



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГТТУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Содержание казахского народного танца и формы его
сценического выражения»**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
51.03.02 Народная художественная культура**

**Направленность программы бакалавриата
«Руководство хореографическим любительским коллективом»
Форма обучения заочная**

Проверка на объем заимствований:

76,81 % авторского текста
Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована
« 21 » 03 2024 г.
зав. кафедрой хореографии
Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-407-115-3-1
Малгаждарова Айсулу Армановна

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент кафедры хореографии

Ованесян Лариса Геннадьевна

Челябинск
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ	6
1.1. Сущность и особенности казахского народно-сценического танца	6
1.2. Особенности исполнения и содержательные аспекты казахского народно-сценического танца	14
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА	30
2.1. Обзор существующих форм народно-сценического танца	30
2.2. Методология сценического выражения по созданию казахского народно-сценического танца	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	61
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ	64

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Сегодня веяние новых тенденций в искусстве хореографии, нашедшее отражение и в отечественном хореографическом искусстве, показало, что в развитии и активизации национального танца в современной практике наметилась наиболее зыбкая граница между направлениями хореографии и народной пластикой. Обилие разнообразных трактовок, режиссёрских интерпретаций национального танца, создающихся путём различных режиссёрских приёмов хореографического формообразования, означает эволюцию средств художественной выразительности, что зачастую представляет произведения далёкими от истинно национальных образов. В связи с этим возникает и укрепляется позиция, которая требует того, чтобы сохранить национальное культурное своеобразие, выявляется необходимость в разработке метода проведения анализа примеров национального хореографического произведения в аспекте выражения идеи национального в вертикальном понимании.

Казахский танец находится в процессе становления, было бы неправильно канонизировать какие-то положения и движения рук как единственно возможные в казахской хореографии. 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.

Специфическим особенностям традиционной художественной культуры казахского народа посвящено немало научных исследований этнологов, этнографов, историков, искусствоведов: Х.А. Аргынбаева, Ч. Валиханова, Б.Г. Ерзаковича, А.В. Затаевича, А. Кунанбаева, И. Алтынсарина, А.Х. Маргулана, У. Джанибекова, С.Ш. Аязбековой, М. Алибаева, Р.С. Джунусовой и других. В исследованиях этих авторов большое значение уделяется возрождению и сохранению традиционных форм бытования различных видов народной художественной культуры казахов.

Вопросам становления и развития казахской национальной хореографии посвятили свои научные исследования: Л.П.Сарынова, проанализировавшая развитие балетного театра в Казахстане; Д.Т.Абиров, посвятивший свои исследования становлению и развитию казахского танца на профессиональной сцене С.Б.Жукенова, выявившая социально-педагогические факторы развития_самодетельного хореографического искусства в Казахстане; А.А.Жолтаева, рассмотревшая казахский танец в системе этнохудожественного образования.

Объект исследования – казахский народно-сценический танец.

Предмет исследования – содержание казахского народного танца и формы его сценического выражения.

Цель исследования - раскрыть содержание казахского народного танца и формы его сценического выражения.

Задачи исследования:

- обозначить сущность и особенности казахского народно-сценического танца;
- сформировать особенности исполнения и содержательные аспекты казахского народно-сценического танца;
- провести обзор существующих форм народно-сценического танца;
- проанализировать методологию сценического выражения по

созданию казахского народно-сценического танца.

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).

Методами исследования темы являются следующие: тематический анализ используемой литературы, видео обзор творческих материалов сценических выступлений ведущих хореографических коллективов, методика сравнения и обобщения полученных данных.

Теоретическая значимость исследования состоит в изучении основных аспектов стилизации в композиции, музыке и костюме, а также в том, что исследование форм и методов стилизации фольклорного танца представляет собой материал для теоретических обобщений и дальнейшего анализа общих закономерностей рассматриваемой проблемы.

Практическая значимость работы. Материалы работы могут быть полезны руководителям самостоятельных 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.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА И ЕГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ

1.1. Сущность и особенности казахского народно-сценического танца

Известно, что народное творчество играет важную роль в развитии современного искусства. Очевидно, что ученые каждой эпохи, понимая сущность народного творчества, вносили большой вклад в его изучение. Мы можем изучать этапы развития древнего танца через те немногие танцы, которые дошли до нас благодаря этому народному искусству. В данном направлении имеются исследования Л. Сариновой, Д.Абирова и Т. Изим. Также работы ученых А. Шанкибаевой «Казахская хореография: развитие формы и искусства» и докторанта А. Молдахметовой «Отражение традиционной культуры в семантике лексики казахского танца» направлены на изучение этой темы.

Народный казахский танец является важной составляющей художественной культуры общества и воплощает обычаи и традиции многих поколений в этнокультурном пространстве Казахстана. Этим объясняется необходимость сохранения и развития казахского народного танца как обязательной составляющей этого процесса.

Традиционное искусство казахского народного танца (би) характеризуется значительным количеством подражательных элементов. До нашего времени сохранились трудовые танцы (например, ормек би — танец ткачей, шалкыма — танец девушки, разносящей кумыс), шуточные танцы (также известные как насыбайши), охотничьи танцы (коян би — подражание охоте беркута на зайца, кусбегы-дауылпаз — имитация обучения сокола охоте, ор теке — подражание прыжкам архара или горного козла, тепенкок и кара жорга — подражание бегу лошади, аю би — «медвежья пляска», бура би — «танец верблюжонка», каз катар —

подражание полёту стаи гусей и т. д.). Подражательные движения «кус-канаты» (крылья птиц) и «кос-муйиз» (рога) стали стандартными позициями казахского народного танца.

Казахский народный танец характеризуется экспрессивностью исполнения, чередованием быстрых и размеренных движений, активной работой плеч и суставов. Женские танцы характеризовались намного большей плавностью движений и упором на пластику рук. Основой исполняемого номера непременно является импровизация. Танец обычно сопровождался би кюем — энергичным аккомпанементом домбры или барабана.

Широкое распространение в традиционном казахском обществе получили лирические театрализованные танцы с пением, танцы-хороводы, танцы с предметами, а также утыс би — импровизационные танцы-соревнования. Танцами неизменно сопровождались празднества, связанные с трудовым календарём. Специфической составляющей казахской джигитовки была пляска на коне.

Исторически сложилось так, что казахский танец, состоящий из простых движений, представляющих жизнь степных казахов, отражающих их быт, труд, охоту, военное мастерство, на протяжении многих веков удовлетворял культурные и духовные потребности народа. Наши предки, которые жестами, поступками передавали влияние окружающей их природы, смогли развить искусство танца как духовное богатство своего народа. Сегодня многогранная культура и традиции нашего народа, уходящие корнями в глубокую древность, стали достоянием многих поколений.

Выдающийся ученый Ауельбек Кобыратбаев говорил: «...фольклор - это, прежде всего, синкретическое искусство. В нём отражен быт народа, искусство театра, речи, танца и музыки в целом » [5, с. 8].

Много свидетельств традиционного искусства казахского народа, импровизационная традиция поэтов и песенников основана на

синкретическом единстве поэзии и музыки, играется на кобызе или домбре. Поэтому казахская народная музыка напрямую связана с поэзией и словом.

Особое место в развитии казахского сценического танца занимает Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая. В стенах этого театра было поставлено немало казахских танцев. Народный танец, поставленный на профессиональной сцене в первом музыкальном спектакле «Айман-Шолпан», и сегодня имеет большой успех. За эти годы сменилось несколько поколений исполнителей и балетмейстеров, внесшие свои интерпретации в создании образов и новых хореографических композиций.

К первому поколению постановщиков танца относятся А. Александров (Мартиросьянц), А. Ардобус (Ибрагимов), Н. Арцибашева, А.Исмаилов. Об этом подробно писала в своих работах балетовед, кандидат искусствоведения Л.П. Сарынова [8].

Особое место в наследии казахского сценического танца имеют постановки народной артистки КазССР Шары Жиенкуловой. Такие танцы как «Былкылдак», «Айжан кыз», «Казахский вальс» исполняются и по сей день. Так, например, «Айжан кыз» на музыку Курмангазы на протяжении многих лет исполняется не только на профессиональной сцене, но и во всех любительских танцевальных коллективах. Сохраняя традиции преемственности, коллективы стараются иметь в репертуаре и танец «Былкылдак», впервые поставленный балетмейстером А.Александровым в опере «Кыз Жибек» (1934). «В этой постановке показано искусство казахского орнаментального ткачества» [3, с.21].

Шара Жиенкулова, исполняя танец «Былкылдак», заглядывая в глубину танцевальной колыбели, через танцевальные движения, передавала мастерство в ткачестве, раскрывая одну из сторон казахского быта. Прекрасно понимая и предавая большую значимость танцевальной традиции, великая танцовщица Ш.Жиенкулова осуществляет одноименную постановку для двух исполнителей в фольклорно-танцевальном ансамбле

«Алтынай».

Здесь, необходимо напомнить, что сольный танец «Былкылдак» был восстановлен и исполнен солисткой ансамбля танца «Шалкыма» Сандугаш Есекешовой, на концерте, посвященный 100-летию Шары Жиенкуловой,

В этапном развитии казахского сценического танца имеет место первого национального балетмейстера Даурена Тастанбековича Абирова, получившего образование в ГИТИСе мастерской Р.В. Захарова (1952) .

За годы работы главным балетмейстером в Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая (1958-1964) им поставлены как мировые классические балеты («Эсмиральда», «Шурале», «Легенда о любви» и др.), так и национальные («Камбар и Назым», «Дорогой дружбы», «Козы Корпеш и Баян Слу»). Его танцы в операх и драматических спектаклях («Дударай», «Кыз Жибек», «Жалбыр» и «Биржан и Сара») имели колоссальный успех.

Вообще «Утыс би» - один из самых древних танцев в народе. Ытыс (выигрыш) предполагает соревнование, поэтому «Утыс би» должен быть бодрым танцем, демонстрирующим ловкость тела. Д. Абиров придерживался такого подхода при постановке танца. Парни делятся на две группы и приглашают друг друга на соревнования, а девушки танцуют вместе, поддерживая парней. Музыкальное произведение состоит из трех частей. В напряженной и энергичной первой части, ребята танцуют быстро и энергично. Вторая часть лирического девичьего танца построена на изящных движениях рук и корпуса. В третьей части повторяется музыка первой части и все танцуют радостный танец, наполненный энергией молодости.

Особое место в творчестве Д. Абирова занимает танец «Крштасу» (Прощание), поставленный на кюй Курмангазы «Кызыл кайыш» (Красная береза). После долгого изучения народного танца, традиций и обычаев, балетмейстер приступает к постановке.

Основной сюжет танца построен на национальном обряде проводов

невесты. Как и у всех народов, обряд, начинается со сватания девушки, заканчивается ее прощанием. У казахов «кыз ^зату» (проводы невесты) считается особым обрядом. Музыкальный материал - кюй, насыщенный лиризмом, основан на философском мышлении. Нежный и выразительный кюй, притягивает все внимание слушателя и ведет его в глубокий таинственный мир древности. Красивая мелодия передает настроение и застенчивость девичьего образа. Нежность и девичья красота в танце передается изящными линиями тела, различными движениями рук. Перед нами встает образ невесты, которая прощается с родителями, братьями и сестрами, обнимает своих подруг и кланяется на прощание перед своими родными.

Солист балета, педагог, хореограф Д.А. Абиров, свои поиски продолжает в мужском сценическом танце «Балбырауын». Танец, поставленный под одноименный кюй Курмангазы демонстрирует технику и динамику танца. Темповой и технический кюй, его различные музыкальные нюансы способствовали воображению хореографической постановки, невероятному экспрессивному развитию сценического исполнения. Как энергичен сам кюй от начала до конца, так и движения под него выполняются энергично. Красиво сочетаются моменты, когда движения «sisson^», выполняемые в прыжках вверх переходят в движения «шабыт», либо повторение движения вперед «tire-bochon» несколько раз с быстрым вращением, а затем замирание в какой-нибудь позе.

Известный композитор, ученый А. Жубанов выразил свое мнение про кюй «Балбырауын», говоря, что «в ритме кюя «Балбырауын», в общем музыкальном облике присутствуют элементы развлечения, танца» и продолжил свою мысль: «....как будто энергичный темп кюя показывает увеселение и галдеж беззаботной молодежи, не поддающейся суете и страданиям» [2,с.42]. Постановка Д. Абирова оказалась таким же юношеским, задорным и зажигательным. В связи с этим, следует отметить слова доктора искусствоведения В. Ванслава: «Возникновение танца было

бы невозможно, если бы на помощь пластике не приходила музыка. Она усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу. Танцевальное искусство изначально синтетично, ибо вне музыки оно не существует» [4,с.5]. Для поиска балетмейстера Д.Абиров, его индивидуальный стиль - это, прежде всего, синтез народного танца и элементов движений классического па. Так, в «Балбрауне» использованы движения классического танца, требующие от исполнителя высокого уровня технической подготовки: «*à l'échappée*», «*pas assemble*», «*pas de basque*», «*jete entrelace*» и другие прыжковые движения, сочетающие в себе казахскую позицию рук.

Увлеченный и наделенный пониманием живого технического исполнения, Д.Абиров ставит женский танец под кюй народного композитора Алтынай. Отсюда и название его женской хореографической композиции «Алтынай». Впервые этот кюй был использован в опере «Ер Таргын» в обработке Е. Брусиловского, а танец поставлен А. Александровым.

Абиров, будучи главным балетмейстером «Казахконцерта», поставил сольный танец для танцовщицы Г. Тохтарбаевой. Стремясь уйти от бытовых представлений, он пытается по-новому раскрыть внутренний мир казахской девушки. Он искал способы преломления музыкальных форм в казахском сценическом танце. Позднее поставленный массовый девичий танец «Алтынай» приобрел насыщенную гармонию полифонического характера. Каждая из танцовщиц отображала в своем отрывке индивидуальный опoэтизированный образ, характер непохожий друг на друга.

Еще одно произведение Д. Абирова «Сыл^аыма» под кюй Темирбека, имеющий у зрителя огромный успех. Вновь, обращение к авторскому кюй, своеобразному, сложному музыкальному материалу, продолжило развитие балетмейстерского поиска, внесший ценный вклад в казахское сценическое хореографическое развитие. Лексический материал, обогащенный в совокупности народного и классического танцев, передавал некий синтез

национальных образов. Осваивая такое направление, широко используя распространенные в народе танцевальные движения, Д.Абиров искал новый казахский сценический образ, создавая свой авторский почерк.

Особое место в профессиональном сценическом искусстве занимает хореограф Зауырбек Райбаев, который не только продолжил лучшие традиции преемственности на пути развития казахского танца, но создал шедевры, являющиеся танцевальным наследием. Наряду с большими вокально-хореографическими композициями, на основе трудовых, семейных, календарных праздников, балетмейстер поставил такие танцы как «Кшз басу», «Айжан кыз», «Шашу», «Ата толгауы», «Шолпы», «Кос алка», «Биші кайыц».

Лирический танец девушек, поставленный З. Райбаевым на произведение народного артиста КазССР, композитора Н.Тлендиева «Ата толгауы» вызвал спор, так как в постановке девушки исполняя танец в руках держат древний ударный музыкальный инструмент «асатаяк». Мнение многих деятелей искусств, ученых искусствоведов разделилось: одни считали, что девушки не должны держать в руках музыкальный инструмент, так как он являлся атрибутом шаманского камлания, другие считали - это приемливо для усиления сценического образа. Несмотря на различные мнения, танец имел и имеет огромный успех и по настоящее время исполняется на всех социально-значимых мероприятиях Республики. Фактически, этот танец входил в репертуар танцевального ансамбля «Салтанат», эстрадно-молодежного ансамбля «Гульдер», Алматинского хореографического училища им. А.Селезнева и сегодня украшает программу многих танцевальных коллективов и театров.

«Аккудыц айрылуы», специально заказанная музыка балетмейстером З.Райбаевым композитору М. Мангытаеву, для хореографической миниатюры, можно назвать одноактным балетом. Композитор удачно угадал идею балетмейстера, поэтому музыкальное произведение представляет из себя дробные части, написанные в разных темпах.

Основой для сюжета стала поэма С. Сейфуллина «Разлучённые лебеди» (1925). Лебедь - поэтический образ, казахского народа, имеющий символическое значение чистоты, благородства, безупречной природной красоты, который привлекал и часто встречался в произведениях С.Сейфуллина

В агонии Лебедь «крылья распростер... Летит и плачет на лету». Набирая высоту, клекочет он «не расставаться никогда. И, крылья сжав, он прынул вниз. Упал он наземь, весь в крови». Автор поэмы, уверенно заканчивает свое произведение на том, что Лебедь «оживет в легендах вновь», утверждая, что «Нежнее в мире нет любви, чем лебединая любовь» [7].

Безусловно, сюжет самой поэмы как-бы продиктовал музыкальные и хореографические картины. Лирическая мелодия передавала плывущих лебедей по водной глади озера. В загадочной романтической тишине слышны ноты надвигающейся трагедии. «Хлопая крыльями по воде», одинокий лебедь, потерявший свою пару, в непрерывном поиске.

Хореографическая композиция создавший ощущение гармонического сложения музыкального текста, хореолексика кордебалета в унисон «опевающий» партии дуэта Лебедей, давал свободу в создании национальной темы. Танец группы девушек, изображающих лебедей, танец лебединой пары, танец охотника - все это целый художественный мир, гармонично сочетающийся с ритмом музыки. Эта скорбь лебединой пары, плавное движение стаи лебедей на поверхности озера и их замирание на передней части сцены углубляют содержание хореографической миниатюры.

Найденный пластический образ, передающий чувства горечи и клятву верности Лебедея, вывел поиски балетмейстера З.Райбаева на новую ступень развития национальной хореографии.

Казахский народный танец имеет древние формы своего развития. Являясь составной частью духовной культуры народа, он отображал его

поэтические, правовые, философские, религиозные взгляды, художественно-эстетические идеалы и способствовал формированию у людей определенного отношения к жизни и обществу в целом, его институтам. На современном этапе при всем богатстве и многообразии движений и элементов танцевальной пластики в казахском народном танце остро встают проблемы сохранения подлинно народных танцевальных традиций в обучении, а также в балетмейстерском и исполнительском творчестве, которые можно решить путем углубленного изучения этноса, традиционной национальной культуры казахского народа (этногенез, декоративноприкладное искусство, устное народное творчество, музыкальный фольклор, национальный костюм и др.).

Между различными танцевальными культурами с их богатейшими национальными традициями существует неразрывная связь. Казахский народный танец изучается как самостоятельная дисциплина в вузах культуры и искусств Республики Казахстан, а также входит в учебную программу курса "Народно-сценический танец" всех хореографических отделений.

1.2. Особенности исполнения и содержательные аспекты казахского народно-сценического танца

Казахский народный танец стал осваиваться профессиональными исполнителями во 2-й половине 1930-х годов в соответствии с тенденцией, общей для всего СССР. С того времени на сцене ГАТОБ им. Абая неоднократно ставились спектакли, в которых использовались элементы казахского народного танца.

Первым балетным номером, основанным на приёмах казахского народного танца, стал «Келиншек» — танец в составе спектакля Мухтара Ауэзова «Айман — Шолпан». Номер поставила и сама исполнила на сцене Казахского музыкального театра (ныне Казахский театр оперы и балета

имени Абая) ученица хореографа Александра Александрова Шара Жиенкулова. Балетные номера, основанные на казахском народном танце, входили и в состав оперы Евгения Брусиловского «Кыз-Жибек» (1936, балетмейстер Александр Александров). В 1937—1940 годах были поставлены первые казахские национальные балетные спектакли: «Калкаман и Мамыр» Василия Великанова (балетмейстер Л. А. Жуков), «Весна» Ивана Надирова (балетмейстер Александр Чекрыгин).

Во время Великой Отечественной войны в Алма-Ату были эвакуированы многие деятели балетного искусства СССР. Это послужило мощным импульсом к развитию казахского национального балетного искусства. В 1950-е —1960-е годы происходило становление таких звёзд казахского балета, как Заурбек Райбаев, Сара Кушербаева, Абдурахим Асылмуратов, Булат Аюханов и др.

В 1960-е годы в Казахской ССР возникают новые танцевальные коллективы: Государственный ансамбль танца «Молодой балет Алматы» (ныне Государственный академический театр танца Республики Казахстан), ансамбли народного танца «Гульдер», «Алтынай», «Салтанат».

Национальные танцы:

- Балбырауын (танец)
- Ор теке
- Кусбегы-дауылпаз
- Кос алка
- Кара жорга
- Буркит-би
- Былкылдак (танец)
- Кудаша

В целом танец - это искусство, основанное на настроении человека, подчиненное ритму музыки, представленному серией различных движений. Танец отражает красоту и изящество, свойственные человеку и его отношение к жизни и настроение. Нужно только уметь правильно находить

и использовать движения, которые представляют это настроение. Ритм ясно выражает невидимые колебания человеческой души. На возникновение народных танцев влияет характер, образ жизни и культура каждого народа.

В своей работе «Казахский музыкальный фольклор» Е.Балабеков сказал: «Необходимо рассматривать единую многосистемность музыкального фольклора как народное искусство», также говорил что: «.. .единоборства и битвы, победы и поражения, встречи и прощания влюбленных, действия сказочных и фантастических персонажей передаются не только голосом, но и жестами и движениями тела. Поэтому в музыкальном фольклоре есть компоненты устного, музыкального, театрального, пластического элементов, имеющие функциональную основу» [2, с. 22]. В данном случае можно сказать, что так развивался казахский танцевальный фольклор.

Художественное описание полета птицы в кюйе "Акку" или ход лошади рысью, хромоту, выстрел из ружья, разные периоды в "Аксак кҰлан" передаются через музыку. Известно, что наряду с кюями флейты, кобыза и домбры эти кюи представляют собой художественное, мастерское повествование. Музыкант, прежде чем исполнит күй, рассказывает слушателю о чувствах, ставших причиной возникновения этих произведений, а также об авторе. Таким образом, не только музыка и поэзия были составляющим композиции песни, но и художественное повествование легенды дополняло эти кюи.

Композиция казахского фольклора носит эстетический характер. Древние представления о жизни, природе и обществе формировались через музыку, устную литературу и ремесла. Фольклорные произведения являются свидетельством многовекового самосознания народа, художественного познания окружающей среды, природы и прочего.

Фольклор, в свою очередь, играет особую роль в воспитании будущих поколений, формировании нравственно-эстетического мировоззрения. Под ее влиянием казахские женщины прививали в своем поведении скромность,

доброту и нравственность, достоинство и мужество. Казахские девушки вместе с ребятами смогли принять участие в играх "Алты-бакан", "Ак СҮЙек", "Кара кҰлак", "Айгелек". Именно поэтому казахская женщина наравне с мужчинами защищала свою землю от врага, управляла страной и шла на айтыс, не закрывая лица.

Искусство народного танца не стоит на месте, а находится в процессе развития на протяжении всей жизни, сохраняя национальные традиции, формируя танцевальную культуру народа и создавая новое духовное богатство.

Если учесть, что фольклор - это творчество, непосредственно связанное с исторической жизнью народа посредством воображения, образности, то искусство танца имеет глубокое происхождение. До наших дней не дошли его канонические формы. Однако среди народа сохраняется тематическое содержание, образные описания. Таким образом, искусство танца развивалось и совершенствовалось на протяжении веков во взаимосвязи с другими искусствами.

На основе обобщения изученных научных материалов, эмпирических и аналитических изысканий, мы можем констатировать, что самой значимой в исследовательской работе О. В. Всеволод-ской-Голушкевич, является воссоздание этнического казахского танца по наскальным рисункам - петроглифам, и применение полученных знаний в создании новых хореографических полотен.

Известным является тот факт, что религиозные воззрения казахов восходят к языческим истокам. Поклонение культам земли - Жер-ана, огня - От-ана, воды - Су-ана, а также вера в покровителя хозяйства по овцеводству - Шопан-ата, коневодству - Камбар-ата, составляют основу мифологии и раскрывают взгляды наших предков, и их представление об устройстве этого мира.

Неотъемлемой частью ритуальных обрядов были так называемые пляски шаманов (баксы ойыны). Подобное священнодействие присуще и

другим народностям. Как пишет О.В. Всеволод-ская-Голушкевич в своей книге: «Баксы ойыны -шаманские игры-заклинания совершались с целью изгнания «злого духа» для исцеления людей и животных» [5, с. 27]. «Особые люди», дар которых заключался в умении вступать в связь с духами, совершая пляски под звук бубна, погружались в транс и своими заклинаниями способствовали освобождению от темных сил.

Можно утверждать, что функция подобных танцев несла в себе два противоположных значения: первое - в большинстве своем, шаманские пляски заключались в высвобождении негативных эмоций и снятии нервного возбуждения, посредством замысловатых ритмических движений. Такое действо требовало затрачивания больших физических сил, но тем самым вызывало успокоение; второе - значение данного ритуала объясняется тем, что вовремя его совершения наступает сильное нервное возбуждение, усиливающееся под нарастающие ритмы бубна.

Подобная трактовка обряда имеет под собой вполне понятное обоснование. Вызванное гипнотическое состояние наступало в процессе круговых и качающихся движений, что «приводило к ослаблению деятельности коры головного мозга и притуплению коркового контроля над подкорковой областью, вызывая примитивные эмоциональные и двигательные реакции - слезы, смех, исчезновение болевой чувствительности, нарушение чувства времени и пространства, судороги т.д., создавая в коре мозга фазовое состояние - промежуточное между сном и бодрствованием» [5, с. 27-28].

Так, глубокие научные, исторические познания исследователя и балетмейстера О.В. Всеволод-ской-Голушкевич вылились в танец «Баксы ойыны». Сюжет представляет собой расписанный нами обряд шаманов, в котором четверо танцовщиков являют взору поклонение духу Огня. Посредством выстроенных по краям балбалов (вытесанная из цельного камня скульптура), приглушенного красного света и костром в центре зала, зрителю не сложно понимать суть повествуемого - здесь и сейчас

происходит таинство.

Появление шаманов на сцене начинается с шагов по кругу, совершенных на каждый музыкальный счет, корпусом в положении contraction. В руках каждого присутствуют обязательные атрибуты - бубен с колотушкой. Танцовщики, вращениями приблизившись к объекту поклонения - Огню, буквально падают ниц, тем самым демонстрируя свое глубокое почтение. Посредством движения *renverse* артисты передвигаются вкруговую, стуча колотушкой о бубен, вызывая силам пламени. Надо отметить, что оправданная работа с бубном имеет под собой глубокие познания, обозначенные исследованием данной темы. Так, мы можем представлять, что использование ударных инструментов можно было наблюдать в магическо-плясовой практике Древнего Востока, а также в культуре Египта, о чем говорят литературные и изобразительные памятники [5, с. 35].

Каждое движение своей характерной подачей повествует нам историю священной мистерии - настолько точно балетмейстер смогла раскрыть этот, казалось бы, на первый взгляд понятный всем ритуал.

Прикоснувшись к фактам, полученных в результате научных исканий О.В. Всеволодской-Голушкевич, картина танца начинает говорить за себя. В одном из лексических построений, танцовщики, буквально, копируют наскальный петроглиф из ущелья Тамгалы. В нем отчетливо видны четыре фигуры, чьи переплетенные между собой руки вызывают к небу. Так, трое из парней, выстроившись в ряд, подняв ногу в положение *demi attitude tirbouchon* одинаково занимают положение *epaulment effacee*, тогда как четвертый участник действия, не отрывая от остальных своих рук, в той же позе стоит повернувшись в противоположную сторону. Столь интересное применение знаний, приобретенных в ходе исследовательской работы, несет в себе серьезный подход постановщика к поставленной задаче, и дает понимание глубины ее вовлеченности в процесс научных поисков.

Таким образом, балетмейстер в танце «Баксы ойыны», по всем

художественным и практическим составляющим, смогла донести до зрителя экстатическое состояние шаманов и раскрыть смысл данного ритуала через особенную манеру исполнения и сложную хореографическую лексику.

Важным в этой композиции является ритм. Ритм отражал духовное состояние человека, обращая его в танец, «и в этом случае ритм связывался воедино с человеческими чувствами, регулировал их, становился выразительным средством», и имел сакральное значение в обрядах народа [6, с. 237-238]. Стоит отметить, что ритм также был использован в народном быту: служил сигналом для военных сборов и охоты. Так, данная тематика нашла свое отражение в следующем дуэтом танце под названием «Акат», поставленным О. В. Всеволодской-Голушкевич под народные ритмы ударного инструмента дауылпаз. Имеющий деревянный котлообразный корпус инструмент, полая часть которого обтянута кожей, издревле считался сигнальным. Одного с дауылпазом типа инструменты

Встречаются во многих тюркских народах. Со времен ушедших веков, впервые дауылпаз был использован в качестве музыкального ударного инструмента в Казахском государственном оркестре народных инструментов имени Курмангазы. Дальнейшее его усовершенствование связано именно с этим коллективом [7, с. 144-147].

Возвращаясь к теме танца, мы видим, что ключевой фигурой номера на наш взгляд является музыкант, который посредством дауылпаза заряжает мужчин на успех в планируемом предприятии. Именно он выступает «дирижером» танцевального действия, задает нужный ритм танцовщикам, тем самым придавая им воинственный дух. Резкие танцевальные движения танца продиктованы звучанием ударного инструмента.

Все больше погружаясь в исследование балетмейстерских работ О.В.Всеволодской-Голушкевич, восхищает насыщенная хореография - движения вытекают одни из других и гармонично сочетают в себе казахскую лексику на основе классических рас.

Разбор танца «Акат», обозначил необходимость в компетентном

профессиональном мнении. Такая потребность привела нас к обсуждению данного вопроса со старшим преподавателем казахского танца Казахской Национальной академии хореографии Шамшиевым Алматом Шердаровичем. Сведущий отзыв специалиста дал понимание, насколько непростое для исполнения лексическое содержание танца. Мнение А. Ш. Шамшиева, основывается на том, что танец «Акат», требует хорошей технической подготовленности, осознанного, вдумчивого подхода и обладания совершенным слухом для попадания в точный музыкальный ритм ударного инструмента.

Разнообразие танцевальных мужских движений данного танца, включает в себя активную работу ног, прыжки и различные ходы. Стоит отметить, что в отличие от женских рук, руки мужчин в казахском танце имеют меньшую пластичность. Но балетмейстер сумела дополнить лексику танца многообразными движениями рук. Так, в учебном пособии «Школа казахского танца», О. В. Всево-лодская-Голушкевич говорит: «Положение пальцев «кызгалдак» обязательно для женских кругообразных вращений согнутых в локтях рук «от себя» и для мужских резких сдвигов рук - «серпер» (сер-меу), например, в танце «Акат» - пальцы фигурно вытянуты, большой палец приближен к среднему, выдвинутому вперед. Общая конфигурация пальцев напоминает лепестки и тычинки не вполне распутившегося тюльпана» [4. с. 15]. Тут стоит отметить, что обозначенное автором движение «сермеу» («серпер») было выполнено танцовщиками не в соответствии с его описанием в учебном пособии. Так, исполнители демонстрируют движение «сер-меу» (движение рук от себя или из стороны в сторону), видоизменив положение кистей «кызгалдак», обратив их в стандартную согнутую в запястьях позицию - ладошкой от себя. Подобное решение не нарушило визуального эстетического восприятия. Важным является тот факт, что движение «сермеу», нашедшее свое начало в данной постановке, по сей день пребывает в методике обучения, и используется в танцевальной практике Казахстана.

Также, на протяжении всего номера прослеживается положение рук «шаршы», которое автор использовала в совокупности с прыжками, такими как ешарре, а также в поворотах и люфт-паузах под затихание музыки. Данное движение являет собой две руки, поднятые в стороны на уровне плеч и согнутые в локтях под углом 90 градусов. Кисти подняты выше уровня головы, ладонями «к себе», пальцы вытянуты вверх и соединены.

Танец «Акат» являет собой прекрасный пример мужского дуэтного номера, в котором учтены все законы построения хореографического произведения. Несмотря на давность своего создания (1986 г.), танец находит одобрение у балетмейстеров Казахстана в наши дни, не теряет своей актуальности и имеет право пребывать в репертуарах профессиональных коллективов, как один из лучших образцов наследия казахского хореографического искусства.

Еще одним вдохновением для постановки послужил петроглиф, именуемый «Дуэль» из Долины Теректысай, расположенной на горе Хантау Юго-Западного Прибалхашья. Данный наскальный рисунок изображает женщину и двух мужчин с копьями в руках. Копье несет в себе не только значение воинственности, но также олицетворяет фаллический символ, что является предметом культа многих языческих религий, в котором заложен смысл мужского величия, достоинства и оплодотворяющего начала природы.

Как известно, казахскому народу издревле были присущи сражения, будь то борьба за землю или схватка за право обладать женщиной. О.В.Всеволодская-Голушкевич, использовав данный сюжет, создала поистине прекрасную работу под названием «Сайыс» (соревнование).

Танец был поставлен на артистов ансамбля «Алтынай» Дану Мырзабекову, Таланта Кылыш-баева, Еркебулана Агимбаева. Номер начинается с точной имитации наскального рисунка, имеющего форму треугольника, в котором мужчины стоят в застывшей позе за спиной женщины, обратив копья друг против друга. Женщина занимает позицию

по центру ближе к авансцене. Постановка по своей музыкальной составляющей представляет танцевальное действо средней динамичности. Размеренные движения артистов постепенно вовлекают зрителя в соревновательную сцену двух сильных мужчин. Посредством атрибута - копья, каждый из танцовщиков демонстрирует свое умение отразить удар и противопоставить силу против такой же силы противника. Танец находит умелое применение балетмейстером атрибута и обязательную оправданность. Так, зритель может наблюдать непрерывную борьбу с использованием копья через захваты, удары и другие техники владения данным видом метательного и колющего оружия, не теряя при этом хореографической основы.

Если мужская хореография построена в большинстве своем на работе с атрибутом, то женскую часть можно отметить, как насыщенную лексическим содержанием. Во всей картине борьбы, резко контрастирует пластика танцовщицы. Умелое использование балетмейстером профессиональных навыков юной артистки Д. Мырзабековой прослеживается, буквально, в каждом pas. Невероятно пластичные руки не могут не обратить на себя внимание. Также постановщик включила в женскую лексику вращения *tour endedans* и *tour chaîne* с использованием рук, собирающихся из первой позиции во вторую при каждом повороте. Несмотря на насыщенный текст танца, все выглядит гармонично и к месту. Хореография артистки являет собой зализанные переходы от одного движения к другому. Не преминула балетмейстер использовать и гибкий корпус танцовщицы посредством *port de bras* и наклонов из стороны в сторону (стебелек).

На протяжении всего танцевального действия артистка пребывает во взаимодействии с партнерами, не отдавая при этом предпочтения только одному. Все внимание героини приковано к обоим участникам номера. Ловко проскальзывая под скрещенными между собой копьями двух воюющих соперников, артистка показывает свое несогласие с

происходящим. Страх свершения непоправимого читается в каждой позе и жесте артистки.

Интересные находки балетмейстера О.В. Все-володской-Голушкевич и талантливое трио молодых артистов, чья совместная работа нашла выход в танце «Сайыс», не теряют своей актуальности по сей день, а также отвечают всем критериям построения танца и исполнительского мастерства.

В процессе изучения традиционной культуры казахов, хореограф объездил ни одну область, наглядно осваивая ведение быта, погружаясь в исследование казахского фольклора посредством книг, прочитанных в библиотеках городов Алма-Аты (старое название), Москвы, Санкт-Петербурга. Путем полученных практических и теоретических знаний, О.В.Всеволодская-Голушкевич сумела применить в своих постановках особенности казахских движений, передающих бытовые, игровые, трудовые пластические образы.

Так, например, освоенные навыки ведения хозяйства, нашли свое отражение в хореографической композиции «Кшз басу» (валяние, прессование войлока), поставленной на инструментальную пьесу-кюй Дайрабая («Дайрабай») и народную музыку «Кецес». Данная постановка являет собой картину «казахского аула, коллективного труда, радости, веселья народа» и демонстрирует лучшее прочтение принятой практики создания войлока [2, с. 36]. Посредством незатейливых, простых движений парни и девушки с палочками в руках (орудие труда для взбивания шерсти), весело собирая, изготавливают войлочный ковер - текемет.

Обращаясь к художественному содержанию данной постановки, мы можем наблюдать сюжет, со всеми обязательными составными (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, финал-coda). Обратим внимание, что музыкальный материал был собран из двух разнящихся по темпоритмической структуре произведений, и позволил балетмейстеру О.В.Всеволодской-Голушкевич найти единый музыкально-пластический континуум.

Экспозиция начинается под размеренный кюй «Кецес». Картина хореографической композиции являет зрителю девушек, выходящих спиной неспешным приставным шагом, с палочками в руках. Танцовщицы, одетые в платья свободного кроя и головной убор - саукеле (высокий конусообразный головной убор), образуют круг, в центр которого устремляют орудие труда. Посредством разнообразных рисунков и работы с атрибутом, мы можем явно представлять поэтапную подготовку, предшествующую созданию ковра из кошмы с узорами: отчистка, вычесывание шерсти, обязательная поливка водой, валяние войлока и трамбовка шерсти. Как было упомянуто выше, изготовлению текемета мог содействовать весь аул, в процессе которого немалая часть отводилась мужчинам. Со сменой образно-художественного содержания музыки (кюй «Дайрабай») появляются мужчины с большими палками в руках и помогают девушкам в этом нелегком и кропотливом труде. Прекрасно прослеживается лексика казахских движений в синтезе с классическим танцем. Заметим, что балетмейстер не преминула отметить легкое изменение в настроении девушек при появлении парней. Игриво брошенная реплика («Девушки, парни идут!») одной из танцовщиц: «Кыздар-ай, жшттер!», - показывает радостное взаимодействие молодежи друг с другом в процессе коллективного труда. Ритмичная музыка Дайрабая ознаменовалась кульминацией произведения, в которой работа над созданием теке-мета нашла свое завершение. В финальной части композиции, вернувшейся к народному кюю «Кецес», показывается складывание готовой кошмы посредством выстроенных в один ряд исполнителей, собирающих в рулон готовый текемет. Интересно представлена картина ухода со сцены: чередуясь через одного, парни и девушки уносят за кулисы сложенный войлочный ковер, первоначальным размеренным приставным шагом.

Являясь частью культуры народного творчества, искусство танца популярно и наиболее точно отражает нормы поведения в обществе, гендерные отношения, культурные ценности. Особенно это проявляется в

народных танцах. Это кодовая система для определенной группы населения. В рамках этой системы человек связывает себя с хореографическими элементами, воспринимает свою личность как неотъемлемую часть национальной социокультуры.

В этой кодовой системе содержится много информации, которая дается человеку через систему движений тела, формирование пространства и положения танцоров по отношению друг к другу. Здесь мы согласны с высказыванием: «Танец - это средство выражения эмоций посредством постоянно меняющихся движений с определенным ритмом» [6, с. 12].

Содержание казахского танца имеет широкий спектр. Повседневная жизнь народа стала неисчерпаемым источником темы этого искусства. Казахский танец следует рассматривать как важную часть нашей национальной культуры. Наряду с народным творчеством он вносит большой вклад в развитие профессионального исполнительского искусства.

Творческая культура народа вместе с человеческим сознанием прививает и нравственную природу. Ни один народ не может творчески выразить себя вне национальной культуры. Поэтому художник, композитор, хореограф при написании своего произведения старается изучать народную культуру. При постановке народного танца балетмейстер учитывает географическое положение, историю и особенности общественной жизни страны. Наверное, поэтому каждый народ оставляет свой след в искусстве танца.

В наши дни народный танец сближается с традиционными, бытовыми танцами. Его суть заключается в стремлении отразить региональные различия. Исследователи подчеркивают качества личности исполнителя в подаче хореографического материала. «Постепенное развитие танца направлено на сохранение национальной основы и идеи танца, его самобытности и обогащение его опытом профессионального искусства, а затем донесения до зрителя. Такая лексика, как язык танца, его движения - помогают создать картину, как краски в живописи» [3, с. 103]. Зрительское

восприятие этнографического хореографического материала осуществляется через призму спектакля. Невозможно создавать народные танцы без сильной внутренней, моральной поддержки исполнителя. «В повседневной жизни люди танцуют для себя, а не для публики. Если в таком виде танец переносится на сцену, то нет реализма искусства. Для зрителя танец не может быть копией повседневного танца» [7,5 с.].

Любые праздники, торжества, традиции сопровождалась народными танцами и они исполнялись публично, индивидуально. С развитием истории народа, можно сказать, что казахское искусство танца тоже совершенствуется, меняется его структура и пополняется в содержательном плане.

Искусство танца является общечеловеческим достоянием и понятно всем народам мира. В зависимости от национальных особенностей каждого народа - различны и художественные средства изображения и содержание искусства танца. Танец каждого народа возникает из красивых, тонких движений, подчиненных определенным правилам. Таким образом, со временем у народов мира сформировались принципы искусства танца. В искусстве танца мы ясно видим национальный характер каждого народа. Их легко отличить друг от друга, так как они могут выражать традиции, обычаи и образ жизни каждого народа.

Таким образом, современные постановки казахского народного танца, отражающие быт, обычаи и традиции народа - стали духовным сокровищем и формируют эстетические взгляды молодежи.

Выводы по 1 главе:

Казахский танец, как и музыка, является национальным достоянием, которое неразрывно связано с традициями народа. Наш народ умел широко праздновать особенные события жизни, такие, как проводы невесты, где исполнялись народные песни, кюи и проводились различные национальные

игры.

Такой масштаб празднования отображает выражение «отыз ^н ойын, кырык ^н тойын», что означает тридцать дней игр и сорок дней праздников. Культура народного танца возникла из народных игр, различных трудовых движений.

В целом танец - это искусство, основанное на настроении человека, подчиненное ритму музыки, представленному серией различных движений. Искусство танца отражает красоту и изящество человека, его отношение к жизни и настроению. Нужно только уметь правильно находить и использовать движения, которые представляют это настроение. Ритм ясно выражает невидимые колебания человеческой души. На возникновение народных танцев влияет характер, образ жизни и культура каждого народа.

Согласно историко-этнографическим исследованиям, на обширной территории так называемой «казахской степи» построено и разрушено множество селений и поселков. Однако для сегодняшнего поколения вышеупомянутые фольклорные темы были основой танцевального искусства, начиная с наскальных рисунков и заканчивая старинными народными танцами. Поэтому и искусство танца развивалось при сохранении национальной самобытности.

Хореография выступает важным элементом в системе идейной, развивающей, информационной, воспитательной, социальной, культурной, выразительной, релаксационной, коммуникативной, ценностно-гедонистической, адаптационно-рекреационной функций. Хореография - вид искусства, способный дать человеку чувство ответственности и долга. Изучение и интеграция народного хореографического искусства позволяет воспитать в народе чувство патриотизма и гордости, сохранить национальное достояние и обеспечить баланс между временем и поколением.

ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

2.1. Обзор существующих форм народно-сценического танца

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.

В функционировании казахского народного танца выявлено семь форм синтеза искусств: синкретизм, соподчинение, коллажное взаимодействие, симбиоз, снятие, концентрация, трансляционное сопряжение. Казахский народный танец является синкретическим видом искусства и неразрывно связан с устным народным творчеством, декоративно-прикладным искусством, национальным костюмом, музыкальным фольклором, обычаями и традициями казахского народа.

Национальный танец казахов подразделяется на следующие группы:

- 1) ритуально-обрядовый;
- 2) воинственно-охотничий;
- 3) бытово-подражательный;
- 4) массовый.

Отличием для них являются манера исполнения, разнообразие выразительных средств, направленность и т.д.

С развитием материальной и духовной культуры народа, созданием театров, хореографических училищ, концертных организаций в Казахстане берет свое начало профессиональное танцевальное искусство.

Только высокий уровень культуры определял и определяет сегодня интерес к народному творчеству прошлого и современному фольклору.

Танец, как один из древнейших видов художественного творчества, неразрывно связан со всеми сферами культуры общественного развития и отвечает общему мировоззрению общества.

Изучение сохранившихся в памяти народа традиций танцевального творчества дает основание утверждать о художественном значимом уровне культуры казахского народа и ее влиянии на весь процесс развития национального танца в Казахстане. Синкретичное единство художественного мышления указывает не только на древность казахского танцевального творчества, но и придает ему эстетическую характеристику. Казахский народный танец неразрывно связан с развитием различных танцевальных культур с их богатейшими национальными традициями.

Танцевальное искусство ярко проявляется в единстве разнонационального. Причем, единство выступает не как единотипичность, не как копирование одних национальных культур другими, а как единство при многообразии, неповторимом слиянии самобытных национальных форм, ритмов, красок. Конечной и основной целью развития национальных танцевальных искусств является не унифицирование их, не стирание различий между ними, не взаимное растворение их друг в друге, а взаимное обогащение при сохранении самостоятельности и самобытности.

Наряду со всем массивом, включенных в состав традиционных объектов культуры, танцевальная культура имеет свое назначение в развитии как народного творчества, так и профессионального искусства в целом. Однако в силу обстоятельств влияние современной моды, казахский народный танец претерпевает сегодня определенную эволюцию. Это ставит во весь рост проблемы его сохранения, сбережения от псевдонаучных изысков, фальшивости в исполнении, усложняющих задачу воссоздания народного танца во всем его великолепии и определения новых методов изучения и преподавания. Крайне необходимым стало повышение профессионального мастерства в преподавании, возросла педагогическая ответственность за воспитание подрастающего поколения.

Педагогическая практика показала, что для успешного развития казахского народного танца на современном этапе актуальной задачей является внедрение инновационных педагогических технологий в преподавании и обучении национальному танцу в вузах культуры и искусств. Инновационные педагогические технологии предполагают: возможность разработки различных выверенных педагогических технологий специалистами, свободный выбор технологий в соответствии с целями, возможностями и условиями взаимосвязанной деятельности педагога и студента.

Современные проблемы педагогики отличаются поиском новых нетрадиционных решений воспитательно-образовательной деятельности, созданием условий для наиболее полного развития и самоосуществления личности.

Танец и музыка всегда были нераздельны в историческом прошлом. Казахи же испокон веков славились в Великой степи как замечательные музыканты и природные певцы. Особая роль в становлении песенного и танцевального искусства игра музыкальный инструментарий. В силу традиционности, неизменяемости быта кочевников, у казахов - наследников традиционной культуры и духовности кочевья, огромную роль играло мифологическое сознание, ставшее неизбежно базовой частью традиционной культуры.

Сакральность музыкального языка, скрытая в его основополагающих моментах, напрямую сплавлена в различных языках культуры (слово, быт, орнамент, музыка, древнейшее искусство наскальной гравюры) и должно восприниматься в этом нерасторжимом единстве. Связь и "переплавка" различных видов искусства выполнялась через культового связника - шамана - баксы, а с распространением и развитием культуры в целом, через народных избранников - творцов слова и музыки - сал, сере, акын, жырау; певцов и танцоров. Инструмент шамана - кобыз - как многое в традиционной культуре кочевников, даже своим строением имеет

магический смысл - его форма напоминает лебедя, одну из самых почитаемых в мире птиц, являющуюся тотемом многих племен прототюрков.

Родословная другого важнейшего инструмента казахского народа - домбры - уходит в седую древность. Описание ее предшественников находятся в работах аль - Фараби, ибн - Сины, аль - Хорезми. Строение домбры осознавалось предками как антропоморфное образование, где колки, на которые натягивают струны осознавались как голова, гриф - как шея и грудь, дека инструмента - ноги. Строение грифа, разделенное передвижными ладами, тоже имело сакральное значение - как смысл человеческой жизни от рождения и до смерти.

Эмоционально - образный строй музыки кюев отличается богатством и разнообразием, в них отражена мудрость народа, его мироощущение, представления о прекрасном. Танцевальное творчество, как одна из форм художественного народного мышления, в своей эстетике создавало пластические и утверждало нравственные идеалы, отвечающие общему мировоззрению казахского народа. В танцевальной пластике нашли свое выражение характер, нравы, обычаи, тончайшие нюансы чувств и переживаний человека. Танцевальные традиции теснейшим образом были связаны со всеми формами художественного творчества и в первую очередь с декоративно-прикладным искусством.

В декоративно-прикладном искусстве, складывавшемся в процессе трудовой деятельности в соответствии с бытовыми условиями жизни казахов кочевья, самое большое значение имел орнамент. Как уже упоминалось ранее, тематика орнамента тесно связана с мифологическим и сакральным мышлением кочевников и имеет большое разнообразие. В орнаменте обширной форме отразилось эстетическое отношение к окружающей действительности - природе и труду.

В стилизованном мире орнаментальных узоров имеются космогонические, растительные и геометрические мотивы. Самым

распространенным являются "кошкар муйиз" (бараний рог), "Айшик гуль" (лунный цветок), "Шыккан кун" (восход солнца), "Торт муйиз", "Ушкуль" и многие другие. Важно отметить, что мотив рогов и следов скота, основы жизнедеятельности кочевников, имел и магическое значение.

Широко известные древние кюи и старинные ритмы использовались при постановке народных танцев «Коян би», «Жезтырнак», «Кдобеп». с 70-х годов XX века стали пропагандировать сценические постановки народных танцев. Здесь можно назвать танцы «Шалкыма», «Айда былым», «времек», поставленные на произведения Сугира, А.Байтурсынова и Даулеткерей и на долго вошедшие в репертуар фольклорного ансамбля «Шертер».

В танце «Шалкыма» изображен тонкий и грациозный образ девушки-казашки, а в «Айда был-ным» - вежливость, «Ормек» - передает образ мастерицы рукоделия. После в репертуар отдельных танцоров фольклорного ансамбля «Сазген» вошли танцы на произведения Кызыл мойын Куандык, Раз-дык, Байжигит, а также танцы «Жезтырнак», «Кылышпан би», «Келиншек», «Айкосак», «Ортеке», в основы которой легли мотивы баксы шаманов.

Солисты ансамбля «Сазген», созданного при Музее музыкальных инструментов имени Ыкыласа в Алматы, представили в 1983 году программу «Казахские фольклорно-этнографические танцы». Народная тема в репертуаре известных исполнителей Тойган Изим и Усен Макан, посвятивших много лет работы развитию казахского танца, является основой их творчества. Тойган Изим исполняла танец "Жезтырнак" в постановке балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич, где образ красивой девушки превращается в злой дух ведьмы-жезтырнак. Этот мифический образ в кочевой жизни был близок восприятию казахского народа. А танец «Ортеке» в исполнении Усена Макан - это подражание движениям из мира животных.

Можно сказать, что О.В. Всеволодская-Голуш-кевич основывала свои постановки на казахских легендах.

Известный художник, киноактер Аубакир Исмаилов проделал огромную работу по возрождению танцев, которые он видел в детстве в селе, которым научился у отца и деда. Танцы Исмаилова «Кусбегидауылпаз», «Жастар бш», «Алка котан» и в сегодняшние дни очень популярны.

Роль фольклора в развитии искусства танца мы можем увидеть также в репертуаре Государственного ансамбля танца «Алтынай».

Хореографическая композиция «Бастау», вошедшая в репертуар ансамбля, включала танцы "Сайыс, "Баксы ойыны", «Жезтырнак», «Кылышпан». И все эти танцы исполнялись под старинные народные кюи. Танцевальные постановки «Келиншек», «Жар-жар», «Прощание», являются ярким примером возрождения древнего культурного наследия нашего народа и стали настоящим традиционным представлением. Танец «Баксы ойыны» (Шаманская игра) послужил основой для пополнения репертуара ансамбля такими фольклорным произведениям, где изображались действия древних времен.

Развитие любого вида искусства не может ограничиваться фольклором, этнографией и народным творчеством. Известно, что идти в ногу со временем, запросами жизни, удовлетворять культурно-эстетические вкусы зрителей требует большого творческого поиска, художественной концентрации коллектива. Поэтому исполнительское мастерство -это не просто копия народного искусства, это особый вид, возникающий в результате творческого объединения артистов. Поэтому работа, которая начинается с прослушивания и анализа музыки каждого танца, заканчивается утверждением типа сценического костюма.

Танец «Кайран 25», вошедший в репертуар юных танцоров ансамбля «Сазген» Алматинской областной филармонии, а позже получивших звание заслуженных артистов Республики Казахстан Ай-гуль Тати и Гульнары Пишенбаевой, стал поистине народным произведением. В описании жизни двух стариков танцорам удалось ярко и убедительно передать образ через

казахскую танцевальную пластику. Известно, что балетмейстер Гульсауле Орымбаева умеет точно передать национальный характер, а от исполнителей требуется большое мастерство, чтобы донести его до зрителей.

«Все старинные казахские традиции и праздники сопровождались песнями и стихами, поэтому, если театр хочет прикоснуться к жизни народа, необходимо создать полноценный образ старины», — сказал Мухтар Ауэзов [1, с. 53]. А. Тажи-баев, изучавший историю драматического театра, говорил: «Драматургия народной поэзии, песни и драматические элементы из эпоса явились прекрасной основой для национального театра» [4, с. 11]. Такие народные традиции, как «Жар-жар», «Прощание», «Беташар», которые связаны с этим театральным искусством, стали прекрасным образцом народных танцев, занимающих место в репертуаре танцевальных коллективов.

Казахский национальный танец с момента своего становления как профессионального вида сценического искусства, продолжает развиваться и совершенствоваться. В результате поисков современных авторов, танец, не теряя своей самобытности, трансформируется в новые формы и вызывает неподдельный восторг публики не только по всей стране, но и далеко за ее пределами. Прекрасным доказательством тому служит деятельность выдающегося хореографа нашей современности, Заслуженного деятеля Казахстана, балетмейстера-постановщика театра «Астана балет» А. А. Тати.

На сегодняшний день прекрасным достижением в области национального танца является концертная программа «Наследие великой степи», ставшая визитной карточкой театра «Астана балет. Вошедшие в программу хореографические миниатюры авторства А. Тати демонстрируют историю, богатые традиции казахского народа и красоты необъятной природы нашей родины. Эстетика, зрелищность, богатство костюмов, смысловая глубина казахской хореографии вызывает у зрителей неподдельный восторг по всему миру. Отзыв «Как тонко подан фольклор»,

оставленный избалованной публикой, проживающей в государстве Монако, которую казалось уже ничем не удивить, наиболее полно и емко характеризует танцы авторства А. Тати, чья утонченная натура сопоставима с ранимой, чуткой и чувственной душой художника.

Благородство и нежность женского образа, грациозность стройного стана артисток в постановках А. Тати пленяет и восхищает. Используя в своих танцах этнографические элементы и современные балетмейстерские решения, хореограф создает неповторимый пластический рисунок, идентичный казахским орнаментам, которые в свою очередь несут собой глубокие исторические и философские значения. Так, примером использования смысловой орнаментики в хореографических поисках А. Тати, служит миниатюра «Арулар», поставленная на музыку этно-фольклорного ансамбля «Туран», и исполняется шестнадцатью артистками.

В хореографии мы можем наблюдать нежную пластику рук и плавные перегибы корпуса танцовщиц, мягко скользящих по сцене хороводным шагом. Артистки, демонстрируя слаженность коллективной работы, словно нимфы, парящие над землей, под мелодичные напевы вовлекают зрителя в сюжеты народных сказаний.

Изящество казахской женщины характеризуется чувственностью, страстностью, мечтательностью, некой любовной негой, и, конечно, благородством – все это легко прослеживается в каждом произведении А.Тати. Тут, мы не можем не обратиться к образу казахских женщин, таящего в себе глубокий философский смысл. Именно такая тема нашла выход в танце «Әсем қоңыр», созданного на музыку известного казахского кюйши прошлых столетий Дины Нурпеисовой.

Женщине в культуре казахов отводится значимая роль, пропитанная глубоким уважением как к матери, жене, сестре, дочери. «Әсем қоңыр» таит в себе образ женщины, с точки зрения философии. В дни нашей современности мы видим, как казашки гармонично сочетают в своем характере уважение к традиционным правилам поведения и стремление не

отстать от современного течения нынешнего времени. Сегодня, они имеют прекрасное образование, работают и успевают посвящать себя семье, ведь именно семья относится к ценностям первого порядка, и является залогом стабильности и благополучия.

Просмотр хореографической миниатюры «Әсем қоныр» оставляет неизгладимое впечатление, рисуя в умах зрителей картины, в которых казахские женщины, преисполненные чувством долга, издревле несли в мир жизнь, любовь и заботу.

Во всей картине хореографической миниатюры без особых усилий прослеживается поэтический и вдохновенный портрет степных красавиц. Каждое движение артисток, будь то поворот головы, взмах руки или проникновенный чувственный взгляд, дает осознание того, насколько сильны традиции казахского народа, уходящие глубоко в древность, в котором женщина всегда занимала важное место.

А. Тати искусно может применить лирический образ женщины в самых разных танцевальных формах. Девушки в ее постановках – это девушки совершенно разного темперамента и характера.

Помимо массовых номеров программа «Наследие Великой степи», также включает в себя танцы сольного исполнения. Композиция «Ақ қыз» была поставлена на народную музыку в обработке Заслуженного деятеля РК Едиля Хусаинова. По всем составляющим композиционного построения и сценографическому оформлению, в данном произведении проводятся некие параллели с лебедем Сен-Санса. Подобному восприятию способствует образ артистки в белом одеянии, танцующей под прожектором следящего света (пушки), который как бы выхватывается из окружающего темного фона сцены. Заметим, что композиция «Ақ қыз», несмотря на свою «лебединую» тематику, разнится с вышеописанным нами танцем «Аққу». Если в первой постановке мы видим сюжет, в котором прослеживаются черты натурального лебедя, то «Ақ қыз» передает в своей лексике в первую очередь черты казахской девушки, чья манера граничит с гордой пластикой,

ранимостью и хрупкостью белых птиц.

Танцы авторства Айгуль Абикеновны разнообразны и оригинальны. На фоне лирических женских танцевальных композиций, резко отличается своим смысловым содержанием, и, соответственно, хореографическим текстом танец, уносящий зрителя в древние времена ожесточенных битв за родную землю. В этой связи обратимся к казахскому танцу, в семантике которого лежат, так называемые бинарные оппозиции. Здесь мы имеем в виду соединение мужского и женского начал, противопоставление добра злу, отражение жизни и смерти.

Так, в хореографической композиции «Ұлы дала» (музыка Е. Хусаинова) артисты демонстрируют равнозначную силу и мощь, отвагу и доблесть, как мужчин, так и женщин, корни которых восходят к далеким предкам казахов – сакам. Лексический текст построен на трюковых элементах мужской хореографии, сопряженных с классическими движениями в виде больших прыжков, вращений, и поддержек с партнершами.

Манера мужчин невольно заряжает бравостью повадок, неукротимостью и быстротой движений, эмоциональным накалом, воодушевленным настроением к победе – всем тем, что издревле присуще казахским батырам.

Женская хореография в своей сложности ничем не уступает мужскому тексту. Заметим, что в женской пластике наблюдается воинственная характерная подача, быстрая динамика движений, так же построенная на сложных прыжках в виде *pas de chat*, многократных пируэтах и *tour chaines*.

При всей динамичности музыкальной и лексической составляющих, в середине танца мы можем наблюдать медленную часть, в которой пара мужчины и женщины, как бы восходя к своему природному началу, сливаются в лирическом дуэте. В данной танцевальной части танцоры, представая друг перед другом лицом к лицу, как будто на миг вспоминают об истинном своем предназначении.

В танце «Ұлы дала» женщина не покоряется воле мужчины, она осознает собственную неотразимость и всем своим волевым посылом демонстрирует готовность противостоять силам зла.

Процесс исследования творческой деятельности А. Тати, приводит нас к пониманию истинных мотивов ее творческих изысканий, обозначенных стремлением к усовершенствованию казахского танца и желанием посредством него расширить бескрайние горизонты богатейших культурных традиций казахов.

Пути решения дальнейшего развития казахской хореографии и популяризации его на мировой культурной арене, Айгуль Абикеновна видит в правильно выстроенной системе обучения в профессиональных учебных заведениях. В пример педагог-хореограф приводит знаменитую китайскую школу хореографического искусства, учения которого заключают в себе все аспекты физической подготовки артистов: гимнастику, акробатику, классический танец, актерское мастерство и многое другое.

Урокам казахского танца в образовательных учреждениях, по мнению А.Тати отводят малое количество времени, а используемые методы полноценно не отвечают требованиям, в котором казахский танец и его исполнение прогрессировало бы и улучшалось. Также, педагог считает, что раскрытию потенциала казахской лексики будет способствовать классификация танца на различные виды (фольклорный, стилизованный, классический и т.д.). Казахский танец в видении Айгуль Абикеновны – это новые формы хореографической лексики, трансформация которой приведет к полной интеграции в мировое культурное пространство.

Как сказала Заслуженная артистка РК Г.Ю. Саитова: «Интеллигентная натура хореографа отражается в ее танцах». Тонкая личность балетмейстера, прослеживается в каждом танце, лексика которого пропитана утонченностью, изяществом, и благородством. Движения, наполненные многообразием красок народного колорита, вытекая одно из другого, составляют прекрасные постановки балетмейстера.

Основываясь на изучении творческих изысканий Айгуль Абикеновны Тати резюмируем, что созданные через призму жизненного и профессионального опыта хореографические полотна, отвечают всем имеющимся канонам балетмейстерского искусства. Хореограф поистине является мастером интерпретации казахского сценического танца. Работы А. Тати служат доказательством того, что казахская хореография многогранна и поистине обладает потенциалом для полной интеграции в мировое культурное пространство.

2.2. Методология сценического выражения по созданию казахского народно-сценического танца

Национальные спектакли, репертуарная политика театров, развитие национального балета и хореографии, подготовка национальных кадров – всё это предопределяет многогранный процесс развития культуры в современном государстве с уникальной историей и генезисом, а также его вступление на новую ступень человеческого самосознания.

Социально-политические катаклизмы, происходящие в мире, еще более усугубляют главные жизненные приоритеты, которыми являются Человек, природа, мир, самосознание и духовные ценности нации. Вместе с тем, наше будущее – это новый виток надежды и опыт в достижении высших результатов и эволюционного прогресса современного Казахстана. В многовековой и уникальной истории Казахстана имеется ряд неизученных фактов, оказавших определенное влияние на формирование национальной ментальности народа, традиций и обрядов, что в современном обществе может проявиться исчезновением знаний об общем опыте аутентичных форм бытия древних казахов.

Духовная культура общества – это, прежде всего, его национальное сознание, «никакая модернизация не может иметь место без сохранения национальной культуры» [1]. Происходящие общественные и

социокультурные процессы приводят к пониманию, что наследие нации определяет культурный и интеллектуальный уровень государства, в том числе во всех его технологических, экономических и политических направлениях.

Национальный танец и традиционная танцевальная культура всегда вызывали огромный интерес в обществе, и сегодня хореографическое искусство является одним из духовных векторов в жизни общества. Естественные процессы в искусстве и его интеллектуальный уровень находятся во взаимном тождестве с профессиональным уровнем исполнителей и создателей, которые несут в себе, как правило, школу своего учителя, его методику, тактику, и все, что он дал своему ученику помноженное на личное совершенство, трудоспособность, талант и творческий потенциал. Это означает, что первично – подготовка кадров: артистов, художников, музыкантов, т.е. образование. Не зря существует такое понятие, как «кузница кадров», и только потом – уровень национальных театров, оркестров, художественных галерей и других учреждений культуры.

Ключевыми понятиями измерения профессионального уровня и качества сегодня являются: Школа, обучение, профессиональная подготовка будущих кадров, а также такой значимый фактор как самоактуализация и адаптация молодых кадров в профессиональной среде. Проходят годы и целые исторические периоды, которые в современном обществе и новым поколением уже воспринимаются в качестве уникального наследия, вверенным выдающимися предшественниками с глубоким смыслом его сохранения и преумножения для следующего поколения.

Танцевальному наследию от первой профессиональной исполнительницы Шары Жиенкуловой, непревзойденных Даурена Абирова и Аубакира Исмаилова, внесших огромный вклад в становление казахского танца, сегодня необходимо научно-методическое осмысление в профессиональном образовании и искусстве. Именно из глубинных истоков

они черпали материал для сценической трансформации, развития национальной хореографии, ее неповторимой красоты и уникальности. Благодаря их вкладу, сегодня в Казахстане развивается профессиональное хореографическое образование, школа казахского танца, театры, национальные балетные спектакли.

На сегодняшний день казахстанскими специалистами, педагогами разработаны учебники, учебные пособия, программы по казахскому танцу, имеющие положительную апробацию, как на сценических площадках, так и в учебном процессе профессиональных технических и высших заведений. Развитие национального хореографического искусства можно проследить и в репертуаре казахстанских балетных театров. Все это говорит о развитии новых направлений в искусстве, а также побуждает к поиску новых форматов и сохранению национальной культуры в образовательной среде.

Обращение к национальной культуре и ее аутентичным формам – явление естественное. Современное общество осознанно стремится к самопознанию. С другой стороны, уникальный материал, созданный многими авторами, в некотором смысле все еще остается не запечатленным и не зафиксированным в полном объеме. Сегодня, когда казахский танец достиг интенсивного развития и традиционная культура обретает новые средства художественного выражения, необходимо сохранять то, что подразумевает казахское национальное достояние и активно внедрять результаты исследований в образовательную систему, процессы подготовки национальных кадров и специалистов по казахскому танцу.

Безусловно, каждый национальный танец различных этносов имеет неповторимый колорит и специфические особенности, поэтому их нельзя сравнивать. Все многообразие национальной хореографии и народных танцев заключается, прежде всего, в их разнообразии. Народные танцы – это своеобразное олицетворение характера народа и его души. Сохранение танцевальных традиций сегодня – это отношение современного общества к своим истокам и культуре.

Для сохранения национального, этнического «духа», точности воспроизведения и обработки конкретного национального материала, необходимы глубокие знания характерных особенностей танца этноса, его лексики, традиционных рисунков, особенностей развития техники хореографической стилизации. Следовательно, задачи сохранения народного танца для последующих поколений заключаются в определении методов и форм стилизации, а также актуализация традиционной танцевальной культуры. Рассматривая проблему адаптации традиционной народной художественной культуры к современным условиям как определяющему фактору развития народного танца, исследователь А.Г. Чурашов отмечает: «Каждый танец отвечал характеру, духу того народа, у которого он зародился. Но даже в рамках одной страны мы можем видеть сильные изменения в исполнении народного танца и этому способствует ряд объективных и субъективных причин» [13, С. 51].

В связи с этим, казахскому танцевальному искусству необходима объективная оценка прошлого и настоящего. Компонентный и структурный анализ системы формирования у обучающихся знаний, умений и навыков тесно связан с функциональным анализом профессиональной подготовки, который имеет два аспекта: он предполагает раскрытие механизмов внутреннего и внешнего функционирования системы формирования высококвалифицированных кадров в области мирового хореографического искусства и национальной хореографии, что является отличительной чертой национальной балетной школы любого государства.

На наш взгляд, эти траектории являются ключевыми в развитии национальной культуры, искусства и хореографического образования. При всей красочности «природы» казахского танца, сущностью которой, в первую очередь, является феноменальная и уникальная пластика, а также глубокое образное содержание, важно так же осознавать и его слабые стороны. Имеющиеся пробелы, касательно отдельных вопросов методики преподавания, необходимо восполнять посредством методических

семинаров, курсов ФПК и обмена опытом специалистов. Вместе с тем, здесь важны и условия, предусматривающие сохранение его как аутентичной культуры этноса и совершенствования для восприятия современным поколением.

В Казахской национальной академии хореографии функционирует научно-исследовательская лаборатория казахского танца, где проводится объемная поисковая работа. Специалисты лаборатории не являются «лицами со стороны». Это преподаватели Академии, непосредственно работавшие под началом выдающихся представителей Школы казахского танца, хорошо знающие специфику творчества и танцевальное наследие каждого мастера. Первостепенная задача для разработчиков заключается в определении единого учебного материала для повсеместного освоения казахского танца, как профилирующего курса для учебных заведений всех образовательных уровней. Миссией лаборатории является методическое и системное оснащение учебного материала, а также определение и систематизация разделов казахского танца, их научно–методическое обоснование.

Профессиональное обучение казахскому танцу в современных условиях заключается в сохранении традиций обучения, что должно выражаться в первичных его формах, постановке корпуса, рук, ракурсов и поворотах головы. Все движения должны исходить от точных конкретных его специфических характеристик, что называется «в чистом виде». Вместе с тем, наблюдения за общим процессом позволяют заключить, что сегодня исполнение казахского танца желает лучшего в определенных аспектах. Это касается исполнения, как цельных произведений, так и отдельных движений. Здесь имеются некоторые вопросы, связанные с организацией учебного процесса и методикой обучения, а также учебными целями и задачами в разрезе образовательных уровней. «... для того, чтобы успешно реализовывать цели любого типа профессионального образования, необходимо не только пересмотреть содержание образовательного

процесса, но и обеспечить качество методического оснащения специальностей, содержания обязательных учебных дисциплин, формы организации всех процессов на основе системного подхода» [11, С. 8]. Эти вопросы мы намерены рассмотреть.

Практика показывает, что содержание профессионального хореографического образования в Казахстане, формы проведения занятий и другие процессы, направленные на подготовку будущих специалистов в технических профессиональных учебных заведениях и вузах еще не в полной мере отвечают потребностям подготовки кадров по национальной хореографии. Вместе с тем, в Казахской национальной академии хореографии функционирует система многоуровневой профессиональной подготовки специалистов различных направлений хореографического искусства, пересмотрены и обновлены все составляющие планирования, структуры, организации, функционирования образовательной системы.

Необходимо отметить, что на разных образовательных уровнях (ТиПО, бакалавриат) в соответствии с образовательными и профессиональными задачами, процесс организации профессиональной подготовки специалистов весьма различный, а именно, в колледже – профессиональная техническая подготовка, в вузе – подготовка педагогов-методистов. В связи с этим, профессиональное хореографическое образование мы рассматриваем по двум структурным направлениям: по вертикали и по горизонтали. «Критерием первой структуросоставляющей, т.е. вертикального показателя выступает уровень и сложность стандартных профессиональных образовательных программ, а также ее базы, это: среднее специальное звено (ТиПО), высшее звено – вуз (бакалавриат), послевузовское звено (магистратура, докторантура).

Вторая горизонтальная структуросоставляющая – это целевые назначения образовательного процесса, область профессиональной деятельности, которые зависят от уровня профессиональной подготовки и его целей, например:

1) для технического и профессионального хореографического образования результатом обучения является исполнительская деятельность (квалификация специалистов: артист балета, артист ансамбля);

2) для высшего хореографического образования результатом профессионального образования является педагогическая или режиссерская деятельность (квалификация специалистов: педагог-хореограф, режиссер хореографии, искусствовед) [11, С.15–16].

Методический анализ содержания занятий казахского танца в учебном процессе ТиПО показал, что здесь, по большому счету, исчезает техническая чистота, а также сливаются в одной манере разные, по своей сути, танцы и их стиль исполнения.

Важно подчеркнуть о необходимости познания и понимания обучающимися разных стилей и манеры исполнения от разных балетмейстеров и разных хореографических произведений на образовательном уровне ТиПО (подготовка артистов балета, ансамбля), восприятие ими оригинальных балетмейстерских почерков и их идей при создании сценических образов. Не следует забывать, что казахские танцы классифицируются по различным характеристикам, которые, в свою очередь, отличаются друг от друга по видам, жанрам, стилю, манере исполнения, лексике, выразительности жестов и оригинальности танцевальной пластики. Видожанровая структура казахского танца (ритуально–обрядовые, воинственно-охотничьи, бытовые и подражательные, социально-сюжетные и игровые танцы) были рассмотрены в исследовании С.Ш. Тлеубаева [14, с. 340-342]. При подготовке будущих артистов балета и артистов ансамбля важно изучать танцевальное наследие и хореографические произведения выдающихся балетмейстеров.

Анализируя работы Д. Абирова, Л. Сарыновой, А. Исмаилова по исследованию казахского танцевального фольклора, мы обнаружили большое количество названий, из которых выделили названия, относящиеся

к женскому исполнению:

- «Кур бии» - танец куропаatok;
- «Каз катар» - гусиный ряд;
- «Акку» - лебедушка;
- «Тырна би» - танец журавля;
- «Келиншек» - невестка;
- «Той бий» - свадебный танец;
- «Шильдехана» - ритуальный танец в честь новорожденного;
- «Айголек» - лунный круг;
- «Кииз басу» - кошмоткание;
- «Ормек би» - танец ткачих;
- «Карлыгаш» - ласточка и др.

Многие сюжетные женские пляски часто исполнялись мужчинами, но если бы женские фольклорные образы не имели ценности как танцевально-пластический язык, они бы не сохранились до наших дней.

Также мы выделили движения, на основе которых создавалась хореографическая лексика для женских танцев. Вот некоторые из них:

- айналма – вращение, кружение;
- акселеу – колыхание ковыля;
- білезік ойнату – игра браслетами, вращение запястьями;
- бау – цепочка;
- беташар – кокетство, открывание лица;
- буранбель – гибкая талия;
- буркасын – метель, вихрь;
- жаулык – платок;
- жун туту – разделка шерсти;
- каз мойын – гусиная шейка;
- камыр илеу – раскатывание теста;
- кошкар муйіз – бараньи рога;
- кус канат – птичьи крылья;

кус тандай (птичье небо) – мелкие переступания;
кызгалдак – тюльпан;
орама – наматывание нити;
укі – перья филина.

Данные названия встречаются в описании движений в книгах и учебных пособиях Шары Жиенкуловой («Тайна танца»), О. ВсеволодскойГолушкевич («Азбука казахского танца»), Д. Абирова («История казахского танца»), Г. Бейсенова (программа по казахскому танцу для хореографических училищ) существующей проблемы и недостаточного внимания к национальному танцу в современном хореографическом образовании можно привести незамысловатые примеры. Так при изучении и исполнении наследия классического балета педагоги очень внимательно со всей ответственностью передают манеру исполнения той или иной вариации своим ученикам, сохраняя каждый взгляд, каждый жест и другие нюансы, характерные для хореографии балетмейстеров прошлых веков (М.Петипа, М.Фокина и др.).

В результате – зритель лицезреет настоящие шедевры прошлых веков и восхищается, как хореографией, так и манерой, созданного сценического образа, определенной эпохи и времени, балетмейстерского стиля, которые скрупулезно изучаются и отрабатываются в учебно– творческом процессе. Именно такой подход в изучении наследия в рамках учебного процесса должен быть у педагогов казахского танца. К сожалению, сегодня можно видеть, в лучшем случае, только «текст» танца–наследия, так называемой, «географии» уникальной по своей значимости постановки.

Изучать стиль и более глубокие нюансы того или иного танца, на занятиях по казахскому танцу и истории отечественной хореографии, вообще–то не приходится. В этом, на наш взгляд, заключается основная проблема по обучению казахского танца на профессиональном техническом уровне.

Субъективными, но все же влияющими на общий процесс факторами

организации учебного процесса, является недостаточный объем времени в учебных планах ТиПО, который сводится к двум часам в неделю. К сожалению, такой подход допускается в национальной балетной школе. Отсюда следует, что содержание или программа по предмету «Казахский танец» выстраивается таким образом, где акцент в выборе учебных примеров для развития исполнительской техники переходит на материал от педагога, его составленных учебных примеров, этюдов и танцев. С другой стороны, за такой маленький объём времени невозможно отработать методику и технику исполнения движений, пластику рук, которыми наполнен казахский танец. Таким образом, развивается небрежность в исполнении, которая приводит к отсутствию эстетики национальной хореографии на сцене, в спектаклях и становится уже привычным явлением "Казахский балетный" (хореография Ю. Тулубы).

Композиция создана на основе казахской национальной пластики и общепринятых традиций балетного танца. Характер исполнения движений партнера и партнерши несколько различен. Партнер должен выразить в своих движениях мужественное, волевое начало, партнерша - передать лирическое и немного кокетливое настроение.

Танец состоит из двух фигур. Первая занимает 8 тактов и исполняется дважды. Вторая фигура занимает 16 тактов.

М/Р - $\frac{2}{4}$, темп умеренно быстрый.

1 ЖИВО

2

3

Казакский бальный. Ж. Бейбулатов

4

5

6

Казакский бальный. Ж. Бейбулатов



Казахский бальный. Ж. Бейбулатов

Основные положения в паре и соединения рук

Открытое положение.

А. Д - справа. Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединены перед К, П.Р. (К) и П.Р. (Д) соединены в 3п (рис. 28а).

Б. Д - слева. П.Р. (К) и П.Р. (Д) соединены перед К, Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединены в 3п.

Закрытое положение. Руки разъединены и опущены.

Боковое положение. Левое: выпрямленные Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединены, свободные руки отведены в сторону, кисти приподняты.

Движения рук

Хлопки (одна четверть такта). Исполняются хлопки в ладоши справа или слева на уровне плеч. Одновременно выполняется небольшой поворот и наклон корпуса в том же направлении.

Круговое движение (2 такта). Движение выполняется переменнo П.Р. и Л.Р., другая рука сохраняет положение за спиной.

1 такт: "раз" - П.Р. сгибается у корпуса, ладонь обращена вперед (рис. 28б); "два" - выполняется круговое движение предплечьем П.Р. вверх-вправо-вниз-к себе.

2 такт: "раз" - завершая круговое движение, П.Р. раскрывается в сторону, кисть ладонью обращена вверх; "два" - пауза, при продолжении Л.Р. начинает движение.

На счет "раз" следующего такта Л.Р. сгибается у корпуса, П.Р. переводится за спину.

Основные движения. И.П. - 1п, 3п

Переменный ход (один такт). Движение выполняется вперед с П.Н. и с Л.Н.

"Раз" - шаг П.Н. вперед с каблука на всю ступню; "и" - шаг-приставка Л.Н. на полупальцы к середине ступни П.Н.; "два" - шаг П.Н. вперед; "и" - пауза.

В паре. Возможны два варианта.

А. И.П. - открытое положение лицом по Л.Т. (рис. 28а). К и Д начинают движение с П.Н. и продвигаются по Л.Т.

Б. И.П. - боковое положение (левое), выпрямленные Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединены. К и Д начинают движение с П.Н. и, исполняя 2 переменных хода вперед по небольшому полукругу по Л.Т., меняются местами. К.П. - закрытое положение.

Полуповороты (5 тактов). И.П. - лицом по Л.Т.

1 такт: "раз" - шаг Л.Н. вперед; "два" - П.Н. отводится вперед на каблук (рис. 28в).

2 такт: "раз"- "два" - 2 шага против Л.Т. в повороте (180°) вправо, начиная с П.Н. К.П. - лицом против Л.Т.

3 такт: "раз" - шаг П.Н. вперед; "два" - Л.Н. отводится вперед на каблук.

4 такт: "раз"-"два" - 2 шага по Л.Т. в повороте (180°) влево, начиная с Л.Н. К.П. - лицом по Л.Т.

5 такт: "раз" - шаг Л.Н. вперед; "два" - П.Н. отводится вперед на каблук.

В паре. И.П. - открытое положение лицом по Л.Т. (Д - справа) (рис. 28а).

После первого полуповорота К и Д принимают открытое положение лицом против Л.Т. (Д - слева), положение рук меняется. После второго полуповорота К и Д принимают И.П.

Боковой ход (2 такта). И.П. - 3п (П.Н. впереди). Движение выполняется вправо с П.Н. и влево с Л.Н.

1 такт: "раз" - шаг П.Н. вправо на каблук, Л.Н. сгибается позади П.Н.; "два" - шаг-приставка Л.Н. в 3п назад с подушечки на всю ступню.

2 такт: "раз" - шаг П.Н. вправо с каблука на всю ступню; "два" - пауза.

Боковой ход выполняется с круговым движением рук: вправо - П.Р., влево - Л.Р.

В паре. И.П. - закрытое положение, руки разъединены и опущены. Вначале движение выполняется вправо, К и Д расходятся; затем - влево, К и Д возвращаются в И.П.

Притоп и хлопок (один такт).

"Раз" - притоп П.Н. впереди Л.Н.; "два" - хлопок.

В паре. И.П. - закрытое положение, руки опущены.

Вначале хлопок выполняется слева, К и Д поворачиваются друг к другу правым плечом.

При повторении движения хлопок выполняется справа, К и Д принимают И.П.

Шаг и приставка (один такт). Это заключительное движение используется для перехода в И.П. танца.

"Раз" - шаг П.Н. вперед; "два" - приставка Л.Н. в 1п.

В паре. И.П. - закрытое положение (К - спиной, Д - лицом к Ц), руки

опущены.

Исполняя шаг вперед, К и Д одновременно поворачиваются (К - влево; Д - вправо) до положения лицом по Л.Т. На счет "два" руки соединяются в И.П. первой фигуры.



а



б



в

Авторская композиция

Первая фигура (16 тактов). И.П. - открытое положение лицом по Л.Т. (Д - справа), Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединены перед К, П.Р. (К) и П.Р. (Д) соединены в 3п.

1-3 такты: три переменных хода. 4-8 такты: полуповороты. 9-16 такты: повторение движений 1-8 тактов. В конце руки разъединяются, К и Д поворачиваются в закрытое положение (К - спиной, Д - лицом к Ц).

Вторая фигура (16 тактов). 1-4 Такты: два боковых хода: вправо (К - против Л.Т.; Д - по Л.Т.) и влево (К - по Л.Т.; Д - против Л.Т.). 5-6 такты: Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединяются, К и Д, исполняя два переменных хода в боковом положении, меняются местами. К.П. - закрытое положение (К - лицом, Д - спиной к Ц). 7-8 такты: два движения притоп и хлопок. 9-12 такты: два боковых хода: вправо (К - по Л.Т.; Д - против Л.Т.) и влево (К - против Л.Т.; Д - по Л.Т.). 13-14 такты: Л.Р. (К) и Л.Р. (Д) соединяются, К и Д, исполняя два переменных хода в боковом положении, возвращаются на исходные места. К.П. - закрытое положение (К - спиной, Д - лицом к Ц). 15 такт: движение притоп и хлопок. 16 такт: шаг и приставка, К и Д принимают И.П. первой фигуры.

Танец можно повторить.

В процессе организации образовательного процесса применимы различные методы, среди которых: анализ учебного процесса, выявление «слабых сторон» и их причин, организация занятий, видов практики, межпредметных связей общепрофессионального и профессионального циклов, принятие соответствующих корректирующих мер. Несмотря на то, что хореографическая педагогика набирает динамику и качество, в обучении казахскому танцу наблюдается ряд недоработок, которые подлежат устранению на местах. Например: – в методике обучения отсутствует единая система преподавания.

Здесь важно понимать, что казахский танец является учебной профилирующей дисциплиной, где должна существовать общность в методике при всей ее вариативности, т.е. речь идет не об «одинаковости» ведения занятий по казахскому танцу разными преподавателями, а о выработанной программе изучаемого материала, основанной на анализе существующих материалов, источников и сценической практики; – в обучении и исполнительском искусстве всё ещё имеются факты расхождения в терминологическом аппарате.

Как правило, о любом предмете (учебная дисциплина) можно рассуждать лишь с позиции системности терминологического и понятийного аппарата. В практике казахского танца встречаются движения, имеющие в силу субъективных причин, несколько вариантов названий, что отрицательно отражается в учебном процессе, особенно при самостоятельном освоении учебного материала; – недостаточное внимание преподавателей по казахскому танцу к музыкальному сопровождению занятий и подбору музыкального материала.

Таким образом возникают препятствия в формировании и воспитании музыкального вкуса у обучающихся посредством казахского музыкального фольклора. Также существуют факты, когда преподаватели на занятиях работают под фонограмму в сопровождении электронных и других

нетрадиционных музыкальных инструментов.

Особенно такие моменты наблюдаются в детских хореографических коллективах. В таких условиях обучающиеся воспринимают псевдонародную (стилизованную) мелодию за народную; – преподаватели по казахскому танцу очень часто опираются на собственный опыт, выдумку, забывая о том, что в практике казахского танца за долгий путь развития накопилось множество уникальных примеров и хореографических произведений выдающихся балетмейстеров, которые по достоинству вошли в «Золотой фонд» казахского танцевального искусства. В свое время, в силу исторических, социально экономических причин этому виду национального искусства не было отведено должного внимания со стороны общественности.

Благодаря исследованиям российских и казахстанских ученых (А.Г. Максимова, А.Х. Маргулан, П.И. Мариковский, А.П. Окладников, У.Д. Джанибеков и др.), мы сегодня имеем уникальную возможность применять накопленный опыт в решении основных педагогических задач в области казахской национальной хореографии. Следует отметить, что «Золотой фонд» по хореографическому искусству или «Наследие казахского танца» в Казахстане еще никак и никем не зарегистрирован, и как следствие – многими преподавателями по казахскому танцу не берётся во внимание.

Непоправимые ошибки времени и общества, «белые пятна» в танцевальной традиционной культуре в прошлом, отчасти были выявлены и восстановлены для изучения выдающимися предшественниками, а именно, проведена огромная работа по восстановлению древней танцевальной культуры казахов. Вместе с тем, сохранение их наследия и творчества, которое также может исчезнуть навсегда, осуществляется сегодня специалистами научно-исследовательской лаборатории. Следовательно, перед современным поколением хореографов и исследователей обозначились первостепенные задачи– всячески оберегать, пропагандировать и приумножать достижения уникального по своей

специфике и природе казахского танца. Такие танцы, как: «Айжан қыз», Ш.Б. Жиенкуловой, «Балбырауын», «Ұтыс би», «Қоштасу», «Алтынай» Д.Т. Абирова, «Аққу» Б.Г. Аюханова, «Шолпы», «Ата толғау» З.М. Райбаева, «Қиізбасу», «Алқақотан», «Сайыс», «Келіншек», «Шалқыма», «Ақат», «Буын би» О.В. Всеволодской-Голушкевич, «Жайляуда» Г.А. Орумбаевой, «Ыңғайтёк» М.Ж. Тлеубаева и многие другие, следует изучать.

Освоение будущими специалистами–хореографами лучших образцов национальной хореографии создаст условия для формирования их художественного вкуса и профессиональной компетентности.

На основе многолетнего опыта мы пришли к убеждению, что переход от изучения основ казахской народной хореографии до техники исполнения должен проходить в рамках двух ее составляющих:

- 1) освоение национального хореографического наследия, современных достижений казахской танцевальной пластики и техники исполнения;
- 2) применение инновационных методик обучения, основанных на анализе всех существующих методических систем.

Решение данных вопросов возможно только на основе системного подхода, где все системообразующие элементы будут направлены на достижение поставленных задач. А также в содержание современного учебно– творческого процесса в вузах должны входить знания о природе, обществе, жизнедеятельности кочевников–степняков. Необходимо отметить, что казахский танец постоянно технически усложняется, в том числе и за счет заимствования у танцев других народов их виртуозных трюков. При этом забываются и не используются «свои», не менее техничные и эффектные приемы, которые исполнялись в самобытном творчестве первых исполнителей. Сегодня молодые талантливые хореографы создают удивительно красивые, оригинальные казахские произведения в различных танцевальных жанрах и стилях – народные, стилизованные танцы, сочиняют в жанре современной хореографии,

синтезируют народные аутентичные формы с современной и демиклассической лексикой. Все эти преобразования в хореографическом искусстве продиктованы запросами общества.

Выводы по 2 главе:

Поэтому стремление творческой среды создавать национальные произведения посредством нового видения в режиссерских решениях занимает сегодня активную позицию. Необходимо отметить, что касательно методики обучения, содержания дисциплины, структуры урока в силу развития и формирования собственного опыта наши позиции менялись. Необходимо понимать, что всё развивается, обогащается новыми подходами, современным видением и восприятием авторов и зрителя. Исходя из данных условий, нынешняя наша позиция (научно–исследовательская, методическая, педагогическая и творческая) заключается в том, что синтез национального и традиционного с современными творческими инновационными подходами в различных видах искусства – есть одно из направлений сохранения наследия для будущих поколений.

Сегодня имеются все условия для реализации различных творческих проектов, мы являемся свидетелями многочисленных мюзиклов, литературно–художественных произведений, музыкально–драматических картин, художественных фильмов, созданных по мотивам традиционной культуры и исторических процессов казахского этноса талантливых авторов. Их художественные полотна заставляют задуматься о национальной принадлежности, формируют патриотизм, рассказывают о забытых судьбоносных событиях, ставших для казахов переломными.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Казахское танцевальное искусство проявляет себя в неповторимом слиянии самобытных национальных форм, ритмов, красок. Обучение

казахскому народному танцу на высокой профессиональной основе в вузах культуры и искусств станет возможным при комплексном подходе, систематизации терминологического аппарата по теории и методике преподавания данного курса.

Перспективы развития и совершенствование казахского народного танца предполагают внедрение инновационных педагогических технологий в учебно-творческий процесс, свободный выбор их в соответствии с целями, возможностями и условиями взаимосвязанной деятельности педагога и студента вуза культуры и искусств. 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.

В заключение можно сказать, что казахский народный танец развивался синкретично с другими видами искусства. Народная хореография представляла собой многофункциональную систему, способствующую всестороннему развитию человека. Он используется для совершенствования объективных качеств человека, т. е. его тела (физическое здоровье, красота строения тела, ровная осанка и т. д.), при формировании его субъективных качеств, являющихся важными составляющими человека, т. е. его духовного понимания (нравственные идеалы, ценности, отношение к другим, сила воли и др.).

Известно, что жизнь и традиции народа меняются в связи с изменениями в обществе. Соответственно тематическая идея и содержание танцевального искусства, уходящего своими корнями в народное творчество, постоянно меняются.

Определены основные методические принципы обучения казахскому народному танцу в вузах культуры и искусств: учебная программа должна представлять собой целостную систему последовательного осознания связей казахской традиционной культуры, единство эмоционального и сознательного начала в работе студента на уроке при его общей повышенной эмоциональной содержательности, содержательное единство учебного материала и системы методики преподавания, повсеместное внедрение многоуровневой системы хореографического образования специалистов по казахскому народному танцу, совершенствование системы обучения путем стандартизации для единого образовательного процесса и обеспечение интеграции отечественных достижений в сфере казахского народного танцевального искусства.

Научно исследуя и творчески развивая лучшие традиции народной хореографии, О. В. Всеволод-ская-Голушкевич обогатила танцевальные номера новыми выразительными средствами.

Основу данного танца составляют традиционные движения ручного ткачества при изготовлении баскура. О. В. Всеволодская-Голушкевич, наблюдая за трудовым процессом, и, придавая большое значение рукам девушек, в своей книге «Пять казахских танцев» точно описывает выполнение узорчатой вытканной тесьмы - баскура: «Руки девушки - создатели непреходящей красоты баску-ров, имеют в танце особое значение.

Колоссальный труд О.В. Всеволодской-Голушкевич, обозначенный научными изысканиями и большими хореографическими свершениями, обратило широкую публику в интересный мир танцевального искусства казахов, присутствовавшего в жизни народа всегда. Именно тщательное

изучение быта и традиций, дало исследователю право утверждать, что танец сопровождал весь исторический процесс народа.

Таким образом, на основе научных трудов и проведенном анализе хореографических постановок О. В. Всеволодской-Голушкевич, мы приходим к следующим выводам:

- балетмейстерские работы нашли свое зарождение в результате этнографических исследований и составили первоначальный репертуар Государственного ансамбля «Алтынай»;

- в танцевальных фрагментах найдены идентичные черты пластики и священных ритуалов, обозначенных петроглифами Центральной Азии;

- тщательное исследование традиционной культуры казахов, послужило импульсом для написания монографий «Баксы ойыны», «Пять казахских танцев», а также учебника «Школа казахского танца».

- разработанные балетмейстером движения явились новаторскими, а мужской танец получил новое развитие и обрел разнообразную технику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абирова Д.Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографии. – Алма-Ата., 1992. – С. 160.
2. Бейсенова Г.Н. Программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений. – Алматы, 1993.
3. Всеволодская-Голушкевич О. В. Школа казахского танца. – Алматы: Әнер, 1994. – С. 184
4. Всеволодская-Голушкевич О.В. Пять казахских танцев. - Алма-Ата: Әнер, - 1988. - 152 с.
5. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. - А: Әнер, 1994. - 184 с.
6. Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы ойыны. - Алматы: Рауан, 1996.-144 с., с иллюстр.
7. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства М., 1970.
8. Жиенкулова Ш. Тайна танца. – Алма-Ата: Әнер, 1980. – С . 280.
9. Имашева С.А. Жалпы білім беретін мектептердің «ХОРЕОГРАФИЯ» класына арналған оқу әдістемелік құралы. Орал, 2010 ж.
10. Кожобекова, Ж. Живое искусство танца - Алма-Ата: Онер, 1989
11. Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства Вестник МГУКИ. - 2008 -№1 (19). - С. 231-235
12. Кульбекова А.К., Ізім Т.О. Теория и методика преподавания казахского танца Учебник- Астана: 2012.-200с.илл.
13. Кульбекова, А.К. Казахский танец: вопросы сохранения традиционной хореографии и перспективы развития народного танца в Республике Казахстан // Вестник МГУКИ. - 2011 - № 2 (19).
14. Кульбекова А.К. Исследователь казахского танцевального

фольклора Ольга Всеволодская-Го-лушкевич. / Сб. научных статей «Наследие и современные проблемы хореографического искусства и образования», посвященный 100-летию Шары Жиенкуловой. - Астана: КазНУИ, 2012. - 221 с.

15. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата «Жалын», 1978 С. 176 с.

16. Саитова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. - Алматы: Мир, 2017. - с. 287.

17. Тати А. Программные требования по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях. – Алматы, КазНАИ им. Т.Жургенова, 2009. – С. 56.

18. Тати А.А., Кульбекова А.К., Садыкова А.А., Шамшиев А.Ш. Қазақ биі. Анық– тамалық / Казахский танец. Справочник. – Нур–Султан, 2021. – С. 60.

19. Хореографическое искусство Казахстана: традиции и современность. Коллективная монография // под общ. ред. Нусипжановой Б.Н. – Астана: ИП «Булатов А.Ж.», 2022. – С. 360.