



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

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ЖЕНСКОГО
КАЗАХСКОГО ТАНЦА

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

Проверка на объем заимствований:

81,95 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована/не рекомендована

« 30 » 12 2017 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г. Чурашов А.Г.

Выполнил(а):

Студент(ка) группы ЗФ-407-115-3-1Кст

Жалгасова Аида Алпамыскызы

Научный руководитель:

к.п.н., доцент

Клык

Клык Л.А.

Челябинск
2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО КАЗАХСКОГО ТАНЦА.....	7
1.1. История становления и развития женских казахских танцев...	7
1.2. Общие критерии классификации и принципы исполнения женских казахских танцев.....	12
1.3. Костюм как компонент сценического образа женского казахского танца.....	17
ГЛАВА 2. МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ЖЕНСКОГО КАЗАХСКОГО ТАНЦА.....	29
2.1. Основные движения рук женского казахского танца.....	29
2.2. Основные ходы и движения ног женского казахского танца...	36
2.3. Методика изучения женского казахского танца в старшей возрастной группе школьного ансамбля танца.....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Традиционная культура казахов насчитывает богатое наследие фольклорных песен, танцев, игр, состязаний, культуры пантомимы и различных обрядов. Все это является неотъемлемой частью социальной сферы жизнедеятельности казахского народа. Несмотря на то, что духовная культура казахов с течением времени претерпела ряд изменений, а многие самобытные фольклорные песни и обрядовые танцы не дошли до наших дней, осталась основная сюжетная линия танцев, обрядов и традиций, которые по сей день свято хранятся, развиваются и поддерживаются казахским народом.

Исполнение народных казахских танцев изначально было присуще мужчинам. В исследованиях сценического театрального искусства упоминаются известные в народе комики и плясунов: Ахмет Берсагимов, Рахим Асылбеков, Зарубай Кулсеитов, Курманбек Джандарбеков. Они были первыми исполнителями – профессионалами.

Становление и развитие женского казахского танца связано с Шарой Жиенкуловой. Ее танец «Келиншек» (молодуха) в музыкальном спектакле «Айман-Шолпан» в 1933 году был первой попыткой создания женской сценической хореографической лексики.

Современный женский казахский танец претерпел значительные изменения по сравнению с первыми сценическими вариантами. Прежде всего, эти изменения касаются техники исполнения. Она стала сложнее за счет обогащения движениями и элементами классического и народно-сценического танца. Казахские движения обрели большую широту, виртуозность, силу, пластичность. С одной стороны, это сделало казахский танец сценически более зрелищным и ярким.

Но с другой стороны, умения и навыки классического танца, стилизация во многом нивелируют самобытную колоритность казахских движений, придавая им излишнюю легкость, мягкость, стандартность.

Танцы становятся похожими друг на друга и отличаются порой только костюмами и музыкой. Во многих самодеятельных и даже профессиональных коллективах руководителей интересует больше чисто техническое мастерство, которое доставляет зрителям только эстетическое удовольствие. В результате казахский танец все более отдаляется от национальной манеры, свойственной народным исполнителям.

Поэтому, несмотря на увеличение в репертуаре коллективов новых казахских танцев, в целом мы наблюдаем некоторый спад интереса молодого поколения к плясовым традициям и, шире, к духовным богатствам своего народа. Постепенно угасает подлинное народное импровизационное плясовое творчество, забываются и не используются национальные, не менее интересные движения и приемы, разработанные Шарой Жиенкуловой, Сарой Кушербаевой, Тати Изимовой. Незаслуженно забыты воссозданные О. Всеволодской-Голушкевич этнографические сюжеты, движения и образы.

Сегодня по казахской хореографии создана достаточная теоретическая база. О национальных особенностях казахского танца, его становлении и развитии в разное время писали Д. Абиров, А. Исмаилов, Л. Сарынова, Г. Жумасеитова, Т. Кишкамбаев, Л. Мамбетова. Методику изучения казахского танца предложили А. Кульбекова, Г. Бейсенова, Г. Орумбаева. Казахский танец становится предметом обсуждения многочисленных конференций, круглых столов. Постоянно проводятся фестивали, конкурсы, мастер-классы по казахскому танцу. Все эти мероприятия направлены на решение задач сохранения и развития преемственности народных традиций, обеспечивающих естественный процесс развития плясового фольклора на современном уровне.

При всем многообразии женских казахских танцевальных движений, предлагаемых разными авторами для изучения, не существует единой методики в преподавании и не выработана единая терминология. Но, тем не менее, можно выделить ряд наиболее устойчивых и распространенных

элементов, которые являются своеобразным алфавитом, из которого складываются танцевальные «слова» и «фразы». Каждый такой элемент носит национальную окраску и раскрывает национальные особенности характера казахского народа. Транскрипция многих фольклорных движений на профессиональный хореографический язык может придать сценическим танцам оригинальный национальный характер.

Вопросы соотношения традиций и современности в казахской хореографии, послужили отправной точкой в выборе темы исследования: «Национальные особенности и методика изучения женского казахского танца».

Цель исследования – раскрыть национальные особенности женского казахского танца и показать методику его изучения.

Задачи исследования:

- проследить этапы становления и развития женского казахского танца через творчество народных и профессиональных исполнителей;
- показать тематическое многообразие женских казахских танцев;
- определить отличительные особенности исполнительской манеры женских казахских танцев;
- раскрыть методику изучения казахских движений, характерных для женского казахского танца.

Объект исследования – женский казахский танец.

Предмет исследования – отличительные особенности и методика преподавания женского казахского танца.

В исследовании мы опирались на труды этнографов, искусствоведов по теории и истории народной казахской культуры (А.В. Затаевича, И. Алтынсарина, У. Джанибекова, Р.С. Джунусовой, З.Б. Ажибековой); работы, раскрывающие проблемы развития казахской национальной хореографии (Л.П. Сарынова, Д.Т. Абиров, С.Б. Жукенова, А.А. Жолтаева); учебно-методические пособия по преподаванию казахского танца (Г. Бейсенова, С. Кульбекова, И. Тобагабылова, Ш. Салимбаева).

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

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

Практическая значимость работы. Материалы работы могут быть полезны руководителям самодеятельных хореографических коллективов, педагогам дополнительного образования, постановщикам казахских танцев.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух основных глав, заключения. В конце работы представлен список использованной литературы.

ГЛАВА 1. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОГО КАЗАХСКОГО ТАНЦА

1.1. История становления и развития женских казахских танцев

В настоящее время хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Танцевальное искусство присутствует в той или иной форме в культуре каждого этноса. И это явление не может быть случайностью. Оно носит объективный характер, так как традиционная народная хореография занимает важное место в социальной жизни общества, как на ранних этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, являясь одним из институтов социализации людей.

Истоки казахского танца связаны с кочевым образом жизни. Кочуя с одного джайляу (пастбища) на другое, казахи рождались, играли свадьбы, умирали. Той (праздник) был неотделим от жизни казаха. На той собиралась вся семья, весь род. И танец был частью праздничных мероприятий. Но такого широкого развития народной танцевальной культуры, как у славянских народов, у казахов не было. Религия запрещала танцевать, а государство в условиях феодально-патриархального строя никак не поддерживало народное творчество.

Наиболее развитыми жанрами у казахов было пение и игра на домбре и кобызе. Танцевальная культура была представлена в творчестве отдельных комиков-плясунов, которых в народе называли «жынды» - дурачок. Их мастерство никем не изучалось, не фиксировалось, сохранились лишь немногочисленные заметки путешественников по Средней Азии. Нет ни одного упоминания о танцевальном творчестве женщин. Но в тоже время в казахском народном эпосе мы встречаем описания девушки-казашки, указывающие на своеобразную пластику.

Так в легенде о Кобланды-батыре (перевод Н. Кидайш-Покровской и О. Нурмагамбетова) читаем:

«Чья походка изящна, легка...

Гибким станом покачивая, Карлыга села...»

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

«Змеятся тяжелые черные косы,

Под легкой одеждой – гибкая стать.

В движеньях легка, быстра...

Ножки – аллаха дар,

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

Прелестна своей быстротой...». (14, с. 67)

Именно такой – быстрой, легкой, гибкой – предстанет первая казахская танцовщица Шара Жиенкулова. С нее начинается история женской казахской хореографии. Однажды во время праздничного тоя, тринадцатилетняя Шара исполнила на публике свой первый танец. Это было в 1925 году. Как вспоминает сама артистка: «Я двигалась, изображая стремительную скачку на лошади, то игру на домбре или тkanie узоров на ковре» (20, с.8). Назвать казахским танцем это выступление, скорее всего, нельзя. Одни движения были заимствованы из кинофильмов, другие – уйгурские, узбекские, татарские – разученные в танцевальном кружке в русской школе. Но уже тогда интуитивно угадывалась та пластика рук и корпуса, которая ляжет в основу последующих танцев.

Становление женского сценического казахского танца началось не с обработки танцевального фольклора, а создания заново. Этнографические источники (И. Львов «Казахский театр», А. Исмаилов «Казахские народные танцы») к этому времени уже располагали доказательствами о существовании народной танцевальной культуры, но в мужском исполнении. Казахские этнографические танцы «Курба» (танец куропаток), «Коян-би» (танец зайца), «Наспаши» (сорт табака) были впервые показаны народными танцорами на театральной сцене. Женских фольклорных танцев не было. (1)

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

Интересно описывает Д. Абиров исполнение женского танца «Айжанкыз» (кюй Курмангазы) народным жынды Жагибеком Ибраевым: «Жагибек легким сгибанием коленей ловил ритм музыки. Затем, подняв руки в стороны, отогнув кисти вверх, добавил движение плечами вверх-вниз. На громкую фразу музыки мелкими, быстрыми шажками устремился к домбристу. Затем, удерживая ритмизованное движение коленей и плеч, отклонив корпус назад, отступил от него. Двигаясь влево, исполнил несколько высоких прыжков, взмахивая руками как крыльями птиц». По словам Абирова, знаменитая сегодня фраза: «Танец – это крылья народа и безграничное выражение импровизированной фантазии», принадлежит Жагибеку Ибраеву. (1, с.60)

Первым сценическим танцем был танец «Келиншек» (молодуха, невестка) в спектакле «Айман-Шолпан» (1932 год, Алматы) в исполнении Ажар Изидовой – учащейся казахской музыкальной студии при театре. Постановщиком танца был приглашенный Али Ардобус (А.Х. Ибрагимов), балетмейстер без образования, руководитель узбекского этнографического ансамбля «Горные орлы». При постановке он, естественно, опирается на таджикские, узбекские движения. Введенные Али Ардобусом простые движения рук с вращением кистей в различных положениях, а также переменный ход были восприняты как казахский танцевальный материал.

В 1934 году в Алма-Ате впервые открывается хореографическая школа под руководством А. Александрова, он же становится и балетмейстером столичного музыкального театра (ныне театр оперы и балета им. Абая). А. Александров помог становлению профессионализма

Шаре Жиенкуловой. С зоркостью большого художника он подметил национальные особенности ее женской пластики, что способствовало созданию ярких танцевальных композиций.

Для спектакля «Кыз-Жибек» (1934 г.) были поставлены массовые женские танцы «Кииз басу» (кошмоткание) и «Ормек би» (танец ткачих), отображающие подвижные трудовые процессы, и образный сольный танец «Былкылдак» (гибкая), впоследствии получивший название «Тепенкок».

Если массовые танцы исполняли драматические артисты, и хореография больше походила на пантомимическое действие, то «Тепенкок» в исполнении Шары был выстроен по все законам хореографического действия. Общий рисунок композиции и ритм предложил Александров, а движения, пластика рук принадлежали Шаре. Критики писали: «Как непохож был этот искрометный танец на медлительные движения восточных плясок. Желтое платье Шары носилось как пламя. А над пламенем этим вились черные косы и летали легкие руки, выражающие то радость, то смущение, то восторг, то испуг. Мастерство и выразительная пластика Шары очаровывают зрителя» (1,с.36).

В соавторстве с Александровым позже появляются танцы: «Азат кыз» (освобожденная от рабства), «Кара шаш» (черноволосая), шуточный «Балбыз» (свояченица), «Таттимбет». Специально для танцев художником А. Ненашевым были разработаны облегченные сценичные костюмы.

С 1939 года Шара Жиенкулова создает свой Ансамбль танца при Казахской государственной филармонии, который существует до 1966 года. Все эти годы, Шара создавала и пропагандировала казахские народные танцы. «Адемау», «Маусымжан», «Молдабай», «Балбраун», «Аксиса», «Сарбазы», «Жар-Жар», «Бипыл» - далеко не полный перечень репертуара прославленной танцовщицы. В основе ее танцев быт, обычаи, обряды, сказания, легенды, мифы. (20)

Сегодня многие танцы Шары восстанавливаются современными балетмейстерами и исполнителями. Так, в ансамбле танца «Шалкыма» при

Академической республиканской филармонии г. Астана, участниками которого являются только девушки, поставлена программа, состоящая из танцевального наследия Ш. Жиенкуловой. Танцы «Кииз басу», «Аксиса», «Айжанкыз», «Шолпы», «Гостаган», «Шанкобыз», «Былкылдак» и другие получили новую сценическую жизнь в массовом и сольном исполнении.

Казахское профессиональное хореографическое искусство обязано Ш. Жиенкуловой созданием женского сценического танцевального образа. Заимствованные и стилизованные движения первых казахских танцев в спектакле благодаря ее интерпретации и талантливому исполнению, становятся подлинными средствами народной хореографии.

Яркими представителями женского исполнительского творчества, продолжателями традиций Шары, были А. Изидова, Л. Ходжикова, Г. Шарипова, Н. Тапалова, Г. Бейсенова, Т. Изимова.

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

Начав свою историю со сцены музыкального и балетного театров, сегодня женский казахский танец занимает достойное место в репертуаре профессиональных ансамблей: Государственный ансамбль танца Республики Казахстан «Салтанат», молодежно-эстрадный театр танца «Гульдер» (чисто женский коллектив), народно-этнографический ансамбль танца «Алтынай», театр танца «Наз». Кроме этого, создано огромное количество ансамблей при областных филармониях, военные ансамбли, самодеятельные хореографические коллективы. Казахский танец получил

различные жанровые направления, тяготеющие к стилизации народной хореографии.

Таким образом, женский казахский танец, который прежде не имел большого распространения, благодаря развитию профессионального искусства, созданию первых сценических танцев, их дальнейшему совершенствованию, в новой обогащенной форме возвращен народу, сохранив при этом национальное своеобразие.

1.2. Общие критерии классификации и принципы исполнения женских казахских танцев

Важным моментом в процессе исследования народного хореографического искусства является классификация танцев. Для классификации материала по женским казахским танцам, определим наиболее целесообразные критерии для этого.

По мнению ученых, организующее начало любого танца составляют ритм и пластическая идея. Она проявляется в двух случаях: во-первых, в метроритмической структуре мелодии и ритмоощущении самого танцора, во-вторых, в изобразительно-подражательном характере образа, рожденного из наблюдений за действительностью. (15)

Большинство исследователей придерживаются в классификации традиционной народной хореографии принципа принадлежности танца к тому или иному обряду. Кроме того, нужно учитывать пространственный рисунок расположения танцующих, а также обращать внимание на те танцевальные движения, которые, являясь основными, настойчиво повторяются. Совокупность данных характеристик танца может быть использована в качестве критерия классификации танцев.

Таким образом, в основе танца в настоящее время лежат:

1) специально отобранные, систематизированные либо сочиненные и, как правило, канонизированные традицией жесты, движения, позы;

- 2) количество исполнителей, размещение их в пространстве;
- 3) принципы организации целостного танцевального действия.

Анализируя работы Д. Абирова, Л. Сарыновой, А. Исмаилова (1, 44) по исследованию казахского танцевального фольклора, мы обнаружили большое количество названий, из которых выделили названия, относящиеся к женскому исполнению:

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

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

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

- айналма – вращение, кружение;
- акселеу – колыхание ковыля;
- білезік ойнату – игра браслетами, вращение запястьями;
- бау – цепочка;
- беташар – кокетство, открывание лица;
- буранбель – гибкая талия;
- буркасын – метель, вихрь;
- жаулык – платок;

жун туту – разделка шерсти;
 каз мойын – гусиная шейка;
 камыр илеу – раскатывание теста;
 кошкар муйіз – бараньи рога;
 кус канат – птичьи крылья;
 кус тандай (птичье небо) – мелкие переступания;
 кызгалдак – тюльпан;
 орама – наматывание нити;
 укі – перья филина.

Данные названия встречаются в описании движений в книгах и учебных пособиях Шары Жиенкуловой («Тайна танца»), О. Всеволодской-Голушкевич («Азбука казахского танца»), Д. Абирова («История казахского танца»), Г. Бейсенова (программа по казахскому танцу для хореографических училищ).

В названиях легко читается связь с жизнью, бытом, природой.

В силу жизненной необходимости народы и племена, обитающие на территории Казахстана, мужчины и женщины великолепно владели оружием – акинаком, кылышем, айбалта, нагайкой. Эти умения требовали выработки особой подвижности всех суставов рук, необходимой для фехтования холодным оружием. Не меньшее значение имели и домашние ремесла, также требовавшие целесообразных, отточенных движений рук, например, изготовление теста, раскатка, прядение шерсти, обработка войлока или тиснение кожи. (7)

В казахских танцах мы встречаем много вращательных движений. В них, по мнению О. Всеволодской-Голушкевич, воплотились древнейшие солярные представления, бытующие у многих народов, обоготворяющих солнце. Обоготворяя солнце, люди обожествляли и движения по кругу, по ходу солнца. Такие пляски по кругу вокруг солнцеликих людей запечатлены в наскальных рисунках ущелий Тамгалы и Чулакских гор. Существующие и поныне русские хороводы «посолонт» (т.е. по солнцу),

чукотский хоровод по солнцу – «пичгэин эн», бурятский « ёхор», башкирская круговая пляска «тунэрэк уйыны» и др. красноречиво свидетельствуют о живучести древнейших представлений о значении солнца, света, огня, олицетворяемых в образе кругового движения.

Круговым движениям впоследствии стали приписывать и волшебноматические свойства. Так, Ч. Валиханов, исследуя ритуальные магические действия, писал, что у казахов « чарующая сила заключается собственно в кружении. Обойти человека, значит принять на себя все его чары, которые тяготеют над ним. Поэтому самое нежное слово и самое верное выражение любви в казахском языке заключается в словах « айналаин» (6, с. 483).

А.А. Диваев, объясняя значение этого выражения, как «кружусь вокруг тебя», «готов отдать жизнь за тебя», пишет, что это «ласкательное восклицание осталось от древнего обычая, по которому для излечения болезни кружились вокруг больного...» (13, с.11). Эта «чарующая сила» кружения воплощалась и в танцевальном творчестве и, в частности, в обилии кругообразных движений рук.

Таким образом, все движения имеют глубокий смысл и внутренний психологический подтекст. В движениях отразились художественнообразное мышление народа, его древнейшие воззрения и мироощущения. Одни движения опозитизировано передают манипуляции человека в процессе труда, другие описывают казахские орнаменты. Некоторые движения пластически воспевают явления природы или имитируют движения и повадки птиц и зверей. Многие движения родились просто из особенностей одежды и обуви танцора. (22)

Также всеми учеными отмечаются особенности казахской музыки, которая непохожа на привычную европейскую. Отличие заключено в ритмической структуре.

Известно, что ритмическая организация звуков проявляется в мелодии мотива. В казахской музыке даже один изолированный ритм, например, ритм ударного инструмента шындауыла, может сопровождать

танец. Основой ритмической организации служит соразмерность временных ритмических долей – целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая и т.д., а также триоли, не совпадающие с двухдольными ровными делениями. Ритмические единицы дифференцируются как опорные и неопорные. Чередование опорных и неопорных единиц долей образует метр (2-дольный, 3-х дольный, 4-х дольный). В ритме выражается соотношение звуков во времени. Метр служит мерилем этих соотношений. Метр основан на циклическом чередовании временных долей. Доля – единица ритма и метра, которые объединяются в такты, в свою очередь такты объединяются во фразы, предложения, периоды. (15)

В европейской музыке метр обычно бывает регулярным с одинаковыми тактами. В народной казахской музыке чаще встречается метр нерегулярный, с неодинаковыми тактами. Это может быть «свободный переменный метр», без определенного порядка, и «периодически-переменный» (с определенным порядком чередования разных тактов).

Метр в определенных ритмических единицах называется тактовым, метрическим или музыкальным размером. Размеры делятся на простые $2/4$, $3/8$, $3/4$; на сложные двухдольные $4/4$, $6/8$, $2/2$; на сложные трехдольные $9/8$, $9/4$; и на смешанные $5/4-2/4+3/4$, или $3/4+2/4$ и $7/8-3/8+4/8$ или $4/8+3/8$.

В казахской народной музыке практически встречаются все размеры. Например, в кюе «Косшех» Даулеткерейя свободно чередуются $6/8$, $4/8$, $5/8$, $9/8$. В его же танцевальном кюе «Косалка» среди размера $4/4$ встречаются 3 такта $2/4$. В «Былкылдак» Таттимбета начальные 11 тактов в размере $3/4$, затем размер переходит на $2/4$.

В популярной мелодии «Камажай» в свободном переменном метре чередуются: 1 такт $4/4$, затем 2 такта $4/4$, 1 такт $3/4$, 1 такт $2/4$, 1 такт $3/4$; при повторе этих 5 тактов реприза уже в размере $2/4$; затем 1 такт $2/4$, 1 такт $3/4$, 2 такта $4/4$, 1 такт $3/4$ и 1 такт $2/4$. Всего 16 тактов мелодии, при повторе 2-го 5-го тактов, - размер меняется 10 раз. Очень часто

встречаются смешанные размеры $5/4$ и $5/8$, например, в «Мунды кыз» Даулеткерей, «Келиншек» - Байжигита. (150

Важно научиться слушать казахскую музыку, научиться выделять опорные, сильные доли, а также синкопы – слабые, неопорные доли такта. Знание и понимание музыки при разучивании отдельных движений и всего танца обеспечивает выполнение одного из основных правил – соблюдение точности ритмического рисунка движений и соответствие их характеру музыки.

1.3. Костюм как компонент сценического образа женского казахского танца

Костюм – это образно решенный ансамбль, один из важнейших компонентов сценического оформления концертного номера. Роль костюма в танце значительнее, чем в любом другом виде искусства, потому что танец, как искусство условное, лишен словесного текста. Костюм должен отвечать всем требованиям конкретного идейно-образного содержания танца в целом и исполнителя в отдельности. Зрелищная сторона сценического костюма несет повышенную нагрузку, он помогает облегчить зрителю восприятие танца, а исполнителю – раскрыть образ.

В аспекте нашего исследования мы рассмотрим особенности женского казахского костюма как явление, тесно связанное с духовной жизнью народа, с его обычаями и обрядами, включая эстетические и религиозно-магические представления.

Казахский костюм, пожалуй, самое нарядное, праздничное и изысканное произведение национального искусства. В нем воплотились все грани фантазии кочевого народа. Дизайнеры Великой Степи, используя живые цвета самой природы, на протяжении веков воплощали в народной одежде праздник красоты и радость жизни. На современном этапе ансамбли народного танца во время зарубежных гастролей, участвуя в

международных фестивалях национального искусства, через свои танцы, а значит и костюмы, рассказывают о казахском народе, его оригинальном и неповторимом искусстве. Известна поговорка – «по одежке встречают». И так будет всегда, поскольку одежда это часть культуры народа.

Сегодня женский казахский костюм – это не просто часть сценического оформления номера или атрибут праздничного действия, а самостоятельный феномен искусства. Это один из неиссякаемых источников, в котором материал, форма, конструкция, декор, техника и способы исполнения являются творческой идеей для создания совершенно новых художественно-конструкторских и технологических решений концертной одежды. Особенно усилился этот интерес за последние десятилетия, которые существенно дополнили наши представления о культуре казахского народа. В настоящее время созданы специализированные предприятия по выпуску национальной одежды, театральных и танцевальных костюмов, такие как Республиканские центры «Макпал», «Ерке-Нур», «Сымбат», «Султан» и другие.

К сожалению, существующая тендерная система пошива костюмов часто приводит к тому, что сценические костюмы разрабатываются и шьются без учета информационных свойств о первоисточнике и основных функциях традиционных национальных элементов, наблюдается сочетание элементов костюмов разных народов, культур в стиле «эklekтика». Сегодня многочисленные ателье выигрывают тендеры и предлагают костюмы, которые смело можно назвать «псевдонациональными», что дает неверное представление об истинной культуре казахского народа.

История сценического костюма связана с историей профессионального сценического искусства – театра, когда были пересмотрены принципы эстетического оформления танцевального действия. В спектакле «Кыз-Жибек» балетмейстер А. Александров совместно с художником А. Ненашевым разработали новую форму женского танцевального костюма. В основном работа велась по пути

облегчения традиционного народного костюма. Национальная женская бытовая одежда, ее покрой, фактура, цветовое звучание, головной убор и украшения, сохраняясь по стилю, изменяются в интересах танца. Тяжелый бархат уступает место легким тканям, исключаются громоздкие детали верхнего камзола. (44)

В дальнейшем художница Гульфайрус Исмаилова совершенствует форму костюма. Она создает для Шары Жиенкуловой ансамбль, который стал традиционным сценическим костюмом.

Это легкое длинное платье, широкий подол платья и расклешенные рукава украшены несколькими рядами воланов. Поверх платья надевается атласный или парчевый камзол без рукавов яркой расцветки, но гармонично сочетающийся с тоном платья. Края камзола по низу украшены орнаментом, выполненным аппликацией или вышивкой. Обязательное украшение танцовщицы – серьги и серебряные мониста. Постоянным головным убором становится живописная маленькая тканая шапочка «такыя», украшенная пышным пучком перьев филина. Дополняет комплект – легкие, из цветной мягкой кожи сапоги на невысоком каблуке.

На портрете Г. Исмаиловой Ш. Жиенкулова изображена в танце «Казахский вальс» и в костюме художницы.

При обращении к архивным фотодокументам можно увидеть, что исторически женщины, девушки не носили пышных платьев. И многочисленных оборок тоже не было. Отрезные по талии, с двумя оборками платья – это татарская мода, пришедшая в казахскую степь в конце XIX в. Традиционно женщины и девушки носили цельнокроенное туникообразное платье. Но «татарский» фасон прижился, стал устойчивым элементом, и платье «кос етек» (две оборки) стали называть казахским.

В казахском костюме можно найти следы влияния русских, татар, каракалпаков, алтайцев, много общего с национальной одеждой кыргызов, узбеков, туркмен. Например, в покрое женского расклешенного платья – кулиш койлек – заметны черты русского городского костюма конца XIX –

начала XX века. На крайнем юге можно встретить женщин в платьях узбекского покроя. (36)

Большую роль в понимании исторической достоверности казахского костюма оказали исследования доктора исторических наук Назиры Нуртазиной и этнографа Узбекали Джанибекова. В разное время ими были выпущены иллюстрированные альбомы с подробными описаниями: «Казахский народный костюм». Также результаты изучения народного костюма освещены в монографии «Казахская национальная одежда» И. Захаровой и Р. Ходжаевой, издании «Народы Средней Азии и Казахстана» В. Вострова и ряде других работ. (14)

При выявлении характерных черт в композиционной структуре женской казахской одежды, можно выделить следующие костюмы-образы, наиболее часто встречающихся в танце:

- девичий костюм;
- свадебный костюм;
- костюм замужней женщины,
- костюм пожилой женщины.

Главными достоинствами одежды были простота, практичность и целесообразность.

Традиционный комплект костюма, характерный для всех возрастов.

Койлек – нераспашная рубаха-платье. Это вид нательной женской одежды туникообразного покроя. Для повседневной носки шили из простых, дешевых тканей, для праздников – из дорогих. Платье и рукава выполнялись из цельного куска ткани, сложенного пополам и прошитого по бокам. Платье имело глухой ворот, прямой разрез спереди, отложной или стоячий воротник. К концу XIX века возникает новый покрой платья – отрезной по талии. Лиф шился по-прежнему туникообразным, к нему пришивалась широкая юбка, собранная в сборку или складки. В это же время появляются и платья с оборками. Позже лиф становится более приталенным за счет выточек, рукав собирается на манжету, юбка делалась

расклешенной. По такому, новому покрою шились нарядные платья для девушек и молодых женщин, а по-старому – для пожилых и повседневные.

Камзол (кемзал) – легкая распашная одежда с расширяющимися книзу полами. Шились из бархата, на подкладке из простой ткани или шерсти, украшались вышивкой, позументом. Девушки носили камзолы более ярких цветов. В зависимости от фасона существовали разновидности камзола: без рукавов – женсиз кемзал; с короткими рукавами (до трети плеча) – шолак жен кемзал; с длинными – женди кемзал. Камзол с рукавами иногда называли бешмет.

Штаны (шалбар). Казашки не уступали в верховой езде мужчинам, поэтому штаны были просто необходимой частью одежды. Шились из домотканого сукна, плотных хлопчатобумажных тканей.

Шапан (чапан) – прямой широкий халат с длинными рукавами. Если сегодня чапан носят исключительно мужчины, то раньше их носили и женщины. Некоторые исследователи считают, что шапан – одежда, пришедшая к нам от узбеков. Но похожее убранство можно встретить и у киргизов – шапан, у таджиков – чапон, у украинцев – жупан, у русских – зипун. На Востоке чапан был одеждой, которая свидетельствовала о принадлежности ее владельца к мусульманской вере. Выйти из дома без чапана считалось неприличным. Для теплого времени года чапан шили легким, для холодного – с подкладкой и мехом. Нарядные, богато украшенные халаты долгое время сохранялись как обрядовая свадебная одежда и были обязательной частью приданого.

Казахский женский костюм при общем сходстве силуэта, покроя и приемов украшения, не лишен, отдельных различий в пропорциях, выборе материала, в цветовом сочетании. Так, девичий костюм отличался особым изяществом и элегантностью силуэта, был более ярким и разнообразным по цвету, имел больше украшательных элементов – вышивки, аппликации.

Отличительные особенности носили головные уборы, характерные для определенного возраста и социального положения.

Головные уборы были распространены, в основном, двух типов: легкая тюбетейка (такыя) и теплая шапка с меховой опушкой (борик).

Такыя – небольшая круглая шапочка из бархата, богато украшенная драгоценными камнями, жемчугами, кораллами и т.д. (но не орнаментом!). На макушку или сбоку часто пришивали пучок перьев филина – үкі (филин, сова) в качестве оберега. В этом усматривается отражение языческих представлений казахов и их предков. Перья филина могли не носить, например, если родители не верили в сглаз.

Борик – зимняя шапка, оттороченная мехом выдры, лисицы, бобра. Ее так и называли «камшат борик» – бобровая шапка. Она также богато украшалась. Расшитая золотом, называлась алтын борик, украшенная кораллами – калмаржан борик. Во время перекочевки надевали каркару – бобровую с чехлом для кос и украшенную перьями цапли шапку.

На юге был распространен девичий головной убор – касаба, в дословном переводе – «расшитый золотом». Шапка имела в основе своей круглую, плавно скошенную вниз на затылке форму. Делали ее обычно из того же материала, что и камзол. Касаба вышивалась золотом, лобную часть украшали подвесками из металлических пластинок, коралловых и бирюзовых бусин, драгоценных и полудрагоценных камней. Справа к височной части прикреплялись подвески с серебряными колокольчиками. Перья (уки) также были характерны для касабы. в комплекте с этим головным убором делались ожерелья, серьги, украшения для кос.

Замужние женщины носили жаулыка – головной убор открытого типа, складываемый из квадрата белой хлопчатобумажной ткани, перекрещенные концы которого закидывались на плечи. В другом комплекте женского костюма жаулык заменялся его разновидностью – суламой, покрывающей спину и плечи. В ее вышивке нередко имитируются верхушка кимешека, подвески для кос. (31)

С рождением первого ребенка женщина надевала головной убор, который уже не снимала до старости. Он состоял из двух частей: нижней

– кимешек, надеваемой на голову с вырезом для лица, и верхней – в виде тюрбана, наматываемой поверх нижней части убора. Обе части убора выполнялись обязательно из белой ткани. В некоторых районах Казахстана кимешек заменялся белым платком, поверх которого надевали тюрбан. Эти виды головных уборов бытуют у пожилых женщин и сейчас. (31)

Ношение кимешека и его разновидностей определялось древним обычаем, по которому замужняя женщина должна была прятать свои волосы, особенно в височной части, от посторонних глаз. Выходить из дома и заниматься хозяйством непокрытой было нельзя. Девушка же могла не покрывать голову, а заплетать волосы в две и более косы. Пожилые женщины кимешек дополняли чалмой или наматывали платок снизу таким образом, чтобы каждый верхний виток располагался выше предыдущего.

Большим разнообразием отличались украшения. Виды украшений зависели от возраста, социального и семейного положения и делались из золота, серебра, меди, бронзы с использованием драгоценных и полудрагоценных камней, кораллов, жемчуга, перламутра, цветного стекла. Назовем самые распространенные и сегодня.

Блезик – серебряный или золотой браслет. Форма браслетов различна в разных регионах Казахстана. В восточных и юго-восточных регионах Казахстана распространены округлые или четырехгранные кованые браслеты. В регионах Центрального Казахстана – тонкие браслеты, в южных областях – цельные литые, а на западе и юго-востоке – объемные браслеты с позолотой и драгоценными камнями.

Кольца – делались с простейшими орнаментами – сакин. Распространены были объемные перстни, орнаментированные серебром, украшенные камнями, разноцветным стеклом, покрытые позолотой – жузик. Обычно такие перстни являлись традиционными подарками родителей невестки молодой свекрови. Кольцо надевается сразу на средний и безымянный палец, его поверхность закрывает почти четыре пальца руки.

Сырга – серьги – их обычно носили взрослые девушки и "молодухи". Пожилые женщины, имели серьги, но не носили их. Головные уборы, платки прикрывали уши, и не было надобности в ношении. По форме различаются следующие виды:

- айшикты сырга – в виде месяца;
- ай сырга – луны;
- тумарша сырга – серьги-амулеты треугольной формы;
- салпыншакты сырга – серьги с подвесками;
- козалы сырга – хлопковые коробочки;
- тасты сырга – серьги с камнем;
- каралы сырга – черненные серьги;
- иыкты сырга – серьги до плеч;
- конырау сырга – серьги-колокольчики;
- сояу сырга – остроконечные серьги.

Название серег зависело от качества металла, метода изготовления и того, на что они были похожи внешне.

Шолпы – украшения для кос в виде подвесок – нанизанные друг на друга небольшие звенья из металла или серебряные монеты. Иногда между монетами вставляют драгоценные и полудрагоценные камни.

Алка – ожерелье. На местном диалекте их называют ониржиек – нагрудник. Ожерелья состоят из нескольких четырехугольных украшений, соединенных друг с другом при помощи маленьких колечек. В середине и по краям каждого украшения вставляются драгоценные камни. Такие украшения делаются из тонкого серебра. Носили также различные ожерелья из жемчуга, кораллов, бисера.

Белбеу – пояс, ремень – обязательный элемент женского костюма. В отличие от других поясов, он всего лишь один раз опоясывает талию, оба конца его заканчиваются застежками, украшенными, как и весь пояс, серебряными бляхами, позолотой, цветными орнаментами. Может иметь кожаные подвески.

Тумарша – амулет. Он делался из серебра в виде полого треугольника, внутрь вкладывались тексты молитв, прикреплялся к тонкой цепочке и вешался на шею. Обычно тумарша преподносили свекрови родители невесты через год после свадьбы.

Богатым и красивым был свадебный костюм. Он отличался высоким качеством материалов, количеством единиц одежды в комплекте – расшитых золотом и серебром платья, камзола, бешмета, халата.

Ожерелье, кольца, серьги, всевозможные подвески к женскому комплекту свадебного костюма традиционно являлись частью приданного невесты и готовились заранее. Разумеется, если женился бедняк, то он обходился простым обновлением одежды, а его невеста довольствовалась обыкновенным белым платком – жаулык, который добавлялся к повседневной одежде.

Халат, как упоминалось ранее – обязательная часть приданого невесты. Он готовился заранее, шился из дорогой ткани (плиса, сукна, бархата, атласа, шелка), чаще красного цвета, имел туникообразный покрой с открытым воротом, без воротника и с длинными рукавами. На юге и востоке его набрасывали на голову, в других местах – на плечи. К началу XX-го века этот обычай был отменен. Свадебный халат надевала женщина, которой поручалось пригласить гостей на свадьбу (той).

Следует особо отметить казахский национальный женский свадебный головной убор – саукеле, который казахи почитали как священный. Саукеле – это высокая (около 70 см) конусовидная шапка, отороченная дорогим мехом и украшенная серебряными, иногда золотыми фигурными бляшками, инкрустированными драгоценными камнями. Иногда саукеле имели металлические ажурные навершия, золотую диадему с рубинами. Обязательным дополнением к саукеле были длинные височные подвески и украшения подбородка из нитей кораллов и жемчуга (жактама), прикрепляющиеся к нему с боковых сторон, достигающие до пояса или ниже. От затылка по спине спускалась широкая лента из

дорогой ткани, обшита бахромой из золотых нитей. К макушке головного убора прикреплялась гладкая, из прозрачной белой вуали, накидка – желек, которой прикрывали лицо невесты, закутывали всю ее фигуру во время исполнения ритуального обряда «беташар» для представления девушки родственникам жениха. Некоторое время после замужества молодая женщина носила саукеле по праздникам. Сейчас такого обычая нет.

В настоящее время саукеле в облегченном варианте, но не менее дорогим по украшению, также является частью свадебного костюма.

Характерной и отличительной особенностью казахского костюма, а женского особенно, является украшение орнаментами почти все элементы одежды. В символах заключена, прежде всего, информация, которую наши предки закодировали в узорах. (31) Так, например, изображения кошкар муйиз (бараньи рога) и аша туяк (раздвоенное копытце) обозначают материальное благополучие скотовода. Одежда, украшенная узором туйетабан (верблюжья ступня) сшита для дальней дороги. Когда человек желает кому-то счастья, свободы, независимости, то дарит вещь с орнаментами кус мурын (птичий клюв), кус канат (птичьи крылья). Изображение двух рогов животных, парных верблюжьих горбов – оркеш, используется как пожелание достатка и размножения (31). В основе орнаментов лежат сведения о вселенских процессах, страх человека перед природной стихией и его страстное желание защитить себя. В женском костюме узор предназначался для защиты владелицы и ее будущего дитя.

Символы народного орнамента привлекают своей краткостью и простотой. В настоящее время орнаменты утратили свое символическое значение, и воспринимаются только с эстетической стороны. Но далеко не всегда орнаменты органично увязываются с формой изделия и поэтому превращается порой в простой псевдонациональный атрибут. Но в целом, сегодня наблюдается тенденция более серьезного, профессионального отношения к использованию традиций национального орнамента, сочетая их с современными требованиями. При этом важно соблюдение законов

симметрии: обе его стороны должны быть равными. Кроме законов симметрии, при создании орнаментов необходимо также соблюдение ритма – повторение в орнаменте одного и того же элемента. Например, повторение несколько раз элемента «кошкармуйиз» – бараньего рога – это ритм. Если «кошкармуйиз» повторяется 5, 6, 7, 8 раз и так до бесконечности – это называется – бордюрный орнамент.

При создании орнамента важное значение имеет цвет. В казахском искусстве используются традиционные цвета, которые имеют только им одним присущую символику: синий – цвет неба; белый – символ истины, радости, счастья; желтый – цвет знания, мудрости, нравственности, печали; красный означал огонь, солнце; зеленый – молодость, весну; черный – землю и т.д. Всем видам казахского орнамента свойственны общие характерные черты: равновесие между плоскостью, занимаемой фоном и узором, симметричное расположение по вертикальным осям, контурная четкость рисунка, контрастная гамма красок. (29)

В результате исследования можно выделить черты сходства современного и старинного национального казахского костюмов:

- деление костюма на три части по принципу: верхний, средний и нижний мир;
- не изменился фасон костюма (наличие вертикальной оси и горизонтальных ярусов);
- сохранена общая композиционная симметрия в деталях, отделке, дополнениях;
- сохранился орнамент и его принцип метрического ряда при формировании вышивки;
- сохранились головные уборы (форма, назначение, образ);
- выдерживается подбор тканей и расцветка костюма.

Таким образом, выразительную структуру сценического танцевального костюма определяют:

- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);

- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая);

- цвет и тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т. п.).

Совершенствуется танец, обогащается лексикон и эмоциональная выразительность движений, изменяется и костюм. Его развитие сегодня идет по пути сохранения традиционных форм и поиска новых выразительных средств.

Создание сценического костюма как настоящего художественного произведения независимо от направления танцевального искусства возможно только при осмысливании и творческой трансформации традиционного народного костюма.

ГЛАВА 2. МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ЖЕНСКОГО КАЗАХСКОГО ТАНЦА

2.1. Основные движения рук женского казахского танца

Для женского танца характерно многообразие движений рук.

Известный искусствовед Л.П. Сарынова так описывает характер рук: «От четкой угловатости, резкости движений, подвижности плеч, игры суставов, напряженности... до змеевидной волнообразности и кантиленно-нежной слитности движений и неопределенно-туманных, расплывчатых положений рук. От ярких, сочных красок до пастельных полутонов. Эта различная окраска основных положений рук дает большой простор для выражения в них личных чувств и индивидуальной импровизации казахского танца» (44, с.171).

При всем разнообразии казахского плясового фольклора все движения одновременно передают чувства человека и имеют единые эстетические принципы танцевально-технологических приемов, которые воспитываются школой народно-сценического танца.

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

Так мы можем выделить следующие разделы:

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

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

Основные положения рук подтверждают древность танцевальных традиций. Руки как бы пластически воспроизводят наиболее распространенные узоры космогонических, геометрических, зооморфных и растительных мотивов казахского орнамента.

Шара Жиенкулова выделяет 5 позиций рук в женском танце (Рис.1):

I – «салем» - руки с округленными локтями и ладонями, направленными вперед, поднять перед собой (Рис. 1а).

II – «кус канат» - руки раскрыть в стороны, держа свободно в локтях, кисти направить ладонями вниз (Рис. 1б).

III – «кос-муйіз» - руки с округлыми локтями поднять вверх, кисти направить вверх (Рис. 1в).

IV – «саукеле» - одну руку перевести в 3-ю позицию, кисть направить вверх, другую, согнутую в локте, держать на расстоянии перед грудью (в 1 позиции), кисть направлена тыльной стороной к себе (Рис. 1г).

V – «сынар-муйіз» - одну руку поднять вверх в 3-ю позицию, другую во 2-ю, локти округленные, кисти повернуты ладонями от себя (Рис. 1д).

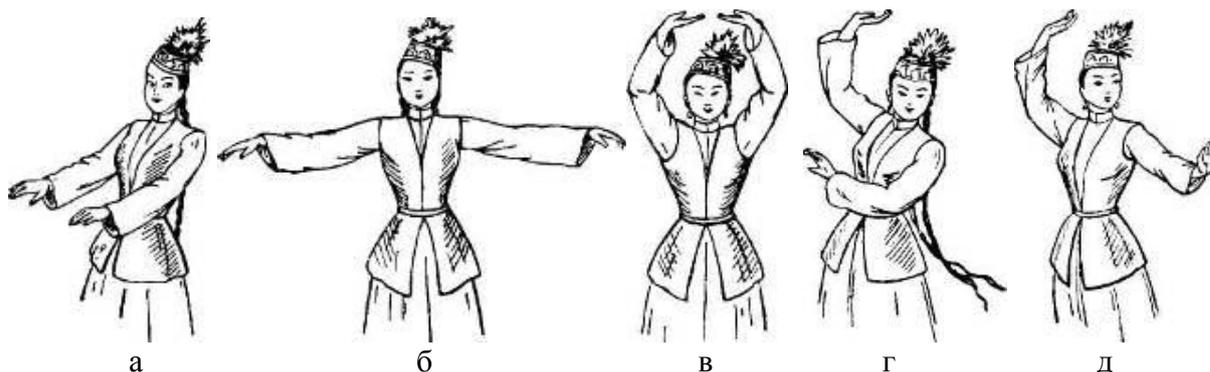


Рис. 1. Позиции рук в казахском танце

Мы видим, что все позиции рук женского казахского танца, предложенные Шарой, в своей основе опираются на общепринятые в классическом танце. Отличительной особенностью являются положения кистей рук, сломленных в запястье и с повернутыми от себя ладонями.

Сегодня преподаватели придерживаются трех основных позиций (I, II и III, рис. 1а, 1б, 1в). IV и V позиции (рис. 1г, 1д) отнесены к положениям рук.

Общепринятым положением является положение рук при поклоне – «тажим». Во всей позе поклона пластически отразились традиционные представления народа о нравственности, красоте, скромности, учтивости,

девушки, а также чувства осознанного собственного достоинства. Поклон совершается при абсолютно прямой спине, с маленьким наклоном головы, со скромным опущенным взглядом. Слегка присев на левой ноге и вынося вперед на полупальцы правую присогнутую ногу, девушка опускает на нее руки с перекрещенными в запястьях кистями. В прямой спине заложен генетический код свободолюбивого казахского народа. Существует много сценических вариантов поклона с опусканием на колено, через поворот, с шагом и т.д., но перекрещенные кисти и прямая спина остаются главной узнаваемой характеристикой казахского поклона. (Рис. 2)



Рис. 2. Женский казахский поклон – «тажим»

Рассмотрев программы по изучению казахского танца Д. Абирова, А.К. Кульбековой, Г. Орумбаевой, О.В. Всеволодской-Голушкевич, мы выделили наиболее характерные женские положения, которые составляют основу танцевальных движений.

«Саксаусак» - осторожный. Положение и движение как бы пастельного «полутона», говорящее о нежности и стыдливости казашек. С легким наклоном корпуса обе руки отведены в сторону (Рис. 3).



Рис. 3. Женское казахское положение «Саксаусак»

«Кошкар муйіз» - бараньи рога. Обе руки, предварительно поднятые над головой, плавно раскрываются в стороны локтями вниз и с поворотом кистей «к себе», после поворота кисти рук отгибаются назад, пальцами вверх, локти слегка опущены. Если движение делает одна рука, то положение будет называться «сынар муйіз» (Рис. 4).



Рис. 4. Положение рук «Кошкар муйіз»

«Беташар» - открытие, стеснение. В этом положении особенно наглядно воплощаются чувства казахских девушек, их скромность, и в тоже время женское кокетство. В движении обе руки через 1-ю позицию поднимаются до уровня головы, кисти вращательным движением «к себе» соединяются и тыльной стороной закрывают лицо. Локти опущены вниз и слегка разведены в стороны. Затем исполнительница сдвигает обе руки направо и открывает лицо, потом снова закрывает (Рис. 5)

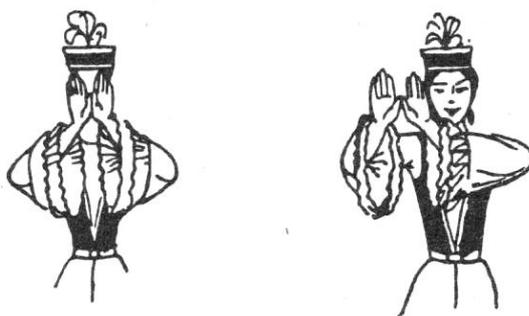


Рис. 5. Положение рук «беташар»

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

Обе руки сгибаются перед собой на уровне груди и соединяются в локтях. От локтей руки расходятся на расстояние присогнутых округлых кистей. Не разъединяя концы пальцев, кисти рук совершают поочередно описывать как бы цифры «восемь»: одна рука начинает приподниматься вверх ближе к корпусу исполнительницы, другая опускается вниз. Руки в непрерывном движении сменяют друг друга (Рис. 6).

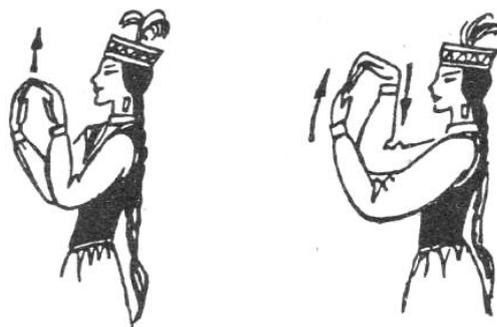


Рис. 6. Положение и движение рук «Кайнар булак»

«Кол ойнату» - охорашивание – кругообразное движение рук вокруг своего лица. Руки, сгибаясь в локтях, соединяются кончиками пальцев и тыльной стороной кистей приближаются к лицу. Если движение начинается с левой стороны, то левая рука находится на уровне левого уха, а правая рука – под подбородком. Не меняя конфигурации кистей и пальцев, руки движутся направо, обрамляя низ лица, локоть правой руки поднимается, кисть левой руки доходит до правого уха. Затем продолжая движение вдоль лица, кисти оказываются на уровне лба и пройдя его, опускаются вниз до исходного положения. В результате получается круговое движение. Иногда переводы рук идут только по подбородку слева-направо и наоборот, могут чередоваться (Рис. 7).



Рис. 7. Положение и движение рук «Кол ойнату»

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

«Камыр илеу» - раскатай тесто. Это движение имитирует движения женщины при раскатке теста. Обычно делается на коленях. Исполнительница наклоняет корпус вперед и вытягивает перед собой руки ладонями вниз, на уровне чуть выше талии. Затем корпус выпрямляется и руки на том же уровне притягиваются к корпусу. Кисти принимают положение назад, тыльной стороной «к себе». Как в более сложном варианте, руки могут вытягиваться и возвращаться с волнообразными движениями пальцев по технике предыдущего движения (Рис. 8).



Рис. 8. Движение рук «Камыр илеу»

«Буранбель – гибкая талия. Многие поэты сравнивали стан девушки с гибкой ивой. Если перевести это положение и движение вна язык классического танца, то это будет один из видов port de bras- наклон корпуса с различными переменами рук. Вообще, в женском казахском танце очень много движений с наклоном корпуса вперед, из стороны в сторону, назад. В этих движениях танцовщица раскрывает всю красоту

степной природы: колыхание ковыля, раскачивание деревьев, движение ветра от легкого дуновения до стремительного вихря. Движения выполняются и плавно, и с нарастающей динамикой (Рис.9).



Рис. 9. Положение корпуса и рук «буранбель»

Включая перегибы корпуса вперед и назад, руки, поднимаясь вверх, могут делать круговые вращательные движения кистями (Рис. 10а). Наклоны могут быть круговыми по траектории движения, различными по амплитуде и глубине наклона (Рис. 10б).



Рис. 10. Варианты танцевальных движений с основой «буранбель»

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

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

- 3) изменения музыкальных акцентов;
- 4) добавления художественного прочтения движения.

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

2.2. Основные «ходы» и движения ног женского казахского танца

Ход – это самое емкое, широкое понятие, включающие в себя все компоненты танцевальной и ритмической выразительности.

Ход основан на шагах – простых, беглых, с каблука, на полупальцах, с подскоком, с акцентированным опусканием всей ступни с каблука на пол. Ходы предполагают шаги в разных ритмических сочетаниях и с различными положениями и движениями рук, корпуса, головы. Они дают возможность продвижения вперед, назад, в сторону, по прямой линии и по окружности.

Наиболее традиционные ходы женского казахского танца пластически отразили в себе все древнейшие мировоззренческие представления народа. Движение по кругу пластически олицетворяет движение солнца. Различными ходами рисуют орнаментальные узоры. В ходах персонифицируется, очеловечиваются образы животных и птиц. Олицетворяются зооморфные мотивы казахского орнамента – «кошкар муйиз», «кус тандай» и другие. (7)

В основных ходах сказались и пластическая мудрость, логичность народа. Многие ходы основаны на принципе целесообразности, дающем возможность красиво, быстро или медленно передвигаться в нужном направлении. В ходах наши свое пластическо-образное выражение чувства девушки – ее достоинство, гордость, веселье, удадь, осторожность, отразившиеся в названиях этих ходов. На сложение традиций казахских

ходов, как и многих движений, большое влияние оказала обувь – женские башмаки-туфли (кебиз) с глубокой древности имеют каблук, часто довольно высокий. (7)

Некоторые ходы сложились во время коллективного труда, в частности, кошмоваляния – «кийз басу». С незапамятных времен «кийз басу» являлся добровольной и безвозмездной помощью – «жэрдем» соседок-аульчанок. Совместная многочасовая работа обращалась в своеобразный веселый женский клуб, в котором присутствие мужчин и их традиционная помощь в некоторых трудовых процессах только усиливали всеобщее радостное настроение, включая остроумные шутки и смех. Именно в процессе кошмоваляния родились танцевальные ходы «кийз тепкен» и «кийз баскан», позволяющие всем участникам удобно нести на правом плече свернутую в рулон кошму или текемет.

Многие ходы встречаются у многих народов, методика их исполнения описана в учебниках по народно-сценическому танцу. Перечислим их:

- переменный шаг – ход на низких полупальцах.
- переменный ход с каблука.
- боковой ход «кайшы» (ножницы). аналогично «гармошка».
- боковой ход с каблука.

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

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

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

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

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

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

Приведем примеры сложных технических движений.

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

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

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

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

2. Прыжки

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

Все прыжки делятся на два вида:

- 1) прыжки «воздушные»;
- 2) прыжки «скользящие», «стелющиеся» по земле.

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



Рис. 10. Примеры прыжков в женском казахском танце

- Воздушные прыжки.

Основа исполнения большого, высокого прыжка – толчок полупальцами обеих ног от пола с небольшого приседания на полной стопе и возвращение – приземление после прыжка на полупальцы обеих ног с небольшим приседанием и последующим опусканием на полную стопу. Приземление должно быть легким, бесшумным. Небольшое приседание дает возможность смягчить удар ног об пол и подготовиться к

следующему прыжку. Руки при выполнении высокого прыжка всегда крепкие, сильные, помогающие исполнителю выше взлететь на воздух. Они могут раскрываться в сторону, подниматься вверх и т.д.

Большие прыжки и их названия отличаются друг от друга по положению ног и рук на взлете. Включение прыжков в женском исполнении характерно для танца «Кыз куу» - конной игре «догони девушку». Танцующие изображают скачущих наездников, среди них выделяется джигит, который должен догнать девушку и поцеловать ее.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Вращения.

Вращение, кружение, верчение, повороты, «крутки», «вертушки» родились из старинных культовых обрядов, народных игр и празднеств. Шаман кружится, изгоняя «беса» из тела больного, парень кружится вокруг девушки или наоборот, ограждая свою половину от невзгод. К тому же, круг всегда у всех народов имел магическое свойство – это и символ бесконечности, и солнце, и единение друг с другом. Одна из особенностей верчений состоит в том, что они вбирают в себя почти все основные движения казахского народного танца.

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



Рис. 11. Примеры вращения в женском казахском танце

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

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

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

2.3. Методика изучения женского казахского танца в старшей возрастной группе школьного ансамбля танца

В школе создан ансамбль танца «Томирис». Занимаются девушки 8-10 классов. В репертуаре ансамбля: казахские танцы «Шолпы», «Акқу», «Қосалқа», «Бозинген», «Казахский вальс», «Томирис», «Сарбазы».

Наряду со стилизацией казахского танца, мы воссоздаем композиции, поставленные когда-то Шарой Жиенкуловой. Например, в танце «Шолпы» через движения передается не только красота девушки, но и мастерство народных ювелиров. Шолпы – это традиционные женские украшения – подвески для кос. Их еще называют «шашбау» и «шаштенге». Как правило, шолпы состоят из подвижно-соединенных ажурных медальонов со вставками из сердолика. Природная красота камня эффектно подчеркивалась кружевной оправой, к которой подвешивались

монеты для большей декоративности и композиционной завершенности. Шолпы и шаштенге подвешивались к концам кос, а шашбау крепили у основания и спускали по всей длине косы, они подчеркивали длину и густоту волос. Кроме этого, они несли сакральную функцию, выполняли роль оберегов, родовых знаков и т.п. Украшения были праздничными и повседневными и казашки носили их постоянно с течение всей своей жизни. В танце девушки обыгрывают красоту шолпы. Этот танец нам поставил руководитель ансамбля танца «Шалкыма» А. Есекеев.

Также мы приглашали для постановки танца «Қосалқа» преподавателя по казахскому танцу Алматинского хореографического училища Г. Бейсенову. Она была ученицей Шары Жиенкуловой, поэтому было особенно интересно работать с человеком, который внес вклад в становление казахской хореографии. «Алка» в переводе с казахского языка означает: ожерелье, драгоценности. Кос алка – это украшения для запястий рук. На протяжении всего танца идет обыгрывание украшений, показ их красоты через характерные движения рук. Орнаментальные узоры специфически воспроизводятся не только в сохраняющихся традициях казахских танцевальных движений, но и в рисунке построения танца, в его динамических передвижениях, повторяющих узоры украшений.

Самый любимый образ в казахском танце – образ птицы. Мы поставили танец «Акку». Танец навеян впечатлением от крупных красивых птиц, которыми народ всегда любовался. Как рисунок танца, так и его музыка, созданы на фольклорной основе. В танце участвуют двенадцать девушек. Девушки линией идут друг за другом, затем кружатся, как бы выбирая место, чтобы опуститься на озеро, раскачиваются на волнах и купаются, играют. Течением их разносит в разные стороны. По знаку вожака «птицы» собираются, выстраиваются в линию и улетают.

Танцы мы разучиваем на занятиях, которые проходят три раза в неделю по 2 часа, из них два раза мы изучаем казахские танцы. Урок, обязательно включает в себя экзерсис у станка, работу на середине зала и

этудную работу постановочного плана. Несмотря на то, что направление ансамбля – народный танец, урок строится на основе экзерсиса классического танца, общепринятого для подготовки танцоров любого направления. Поскольку в школе ведется обучение на казахском языке, то естественно казахские танцы составляют основу репертуара.

В работе придерживаемся главных принципов преподавания:

- доступности и целесообразности выбора основных элементов танцев;
- познанию и пониманию связи народного танца с музыкой, песней, литературой, изобразительным искусством;
- творческому восприятию народных танцев и современных танцевальных композиций.

На практике мы пользуемся существующей программой по народно-сценическому танцу для хореографических училищ, используем основные методики в проведении урока, но каждый раз эта программа варьируется в соответствии с планируемым репертуаром. В этюды включаются элементы и движения непосредственно из танцевальной композиции.

При таком подходе мы решаем одновременно три основные задачи:

- 1) освоение техники;
- 2) эмоциональное развитие актерских данных;
- 3) знакомство с национальной пластической и музыкальной культурой казахского народа

Каждый танец – это в определенном смысле школа, где суммируются несколько блоков:

- изучение фольклорных вариантов;
- техника и манера исполнения;
- импровизация и освоение концертного номера.

Каждая из составных частей имеет свои задачи, но главная из них – привить любовь и подлинный интерес к танцевальной культуре народа. Изучение танцев с различными по характеру ритмами и манерой

исполнения дает исполнителям возможность приобрести нужную технику, обогатить творческую фантазию, развить координацию движений, музыкальность и чувство ритма, проявить свой актерский темперамент, органично чувствовать себя на сцене.

Система проучивания учебных упражнений и процесс освоения учебного материала разделен на три составляющие его части - освоение элементов, композиции и творческого начала.

I часть – элементы.

а) первый период:

- освоение «пути ног»,
- освоение «пути корпуса»,
- освоение «пути головы»,
- освоение «пути рук»;

б) второй период:

- к освоенному «пути ног» добавляется «путь корпуса»,
- к освоенному «пути ног и корпуса» добавляется «путь головы»,
- к освоенному «пути ног, корпуса и головы» добавляется «путь рук»

(изучение одновременного «пути ног, корпуса, головы и рук» составляет основу развития координации).

Такая система проучивания позволяет прочувствовать не только отдельные части своего тела, но и ощутить гармонию целого.

II часть – композиция.

Композиция составляет конструктивную основу проучиваемого упражнения или хореографического произведения, выделяется для того, чтобы увидеть существующую связь между рисунком танца и элементами, чтобы понять природу хореографической логики.

III часть – творческое начало.

Это часть, которая вместе определяет содержание упражнения или композиции. Творческое начало – умение сознательно постичь и пластически выразить образно-поэтическую суть хореографического

произведения. Выделяется для того, чтобы ощутить и проследить существующую связь трех частей, прочувствовать и понять природу музыкально-хореографического искусства. Наиболее ярко эта часть проявляется в этюдной работе на середине, основная идея которой основывается на вовлечении исполнителя в танец сценического, а не тренировочного порядка. Комбинируя различные танцевальные движения, создаются сценически окрашенные танцевальные эпизоды, включающие в себя и технику танца, и его стиль, и актёрскую танцевальную выразительность. Техника танца, несомненно, должна укрепляться и развиваться, но как самоцель упражнения, она постепенно уступает первое место указанной выше обобщающей идее этюдной работы. Педагог должен проявить своё знание народного танца, умение отбирать материал для этюда и комбинировать их. Все это можно делать лишь после того, как артисты технически освоили основные элементы того или иного народного танца. Уже в процессе этой работы мы узнаем об истоках рождения танца, об обычаях, обсуждаем костюм, характерный для этого танца, выявляем стилистические особенности танца, отличающие его от других танцев.

Завершающий этап этюдной работы – разучивание сценических танцев. Последовательность изучения танцевальных движений:

- практический показ движения в «чистом виде»;
- музыкальная раскладка движения;
- пояснения об особенностях исполнения;
- проучивание сложных моментов;
- предупреждение наиболее распространенных ошибок;
- исполнение в медленном, а затем основном темпе;
- отработка техники исполнения движения (темп, ритм, амплитудность, повторяемость);
- сочетание с другими движениями;
- сольное, парное и групповое исполнение;
- пространственное решение танцевального движения.

Программа по казахскому танцу для учащихся старших классов рассчитана на два года. Тематический план представлен в Таблицах 1,2.

Таблица 1

Тематический план 1 года обучения (114 час)

№	Содержание модулей	Кол-во часов
1	Истоки казахской сценической хореографии. Творчество Ш.Жиенкуловой и ее роль в становлении и развитии казахской хореографии.	4
2	Позиции и положения рук и ног	
	2.1 Позиции ног. Основные и специфические положения ног. Взаимосвязь с народно-сценическим танцем.	2
	2.2 Позиции рук. Основные и специфические положения рук. Казахский поклон: тәжім.	2
	2.3 Положения рук: қошқар мүйіз, кереге қос, қызғалдақ.	4
	2.4 Положения рук: қосшынтақ, білізік, аққу арай, үкі.	4
	2.5 Положения рук: ұялу, домбра, бота мойын.	4
	2.6 Положения рук: қамшы, өрнек, қос қол.	4
3	Основные ходы в казахском танце	
	3.1 Простой основной ход, простой ход с пятки, переменный, с носка по прямой и свободной позициям.	4
	3.2 Өкшелеу жүріс – основной, переменный, тройной по прямой и свободной позициям.	4
	3.3 Құбылмалы жүріс, біржақты, өкше қадам, кус тандай	4
4	Основные движения рук	
	4.1 Қыйылымы айналма-повороты кистей, толқын, жалын, қол сілтеу, беташар	6
	4.2 Толқыма-шалқыма, ұялу, бидай боз.	6
	4.3 Саусақ тербелету, камыр илеу	6
	4.4 Жіп орау, ширатпа, жүн түту.	6
5	Айналма – вращения	
	5.1 Простые с переменным ходом, шэне, айналма-молдас на одной ноге, өрнекше айналма, сыйлық.	6
6	Изучение танцевальных этюдов и композиций	
	6.1 «Кийіз басу»	16
	6.2 «Бозынген»	16
	6.3 «Сарбаздар»	14
7	Контрольный урок	2

Тематический план 2 года обучения (114 час)

№	Содержание модулей	Кол-во часов
1	Ведущие балетмейстеры Казахстана и их роль в становлении и развитии казахской хореографии	4
2	Экзерсис у станка	
	2.1 Полуприседания, приседания «Аққу арай»	2
	2.2 Скольжение носком по полу «Қара жорға»	2
	2.3 Маленькие броски «Нәзік би»	2
	2.4 Круг ногой по полу «Ақселеу»	2
	2.5 Выстукивания «Кийіз басу»	2
	2.6 Большие броски «Көкпар»	2
3	Экзерсис на середине зала	
	3.1 Секіртпе-молдас. Секіртпе төменгі молдас.	2
	3.2 Основная и сценическая качалка.	2
	3.3 Атшабыс, виды (1, 2, прыжковый).	2
	3.4 Алтыбакан» - качели	2
	3.4 Бүктелю – наклоны, перегибы корпуса.	4
4	Движения повышенной сложности	
	4.1 Орнек - орнаменты, восьмерки –поочередные круговые переводы рук на уровне талии.	4
	4.2 Тзе алмастыру, Тземен журу - движения с опусканием на одно колено, переходы с колена на колено с поворотами.	6
	4.4 Тзе бугу - полные повороты на месте на двух коленях	6
5	Айналма – вращения	
	5.1 Айголек - круговые перегибы корпуса, сидя на коленях или стоя на одном колене	4
6	Прыжки	
	6.1 Воздушные прыжки – тулпар, ырғыма (1 и 2 варианты), еспе, комдама.	6
	6.2 Стелющиеся прыжки – каптыма, жел кус, канат.	6
7	Изучение танцевальных этюдов	
	6.1 Лирический танец «Акку»	14
	6.2 «Айжан қыз».	14
	6.3 Женский танец «Кос алка»	12
	6.4 Казахский вальс	12
8	Контрольный урок	2

Основу учебного процесса в коллективе составляют вопросы подбора репертуара, овладение средствами художественной выразительности, применения различных форм и методов обучения, использование опыта профессиональных школ и фольклорных традиций, сочетание коллективных занятий с индивидуальными и мелкогрупповыми.

Главное при постановке народного танца – разобраться в характеристике персонажей танца, понять основную мысль, характер данного танца, суметь ухватить, а затем передать неповторимую манеру исполнения. При проведении репетиции нужно суметь донести до исполнителей все нюансы изучаемого хореографического материала. Здесь особенно важен практический показ каждого упражнения под музыку, четкая его метрическая раскладка. Музыка должна соответствовать движениям по характеру стилю, национальной окраске. (37)

Мы не разделяем учебно-воспитательную работу в коллективе на две обособленные части (учебную и воспитательную), не рассматриваем воспитательную работу в отрыве от творческого процесса, под которым подразумевается лишь накопление определенной суммы знаний и исполнительских навыков. Особенно, если учитывать, что в составе ансамбля – молодые девушки. Наиболее результативно единство обучения и воспитания непосредственно в процессе творчества, тогда возможность осуществлять целенаправленный художественно-творческий процесс, в котором органически сочетались бы педагогические и творческие задачи. При этом условии процесс обучения, становится и процессом воспитания личности. (40)

Выводы по второй главе.

Методика изучения и освоения женского казахского танца включает процесс проучивания простейших положений и движений с последующим усложнением и доведением до состояния технической чистоты и координации. Огромную роль в этом процессе играет воспитание выразительности и национальной манеры исполнения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В исследовании мы рассмотрели наиболее распространенные в народе женские казахские танцы. Анализируя работы Д. Абирова, Л. Сарыновой, А. Исмаилова, О. Всеволодской-Голушкевич и др. по исследованию казахского танцевального фольклора, мы обнаружили большое количество названий, относящиеся к женскому исполнению.

Также мы выделили движения, на основе которых создавалась хореографическая лексика для женских сценических танцев. Все движения имеют глубокий смысл и внутренний психологический подтекст. В движениях отразились художественно-образное мышление народа, его древнейшие воззрения и мироощущения. Одни движения опоэтизировано передают манипуляции человека в процессе труда, другие описывают казахские орнаменты. Некоторые движения пластически воспевают явления природы или имитируют повадки птиц и зверей. Многие движения родились просто из особенностей одежды и обуви танцора.

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

Яркими представителями женского исполнительского творчества, продолжателями традиций Шары, были А. Изидова, Л. Ходжикова, Г. Шарипова, Н. Тапалова, Г. Бейсенова, Т. Изимова.

Активное развитие женской казахской народно-сценической хореографии связано с творчеством таких балетмейстеров, как Ю. Ковалев, Д. Абиров, З. Райбаев, Б. Аюханов, М. Тлеубаев. Каждый из них, имея

свой оригинальный почерк хореографа, принес и закрепил новые принципы в постановку казахского танца.

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

Просмотр концертных программ этих коллективов показал, что современный женский казахский танец сегодня значительно вырос в техническом (исполнительском) плане. Это связано, в первую очередь, с системой подготовки исполнителей народных танцев. В Казахстане существует ряд учебных заведений, выполняющих эту функцию: Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева, Республиканский колледж эстрадно-циркового искусства, Академия искусств, Национальная Академия хореографии, областные колледжи культуры и искусства. Образовательный процесс в этих учебных заведениях, кроме общепринятых дисциплин – классический, народно-сценический танцы, композиция танца, основы музыки и т.д. – включает и изучение казахского танца как самостоятельной дисциплины.

Поэтому казахский танец получил развитие за счет обогащения движениями балетной техники, народно-сценической и современной хореографии, взаимосвязи с танцевальными традициями других народов. Активно применяются принципы стилизации.

С появлением сценических танцев была разработана новая форма женского танцевального костюма. В основном работа велась по пути облегчения традиционного народного костюма. Несмотря на многие исторические заимствования отдельных деталей у других народов, форма костюма, разработанная художниками А. Ненашевым и Г. Исмаиловой,

становится общепринятой основой. Сравнивая старинный национальный и сценический современный костюмы, мы определили, что не изменился фасон костюма, сохранена общая композиционная симметрия, принцип метрического ряда орнамента при формировании вышивки, выдерживается подбор тканей и расцветка костюма, форма, назначение и образ головных уборов. Развитие костюма сегодня идет по пути стилизации – сохранения традиционных форм и поиска новых выразительных средств.

Отличительной особенностью казахских танцев, не только женских, является музыка, а именно метроритмическая структура. В европейской музыке метр обычно регулярный с одинаковыми тактами. В народной казахской музыке чаще встречается метр нерегулярный, с неодинаковыми тактами. Это может быть «свободный переменный метр», без определенного порядка, и «периодически-переменный» (с определенным порядком чередования разных тактов). Поэтому, приступая к обучению, необходимо сделать подробный анализ музыки. Знание и понимание музыки при разучивании отдельных движений и всего танца обеспечивает выполнение одного из основных правил – соблюдение точности ритмического рисунка движений и соответствие их характеру музыки.

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

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

Основные движения, которые делают женский казахский танец выразительным и непохожим на другие, это движения рук. Руки в одних случаях выражают какое-то бытовое действие или трудовой процесс, в других имеет ассоциативный, орнаментальный характер, в третьих – помогают раскрыть природу, повадки животных, настроение человека.

При всем разнообразии казахского плясового фольклора все движения одновременно передают чувства человека и имеют единые эстетические принципы танцевально-технологических приемов, которые воспитываются школой народно-сценического танца.

Актуальным вопросом по-прежнему остается методика преподавания. В своей практике при изучении мы пользуемся программой Г. Бейсеновой, она наиболее полно отражает традиционные танцевальные формы плясового фольклора. В процессе обучения мы стараемся не только точно и правильно выучить движения, но и добиться неповторимости, самобытности этих движений, чтобы технически исполненный элемент был синтезом национальных форм, ритмов, красок.

Сохранение и развитие казахского народного танца на высоком профессиональном уровне возможно при комплексном подходе к его обучению, опоре на традиции классической и народно-сценической хореографии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абиров Д. История казахского танца [Текст]: Учебное пособие / Д.Т. Абиров. - Алматы: «Санат», 1997. - 160 с.
2. Балтабаев, М.Х. Елим-ай: Программа [Текст]: учебно-методическое пособие, хрестоматия для учителей / М.Х. Балтабаев, Д.А. Берденова, У.Ж. Серикбаева. - Алматы, 1994. - 210 с.
3. Бейсенова, Г.Н. Казахский танец [Текст]: программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений / Г.Н. Бейсенова.- Алматы, 1993. - 18 с.
4. Бромлей, Ю.В. Современные проблемы этнографии [Текст] / Ю.В. Бромлей. - М., 1983. -277 с.
5. Валиханов Ч. Ч. Вооружение в древние времена. [Текст] / Ч.Ч. Валиханов // Соб.соч., т 1, А.,1961, с.464.
6. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца.- Алматы: Онер, 1994.-184 с.
7. Выготский Л.С. Психология искусства.- М., 1965.- 325.
8. Геращенко В.В. Педагогические аспекты совершенствования самодеятельного хореографического творчества в клубных учреждениях [Текст] /: Дис...канд.пед.наук.- М., 1985.- 208 с.
9. Горбачев, А.А. Проблемы и перспективы культурологического образования в вузах культуры Казахстана [Текст] / А.А. Горбачев // Проблемы и перспективы молодого вуза культуры: Тезисы докладов на межрегион. научно-практической конференции.- Уральск, 2014. - С.14-15.
10. Гусев, В.Е. Фольклор и хореографическая самодеятельность [Текст] / В.Е. Гусев // Фольклор и художественная самодеятельность. - Спб., 2001. - С. 36-39
11. Дальгейм, А. Казахские танцы [Текст] / А. Дальгейм, А. Ескалиев. – Алматы: Онер, 1997. - 68 с.

12. Диваев А.А Из области киргизских верований [Текст] / А.А. Диваев. - Казань, 2011
13. Джанибеков, У. Проблемы традиционного искусства казахов в историко-этнографическом аспекте [Текст]: дис. ...канд. ист. наук / У. Джанибеков.- Новосибирск, 2011. - 210 с.
14. Джанибеков, У. Айтысы и искусство танца: о взаимосвязях песенной импровизации и танца [Текст] / У. Джанибеков, О.В. Всеволодская-Голушкевич // Простор. - 1988. - № 1. - С. 24-27.
15. Джулумбетова, Г.А. Танцы народов Средней Азии и Казахстана [Текст] / Г.А. Джулумбетова.- Алматы: Онер, 2004.- 102 с.
16. Ерзакович, Б.Г. Песенная культура казахского народа [Текст] / Б.Г. Ерзакович.- Алма-Ата: Наука, 1965. - 68 с.
17. Жиенкулова, Ш. Казахские танцы [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Онер, 1985. - 276 с.
18. Жиенкулова, Ш. Танцы друзей [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Мектеп, 1989. - 112 с.
19. Жиенкулова, Ш. Тайна танца [Текст] / Ш. Жиенкулова.- Алматы: Онер, 1980.- 280 с.
20. Жиенкулова, Ш. Би орнектери (на каз.яз.) [Текст] / Ш. Жиенкулова. - Алматы, 2010. - 314 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 14.10.2017)
21. Жолтаева, А.А. Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / А.А. Жолтаева. - М., 2012.- 167 с.
22. Жузбасов, К.Г. Казахи [Текст] / К.Г. Жузбасов. - Алматы: Казахстан, 1995.- 352 с.
23. Жукенова С Б Проблемы совершенствования подготовки руководителей самодеятельных хореографических коллективов в Казахстане. Тезисы докл.на межвуз.науч.конф.- [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2017)

24. Жуkenова, С.Б. Социально-педагогические факторы развития самодеятельного хореографического искусства в Казахстане [Текст]: дис. ...канд. пед. наук / С.Б. Жуkenова. - М., 1991.- 195 с.
25. Жуkenова С.Б. Роль самодеятельного хореографического Ибраев Б. Космогонические представления наших предков //ДП.- 2003.№ 8.- 44
26. Иноземцева Г.В. Народный танец.- М.: Знание, 1971.- 48 с.
27. Казахи: учебное пособие для студ. ВУЗов / Б. Казыханова, Б. Ибраев; под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы: Казахстан, 1995.- 325 с.
28. Казыханова, Б. Эстетическая культура казахского народа. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books/about/> (дата обращения 07.11.2017)
29. Каргин А.С. Самодеятельное художественное творчество: История, теория, практика.- М., 1988.
30. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством [Текст] / под ред. К.Г. Жусбасова. - Алматы, 2001.- 264 с.
31. Кузнецова Т.М. Индивидуальный стиль деятельности педагога-хореографа и его формирование: Дис.канд.пед.наук.- Пермь, 2013.-180 с.
32. Кульбекова, А.К. Казахский танец [Текст]: Учебно-методическое пособие / А.К. Кульбекова. - Уральск, 2010. - 87 с.
33. Методические материалы по специальности 06.04.00 "Хореография" под ред.Кульбековой А.К.- Уральск, 2010.- 81 с.
34. Мухамбаева А.Х. Национальные обычаи и традиции казахского народа и их влияние на воспитание детей и молодежи: Дис.канд.пед.наук.- М., 2004.-С.50.
35. Наумова, О.Б. Современные этнокультурные процессы у казахов в многонациональных районах Казахстана: автореф. дис. ...канд. ист. наук / О.Б. Наумова. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/etnografia/sovremennye-jetnokulturnye-processy-u-kazahov-v-mnogonacionalnyh-rajonah.html> (дата обращения 11.11.2017)

36. Нилов В.Н. Хореография в системе художественного воспитания младших школьников: теория и практика.- М., 1998.
37. Орумбаева, Г. Казахский танец. Методика его преподавания [Текст]: учебное пособие для студ. вузов / Г. Орумбаева, А. Калелова; под ред. Г. Бейсеновой. - Алматы: Респуб.изд.каб., 2015. - 160 с.
38. Основы педагогического мастерства: Учебно-метод.пособие для спец.высшихучеб.заведений.-М.: Просвещение, 1999.
39. Павлова А. Хореография в школе. Методические рекомендации.- Тамбов: Изд-БО ТГУ им.Г.Р.Державина, 1999.
40. Программа по казахскому народному танцу для факультетов хореографии высших учебных заведений / под. ред. А. Кульбековой. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/teoriya-i-metodika-prepodavaniya-kazakhskogo-narodnogo-tantsa-v-vuzakh-kultury-i-iskusstv> (дата обращения 23.09.2017).
41. Программа "Теория и методика преподавания казахского танца" по специальности 03.05. "Бакалавр хореографии" [Текст].- Алматы, 2005.- 16 с.
42. Сапарова, Ю.А. Становление и развитие художественной самодетельности в Казахстане: дис. ...канд. пед. наук / Ю.А. Сапарова.- [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/kult-prosvet/stanovlenie-i-razvitie-hudozhestvennoj-samodejatelnosti-v-kazahstane.html> (дата обращения 23.10.2017).
43. Сарынова, Л.П. Балетное искусство Казахстана [Текст] / Л.П. Сарынова. - Алма-Ата: Наука, 1976. - 176 с.
44. Сохранение и возрождение фольклорных традиций [Текст]: сборник / Сост. Бинин.- АлмаАта.-М., 2011. - 256 с.
45. Суханов И.В. Обычаи, традиции и преемственность поколений [Текст] / И.В. Суханов.- М.: Политиздат, 1976.- 216 с.
46. Ткаченко Т.С. Народный танец [Текст] / Т.С. Ткаченко.- М.: Искусство, 2011.- 17.

47. Формирование национального балета в Казахстане [Электронный ресурс] URL: <http://allrefs.net/c2/2sig/> (дата обращения 05.08.2017)

48. Хасанова Ж.С. Подготовка воспитателей к использованию казахской народной педагогики в нравственном воспитании дошкольников [Текст] / Ж.С. Хасанова // Автореф. дис...канд. пед. наук. - Алматы, 2003. - 21 с.

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

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

51. Яценко, Н.П. Основные направления совершенствования деятельности учреждений культуры в развитии самодеятельного хореографического творчества [Текст] / Н.П. Яценко. - М., 1996. – 210 с.