



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«История и современное бытование танцевального искусства уйгур в

профессиональных и любительских коллективах»

Выпускная квалификационная работа

по направлению 44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Педагогика хореографии»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

95,13 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

«04» 01 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ-307-211-2-1

Нуртас Адия Ерсайынкызы

Научный руководитель:

Доцент, заслуженный работник культуры

РФ, доцент кафедры хореографии

Белов Владимир Александрович

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. УЙГУРСКИЙ НАРОД: ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА.....	8
1.1 Роль и место танцевальной культуры уйгур в Казахстане	8
1.2 Этнические особенности традиционной танцевальной культуры уйгур	24
1.3 Проблемы современного бытования танцевального искусства уйгур в профессиональных и любительских коллективах Республики Казахстан.....	53
ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА УЙГУР В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛЮБИТЕЛЬСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ.....	62
2.1 Уйгурская хореография и ее освоение в ансамбле танца «Шернияз»	62
2.2 Организация и результаты опытно-экспериментальной работы .	73
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	85
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	88
ПРИЛОЖЕНИЕ	94

ВВЕДЕНИЕ

Танцевальное искусство как форма художественного и культурного выражения занимает важное место в системе духовных ценностей общества. Народный танец, являясь частью нематериального культурного наследия, отражает исторический опыт, мировоззрение, эстетические идеалы и этническую самобытность народа. В условиях современного многонационального культурного пространства он выполняет не только художественную, но и воспитательную функцию, способствуя сохранению национальной идентичности и развитию межкультурного диалога.

В Республике Казахстан, характеризующейся богатым полиэтническим составом населения, народная хореография выступает значимым элементом культурной политики и художественного образования. Особое место в этом контексте занимает танцевальная культура уйгурского народа, отличающаяся выразительной пластикой, сложной ритмической организацией и глубоким образно-смысловым содержанием. Сохранение и развитие уйгурского танцевального искусства в современных условиях требует научного осмысления и педагогически обоснованных подходов.

Актуальность исследования обусловлена современными процессами глобализации и стандартизации сценического искусства, которые нередко приводят к упрощению и нивелированию национальных особенностей народной хореографии. В практике профессиональных и любительских коллективов уйгурский народный танец зачастую подвергается формализации, утрате стилевой достоверности и сведению к внешним эффектам, что ослабляет его культурно-историческое и воспитательное значение. Особенно остро данная проблема проявляется в системе обучения танцу, где процесс освоения хореографического материала нередко ограничивается механическим заучиванием движений без осмысления их символики, образного содержания и культурного контекста. В связи с этим

возрастает необходимость разработки и экспериментальной проверки комплексных программ обучения, ориентированных на формирование не только технических навыков, но и этнокультурной осознанности, художественного мышления и уважительного отношения к национальной традиции.

Целью исследования является педагогическое обеспечение процесса сохранения танцевального искусства уйгур в профессиональных и любительских коллективах.

Для достижения поставленной цели в работе были определены следующие задачи:

- проанализировать роль и место танцевальной культуры уйгур в культурном пространстве Республики Казахстан;
- выявить этнические и художественные особенности традиционного уйгурского танца;
- определить проблемы современного бытования танцевального искусства уйгур в профессиональных и любительских коллективах;
- разработать и внедрить программу освоения уйгурской хореографии с учетом возрастных особенностей;
- провести педагогический эксперимент и определить динамику освоения уйгурского танца в экспериментальной и контрольной группах;
- проанализировать результаты экспериментальной работы и оценить эффективность предложенной программы.

Объектом исследования является танцевальное искусство уйгурского народа в системе профессионального и любительского хореографического образования.

Предметом исследования является процесс освоения уйгурского народного танца в профессиональных и любительских хореографических коллективах на основе комплексной программы обучения.

Гипотеза исследования: мы предположили, что обучение уйгурскому народному танцу будет более эффективным при использовании

комплексной программы, сочетающей техническую подготовку, этюдную деятельность и систематическое изучение культурно-исторического контекста, что способствует формированию устойчивых исполнительских навыков, развитию этнокультурной осознанности и сохранению национальной самобытности танцевальной традиции.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- разработана и экспериментально апробирована комплексная программа обучения, ориентированная на интеграцию технической, творческой и культурно-исторической подготовки;
- выявлена динамика формирования исполнительских и этнокультурных навыков у обучающихся различных возрастных групп;
- обоснована возможность переноса сформированных навыков на освоение нового хореографического материала.

Современное состояние и степень изученности проблемы. Проблемы сохранения и развития народного танцевального искусства получили отражение в трудах отечественных и зарубежных исследователей в области хореографии, этнокультурологии и художественного образования (Б.С.Ишкин, М.А. Тимофеевская и др.). В научных работах рассматриваются вопросы стилевой специфики народного танца, его педагогического потенциала и роли в формировании культурной идентичности (Л.Я. Николаева, К.Г. Фатхудинова и др.). Вместе с тем исследования, посвящённые уйгурскому танцу как объекту педагогического эксперимента в условиях современных коллективов Республики Казахстан (С.Н. Абдуллаев, Г.С. Абдуллаева и др.), носят ограниченный и фрагментарный характер, что обуславливает необходимость дальнейшего научного изучения данной темы.

Методологической основой исследования являются положения теории и методики хореографического образования, а также культурологический и системный подходы. В работе использовались следующие методы исследования: Теоретические: теоретический анализ

научной и методической литературы; педагогическое наблюдение; сравнительно-исторический анализ.

Эмпирические: анализ исполнительской деятельности; сравнительный анализ результатов; методы количественной и качественной обработки данных; педагогический эксперимент (констатирующий, формирующий и контрольный этапы).

Базой исследования послужил хореографический ансамбль «Шернияз» при Павлодарской филармонии имени Исы Байзакова.

Результаты исследования апробированы в процессе учебно-репетиционной и концертной деятельности хореографического ансамбля «Шернияз», а также использованы в практике обучения уйгурскому народному танцу в профессиональных и любительских хореографических коллективах.

Теоретическая значимость исследования заключается:

- в расширении научных представлений о педагогических возможностях уйгурского народного танца и уточнении методических подходов к его освоению;

- в уточнении педагогических условий эффективного освоения уйгурского народного танца в современных хореографических коллективах.

Практическая значимость состоит в возможности использования разработанной программы в деятельности хореографических коллективов, образовательных учреждений и системе дополнительного художественного образования.

Апробация результатов исследования. Тема данной выпускной квалификационной работы апробирована следующими научными трудами, опубликованными в сборнике факультета народного художественного творчества «ЮУрГГПУ» по следующим темам:

1. «Структурно-семантическая реконструкция древнего уйгурского танца «Сама».

2. «Проблемы сохранения и развития уйгурского танца в

межэтническом пространстве Республики Казахстан».

Положения, выносимые на защиту

- уйгурский народный танец обладает высоким культурно-воспитательным и педагогическим потенциалом.

- комплексная программа обучения обеспечивает более эффективное освоение национальной хореографической лексики по сравнению с традиционным подходом.

- интеграция технической, этюдной и культурно-исторической подготовки способствует формированию устойчивых исполнительских и этнокультурных навыков.

- экспериментальная программа обеспечивает положительную динамику освоения уйгурского народного танца в различных возрастных группах.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложения. В первой главе рассматриваются этнокультурные особенности уйгурского народа и его танцевальной традиции. Во второй главе представлена экспериментальная работа по сохранению и развитию уйгурского танцевального искусства в профессиональных и любительских коллективах. В заключении обобщены результаты исследования и сформулированы основные выводы.

ГЛАВА 1. УЙГУРСКИЙ НАРОД: ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

1.1 Роль и место танцевальной культуры уйгур в Казахстане

История человечества демонстрирует, что политические лидеры и даже наиболее мощные имперские государства со временем исчезают, однако мудрость, достижения и культурное наследие продолжают играть значимую роль на протяжении всей человеческой истории. В этом контексте изучение уйгурской идентичности представляет особый научный интерес, поскольку данный народ сформировал устойчивую культурную традицию в одном из ключевых регионов Евразии [44].

Культура и искусство уйгуров развивались не только на основе сохранения собственных традиций, но и в результате интенсивного взаимодействия с соседними народами. В работе термин «уйгурская земля» используется в географическом, а не в геополитическом значении. Под ним понимается восточная часть Центральной Азии, протяжённостью до 2000 км с востока на запад и до 1650 км с севера на юг. Данный регион составляет примерно одну шестую территории современного Китая и в настоящее время известен как Синьцзян-Уйгурский автономный район [2].

Уйгуры и их предки относятся к числу древнейших тюркоязычных народов Центральной Азии, проживавших в регионе с I тысячелетия до н.э. В китайских исторических источниках они упоминаются под различными этнонимами, включая ди, сюнну, динлин и гаочэ. Эти племена обитали к северу от Тянь-Шаня и вдоль рек Селенга и Орхон; впоследствии данная территория стала известна как область Уйгурского каганата [47].

Значительная часть уйгурского народа в результате исторических и политических процессов оказалась за пределами своей исторической территории. В современный период уйгуры являются одной из крупнейших этнических групп Республики Казахстан и в последние годы занимают пятое место в этнической структуре населения после казахов, русских,

узбеков и украинцев. С учётом демографических тенденций предполагается, что в ближайшие годы они могут занять четвёртое место. Согласно официальным статистическим данным, на начало 2020 года численность уйгуров в Казахстане составляла 274 509 человек, что соответствовало 1,47% от общей численности населения страны [55].

В отличие от многих других этнических групп, уйгуры Казахстана характеризуются компактным расселением, преимущественно в юго-восточной части страны – в Алматинской области и городе Алматы. Такое территориальное распределение стало результатом длительных миграционных процессов, начавшихся в конце XIX века. Формирование уйгурской общины на территории современного Казахстана было обусловлено географической близостью Семиречья Российской империи к исторической родине уйгуров – Восточному Туркестану. Первая массовая миграция уйгуров в Семиречье в новое время была связана с присоединением Российской империей территории Таранчинского Илийского султаната [66].

В период российского управления Илийским регионом (1871-1881 гг.) граница с Китаем была передвинута на восток, а территория Кетменской волости включена в состав Семиреченской области. Петербургский договор 1881 года юридически закрепил новую границу, что привело к переселению в Семиречье 45 373 уйгуров, основавших город Яркенд (Жаркент) и около 80 сельских населённых пунктов. Численность уйгурского населения региона в дальнейшем увеличивалась как за счёт естественного прироста, так и в результате продолжающегося миграционного притока [66].

Значительное увеличение численности уйгуров в Казахстане произошло в 1950-1960-е годы вследствие массовой миграции из Синьцзян-Уйгурского автономного района. По оценкам исследователей, в ходе массового исхода 1962 года регион покинули от 62 000 до 100 000 человек. В результате в течение одного десятилетия численность уйгуров в Казахской ССР увеличилась почти вдвое. Эти миграции привели к

формированию нового сегмента внутри уйгурской общины и обусловили внутреннюю социальную дифференциацию [48].

Местные уйгуры обозначали новоприбывших термином *khitailiq* («выходцы из Китая»), тогда как прежнее население получило название *yärlük* («местные»). Впоследствии, по мере адаптации мигрантов и на фоне усиления антикитайских настроений, данный термин приобрёл негативную коннотацию и был частично заменён более нейтральным обозначением *ghulzhiliq* («выходцы из Гульджи»). Эти различия отражали не только происхождение, но и особенности культурной социализации и языковой практики [34].

Советская национальная политика придавала особое значение развитию национальных языков и культурных институтов. Уйгуры были активно включены в систему образования на родном языке, начиная с 1920-х годов. В послевоенный период и особенно в 1970-1980-е годы наблюдался расцвет уйгурской культуры, связанный с развитием школьного образования, издательской деятельности, театрального и музыкального искусства [39]. В независимом Казахстане система образования на уйгурском языке в целом была сохранена, однако постсоветский период характеризуется постепенным сокращением числа учащихся и усилением процессов русификации молодёжи (рис. 1)

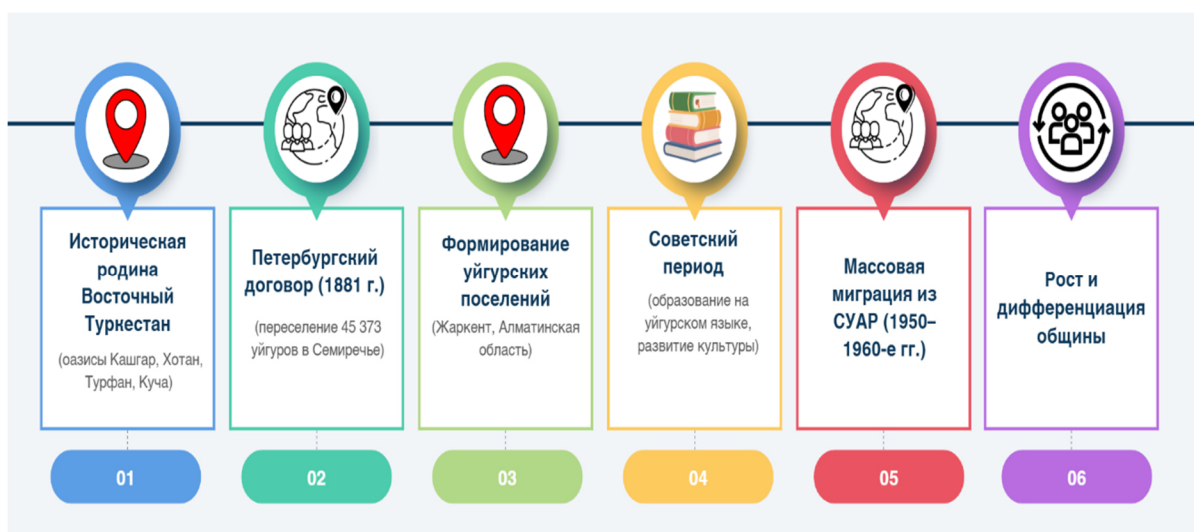


Рисунок 1 – Основные этапы формирования уйгурской общины на территории Казахстана

Рисунок отражает основные этапы формирования уйгурской общины на территории Казахстана и демонстрирует поэтапный характер данного процесса, который обусловлен историческими, политическими и миграционными факторами.

Таким образом, уйгурская идентичность формируется в сложном взаимодействии исторической памяти, миграционного опыта, культурного наследия и современных социополитических условий. Уйгуры Китая и Казахстана, находясь в различных государственных и культурных пространствах, сохраняют общие элементы этнической идентичности, одновременно адаптируя её к специфике окружающей среды, что делает их культурное развитие важным объектом научного анализа.

Устойчивые культурные ценности нашли отражение и в народной мудрости. Уйгурские пословицы и поговорки, зафиксированные ещё в средневековых источниках, подчёркивают стремление к свободе, самостоятельности и ответственности личности за собственный выбор. Данные элементы культурного сознания сохраняются в уйгурской традиции на протяжении многих столетий.

Уйгурское искусство оказало значительное влияние на культурную историю Центральной Азии. Уйгурский народ сформировал собственную систему декоративного искусства, отличающуюся разнообразием форм, орнаментов и цветовых решений. Элементы художественного стиля прослеживаются в традиционной национальной одежде, ювелирных изделиях, ковроткачестве, музыкальных инструментах, архитектурных деталях и предметах быта.

Особое место занимает буддийское искусство, представленное, в частности, настенными росписями монастырского комплекса Безеклик. Археологические исследования подтверждают, что данный комплекс является одним из наиболее значимых и хорошо сохранившихся памятников буддийского искусства уйгурского периода [39]. Эти художественные произведения свидетельствуют о высоком уровне

эстетического развития и тесных связях уйгурской культуры с художественными традициями Востока и Запада.

Ранние религиозные представления оседлого населения Восточного Туркестана, по мнению исследователей, восходят к древнеиранским культовым системам и, вероятнее всего, были связаны с зороастрийской традицией. На рубеже нашей эры данные верования постепенно уступили место буддизму, который проник в регион из Центральной Азии и Северной Индии. Буддийский этап истории Восточного Туркестана оказал исключительное влияние на развитие мировой культуры в целом. Благодаря своему положению на нескольких маршрутах Великого шёлкового пути этот регион на протяжении веков оставался пространством активного культурного и религиозного взаимодействия. Он неоднократно входил в состав различных государственных образований, переживал периоды подъёма и упадка, что способствовало формированию многослойной культурной среды. Буддизм сохранял своё влияние в Восточном Туркестане на протяжении около тысячи лет, оставив заметный след во всех сферах духовной и художественной жизни уйгуров, включая танцевальное искусство.

В более поздний период через Центральную Азию на данную территорию проникли христианство и манихейство. Кочевое население Великой степи, представленное тогузскими и огузскими племенами этническими предками уйгуров, с древности отличалось религиозной открытостью. В этом пространстве сосуществовали различные религиозные системы, включая буддизм, несторианское христианство и манихейство. Вместе с тем объединяющей мировоззренческой основой для кочевых сообществ оставалось тенгрианство. Данная система верований базировалась на архаических представлениях о мире и включала почитание природных стихий и духов предков [60].

Центральное место в тенгрианском пантеоне занимал Тәңгірі, осмысляемый как первооснова мироздания и высшее божество. Наряду с

ним почитались Көк-Тәңірі (Небо), Йер-Су (Земля и Вода) и Умай – покровительница семьи и материнства. Обращение к Тәңірі в молитвенной практике носило обобщённый, философский характер и понималось как обращение к вечному и всеобъемлющему началу. На символическую многозначность данного понятия указывал Ч. Валиханов, отмечая, что образ «Көк-Тәңірі» соединяет в себе как наглядное представление о небе, так и абстрактное осмысление божественного начала [52].

Мифопоэтическое мировоззрение кочевых народов находило отражение в культе духов природных объектов – гор, водоёмов, деревьев, а также в системе тотемических и генеалогических мифов. Согласно этим представлениям, происхождение тюркских народов связывалось с образом волка, выступавшего в роли мифического предка и защитника рода, тогда как у уйгуров данный мотив получил особую интерпретацию [20]. Духи предков рассматривались как посредники между мирами и как покровители живущих [69]. В этом контексте шаман выполнял функцию медиатора между человеком и сверхъестественным пространством, являясь носителем сакрального знания и занимая значимое положение в социальной структуре древнего общества [61].

С распространением мировых религий – сначала манихейства, затем буддизма и впоследствии ислама – социальная роль шаманов существенно изменилась. Тем не менее элементы шаманского мировоззрения продолжали существовать в культуре тюркских народов на протяжении многих веков, сохраняясь в трансформированном виде вплоть до современности [60; 61].

Несмотря на отсутствие у кочевых обществ театра и бытового танца в современном понимании, результаты этнографических и культурологических исследований позволяют выявить в их художественном мышлении своеобразный «генетический код» искусства. Этот код обуславливал формирование ритуально-действенных форм, органичных для архаического сознания и соответствующих ментальности кочевого населения.

Исследователи подчёркивают, что шаманские ритуалы обладали выраженной театрализованной структурой. Они включали элементы костюма, реквизита, особой манеры исполнения и сочетали канонические формы с импровизацией. Экстатическое состояние шамана находилось в тесной связи с драматургической организацией действия, что позволяет рассматривать данные ритуалы как раннюю форму синкретического сценического искусства [52].

Особенности шаманских практик у уйгуров были подробно изучены в начале XX века российским востоковедом С.Е. Маловым, который описал обрядовые и целительные действия как у мусульман-уйгуров Восточного Туркестана, так и у уйгуров-буддистов провинции Ганьсу [68; 39]. Его полевые материалы свидетельствуют о том, что шаманские элементы продолжали существовать наряду с исламскими ритуалами, адаптируясь к новым религиозным условиям [39].

Так, в обряде «аксу» исламские элементы сочетались с архаическими практиками: церемония начиналась с омовения и молитвы, после чего следовали ритуальные действия, сопровождавшиеся серией «оюнов» и коллективными возгласами. Подобное сочетание традиций демонстрирует устойчивый синкретизм религиозного сознания уйгуров.

Ритм играл ключевую роль в структуре шаманских обрядов, выступая средством выражения эмоционального и духовного состояния человека и трансформируясь в танцевальное действие. Кульминацией ритуала становился момент экстатического «духовного контакта», сопровождавшийся игрой на ударных инструментах – дапе.[53; 64].

Особый интерес представляют наблюдения Г.Ю. Саитовой, зафиксировавшей в 1986 году исполнение шаманского «оюна» в Узбекистане [54]. Анализ данного ритуала, проведённый при участии профессионального музыканта Акбара Бакиева, позволил рассмотреть его с точки зрения хореографической драматургии. Структура «баксы ойун» включает последовательные части – «Санам», «Кичик ойун», «Чон ойун» и

кульминационный «Ягдаш», что свидетельствует о наличии в основе древнего шаманского танца развитой композиционной модели. Данные принципы – экспозиция, развитие, кульминация и завершение – находят отражение и в современных формах уйгурской хореографии [54].

Музыкальная культура уйгуров характеризуется богатством форм и глубокой исторической преемственностью. Одним из наиболее значимых достижений является система классических музыкальных циклов – Двенадцать мукамов, сохранившихся до настоящего времени [20;58]. Их формирование и кодификация связаны с культурным возрождением XVI века и деятельностью выдающихся уйгурских музыкантов и мыслителей.

Музыка южных оазисов – Хотана и Кашгара – демонстрирует тесную связь с классическими музыкальными традициями Центральной Азии, прежде всего Бухары и Самарканда. В то же время музыкальная культура восточного оазиса Кумула (Хами) обнаруживает значительное сходство с музыкальными практиками Северо-Западного Китая [55].

Несмотря на то что каждый оазисный центр до настоящего времени сохраняет собственное звучание и репертуар, все региональные традиции объединены общим языком и культурным пространством, поддерживаемым постоянными торговыми контактами и миграцией населения. Музыкальное единство проявляется в сходстве используемых инструментов, жанровых форм, исполнительских стилей и контекстов бытования музыки [55].

Наиболее престижным и широко известным жанром уйгурской музыкальной культуры является мукам – масштабные циклические сюиты, включающие вокальные, инструментальные и танцевальные разделы. Помимо мукама в уйгурской традиции сохраняются жанры песенного эпоса (дастан), различные формы повествовательной песни (кошак, ляпяр, айтшиш, мядди-наме), танцевальные сюиты (сэнэм), инструментальная музыка, а также жанры, связанные с суфийскими ритуалами [66]. Особое место занимает обширный пласт народных песен, тематически

сосредоточенных на страданиях земной жизни, социальных тяготах и переживаниях неразделённой любви [6].

Вопреки распространённому на Западе представлению об исламе как религии, враждебной музыкальному искусству, у уйгуров многие традиционные музыкальные практики тесно связаны с религиозной сферой. Значительную роль в этом сыграли суфийские братства, использовавшие музыку как средство духовного выражения и укрепления веры [33]. В современный период традиционные жанры сосуществуют с популярной музыкой и деятельностью профессиональных государственных ансамблей.

Сами уйгурские исследователи прослеживают истоки своей музыкальной традиции вплоть до XI века до н.э., связывая их с племенами ди, упоминаемыми в ранних китайских династийных хрониках. Формирование первого тюркского государства – Кёк-Тюркского каганата – произошло в VI веке н.э. на территории, известной сегодня как Восточный Туркестан. Уйгуры же появились в регионе позднее: в 840 году они переселились с территории современной Сибири после распада своего государства в долине реки Орхон и расселились к северу и югу от Тянь-Шаня, смешавшись с местным населением. В связи с этим музыкальное наследие региона до IX века также рассматривается как составная часть современной уйгурской культуры.

Китайские письменные источники содержат многочисленные упоминания о музыкальной культуре «Западных регионов» (xīу). Согласно династийным хроникам, музыкант из оазисного государства Кёсэн (совр. Куча) по имени Сюцзюй прибыл в 567 году ко двору китайского императора У-ди в свите тюркской принцессы и познакомил китайский двор с теорией семи ладов и пяти тонов. Музыка Кёсэна, Идикута (Турфана), Ивиргола (Кумула), Удуна (Хотана) и Суле (Кашгара) пользовалась широкой популярностью в Китае в эпоху Тан и Сун (VII-X вв.). Музыканты из этих регионов выступали при императорском дворе и в крупных городах Китая, вводя новые инструменты и репертуары, что отражено в поэтических

источниках того времени. Исследователи полагают, что знаменитые танские придворные сюиты дацзюй, впоследствии воспринятые японской традицией, восходят к крупным циклическим формам (чонг кюй) Западного региона V века. Традиция содержания музыкантов из Западных регионов при китайском дворе сохранялась вплоть до эпохи Цин. В архивных материалах цинского двора упоминаются восемь музыкантов Западного региона, исполнявших произведения с названиями сэнэм, джула, саликя – терминами, которые используются и в современной уйгурской музыкальной традиции [65].

Историческое движение музыкальных влияний в регионе преимущественно осуществлялось с запада на восток. Наряду с влиянием Западного региона на Китай, уйгурская музыка на протяжении веков активно впитывала культурные элементы Центральной Азии, распространявшиеся по Великому шёлковому пути. Ислам начал проникать в регион уже в X веке, достигнув Кашгара, тогда как в Кумуле он утвердился лишь в XVI веке.

Особое значение в истории уйгурской культуры придаётся Караханидскому каганату (X–XII вв.), который рассматривается как период расцвета музыкального искусства. С распространением ислама в регион пришли элементы персидско-арабской культуры, труды музыкальных теоретиков аль-Фараби и Ибн Сины, а также новые инструменты, включая литавры и духовые ансамбли (нагхра–сунай), сопровождавшие правителей в военных походах.

Эпоха Чагатаев (XIV–XV вв.) также считается важным этапом развития музыкальной культуры. Многие уйгурские мукамы традиционно связываются с поэтами и музыкантами этого времени, включая Алишера Навои, Абдуррахмана Джами и Мухаммада Кучтингирия. Ценным источником по музыкальной культуре периода является труд «История музыкантов» (Tarikhi Musiqiyun), написанный Муллою Исматуллою Моджизи в середине XIX века. В этом сочинении в мифологизированной

форме излагается генеалогия музыки – от легендарных изобретателей до суфийских музыкантов Тимуридской эпохи.

Современные уйгурские исследователи склоняются к мнению, что упомянутые исторические фигуры не являлись создателями мукама в буквальном смысле, а, скорее, систематизировали и переосмыслили уже существующие музыкальные формы. Таким образом, истоки мукама связываются не столько с арабо-персидской традицией, сколько с древними сюитными формами Западного региона.

Традиционная уйгурская музыка опирается на развитую систему струнных, духовых и ударных инструментов. Среди щипковых лютневых инструментов особое место занимает дутар – двухструнная длинношеяя лютня, широко распространённая в быту и являющаяся традиционным инструментом женщин. Тэмбюр, обладающий большей длиной и металлическими струнами, используется как ведущий инструмент в мукаме. Равап представлен несколькими региональными разновидностями и широко применяется в эпических и повествовательных жанрах.

В ансамблевой и профессиональной практике используются ударные цитры чанг и калун, смычковые инструменты сатар и гиджак, а также хуштар, созданный в XX веке на основе изображений древних инструментов. Значительную роль играют ударные инструменты, прежде всего рамочный барабан дап, а также ансамбль нагхра–сунай, сопровождающий праздничные и ритуальные события. Духовые инструменты представлены двойной тростью сунай, флейтами най и баламаном, сохранившимся преимущественно в Хотане [63].

Наряду с современными инструментами в исторических источниках упоминаются и ныне вышедшие из употребления формы, включая арфу гунка, лютню бэрбап – предка китайской пипы, бронзовый бубен джалла, глиняную окарину сапал чора и скользящую флейту искырт [63].

Мукам передавался преимущественно устным путём, что обеспечивало сохранение музыкальной традиции на протяжении многих

поколений. Благодаря усилиям отдельных представителей музыкальной интеллигенции в XX веке классическое музыкальное наследие уйгуров было сохранено и стало основой для современной уйгурской и центральноазиатской музыкальной культуры.

Культурная жизнь уйгуров в Казахстане характеризуется сохранением языка, традиций, обрядов и художественного наследия. Уйгурский язык относится к тюркской группе языков и используется как в повседневном общении, так и в культурно-образовательной сфере. В Казахстане функционируют уйгурские школы, культурные центры, театральные и музыкальные коллективы, деятельность которых направлена на сохранение и развитие национальной идентичности.

Особое место в культурной традиции занимает устное народное творчество, включая эпические произведения, легенды, пословицы и поговорки, отражающие мировоззрение и нравственные ценности уйгурского народа.

Музыкальное искусство, в частности классическая система «Двенадцать мукамов», а также народные танцы и вокальные формы, продолжает активно развиваться в условиях современного культурного пространства Казахстана.

Развитие уйгурской танцевальной культуры на территории Казахстана следует рассматривать в более широком контексте художественного взаимодействия народов Средней Азии.

Уйгурский танец исторически формировался в тесной связи с жизненным укладом, трудовой деятельностью, общественными ритуалами и мировоззренческими представлениями народа, что обусловило его высокую образность и символическую насыщенность. Каждое движение, жест или пластический элемент в традиционном танце несёт не только эстетическую, но и смысловую нагрузку, отражая особенности социального опыта и культурной памяти уйгуров. В условиях совместного проживания и многовекового культурного взаимодействия с казахами, узбеками,

таджиками и другими народами региона уйгурская хореография развивалась не изолированно, а в постоянном диалоге с соседними танцевальными традициями.

Это взаимодействие способствовало взаимному обогащению выразительных средств, формированию и развитию общих пластических принципов и художественных подходов. При этом влияние более развитых на определённых этапах хореографических школ Центральной Азии стимулировало совершенствование техники исполнения и сценической выразительности уйгурского танца.

Особое значение в становлении уйгурского народно-сценического танца на территории Казахстана имела деятельность самодеятельных и профессиональных художественных коллективов. Ансамбли песни и танца, музыкальные и драматические театры стали основными институциональными площадками, на которых происходила переработка фольклорного материала, его художественное обобщение и адаптация к сценическим формам. В этих условиях традиционные танцы утрачивали узкообрядовый характер и приобретали композиционную завершенность, что способствовало их включению в репертуар многонационального сценического искусства Казахстана. Опираясь на народно-традиционную пластику, уйгурские исполнители и хореографы активно осваивали достижения профессионального танцевального искусства народов Средней Азии и Казахстана. В результате возникли новые сценические формы, сочетающие национальную специфику уйгурского танца с принципами народно-сценической хореографии. Этот процесс способствовал формированию поколения профессиональных танцоров и постановщиков, а также закреплению уйгурского танца как самостоятельного художественного явления в культурном пространстве Казахстана.

Формирование уйгурского сценического танца происходило поэтапно и отражало постепенное усложнение художественного мышления, рост профессионального уровня исполнителей и расширение выразительных

возможностей хореографического языка. Начальный этап этого процесса связан с периодом становления театральной культуры и в основном относится к довоенным годам, когда в условиях активного социалистического строительства закладывались основы уйгурского профессионального театра [53]. В то же время он включает и первые послевоенные десятилетия, ознаменованные необходимостью восстановления творческого потенциала и зрительской аудитории (рис. 2).

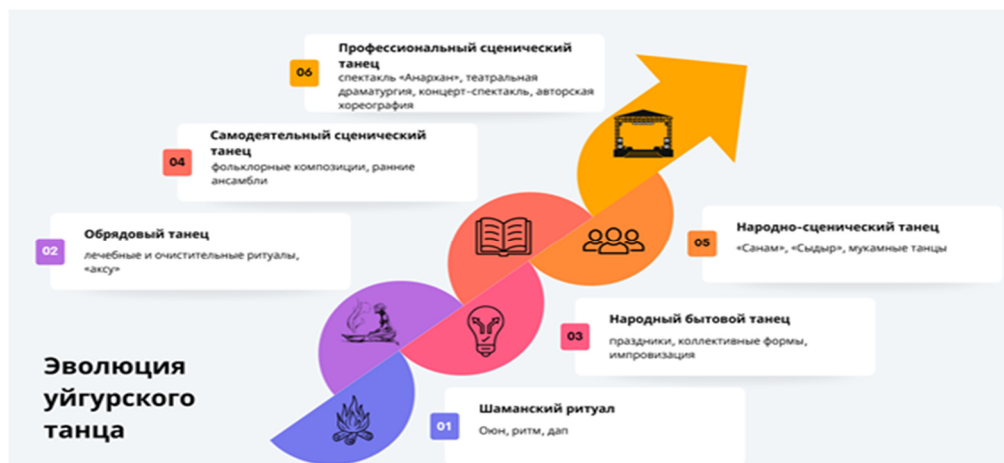


Рисунок 2 – Эволюция уйгурского танца

Одним из первых значимых опытов стало обращение к народному танцу в спектакле «Анархан». Существенную роль в этом сыграл балетмейстер Али Ардабус Ибрагимов, обладавший обширной практикой сценической обработки восточного танцевального фольклора. Танцевальные эпизоды не носили декоративного характера, а были органично включены в драматургическую структуру спектакля, способствуя более глубокому раскрытию его конфликтов. Так, сцены коллективного веселья в начале действия подчёркивали последующую трагическую развязку, а элементы свадебного обряда позволяли акцентировать насильственный характер брака главной героини, придавая происходящему символическое звучание [53].

Музыкальная основа постановки опиралась на традиционный уйгурский фольклор – как на популярные народные мелодии, так и на образцы классической устной традиции [48].

Использование метода прямого цитирования было продиктовано необходимостью стилистической целостности и ориентацией на зрителя, для которого узнаваемость и аутентичность народного материала имели первостепенное значение. В условиях первых встреч театра с массовой аудиторией именно сохранение традиционных форм воспринималось как важная художественная ценность.

В дальнейшем, по мере формирования зрительской культуры, возникла потребность в обновлении сценического языка. Уже в последующих постановках предпринимаются попытки осторожного включения элементов народно-сценической хореографии, что свидетельствует о начале процесса художественного обогащения танцевальной лексики. Эти изменения носили взвешенный характер и не нарушали внутренних законов уйгурского танца, однако обозначили вектор дальнейшего развития.

Значительное влияние на эволюцию сценического танца оказала европейская хореографическая традиция, воздействие которой проявилось не столько на уровне отдельных движений, сколько в изменении принципов пространственной организации танца. В традиционном уйгурском народном танце преобладает круговое движение с доминированием вращений, при минимальной роли линейных построений и синхронных действий. Даже в коллективных формах каждый исполнитель сохраняет относительную самостоятельность, а выразительность достигается за счёт пластики рук, гибкости корпуса, мимики и активной работы взгляда.

Переход к театральной сцене потребовал принципиально иного отношения к пространству. В сценическую практику вводятся фронтальные и диагональные построения, линейные композиции, ритмически организованные массовые сцены, заимствованные из европейской народно-сценической хореографии. Это позволило преобразовать спонтанные формы коллективного танца в структурированные массовые номера с чёткой синхронизацией движений. Балетмейстеры этого периода

стремились не просто перенести народный танец на сцену, но переосмыслить его, наполнив новыми психологическими и образными характеристиками.

Следующий этап, охватывающий 1960-70-е годы, связан с укреплением профессионального мастерства и углублённым освоением национального и европейского хореографического наследия. Существенную роль сыграло появление в театре носителей танцевальных традиций Восточного Туркестана, что способствовало включению в репертуар кашгарского и доланского стилей, расширило представления о многообразии национальных истоков уйгурского танца и способствовало формированию более комплексного художественного языка [53].

На сцене театра появляются постановки, основанные на различных муках, а также новые разновидности самана, ранее неизвестные широкой аудитории. Исполнительское искусство ведущих танцовщиков этого периода отличалось высоким уровнем техники, тонким чувством стиля и способностью органично интегрировать новые пластические элементы в традиционную систему выразительных средств. Особое значение приобретают индивидуальные исполнительские манеры, способствующие психологической насыщенности сценических образов.

Постепенно в театральной практике утверждается понимание уйгурского танца как части мировой хореографической культуры. Это отражается в развитии жанра концерта-спектакля, где разнородный танцевальный материал объединяется общим драматургическим замыслом.

Современная авторская музыка, создаваемая с опорой на симфонические принципы развития, открывает новые возможности для эмоционального и смыслового углубления танцевальных композиций.

Традиционная структура многочастного уйгурского танца основана на постепенном нарастании темпа и ритмического напряжения, приводящем к кульминационному состоянию экстатического подъёма. В отличие от западноевропейской традиции, контраст в восточном художественном

мышлении играет второстепенную роль, уступая место детальной разработке одного эмоционального состояния. Долгое время этот принцип сохранялся и в сценической практике, поскольку музыкальная основа танцев диктовала их композиционную и эмоциональную структуру.

Изменения становятся заметны с конца XX века, когда в репертуаре театра появляются постановки на оригинальную музыку современных композиторов. Это позволило хореографам свободнее обращаться с формой, вводить внутри одной композиции смену эмоциональных состояний и использовать иные варианты завершения танца. Примером подобного подхода служат вокально-танцевальные сюиты, в которых сочетаются элементы народного, бытового и сценического танца, образуя сложную систему жанровых и стилистических взаимодействий [69].

Таким образом, развитие уйгурского сценического танца представляет собой динамичный процесс, основанный на взаимодействии традиции и новаторства. Сохранение национальной идентичности в сочетании с открытостью к новым художественным формам обеспечило устойчивость и перспективность этого направления, позволив ему занять значимое место в современном хореографическом пространстве.

1.2 Этнические особенности традиционной танцевальной культуры уйгур

Традиционный уйгурский танец представляет собой важную форму художественного выражения этнической идентичности и отражает исторический опыт, мировоззрение и социальные ценности уйгурского народа. Сформировавшись в условиях оазисной цивилизации Центральной Азии, уйгурский танец включил в себя элементы земледельческой, кочевой и городской культуры, а также результаты многовековых межкультурных контактов, связанных с Великим шёлковым путем [69].

Одной из ключевых этнических особенностей уйгурского танца является его неразрывная связь с музыкой и поэтическим словом.

Танцевальные формы развивались в тесном взаимодействии с музыкально-поэтическими комплексами, прежде всего с мукамами и народными празднично-обрядовыми действиями, такими как мешреп. В этой связи танец не выступает автономным видом искусства, а функционирует как часть синкретического культурного целого, объединяющего вокал, инструментальную музыку, импровизацию и ритуально-игровые элементы.

Хореографическая лексика традиционного уйгурского танца отличается высокой выразительностью и пластическим разнообразием. Для него характерно активное участие всех частей тела, при этом особое внимание уделяется движениям головы, шеи, плечевого пояса, кистей и пальцев рук [59]. Плавные вращения кистей, мягкие колебания головы, подчёркнутая работа глаз и мимики создают образ эмоциональной открытости и внутренней динамики танца. Поза танцора, как правило, строится на принципах выпрямленного корпуса, приподнятой груди и устойчивой опоры, что придаёт движениям достоинство и уверенность.

Этническая специфика уйгурского танца также проявляется в его ритмической организации. Танцевальные движения тесно соотносятся с музыкальным метром и ритмом, при этом широко используются дробные шаги, лёгкие пружинящие движения коленей, вращения и перемещения по кругу. Эти элементы формируют ощущение непрерывного движения и способствуют вовлечению танцора и зрителя в общее праздничное действие. Импровизационный характер позволяет каждому участнику проявлять особенности, не нарушая при этом традиционных канонов.

Важной составляющей этнической выразительности является символика движений [59]. Многие танцевальные жесты и позы восходят к древним формам подражательной пластики, связанной с наблюдением за природой и животным миром. В уйгурской хореографической традиции получили развитие танцы с элементами зооморфной имитации, в которых движения животных используются как художественные образы, передающие представления о силе, ловкости, выносливости или жизненной

энергии. Эти мотивы сохраняют следы древних тотемических представлений и выполняют функцию культурной памяти. Со временем из древних шаманских танцев сформировались и другие хореографические формы. Ярким примером являются танцы каландариев.

Каландарии представляли собой странствующих дервишей, которые переходили из селения в селение и зарабатывали себе на жизнь танцем. Их считали пророками и целителями, наделёнными способностью как наводить бедствия, так и отвращать их. Каландарии использовали в ритуале ударный инструмент сапы [30]. Танец каландариев начинался с медленной части и постепенно, по мере нарастания темпа и ритма, переходил в резкое, экспрессивное движение.

Несмотря на орнаизационный характер, в танце присутствовали обязательные элементы, восходящие к шаманской пластике: повторение танцевальных шагов таг кадам (простые шаги), изменяющийся ход жып кадам, различные повороты на месте и вокруг собственной оси. Профессионализм каландариев проявлялся не только в безупречном исполнении танца, но и в виртуозной игре на ударном инструменте сапы, с помощью которого исполнитель выбивал сложные ритмические рисунки. Скользящие движения сапы по плечу, подбрасывание инструмента вверх, удары сапы о ладони, локоть, землю и другие сложные манипуляции требовали от танцора высокой степени мастерства. Танец исполнялся в сопровождении дапа. Музыка отличалась богатейшими ритмическими вариациями. Наложение и сочетание ритмов дапа и сапы формировало сложный ритмический образ, характерный для танца каландариев.

До наших дней сохранились такие танцы, как «Dap ussuli» (танец под дап), «Sapy ussuli» (танец с сапы), «Nagr ussuli» (танец с нагры). Эти танцы несут на себе отпечаток древней исполнительской манеры, в которой танцевальный и музыкальный компоненты неразрывно переплетены.

Каландарии активно участвовали в зикрусана – ритуальном танцевальном действе, проводившемся на сейлах в честь мусульманских

святых. Классик казахской литературы Сабит Муканов описал обряд зикрусана на сейле Аппак-ходжи, свидетелем которого он стал во время поездки в Восточный Туркестан [44].

Эти свидетельства обладают особой ценностью также потому, что писатель посетил Синьцзян в 1956 году – всего через несколько лет после провозглашения Китайской Народной Республики, когда религиозные обряды ещё осуществлялись в их изначальной форме, а сценическая традиция не оказывала влияния на национальный танец. Описывая обряд, автор отмечал: «Среди участников зикру-сана встречались танцоры, которых с полным правом можно было назвать профессионалами. Это были монахи-абрам – дервиши (диуана)» [32].

Особую ценность для понимания пластического языка древнего танца представляют изображения музыкантов и танцоров, зафиксированные в настенной живописи. В ходе творческих поездок Казахстанского уйгурского театра по Восточному Туркестану в 1992 и 1995 годах автору удалось непосредственно ознакомиться с памятниками «Мын уй» в Турфане, Комуле и Куче. Изобразительный материал поражает тематическим разнообразием: сцены повседневной жизни, охоты, погребальных обрядов. Однако наибольший интерес вызывают образы танцоров и музыкантов, представленных в различных позах и ракурсах. Среди них встречаются сцены танца с чашами, светильниками (чирак), сосудами, установленными на голове, а также изображения, где движения рук подчеркнуты лёгкими накидками и шарфами.

Древность танца с чашами подтверждается и письменными источниками. В поэме китайского поэта эпохи Тан Ху Цзэна «Танец с бонарами» описывается исполнение танца с золотыми чашами под быструю мелодию Лянчжоу. Как отмечает С. Кибирова, данная мелодия представляет собой адаптированную форму музыки Кучи, а сам «танец с чашами» на протяжении веков устойчиво сохраняется в уйгурской танцевальной

культуре как на территории Восточного Туркестана, так и в местах расселения уйгуров [13].

В современной традиции данный танец известен как «Чин-тахса усули» и исполняется преимущественно женщинами. Танцовщицы демонстрируют высокое мастерство удержания пирамиды чаш на голове, одновременно создавая сложный ритмический рисунок с помощью напёрстков или палочек (чока). Танец требует исключительной координации, пластичности и точного соответствия движений ритмической структуре. Существуют также мужские варианты данного танца, в которых используются чайники, самовары или подносы (ляган).

Хотан являлся одним из ключевых центров буддийской культуры Восточного Туркестана. На это указывал Ч. Валиханов, отмечая, что китайские источники свидетельствуют о широком распространении буддизма среди уйгуров и о паломничестве китайских последователей учения Будды в Хотан с целью изучения доктрин и философии Шакьямуни. При этом культурные, экономические и политические связи Хотана с Индией сложились значительно раньше и сыграли важную роль в истории региона. По словам Валиханова, город Хотан был особенно известен своей связью с индийской культурной традицией [8;13].

Исследования Н.В. Дьяконовой, посвящённые анализу фольклорных мотивов и апотропейных образов в изобразительном искусстве Хотанского региона, подтверждают проникновение индийских культов и верований ещё до официального распространения буддизма. В частности, в хотанских терракотах I века н. э. обнаружены изображения фантастических существ, персонажей индийского фольклора, а также обезьян-музыкантов, воспроизводящих жесты и движения человека [63]. Особый интерес для изучения становления профессионального танцевального искусства уйгуров представляют коропластические изображения танцующих и музицирующих комических персонажей, играющих на флейтах и барабанах [56]. Эти находки позволяют выдвинуть гипотезу о существовании в

регионе традиции комических мимов и плясунов, однако данный вопрос пока остаётся недостаточно изученным.

По мнению Н.В. Дьяконовой, данные образы не связаны напрямую с буддийской обрядностью, а, скорее, восходят к местным синкретическим культам, сформировавшимся в Центральной Азии задолго до распространения мировых религий и продолжающим существовать в народных верованиях и фольклоре [63].

Вероятно, элементы комического танца, возникшие ещё в до-религиозный период, получили дальнейшее развитие в буддийских храмовых представлениях, где участвовали специально подготовленные исполнители. Эти танцы имели сакральное значение и исполнялись профессиональными актёрами, обладавшими высокой пластической выразительностью и актёрским мастерством. Их костюм отличался сложной символикой и включал конический головной убор с кистью или султаном, боковые «крылья», а также наплечные элементы, украшенные металлическими бубенчиками [56].

Хореографическая культура Хотана отражала широкий спектр общественной и бытовой жизни. Европейские путешественники отмечали особую любовь местного населения к музыке, танцу и театрализованным формам, в которых могли участвовать как профессиональные артисты, так и простые горожане [56].

Развитие танцевального искусства в регионе происходило по двум направлениям – народному и профессиональному. При этом высокий уровень профессионального мастерства формировался как в рамках буддийских монастырских обрядов, так и в форме народного театра.

Музыкально-танцевальная культура Кучи, известная в Китае уже с III века, находилась в тесной взаимосвязи с индийской традицией [67]. Аналогичное влияние прослеживается и в танцевальной пластике. В ряде регионов Восточного Туркестана до настоящего времени сохраняются элементы жестовой системы, сходной с индийскими мудрами, однако они

адаптированы и переосмыслены в характерной для уйгурского танца манере. Современные наблюдения подтверждают длительное и устойчивое взаимодействие индийской и уйгурской культур. Так, бывший посол Индии в Китае Ш. Менон отмечал сходство музыкальных и танцевальных форм Синьцзяна с традициями различных регионов Индии, подчёркивая при этом наличие выраженных тюркских элементов [62].

Несмотря на историческую и культурную взаимосвязь с индийской традицией, уйгурский танец сформировался как самостоятельное явление в рамках центральноазиатской хореографической системы. В этих танцах на первый план выходит не повествовательность или логическая структура, а эмоциональная выразительность. В результате многовекового развития они приобрели форму бессюжетных композиций, передающих обобщённые эмоциональные состояния и идеализированные чувства.

Вместе с тем, перерабатывая и творчески осмысливая достижения других культур, музыкально-танцевальное искусство Восточного Туркестана оказало существенное влияние на развитие художественных традиций регионов, связанных с маршрутом Великого шёлкового пути. Интенсивность и выразительность музыки и танца Кучи, по мнению исследователей, превосходила многие художественные формы сопредельных территорий и оказала заметное воздействие на культуру Китая, Кореи, Японии, Индии, Персии и арабского мира [68].

Как отмечает А. Ватс, в период правления династий Суй и Тан иностранные музыкально-танцевальные формы активно интегрировались в культурную жизнь китайской столицы, а к концу эпохи Тан сложился оригинальный синкретический стиль, вобравший элементы традиций народов Центральной, Южной и Восточной Азии [68].

Сведения о выдающихся музыкантах – выходцах из Восточного Туркестана – сохранились в многочисленных китайских источниках. Одной из ключевых фигур является Суджипо (Бо Жэтун), прибывший в Китай в 586 году в составе свиты тюркской принцессы из рода Ашина. Он внёс

значительный вклад в развитие китайской музыкальной теории и исполнительства, введя систему «пять дан – семь шэн», что оказало влияние на музыкальное мышление средневекового Востока.

Другой представитель Кучи, Бо Минда, занимал высокие придворные должности и создал значительное количество музыкальных и танцевальных произведений, вошедших в золотой фонд восточной культуры. Его балет «Трели весеннего соловья», основанный на мелодиях Кучи, получил признание в поэзии эпохи Тан и до настоящего времени исполняется в Японии [69].

Принятие ислама стало одним из ключевых этапов в истории уйгурского народа, оказав радикальное влияние на его политическую, идеологическую и духовную жизнь. Новая религия затронула не только повседневные формы быта, но и сферу художественной культуры. Ряд видов искусства оказался под запретом или подвергался преследованиям, в то время как музыка и поэзия были адаптированы и использовались в целях укрепления религиозной идеологии и распространения исламских ценностей. Вместе с тем народное творчество, обладавшее внутренними демократическими механизмами самосохранения, продемонстрировало устойчивость к религиозному давлению. В стремлении сохранить традиционные художественные ценности особую роль сыграл танец, который, несмотря на ограничения, продолжал существовать и развиваться. Именно в этот период, по-видимому, произошло окончательное разграничение уйгурского танца на мужскую и женскую формы исполнения, хотя в отдельных регионах сохранялись и более ранние, недифференцированные варианты.

В рамках исламской культурной традиции сформировался обширный пласт танцев, драматизированных шествий и игровых форм, тесно связанных с религиозными праздниками и календарными обрядами. Так, во время мусульманских торжеств на площадях при мечетях (хейтка) исполнялись массовые мужские танцы, среди которых особое место

занимали «Сама», «Серилма», «Чекитмя» и другие. Эти коллективные действия объединяли сотни участников и начинались с исполнения национальной мелодии, ритмический рисунок которой задавался ударными инструментами награ. В дальнейшем музыкальное сопровождение дополнялось духовыми инструментами – сурнай и карнай.

Ритмическое разнообразие, создаваемое ансамблем из двенадцати пар награ, формировало торжественную атмосферу и оказывало мощное эмоциональное воздействие на исполнителей. Каждая группа инструментов отличалась собственным тембровым звучанием: ведущую роль выполняла баш-награ (или зил) с высоким регистром, затем следовала оттыри-награ со средним звучанием и аяк – инструмент с низким тембром. Танцы, исполняемые под ритмы награ, относятся к группе «дап-награ уссули» и классифицируются как массовые формы хореографии.

В современном культурном контексте, утратив прямую связь с древними ритуалами, массовые народные танцы исполняются преимущественно профессиональными артистами и виртуозами во время праздников Айт байрамы, Наурыз и других значимых событий.

Одним из древнейших танцев уйгурской традиции считается «Сама уссули». Само слово «сама» переводится как «небо». По мнению профессора Инаята Туллы, происхождение данного танца связано с архаическим мировоззрением первобытного общества, в котором человек, не имея рациональных объяснений природных явлений, обращался к Небу как к высшей сверхъестественной силе [62]. Первоначально «Сама» исполнялся в рамках магических и обрядовых действий под ритмы ударных инструментов, тогда как музыкальное сопровождение сформировалось позднее. В эпоху Средневековья, с развитием мукамной традиции, «Сама» был включён в структуру Кашгарского мукама [62].

Первоначально танец «Сама» был обращён к высшему божеству – Вечному Небу. Он сопровождался вокалом, текст которого выражал идею духовного возвышения человека. Со временем сакральный текст был

вытеснен любовно-лирическими мотивами, в современной практике танец исполняется исключительно под инструментальную музыку. В результате религиозно-мистическое содержание уступило место эмоциональной выразительности. Тем не менее в пластике танца сохранились отдельные символические элементы: частые подъёмы рук, напоминающие обращение к Небу, и полусогнутая позиция колен, ассоциируемая с жестом мольбы и признанием зависимости человека от сил природы [29].

Коллективный характер исполнения сыграл решающую роль в сохранении танца на протяжении веков. Массовость позволила закрепить форму, композицию, лексику движений, обеспечив передачу следующим поколениям. Несмотря на смену религиозных и идеологических парадигм, ряд устойчивых танцевальных элементов, обладающих определённой семантикой, сохранился до настоящего времени.

Русские путешественники и исследователи XIX века, такие как В.И.Роборовский [51] и Г.Е. Грумм-Гржимайло [54], оставили фрагментарные сведения о танцевальной культуре уйгуров, упоминая хореографию в контексте народных праздников и обычаев.

Более систематическое внимание уйгурскому танцу уделил Н.Н.Пантусов. В работе, посвящённой песенному наследию таранчей, он выделил три типа мужских танцев: усул, седир и белеш [47]. Первый характеризуется исполнением в стоячем положении без приседаний, второй включает сложные движения с приседаниями и хлопками, а третий отличается экспрессивной манерой и резкой пластикой корпуса. Вероятно, танец, обозначенный Пантусовым как «калмыцкий», следует соотнести с древним комическим танцем «Назырком», возникшим в районе Турфана. Особую ценность представляют его записи, сделанные в Илийском округе, где описываются быстрые танцы с активной работой рук и касанием колен земли (Сыдыр) и более спокойные формы с мягким подъёмом рук (Сема, вероятно, «Серилма») [45]. Оба танца исполнялись в среде дервишей.

С распространением буддизма, а затем ислама танец «Сыдыр» утратил свою ритуальную функцию. В современной уйгурской традиции его альтернативное название – «Хокмат» – связывается с шаманскими практиками, в которых хапыз исполнял сакральные тексты под ритмы дапа, танцуя вокруг больного. Со временем танец трансформировался в светскую форму, сохранив отдельные элементы движений, но утратив вокальное сопровождение. В настоящее время он исполняется под аккомпанемент струнного инструмента дутар. Отличительной чертой «Сыдыр» является сложный метрический размер 7/8 и синкопированная пластика, что выделяет его среди других мужских танцев.

В Казахстане данный танец в определённый период оказался на грани исчезновения. В 1984 году он был зафиксирован и записан Г.Ю. Саитовой благодаря И. Саитову – жителю села Чилик Алматинской области, сумевшему сохранить и передать его для последующих поколений. По его воспоминаниям, «Сыдыр» исполнялся в форме танцевального состязания, в котором один из участников использовал ударный инструмент сапы [53].

Таким образом, мужской уйгурский танец сформировался на основе древних ритуальных форм, утративших сакральную функцию, но сохранивших устойчивые элементы традиционной пластики. Эта преемственность позволяет современным исследователям реконструировать особенности исполнения и стилистические черты танца, а профессиональная хореография открывает новые возможности для его дальнейшего развития.

Женская танцевальная традиция развивалась преимущественно в бытовой среде, однако при исполнении в дворцовых и храмовых представлениях приобретала новые художественные качества, включая усложнение пластического языка и усиление символической выразительности [60]. Ряд исследователей, включая Ч. Валиханова, отмечали относительную свободу женщин в некоторых регионах Восточного Туркестана, что находило отражение в характере женского

танца, в частности в использовании элементов кокетства, представляющих собой своеобразный пластический код женской выразительности.

Особую группу составляют танцы женского цикла «Яллар падиси» (также известного как «Ануглар падиси»), в который входят произведения «Машугум», «Гуламхан», «Лябляржан», «Гюльмашук», «Ешил ромал» и другие [53]. Эти танцы, как правило, имеют двухчастную, реже трёхчастную форму. В первой части преобладают плавные движения с широкими взмахами рук, а вторая часть отличается динамичностью, сложной техникой и частыми вращениями.

Формирование уйгурского женского танца происходило на пересечении национальных традиций и буддийского художественного наследия, что сближает его с индийской танцевальной культурой. В то же время мужской танец в большей степени опирается на тенгрианскую ритуальную основу. Наивысшие образцы уйгурского танцевального искусства сложились в тесном взаимодействии с развитой вокально-инструментальной традицией. Центральное место в музыкально-хореографическом наследии уйгуров занимают мукамы, относящиеся к макоматной системе. Уйгурская традиция насчитывает наибольшее количество мукамов, объединённых в циклы Кашгар, Или и Долан, тогда как цикл Хотан продолжает оставаться предметом научного изучения.

Наряду с мукамами важное значение имеют жанры санам и ляпяр. Танцевальные формы санам развивались на основе драматизированных игр и обрядов, а их названия, как правило, отражают регион происхождения (Долан, Или, Кашгар, Куча, Хотан и др.). Жанр ляпяр представляет собой синкретическую форму, сочетающую пение и танец в исполнении пары солистов (ляпярчи).

Танцевальная составляющая здесь может выполнять как иллюстративную функцию по отношению к тексту, так и полностью автономную, импровизационную роль между вокальными куплетами. Определим основные характерные отличия (Таблица 1).

Таблица 1 – Взаимосвязь этнических признаков, хореографических элементов и символики в традиционном уйгурском танце

Этнические признаки	Хореографические элементы	Символика и значение
Оазисная цивилизация, земледельческий уклад	Плавные перемещения, мягкая работа корпуса, устойчивые позы	Гармония человека с природой, стабильность, жизненное равновесие
Синкретизм музыки, поэзии и танца	Танец в строгом соответствии с музыкальной формой, смена темпа	Единство художественных форм, целостность мировосприятия
Коллективизм и общинные ценности	Круговые движения, групповые танцевальные формы	Единство общины, социальная сплочённость
Импровизационная традиция	Вариативность движений, индивидуальная манера исполнения	Свобода самовыражения в рамках традиции
Тотемические представления	Зооморфные движения (птица, коза, верблюд и др.)	Связь с природой, жизненная сила, защита и плодородие
Почитание женского начала	Плавная пластика рук, мягкие повороты корпуса, выразительная мимика	Лиричность, красота, эмоциональная глубина
Почитание мужского начала	Энергичные шаги, прыжки, чёткие ритмические акценты	Сила, мужественность, социальная активность
Ритуально-праздничная культура	Танцевальные эпизоды в мешрепе, игровые элементы	Радость жизни, обновление, коллективное переживание
Устная передача традиций	Повторяемость базовых движений, телесная память	Преимственность, сохранение идентичности
Региональное многообразие	Различия темпа, пластики и композиции	Культурное разнообразие в рамках этнического единства

Гендерные различия также относятся к числу этнических особенностей уйгурского танца. Женские танцы, как правило, отличаются мягкостью, плавностью и утончённой пластикой рук и корпуса, что подчёркивает лирическое и эмоциональное начало.

Танцевальная лексика уйгурского танца включает устойчивые элементы пластики рук (*qol seriş, biläk oynishi*), шаги (*tağ qādām, jip qādām*), движения корпуса (*bādān oynishi*) и головы (*baş oynishi*), а также вращения (*aylanma*). Особое значение в женском танце имеют *zhilviharākātliři* – кокетливые движения, формирующие выразительный и эмоционально насыщенный образ. Мужские танцы, напротив, характеризуются большей динамичностью, чёткими акцентами, энергичными поворотами, прыжками,

отражающими идеалы силы, смелости и социальной активности. Эти различия не носят жёсткого характера и допускают вариативность в зависимости от региональной традиции и контекста исполнения.

В китайских хореографических источниках, посвящённых танцевальной культуре народов Синьцзяна, описывается ряд пластических элементов, характерных для уйгурского танца. Так, движение *Tánzhǐ* (щелчки пальцами) представляет собой ритмический жест, при котором пальцы выполняют щелчок, подчёркивая музыкальный акцент и усиливая выразительность пластики рук. Данный элемент используется для передачи внутреннего эмоционального напряжения и динамики танцевального образа [25].

Элемент *Píngkāishǒu* (раскрытая ладонь на уровне груди) фиксирует положение руки с открытой ладонью, удерживаемой на уровне грудной клетки, и символизирует открытость, достоинство и внутреннее равновесие исполнителя. Подобная позиция широко встречается в лирических и женских формах уйгурского танца [25].

Жест *Tíqúnshǒu* (удержание подола юбки) соответствует характерной для женского уйгурского танца манере взаимодействия с костюмом и используется для акцентирования шагов, вращений и плавных перемещений в пространстве [25].

Пластический элемент *Bèishǒu* (ладонь, обращённая наружу и назад) усиливает пространственную направленность движения и подчёркивает выразительность жеста, что соответствует традиционной манере раскрытия рук в уйгурской хореографии [25].

Движение *Tuōmàoshǒu*, интерпретируемое как жест поддерживания головного убора, относится к имитативным элементам танца и связано с особенностями национального костюма, отражая бытово-образное начало уйгурской танцевальной культуры [25].

Форма ладони *Nánzhǎng* («тигровая пасть») создаёт выразительный и энергичный жест за счёт разведённых пальцев и используется для усиления

динамики и силы танцевального образа, особенно в мужских и экспрессивных танцах [25].

Изоляционные движения кисти представлены элементами *Duìwǎn* (разворот запястья) и *Yāwǎn* (давящее движение запястья) [25], которые позволяют акцентировать мелкую пластику рук и придают жестам завершённость и весомость, особенно в сочетании с движениями корпуса

Региональное многообразие является ещё одной важной чертой традиционного уйгурского танца. Танцевальные стили, сформировавшиеся в различных частях Синьцзяна (Кашгар, Хотан, Турфан, Или и др.), отличаются особенностями темпа, ритмики, пластики и композиционного построения. Это разнообразие свидетельствует о гибкости танцевальной традиции и её способности адаптироваться к локальным культурным и социальным условиям, сохраняя при этом общие этнические черты.

Таким образом, традиционный уйгурский танец представляет собой сложную художественную систему, в которой переплетаются музыкально-ритмическая структура, символика движений, импровизационность и социальная функция. Его этнические особенности формировались в ходе длительного исторического развития и продолжают оставаться важным средством сохранения и передачи культурной идентичности уйгурского народа в современном многонациональном пространстве.

Мукам и мешреп занимают центральное место в формировании и функционировании традиционной уйгурской хореографической культуры. Эти культурные феномены представляют собой не только музыкально-исполнительские формы, но и сложные социокультурные системы, внутри которых танец выполняет эстетическую, коммуникативную и идентификационную функции.

Уйгурский мукам представляет собой развернутый музыкально-поэтический цикл, включающий вокальные, инструментальные и танцевальные компоненты. Наиболее известной формой является система «Двенадцати мукамов», которая рассматривается исследователями как

высшее достижение классической уйгурской музыкально-хореографической традиции. Мукам не является фиксированным произведением в академическом смысле, а существует как живая традиция, допускающая импровизацию при сохранении канонической структуры.

Хореографический компонент мукама характеризуется тесной связью с музыкальной формой. Танец развивается в соответствии с изменением темпа, ритма и эмоционального содержания музыкальных разделов. Медленные части мукама сопровождаются плавной, текучей пластикой, акцентирующей работу рук, корпуса и мимики, тогда как ускоренные разделы предполагают более динамичные движения, вращения и перемещения в пространстве. Таким образом, танец в мукаме выступает как визуальное воплощение музыкального и поэтического содержания.

С точки зрения этнической специфики, мукам формирует устойчивый пласт танцевальной лексики, передаваемой из поколения в поколение. Танцевальные движения, используемые в мукаме, не носят случайного характера, а представляют собой кодифицированную систему жестов и поз, отражающих эстетические идеалы уйгурской культуры – гармонию, внутреннее достоинство, эмоциональную сдержанность и одновременно выразительность.

Мешреп представляет собой традиционную форму народного собрания, в рамках которого объединяются музыка, танец, песня, устная поэзия, юмористические сценки и элементы ритуального поведения. В отличие от мукама, имеющего более формализованную структуру, мешреп отличается импровизационным характером и тесной связью с повседневной жизнью общины [51].

Танец в мешрепе выполняет прежде всего социальную функцию. Он служит средством коммуникации между участниками, формой коллективного самовыражения и механизмом поддержания внутригруппной сплочённости. Танцевальные эпизоды возникают спонтанно и могут включать как индивидуальные, так и групповые формы

исполнения. При этом каждый участник имеет возможность проявить личную манеру исполнения, не выходя за рамки традиционных норм.

Хореографическая лексика мешрепа отличается большей свободой по сравнению с мукамом. Здесь широко используются игровые элементы, зооморфные движения, юмористическая пластика и импровизационные жесты. Танец тесно связан с ритмом ударных инструментов и хлопков, что создаёт эффект коллективного вовлечения и эмоционального подъёма. Именно в мешрепе наиболее ярко проявляется живая, народная природа уйгурского танца [21].

Мукам и мешреп не существуют изолированно, а образуют взаимодополняющую систему. Мукам выполняет функцию сохранения и передачи классической формы танцевальной традиции, обеспечивая её устойчивость и преемственность. Мешреп, в свою очередь, способствует обновлению и адаптации танца к меняющимся социальным условиям, сохраняя его актуальность и жизнеспособность. В контексте этнической идентичности уйгуров данная взаимосвязь имеет принципиальное значение. Через участие в мукамах и мешрепах формируются навыки телесного самовыражения, усваиваются культурные нормы и ценности, закрепляется чувство принадлежности к общине. Танец в этих формах выступает не только как художественное явление, но и как средство социализации и культурной трансляции [21].

Мукам и мешреп являются фундаментальными основами традиционной уйгурской танцевальной культуры. Их синкретическая природа, сочетание канона и импровизации, социальная направленность обеспечили развитие уйгурского танца и его сохранение в условиях исторических трансформаций. Изучение этих форм позволяет глубже понять механизмы формирования этнической хореографической традиции и её роль в сохранении культурной идентичности уйгурского народа [21].

Символика жестов и пластических форм занимает центральное место в традиционном уйгурском танце и выступает важным средством передачи

этнокультурных смыслов. В хореографической традиции уйгуров движение не является эстетическим элементом, а выполняет функцию знаковой системы, посредством которой выражаются мировоззренческие представления, социальные нормы и коллективная память народа.

Одной из характерных особенностей уйгурского танца является семиотическая насыщенность жестов рук и кистей. Круговые, волнообразные и спиралевидные движения рук интерпретируются исследователями как символы жизненного потока, непрерывности бытия и гармонии с окружающим миром. Плавность и текучесть пластики рук отражают ценность внутреннего равновесия и эмоциональной сдержанности и соответствует эстетическим идеалам уйгурской культуры.

Особую выразительную роль играет пластика корпуса. Вертикально выстроенный корпус с приподнятой грудью и устойчивой осанкой символизирует достоинство, уверенность и уважение к себе и окружающим. Лёгкие покачивания корпуса, сопровождающие движения рук, создают ощущение внутренней динамики и подчёркивают связь танца с музыкальным ритмом. Такая организация движений формирует образ гармоничного и целостного человека, находящегося в равновесии с социальной и природной средой.

Движения головы и работа взгляда также обладают выраженной символической нагрузкой. Повороты головы, наклоны и акцентированное использование мимики служат средствами эмоциональной коммуникации между танцором и зрителем. В традиционном уйгурском танце взгляд направлен не только на партнёра или пространство, но и вовнутрь, что подчёркивает созерцательный и лирический характер исполнения. Работа глаз усиливает выразительность танца и способствует передаче тонких эмоциональных состояний.

Ритмическая пластика ног в уйгурском танце отличается умеренной динамичностью и устойчивостью. Шаги, лёгкие пружинящие движения коленей и вращения символизируют связь человека с землёй и жизненным

пространством. Отсутствие резких, агрессивных движений подчёркивает ориентацию танцевальной традиции на гармонию, а не на конфликт. В мужских танцах усиление ритмических акцентов и использование прыжков интерпретируется как символ социальной активности и физической силы, тогда как в женских танцах преобладает мягкая и непрерывная пластика. Зооморфные элементы в пластике и жестах восходят к древним тотемическим представлениям уйгуров [67]. Имитация движений животных – птиц, коз, верблюдов и других – выполняет символическую функцию, отражая представления о природной силе, выносливости и жизненной энергии. Эти элементы сохраняют следы архаического мышления и одновременно служат художественными образами, адаптированными к современному сценическому контексту.

Символика танцевальных жестов также тесно связана с социальным контекстом исполнения [19]. В рамках мешрепа движения приобретают более игровую и юмористическую окраску, отражая коллективное переживание радости и сплочённости. В мукаме, напротив, жесты и пластика приобретают более сдержанный и возвышенный характер, что подчёркивает их связь с философским и духовным содержанием музыкально-поэтического цикла.

Стилистическое многообразие уйгурского танца является отражением сложных исторических, географических и социокультурных процессов, происходивших на территории Центральной Азии на протяжении многих веков. Уйгурская танцевальная традиция формировалась в условиях оазисной цивилизации, где земледельческий уклад, торговая активность и интенсивные межкультурные контакты создавали благоприятную среду для художественного обмена и стилевой дифференциации. В результате уйгурский танец развивался не как единая унифицированная система, а как совокупность региональных стилевых направлений, каждое из которых отражает особенности локальной культурной среды и образа жизни населения.

Региональные стили уйгурского танца складывались под воздействием природных условий, плотности населения, характера хозяйственной деятельности и степени культурных контактов с соседними народами. В научной и педагогической практике принято выделять несколько основных стилевых направлений, среди которых наиболее устойчивыми считаются кашгарский, хотанский, турфанский, илийский и доланский стили. Эти стили различаются по темпу, ритмике, характеру движений, композиционному построению и степени импровизационности, однако сохраняют общие этнические признаки, обеспечивающие целостность уйгурской танцевальной традиции.

Кашгарский стиль занимает особое место в системе уйгурского танца и часто рассматривается как его классическое направление. Он отличается высокой степенью художественной сдержанности, внутренней концентрацией и строгостью пластического языка. В основе данного стиля лежит принцип гармонии формы и содержания, когда каждое движение подчинено общей композиционной логике и музыкальному развитию.

Хореографическая лексика кашгарского стиля характеризуется плавными, текучими движениями рук, чётко выстроенной вертикальной осанкой и минимальным использованием резких акцентов. Пространственные перемещения ограничены и подчинены идее внутреннего движения, что создаёт ощущение сосредоточенности и созерцательности. Работа корпуса отличается мягкостью и контролируемостью, а пластика рук выполняет ведущую выразительную функцию. Особое значение в кашгарском стиле придаётся мимике и работе взгляда. Взгляд танцора направлен не столько на зрителя, сколько внутрь, что придаёт исполнению философский и медитативный характер [53]. Импровизация в данном стиле допустима лишь в рамках строго определённых канонов и не нарушает композиционной целостности танца. Это делает кашгарский стиль важным носителем классических норм и эстетических идеалов уйгурской хореографической культуры.

Хотанский стиль отличается мягкостью, эмоциональной глубиной и лиричностью. В нём преобладают плавные движения рук, мягкие повороты корпуса и спокойный, умеренный темп [53]. Танец часто носит повествовательный характер, передавая внутренние переживания, настроения и эмоциональные состояния исполнителя. Характерной особенностью хотанского стиля является его тесная связь с песенной традицией. Танцевальные движения здесь органично переплетаются с мелодией и вокальной интонацией, что усиливает выразительность исполнения. Пространственная композиция танца, как правило, камерна, что способствует созданию интимной и доверительной атмосферы.

Женская хореография в хотанском стиле отличается особой утончённостью, мягкостью линий и изяществом жестов. Мужская хореография сохраняет сдержанность и внутреннюю собранность, избегая чрезмерной динамики. В целом хотанский стиль ориентирован на передачу эмоционального содержания и эстетического переживания, что делает его важным элементом художественной выразительности уйгурского танца.

Турфанский стиль характеризуется высокой динамичностью, ритмической насыщенностью и эмоциональной открытостью [56]. Он формировался в условиях активной общественной жизни и тесной связи с коллективными праздниками и народными собраниями. Это определило его ярко выраженный социальный и коммуникативный характер. В хореографической лексике турфанского стиля широко используются быстрые шаги, вращения, чёткие ритмические акценты и активная работа ног. Танец отличается энергичностью и зрелищностью, что способствует вовлечению зрителей и участников в общее действие. Пространственная композиция динамична и предполагает активные перемещения, что усиливает эффект коллективного взаимодействия. Импровизация играет важную роль в турфанском стиле. Танцоры свободно варьируют движения в зависимости от музыкального ритма и эмоционального состояния, сохраняя при этом общую стилевую направленность.

Благодаря своей яркости и выразительности турфанский стиль широко представлен в современной сценической практике и часто используется в концертных программах.

Илийский стиль сформировался в многоэтничном регионе, где традиционная уйгурская культура активно взаимодействовала с культурами соседних народов. Это обусловило его вариативность, открытость и развитую импровизационность. Танец в илийском стиле отличается свободной манерой исполнения, активным использованием групповых форм, преобладание круговых перемещений и игровых элементов. Танцоры активно взаимодействуют друг с другом, создавая ощущение диалога и коллективного действия. Импровизация выступает основным выразительным средством и позволяет каждому участнику проявить индивидуальность в рамках общинной традиции. Илийский стиль выполняет важную социальную функцию, способствуя укреплению коллективных связей и передаче культурных норм [67].

Доланский стиль занимает особое место в системе уйгурского танца и рассматривается как один из наиболее архаичных. Он отличается мощной ритмической основой, энергичными движениями и подчёркнутой телесной выразительностью.

В хореографической лексике сохраняются элементы древних обрядовых и тотемических практик. Для данного стиля характерно использование зооморфной пластики, повторяющихся ритмических структур и активной работы корпуса. Движения часто носят импульсивный и циклический характер, что создаёт ощущение первозданной энергии и ритуального действия. Композиция танца может быть минималистичной, однако отличается высокой эмоциональной насыщенностью. Доланский стиль отражает древние представления о связи человека с природой и коллективом [53].

Несмотря на выраженные региональные различия, все стили уйгурского танца объединены общими этническими признаками:

синкретизмом музыки и движения, активной работой рук и корпуса, импровизационным началом и высокой эмоциональной выразительностью. Стилизовое многообразие не разрушает целостности танцевальной традиции, а, напротив, подчёркивает её гибкость, адаптивность и жизнеспособность.

Ни один народный танец в мире не обходится без национальных костюмов, и уйгурский танец в этом плане не является исключением. Уйгурский национальный костюм является важнейшим элементом материальной и художественной культуры уйгурского народа и представляет собой не только форму повседневной или праздничной одежды, но и сложную знаковую систему, отражающую исторический опыт, социальную структуру, эстетические идеалы и мировоззренческие представления этноса. В контексте хореографического искусства костюм приобретает особое значение, поскольку он неразрывно связан с пластикой движения, сценическим образом и символическим содержанием танца [65].

Формирование традиционного уйгурского костюма происходило в условиях оазисной цивилизации Центральной Азии, где природно-климатические особенности, земледельческий уклад, торговые связи и интенсивные межкультурные контакты оказали существенное влияние на выбор материалов, формы одежды и декоративных элементов.

Костюм уйгуров на протяжении веков развивался как функционально, так и эстетически, отражая адаптацию к климату, социальным нормам и художественным традициям региона [56].

Историческое развитие уйгурского костюма характеризуется устойчивостью основных форм при одновременной вариативности декоративных решений. В традиционной культуре одежда выполняла не только утилитарную функцию защиты от внешней среды, но и служила показателем возраста, пола, семейного положения и социального статуса. Различия в костюме могли указывать на регион происхождения человека, его принадлежность к определённой социальной группе или этапу жизненного цикла.

В условиях торговых путей, проходивших через уйгурские земли, элементы костюма впитывали черты соседних культур, однако эти заимствования органично перерабатывались и включались в собственную художественную систему. Таким образом, уйгурский национальный костюм сформировался как синтетическое явление, в котором сочетаются местные традиции и элементы межкультурного обмена.

Женский уйгурский костюм отличается богатством декоративных элементов, гармонией цвета и подчёркнутой пластичностью форм. Основу женского костюма традиционно составляют длинное платье свободного кроя и облегающие брюки, что обеспечивает свободу движений и удобство при танцевальном исполнении. Ткани, используемые для пошива одежды, отличаются лёгкостью и текучестью, что усиливает визуальный эффект плавных движений рук и корпуса. Цветовая гамма женского костюма традиционно насыщенная и контрастная. Использование ярких цветов символизирует жизненную энергию, радость и эмоциональную открытость. Орнаменты, украшающие платье и аксессуары, имеют растительное и геометрическое происхождение и отражают представления о гармонии, плодородии и цикличности жизни [67].

Особое значение в женском костюме имеют головные уборы и украшения. Они не только дополняют общий образ, но и усиливают выразительность движений головы и мимики, что играет важную роль в уйгурской танцевальной пластике. В сценической хореографии элементы женского костюма активно используются для акцентирования жестов, поворотов и плавных переходов, создавая цельный художественный образ.

Мужской костюм отличается большей строгостью и лаконичностью форм по сравнению с женским. В традиционный мужской костюм входят рубаха, брюки и верхняя одежда свободного кроя, обеспечивающая удобство и свободу движений. Такая конструкция костюма соответствует динамике мужских танцев, в которых преобладают активные шаги, повороты и ритмические акценты [62].

Цветовая палитра мужского костюма, как правило, более сдержанная, однако декоративные элементы, такие как вышивка или орнаментированные пояса, придают образу индивидуальность и подчёркивают социальное достоинство. В хореографической практике мужской костюм усиливает визуальное восприятие силы, уверенности и энергичности движений, что соответствует символике мужского начала в уйгурской культуре [27]. Они дополняют сценический образ и усиливают характерность танца, подчёркивая этническую специфику исполнения.

Орнамент в уйгурской национальной культуре представляет собой один из наиболее устойчивых и выразительных элементов художественного мышления, отражающих мировоззрение, эстетические ценности и историческую память народа. Он широко представлен в традиционном костюме, предметах быта, архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и, опосредованно, в хореографической пластике.

Орнаментальная система уйгуров сформировалась в условиях оазисной цивилизации под влиянием природной среды, древних форм природопоклонничества и длительных культурных контактов, что обусловило её богатство, многообразие и символическую насыщенность. Особое значение приобретали растительные мотивы как символ жизни, плодородия и обновления. В условиях пустынного и полупустынного ландшафта образы цветов, ветвей, листьев и плодов приобрели не только декоративное, но и глубоко символическое значение. Эти мотивы получили широкое распространение в вышивке, тканях, головных уборах, обуви и аксессуарах, а также в оформлении музыкальных инструментов и предметов повседневного быта.

Одной из характерных черт уйгурского орнамента является сочетание растительных и геометрических элементов. Геометрические формы – круг, квадрат, ромб, треугольник, звезда, полумесяц, зигзагообразные линии – используются как самостоятельные декоративные элементы и как структурная основа композиции [42].

Повторяемость орнаментальных мотивов отражает представление о цикличности времени, непрерывности жизни и устойчивости миропорядка. Такое сочетание органично вписывается в художественную систему уйгурской культуры и подчёркивает её стремление к гармонии и упорядоченности. Цветовая символика играет важную роль в орнаментальном искусстве уйгуров.

В традиционной культуре предпочтение отдаётся контрастным и насыщенным цветам – красному, зелёному, жёлтому, синему, золотистому. Эти цвета ассоциируются с жизненной энергией, радостью, плодородием и духовным благополучием. Использование ярких цветовых сочетаний особенно характерно для женского костюма и праздничной одежды, где орнамент выступает как средство эмоционально-эстетического выражения.

Особое место в орнаментальной системе занимает символика, связанная с древними формами природопоклонничества и тотемизма. Изображения животных и стилизованные зооморфные элементы встречаются в декоративных узорах, вышивке и аксессуарах. Эти мотивы отражают представления о защите, силе, выносливости и благополучии. Хотя в современных формах они часто утрачивают прямую сакральную функцию, их присутствие свидетельствует о глубинной связи орнамента с древними мифологическими представлениями [68].

Особенно богато орнаментированы женские головные уборы, платья и аксессуары, где декоративные элементы подчёркивают индивидуальность и женскую красоту. Мужской костюм, как правило, отличается большей сдержанностью, однако орнаментальные элементы в виде вышивки, поясов и головных уборов также несут символическое значение и подчёркивают достоинство и социальную роль мужчины.

Связь орнамента с хореографией проявляется прежде всего через костюм и сценический образ. Орнаментальные линии и цветовые контрасты усиливают визуальное восприятие движения, подчёркивают пластику рук, корпуса и вращения.

Повторяемость узоров на ткани перекликается с ритмической структурой танца, создавая ощущение целостности художественного образа. В этом смысле орнамент становится неотъемлемой частью сценической композиции, дополняя и усиливая выразительные средства танца. Кроме того, орнаментальное мышление находит отражение и в самой хореографической пластике. Круговые движения, волнообразные линии рук, симметричные композиции и повторяющиеся жесты могут рассматриваться как телесное воплощение орнаментальных принципов.

Таким образом, орнамент в уйгурской культуре выходит за рамки декоративного элемента и превращается в универсальный художественный код, объединяющий материальную и нематериальную культуру.

В условиях современной сценической интерпретации уйгурского танца орнамент продолжает играть важную роль в сохранении этнической идентичности. При адаптации традиционного костюма для сцены орнаментальные мотивы сохраняются как ключевой элемент, обеспечивающий связь с культурным наследием. Это позволяет не только сохранить визуальную аутентичность, но и передать глубинные символические смыслы, заложенные в традиционной культуре.

Орнамент костюма и несёт важную символическую нагрузку. Геометрические и растительные мотивы, используемые в вышивке и декоративной отделке, отражают представления о порядке, гармонии и взаимосвязи человека с природой. Повторяемость орнаментальных элементов подчёркивает идею цикличности и непрерывности жизни.

Цветовые сочетания в костюме также обладают символическим значением. Контрастные и насыщенные цвета ассоциируются с радостью, праздником и жизненной силой, тогда как более спокойные оттенки подчёркивают сдержанность и внутреннее равновесие.

В хореографическом контексте орнамент и цвет усиливают визуальную выразительность танца и помогают передать эмоциональное содержание исполнения [42].

Примеры и назначение орнаментов в национальной культуре и их преломление в сценическом искусстве показаны в таблице (Таблица 2).

Таблица 2 – Орнаментальные мотивы в уйгурской культуре и их значение в костюме и хореографии

Орнаментальный мотив	Значение в традиционной культуре	Проявление в национальном костюме	Отражение в хореографии
Цветочные мотивы (цветы, бутоны, лепестки)	Жизнь, красота, плодородие, обновление	Вышивка на платьях, шапочках, брюках, аксессуарах; орнамент тканей (шёлк, этлес)	Плавные движения рук, волнообразная пластика, мягкие повороты корпуса
Ветви, листья, усики	Рост, связь с природой, непрерывность жизни	Орнамент на одежде, поясах, головных уборах	Линейные и спиралевидные движения рук и корпуса
Геометрические формы (круг, ромб, квадрат)	Порядок, гармония, устойчивость мироздания	Повторяющиеся узоры на костюмах, коврах, головных уборах	Симметричные композиции, круговые построения в танце
Зигзагообразные линии	Движение, энергия, жизненный путь	Орнамент на тканях, обуви, поясах	Ритмичные шаги, смена направлений движения
Образы животных (стилизованные формы)	Сила, защита, тотемические представления	Орнаменты на одежде, аксессуарах, головных уборах	Зооморфные танцы, имитационные движения
Облака, волны	Благополучие, весна, благие пожелания	Орнамент шёлковых тканей, праздничной одежды	Непрерывные, текучие движения, плавные переходы
Контрастные цветовые сочетания	Радость, энергия, эмоциональная открытость	Яркие ткани, декоративная вышивка	Эмоционально насыщенная манера исполнения

В современной хореографической практике уйгурский костюм играет важную роль в формировании сценического образа и сохранении этнической аутентичности. При адаптации традиционного костюма для сцены сохраняются основные формы и символика, однако могут вноситься изменения, направленные на повышение удобства исполнения и усиление визуального эффекта. Сценический костюм учитывает специфику движения, освещение и композицию танца. Использование лёгких тканей, удлинённых линий и декоративных элементов способствует подчёркиванию пластики рук, вращений и перемещений [1].

Уйгурский национальный костюм выполняет важную функцию сохранения и трансляции культурной идентичности. Через форму одежды, цветовую гамму и орнамент передаются исторические и эстетические ценности, формируется визуальный образ народа. В танцевальном искусстве костюм становится неотъемлемой частью художественного образа, усиливая символическое и эмоциональное содержание танца.

В результате анализа этнических особенностей традиционной танцевальной культуры уйгур можно сделать следующие выводы.

1. Стилистическое многообразие уйгурского танца сформировалось как результат исторических, географических и социокультурных процессов. В системе традиционной хореографии выделяются кашгарский, хотанский, турфанский, илийский, доланский стили. Кашгарский стиль – классический, отличается внутренней сосредоточенностью, строгостью пластического языка. Хотанский стиль характеризуется лиричностью, эмоциональной глубиной и тесной связью с песенной традицией. Турфанский стиль отличается высокой динамичностью, ритмической насыщенностью и ярко выраженным коммуникативным характером. Илийский стиль отражает многоэтническое взаимодействие и отличается импровизационностью, свободной манерой исполнения и преобладанием групповых форм. Доланский стиль сохраняет архаические черты, связанные с древними ритуальными и тотемическими представлениями, и отличается ритмической основой и экспрессивной телесной пластикой.

2. Особенности уйгурского танца отражают природно-климатические условия, характер хозяйственной деятельности, степень культурных контактов с соседними народами, специфику социального уклада и форм коллективной жизни. Оазисная цивилизация, земледельческий уклад, торговые связи и функционирование Великого шёлкового пути обусловили формирование разнообразных традиций, которые, сохраняя этничность, приобрели индивидуальные темпоритмические, пластические и композиционные черты.

3. Художественные характеристики традиционного уйгурского танца включают хореографическую лексику, ритмическую организацию, характерные композиционные решения и особую исполнительскую манеру. Для танца характерна активная работа рук, корпуса, головы и мимики, использование круговых и волнообразных движений, импровизационность в рамках устойчивых канонов, а также тесная связь танцевальной пластики с музыкально-поэтической структурой мукама и мешрепа. Символика жестов и движений отражает мировоззрение, социальные ценности и коллективную память уйгурского народа.

4. Костюмный комплекс как неотъемлемая часть танцевальной культуры уйгур выполняет важную художественную и семиотическую функцию. Национальный костюм отражает этническую идентичность, подчёркивает региональную специфику, усиливает выразительность движений и несёт символическую нагрузку. Орнамент, цветовая гамма, форма и аксессуары дополняют сценический образ и выступают носителями культурных кодов, связанных с представлениями о гармонии, жизненной силе, социальном статусе и преемственности традиций.

Полученные результаты создают основу для дальнейшего изучения современных процессов развития уйгурского танцевального искусства, механизмов его трансформации и сохранения в условиях глобализации, осмысления путей интеграции традиционной хореографии в современную сценическую практику при сохранении этнокультурной аутентичности.

1.3 Проблемы современного бытования танцевального искусства уйгур в профессиональных и любительских коллективах Республики Казахстан

На современном этапе уйгурское танцевальное искусство развивается в условиях серьёзных социокультурных и политических вызовов, что делает проблему его сохранения и трансляции особенно актуальной. Традиционно уйгурский танец существовал как часть целостной системы нематериальной

культуры, включающей музыку, поэзию, обрядность и коллективные формы общения (мукам, мешреп). Передача танцевальной традиции осуществлялась преимущественно в естественной среде – через семейные, общинные и праздничные практики. В настоящее время эта система в значительной степени нарушена.

Одной из ключевых проблем является утрата живой среды бытования танца. Танец всё чаще функционирует исключительно в сценическом пространстве, что приводит к его фиксации, стандартизации и постепенной утрате импровизационного начала. Разрыв межпоколенческой передачи, сокращение числа носителей традиции и замещение бытовых форм сценическими версиями существенно меняют саму природу уйгурского танцевального искусства.

Особо сложная ситуация складывается в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китайской Народной Республики, где в последние десятилетия проводится политика культурной унификации и ассимиляции. Ограничение использования уйгурского языка, контроль над культурными практиками и трансформация народных традиций в идеологически нейтральные «фольклорные представления» приводят к разрушению внутренних механизмов сохранения культуры [8]. В этих условиях уйгурский танец зачастую существует в виде стандартизированных сценических номеров, лишённых регионального многообразия, символической глубины и связи с традиционным контекстом.

На международном уровне сохранение уйгурской культуры осуществляется преимущественно в рамках общих программ по защите нематериального культурного наследия. Наиболее значимым примером является включение уйгурской мукамной традиции в репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. Данный статус формально признаёт мукам (а вместе с ним и связанные с ним танцевальные формы) культурным достоянием мирового значения и предполагает меры по его сохранению и популяризации [70]. Однако на

практике это признание не гарантирует сохранения живой традиции, особенно в условиях ограничения деятельности носителей культуры.

Важную роль играют диаспоральные и научно-исследовательские инициативы, реализуемые за пределами Китая. В странах Европы, Северной Америки и Центральной Азии действуют университетские центры и исследовательские группы, занимающиеся изучением уйгурской культуры, языка, музыки и танца. В рамках этих проектов создаются цифровые архивы, осуществляется видеозапись исполнительских практик, публикуются научные труды и проводятся международные конференции. Такие инициативы направлены прежде всего на фиксацию и сохранение культурного наследия в условиях утраты доступа к первоисточникам.

Отдельное место занимают культурные программы уйгурской диаспоры, реализуемые общественными организациями и культурными центрами. В эмиграционных сообществах создаются танцевальные студии, фольклорные ансамбли, образовательные курсы для детей и молодёжи, где танец выступает ключевым инструментом сохранения этнической идентичности. Эти проекты, как правило, не имеют государственной поддержки и существуют за счёт общественной инициативы, грантов международных фондов и сотрудничества с культурными институтами принимающих стран. Тем не менее именно они обеспечивают непрерывность традиции и её передачу новым поколениям.

Существенное значение в последние годы приобрели цифровые программы сохранения культуры. Создание онлайн-архивов, видеобаз и образовательных платформ позволяет фиксировать элементы уйгурской танцевальной культуры и делать их доступными для широкой аудитории. В условиях политических ограничений цифровая среда становится одним из немногих каналов трансляции традиционного знания, включая хореографическую лексику, региональные стили и исполнительские манеры.

На этом фоне особую роль играет Казахстан, который выступает одним из ключевых центров сохранения уйгурской культуры.

Государственная политика Республики Казахстан, основанная на принципах поддержки полиэтничности и культурного многообразия, создаёт институциональные и правовые условия для развития культуры национальных меньшинств [62].

Деятельность Ассамблеи народа Казахстана, государственные программы в сфере культуры, официальные обращения и инициативы руководства страны, направленные на укрепление межэтнического согласия, обеспечивают возможность функционирования уйгурских культурных центров, ансамблей и образовательных проектов.

Полиэтнический характер культурного пространства Казахстана и стран Центральной Азии обусловил формирование многонационального репертуара в профессиональных и любительских хореографических коллективах. В этих условиях уйгурский танец занял устойчивое место как самостоятельное художественное направление и как важный компонент репертуара ансамблей, представляющих культуру различных этносов. Его сценическое существование осуществляется в двух основных формах: в деятельности специализированных уйгурских ансамблей и во включении уйгурских танцев в программы полиэтнических коллективов.

Уйгурские профессиональные и любительские ансамбли выполняют ключевую роль в сохранении, развитии и трансляции национальной танцевальной традиции. Их репертуар, как правило, строится на основе региональных стилей уйгурского танца, таких как кашгарский, хотанский, турфанский, илийский и доланский, а также включает танцы, связанные с мукамной и мешрепной традицией. В этих коллективах танец сохраняет максимальную близость к этническим формам, что проявляется в пластике, музыкальном сопровождении, костюмах и композиционном построении.

Государственный республиканский академический уйгурский театр музыкальной комедии имени К. Кужамьярова в г. Алматы выступает ключевым институциональным центром сохранения, сценической репрезентации и продвижения уйгурской танцевальной культуры в

Казахстане. Деятельность театра охватывает не только художественное производство, но и более широкий социокультурный процесс, связанный с поддержанием этнокультурной идентичности, трансляцией традиционных форм движения и их адаптацией к условиям профессионального сценического искусства [53].

Продвижение уйгурского танца в театре осуществляется через репертуар, в котором устойчиво представлены традиционные народно-сценические формы. Наиболее часто используемых и узнаваемых танцев является «Sanam», связанный с праздничным и свадебным обрядом. В сценической практике театра этот танец включается в массовые эпизоды музыкальных комедий и драм, где он выполняет функцию символа радости, коллективного единения и гостеприимства. Другим устойчивым элементом репертуара является танец «Lal», известный как танец с платками. В театральных постановках Lal используется преимущественно в лирических и символических сценах, где пластика рук и вращательные движения с тканью приобретают метафорическое значение, связанное с темами памяти, женской судьбы и преемственности поколений.

Значительное место в репертуаре занимают танцевальные эпизоды, основанные на мукамных циклах. Уйгурский мукам, как синкретический жанр, объединяющий музыку, поэзию и танец, представлен в театре в виде хореографических фрагментов, сопровождающих ключевые музыкальные темы. Наряду с лирическими и праздничными формами, в постановках театра представлены и более динамичные, условно героические танцы, такие как Хаферка, которые используются в сценах, отражающих исторические или социально значимые события.

Важной особенностью репертуара Уйгурского театра является включение танца в структуру сюжетных музыкальных комедий и драм, где хореографические эпизоды становятся не декоративным элементом, а средством развития сценического повествования. Танцевальные сцены используются для характеристики персонажей, эмоциональных переломов

и визуализации культурного контекста, в котором разворачивается действие. Таким образом, танец в театре приобретает нарративную функцию и становится частью драматургического языка.

Но в деятельности театра существуют и определённые проблемы. Одной из них является необходимость постоянного баланса между сохранением традиционной формы танца и её сценической трансформацией. В условиях профессионального театра фольклорные движения подвергаются стилизации и обобщению, что, с одной стороны, делает их доступными для широкой аудитории, а с другой – создаёт риск утраты отдельных семантических и пластических нюансов. Кроме того, ограниченные ресурсы и нехватка системы подготовки молодых исполнителей усложняют задачу глубокой реконструкции и научно обоснованного воспроизведения традиционных танцевальных форм.

Любительские уйгурские коллективы, функционирующие при культурных центрах, домах культуры и образовательных учреждениях, играют важную роль в процессе социализации и межпоколенческой передачи традиций, когда танец выступает и как художественная форма, и как средство укрепления этнической идентичности, формирования чувства принадлежности к культуре своего народа.

Наряду со специализированными ансамблями, уйгурский танец широко представлен в репертуаре полиэтнических профессиональных и любительских коллективов, включается в программы, демонстрирующие культурное многообразие региона, и исполняется наряду с танцами других народов. Это способствует популяризации уйгурской хореографической традиции и расширению её аудитории.

В полиэтническом репертуаре уйгурский танец, как правило, адаптируется к сценическим требованиям и стилистике конкретного коллектива. При этом сохраняются ключевые этнические признаки: характерная пластика рук и корпуса, ритмическая организация движений, использование национального костюма и орнаментальных элементов.

Однако импровизационное начало часто ограничивается, а хореографический текст приобретает более фиксированную форму, что облегчает его освоение исполнителями иной этнокультурной принадлежности. С одной стороны, это позволяет интегрировать национальный танец в общее сценическое пространство и сделать его доступным для более широкой аудитории. С другой стороны, существует риск утраты характерных особенностей исполнения, особенно при чрезмерной унификации движений и упрощении композиции.

Полиэтнический репертуар, включающий уйгурские танцы, способствует формированию пространства культурного взаимодействия и взаимопонимания между представителями различных этносов. Через совместное освоение танцевальных форм происходит знакомство с художественным языком, символикой и эстетическими ценностями другой культуры. В этом контексте уйгурский танец выступает не только как объект сценического показа, но и как средство культурной коммуникации.

Для исполнителей полиэтнических ансамблей обращение к уйгурской хореографии становится опытом освоения иной пластической системы, отличающейся выразительной работой рук, специфической мимикой и ритмической структурой. Это расширяет их профессиональный кругозор и способствует формированию гибкого хореографического мышления. В условиях современного многонационального общества уйгурский танец сохраняет актуальность как важный элемент полиэтнического репертуара. Его присутствие в программах профессиональных и любительских коллективов свидетельствует о признании художественной ценности уйгурской хореографической традиции и её способности к сценической трансформации без утраты этнической самобытности.

В результате анализа современного бытования уйгурского танцевального искусства в профессиональных и любительских коллективах Республики Казахстан можно сделать следующие выводы:

1. Современное уйгурское танцевальное искусство характеризуется

утратой традиционной среды бытования, ослаблением межпоколенческой передачи и смещением танца преимущественно в сценическое пространство, что приводит к стандартизации форм и сокращению импровизационного начала.

2. Политика культурной унификации в Синьцзян-Уйгурском автономном районе КНР негативно отражается на сохранении аутентичных форм уйгурского танца, способствуя его фольклоризации и утрате регионального и символического содержания.

3. Международные, диаспоральные и цифровые инициативы по сохранению уйгурской культуры частично компенсируют утрату традиционных механизмов передачи, однако носят фрагментарный характер и не обеспечивают устойчивого воспроизводства живой традиции.

4. Казахстан выступает одним из ключевых центров сохранения и трансляции уйгурского танцевального искусства, где деятельность профессиональных и любительских коллективов при государственной поддержке создаёт условия для его сохранения и развития.

Выводы по первой главе.

Проведённый анализ этнокультурных основ и современного бытования уйгурской танцевальной культуры позволяет сделать вывод о том, что уйгурский народ сформировал устойчивую и многослойную художественную традицию, сложившуюся в условиях Центральной Азии и Восточного Туркестана и сохранившую свою целостность несмотря на сложные исторические, миграционные и политические процессы. В Казахстане уйгуры являются одной из крупнейших этнических групп, обладающей развитой системой культурных институтов.

Традиционная танцевальная культура уйгур сформировалась как часть синкретического художественного целого, включающего музыку, поэзию, обрядность, мукам и мешреп. В этой системе танец выполняет не только эстетическую, но и социальную, коммуникативную и идентификационную функции, отражая мировоззрение и культурную

память народа. Этнические особенности уйгурского танца проявляются в хореографической лексике, импровизационности, символике жестов и движений, ритмической организации, а также в чётко выраженных региональных и гендерных различиях, обусловленных историческими и культурными особенностями отдельных оазисных центров.

Стилистическое многообразие уйгурского танца, представленное кашгарским, хотанским, турфанским, илийским и доланским стилями, является результатом взаимодействия природных условий, хозяйственного уклада и межкультурных контактов и подчёркивает адаптивность и внутреннюю целостность танцевальной традиции.

Национальный костюм и орнамент выступают неотъемлемыми компонентами уйгурской танцевальной культуры, выполняя художественную и семиотическую функции. Через форму, цвет и орнамент передаются этническая идентичность, региональная специфика и символические представления народа, а в хореографическом контексте костюм усиливает выразительность движения.

В современных условиях утрата традиционной среды бытования и политические ограничения в Синьцзян-Уйгурском автономном районе КНР создают угрозу сохранению живой танцевальной традиции. Вместе с тем Республика Казахстан выступает важным пространством её сохранения, трансляции и развития благодаря деятельности профессиональных и любительских коллективов и государственной политике поддержки культурного многообразия.

Проведенный анализ показал необходимость в разработке программы преподавания уйгурского танца для профессиональных и любительских коллективов, которая будет подробно описана в практической части настоящего исследования.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО СОХРАНЕНИЮ И РАЗВИТИЮ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА УЙГУР В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ И ЛЮБИТЕЛЬСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ

2.1 Уйгурская хореография и ее освоение в ансамбле танца «Шернияз»

Ансамбль танца «Шернияз» является значимым хореографическим коллективом Павлодарского региона, деятельность которого направлена на сохранение и сценическое воплощение национальных и этнических танцевальных традиций в условиях полиэтнического культурного пространства Республики Казахстан. Репертуар ансамбля формировался в соответствии с принципами многонациональности и культурного диалога, что позволило включить в него танцы различных народов и создать платформу для освоения и интерпретации этнической хореографии.

Ансамбль «Шернияз» был основан в 2009 году на базе Дома дружбы г. Павлодар как любительский хореографический коллектив [49]. С момента своего создания ансамбль ориентировался на популяризацию танцевального искусства народов, проживающих в регионе, и на формирование уважительного отношения к культурному многообразию. В начальный период деятельности репертуар ансамбля включал преимущественно народно-сценические танцы, исполнявшиеся в рамках городских и областных культурных мероприятий. Постепенно коллектив расширял художественный диапазон, осваивая более сложные хореографические формы и стили.

Качественно новым этапом в развитии ансамбля стал 2019 год, когда «Шернияз» вошёл в состав Павлодарской областной филармонии имени Исы Байзакова. Получение профессионального статуса способствовало росту исполнительского уровня, систематизации репертуара и активизации гастрольной и конкурсной деятельности. В этот период ансамбль начал целенаправленно работать над усложнением хореографического материала,

повышением сценической культуры и освоением национальных танцевальных традиций в профессиональном формате.

В рамках полиэтнического репертуара особое место в деятельности ансамбля «Шернияз» занимает уйгурская хореография [57]. Включение уйгурских танцев в репертуар коллектива обусловлено стремлением представить культурное многообразие региона и познакомить зрительскую аудиторию с выразительной и самобытной танцевальной традицией уйгурского народа. Уйгурские танцы исполняются ансамблем как в составе тематических концертных программ, так и на конкурсных и фестивальных площадках, где они воспринимаются как яркий и эмоционально насыщенный элемент сценического действия.

При интеграции уйгурского танца в репертуар танцевального ансамбля возникают вызовы. Среди них – риск потери аутентичности при чрезмерной адаптации, коммерциализация, которая может упростить или исказить исходные смыслы, необходимость баланса между традицией и инновацией. Уйгурский танец влияет на современную трактовку хореографии через обогащение техники, создание гибридных форм, сохранение культурного наследия, развитие межкультурного диалога и формирование новых образовательных практик. Это взаимодействие позволяет традиции жить в новом контексте, а современному обществу – обретать глубину и разнообразие. В данном контексте предпринята попытка создания методической базы для анализа уйгурской хореографии, интегрированной в систему методических рекомендаций.

Уйгурский танец, как и другие этнические традиции, становится мостом между культурами. Его включение в современные хореографические проекты способствует диалогу между разными этническими группами, формированию уважения к культурному многообразию и преодолению стереотипов [67]. Фестивали, обменные программы и совместные постановки с участием уйгурских коллективов расширяют аудиторию, знакомя её с уникальной танцевальной культурой.

Элементы уйгурского танца могут включаться в учебные программы хореографических школ и вузов. Изучение его техники, истории и культурного контекста развивает у студентов этнокультурную компетентность, расширяет их профессиональный кругозор. Методически важно сочетание традиционного обучения (освоение базовых движений, ритмов, костюмов) с современными подходами – использованием цифровых технологий, импровизационных практик, междисциплинарных связей (например, с музыкой или визуальным искусством) [56].

Для сохранения и популяризации уйгурского танца в условиях профессиональных коллективов была разработана «Программа освоения уйгурской хореографии», которая носит поэтапный характер, каждый из которых направлен на решение специфических задач и достижение определённых результатов:

1. Подготовительный этап – знакомство с теоретическими основами танцевального искусства, изучение анатомии движений и базовых позиций. Продолжительность этапа составляет около двух месяцев. В результате обучающиеся должны освоить танцевальную терминологию и основные принципы танцевальной техники.

2. Базовый этап – посвящён изучению элементарных движений и техники танца. Его продолжительность – примерно четыре месяца. По завершении этапа обучающиеся должны уверенно выполнять базовые движения, что является основой для дальнейшего развития навыков.

3. Продвинутый этап. На этом этапе основное внимание уделяется отработке связок и комбинаций танцевальных движений. Этап длится шесть месяцев. В результате обучающиеся могут уверенно исполнять элементы танца в связках и комбинациях, что позволяет им переходить к более сложным и разнообразным танцевальным композициям.

4. Этап совершенствования. Данный этап является непрерывным и охватывает всю дальнейшую профессиональную деятельность танцора. Он направлен на работу над образом, выразительностью и артистичностью

исполнения. В результате обучающиеся достигают высокого уровня исполнительского мастерства, что позволяет им создавать эмоционально насыщенные и выразительные танцевальные выступления.

Важной составляющей освоения является работа над сценическим образом. Артисты ансамбля «Шернияз» изучают характер, эмоциональное состояние и художественную задачу каждого танца, что позволяет передавать национальный колорит не только через движения, но и через внутреннее состояние исполнителя. Значительную роль в формировании сценического образа играет национальный костюм, который используется как средство усиления пластической выразительности. Свободный крой, декоративные элементы и орнамент костюма подчёркивают плавность жестов, вращения и пространственные перемещения.

Особое значение в процессе освоения уйгурской хореографии придаётся ансамблевому исполнению, которое требует высокой степени синхронности, единства манеры и согласованности движений. Работа над ансамблевостью позволяет достичь композиционной целостности и усилить художественное воздействие постановок. Формирование ансамблевого мышления является важным аспектом профессионального роста танцоров и способствует развитию их исполнительской культуры.

Художественное руководство ансамбля играет ключевую роль в процессе освоения уйгурского танцевального материала. Хореограф осуществляет отбор и адаптацию национальной танцевальной лексики с учётом уровня подготовки исполнителей и сценических условий, контролирует сохранение стилевой достоверности и национального характера танца. Такой подход позволяет избежать формального заимствования отдельных элементов и способствует глубокому и осмысленному освоению уйгурской хореографической традиции.

Основная цель программы заключается в интеграции уйгурского танцевального искусства в творческий репертуар ансамбля «Шернияз» с сохранением аутентичности и развитием профессионального мастерства.

Задачи программы:

- сохранение уйгурского танцевального наследия;
- развитие поликультурного пространства;
- формирование межэтнического диалога;
- расширение творческого потенциала коллектива.

Особенности педагогического процесса и специфика обучения:

- осознанное изучение пластических особенностей
- систематизация танцевальных элементов
- адаптация к ансамблевому исполнению
- работа над характерной манерой исполнения

Основные методы работы:

- наглядный метод: демонстрация движений, видеоматериал, работа перед зеркалом;
- практический метод: поэтапное разучивание, отработка элементов, комбинационная работа;
- аналитический метод: разбор структуры танца, изучение символики движений, анализ музыкального сопровождения.

Основные движения, используемые в уйгурском танце и их значение:

1. Движение «Назлик қол» (Нежные руки)

Движение строится на плавном ведении рук в пространстве с активной, но мягкой работой кистей. Переходы между позициями выполняются слитно, без резких остановок. Особое внимание уделяется вытянутости линии рук и согласованности движения с музыкальным сопровождением. Женское исполнение отличается повышенной пластичностью и текучестью. Движение рук подчёркивает лирический характер образа, акцент переносится на изящество формы и выразительность кистей. Мужские движения выполняются более сдержанно, с меньшей амплитудой. Линия рук сохраняет чёткость.

Применение в танцах: Движение используется в лирических и умеренно-динамичных уйгурских танцах, а также в связках между

основными хореографическими элементами, например, данное движение применяется в уйгурском танце «Қәшқә қизи».

2. Движение «Биләк сайриши» (Пение запястья)

Вращательные движения кистей выполняются непрерывно, с постепенным переходом импульса от запястья к пальцам. Движение может сочетаться с шагами, поворотами корпуса и фиксациями поз. В женском исполнении вращение кистей отличается мягкостью и выразительной артикуляцией пальцев. Движение носит декоративно-образный характер и подчёркивает музыкальность исполнения. Мужское исполнение более компактное, с акцентом на ритмическую точность и собранность формы. Применяется в большинстве форм уйгурского танца как один из базовых элементов пластики рук, например, данное движение применяется в уйгурском танце «Эвришим».

3. Движение «Ички толқун» (Внутренняя волна)

Волнообразное движение корпуса формируется за счёт последовательного включения грудного и поясничного отделов. Исполняется слитно, без внешнего акцента, с сохранением устойчивого положения корпуса. В женском исполнении движение выражено мягко и пластично, создаёт ощущение внутреннего течения и спокойствия. Особенности мужского исполнения: волна выражена минимально, основной акцент делается на внутреннем импульсе, а не на внешней пластике. Используется в медленных и средних по темпу композициях лирического характера, например, данное движение применяется в таких танцах, как «Чирайлик» и «Гөзэль».

4. Движение «Гүл ечилиши» (Раскрытие цветка)

Движение начинается из собранной позиции рук и постепенно разворачивается в пространстве. Руки раскрываются по дугообразной траектории, кисти включаются последовательно, без резкого акцента. Темп умеренный, с чёткой связью с музыкальной фразой. В женском исполнении раскрытие рук выполняется плавно, с мягкостью линий. В движении

ощущается постепенность и внутренняя наполненность. У мужчин исполнение более сдержанное, с чётко фиксируемыми положениями рук. Декоративность сведена к минимуму. Используется в лирических женских и смешанных уйгурских танцах, в медленном темпе.

5. Движение «Тэн тинишлиғи» (Спокойствие тела)

Движение представляет собой осмысленную паузу с сохранением внутреннего напряжения. Корпус устойчив, руки и голова сохраняют живую выразительность. В женском исполнении пауза наполнена мягкой пластикой и внутренним состоянием, без внешней неподвижности. Особенности мужского исполнения: Пауза подчёркивает собранность и устойчивость формы, без лишней декоративности. Используется для акцентирования музыкальных остановок и завершения фраз, данное движение применяется в уйгурском танце «Гөзэль» (Приложение 2).

6. Движение «Тэн айлиниши» (Вращение корпуса)

Движение корпуса выполняется вокруг вертикальной оси с сохранением устойчивости и баланса. Темп зависит от музыкального сопровождения. В женском исполнении движение мягкое, с плавным включением плечевого пояса. Мужское исполнение более энергичное, с чётким контролем центра тяжести. Используется в ансамблевых и сольных композициях различного характера, данное движение применяется в уйгурском танце «Мениң ярим».

7. Движение «Чирайлиқ баш» (Выразительная голова)

Движение основывается на плавной и осознанной работе головы, включающей повороты, наклоны и лёгкие фиксации. Переходы между положениями выполняются мягко, без резких смен направления. Взгляд сопровождает движение головы и точно соотносится с музыкальной фразой, создавая ощущение внутреннего диалога. В женском исполнении отличается мягкостью и утончённостью. Повороты и наклоны головы выполняются с небольшой амплитудой, взгляд задерживается в кульминационных моментах, подчёркивая лирический и созерцательный

характер образа. Мужское движение более сдержанное и лаконичное. Повороты головы чёткие, с ясным направлением взгляда, без излишней плавности. Акцент на собранность и внутреннюю сосредоточенность. Движение используется во всех формах уйгурского танца как важное средство сценической выразительности. Применяется в сольных и ансамблевых номерах, а также в связках между основными движениями для передачи характера и эмоционального состояния образа, данное движение применяется в уйгурском танце «Гуляйру».

8. Движение «Сыраванган гүл» (Срывание цветка)

Движение выполняется из подготовительной позиции с плавным подъёмом рук к «цветку» (воображаемой точке в пространстве), затем кисть мягко «срывает» его, сопровождая действие лёгким наклоном корпуса. Завершение движения – плавное опускание руки и выравнивание корпуса, чтобы подчеркнуть завершенность и гармонию фразы. Темп – умеренный, согласован с музыкальной фразой. В женском исполнении движение выполняется мягко, с изяществом и плавной линией рук. Особое внимание уделяется грациозности «срывания» и аккуратной работе пальцев, создавая ощущение лёгкости и воздушности. Мужское движение более собранное и чёткое, акцент делается на силу и устойчивость корпуса. «Срывание» выполняется уверенно, без излишней декоративности, подчёркивая решительность и энергетику образа. Движение используется в сольных и ансамблевых уйгурских танцах, в лирических и праздничных номерах, для передачи образа природы, взаимодействия с воображаемым объектом и усиления эмоциональной выразительности, например, данное движение применяется в уйгурском танце «Гөзэль» (Приложение 2).

9. Движение «Йелкэ толкуни» (Волна плеч)

Движение плечевого пояса выполняется плавно, в умеренном темпе, с сохранением устойчивого положения корпуса. В женском исполнении плечи работают мягко и пластично, создавая ощущение текучести. Мужское движение более чёткое и ритмически выверенное. Применяется в танцах

среднего и быстрого темпа, добавляя живость и ритмическую выразительность, например, в уйгурском танце «Йумлак».

10. Движение «Лярзан» (Ветерок)

Быстрое, прерывистое колебательное движение определённой части тела, чаще всего плеч, кистей или корпуса, создающее эффект вибрации или дрожания. Движение выполняется в согласии с ритмом музыки, с небольшой амплитудой, сохраняя устойчивость корпуса и контроль над центром тяжести. Может использоваться как самостоятельный акцент или как декоративный элемент в связках танцевальных фраз. В женском исполнении движение лёгкое, мягкое, с плавной визуальной вибрацией кистей и плеч, ощущение игривости, кокетства, эмоциональной выразительности. Мужское движение более сдержанное и чёткое, амплитуда умеренная. Подчёркивается сила контроля корпуса и ритмическая точность, движение носит характер внутренней энергии, а не декоративной мягкости. Используется как в сольных, так и ансамблевых номерах уйгурского танца, преимущественно для акцентирования ритма и эмоционального напряжения, а также для создания выразительных динамических эффектов в композиции, например, данное движение применяется в уйгурском танце «Жаней».

Уйгурский народный танец «Сама» (Небо)

Общее описание: «Сама» – это традиционный уйгурский народный танец, отражающий богатство культурных и музыкальных традиций уйгурского народа. Танец отличается гармонией между пластикой корпуса, рук, головы и ритмикой музыки. Основным художественный образ танца строится на сочетании плавных волнообразных движений и ярких акцентов, создавая эмоциональную выразительность и динамику.

Исполнение танца: Танец состоит из чередующихся лирических и динамичных фрагментов. Корпус остаётся устойчивым, плечевой пояс, руки и кисти плавно следуют музыкальному рисунку. Характерными элементами являются волнообразные движения плеч и корпуса, вращения тела,

выразительные жесты кистей и рук, а также характерные позиции головы и рук, отражающие эмоциональный настрой. «Сама» требует от исполнителя чувства ритма, гармонии движения и музыкальной пластики.

Особенности женского исполнения: Движения мягкие, плавные, с акцентом на грацию и текучесть рук и корпуса. Лирические фрагменты подчёркивают нежность, воздушность и утончённость образа. Повороты головы и осанка создают лёгкость и гармонию линий всего тела.

Особенности мужского исполнения: Движения чёткие, собранные и ритмически выверенные. Корпус устойчивый, плечи и руки работают с акцентом на внутреннюю силу и контроль. Динамичные элементы выполняются энергично, подчёркивая решительность и выразительность.

«Сама» исполняется как сольный, дуэтный или ансамблевый танец на праздничных, культурных и сценических мероприятиях. Танец демонстрирует национальную идентичность, способствует развитию чувства ритма, пластики и музыкальности у исполнителей. В композиции «Сама» используются: волнообразные движения плеч, вращения корпуса, выразительные жесты рук, характерные позиции кистей и головы, динамичные шаги с лёгкой пружиной коленей.

Уйгурский танец «Чина-Тэхсэ Уссули» (танец с пиалками на голове)

«Чина-Тэхсэ Уссули» – это традиционный уйгурский танец, в котором центральным элементом являются пиалки. Танец отражает праздничный и игривый характер, демонстрируя мастерство владения реквизитом, гармонию движений рук, корпуса и выразительность пластики. Пиалки создают плавные линии, усиливают музыкальность и визуальную красоту композиции. Вода в пиалках создаёт визуальный и символический эффект, усиливая эстетическую выразительность.

Исполнение танца: Руки работают плавно, кисти и пальцы акцентированы для выразительности. Волнообразные движения корпуса, выразительные повороты головы и синхронные шаги создают динамическую и визуально гармоничную композицию. Темп движения

варьируется от среднего до быстрого, что позволяет включать контрастные фрагменты и разнообразные ритмические акценты. У женщин линия рук плавная, кисти мягко подвижны, движения лёгкие и воздушные, акцент делается на пластике пальцев и ладоней, гармонии с музыкальной фразой. В традиционном мужском исполнении мужчины не используют пиалки. Мужская манера включает энергичные, чёткие движения корпуса, шаги и повороты, акцент на силу и ритм, без реквизита.

Танец исполняется на праздничных и культурных мероприятиях, преимущественно ансамблевыми женскими группами. Пиалки используются как выразительный элемент, создающий визуальный акцент и подчёркивающий национальный колорит. В композиции активно применяются: волнообразные движения корпуса, выразительные жесты кистей и рук, синхронные шаги и позиционные акценты с пиалками.

Ключевые компоненты изучения уйгурских танцев:

- техническая подготовка;
- развитие музыкальности;
- формирование сценического образа;
- работа с национальным костюмом;
- ансамблевая слаженность.

Художественно-исполнительские требования и критерии качества:

- сохранение стилевых особенностей;
- точность исполнения элементов;
- выразительность исполнения;
- синхронность в ансамбле;
- эмоциональная наполненность.

Ожидаемые результаты освоения программы включают:

1. Овладение техникой исполнения: освоить основные движения и элементы уйгурского танца, что позволит им уверенно выступать на сцене.
2. Сохранение аутентичности: использование традиционных техник способствует сохранению его национальной самобытности.

3. Развитие ансамблевых навыков: коллективная работа над танцевальными номерами развивает чувство ансамбля, синхронизацию движений и взаимодействие между участниками.

4. Формирование художественного образа: исполнение должно быть осмысленным и эмоционально насыщенным, что достигается через понимание его истории, культуры и художественных особенностей.

5. Успешное сценическое воплощение: способность коллективов эффектно представлять уйгурский танец на сцене, включая использование костюмов, декораций и музыкального сопровождения, является важным показателем их профессионализма.

Таким образом, реализация программы по освоению уйгурского танца в ансамбле «Шернияз» способствует развитию профессионального мастерства коллектива, играет важную роль в сохранении и развитии культурного наследия уйгурского народа, укреплении межэтнического диалога и обогащении современной хореографической культуры через сохранение этнической идентичности традиционной хореографии; популяризацию уйгурского искусства; формирование толерантности и уважения к культурному многообразию.

Исполнение уйгурских танцев ансамблем «Шернияз» в рамках концертной и конкурсной деятельности свидетельствует о результатах проделанной работы. Уйгурская хореография органично вписывается в полиэтнический репертуар ансамбля. Зрительское восприятие данных постановок характеризуется эмоциональной отзывчивостью, подтверждая эстетическую ценность уйгурского танца.

2.2 Организация и результаты опытно-экспериментальной работы

Эксперимент проводился на базе хореографического ансамбля «Шернияз» Павлодарской областной филармонии и включал три возрастные группы: младшую (8-10 лет), среднюю (11-13 лет) и старшую (14-17 лет). Всего в эксперименте приняли участие 36 человек.

На первом этапе обе группы обучались по традиционной программе ансамбля и разучивали уйгурский народный танец «Сама», что позволило зафиксировать сопоставимый исходный уровень подготовки. Затем в течение восьми недель в экспериментальной группе была реализована экспериментальная программа для группы (ЭГ), включающая поэтапное освоение национальной хореографической лексики, этюдную работу и изучение культурно-исторического контекста уйгурского танца, тогда как контрольная группа (КГ) продолжала обучение по традиционной программе. На заключительном этапе обе группы одновременно разучивали новый уйгурский народный танец, что обеспечило равные условия для итоговой оценки результатов.

Работа в ЭГ осуществлялась с увеличенной репетиционной нагрузкой (8 часов в неделю) и включала внедрение этюдной работы, лекционно-беседного блока по истории и культуре уйгурского народа, а также систему диагностики. КГ состояла из обучающихся аналогичного возрастного состава (младшая, средняя и старшая группы), занимающихся по традиционной программе обучения народному танцу без целенаправленного внедрения экспериментальной программы. Нагрузка стандартная – 6 часов в неделю.

Основной целью экспериментальной работы являлось выявление эффективности комплексной программы обучения уйгурскому народному танцу, сочетающей техническую подготовку, этюдную работу и изучение культурно-исторического контекста. Продолжительность работы составила 8 недель, что позволило проследить динамику развития исполнительских навыков в процессе систематических занятий.

Для достижения поставленной цели были определены задачи:

- определить исходный уровень исполнительских и этнокультурных навыков обучающихся;
- разработать и внедрить программу обучения уйгурскому народному танцу с учётом возрастных особенностей;

- сформировать устойчивые технические навыки исполнения характерных элементов;
- развить музыкальность, ритмическое чувство и пластическую выразительность;
- углубить знания обучающихся об истории, культуре и традициях уйгурского народа;
- проанализировать динамику результатов и определить эффективность экспериментальной работы.

Гипотеза эксперимента основывалась на положении о том, что народный танец является не просто системой движений, а своеобразной эмоционально-смысловой летописью народа, в которой зафиксированы его история, быт, мировоззрение и ментальность. Предполагалось, что изучение и исполнение уйгурского народного танца в системе художественного образования способствует более глубокому пониманию культуры народа-создателя, формирует этнокультурную осознанность, развивает эмоциональный интеллект и укрепляет чувство принадлежности к национальной традиции.

Констатирующий этап направлен на диагностику исходного уровня исполнительской подготовки и этнокультурной грамотности участников ансамбля. Все участники эксперимента 6 часов в неделю, в течении

В ходе диагностики анализировались следующие параметры:

- чистота и точность выполнения движений;
- уровень координации и пластичности;
- способность воспринимать и воспроизводить ритмическую структуру;
- характер исполнения и эмоциональная выразительность;
- сценическая целостность исполнения.

Диагностика осуществлялась с использованием методов педагогического наблюдения, анализа контрольных показов, видеозаписей и экспертной оценки.

Полученные данные были переведены в процентное соотношение для удобства сравнительного анализа.

Анализ результатов экспериментальной группы показал, что старшая подгруппа обладает высоким уровнем исполнительской подготовки, в то время как средняя и младшая группы испытывают затруднения в освоении координационно сложных элементов, ритмической структуры и передаче национального характера танца.

Результаты контрольной группы в целом соответствуют показателям экспериментальной группы. Незначительные расхождения в процентах не носят принципиального характера и укладываются в пределы допустимых статистических колебаний, что подтверждает сопоставимость групп на начальном этапе эксперимента (рис. 3).

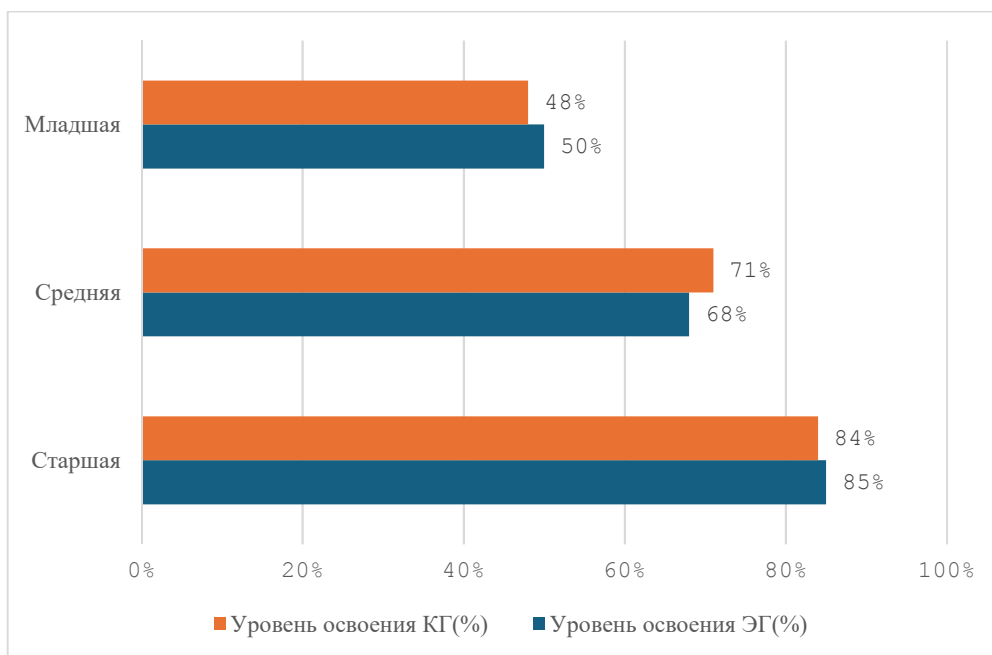


Рисунок 3 – Результаты констатирующего этапа

Сравнительный анализ показывает, что исходный уровень освоения уйгурского народного танца в экспериментальной и контрольной группах является сопоставимым. Это свидетельствует об отсутствии значимых различий в уровне подготовки обучающихся до начала формирующего этапа и позволяет рассматривать последующие изменения как результат внедрения экспериментальной программы.

Результаты констатирующего этапа показали, что:

- наиболее сформированы навыки в старших группах;
- средняя и младшая группы нуждаются в целенаправленном педагогическом воздействии;
- этнокультурная осознанность во всех группах сформирована недостаточно и требует системной работы.

Полученные данные подтвердили необходимость внедрения экспериментальной программы обучения уйгурскому народному танцу, ориентированной на развитие не только техники исполнения, но и образно-смыслового, культурного содержания танца.

Результаты констатирующего этапа послужили основой для реализации формирующего этапа эксперимента.

Формирующий этап являлся ключевым этапом исследования и был направлен на целенаправленное формирование исполнительских, технических и этнокультурных навыков обучающихся средствами уйгурского народного танца. Продолжительность формирующего этапа составила восемь недель при недельной нагрузке 8 часов.

На данном этапе ЭГ занималась по разработанной программе, включающей поэтапное освоение национальной хореографической лексики, этюдную работу и теоретическую подготовку по истории и культуре уйгурского народа. КГ продолжала занятия по традиционной программе ансамбля без внедрения экспериментальных нововведений.

Формирующий этап строился как целостная система, включающая:

- техническую подготовку;
- освоение национальной хореографической лексики;
- творческо-этюдную деятельность;
- теоретическую подготовку (лекции и беседы);
- постоянный педагогический контроль.

Экзерсис у станка служил основой технической подготовки и был направлен на формирование устойчивости, координации и контроля над

движением. Использовались традиционные упражнения классического экзерсиса, адаптированные под специфику уйгурской пластики. Особое внимание уделялось мягкости коленей, подвижности корпуса, выразительности кистей и согласованию движений с музыкальным ритмом.

Работа на середине зала направлена на освоение характерных элементов уйгурского народного танца. Изучались быстрые вращения, специфические движения шеи и запястий, ритмические покачивания коленей, а также сложные координационные связки. Материал усложнялся поэтапно, что обеспечивало его доступность и эффективность освоения.

Этюдная работа рассматривалась как средство формирования художественного мышления и эмоциональной выразительности. Участники создавали этюды на основе народных движений, импровизировали в заданной ритмической структуре, работали в малых группах. Данный вид работы способствовал развитию творческой инициативы и коммуникативных навыков.

Существенным элементом формирующего этапа стала теоретическая подготовка, включающая лекции и беседы по истории и культуре уйгурского народа. Рассматривались вопросы происхождения уйгурского танца, его связь с бытом, праздниками и обрядами, а также особенности архаичных форм, таких как танец «Сама». Особое внимание уделялось структурно-семантическому анализу танца «Сама», в котором форма и содержание рассматриваются как неразрывное целое. Анализировались характеристики движений, их символическое значение и эмоциональная насыщенность. Также изучались примеры культурного синтеза.

КГ в течение восьми недель занималась по традиционной программе ансамбля при нагрузке 6 часов в неделю. Занятия включали стандартный экзерсис у станка, повторение ранее разученных элементов и репертуарных номеров. Этюдная работа, лекции по истории и культуре уйгуров, а также поэтапная фиксация результатов освоения не проводились. После завершения формирующего этапа экспериментальной работы обучающиеся

экспериментальной и контрольной групп в течение одной дополнительной недели осуществляли разучивание и сценическую отработку уйгурского народного танца «Уйгурский праздничный танец» по специальной программе, который ранее не входил в содержание формирующего этапа. Разучивание танца проводилось в одинаковых условиях для обеих групп и было направлено на выявление способности обучающихся применять сформированные исполнительские и этнокультурные навыки при освоении нового материала (Таблица 3).

Таблица 3 – Содержание и результаты формирующего этапа эксперимента по освоению уйгурского народного танца

Неделя	Тема недели	Содержание занятий	Результат
1	Введение в специфику уйгурского народного танца	Экзерсис у станка: <i>demi plié</i> , <i>battement tendu</i> , <i>relevé</i> . Середина зала: базовая стойка, изолированные движения кистей, медленные повороты головы. Этюдная работа: передача образа Лекция: культура уйгурского народа, национальный танец	Освоены базовые элементы пластики, сформировано первичное представление о национальном характере движений.
2	Ритм и работа коленей	Экзерсис у станка: ритмическое выполнение <i>demi plié</i> и <i>bat.jeté</i> Середина зала: ритмические покачивания коленей, соединение движений ног и рук. Этюды Лекция: значение ритма и музыки, связь с национальной традицией.	Освоены ритмические движения коленей, улучшена музыкальность и точность исполнения.
3	Пластика рук и запястий	Экзерсис у станка: упражнения на устойчивость (<i>demi plié relevé</i>). Середина зала: одиночные и комбинированные повороты с фиксацией корпуса. Этюдная работа: передача движения и лёгкости. Лекция: вращение как выразительный элемент, образ движения и пространства.	Сформированы навыки пластической выразительности рук и запястий, повышен уровень эмоциональной подачи.
4	Вращения и пространственная ориентация	Экзерсис у станка: упражнения на устойчивость (<i>demi plié + relevé</i>). Середина зала: одиночные и комбинированные повороты с фиксацией корпуса и позы. Этюды. Лекционно-беседный блок: вращение как выразительный элемент в народном танце; образ движения и пространства.	Освоены базовые вращения, улучшена устойчивость и ориентация в пространстве.

5	Ансамблевое исполнение	Экзерсис у станка: синхронное выполнение упражнений. Середина зала: ансамблевые связки с перестроениями, работа в парах и малых группах. Этюдная работа: групповые этюды. Лекция: коллективность в народном танце, ансамбль как форма коммуникации.	Сформированы навыки ансамблевого взаимодействия и синхронного исполнения.
6	Освоение архаичной формы танца «Сама»	Практика: повторяющиеся вращения, движения коленей, пластика рук и головы (характерные для «Самы»). Лекция: символика и структурно-семантическое значение танца.	Освоены основные элементы танца «Сама», сформировано понимание его культурного и символического содержания.
7	Сценическая интерпретация	Середина зала: составление сценической комбинации из ранее изученных элементов. Этюдная работа: отражение личного отношения исполнителей к материалу.	Освоена сценическая интерпретация, повышена выразительность и осознанность исполнения.
8	Итоговое обобщение и контроль	Повторение всех изученных элементов, показ этюдов и сценических фрагментов. Итоговая диагностика по критериям: техника, координация, ритм, характер, этнокультурная осознанность.	Зафиксирован целостный уровень освоения уйгурского народного танца и готовность к сценическому исполнению

Результаты исполнения данного танца послужили основой для контрольной диагностики и сравнительного анализа уровня освоения уйгурского народного танца в группах (рис. 4).

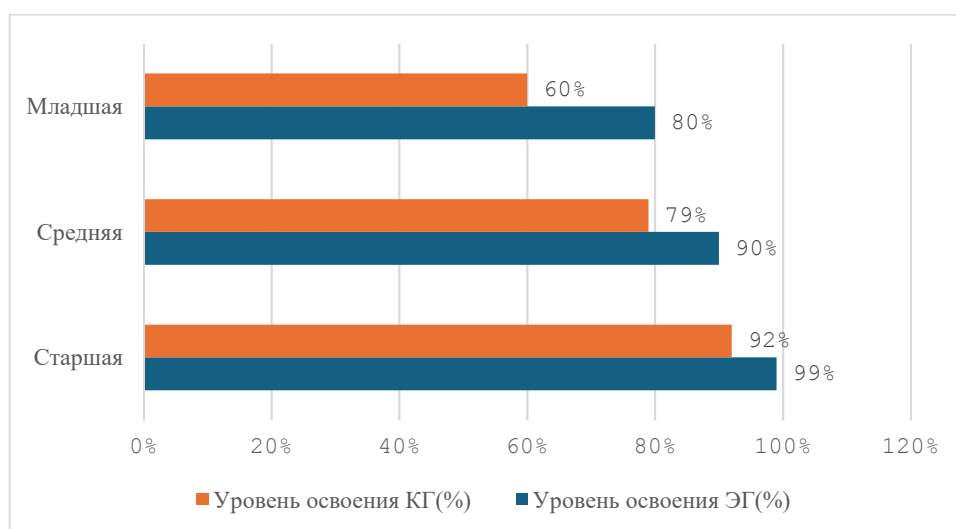


Рисунок 4 – Результаты экспериментального этапа

Сравнительный анализ результатов констатирующего (до формирующего этапа) и контрольного (после формирующего этапа) этапов эксперимента позволил выявить динамику уровня освоения уйгурского народного танца в экспериментальной и контрольной группах. На констатирующем этапе уровень освоения танца в экспериментальной группе составлял 50%, в контрольной группе 48%. Полученные показатели свидетельствовали о низком исходном уровне сформированности исполнительских навыков у обучающихся младшего возраста. По результатам контрольного этапа в экспериментальной группе уровень освоения возрос до 80%, тогда как в контрольной группе данный показатель составил 60%. Таким образом, прирост в экспериментальной группе составил 30%, в контрольной группе 12%, что указывает на значительно более высокую эффективность экспериментальной программы в младшей возрастной категории.

На констатирующем этапе показатели уровня освоения в экспериментальной группе составляли 68%, в контрольной группе 71%, что свидетельствовало о сопоставимом исходном уровне подготовки обучающихся. После завершения формирующего этапа уровень освоения в экспериментальной группе достиг 90%, тогда как в контрольной группе 79%. Прирост показателей составил 22% в экспериментальной группе и 8% в контрольной группе, что подтверждает более интенсивное развитие ритмической точности, выразительности и осознанности исполнения при использовании экспериментальной программы.

В старшей группе на констатирующем этапе уровень освоения в экспериментальной группе составлял 85%, в контрольной группе 84%, что отражает высокий исходный уровень исполнительской подготовки. На контрольном этапе экспериментальная группа продемонстрировала результат 99%, тогда как контрольная группа 92%. Прирост показателей составил 14% в экспериментальной группе и 8% в контрольной группе. Ниже приводим результаты эксперимента (Таблица 4).

Таблица 4 – Сравнительный анализ результатов экспериментальной и контрольной группы

Возрастная группа	ЭГ до (%)	ЭГ после (%)	Прирост ЭГ	КГ до (%)	КГ после (%)	Прирост КГ
Младшая	50	80	+30	48	60	+12
Средняя	68	90	+22	71	79	+8
Старшая	85	99	+14	84	92	+8

Несмотря на высокий уровень подготовки обеих групп, реализация программы обеспечила более выраженную положительную динамику и более целостное освоение танцевального материала.

Сравнительный анализ результатов до и после формирующего этапа эксперимента показал, что во всех возрастных группах наблюдается рост уровня освоения уйгурского народного танца как в экспериментальной, так и в контрольной группах. Однако темпы и масштаб положительной динамики в экспериментальной группе существенно превышают показатели контрольной группы. Рост показателей в контрольной группе обусловлен естественным развитием исполнительских навыков в процессе регулярных занятий по традиционной программе. Более выраженная положительная динамика в экспериментальной группе связана с внедрением комплексной программы обучения, ориентированной на осознанное освоение национальной пластики и культурно-смыслового содержания уйгурского народного танца.

Наиболее выраженный эффект экспериментальной программы зафиксирован в младшей и средней возрастных группах, где формирование исполнительских и этнокультурных навыков находится в активной стадии. В старшей группе экспериментальная программа способствует углублению осознанности, выразительности и целостности исполнения.

Полученные результаты подтверждают эффективность разработанной программы обучения уйгурскому народному танцу и доказывают, что комплексный подход, сочетающий техническую подготовку, этюдную работу и изучение культурно-исторического контекста, обеспечивает более

высокий уровень освоения танцевальной традиции по сравнению с традиционной системой обучения.

Выводы по второй главе.

В ходе экспериментальной работы, проведённой на базе ансамбля народных танцев «Шернияз», было установлено, что уйгурская хореография обладает высоким педагогическим и культурно-воспитательным потенциалом и может эффективно осваиваться как в профессиональных, так и в любительских коллективах при условии целенаправленной методической организации учебного процесса.

Анализ процесса освоения уйгурского народного танца показал, что традиционная система обучения обеспечивает постепенное развитие исполнительских навыков, однако в большей степени ориентирована на воспроизведение хореографического текста и не в полной мере формирует этнокультурную осознанность и образно-смысловое понимание танца. Это особенно проявляется в младшей и средней возрастных группах.

Результаты констатирующего этапа эксперимента подтвердили сопоставимость исходного уровня подготовки экспериментальной и контрольной групп, что обеспечило корректность дальнейшего сравнительного анализа. Было выявлено, что наиболее сформированные исполнительские навыки наблюдаются у обучающихся старшей группы, тогда как младшая и средняя группы нуждаются в целенаправленном педагогическом воздействии, направленном на развитие координации, ритмического чувства и национальной выразительности.

Формирующий этап эксперимента показал высокую эффективность комплексной программы обучения уйгурскому народному танцу, включающей техническую подготовку, этюдную работу и систематическое изучение культурно-исторического контекста. Внедрение данной программы способствовало формированию устойчивых исполнительских навыков, развитию музыкальности, пластической выразительности и осознанного отношения к национальной танцевальной традиции.

Сравнительный анализ результатов контрольного этапа выявил, что во всех возрастных группах экспериментальная группа продемонстрировала более высокий уровень освоения уйгурского народного танца по сравнению с контрольной группой. Наиболее выраженная положительная динамика была зафиксирована в младшей и средней возрастных категориях, что свидетельствует о высокой результативности экспериментальной программы на этапе формирования базовых хореографических навыков.

Использование нового хореографического материала на итоговом этапе эксперимента подтвердило способность обучающихся экспериментальной группы переносить сформированные навыки на освоение ранее не изученного танца, что указывает на устойчивость и универсальность полученных умений. Это позволяет рассматривать разработанную программу не только как средство обучения конкретному танцу, но и как эффективный инструмент сохранения и развития уйгурского танцевального искусства в условиях современной хореографической практики.

Таким образом, результаты экспериментальной работы подтвердили выдвинутую гипотезу исследования и доказали, что комплексный подход к обучению уйгурскому народному танцу способствует более глубокому освоению его технического, образного и культурного содержания, обеспечивая сохранение национальной самобытности и художественной ценности танцевальной традиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выпускная квалификационная работа была посвящена изучению истории, этнокультурных особенностей и современного бытования уйгурского танцевального искусства, а также экспериментальной проверке педагогической программы и ее освоения в профессиональных и любительских хореографических коллективах Республики Казахстан.

В ходе исследования было установлено, что уйгурский народ сформировал уникальную и многослойную танцевальную традицию, сложившуюся в условиях оазисной цивилизации Центральной Азии и развивавшуюся в тесном взаимодействии с музыкально-поэтической культурой, обрядовой практикой и системой коллективных форм общения. Танец в уйгурской культуре выступает не только как художественное явление, но и как важный механизм сохранения этнической идентичности, передачи культурной памяти и формирования социального единства.

Анализ этнокультурных особенностей традиционной уйгурской хореографии показал, что её характерными признаками являются выразительная пластика рук и корпуса, развитая ритмическая организация, импровизационность в рамках устойчивых канонов, символическая насыщенность движений и чётко выраженное региональное многообразие. Кашгарский, хотанский, турфанский, илийский и доланский стили отражают специфику исторического развития, природных условий и социального уклада различных оазисных центров, при этом сохраняя общие этнические черты и целостность танцевальной традиции.

Установлено, что национальный костюм и орнамент являются неотъемлемыми компонентами уйгурского танцевального искусства. Они выполняют художественную и семиотическую функции, усиливают выразительность движения и выступают носителями культурных кодов, связанных с представлениями о гармонии, жизненной силе, социальной роли и преемственности традиций. В сценической практике костюм

становится важным средством сохранения этнической аутентичности и визуальной идентификации танца.

Анализ современного бытования уйгурского танцевального искусства выявил ряд проблем, связанных с утратой традиционной среды его существования, ослаблением межпоколенческой передачи и смещением танца преимущественно в сценическое пространство. Политика культурной унификации в Синьцзян-Уйгурском автономном районе КНР оказывает негативное влияние на сохранение аутентичных форм танца, способствуя его стандартизации и фольклоризации. В этих условиях особую значимость приобретает деятельность диаспоральных, научных и культурных инициатив за пределами Китая.

Республика Казахстан выступает одним из ключевых центров сохранения и развития уйгурской танцевальной культуры. Государственная политика поддержки полиэтничности и культурного многообразия, деятельность профессиональных и любительских коллективов, а также функционирование специализированных культурных институций создают благоприятные условия для трансляции и сценического воплощения уйгурского танца.

Экспериментальная работа, проведённая на базе ансамбля танца «Шернияз», позволила проверить эффективность комплексной программы обучения уйгурскому народному танцу. В ходе педагогического эксперимента было установлено, что традиционная система обучения обеспечивает развитие исполнительской техники, однако не в полной мере формирует этнокультурную осознанность и образно-смысловое понимание танца, особенно в младшей и средней возрастных группах.

Результаты формирующего этапа эксперимента показали, что внедрение комплексной программы, сочетающей техническую подготовку, этюдную деятельность и систематическое изучение культурно-исторического контекста, обеспечивает более высокий уровень освоения уйгурского народного танца по сравнению с традиционным подходом.

Экспериментальная группа продемонстрировала более выраженную положительную динамику по всем диагностическим показателям: точности исполнения, координации, ритмической организации, художественной выразительности и этнокультурной осознанности.

Особенно значимые результаты были получены в младшей и средней возрастных группах, что свидетельствует о высокой эффективности программы на этапе формирования базовых хореографических навыков. В старшей группе экспериментальная программа способствовала углублению осознанности, целостности сценического образа и художественной интерпретации танцевального материала.

Итоговая проверка способности обучающихся осваивать новый хореографический материал показала, что участники ЭГ успешно переносят сформированные навыки на разучивание ранее не изученного уйгурского народного танца. Это подтверждает устойчивость и универсальность разработанной программы и позволяет рассматривать её как эффективный инструмент сохранения и развития уйгурского танцевального искусства в современной хореографической практике.

Таким образом, цель исследования достигнута, поставленные задачи выполнены, а выдвинутая гипотеза подтверждена.

Комплексный педагогический подход к обучению уйгурскому народному танцу обеспечивает более глубокое освоение его технического, образного и культурного содержания, способствует сохранению национальной самобытности и повышает художественную ценность сценических интерпретаций.

Материалы и выводы исследования могут быть использованы в деятельности профессиональных и любительских хореографических коллективов, образовательных учреждений и системе дополнительного художественного образования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Abdulaziz Khashimov «Uyghur professional music traditions». (Monograph).
2. Abulaiti J. From the history of the Uyghur muqams // Проблемы науки. – 2023. – № 8 (186). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/from-the-history-of-the-uyghur-muqams> (дата обращения: 20.12.2025).
3. Achildiyeva M., Madaliev D. Uyghur folk singing genre // International Journal on Integrated Education. – 2020. – Vol. 3, No. 11. – P. 222-226. – DOI: 10.31149/ijie.v3i11.923.
4. Anderson A., Byler D. «Eating Hanness»: Uyghur musical tradition in a time of re-education // China Perspectives. – 2019. – No. 3. – P. 17-26. – DOI: 10.4000/chinaperspectives.9358. – URL: <https://journals.openedition.org/> (дата обращения: 20.12.2025).
5. Education Bureau. Chinese Dance / Physical Education Section, Curriculum Development Institute, Education Bureau, The Government of the Hong Kong Special Administrative Region. – 2014. – URL: <https://www.edb.gov.hk/attachment/en/curriculum-development/kla/pe/> (дата обращения: 20.12.2025).
6. Fan C. Cultural heritage protection and utilization of Xinjiang. – Beijing: Central University for Nationalities Press, 2006.
7. Guzhanuer Y. Gulbahar, an intercultural Chinese-Uyghur dance-drama: магистерская диссертация (М.А.). – Northridge: California State University, Northridge, Department of Theatre, 2020. – vii, 43 p. – URL: <http://hdl.handle.net/10211.3/217538> (дата обращения: 20.12.2025).
8. Han R. Study on the differences of animal totem simulation dances of Xinjiang Uygur nationality // International Journal of Social Science and Education Research. – 2025. – Vol. 8, No. 12. – P. 127-132. – DOI: 10.6918/IJOSSER.202512_8(12).0019. – ISSN 2637-6067 (Print), ISSN 3080-2814 (Online). – URL: <https://ijosser.org/> (дата обращения: 20.12.2025).

9. Kamalov A. Identity of Kazakhstan's Uyghurs: Migration, Homeland, and Language // Central Asian Affairs. – 2021. – Vol. 8, No. 4. – P. 319-345.
10. Meshrep culture and its social function / Folkways Journal. – URL: <https://www.cwis.org/wpts.Social.Function.pdf> (дата обращения: 20.12.2025).
11. Saitova G.Y., Izim T.O., Tskhay A.S. Phenomenon of dancing culture of the Uighur people // Life Science Journal. – 2014. – Vol. 11, No. 11. – P. 489-501. – ISSN 1097-8135. – URL: <http://www.lifesciencesite.com> (дата обращения: 20.12.2025).
12. UNESCO. Uyghur Muqam of Xinjiang. – Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. – 2008. – URL: <https://www.unesco.org/ich/en/RL/> (дата обращения: 20.12.2025).
13. Абдуллаев С.Г. Уйгуский танец «Сама» как феномен Сибирского и Восточно-Туркестанского культурного пространства / С. Г. Абдуллаев, Г. С. Абдуллаева // Вестник БГПУ. – 2022. – № 2(12). – с. 6-10.
14. Аблажей Н.Н. Казахский миграционный маятник «Казахстан – Синьцзян». Эмиграция. Репатриация. Интеграция. – Караганды: Болашақ-Баспа, 2014. – 273 с. – ISBN 978-601-273-215-3.
15. Алиева М.М. Жанры уйгурского фольклора / М.М. Алиева. – Алма-Ата: Наука Казахской ССР, 1989. – 174
16. Баглай В.Е. Этническая хореография мира: учеб. пособие / В.Е.Баглай – 3-е изд. – Москва: Рипол-классик, 2008. – 306 с. – ISBN 978-5-8114-7480-6.
17. Басилов В.Н. Пережитки шаманизма у гёкленских туркмен // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии: историко-этнографический очерк / В.Н. Басилов. – Москва: Наука, 1986. – С. 94-110.
18. Валиханов Ч.Ч. Западный край Китайской империи и город Кульджа: дневники Кульджинского путешествия 1856 г. // Собрание сочинений: в 5 т. – Алма-Ата, 1985. – Т. 2. – 416 с.
19. Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений: в 5 т. / Ч.Ч. Валиханов. – Алма-Ата: Казахская советская энциклопедия, 1984. – Т. 1. – 431 с.

20. Ватс А.Б. Китайское танцевальное искусство: история и современность / А.Б. Ватс. – Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2011. – 208 с.
21. Воробьева-Десятовская М.И. Буддийские рукописные раритеты из Центральной Азии (1900-1910 гг.) // Четвертые востоковедные чтения памяти О.О. Розенберга: доклады, статьи, публикации документов. – Санкт-Петербург: Издательство А. Голода, 2011. – с. 240-250.
22. Государственный республиканский академический уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова. – URL: <https://uyghurtheatre.kz/ru> (дата обращения: 11.12.2025).
23. Грумм-Гржимайло Г.Е. Описание путешествия в Западный Китай / Г.Е. Грумм-Гржимайло. – Москва: Государственное издательство географической литературы, 1948. – 666 с.
24. Гумилёв Л.Н. Древние тюрки / Л.Н. Гумилёв. – Москва: Товарищество «Клышников, Комаров и Ко», 1993. – 523 с.
25. Гусев, Г.П. Методика преподавания народного танца. Этюды: учеб. пособие / Г.П. Гусев. – М.: Владос, 2004.
26. Дудникова Г.П. История костюма: учеб. пособие / Г.П. Дудникова – 3-е изд. – Москва: Феникс, 2005. – 352 с. – ISBN 5-22201-83-42.
27. Дьяконова Н.В. Фольклорные мотивы и апотропеи в изобразительном искусстве Восточного Туркестана / Н.В. Дьяконова // Восточная культура. Древность и средневековье. – 1978. – с. 223-227.
28. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства / А.Ф. Еремеев. – Москва: Молодая гвардия, 1970. – 272 с.
29. Жирмунский В.М. Введение в изучение эпоса «Манас» / В.М. Жирмунский // Киргизский героический эпос «Манас». – Москва: Наука, 1961. – с. 85-197.
30. Захаржевская Р.В. История костюма: от античности до современности: учеб. пособие / Р. В. Захаржевская – 3-е изд. – Москва: Рипол-классик, 2008. – 288 с. – ISBN 5-7905-1398-5.

31. Зацепина К. Народно-сценический танец: учебное пособие / К. Зацепина, А. Климова, К. Рихтер, Н. Толстая. – Ч.1. – Москва, 1976.
32. Исраилов М.В. Уйгурский танец на территории Средней Азии и Казахстана: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / М.В. Исраилов. – Ташкент: Институт искусствознания им. Хамзы, 1991. – 24 с.
33. Кибирова С. Музыкальная культура: Восточный Туркестан в древности и средневековье: архитектура, искусство, костюм / С. Кибирова. – Москва: Восточная литература РАН, 2000. – с. 385-537.
34. Кульбекова А.К. Художественно-творческие основы хореографического образования в Казахстане / А.К. Кульбекова // Білім-Образование. – 2012. – №11-12. – С-3-8.
35. Максимов Р. Возрождение уйгурской культуры в Казахстане: начинали с Instagram, а сейчас реальное сообщество / Р. Максимов // Радио Азаттык. – 05.06.2024. – URL: <https://rus.azattyq.org/a/32979771.htm> (дата обращения: 26.11.2025).
36. Малов С.Е. Пережитки шаманства у мусульманских уйгуров / С.Е. Малов // Живая старина. – Санкт-Петербург, 1992. – с. 61-74.
37. Малов С.Е. Шаманство у сартов Восточного Туркестана (к вопросу о восточно-туркестанском шаманизме): отдельный оттиск / С.Е. Малов // Сборник Музея антропологии и этнографии Российской академии наук. – Петроград, 1917. – Т. 5. – 16 с.
38. Махмутова Х. М., Сайтова Г. Ю. Ўйғыр би фольклорын заманауи көзқарас арқылы талдау // Хореографическое искусство = Choreography Arts. – 2023. – Vol. 3, No. 7. – Р. – DOI: 10.56032/2523-4684.2023.3.7.5. – ISSN 2523-4684. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/y-yr-bi-folkloryn-zamanaui-k-z-aras-ar-yly-taldau> (дата обращения: 26.11.2025).
39. Менон Ш. По древнему пути: путевые заметки / Ш. Менон. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1958. – 216 с.
40. Мерцалова М.Н. История костюма: очерки истории костюма: учеб. пособие / М. Н. Мерцалова. – Москва: Искусство, 1972. – 200 с.

41. Муканов С. Ступени великана / С. Муканов. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1967. – 224 с.
42. Ольденбург С. Ф. Кашгарские заметки о перихонах (баксы) и дуахонах (гадателях по свечам) в Кучаре // Сборник Музея антропологии и этнографии Российской академии наук. – Петроград, 1917. – Т. 5. – с. 35-44.
43. Пантусов Н.Н. Таранчинские песни: отдельный оттиск / Н.Н. Пантусов // Труды Императорского Русского географического общества. Этнографический отдел. – Санкт-Петербург, 1890. – С. 10-18.
44. Рахматулина Е.Ю. Динамика численности уйгурской диаспоры в Казахстане / Е.Ю. Рахматулина // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы: материалы VI Международной научно-практической конференции (Нижевартовск, 13-15 февраля 2017 г.). – Ч. I. – Нижевартовск: Издательство Нижевартовского государственного университета, 2017. – с. 593-597.
45. Редакция «Наша Жизнь». Павлодарский ансамбль танца «Шернияз» представит новую программу // Nasha Zhizn. – 02 декабря 2025. – URL: <https://lifepvl.kz/2025/12/02/pavlodarskij-ansambl-tanca-sherniyaz-predstavit-novuyu-programmu/> (дата обращения: 26.11.2025).
46. Рифтин Б.Л. Из истории культурных связей Средней Азии и Китая (II в. до н. э. – VIII в. н. э.) / Б.Л. Рифтин // Вопросы востоковедения. – 1960. – Вып. 5. – С. 119-132.
47. Роборовский И.Д. Путешествие в Восточный Тянь-Шань (Нань-Шань): труды экспедиции Русского географического общества по Средней Азии в 1893-1895 гг. / И.Д. Роборовский – Москва: Государственное издательство географической литературы, 1949. – 492 с.
48. Сагалаев А.М. Традиционное мировоззрение тюркских народов Южной Сибири. Знак и ритуал / А.М. Сагаев, И.В. Октябрьская. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1990. – 209 с.
49. Саитова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение / Г.Ю. Саитова. – 2-е изд. с доп. – Алматы: Мир, 2017. – 288 с.

50. Статистика 2020. Численность этнических групп в составе населения Республики Казахстан на начало 2020 года / Комитет по статистике Министерства национальной экономики Республики Казахстан. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 20.02.2025).
51. Стейн А. Древний Хотан: подробный отчет археологических исследований в Китайском Туркестане: в 2 т. – Оксфорд, 1907. – 141 с.
52. Сулейменов Т. Павлодарский ансамбль «Шернияз» презентует новую программу в филармонии // Energy City. – 02.12.202885. – URL: <https://energy-city.kz/pavlodar/pavlodarskij-ansambl-sherniyaz-prezentuet-novuyu-programmu-v-filarmonii/> (дата обращения: 20.02.2025).
53. Тарасова Н.Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учеб. пособие / Н.Б. Тарасова. – СПб.: ИГПУ, 1996.
54. Телегина Л.А. Народно-сценический танец: учеб.-метод. Пособие / Л.А. Телегина. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2000.
55. Тильвалди (Хамраев) А. Древнетюркская книжная поэзия. – Алма-Ата, 2002. – 228 с.
56. Тула И. Уссул сәнъати назарий асослири: дарис қолланмиси / И. Тула. – Урумчи: СУАР КНР, 1988. – 161 с.
57. Уйгурский конгресс. Уйгурская музыка. – URL: <https://www.uyghurcongress.org/> (дата обращения: 26.01.2026).
58. Хайназаров Б.Б. Изучение истории уйгур Центральной Азии 30-70-х годов XX века // Проблемы науки. – 2017. – № 12 (94). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-istorii-uygur-tsentralnoy-azii-30-70-h-godov-xx-veka> (дата обращения: 25.03.2025).
59. Чжоу Цзи. О характерных особенностях музыкального искусства Кучи: «Юйцзы ишу». – Урумчи: СУАР КНР, 1985. – 420 с.
60. Шеффер Э. Золотые персики Самарканда: исследование экзотики эпохи Тан / Э. Шеффер. – Москва: Наука, 1981. – 608 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Уйгурские национальные костюмы



Uyghur Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Kashkar Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Taq Badam Doppa (Kashkar)



Yarkend Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Kashkar Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



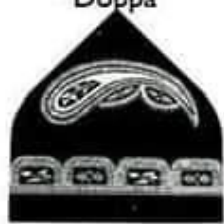
Yarkend Badam Doppa



Taq Badam Doppa (Kashkar)



Yarkend Badam Doppa



Kashkar Badam Doppa



Yarkend Badam Doppa



Kizil Yarkend Doppa



Chuchure Doppa (Kashkar)



Qoshmaq Doppa (Yarkend)



Qoshmaq Doppa (Yarkend)

www.bizuyghurlar.com

2. Уйгурские танцы в танцевальном коллективе «Шернияз»



Хореографическая композиция «Кәшкә аһәндири»



Хореографическая постановка «Менин ярим»



Хореографическая постановка «Гөзэль»



Хореографическая постановка «Гөзэль»