6. Метод Боди-маинд сентеринг (Body-Mind Centering) — постоянно развивающаяся система исследования, тренировки, оздоровления и интеграции тела и сознания, основоположником которой является американский преподаватель и терапевт Бонни Бэнбридж Коэн, создавшая свою школу этого направления в США.

7. Метод Пилатес (Pilates)- система упражнений, направленная на интеграцию сознания и тела, и создание более стройной фигуры. Система была создана более 90 лет назад Джозефом Пилатесом, направленная на растяжку, укрепление и тонизирование мышц, улучшение осанки, гибкости и чувства равновесия. Пилатес назвал свой метод «искусство контрологии» или «мышечный контроль», подчеркнув, что сознание тоже участвует в работе мышц. Метод Пилатеса вобрал в себя элементы различных спортивных

направлений и стилей от Китайской гимнастики до йоги, но при этом имеются основополагающие принципы, которые сводят эти элементы в единую систему Пилатеса[44].

Иные виды танцевального искусства

1. Степ — степ, или чечетка, или теп-дэнс — танец, который еще называют «музыка ног». Во время танца отражает мелодию, танцуя степ, создают музыку. В Америке — Фред Астер, Братья Николос. В России — братья Гусаковы, семья Зерновых и другие великолепные артисты открыли этот жанр. Сейчас этот танец снова в моде, и испытывает свое второе рождение. Tap drums- новое направление в стэпе, соединение элементов традиционного стэпа (traditional tap) и хуфер (hooper) на специальной деревянной подставке подобно page star dancing под собственный аккомпанемент на цифровом баяне.

2. Бальный танец — вид парного танца, имеющий народные истоки, исполняемый в специальных помещениях (в театре, кино, на телевидении). Исторический бальный танец — любая форма формального общественного танца, который исполнялся в обществе в разные эпохи ради развлечения. С введением современного понятия танцевальный спорт термин бальные танцы стал сводиться к достаточно узкому понятию спортивный бальный танец.

3. Спортивный бальный танец — танцевальный вид спорта, объединяющий два стиля спортивных танцев: Интернациональный стандартный и интернациональный латиноамериканский стили, исполнение которых проходит в условиях конкурсных соревнований. В европейскую программу входят: медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот и квикстеп (быстрый фокстрот). В латиноамериканскую: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль и джайв. В спортивных бальных танцах введена система классов, отображающая уровень подготовки танцоров и система возрастных категорий, распределяющая танцоров по возрастным группам.

4. Народный (фольклорный) танец — вид народного танцевального творчества, созданный этносом, распространенный в быту, отражающий этнические особенности, хореографический язык, пластическую выразительность этноса или этнической группы, которые проявляются в характере, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения.

5. Социальный танец («Social dance») — танцы массовые, общедоступные, бытовые, к ним относятся: латиноамериканские (сальса, меренге), восточные танцы (танец живота), аргентинское танго, ирландский степ, фламенко, так называемые танцы улиц (хип-хоп, брейк), клубные танцы, хастл, рок-н-ролл и джаз. Отличительным признаком социальных танцев является импровизация.

6. Эстрадный танец (Variety dance) — хореографическое произведение, предназначенное для концертного исполнения на эстраде. Для него характерна внешняя выразительность, развлекательный характер, виртуозность, внешняя эффектность. По форме это танцевальная миниатюра, обычно с небольшим количеством исполнителей. Эстрадный танец отличается многожанровостью и разностильностью.

7. Джазовый танец (Jazz Dance) — направление танца, зародившееся в США в конце 19 в. в результате слияния европейской и африканской танцевальных культур. Основные черты джаз — это основополагающая роль ритма, импровизация, высокое техническое мастерство исполнителя. Основными техническими принципами джазового танца являются — полицентрия, полиритмия, синкопирование, свинг. Джазовый танец является приоритетным в шоу, на эстраде, в мюзикле. В настоящее время, существует несколько стилей джазового танца, среди которых выделяются: модерн-джаз, (соединивший технику классического танца, модерна и джаза), афро-джаз, фолк-джаз, стрит-джаз, блюз-джаз. Наиболее известными педагогами,

создавшими индивидуальную технику являются М. Меттокс, Г. Джордано, Луиджи.

8. Этнохореография — синкретический вид хореографического творчества, базирующийся на танцевальном и пластическом традиционном материале (обряды, ритуалы) этносов с включением музыки, пения, слова.

Проведя анализ, можно сказать, что хореография, как искусство, видоизменялась с течением времени. Она постоянно развивается, так как прогресс движется вперед. Язык тела всегда привлекал внимание и был востребованным в танце. Пластика, грациозность — всё это всегда вызывало восхищение и восторг у зрителей[2].

Танец — это вертикальное воплощение горизонтальных желаний. Поэтому трио — композитор, исполнитель и хореограф обязательно должно присутствовать для правильного и чёткого выражения чувств и настроения для того, чтобы зритель мог долго восхищаться поставленным танцем.

1.3. Предпосылки развития хореографического искусства Казахстана, как фактора национального самопознания

Исторические предпосылки развития традиционного танцевального искусства в Казахстане раскрывают социально-исторические факторы развития традиционного танцевального искусства, которое берет свое начало в глубокой древности. Казахский народ за свою многовековую историю создал богатую и самобытную духовную культуру, важной составной частью которой является танцевальное искусство.

От движений, запечатленных в наскальных рисунках до виртуозных танцев, танец не раз подвергался искажениям в восприятии, исполнении, субъективным оценкам, скомпрометированным отсутствием научно-обоснованных выводов. Посвященные старинные танцы демонстрируют безграничную фантазию, высокую мечту, традиционную культуру народа. Чувства и настроения людей передавались народными исполнителями из поколения в поколение самыми различными выразительными средствами от акробатически-трюковых до выразительно-виртуозной техники движения рук, ног, суставов, изгибов корпуса, их исполнение отличалось разнообразием форм подачи, пластики, техники, темперамента, манеры исполнения. В последующие века изменялись и обобщались выразительные возможности танцев, были приведены в действие целые системы жестикуляции, пластики тела. С изменением социального строя, условий жизни и быта людей менялись тематическая направленность, содержание и характер искусства. Изменился и танец, глубоко уходя своими корнями в народное творчество[11].

В традиционном искусстве казахов переплетались почерки разных эпох, времен и поколений. На всевозможных изделиях из войлока, шерсти, кожи, дерева, кости, металла угадываются знакомые по древним памятникам мотивы, потому что характер ремесла во все времена определялся накопленным опытом, установившимися традициями, в строгом соответствии с условиями жизни, быта, эстетическими идеалами общества.

Художественное мышление народа переплетается с его этическими представлениями, облекая эстетические воззрения людей в чувственные образы, соединенные воедино с такими идеалами как, честь, доблесть, благородство и доброта, патриотизм и уважение этносам.

Несмотря на то, что в Казахстане проводятся масштабные мероприятия, но на современном этапе развития общества и его потребностей все еще имеются проблемы. Сохранятся ряд противоречий,

вытекающей из недооценки специфики историко-социального развития казахского этноса[39].

Сегодня, казахскому народному танцу характерны идейное содержание, глубина образов, разнообразная лексика танцевальной пластики. Формируясь на протяжении долгого исторического времени, национальная хореография выявила целую кладовую выдающихся деятелей – хореографов, исполнителей, от самоучек-универсалов до профессионалов.

Танец является ярким, красочным творением поколений, эмоциональным, художественным, специфическим отображением многовековой многообразной жизни, воплощающей в себе творческую фантазию и глубину народных чувств. Создаваясь на протяжении многих столетий, танец стал подлинной художественной энциклопедией социальной жизни этноса.

Историю развития танца можно рассмотреть в общих рамках основных этапов этногенеза казахской нации, учитывая общепринятые исторические периоды.

К первому этапу (7-5 вв. до н.э – конец 15вв н.э, начало 16вв. н.э) относятся наиболее древние памятники синкретического искусства, в частности, танцевального творчества насельников степи являются петроглифы и наскальные изображения в горах Чулак и ущелье Тамгалы, раскрывающие танцевальное творчество и духовный мир предков казахов. Опираясь на наскальные изображения непосредственно и на их расшифровку крупнейшими учеными-археологами А. Окладниковым, А. Маргуланом представляется возможным проследить исторический путь становления казахской танцевальной культуры.

Существенно выявляется семантика танцевального творчества в плясовых моментах, запечатленных в Саймалы-Таш, о котором А. Бернштам писал: «Самайлы-Таш – грандиозное святилище племен, в основном, сако-усуньского (8-1вв. до н.э) и гунно-тюрского (1-7 вв. н.э) времени. Первая

группа, характеризующаяся культовыми многофигурными сценами, показательна для 2-1 тысячелетий до н.э. и названа предсаковской. Вторая группа названа сако-усуньской. Она охватывает в основном 1 тысячелетие до н.э., главным образом, его вторую половину. Ведущим для датировки является характерное выполнение в манере «звериного стиля» – горные козлы, архары, олени, к этому примыкают обширные композиции культовых плясок, напоминающие сатурналии, описанные древними авторами». Третья группа – гунно-сакская, для которой многофигурные композиции не характерны, и последняя, четвертая, «гунно-тюркская» группа изображений (1-7 вв. н.э.), не знает больших композиций.

Однако, наскальные рисунки не могут с точностью передавать вероятную художественность обрядовых хороводов, служивших и магическим целям улагодворения различных духов. Несмотря на то, что «визуальные сообщения» петроглифов о танце охватывают обширный отрезок времени (111-1 тысячелетия до н.э.), исследования истории казахской танцевальной культуры целесообразно ограничить 7-4 вв. до н.э. – временем, когда территорию Казахстана населяли племена, называемые в письменных греческих и персидских источниках общим названием «саки» (сакский период).

В жизни общества того времени большое значение имела война, она являлась средством увеличения, захвата новых пастбищ, скота и самообороны. Одной из форм организации войны становится военная пляска, стимулировавшая подъем военного духа, обеспечивающая удачный исход сражения. Военные танцы имели воспитательное значение, организуя коллективную волю и силу, воодушевляя на подвиги и скрепляя общественные и социальные акты. Они создавали нравственные и эстетические идеалы мужества и отваги.

В дальнейшем, в 3-1 вв. до н.э. на территории Казахстана возникли новые племенные союзы, сакские племена не исчезли, продолжая свое

кочевое скотоводство на той же земле, но уже в составе других объединений – усуней, аланов, сохраняя при этом свои народные обрядово-художественные традиции, в том числе и шаманские. Эмоциональное значение ритма роднило начало практики древнейших казахских комов (баксы-шаман) с ближневосточными народными хороводами суфийских дервишей – бекташи. Поздняя культура усуней многое преемствовала от культуры саков, изобиловавшая элементами магии. А « магия – как пишут ученые К.Акишев и Г. Кушаев – тесно переплетается с шаманизмом, сохранившимся у кочевых народов вплоть до 18-19 вв.»[18].

Исследователь танцевального искусства Казахстана Л. Сарынова пишет: «Чаще всего действия баксы называют кривлянием, ломаньем, но ни когда пляской. Между тем, его песни (сырнау), сопровождаемые телодвижениями, это самая настоящая религиозная пляска, сохранившаяся с древних времен». Во имя сакральной цели баксы старался исполнять их как можно лучше, выразительней, образней и убедительней, способствуя тем самым развитию танцевальной лексики и технической виртуозности плясок. Известный этнограф У. Джанибеков писал: «Хотя многие канонические формы древних плясок не дошли до нас, в памяти народной остались их сюжетная тематика, традиционные увлечения многих поколений, идеалы танцевальной пластики, ибо этот вид искусства у казахов никогда не ограничивался определенной, раз и навсегда выработанной системой жестов, движений и «механикой» танца. Изучение фольклора, памятников материальной культуры, письменных источников, лексикона самого казахского языка дает основание утверждать, что танцы, будь это шаманские, плясовые или игровые состязательные – сопровождали весь процесс развития казахского общества с глубокой древности до наших дней, обогащая его духовную культуру»[10].

Ко второму этапу (конец 15 начало 16 вв. до середины 18 в.) относятся следующие немногочисленные исторические факты. Известный этнограф-

путешественник И. Георги при писании быта казахов 18 века на первое место в обычаях праздничных дней ставит в числе прочих и народный танец: «будя же все благополучно, то веселятся несколько дней пиროваньем, пляскою, песнями, рассказами, ездою взапуски, стрелянием в цель». Состязание в таких областях народной культуры, как айтысы, обрядово-массовые песни «жар-жар», игры «кокпар», «аркан тарту» развивали не только песенно-поэтическое искусство и эстетическое чувство, но и формировали нравственные идеалы казахского народа. В древности и в старину существовали и чисто танцевальные состояния, породившие танец «Утыс би» (танец-состязание). Исследователем казахского искусства Б. Ерзаковичем отмечено: « Сдревних времен в бытовых обрядах и играх было много моментов зрелищного и драматического характера, которые следует рассматривать как зачатки театрального и танцевального искусства».

Третий этап – исторический период развития казахского народного танца с середины 18 до начала 20 вв. это время явилось для казахского общества серьезным испытанием. В 1731 году Казахстан вошел в состав России; русские ученые, писатели, журналисты, путешественники изучают историю, географию, богатства недр, культуру и быт казахского народа. Среди оставленных разнообразных этнографических материалов встречаем не только упоминание о казахских народных танца, но и описание их характера и специфики.

Ценным источником в изучении хореографии является иллюстрированный материал, которым оснащены некоторые работы. Восприятие танцевального искусства зрительное, поэтому рисунок с изображением танцующего человека дает очень важные сведения. Запечатленные движения танцующих позволяют воссоздать пластику танцев того времени[41].

Знатоки казахского народного танца Д. Абиров и А. Исмаилов высказывают свою точку зрения. Они, считали, что танец получил слабое

развитие по причине кочевого образа жизни и религиозных запретов. Исследования многих авторов доказали обратное: сам по себе кочевой уклад жизни рождал в народе соответствующие формы развлечений, самые большие и веселые праздники были связаны с весенними перекочевками.

Исследуя научные материалы, письменные источники, заметки многих авторов, представляется возможным сделать некоторые выводы из изученного материала. Причинами отсутствия писания танцев в середине 19 века явились: отсутствие чуткого внимания со стороны общественности, исследователей, пренебрежение к национальному фольклору, социально-культурные условия жизни казахского народа того времени. Наиболее точную характеристику состояния танцевальной культуры дает исследователь казахского танцевального фольклора, балетмейстер О. Всеволодская-Голушкевич. Она писала: «Видоизменялись движения, менялись идеалы пластики, но танцы сопровождали весь процесс развития казахского общества. Было бы глупо допускать мысль о некотором исчезновении, вымирании и затем появлении национального танца в 19 веке».

Четвертый исторический этап – с начала 20 века до 90-х гг. 20 век открывает имена знаменитых народных танцоров, творчество которых носило многогранный характер. Они владели мастерство игры на различных музыкальных инструментах, виртуозно исполняли цирковые трюки, были комическими актерами, обладали техникой танцевальной пластики.

В этот исторический период у танцев уже появляются названия. Если раньше это были просто пляски, то с духовным развитием общества, тематические танцы, преследующие определенную цель – в них появляется сюжетность. В 1926 году в Кызыл-Орде открывается драматический театр, где впервые на профессиональной сцене исполняются казахские танцы.

Особая роль в дальнейшем развитии казахского танца, обогащении новыми движениями, танцевальной пластикой принадлежит Шаре

Жиенкуловой (1912-1991) – первой профессиональной танцовщице, создавшей более 40 танцев, некоторые из которых и по сей день являются своеобразными образцами национальной хореографии.

Пятый этап – с 90-х годов 20 века становится более эффективным периодом развития казахского народного танца в республике. Именно с 90-х годов танец начинает интенсивно развиваться. В 1992 г. комитетом культуры республики был организован Республиканский конкурс народного танца, посвященный памяти первой профессиональной танцовщицы.

С 90-х годов танец становится объектом более глубокого исследования со стороны специалистов-хореографов. Если раньше знатоки казахской хореографии отстаивали свою точку зрения о древнем существовании танца, то исследователей современности волнуют проблемы его развития в социальных, этнохудожественных, педагогических аспектах. Эти факторы являются основополагающими для дальнейшего развития и изучения национальной хореографии на более высоком профессиональном уровне[5].

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА

2.1. Особенности проведения хореографических занятий в детском хореографическом коллективе

Педагог-руководитель хореографического класса постоянно занимается эстетическим воспитанием детей, с тем, чтобы они были всесторонне подготовлены к художественному восприятию и созиданию действительности. В основе этого воспитания лежит формирование любви к своей национальной культуре, народному творчеству, интересу и пониманию красоты окружающего мира, общения. Достижение физического совершенства должно стать важной частью воспитания на уроках хореографии.

Все эти задачи воспитания неотделимы от возрастных и индивидуальных особенностей детей. Возрастными особенностями принято называть анатомо-физиологические и психологические особенности характера того или иного возрастного периода.

В тесной связи с возрастными особенностями находятся индивидуальные - устойчивые свойства личности, характера, интересов, умственной деятельности, присущие тому или иному ребенку и отличающие его от других.

11-14 лет (4-8 класс) - в этот период происходят быстрые количественные изменения и качественные перестройки в организме. Ребенок быстро растет (5-6, а то и 10 см в год). С интенсивным ростом скелета и мышц происходит перестройка моторного аппарата, которая может выражаться в нарушениях координации движений. Развитие нервной и сердечнососудистой систем не всегда успевает за интенсивным ростом, что

может при большой физической нагрузке приводить к обморокам и головокружению.

Повышается возбудимость нервной системы под влиянием усиленного функционирования желез внутренней секреции. В этом возрасте нередко появляется раздражительность, обидчивость, вспыльчивость, резкость. Появляется острая потребность в самоутверждении, стремлении к самостоятельности - оно исходит из желания быть и считаться взрослым.

Эмоциональное состояние определяется силой чувств и трудностью в управлении ими. Эмоциональные переживания носят устойчивый характер, они долго помнят обиду и наблюдается взаимное отрицание полов, каждый живет своим миром. Но затем это желание сменяется заинтересованностью, которая тщательно скрывается.

Для этого возраста занятия могут проводиться 3 раза в неделю, продолжительностью до 1,5 часа. Происходит изучение более сложных движений, комбинаций, осуществляются более объемные постановочные работы[4].

В творческой деятельности заложены огромные возможности воспитательного характера. Воспитывает все, что связано с участием детей в коллективе: художественный педагогический уровень репертуара, планомерные и систематические учебные занятия, взаимоотношения с педагогом, окружающим миром. Посещения спектаклей, концертов, художественных выставок, специальные беседы, лекции на этические темы формируют маленького человека, развивают в нем чувство прекрасного. Проводится эта работа систематично и опирается на систему различных форм, методов и средств. Преподаватель использует для этого либо специально организованное внеурочное время, либо непосредственно учебные занятия.

Формы можно условно разделить на основные, дополнительные и формы художественно-эстетического самообразования. К основным формам

относятся: просмотр балетных спектаклей, прослушивание музыки, знакомство с творчеством мастеров хореографии. Такой работой можно охватить весь коллектив во время занятий, репетиций. Дополнительные формы включают: коллективные или индивидуальные посещения спектаклей, фильмов, дискотек, но их проведение организуется в свободное и удобное для детей время. К формам художественно-эстетического самообразования относятся: самостоятельное изучение вопросов теории музыки, балета, чтение книг по хореографии и другим видам искусства с определенной установкой на расширение своих знаний в области хореографии[25].

Методы можно разделить на словесные, практические, наглядные.

Словесные методы основываются на объяснении, беседе, рассказе. Практические направлены на обучение навыкам хореографии. Важным методом воздействия на детей является наглядный метод. Исполнительское мастерство педагога-руководителя, его профессиональный показ порой восхищает детей, вызывает стремление ему подражать. Поэтому преподаватель должен обладать достаточно грамотным и выразительным показом. Этот метод имеет решающее значение в воспитании детей, особенно в младших классах. Они воспроизводят методику исполнения движений своего педагога, впитывают не только грамотный и выразительный показ, но и его возможные ошибки. Дети подражают своему педагогу в манере и характере исполнения движений, порой копируют и постановку рук, корпуса, головы. По исполнению детей можно определить качество знаний педагога, его стиль работы. Поэтому, используя метод наглядного показа, необходимо быть предельно внимательным, чтобы исключить те недочеты, которые проявляются в исполнительстве[7].

Педагог применяет в своей работе наиболее целесообразные методы с учетом возраста детей, их специальной подготовки, уровня эмоциональной отзывчивости, наличия интереса к хореографическому искусству. Увлечение

и вдохновение - источник интеллектуального роста личности. Интеллектуальное чувство, которое испытывает ребенок в процессе овладения знаниями - это ниточка, на которой держится желание учиться. Если обучение сопровождается яркими и волнующими впечатлениями, познание становится очень крепким и необходимым. Занятия становятся интересными и тогда ребенок видит результаты своих усилий в творчестве. Задача педагога - не дать угаснуть творческому интересу ребенка, всячески его развивать и укреплять[16].

В целях повышения эффективности воспитательной работы важно использовать проблемную методiku. В отличие от традиционной, когда детям сообщается «готовая» информация обучения, проблемная методика предлагает более активную умственную и эмоциональную деятельность. В процессе занятий, возможно, предложить детям дополнить танцевальную комбинацию или сочинить ее полностью, исполнить то или иное движение, которое не касается их программы обучения. Дети сначала робко, а потом и смело, при поддержке преподавателя, активно включаются в творческую работу. Важно, что бы ребенок смог применить свои знания, желания в осуществлении задуманного. Необходимо поощрять творческую инициативу детей, так как многие из них впоследствии, становясь старше, помогают своим педагогам в работе с младшими детьми. Разумный педагог доверяет своему ученику, направляет его в учебной и постановочной работе. Таким образом, дети, столь активно включившись в творческую хореографическую атмосферу, выбирают профессию хореографа. Увлекаясь хореографией, они начинают приобретать книги, собирать вырезки и фотографии из газет и журналов с артистами балета, ансамблями, прослушивать аудиокассеты с музыкой различных направлений, просматривать специальные видеокассеты. Здесь уместно привлечь детей к аналитической работе, организовав различные беседы, диспуты, чтобы дети правильно понимали содержательную сторону хореографического искусства[33].

Каждый педагог, в зависимости от степени владения теми или иными методами, предпочитает использовать определенный путь воздействия на детей. Чаще всего это метод убеждения. Этот метод используется не хаотично. Он должен быть целенаправленным, систематическим, и тогда он станет действенным. Метод убеждения требует от педагога огромного терпения, образованности и тактичного поведения. Дети порой не сразу понимают педагога. Это бывает от неумения ребенка слушать и слышать, что от него требуется. Это качество характера воспитывается постепенно в культуре общения ребенка. Поэтому педагогу надо проявить максимум педагогического мастерства и любви к детям при использовании этого метода.

Для повышения нравственного потенциала личности ребенка, развития его активности, важно постоянно обновлять и обогащать используемые формы и методы. Воспитательную функцию берут на себя и органы самоуправления - лидеры в группе, старосты. Наличие у детей в коллективе единой, нравственно-привлекательной цели сплачивает коллектив, настраивает на единый творческий ритм, ставит во главу общий, реально выполнимый интерес[42].

У начинающих детей не всегда хватает терпения заниматься длительное время, если они не видят результата своего труда. Целесообразно поступают педагоги, которые на начальном этапе работы применяют элементарные знания детей, делая для них небольшую постановочную работу на несложных танцевальных элементах. Это придает стимул детям в учебно-тренировочной работе, приучает их к сценическому поведению, к ответственности за свое исполнение. Конкретные успехи доставляют радость детям. И, наоборот, отсутствие радостной творческой работы делает ее бессистемной, бесперспективной. Не надо ставить перед детьми таких целей, достижение которых требует больших возможностей, чем те, которыми они обладают.

Это делается, как правило, для того, чтобы отличиться на смотре, фестивале, конкурсе, получить поощрение, выделиться. В связи с этим появляется повышенная притязательность детей, необоснованные планы, что наносит ущерб их нравственному развитию. В таких случаях дети либо покидают коллектив, либо молчаливо со всем соглашаются, либо выступают против руководителя. Чаще всего это бывает в скрытной форме: невыполнении его требований, формировании противоборствующих групп. Все это способствует нездоровой атмосфере в коллективе. То есть отсутствие или неверное определение творческих задач в коллективе могут стать весьма серьезным тормозом совершенствования учебно-творческой и воспитательной деятельности педагога.

Каждое занятие, каждый шаг в овладении детей исполнительским мастерством рассматривается как поступательное звено в единой цепи воспитания. Это облегчает труд педагога в классе, делает его содержательным, осмысленным и радостным. В.Л. Сухомлинский писал: «Влиять на коллектив воспитанников - значит воодушевлять его стремлениями, желаниями. Коллективное стремление - благороднейшее идейное, моральное единство. Там, где есть коллективное стремление к чему-то высокому и благородному, возникает та великая, непобедимая сила воспитательного влияния коллектива на личность, о которой мечтает вдумчивый воспитатель».

К одному из основных факторов, обеспечивающих активность детей на занятиях, относятся строгие морально-этические нормы, которые имеют большое воспитательное воздействие. Открытые отношения между детьми, педагогом и учениками, наличие здорового мнения в коллективе и активного творческого процесса побуждает детей соотносить интересы личные с групповыми, коллективными. У них воспитывается чувство ответственности за других, дисциплинированность, если у каждого есть определенная обязанность и они знают, что ее никто не выполнит. Это приносит детям

большое удовлетворение и, естественно, их активная позиция в коллективе становится выразительнее.

В коллективе возникают неформальные объединения детей. В силу определенных обстоятельств они могут разделиться на группы.

Воспитательный процесс и активность детей обогащаются присутствием традиций в коллективе - посвящения в хореографы, празднования дня рождения, проведения выходных дней, оформления стенгазет, проведения вечеров 8 марта и 23 февраля, новогодних утренников и вечеров, выпускного вечера старших учеников в форме капустника или выпуска балетного спектакля, проведения торжественных концертов в честь коллектива, торжественного перехода из младшей группы в старшую, передачи лучших номеров программы следующему поколению. Эти традиции делают перспективной жизнь коллектива, помогают сплотить детей. У каждого ребенка появляется чувство причастности к важной деятельности, которая поощряется окружающими. Организация, развитие и осуществление традиций - дело педагога-руководителя, всех детей и актива в коллективе. Если они поддерживаются и передаются из поколения в поколение, проводятся систематически - это позволяет оценить социальную значимость деятельности коллектива, важность той роли, которую он играет в городе, районе или области.

Для придания стабильности, общей значимости коллектива необходимо его включение в более широкий круг общения с другими коллективами, обращение к иным жанрам и направлениям в искусстве. Это поможет детям в творческом и человеческом общении. У них укрепляется сознание общественной роли своего творчества, своего авторитета, осознаннее становятся мотивы поведения. Этому поможет установление постоянных и прочных творческих связей между педагогами не только внутри учреждения, но и в городе[48].

У каждого преподавателя свой стиль работы, своя методика, система требований. От их характера, последовательности и содержания зависит развитие коллектива, его нравственных основ. Практика показывает, что чем выше и обоснованнее требования преподавателя, тем выше организация его работы, нравственный настрой детей. И, иначе, чем ниже уровень требований, тем ниже показатели в коллективе. Но в любом случае, если педагог правильно формирует свои требования и они отвечают определенным условиям, он должен помнить, что они должны быть: последовательны, понятны, оправданы, посильны для выполнения.

Одним из первых требований преподавателя является соблюдение дисциплины. Дисциплина - это фактор качества организации художественного и учебно-воспитательного процесса. Насколько умело руководитель использует весь комплекс своих профессиональных и педагогических знаний, настолько зависит организация всей воспитательной работы с детьми, их активность на занятиях и других мероприятиях. В коллективе должен быть порядок, которому подчиняются все дети. Отсутствие дисциплины, нарушающее развитие коллектива, - всегда препятствие для творчества.

Для хорошей организации занятий педагог ведет журнал посещаемости. Это другая сторона воспитания, которая дисциплинирует и очень хорошо влияет на детей психологически. При возможных недоразумениях с родителями, ответом будет журнал посещаемости и успеваемости детей. Журнал поможет педагогу ничего не забыть и разрешить конфликтные ситуации, возникающие из-за пропусков занятий и оценок учеников. Существуют индивидуальные карты детей, в которых ежегодно оценивается успеваемость, дается характеристика профессиональных успехов ребенка, развитие его психофизических возможностей. Это трудоемкая работа преподавателя, но ее результаты впоследствии представляют интерес. При анализе записей можно проследить успехи и

недочеты детей на занятиях. Может оказаться, что леность и инертность ученика при начальном этапе обучения перерастает в профессиональный интерес, что происходит активное развитие профессиональных данных, изменение в характере ребенка в процессе занятий. Тщательный анализ этих записей поможет преподавателю совершенствовать методы своей работы, придать целенаправленность и определенную перспективу педагогическому воспитательному процессу в коллективе[22].

2.2. Постановка национального казахского танца на примере образцового ансамбля танца «Балагуры» в Республики Казахстан г. Зыряновск

За двадцатилетнюю историю сменилось уже не одно поколение участников ансамбля. Ребята, повзрослев, уходят в «большую» жизнь, им на смену набирается не менее одаренная молодая поросль. Бессменным остается лишь Нина Истомина, руководитель коллектива «Балагуры» с самого истока и по сей день. Грамотный творческий педагог, отличный организатор, любящий свое дело. Нина Васильевна понимала, чтобы двигаться дальше, надо самой быть на высоте. Поэтому постоянно стремится к совершенству. Для повышения квалификации ездила на мастер-классы в Алматы, Рудный, Санкт-Петербург. Стремление руководителя ансамбля понятно: она в ответе за хореографию, мастерство и сценическое исполнение, в какой-то части за репертуар и дальнейшее развитие ансамбля. Признание не заставило долго ждать. После четырех лет творческой работы ансамбль «Балагуры» стал лауреатом первого Международного фестиваля «Айналайын» (Алматы, 1996 г.). Потом были победы во многих областных конкурсах, посыпались приглашения на участие в различных мероприятиях районного, областного и республиканского масштаба. В 2004 году коллектив получил звание «образцовый». Сегодня в репертуаре ансамбля более ста номеров: характерных, сюжетных, игровых, на разные темы. Артисты исполняют

танцы не только этносов многонационального Казахстана, но и других народов мира.

Для более подробного изучения национального танца рассмотрим подробно постановку казахского танца по основным позициям и движениям.

Поскольку казахский танец находится в процессе становления, было бы неправильно канонизировать какие-то положения и движения рук как единственно возможные в казахской хореографии. В настоящем разделе указаны положения и движения рук, наиболее характерные для казахских танцев на данном этапе их развития. Несомненно, что в дальнейшем круг таких движений будет расширяться, видоизменяться и обогащаться.

Для казахской девушки характерны мягкие, плавные движения рук, спокойные переходы из одного положения в другое. Движения рук могут сопровождаться вращением кистей «от себя», а иногда «к себе», причем вращение делается плавно, волнообразно.

У юношей руки более жесткие, меняют положения более резко. Иногда кисти бывают отогнуты и направлены ладонями «от себя». Вращательные движения кисти мужскому танцу не свойственны.

В ряде казахских танцев движения рук построены на обыгрывании какого-нибудь предмета, подлинного или воображаемого.

В мужском танце может обыгрываться лук, нагайка, в женском — коса, браслеты, рукава[6].

В казахском народном танце руки играют исключительно важную роль. Они выполняют, помимо технической, и пластическую функцию. Руки в казахском танце, особенно женском, не только украшают его, но и раскрывают содержание, подчас «ведут» танец. Поэтому особое внимание уделяется разработке их пластичности и гибкости.

В казахском танце существуют шесть позиций рук:

Исходная позиция: Обе руки свободно по бокам опущены вниз. У девушек пальцы закруглены, у юношей пальцы прямые.

1-я позиция.

«Салем» (поклон). Руки с округленными локтями, направленными вперед, поднять перед корпусом, ладони направлены к зрителю. Обе руки подняты вперед, локти закруглены, кисти чуть заметно приподняты, пальцы направлены вперед.

2-я позиция.

«Кус-канаты» (крылья-птиц) Руки поднять в стороны, держа свободно в локтях, кисти направить ладонями вниз, пальцы раскрыты. Обе руки подняты в стороны, свободные в локтях, кисти направлены ладонями вниз, пальцами в стороны. У девушек пальцы закруглены, у юношей прямые.

3-я позиция.

«Кос-муйіз» (рога). Руки с округленными локтями поднять вверх, у девушек: ладони – вверх, пальцами одна к другой. У юношей кисти зажаты в кулак и направлены со стороны ладоней вперед; исполнитель как бы держит нагайку, лук, винтовку и т.д.

4-я позиция.

«Саулеке» (головной убор девушки). Одну руку перевести в 3-ю позицию, другую руку, согнуть в локте, держать перед корпусом. Кисть направить тыльной частью к себе, ладони - вверх от себя.

5-я позиция.

«Саныр-муйіз» Одну руку отвести в сторону, другую поднять во 2-ю позицию ладонью к себе, ладонь протянутой руки протянута вниз.

6-я позиция.

«Белбеу» (кушак). Движение для мужчин - округленные в локтях руки находятся на талии, пальцы захватывают белбеу (кушак).

Либо: левая рука лежит сбоку на талии, обхватив пальцами кушак. Правая рука может быть во 2-ой, в 3-й позиции. В 3-й позиции кисть зажата в кулак и как бы держит нагайку, лук и т.д. Корпус или прямой, или слегка повернут левым плечом вперед.

6-я позиция (второй вид).

«Камшы» (плеть). руку поднять в 1-ю позицию, т.е. вперед, другую – в 3-ю позицию, поднять вверх, пальцы сжаты в кулак[35].

Положения рук.

1-е положение (женское и мужское).

Одна рука поднята вверх в 3-ю позицию и чуть отведена в сторону, другая поднята в сторону во 2-ю позицию.

У девушек локти закруглены, кисти приподняты, направлены ладонями «от себя», пальцы закруглены.

Когда поднимается во 2-ю позицию левая рука, корпус слегка поворачивается левым плечом вперед.

У юношей локти прямые, кисти приподняты, направлены ладонями «от себя», соединенными пальцами вверх.

2-е положение (женское)

Обе руки направлены в одну сторону. Правая рука поднята во 2-ю позицию, локоть присогнут, кисть направлена ладонь вниз, закругленными пальцами в сторону. Левая рука, согнута в локте, находится перед грудью исполнительницы, от корпуса отведена, рука от локтя до кисти параллельна полу, кисть прямая, ладонь в низ, закругленными пальцами вправо. Корпус слегка отклонен от рук. Голова повернута в сторону вытянутых рук: исполнительница как бы смотрит на кисть руки. Руки могут меняться направлениями.

3-е положение

Правая рука находится в 3-уй позиции, локоть закруглен и направлен в право, кисть отогнута, направлена ладонью вверх, закругленными пальцами влево. Левая рука, согнута в локте, находится перед грудью исполнительницы, от корпуса отведена, рука от локтя до кисти параллельна полу, кисть направлена тыльной стороной «к себе», ладонью «от себя», пальцы закруглены. Корпус слегка наклонен на

левый бок и направлен левым плечом вперед. Голова повернута к левому плечу. Руки могут меняться направлениями.

4-е положение (мужское)

Левая рука лежит сбоку на талии, обхватив пальцами кушак. Правая рука может быть в исходной позиции, во 2-ой, в 3-й позиции. В 3-й позиции кисть зажата в кулак и как бы держит нагайку, лук и т.д. Корпус или прямой, или слегка повернут левым плечом вперед.

5-е положение (мужское)

Правая рука может быть во 2-ой, в 3-й позиции. В 3-й позиции кисть зажата в кулак и как бы держит нагайку, лук и т.д.

Корпус или прямой, или слегка повернут левым плечом вперед.

Движения рук

Движение №1 (женское). Перемена направлений рук в положении №1.

Руки находятся в положении № 1: правая рука поднята вверх, левая - в сторону, кисти слегка приподняты, направлены закругленными пальцами вверх, ладонями «от себя».

Руки меняются направлениями, левая рука из 2-й позиции поднимается в 3-ю, правая из 3-й позиции переводится во 2-ю. Перемена направлений производится медленно: плавно, причем руки одновременно с переходом из позиции в позицию выполняют одно вращательное движение кистями «от себя» в один поворот.

Исполнительница переводит кисти ладонями «к себе», опускает кисти пальцами «к себе», затем пальцами вниз, разворачивает кисти пальцами «от себя» и при; поднимает кисти, возвращая их в исходное положение. Корпус остается прямым, голов, вместе с переменной направления рук переводится к руке, поднимаемой вверх.

Движение № 2. Перевод рук из исходной позиции в положение № 3.

Руки в исходной позиции. Руки поднимаются вперед в 1-ю позицию, кисти направлены ладонями вверх. Затем руки переводятся вправо, в положение №

3, т. е. правая рука поднимается в 3-ю позицию, левая, сгибаясь в локте, приближается к корпусу на уровне груди, одновременно кисти обеих рук выполняют мягкое вращательное движение «от себя» в один поворот. Корпус слегка наклоняется на левый бок, выдвигая левое плечо вперед. Голова переводится к левому плечу.

С началом следующего то такта это же движение повторяется с переменной направлений: руки опускаются в исходную позицию, затем поднимаются в 1-ю позицию и переводятся в положение № 3 влево.

Движение № 3. раскрытие рук вперед, направляя ладони то вверх, то вниз.

Руки в 1-й позиции ладони направлены вниз.

Обе руки, сгибаясь в локтях, приближаются спереди к корпусу, локти отводятся в стороны. Затем кисти выполняют вращательное движение «к себе» в один поворот, т. е. опускаются пальцами вниз переводятся пальцами «к себе», раскрываются пальцами вперед, ладонями вверх, одновременно руки, разгибаясь в локтях, протягиваются вперед.

На следующий обе руки, сгибаясь в локтях и направляя их в стороны, приближаются спереди к корпусу, ладони направлены вверх. Затем кисти выполняют вращательное движение «от себя» т. е. приближаются пальцами «к себе», опускаются пальцами вниз, поворачиваются пальцами вперед, ладонями вниз; одновременно руки, разгибаясь в локтях, протягиваются вперед[14].

Существуют различные виды казахских танцев. Ниже представлены некоторые из них.

В искусстве танца важно не только технически безукоризненно выполнить движения, еще важнее одухотворить эти движения — выразить через них живые, подлинные чувства, что подчас бывает гораздо труднее. Поэтому автор хореографического произведения иногда прибегает к помощи народной и современной казахской поэзии, используя ее образный язык как

необходимую художественную среду, дающую пищу для актерской фантазии танцовщиков.

«Қара жорға» (черный иноходец) для казахов-кочевников немислима была жизнь без коня. Кто не имел коня, тот считался несчастным человеком. Конь был незаменимым видом транспорта для передвижения по необъятной степи, по горам. На нем казах участвовал в сражениях, во всевозможных национальных играх, на нем он отыскивал пастбища, спасался от беды. Хорошим конем любовался народ. Очевидно, поэтому в легендах, героических поэмах и сказаниях народ воспевал коня как верного друга.

Рождение танца «қара-жорға» связано с наблюдением людей за необычным бегом иноходца, отличающимся рысью или галопом от других лошадей. Дробные переборы ногами, ритмический цокот копыт, покачивание из стороны в сторону головы, всплески гривы, раскачивание крупа создавали впечатление танца. Немалое значение имели вид наездника, корпус которого на обычной лошади сотрясался, а на иноходце покачивался в ритме шага, и наездник как бы танцевал, сидя на коне. Поэтому в танце «қара жорға» мы обнаруживаем движения, напоминающие бег иноходца и покачивание плеч. Все это передается, как и в других народных танцах, не в форме подражания, а в художественно-танцевальном образе.

Танец этот бытовал в народе в различных вариантах и под различными названиями: «Қара жорға», «Жорғалау» (скачка на иноходце), «Жорғаны еліктеу» (подражание иноходцу). Характер и ритм движений иноходца отражает и музыка этого танца[8].

«Ор теке» (козел, попавший в яму) — этот комический танец также рожден на основе наблюдений за повадками животных и носит шутливо-юмористический характер. В нем высмеиваются и поступки людей, попавших по своей глупости или нерадивости в смешное или безвыходное положение.

Название и содержание танца объясняются следующим образом. «Ор» — яма, шириной 2 м, глубиной примерно 1,5 м. Такие ямы выкапываются вокруг скирды сена для того, чтобы его не потравил скот или дикие козлы. Позарившись на сено, животные попадали в эту яму. В испуге они бегали по кругу, прыгали, вертелись, ища выхода, т. е. проделывали массы бессмысленных движений. При появлении человека животные начинали метаться еще больше. Бесполезные попытки освободиться забавляли людей. Чаще всего в такие ямы попадали козлы («теке») — вожаки отар.

Танец «ор теке» имеет три варианта: сольный, хороводно-игровой и кукольный.

При исполнении кукольного варианта танца, марионетка, изображающая козла, прикрепляется серединой туловища к небольшому месту, который устанавливается на столе. Фигуру располагают так, чтобы ноги не касались его поверхности. Нитки от частей тела марионетки пропускаются через отверстия в крышке стола и привязываются к пальцам левой руки домбриста, сидящего рядом со столом. Когда музыкант проводит пальцами левой руки по струнам, то вместе с его движениями пальцев начинают беспорядочно дергаться голова и ноги куклы, как бы копируя движения козла, попавшего в яму. Этот смешной «танец» доставлял большое удовольствие людям.

Хороводный вариант «ор теке» называется «соқыр теке» (слепой козел). В этом танце участники, взявшись за руки, бегают по кругу, а находящийся в середине круга исполнитель роли «соқыр теке» с завязанными глазами, как можно смешнее подражая повадкам попавшего в яму козла, пытается поймать кого-нибудь из танцующих. Аккомпанементом этого варианта танца служили ритмичные выкрики участников и хлопки в ладоши.

Сольный танец «ор теке» исполняется почти на одном месте. В этом варианте танцор больше использует выразительную мимику, движения, рук, плеч, шеи, чем движения ног. Он более содержателен и эмоционален, чем другие, исполнитель передает в художественной форме не только характер движений козла, но и его состояние — испуг, отчаяние[28].

«Ўтыс би» (танец-состязание) — в этом танце, подобно акынам-импровизаторам, именитые танцоры-профессионалы состязались в мастерстве импровизации и в количестве известных им танцев. «Ўтыс би» — богатый по выразительным средствам танец. Музыкант, следя за импровизацией танцовщика, все время меняет ритм, зачастую тут же сочиняя новую мелодию (о чем свидетельствовал Н. Ф. Савичев в воспоминаниях о композиторе Курмангазы).

Джигиты стараются переплясать один другого. В момент танца один из джигитов неожиданно придумывает сложные движения: если его соперник не сумеет повторить этих движений, он считается" побежденным. Чтобы затруднить соревнование, исполнители постепенно повышают темп танца, доходя до очень быстрого.

Можно показать не только танец, но и обстановку, в которой танец исполняется: праздничный летний вечер на джайлау около красной юрты. Получается живая импровизированная сценка.

Танцоры, в зависимости от их сил и возможностей, могут разыграть всю сценку, как она предложена постановщиком, или же ограничиться только постановкой самого танца, в котором непосредственно участвуют пять исполнителей[43].

«Аю би» (танец медведя). Юмористический танец, в котором изображаются встреча охотника с медведем. Оба застывают в изумлении, затем отрывисто покачивают корпусом вперед и назад, после чего, рассматривая друг друга, осторожно ходят по кругу. Охотник исполняет комический танец перед медведем, который неуклюже повторяет его

движения. Опомнившись, медведь пытается напасть на охотника, но тот всякими ловкими выдумками отвлекает зверя, в конце концов уставший медведь садится на землю рядом с охотником и они весело танцуют сидя. В конце охотник верхом на медведе уезжает в свой аул[24].

«Бура би» (танец верблюжонка). Содержание этого танца так же как в «аю би» носит юмористический характер. Вор, увидев верблюжонка, сначала любит его, а затем, приманив, пытается увести с собой. Но похитителя застает хозяин животного. Пойманный на месте преступления, вор хочет разуверить хозяина в своем намерении, но ему не удается уйти от расплаты за свой поступок. Этот танец широко бытовал в Центральном Казахстане.

«Қаз-қатар» в переводе значит — гусиный ряд, вереница гусей. Танец навеян впечатлением от крупных красивых птиц, которыми народ всегда любовался.

В танце девушки подражают гусям, лебедям, их движениям при полете, посадке, купании. Как рисунок танца, так и его музыка созданы на фольклорной основе.

В танце участвуют двенадцать девушек. Подражая полету птиц, девушки стройной вереницей появляются на сцене, кружатся, как бы выбирая место для посадки. Опустившись на озеро, раскачиваются на волнах, купаются, играют. Течение воды разносит их в разные стороны. По сигналу вожака птицы выстраиваются в линию и улетаю[8].

Создание хореографического произведения начинается с замысла, основой которого служат жизненно важные проблемы. Балетмейстер должен четко определить проблему и отразить ее в танце. Замысел может быть навеян произведениями изобразительного искусства и литературой. В основе замысла стоит человек, явление, событие, которые побуждают людей проявлять какие-либо качества своего характера и совершать поступки. Каждый автор в различных тематиках, жанрах творчества использует самые

многосторонние сюжеты и каждый художник стремится создать правдивый многогранный образ. Перед искусством должны быть поставлены идеологические задачи, которые включают в себя глубинную идейность и содержательность номера, служение народу и участие в его жизни. Пластические возможности хореографии безграничны, она может выразить любые чувства[30].

Образ – это конкретный характер человека + сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые определены драматургическим действием.

Художественный образ – это субъективное восприятие объективной исторически конкретной действительности. Это сложная картина взаимодействия самых различных сторон искусства, которая возникает в деятельности автора произведения. Человеческое познание является образным отражением действительности. Образ в философском плане есть результат психологической деятельности человека и связан с умозаключением. В то же время образ может выступать и как эстетическая категория, и в этом случае он обладает свойством художественного познания мира. Художественный образ – это обобщенный типизированный образ, это совокупность множества категорий: сам предмет, субъективное представление о нем. В хореографическом произведении образ раскрывается средствами хореографического искусства. Зритель должен верить происходящему на сцене – это главная задача балетмейстера, который своим творчеством утверждает, отрицает, учит, воспитывает.

Хореографический образ – это танцевально-пластическое содержание (настроение, состояние души). Жизненные реальности человеческой пластики – есть свойственные зачатки образной выразительности. Надо лишь уметь наблюдать, отбирать главное, обобщать и заострять внимание.

При создании номера руководствовался 4 правилами:

1. Определить идею и направить исполнителей на эту идею.

2. Верно, раскрыть историческую обстановку, в которой происходит действие.

3. Исполнитель должен четко представить себе образ, характер, биографию, что даст возможность создать правдивый и естественный образный персонаж.

4. Большое значение для создания образа имеет стиль произведения (Недопустимо смешивание стилей)[23].

Постановка моего танца в образцовом ансамбле танца «Балагуры» строился по принципу постановки танца «Кара Жорга». Исполнители изображают ловкого, сноровистого и задиристого наездника-джигита, овладевшего искусством верховой езды и гарцующего на иноходце.

В танце участвовали исключительно парни коллектива в количестве 14 человек. Танец был стремительный, с многочисленными элементами прыжков, бега и мужских поддержек. Танец длился 3 минуты.

Основная часть:

Учитель: Давайте мы с вами попробуем создать мотивы казахского орнамента путём движения рук. Для этого вам необходимо проявить старание и раскрывать свои таланты. Но сначала разогреемся и подготовим мышцы к уроку.

Основные позиции в казахском народном танце

В казахском танце существуют шесть позиций рук:

Исходная позиция.

Обе руки свободно по бокам опущены вниз. У девушек пальцы закруглены, у юношей пальцы прямые.

1-я позиция.

«Салем» (поклон). Руки с округленными локтями, направленными вперед, поднять перед корпусом, ладони направлены к зрителю. Обе руки подняты вперед, локти закруглены, кисти чуть заметно приподняты, пальцы направлены вперед.

2-я позиция.

«Кус-канаты» (крылья-птиц) Руки поднять в стороны, держа свободно в локтях, кисти направить ладонями вниз, пальцы раскрыты. Обе руки подняты в стороны, свободные в локтях, кисти направлены ладонями вниз, пальцами в стороны. У девушек пальцы закруглены, у юношей прямые.

3-я позиция.

«Кос-муйіз» (рога). Руки с округленными локтями поднять вверх, у девушек: ладони – вверх, пальцами одна к другой. У юношей кисти зажаты в кулак и направлены со стороны ладоней вперед; исполнитель как бы держит нагайку, лук, винтовку.

4-я позиция.

«Саукеле» (головной убор девушки). Одну руку перевести в 3-ю позицию, другую руку, согнуть в локте, держать перед корпусом. Кисть направить тыльной частью к себе, ладони - вверх от себя.

5-я позиция.

«Саныр-муйіз» Одну руку отвести в сторону, другую поднять во 2-ю позицию ладонью к себе, ладонь протянутой руки протянута вниз.

6-я позиция.

«Белбеу» (кушак). Движение для мужчин - округленные в локтях руки находятся на талии, пальцы захватывают белбеу (кушак).

Разминочные движения и упражнения для мышц шеи и плечевого пояса.

Движение №1. Вращательные движения головы влево-вправо.

Движение № 2. Наклоны головы влево-вправо, вперед-назад.

Движение № 3. Волнообразные движения головой вперед-назад, вправо-влево.

Движение № 4. Поднимание и опускание плеч вверх-вниз, круговые движения плечами вперед-назад.

Разминочные движения рук.

Движение №1 (женское). Перемена направлений рук в положении из 5 позиции с вращением кистей.

Движение № 2. Перевод рук из исходной позиции в положение № 3.

Движение № 3. раскрывание рук вперед, направляя ладони то вверх, то вниз.

Движение № 4. Круговое движение рукой перед лицом.

Движение № 5. Вращение рук, скрещенных в запястьях.

Движение № 6. Перемена направлений рук в положении № 2.

Ходы и движения на месте и по кругу.

Движение № 1. Переменный ход с каблука и на носок с движением рук.

Движение № 2. Боковой ход с одной ноги «Припадание» вправо-влево.

Движение № 3. Комбинированный боковой ход.

Движение № 4. Переплетающийся ход вперед.

Движение № 5. Переступания на месте.

Заключительная часть

Композиционное исполнение танца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе анализа полученных эмпирических данных можно сделать вывод о том, что современный этап развития казахского народного танца является для него переломным: без существенного пересмотра устоявшихся подходов к организации обучения и совершенствования методики преподавания, без приближения его видожанровой структуры к национальным традициям казахского народа, без преодоления художественно-эстетического единообразия и ограниченности репертуара. Изменения и совершенствование методики обучения казахскому танцу должны иметь системный характер.

Итоги решения основных задач позволяют выявить широкий спектр перспективных проблем совершенствования казахского танца, требующий дальнейшей научной разработки. Это проблемы совершенствования методики обучения казахскому танцу в самодеятельных и профессиональных коллективах, выявления системы современных методик преподавания казахского народного танца в вузах культуры и искусств Казахстана, развития народного танцевального творчества в контексте традиционных обрядов, подготовка специалистов на основе народных традиций и общечеловеческих ценностей, организационно-педагогическое обеспечение художественного творчества и другие.

Казахский народ за свою многовековую историю создал богатую и самобытную духовную культуру, важной и составной частью которой является танцевальное искусство. Смысл танца состоит в опоэтизированном эмоциональном самовыражении человека, породившего все самодеятельное и профессиональное искусство танца.

В искусстве танца отражено все прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое в отношениях человека к миру. Это положение имеет преимущественное значение для понимания многогранной сущности исторического процесса становления и развития казахского народного танца.

Именно в этом заключается социально значимая идея, смысл к постижению которых побуждает современных исследователей духовная потребность, профессиональный долг, удовлетворяемые лишь в процессе историко-культурного наследия казахского народа.

Феномен становления казахского танцевального творчества относится к тому периоду истории, когда все рождалось из образного представления и претворялось в образ. Образно понималось и чувство как внутренний мир человека, как отражение окружающей среды. Это и давало мощный эмоциональный импульс танцевальному творчеству на ранних ступенях общественного развития.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бежкович, А.С. Этнографические рисунки Вл. Плотникова по быту казахов 1859–1862 гг. // Советская этнография. 1953. Стр. 23.
2. Шаханова, Н. Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки). – Алматы, 1998. Стр. 17.
3. Масанов, А. Кочевая цивилизация казахов. – Москва, 1995. Стр. 4.
4. Кишибеков, Д. Кочевое общество. – Алма-Ата, 1984. Стр. 6.
иально-этнические трактаты. – Алма-Ата, 1978. – 15 с.
6. Абу Наср аль-Фараби, Философские трактаты. – Алма-Ата. Наука, 1977. 477 с.
7. Авдеева, Л.А. Танцевальное искусство Узбекистана. Ташкент: Гос.издательство художественной литературы Узб.ССР, 1976. – 268 с.
8. Авдеева, Л.А. Традиции и новаторство в узбекской хореографии: Дис. Канд.искусств. – Ташкент, 1965. – 313 с.
9. Авкентьев, А.В., Авкентьев, В.А. Этнические проблемы современности и культура межнационального общения. – Ставрополь, 1993. – 222 с.
10. Адамкова, А.Л., Стариков, С.Е. Удмуртские танцы. – Ижевск: Удм.кн.изд-во, 1963. – 120 с.
11. Азаров, Ю.П. Искусство воспитывать. – М.: Просвещение, 1985. – 448 с.
12. Азаров, Ю.П. Радость учить и учиться: Педагогика гармоничного развития. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Политиздат, 1988. – 33 с.
13. Акатаев, С.Н. Культ предков у казахов и его этнографические и историко-Ш культурные истоки: Дис. канд. ист. наук. – Алма-Ата, 1973. – 183 с.
14. Акишев, К.А., Кушаев, Г.А. Указ. соч. – с. 279. vf1991. – 211 с.
15. Алексеев, Э.Е. Состояние, задачи и перспективы развития музыкальной фольклористики // в кн. Фольклор. – М.: Наука, 1986. – 70 с.

16. Алибек, Нужно развивать казахское искусство// Социалистик Казахстан.-1953.- 12 дек.(на казахском языке).
17. Алимбаев, М. Народная педагогика, или к истокам взоры обращая/ в кн. О чем не говорили.- Алма-Ата, 1978.- 154 с.
18. Алтынсарин, И. Собрание сочинений: В 3-х т. Т.2.- Алма-Ата: Наука, 1976.- 74 с.
19. Альберт, Г.Г. Ленинградская школа мужского классического танца: (из опыта Ленинград, хореограф.уч-ща): Дис.канд.искусств.-Л.,1985.- 327 с.
20. Амонашвили, Ш.А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса. Мн., 1990.- 560 с.
21. Аничков, И.В. Памятники киргизского народного творчества.- Казань, 1896.- 15 с.
22. Аргынбаев, Х. Историко-культурные связи русского и казахского народов и их влияние на материальную культуру казахов во второй половине XIX и начале XX веков / НИНЭ.Тр.Т.6.- Алма-Ата, 1959.- 71 с.
23. Арнольдов, А.И. Человек и мир культуры: Современное видение.- М.,1992.- 29 с.
24. Артепалихина, Л.А. Методические карты обучения танцевальным упражнениям: Учеб.-метод.пособие /Вят.гос.пед.ун-т.- Киров, 1998.- 28 с.
25. Асафьев, Б.В. Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки / Сов.муз., 1982 № 9.- 26 с.
26. Асафьев, Б.В. О народной музыке.- Л., 1987.- с.77-78.
27. Асылханов, Е.С. Изучение декоративно-прикладного искусства Казахстана в общеобразовательной школе и педагогических институтах республики: Дис.канд.пед.наук.-М., 1985.- 179 с.
28. Ауезов, М. Соб.соч. Т.5, М., 1975.-С.167.
29. Афанасьев, В.Ф. Этнопедагогика нерусских народов Сибири и Дальнего Востока.-Якутск, 1979.- 101 с.

30. Афифи, А.О. Некоторые проблемы формирования педагогического и исполнительского мастерства школы классического танца АРЕ: Дис.канд.искусств.- М., 1979.- 274 с.
31. Аюханов, Б.Г. Мой балет.- Алма-Ата: Онер, 1988.- 100 с.
32. Бабанский, Ю.Л. Оптимизация процесса обучения.- М., 1977.- С. 16.
33. Бабков, В.Г., Семенова, В.М. Национальное сознание и национальная культура (методол.пробл.).- М., 1996.- 70 с.
34. Багдасарова, Н.А. Кочевники Юго-Западного Приаралья в 1 тыс.до н.э. -1 тыс.н.э.: (По антропол.данным): Дис.канд.ист.наук.- М., 1993.- 204 с.
35. Бадмаева, Т.Б. Калмыцкие народные танцы: (особенности формирования и основные этапы развития): Автореф.канд.искусств.- М., 1980.- 16 с.
36. Байков, Л.А. Этнопедагогика как средство профессиональной подготовки будущего учителя в пед.классах// Нар.пед.воспит.детей, подростков и молодежи: Материалы VII Виноградовских чтений. Ч.1.- Екатеринбург, 1993.- 132 с.
37. Байсеитов, К. На всю жизнь. Алматы, 1983.- С.124-125.
38. Бакланова, Н.К. Психологические основы профессионального мастерства.- М., 1991.
39. Бакланова, Н.К. Профессиональное мастерство работника культуры.- М.: МГИК, 1994.- 120 с.
40. Бакланова, Н.К., Есенгалиева, А.М. Профессиональное общение специалиста культуры: Методическое пособие.- М.: МГУ ЛИ, 2000.
41. Бакланова, Т.И. Международный проект этнохудожественного образования "Русская художественная культура".- М., 1994.
42. Бакланова, Т.И. Народная художественная культура.- М.,1995.- 28 с.
43. Бакланова, Т.И. Теоретические основы педагогического руководства художественной самодеятельностью: Автореф.дис.д-ра пед.наук.-Л., 1990,- 16 с.

44. Балетмейстер и коллектив.- М.: Искусство, 1963.- 80 с.
45. Балтабаев, М.Х. Актуальные проблемы: (избранные статьи).- Алматы, 1996.-30 с.
46. Балтабаев, М.Х. Основы музыкально-эстетического воспитания учащейся молодежи средствами казахской традиционной художественной культуры: Дис.д-ра пед.наук.- Алматы, 1994.
47. Балтабаев, М.Х.Педагогическая культурология.-Алматы,2000.-260 с.
48. Балтабаев, М.Х., Арзумбетова М.С.