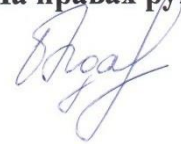


На правах рукописи



Ондар Ирина Олеговна

**Генезис и трансформация тувинского танца
в культуре Тувы**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры
(культурология)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Красноярск – 2016

Работа выполнена на кафедре философии ФГБОУ ВО «Тувинский государственный университет»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент,
Карелина Екатерина Константиновна

Официальные оппоненты: **Ромм Валерий Владимирович**,
доктор культурологии, профессор,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», кафедра музыкального театра, профессор

Биче-оол Владимир Кызыл-оолович,
кандидат культурологии, ФГБОУ ВО
«Уральский государственный университет физической культуры», кафедра социально-гуманитарных наук, доцент

Ведущая организация: ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры»

Защита состоится 26 декабря 2016 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 999.029.02 при ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет», ФГБОУ ВО «Тувинский государственный университет» по адресу: 660041, г. Красноярск, пр. Свободный, д. 82, стр. 6, ауд. 3–17.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет» (г. Красноярск, пр. Свободный, д. 79) и на сайте: <http://www.sfu-kras.ru>.

Автореферат разослан «.....» _____ 2016 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Резникова
Ксения Вячеславовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена неразработанностью вопроса этнической специфики тувинского танца, в связи с чем назрела необходимость изучения этой области культуры тувинцев. Учитывая возрастающий интерес в современном гуманитарном пространстве к истории своей этнической культуры, в том числе к истории народного танца, его месту и функциям в культуре, настало время провести анализ процессов, происходящих в танцевальной культуре тувинцев в контексте традиционной и современной культуры Тувы.

Исторически сложилось так, что к началу XX столетия сохранились лишь ритуально-обрядовые формы тувинского танца, такие как *деви́г* («танец орла»), *хамның самы* (шаманский танец), *сам* (танец масок буддийской мистерии), эпизодическое описание которых впервые встречается у исследователей-этнографов и путешественников конца XIX – начала XX вв. При этом ни один из данных исследователей не оставил описаний бытовых форм народного танца тувинцев (или не обнаружил их), хотя авторы достаточно подробно останавливались на описании музыки, музыкальных инструментов, устного народного творчества, празднеств, семейных обычаев, религиозных обрядов, костюмов и др. С тех пор и по настоящее время танец в Туве остаётся наименее изученной сферой на общем фоне исследовательских работ по культуре тувинцев. Одна из причин – признание исследователями Тувы (которые в большинстве своём не были специалистами-дансологами) отсутствия бытовых форм народного танца у тувинцев.

В словарном корпусе тувинского языка имеется несколько слов, связанных с понятием «танец», «танцевать»: *сам* (от тибет. *чам*, монг. *цам*) – танец масок; *танцылаар-*, *плясатьтаар-* (заим. из рус.) – танцевать, плясать; *тевер-1*. ‘пинать, упираться (ногами)’; 2. ‘перебирать ногами, переступать, подпрыгивать’ (основа слова *деви́г*=*теп+иг*); *оюн* – 1. ‘игра, потеха’; 2. ‘пляска’; 3. ‘резвость, бодрость’; 4. ‘шаманское камлание и его части’. В сознании современных тувинцев исключительно слово *сам* ассоциируется с понятием «танец» и его производными. Это даёт основания предполагать, что для тувинцев танец как явление не связан с бытовыми формами, а соотносится в первую очередь с ритуально-обрядовыми формами и функциями танца.

При этом танец как явление культуры прочно занял своё место в современной жизни тувинцев, будучи представлен различными видами и жанрами. При отсутствии сохранившихся форм народного бытового танца тувинцев удивительным кажется факт активного развития в Туве как самодеятельного, так и профессионального танцевального творчества.

В последнее время в качестве важнейшей задачи культурной политики Республики Тыва активно обсуждается вопрос реконструкции, возможно, утраченных форм народного танца тувинцев на основе тщательного изучения танцевальных традиций представителей тувинских родоплеменных групп, проживающих за пределами Тувы, с целью создания массового тувинского

танца. Специалисты приступили к его разработке, что делает предлагаемое исследование своевременным.

Степень научной разработанности темы. Развитие танцевальной культуры в её философском, культурологическом (теоретическом) аспектах представлено в работах Н. В. Атитановой, Н.В. Баландиной, где танец рассматривается как процесс осмысления окружающего мира; танец как пространственно-временное явление культуры рассмотрен в работах Н.Ю. Степановой, Е.К. Луговой и А.Г. Бодуновой; о языке танца, как языке невербальной коммуникации, его логике, структуре, специфике функционирования писали Ю.А. Кондратенко и Г.Д. Лебедева; проблемы классификации народных танцев раскрыты в трудах Н.А. Лёвочкиной, В.Е. Баглая, А.А. Климова, С.Н. Худекова; теория неразрывности танца и мифа раскрыта в трудах Л.П. Мориной; философское осмысление танца в аспекте антропологической онтологии дано Н.В. Осинцевой; среди исследований, рассматривающих танец как социокультурный феномен, целесообразно отметить работы Л.Д. Блок, Л.Т. Дьяконовой, Э.А. Королёвой и др.

В ряду исследований по традиционным танцевально-пластическим культурам народов Севера и Восточной Сибири выделяются работы М.Я. Жорницкой, В.Н. Нилова, С.Л. Чернышовой, О.Б. Буксиковой. О танцевальных культурах соседних и родственных тувинцам народов писали Д. Абирова, Т.Б. Бадмаева, Т.Е. Гергесова, Д.В. Дугаржапов, Д.С. Дугаров, А.Г. Лукина, А.В. Палилей, В.З. Савин, Р.Х. Уразгильдеев и др.

В обширном корпусе исследований по Туве особое место занимают труды, посвященные изучению истории становления и развития тувинского театра, игровой культуры и зрелищно-игровых элементов в тувинской праздничной и обрядовой культуре, среди них выделим работы К.Ч. Сагды, О.К. Дарыма, Г.Н. Курбатского, И.У. Самбу, А.К. Кужугет, В.Ц. Найдаковой, Ш.Б. Майны.

Анализ степени научной разработанности темы позволил выявить следующие противоречия: 1) общественная потребность в реконструкции массовых форм тувинского танца сталкивается с отсутствием зафиксированных исследователями форм народного бытового танца тувинцев, которые должны были бы послужить основой для их создания; 2) наличие трудов по танцевальной культуре соседних и родственных тувинцам народов, а также солидный объем научных работ по истории культуры Тувы выявляет отсутствие специальных исследований по тувинскому танцу, который до сих пор остаётся наименее изученным; 3) развитие различных видов и жанров танцевального творчества в современной Туве не опирается на научные основания для определения этнической специфики тувинского танца, что порождает неутрачиваемые споры по данному вопросу как в среде профессионалов, так и любителей.

Отмеченные противоречия обозначили **проблему** данного исследования, которая состоит в том, что для определения концептов этнокультурной идентичности танцевальных произведений, создаваемых современными

хореографами, и для вышеназванной реконструкции не разработан вопрос генезиса тувинского танца.

На основании обозначенной проблемы сформулирована тема исследования – «Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы».

Гипотеза исследования состоит в том, что при условии высокой сохранности традиционной культуры в целом и проявленности констант этнической культуры трансформация тувинского танца в сценические формы возможна без опоры на бытовой народный танец (который, вероятно, был утрачен).

Объект исследования – тувинский танец как явление культуры.

Предмет исследования – генезис и процесс трансформации тувинского танца в контексте историко-культурных преобразований XX-XXI вв.

Цель – анализ этнической специфики тувинского танца в историко-культурном аспекте и в контексте духовной культуры тувинского этноса, выявление закономерностей развития сценической танцевальной культуры в условиях несложившихся массовых форм бытовой народной танцевальной культуры.

Для достижения поставленной цели в исследовании решались следующие **задачи**:

1. определить культурно-исторические основы и специфику тувинского танца в контексте тенгрианских воззрений;
2. выделить танцевально-пластические компоненты в структуре шаманского обряда камлания;
3. рассмотреть этническое своеобразие буддийской обрядности на примере локальных вариантов мистерии Цам;
4. проследить процесс трансформации тувинского танца в историко-культурном контексте и обосновать периодизацию его эволюции;
5. выявить концепты этнической культуры тувинцев на материале сценических танцев А.В. Шатина;
6. проанализировать становление балетного жанра в современной танцевальной культуре Тувы и определить его специфику.

Теоретико-методологические основы исследования. Исследование данной темы базируется на основе системного многоуровневого подхода с применением методов философии, культурологии, этнологии, этнохореологии, что позволило комплексно рассмотреть тувинский танец как явление этнической культуры в контексте истории Тувы. Использовался ряд дополняющих друг друга базовых **методов исследования**, основанных на междисциплинарном подходе:

- исторический метод позволил определить значение тувинского танца в истории тувинской культуры и выявить его константные признаки, соотнести функции танца на разных этапах развития культуры тувинцев и родственных народов, выявить влияние европейской, русской, советской культуры на процесс трансформации тувинского танца в XX-XXI вв., а также проследить

судьбы отдельных личностей, внесших неоценимый вклад в развитие тувинского танца;

- обращение к структурно-функциональному методу позволило выявить структуру различных форм танца во взаимосвязи их элементов и функций;

- источниковедческий метод исследования дал возможность ввести в научный обиход новые документы, уточнить факты и восполнить исторические пробелы;

- интерпретативный и критические методы использовались при анализе образцов тувинского танца;

- метод экспликации использовался для определения границ понятия «тувинский танец».

Ряд базовых методов исследования дополнялся общенаучными, в том числе методом полевой этнографии: сравнительно-описательным, непосредственного наблюдения, включённого наблюдения – методом погружения в культурную среду, вживанием во внутренний смысл её явлений, респондентского опроса, фотофиксацией.

В процессе исследования продуктивными оказались идеи, заложенные в трудах Л.Н. Гумилева (онтологический подход в теории этногенеза), Г.Д. Гачева («национальные образы мира»), К. Леви-Стросса (о противопоставлении «холодных» и «горячих» культур), М. Элиаде (герменевтическая феноменология религии), Е.С. Новик (структурный анализ шаманских обрядов), В.Я. Проппа (структурно-функциональный анализ фольклорных форм отражения действительности), С.С. Мокульского (история театра) А.В. Костиной (о соотношении и взаимодействии традиционной, элитарной и массовой культур) и других учёных.

Среди специальных работ, посвящённых различным аспектам танцевальной культуры, наибольшую значимость для нашего исследования представляют работы С.Н. Худекова (история танца), Э.А. Королёвой (генезис танца), В.В. Ромма (палеохореография), Л.Д. Блок (генезис балета), Г.Дж. Лебедевой (семантика и структура балета), В.Е. Баглая (народный танец), Е.К. Луговой (философия танца), О.Б. Буксиковой (танец в культуре народов Сибири), А.Г. Лукиной (специфика якутского танца), С.Л. Чернышовой (танец северных народов).

На основе работ В.В. Ромма, Е.К. Луговой и С.Л. Чернышовой была избрана *методологическая установка* на расширительное понимание танца как явления различных пластов культуры, вырастающего из сферы пластического.

В итоге, мы подошли к пониманию того, что *тувинский танец* – это *интегральное явление культуры, в котором характерные для представителей тувинского этноса бытовые, трудовые, игровые, ритуально-обрядовые движения, положения, позы, жесты, пластические мотивы окрашены этнокультурными смыслами и связаны с этнокультурной идентификацией.*

Большую роль в понимании этнокультурной специфики тувинского танца сыграло знакомство с обширным корпусом работ учёных-гуманитариев Тувы, из которых для нашего исследования оказались наиболее значимыми труды

М.Б. Кенин-Лопсана, Н.В. Абаева, О.М. Хомушку, А.К. Кужугет, Е.К. Карелиной.

Неоценимую помощь оказали научные консультации кандидата философских наук, доцента кафедры философии, руководителя НОЦ «Центр буддологии и тибетологии» Тувинского государственного университета Ч.О. Адыгбай, которые способствовали обоснованию методологических аспектов исследования, уточнению религиозной специфики традиционных форм танца и гендерного аспекта танцев, созданных А.В. Шатиным.

Источниковедческой базой и материалом исследования стали: ритуально-обрядовые формы танца, сохранившиеся в культуре тувинцев; сценические танцевальные произведения; документы (архивные материалы; опубликованные и рукописные научные, методические, публицистические работы, в том числе публикации в СМИ; фотоматериалы; видеозаписи); личные беседы с информантами; образцы устного народного творчества и произведения тувинской художественной литературы.

В результате исследования собран обширный материал, включающий в себя научные, методические, публицистические работы, отражающие различные аспекты танцевальной культуры тувинцев и родственных народов, что позволило проводить сопоставительный анализ с целью выявления этнической специфики исследуемого материала.

Научная новизна исследования определяется применением комплексного подхода в рассмотрении тувинского танца как явления этнической культуры, содержащего её константные признаки. В диссертации раскрываются факторы, определяющие процесс трансформации тувинского танца в культуре Тувы на разных этапах её истории: до появления самостоятельного государства (до 1921 г.), в период Тувинской Народной Республики (ТНР-ТНР, 1921–1944 гг.), в советский период – Тувинская АО (1944–1961 гг.) и Тувинская АССР в составе РСФСР (1961–1991 гг.), в постсоветский период – Республика Тыва в составе Российской Федерации (с 1991 г.).

До сих пор не было предпринято попыток проследить генезис тувинского танца, не было специальных работ, посвященных анализу движеческого компонента обрядово-ритуальных форм танца в Туве и процессу трансформации тувинского танца в условиях профессиональной сцены, не была оценена в историческом аспекте деятельность ряда личностей, не выделены этапы развития тувинского танца в историко-культурном контексте, не выявлено этническое своеобразие крупных танцевальных форм. Предлагаемая вниманию диссертация есть первый опыт подобного исследования, в котором также впервые освещены этнокультурные константы тувинского танца.

Впервые в научный обиход вводятся:

- дефиниция понятия «тувинский танец»;
- новые архивные материалы по бытованию Цама в Туве;
- архивные документы о первоначальном этапе зарождения сценического тувинского танца;

- исторические сведения о развитии специального образования в этой области;
- периодизация основных этапов развития тувинского танца;
- анализ сценических танцевальных произведений, вошедших в культурное наследие Тувы.

Таким образом, научная новизна диссертации состоит в следующем:

1. выделены культурно-исторические основы и специфика обрядовых форм тувинского танца в контексте тенгрианских воззрений;
2. определены танцевально-пластические компоненты в структуре шаманского обряда камлания;
3. определена этническая специфика буддийской обрядности на примере локальных вариантов мистерии Цам;
4. рассмотрен процесс трансформации тувинского танца и обоснована его историческая периодизация;
5. выявлены концепты этнической культуры тувинцев на материале сценических танцев А.В. Шатина;
6. определена этническая специфика балетного жанра в танцевальной культуре Тувы.

Теоретическая значимость исследования обусловлена применением совокупности различных методов исследования для изучения танцевальной культуры Тувы в её историческом развитии. Междисциплинарный подход и комплексный анализ, включивший обобщённые данные большого количества различных наук, впервые позволили рассмотреть танцевальную культуру Тувы в её целостности в контексте духовной жизни народа, от древнейших ритуально-обрядовых форм танца до вершин танцевального искусства – балетного спектакля. Данный подход по отношению к этническим танцевальным культурам в отечественной науке пока только намечается и к тувинской танцевальной культуре применён впервые.

Практическая значимость работы определяется тем, что материалы исследования могут использоваться в процессе дальнейшего изучения танцевальной культуры тюрко-монгольских, малочисленных народов Сибири, народов Центральной Азии; при дальнейшей разработке и уточнении понятийного аппарата в хореологии. Материалы исследования могут быть использованы в учебной деятельности в качестве учебного пособия по изучению истории тувинского танца и тувинской культуры, а также в курсах изучения культуры народов Сибири, хореографического творчества народов России, в системе дополнительного профессионального образования. Полученные результаты могут найти применение в практических курсах тувинского танца, в деятельности руководителей творческих коллективов, в сценических воплощениях, в процессе реконструкции утраченных форм тувинского танца.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация посвящена культурологическому исследованию тувинского танца как неотъемлемой части этнической культуры, что соответствует пунктам 1.7.

«Культура и религия»; 1.8. «Генезис культуры и эволюции культурных форм»; 1.9. «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов»; 1.11. «Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии»; 1.13. «Факторы развития культуры»; 1.14. «Возникновение и развитие современных феноменов культуры»; 1.17. «Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство)»; 1.19. «Культура и этнос»; 1.21. «Традиционная, массовая и элитарная культура»; 1.22. «Культура и национальный характер»; 1.23. «Личность и культура»; 1.28. «Культурные контакты и взаимодействия культур народов мира» паспорта специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В системе тэнгрианства, как древнейшей форме «небесно-солнечной» религии, через *девиц* (так называемый «танец орла») наиболее зримо и ярко воплощается сакральная вертикаль «Небо – Земля». Освоенность жизненного пространства кочевника проявлена через культ коня, обозначившего срединный уровень трёхчленной модели мира (горизонталь).
2. Древнейшей формой синкретичного театрального действия у тувинцев стал шаманский обряд (камлание), имеющий в Туве исключительно сольную природу. Тувинские шаманы имитировали телодвижения духов-помощников (марала, барана, козла, лошади и др.) и злых духов (совы, ворона, кукушки и др.), что проявилось в танцевально-пластических компонентах обряда (*хамның самы*).
3. Первой формой профессионального театра в тувинской культуре можно считать буддийскую мистерию Цам, поскольку в ней строго регламентированы функции участников действия с выделением танца как особой и наиболее зрелищной составляющей. На материале локальных вариантов Цама в Туве выявлены вариативность структуры обряда и влияние местных традиций на символику и пластику персонажей мистерии.
4. Процесс трансформации тувинского танца в XX веке проходил по ускоренному пути и включал в себя следующие этапы: этап господства ритуально-обрядовых форм танца (до эпохи ТНР); начальный этап трансформации тувинского танца (1920-е — начало 1940-х гг.); этап становления тувинского сценического танца (1940—1950-е гг.); этап профессионализации (1960—1980-е гг.); этап обретения этнической самобытности авторских образцов танца (1990—2010-е гг.).
5. История танцевальной культуры Тувы свидетельствует о том, что процесс трансформации тувинского танца в условиях сцены при отсутствии бытовых форм народного танца, но при опоре на концепты этнической культуры в ходе творческого переосмысления, возможен, что, в итоге, порождает современные этнокультурные эталоны (каковым стал, например, танец «Звенящая нежность», созданный А.В. Шатиным). Благодаря творческой и педагогической деятельности московского балетмейстера А.В. Шатина в

1940-х гг. впервые появились образцы женского тувинского танца, воспринятые тувинцами как народные.

6. Анализ тувинских этнобалетов показал, что традиции балета, как жанра мирового классического искусства, в условиях иной культуры неизбежно адаптируются к местным реалиям, сочетаясь с элементами традиционной культуры, несущими этнокультурную смысловую ценность. Специфика балета в Туве определяется тяготением к так называемым «промежуточным» формам (между этнобалетом, танцевальной сюитой, развернутой вокально-хореографической картиной), что объясняется устойчивостью этнокультурных представлений в мировоззрении тувинцев и смешением элитарного и традиционного, типа культур.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на аспирантских семинарах и заседаниях кафедры философии Тувинского государственного университета. Результаты исследования нашли отражение в 21 публикациях, 6 из которых опубликованы в журналах, рекомендуемых ВАК РФ. Общий объем публикаций по теме диссертации составил 7,8 печатных листа.

Результаты исследования также были представлены на республиканских, межрегиональных, Всероссийских и Международных научно-практических конференциях, в их числе:

- Международная научно-практическая конференция «Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий: история, современное состояние, перспективы». 3–5 сентября 2009 г., г. Абакан;
- II Международный Научный Конгресс Всемирного Совета Танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири». 27–30 июня 2011 г., г. Новосибирск;
- Всероссийская научно-практическая конференция «Хореографическое искусство и образование: традиции, проблемы и перспективы развития». 21 мая 2012 г., г. Омск;
- Межрегиональная научно-практическая конференция с международным участием «Культура и искусство в контексте современного образования». 22 сентября 2012 г., г. Кызыл;
- II Международная научно-практическая конференция «Традиционная культура и современное образование: проблемы, традиции, инновации». 23–24 октября 2014 г., г. Абакан;
- Всероссийская научная конференция «Конфессиональные традиции и культурное пространство России». 22–24 апреля 2015 г., г. Новосибирск.

Материалы исследования внедрены в учебный процесс Кызылского колледжа искусств им. А.Б. Чыргал-оола (по специальности «Народное художественное творчество», по виду «Хореографическое творчество»).

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры философии Тувинского государственного университета от 17 июня 2016 года (протокол № 11).

Структура диссертации включает введение, две главы, заключение, список литературы (510 наименований) и четыре приложения, в их числе: архивный документ, содержащий информацию по Цаму (публикуется впервые); очерк о педагогической деятельности А.В. Шатина в Туве; информационные справки о деятелях хореографического искусства Тувы; хронологическая таблица по истории развития балетного искусства Тувы. Объем диссертации (без Приложений) – 180с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяются актуальность темы, объект, предмет, цель и задачи исследования, обосновываются методология исследования, теоретическая и практическая значимость, структура диссертации, формулируются научная новизна и положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Ритуально-обрядовая специфика танцевальной культуры тувинцев» состоит из трёх параграфов и посвящена анализу ритуально-обрядовых форм тувинского танца в контексте традиционной культуры.

Первый параграф «Культурно-исторические основы тувинского танца в контексте тенгрианских воззрений» посвящён выявлению движенческих основ тувинского танца в ритуалах, связанных с добуддийскими культурами. У многих народов Центральной Азии были развиты культы неба, солнца, луны и звёзд. Наиболее глубокие корни тенгрианства (от тюрко-монгольского *тенгри* – «небо») обнаруживаются в религиозно-мировоззренческой системе «Небо – Земля». Наличие в духовном арсенале тувинцев культа Неба, имеющего смысл духовного Неба-Отца, подтверждается современным бытованием обряда *дээр-дагыр* (освящение неба). Сохранившийся ежедневный ритуал разбрызгивания чая с молоком по ходу солнца осмысливается как своеобразное духовное поклонение небу, солнцу, мировой горе, земле.

Древнее боевое искусство кочевников имело свою историческую основу, глубокую духовность, связанную с тенгрианством. Мужское начало выявляли и социально возносили ритуальные игры тувинского праздника *Наадым* – так называемые «три игрища мужей»: стрельба из лука, конные скачки, национальная борьба хуреш. Борьба занимала особое место. Она – необходимый элемент тувинских героических сказаний, мифов, легенд. Исполнение «танца орла» (*девиг*) является неотъемлемой частью борьбы хуреш. Здесь орёл выступает как посланец Солнца, выполняя роль связующей нити человека с Небом. Образ орла в миропонимании тувинцев тесно связан с Верхним миром, силой, скоростью и справедливостью. Смотри с земли в небо на парящего орла, мы видим очертания того самого костюма *содак-шуудак*, который надевает борец. Таким образом, борец не только присваивает себе качества орла, но и внешне буквально «перевоплощается» в него.

Хотя название «танец орла» прочно устоялось в культурном сознании жителей Тувы, связывать данный обрядовый танец только с образом орла не следует, поскольку возможно использование различных солярных образов-символов (орёл, сокол, бык, горный козёл и др.). *Девиг* воспринимается как особого рода ритуал, композиция и рисунок которого, количество отдельных движений строго регламентированы и несут сакральный смысл. Ноги борца соотносятся с низом, а верх (в особенности руки) – с верхним миром. Таким образом, борец становится проводником между верхним и нижним мирами.

Впервые данный ритуал был воплощен в сценическом варианте танца «Хуреш» в 1940 г. режиссёром Тувинского театра И.Я. Исполневым. Выйдя на сцену, *деви́г* продолжает оставаться ритуальным танцем, сохраняя лексическую и композиционную составляющие.

С давних времён неценима роль лошади в жизни тувинцев. Образ коня отражен во многих легендах, сказках, преданиях и других жанрах устного народного творчества. Многие тюркоязычные народы почитали коня и приписывали ему божественное, солнечное происхождение. Неслучайно образ наездника и самой лошади – это два самых ярких и наиболее часто используемых балетмейстерами-постановщиками образов в современной хореографии Тувы (например, танец «Эзир-Кара» в постановке А. Мандан-Хорлу). Культ коня нашёл своё воплощение и в шаманской пляске. Подтверждение этого мы обнаруживаем в обряде освящения бубна (*дүңгүр*), где к нему привязывают верёвку, как повод лошади, и шаман садится на бубен верхом, изображая наездника.

Стрельба из лука не нашла своего воплощения в танцевальных формах традиционной культуры тувинцев, но движущие элементы этого действия используются в сценических произведениях (например, в танце лучников из этнобалета «Хая-Мерген» в постановке В. Камкова и др.).

Во втором параграфе «Танцевально-пластические компоненты шаманского обряда камлания» сделан акцент на танцевально-пластической составляющей в обряде камлания. Именно эта часть камлания была самой зрелищной, многочисленные путешественники её и называли шаманским танцем, зачастую приравнивая понятия «камлание» и «шаманский танец».

В танце зримо совершалось действие, нацеленное на определённый результат, в нём чередой проходили погони, сражения, перевоплощения, диалоги, подношения подарков, уничтожение врагов. Именно танец воплощал в себе знак совершаемого судьбоносного действия.

Исходя из анализа описаний различных камланий, можно сделать вывод о ведущей роли импровизационного начала, которое проявляется в выборе комплекса движений и поз, зависящих от конкретного сюжета камлания. К каноническим элементам камлания можно отнести лишь структуру, общность которой прослеживается в шаманских традициях разных народов Сибири и Севера.

Вся пляска шамана состоит из движения (динамики) и позы (статики), содержание которых подчинено функции ритуала. Чем дальше «путешествие»

шамана, тем напряжённой атмосфера камлания, тем стремительней динамика, шире амплитуда движений, неожиданней ракурс позы и тем ярче впечатления присутствующих при камлании.

Шаманская кинесика содержит элементы, которые применимы и к бегу лошади, и к полёту птицы. Переступания на месте с ноги на ногу, топтание, лягание, взбрыкивание выступают здесь как магическое действие, воспроизводящее священное животное сакрального мира, что выстраивает вертикаль, соединяющую верх и низ в шаманском ритуале.

Тувинские шаманы обладали поразительным даром перевоплощения и способностью неоднократно менять в течение сеанса камлания весь свой внешний и внутренний облик (подобно тому, как хороший актёр, вошедший в роль), говорить и мелодически речитировать, изменив голос за своего духа-помощника, вступать с ним в беседу в форме диалога, искусно имитировать голоса, крики животных и птиц: духов-помощников (марала, барана, козла) и злых духов (совы, ворона, кукушки), а также имитировать соответствующие телодвижения. Именно поэтому вычленив из этого действия только движенческую основу, не имеющую строго установленной структуры, невозможно. Таким образом, так называемый «танец шамана» нельзя приравнять к камланию. Его функции не первостепенны и зависят целиком от личности шамана и силы его художественного воображения.

Шаманский костюм представляет собой мистический «код», раскрывающийся только в контексте шаманского мировоззрения. Костюм издавна нес информационную функцию, поэтому процесс его надевания помогает шаману перейти в сакральное пространство, где возможно общение с духами. Он же является одним из самых ярких выразительных средств «шаманского танца». Шаманский костюм и атрибуты — это своего рода «спусковые механизмы», вводящие шамана в особое состояние, из которого ему легче вступить в мистический мир.

В Туве мужчин-шаманов и женщин-шаманок называли общим словом *хам* (*кам*). Не было гендерных различий в ритуальной одежде, способах камлания, что можно отнести к региональной особенности тувинского шаманства. Ещё одной особенностью тувинского шаманства является сольное (индивидуальное) камлание, т.е. без помощников.

Шаманское камлание является прообразом театра как действия, не повторяемого в обыденной жизни простыми аратами, но оно накладывало отпечаток на их воображение, развивало эмоциональную сферу через сильные художественные впечатления. Неслучайно образ шамана с его характерной пластикой и выраженной театральностью стал неотъемлемой частью сценического искусства Тувы. Шаманское камлание сегодня продолжает жить одновременно в двух ипостасях: в ритуально-бытовой сфере и на сцене, в обоих случаях сохраняя структуру обряда и его смысловое наполнение.

Третий параграф «Этническая специфика буддийской обрядности (на примере мистерии Цам)» посвящён рассмотрению её тувинского варианта. Исследователи обосновывают периодизацию проникновения буддизма в Туву,

выделяя несколько волн, первая из которых приходится на VIII-IX вв. К XVIII в. буддизм в Туве был воспринят всеми слоями общества, переосмыслив и умело включив в обрядовую и культовую практику местные традиции, что делало его доступным народному сознанию и способствовало укреплению и распространению вероучения. Среди календарных праздников нужно выделить Цам и Майдыр (от санскр. *Майтрея* – будущий Будда). Мистерия Цам – религиозный обряд, включающий в себя танец, музыку, чтение мантр, пантомимные сценки. В дословном переводе *цам* (монг. произношение тибетского *чам*, по-тувински *сам*) означает «танец богов».

В тувинском варианте мистерии на первый план выходила пантомима персонажей данной местности во главе с Белым Старцем. Особенность тувинского Цама в том, что он проводился не как самостоятельный, а в соединении с ещё одним буддийским богослужением, посвящённым Майдыру, который проводился один раз в году в строго установленное время по буддийскому календарю.

Кинесика персонажей Цама осмысливается как форма жизнедеятельности, которая запускает механизм действия других, более высоких форм, воздействию которых она подчинена и влияние которых распространяется через маски на людей и территорию, где проводится Цам. Все движения божеств Цама неразрывно связаны с произносимыми про себя мантрами, которые влияют на кинесику и превращают её в один из параллельных кодов. Здесь прослеживается синкретизм, что и в шаманском камлании. Маски Цама делились на гневные (могущественные) и нейтральные, что отражалось в костюме, атрибутике и цветовой символике. Ответственность за точность и правильность исполнения движений, особенно божеств (докшитов), возлагалась на лам высокого ранга. Других персонажей исполняли ламы более низкого ранга и ученики (хураки). В некоторых вариантах мы встречаем и мирян.

Локальных вариантов существовало столько, сколько было храмов. Подтверждение этому мы находим в описаниях Тоджинского, Самагалтайского, Эрзинского и Нарынского Цама, где были отмечены особенности в структуре, количестве и качестве персонажей. Так, например, в Нарыне Цам начинался с *хөг* (шутка), своего рода вступления. В *хөг* участвовало большое количество персонажей, в том числе и дети обоих полов (хотя женщины никогда не принимали участие в Цаме). Также отмечены персонажи, характерные только для Нарынского варианта – бурханы Чооцэ и Цанык. Среди масок животных присутствовал верблюд (именно в этом районе Тувы издревле разводили верблюдов). Цам для тувинцев с его красочностью, зрелищностью и выраженной театральностью был исключительно ярким событием в жизни. Раньше похожую роль выполняло шаманское камлание.

В XX в. мистерия Цам была вытеснена из духовной жизни тувинцев и, сохраняя присущую ей зрелищность, появилась вновь на театральной сцене в «очищенном» от сакральности виде (первым тувинским произведением,

основанным на Цаме, была хореографическая картина «Сказание о влюбленных» 1984 г. в постановке Г. Алексидзе).

Таким образом, в первой главе выявлены и рассмотрены ритуальные формы танца в контексте традиционной культуры тувинцев, что, наряду с анализом источников, позволило сделать выводы об отсутствии бытовых форм народного танца, на основании которых могли бы возникнуть и развиваться этнические формы сценического танца (как это было в истории культуры других народов).

Особенностью всех ритуальных форм танца у тувинцев стало отсутствие собственно женских танцев: *деви* исполняется исключительно мужчинами, шаманский танец в гендерном отношении нейтрален, а партии женских божеств в Цаме исполняли мужчины-монахи.

Присутствуя имплицитно в традиционной культуре тувинцев, различные движенческие, пластические элементы, не получившие воплощение в законченных формах народного (бытового) танца, не вышли за рамки ритуальной сферы, что является характерной особенностью исследуемого материала.

Во Второй главе «Трансформация тувинского танца в условиях профессиональной сцены», состоящей из трех параграфов, рассматриваются факторы и особенности процесса трансформации тувинского танца в условиях профессиональной сцены и в контексте историко-культурных перемен.

В первом параграфе «Процесс трансформации тувинского танца в историко-культурном контексте» прослеживается путь становления и развития сценического танца в культуре Тувы, описываются его ключевые моменты, предлагается периодизация (на основе критерия профессионализма как он понимается в новоевропейской культуре).

Предположительно с древнетюркского периода (VI – VIII вв., в истории Тувы известного как период развития тенгрианства и первой волны проникновения буддизма) и до эпохи ТНР господствовали ритуально-обрядовые формы танца. Процесс трансформации тувинского танца начинается в период 1920-х – начала 1940-х гг., что связано с появлением в эпоху ТНР первых очагов художественной самодеятельности и заметным влиянием русской и советской культуры. Этот этап в известной мере подготовил тувинцев к восприятию новой, совершенно иной культуры.

Важнейшим событием рассматриваемого периода стало решение VIII Великого Хурала ТНР об организации Государственного тувинского театра и музыкально-театральной студии, где с 1936 г. началась подготовка специалистов-актёров. К 1940 г. режиссёром театра И.Я. Исполневым были поставлены два танца на тувинском материале – «Хуреш» и «Тук салыр» (показан обряд сбивания войлока), а в 1941–1942 гг. в концертных программах театра появляются танцы народов СССР (на базе открытой хореографической мастерской).

Этап становления тувинского сценического танца приходится на 1940–1950-е гг. и связан с деятельностью московского балетмейстера А.В. Шатина и

его последователей (на стыке периодов ТНР и Тувинской АО). На период 1943–1945 гг. приходится ключевой момент, связанный с созданием первых *профессиональных* тувинских сценических танцев («Декей-оо», «Юность», «Звенящая нежность») на базе хореографического отделения театрально-музыкального училища.

Этап профессионализации приходится на 1960–1980-е гг. и связан с деятельностью ансамбля «Саяны» и приглашённых балетмейстеров. В 1951 г. при театре было создано концертно-эстрадное бюро (КЭБ), преобразованное в 1969 г. в Тувинскую государственную филармонию. Первые профессиональные артисты балета, окончившие хореографическое училище, появились в Туве лишь в 1964 г. Начиная с 1967 г., тувинские ученики систематически обучались во Фрунзенском и Улан-Удэнском хореографических училищах. На базе Кызылского училища искусств в 1964 г. было открыто отделение культурно-просветительской работы (КПР), где был создан студенческий ансамбль песни и танца «Чечек» (балетмейстер А.К. Огнёв), постепенно переросший в профессиональный коллектив – Государственный национальный ансамбль песни и танца «Саяны» (созданный одновременно с филармонией). Результатом процесса профессионализации стало появление в 1978 г. первого тувинского этнобалета «Хая-Мерген». Данный этап характеризуется ростом исполнительского мастерства тувинских артистов и созданием ряда концертных программ приглашёнными балетмейстерами (среди них: С. Гехт, Лхасурэн, В. Камков, Г. Алексидзе, Ш. Пицхелаури, А. Ким, Г. Ковтун и др.).

Этап обретения этнической самобытности авторских образцов танца – постсоветский период (1990–2010-е гг.), характеризуется кризисом исполнительского мастерства, но при этом выдвиганием собственных балетмейстеров и углублённой разработкой тувинской темы. В этот период появляется ряд оригинальных концертных номеров, созданных В. Донгаком, Г. Ензак, О. Монгушом, А. Мандан-Хорлу, Ч. Санчай, Р. Стал-оол, А. Хомушку, Э. Конгаром, М. Сатом и др., в которых ярко и по-новому воплотилась этническая тематика. Данный период отмечен появлением одноактных этнобалетов и детских балетов, создаваемых на базе различных коллективов (ансамбль «Саяны», балетная группа театра, ансамбль детского танца «Эдегей», ансамбли учебных заведений – «Азас» и «Алантос», Детская филармония и др.) и демонстрирующих готовность публики к восприятию крупных форм.

Данная периодизация наглядно демонстрирует тесную взаимосвязь исторических процессов в области танцевального творчества и в общественно-политической жизни, что объясняется сменой культурных парадигм.

Во втором параграфе «Концепты этнической культуры тувинцев в сценических танцах А.В. Шатина» даны оценка творческого вклада Анатолия Шатина и его последователей в историю тувинской культуры, произведён анализ его постановок с точки зрения их этнической идентичности.

Важную роль сыграло открытие в 1943 г. *балетного отделения* театрально-музыкального училища, ставшего профессиональной базой обучения исполнителей. Анализ деятельности А.В. Шатина на посту

балетмейстера музыкально-драматического театра и преподавателя училища позволяет оценить его вклад в развитие танцевального искусства Тувы как исключительный: за предельно короткий срок (неполные 2 года) он сумел заложить основу профессионализма, подготовив учащихся к исполнению не только народных танцев (украинского, русского, молдавского), но и этюдов на классической основе, и создать без опоры на бытовые формы народного танца, лишь на основе собственных наблюдений за пластикой тувинцев, первые образцы национальной хореографии.

Проанализированы созданные им в 1943–1944 гг. танцы «Декей-оо», «Юность» и «Звенящая нежность». Сольный танец «Декей-оо» оригинален использованием танцовщицей музыкального инструмента (поперечная флейта лимби), на которой она подыгрывает себе во время танца, в связи с чем пластика рук, свойственная танцам кочевых народов, ограничена. В танце «Юность», исполняемом пятью девушками, в качестве сценического обрамления участвуют двое юношей с дунгурами (шаманскими бубнами) в руках. Постановка «Звенящей нежности» (с использованием девятью танцовщицами миниатюрных буддийских тарелочек) вошла впоследствии в «золотой фонд» тувинской хореографии, так как именно в этом танце в полной мере проявилась суть интровертной тувинской натуры, удачно воплотившаяся в сценической форме европейского танцевального искусства. Соединение в одном произведении (причём, малой формы) целого комплекса этнических концептов, связанных с разными сферами традиционной культуры тувинцев (семейно-бытовой, трудовой, праздничной, игровой, обрядово-бытовой, религиозной и пр.) объясняет, почему танец «Звенящая нежность» стал *этнокультурным эталоном*, обозначившим ценностные ориентиры тувинской культуры на новом историческом этапе её развития. Впервые в истории тувинской культуры сценический танец становится ярким репрезентантом этнической картины мира. Не случайно этот танец, созданный А.В. Шатиным, был воспринят тувинцами как народный.

С именами работавших в Туве в 1946–1949 гг. А. Каренина и А. Нефёдовой связаны первые постановки развёрнутых танцевальных сцен («Вальпургиева ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст», «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь», «Цыганская рапсодия» на муз. Ф. Листа) и первого акта классического балета Л. Делиба «Коппелия».

Развитие хореографического искусства продолжалось благодаря ученикам А.В. Шатина, в первую очередь Н.Ы. Кысыгбаю, личность и творчество которого оставили яркий след в истории тувинского искусства и обеспечили преемственность заложенных традиций. Благодаря Николаю Кысыгбаю слитный образ коня и всадника (танец «Наездники») прочно вошёл в танцевальную культуру Тувы.

Третий параграф «Специфика балетного жанра в танцевальной культуре Тувы» содержит обзор исторического опыта в освоении балетного жанра тувинскими исполнителями и анализ образцов этнобалета («Хая-Мерген» и «Шыяан ам...»).

Между первыми попытками освоения балетного репертуара и созданием первого этнобалета пролегал временной промежуток в три десятилетия. В 1979 г. тувинский зритель увидел балет П.А. Геккера «Хая-Мерген» в 2-х действиях и 3-х картинах в постановке В.Е. Камкова (подготовленной артистами ансамбля «Саяны» на базе творческой мастерской эстрадного искусства г. Ленинграда). Драматургическая идея спектакля «Хая-Мерген» типична для эпохи социализма – борьба простых людей за своё счастье со злыми поработителями. Такого типа представление – первая попытка освоения крупной формы танцевального искусства на тувинском материале.

Первый этнобалет Тувы в жанровом отношении следует определить как *хореографическое представление балетного типа*, что является как бы промежуточным состоянием между танцевальной сюитой и собственно балетом на историко-героическую тематику.

Специфической чертой постсоветского периода становится обращение тувинских балетмейстеров к жанру одноактных этнобалетов, среди которых: хореографическая зарисовка «В ночь лунного затмения» (муз. П. Геккера, постановка Г. Ензак); «Пробуждение» (постановка Г. Ензак на муз. А.Б. Чыргал-оола); «Жертвоприношение божеству» (муз. П. Геккера, постановка В. Донгака); «Сила любви» (муз. Вл. Тока, постановка О. Монгуша); «Эгил, эжим, эгил!» («Вернись, мой друг, вернись!»), муз. тувинских фольк-групп, постановка О. Монгуша); «Шаманские сновидения» (муз. А. Манджиева, постановка В. Донгака); «Ол-ле ыяшты хараача дээш...» («Согнёшь иву нежную...»; муз. тувинских современных артистов, постановка Ч. Санчай); «Рождение героя» (муз. Вл. Тока и О. Саая, постановка А. Мандан-Хорлу); «Кодур-оол и Биче-кыс» (муз. О. Саая, постановка под руководством Л.А. Сахиной). Балеты демонстрируют разнообразие жанровых решений (легендарные, героические, обрядовые, лирические, сказочные) и обращение к различным этнокультурным пластам (буддийской мистерии Цам, шаманской и свадебной обрядности, устному народному творчеству).

Детский балет – новая страница в истории освоения классического жанра, начинается с 2000-х гг.: «Дюймовочка» (муз. И. Синкина, постановка Э. Конгара), «Чиполлино» (муз. К. Хачатуряна, постановка Р. Стал-оол), «Шыяан ам...» (непереводимый традиционный сказочный зачин; муз. группы композиторов, постановка под руководством Р. Стал-оол), «Маугли» (муз. У. Хомушку, постановка под руководством Р. Стал-оол). Спектакль 2011 г. «Шыяан ам...», созданный коллективом Детской хореографической школы г. Кызыла на основе народной легенды об озере Сут-Холь и по мотивам тувинских народных сказок, является *первым детским этнобалетом Тувы*.

Опора на народные легенды, сюжеты, традиции, обычаи, обряды становится закономерным явлением тувинского искусства постсоветского этапа, знаменуя собой очередную смену культурной парадигмы. Этническая культура, опираясь на советский образец в освоении новых форм и жанров академического искусства, не отрывалась от своих основ, лежащих в сфере синкретичных форм народного художественного творчества, и на новом

историческом этапе апеллирует к ним, обогащённая определённым опытом и способная к самостоятельному развитию. Синкретизм народного искусства сменяется синкретизмом «второго порядка»: ярким свидетельством тому являются программы 2011 и 2014 гг., созданные в ансамбле «Саяны» («В колыбели Саян и Танды» и «Золотые стрелы мечты»), приближенные к балетным постановкам, но скорее представляющими некий промежуточный тип между этнобалетом, танцевальной сюитой и развёрнутыми вокально-хореографическими картинами с участием сказителя (на сцене или за сценой).

Таким образом, во Второй главе рассмотрен процесс трансформации тувинского танца, который проходил по ускоренному пути – от длительного периода господства ритуально-обрядовых форм (вплоть до первой четверти XX в.) до обретения этнической самобытности авторских танцевальных произведений на рубеже XX-XXI вв.

Исторический опыт тувинской культуры свидетельствует, что появление тувинского сценического танца при отсутствии бытовых форм народного танца, но при опоре на концепты этнической культуры, возможно, что, в итоге, порождает современные этнокультурные эталоны, каковым стала «Звонящая нежность». Если сохранившиеся в традиционной культуре Тувы ритуальные формы танца были в основном мужскими, то первые сценические танцы, созданные А.В. Шатиным, являются исключительно женскими, благодаря чему отсутствие женского танца в культуре Тувы было восполнено.

Несмотря на отсутствие театра оперы и балета, балет как явление культуры Тувы состоялся и имеет свою историю, будучи представлен различными типами и жанровыми разновидностями – от хореографических зарисовок и картин до полноценных спектаклей. Сценические танцевальные произведения крупных форм в Туве XX–XXI вв. отличаются тяготением к синкретичности выражения, что объясняется устойчивостью этнокультурных представлений в мировоззрении тувинцев. В тувинских этнобалетах проявляется своеобразное смешение и взаимодействие элитарной и традиционной типов культур.

Молодые тувинские балетмейстеры в своих постановках всё чаще обращаются к более архаичным пластам традиционной культуры, используя узнаваемые пластические мотивы в сочетании с новой лексикой и сценографией, тем самым создавая художественные образы, воспринимаемые публикой в русле этнической идентичности.

Заключение диссертации представляет итоги проведённого исследования: сформулированы основные выводы; обозначены перспективы дальнейших направлений в научном осмыслении тувинского танца, связанных с изучением пластических компонентов других слоёв традиционной культуры, анализом и уточнением этнической идентичности современных образцов танца; рассматриваются возможные пути дальнейшего развития танцевальной культуры Тувы.

**Основные выводы и положения диссертационного исследования
изложены в следующих публикациях:**

**В рецензируемых научных журналах,
рекомендованных ВАК Минобрнауки России:**

- 1 *Ондар, И.О.* «Звонящая нежность» – феномен тувинской хореографии [Текст] / И.О. Ондар // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств / – 2010. – № 2. – С. 251–254. (0,28 п.л.)
- 2 *Ондар, И.О.* Традиционная культура тувинцев как источник создания национального танца [Текст] / И.О. Ондар // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2010. – № 3. – С. 251–254. (0,26 п.л.)
- 3 *Ондар, И.О.* «Хая-Мерген» и Пётр Геккер: о первом национальном балете Тувы и его авторе [Текст] / Е.К. Карелина, И.О. Ондар // Музыкальная Академия. – 2010. – № 4. – С. 30–34. (0,6 п.л.)
- 4 *Ондар, И.О.* Шаманский танец в Туве: к постановке проблемы [Текст] / И.О. Ондар // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 4. Ч. 1. – С. 345–348. (0,66 п.л.)
- 5 *Ондар, И.О.* В пространстве мифа: рождение детского этнобалета в Туве [Текст] / Е.К. Карелина, И.О. Ондар // Музыкальная жизнь. – 2012. – № 4. – С.87–89. (0,27 п.л.)
- 6 *Ондар, И.О.* «Звонящая нежность танца». Традиционная культура тувинцев как источник создания национального танца [Текст] / И.О. Ондар // Родина. – 2014. – № 7. – С. 78. (0,2 п.л.)

В других изданиях:

- 7 *Ондар, И.О.* Забытые имена тувинской культуры. Николай Кысыгбай [Текст] / И.О. Ондар // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. ст. / ред.-сост. И.В. Подик. – Кемерово: РИО КемГУКИ, 2006. – Вып. 1. – С. 68–74. (0,38 п.л.)
- 8 *Ондар, И.О.* «Хая-Мерген» — первый тувинский балет [Текст] / И.О. Ондар, Е.К. Карелина // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. ст. / ред.-сост. Е.К. Карелина. – Кемерово: РИО КемГУКИ, 2006. – Вып. 2. – С. 94–102. (0,54 п.л.)
- 9 *Ондар, И.О.* Тувинские обрядовые и игровые праздники как источник создания национального танца [Текст] / И.О. Ондар // Экология и этноэкологические традиции народов Центральной Азии: материалы регион.науч. семинара. – Кызыл: РИО ТывГУ, 2009. – С.64–66. (0,25 п.л.)
- 10 *Ондар, И.О.* Тувинская традиционная культура и русская балетная школа (диалог и взаимодействие) [Текст] / И.О. Ондар // Научные труды Тывинского гос. ун-та: материалы ежегодной науч.-практ. конф.

- преподавателей, аспирантов и сотрудников ТывГУ / отв. ред. О.М. Хомушку. – Вып. VII. Т. I – Кызыл: РИО ТывГУ, 2009. – С.132–133. (0,22 п.л.)
- 11 *Ондар, И.О.* Становление национального хореографического искусства в Туве [Текст] / И.О. Ондар // Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий: история, современное состояние, перспективы: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящённой 65-летию Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. 3-5 сентября 2009 г. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2010. – II т. – С. 82–85. (0,41 п.л.)
- 12 *Ондар, И.О.* Первые профессиональные исполнители Тувы в области хореографического искусства [Текст] / И.О. Ондар // Сборник тезисов докладов I-ой конференции аспирантов и молодых учёных Тывинского гос. ун-та, 3 апреля 2010 г., г. Кызыл /отв. ред. У.В. Ондар. – Кызыл: РИО ТывГУ, 2010. – С. 41–42. (0,24 п.л.)
- 13 *Ондар, И.О.* Отражение духовных ценностей тувинского народа в национальном танце [Текст] / И.О. Ондар // Духовность в искусстве: история и современность: материалы II открытой межрегион. науч.-теор. конф. 11 февраля 2011 г., г. Новосибирск / сост. Н.В. Ушакова. – Новосибирск: Изд-во НОККиИ, 2011. – С. 104–110. (0,28 п.л.)
- 14 *Ondar, Irina.* The Tuva dance in the vocational training system (on example of Kyzyl college of arts) [Текст] // Collection of articles and reports. Part of the II the materials of the 2nd international scientific congress of the world council of the dance of UNESCO — The problems of higher and average specialized choreographic education in Siberia passage to the two-level standard of the third generation in the direction — choreographic skill [= 2-ой Международный Научный Конгресс Всемирного Совета Танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири». Переход на двухуровневый стандарт третьего поколения по направлению «Хореографическое искусство». Новосибирск, Россия. 27– 30 июня 2011]. — Novosibirsk: Novosibirsk Publishing house, 2011. — P. 122–126. (0,1 п.л.)
- 15 *Ондар, И.О.* Балетное искусство Тувы [Текст] / И.О. Ондар // Хореографическое искусство и образование: традиции, проблемы и перспективы развития: материалы Всеросс. науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.В. Даренская. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2012. – С. 13–17. (0,46 п.л.)
- 16 *Ондар, И.О.* Парадоксы танца тувинских шаманов (к терминологической проблеме) [Текст] / И.О. Ондар // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф., 2008-2012 гг., г. Кызыл /отв. ред. Е.К. Карелина. – Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2012. – Вып. 3. – С. 37–39. (0,33 п.л.)
- 17 *Ондар, И.О.* «Звонящая нежность» в прошлом и настоящем [Текст] / И.О. Ондар // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-

- практ. конф., 2008–2012 гг., г. Кызыл /отв. ред. Е.К. Карелина. – Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2012. – Вып. 3. – С. 40–42. (0,36 п.л.)
- 18 *Ондар, И.О.* Начальный этап в истории хореографического образования в Туве [Текст] / И.О. Ондар // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф., 2008-2012 гг., г. Кызыл /отв. ред. Е.К. Карелина. – Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2012. – Вып. 3. – С. 90–93. (0,55 п.л.)
- 19 *Ондар, И.О.* Тувинский танец в системе профессионального образования (на примере Кызылского колледжа искусств) [Текст] / И.О. Ондар // Культура и искусство в контексте современного образования: сб. материалов межрегион. науч.-практ. конф. (с междунар. участием), 2012–2013 гг., г. Кызыл / Кызылский колледж искусств им. А.Б. Чыргал-оола; ТувИКОПР СО РАН; отв. ред. И.О. Ондар. – Кызыл: Типография КЦО "Аныяк", 2013. – С. 135–140. (0,3 п.л.)
- 20 *Ондар, И.О.* От ритуальной пляски до вершин танцевального искусства: прошлое и настоящее тувинского танца [Текст] / И.О. Ондар // Традиционная культура и современное образование: проблемы, традиции, инновации: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., г. Абакан, 23–24 октября 2014 г. / под науч. ред. О.В. Евусяк. – Абакан: Издательство ФГБОУ ВПО «Хакасский гос. университет им. Н.Ф. Катанова», 2014. – С. 33–39. (0,41 п.л.)
- 21 *Ондар, И.О.* Буддизм в культуре и искусстве Тувы (на примере мистерии Цам) [Текст] / И.О. Ондар, Е.К. Карелина // Международный научно-исследовательский журнал INTERNATIONAL RESEARCH JOURNAL. – Екатеринбург, 2015. – № 7 (38). – Ч. 4. – С. 76–80. (0,77 п.л.)

Подписано в печать 17.10.2016 г. Печать ризографическая. Формат 60x84/16
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 1,4. Тираж 100 экз. Заказ 1120

Отпечатано в типографии КЦО «Аныяк»,
667000, г. Кызыл, ул. Кочетова, 51, тел.: (394-22) 3-09-73
E-mail: tip-anyyak@yandex.ru