

21

*На правах рукописи*

БУКСИКОВА ОЛЬГА БОРИСОВНА

**ТАНЕЦ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ  
НАРОДОВ СИБИРИ**

Специальность. 24 00 01 – теория и история культуры

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения



Санкт-Петербург  
2009

Бу

Работа выполнена на кафедре теории истории культуры  
ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им  
А И Герцена»

Научный консультант доктор искусствоведения, профессор  
**Мосолова Любовь Михайловна**

Официальные оппоненты доктор культурологии, профессор  
**Махрова Элла Васильевна**

доктор культурологии, профессор  
**Ляпкина Татьяна Фёдоровна**

доктор культурологии, профессор  
**Ромм Валерий Владимирович**

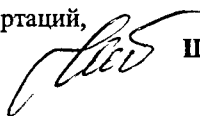
Ведущая организация **Академия Русского балета  
им. А. Я. Вагановой**

Защита состоится «28» «декабря» 2009 в 15 часов на заседании  
Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 212 199 23  
Российского государственного педагогического университета  
им А И Герцена по адресу. 197046, г Санкт-Петербург, ул Малая По-  
садская, д 26, ауд 317

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке  
Российского государственного педагогического университета  
им А И Герцена: 197101, г Санкт-Петербург, наб реки Мойки, д 48, корп 5

Автореферат разослан 27 « 11 » 2009 г

Ученый секретарь Совета по защите  
докторских и кандидатских диссертаций,  
кандидат культурологии



**Шпинарская Е. Н.**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена исследованию исторической динамики танца в культуре народов Сибири и современному состоянию хореографического искусства этого региона

**Актуальность исследования** обусловлена целым рядом обстоятельств. Во-первых, социокультурными потребностями изменившейся России, во-вторых, необходимостью глубокого научного исследования тех противоречивых художественных процессов, которые сегодня происходят в культуре народов разных регионов страны. Эти процессы в значительной степени влияют на формирование этнических ценностных ориентаций и сложение российской идеологии в целом.

Актуальность изучения богатейшего и уникального художественного опыта российских народов значительно усиливается в связи с нарастающей глобализацией жизни людей в поликультурной России. В этих условиях особенно важно освоить историческое наследие народов, которые сохранили ряд существенных черт традиционных культур, основанных на принципах коэволюции природы и человеческого общества. Кроме того, исследование художественной культуры народов и регионов страны актуально в связи с развитием дискурса о самоопределении российской цивилизации.

Более того, проблемы трансляции традиционных культур российских народов в контексте поисков современной этнической и общероссийской идентичности относятся к числу наиболее острых. Поскольку искусство является самосознанием народа, то его значимость в формировании современной рациональной культурной коммуникации представляется чрезвычайно важной. В этом отношении танцевальная культура народов Сибири является весьма репрезентативной.

Самобытная игровая культура автохтонных народов Сибири стала основой формирования народного танца. Однако до сих пор системно не изучен многовековой опыт существования и взаимодействия игры и танца в традиционной культуре народов Сибири, не реконструированы их исторические конфигурации и современные формы в профессиональном и самостоятельном хореографическом искусстве большинства этносов и региона в целом. Между тем рассматриваемая разновидность искусства глубоко воздействует на современное состояние духовной культуры сибирских общностей и нуждается в культурологической интерпретации. Понимание сложности этого феномена в его историческом движении и исследование его современного состояния имеет также большое значение для реализации адекватной национально-культурной политики в регионах России.

**Объект исследования** – танцевальная культура народов Сибири

**Предмет исследования** – историко-культурные метаморфозы танца народов Сибири

**Цель диссертационного исследования** – выявление традиционных форм танцевальной культуры, ее исторических трансформаций, а также интерпретаций в современном хореографическом искусстве народов Сибири.

**Реализация объекта, предмета и намеченной цели предполагает решение следующих задач:**

- рассмотреть понятие «народный танец» и его классификации в работах философов, культурологов, искусствоведов, этнохореографов,
- проанализировать основные концепции игры как теоретической базы для анализа взаимодействий игры и танца,
- дать классификацию традиционных танцев и игр народов Сибири;
- определить сущность понятия «танцевально-игровая культура» (наадан – бур, наадн – калм, и др) и раскрыть его семиотические аспекты в разных этнических общностях региона;
- интерпретировать образы и кинетику архаического танца по петроглифическому наследию и другим артефактам Сибири,
- показать танцевально-игровую природу шаманского ритуального действия и буддийской мистерии «Шам»,
- реконструировать на основе анализа и обобщения разнообразных источников генезис, семантику, кинетику традиционных танцев и игр,
- выявить особенности исторической динамики танцевально-игровой культуры,
- проанализировать основные балетмейстерские методы и приемы, способствующие продуктивной трансформации традиционных игр в разных формах хореографического искусства региона,
- рассмотреть метаморфозы мифов, ритуалов и традиционных игр в творческих интерпретациях современных балетмейстеров региона

**Степень разработанности проблемы.** Сложность и неоднозначность объекта исследования, а также малочисленность работ обобщающего характера по заявленной теме, предопределили необходимость изучения научной литературы самого разного характера

*Первую группу* составили исследования истории танца, которые способствуют пониманию общих закономерностей развития всего огромного пласта танцевальной культуры человечества

Проблемы исторического происхождения танца нашли отражение в работах Л Леви-Брюля, Э Тэйлора, Дж Фрезера, М Элиаде, а также Э А Королевой, А Ф Лосева, Т В Цареградской Вопросы истории развития танцевального искусства и теоретическое осмысление танца разрабаты-

вались такими искусствоведами, как Б В Асафьев, Ю А Бахрушин, Л Д Блок, Г Н Добровольская, П М Карп, В М Красовская, Ю И Слонимский, А В Солодовников, С Н Худеков, Н И Эльяш и др

Теоретические и исторические аспекты изучения и обучения хореографическому искусству содержатся в исследованиях Н П Базаровой, Т Б Бадмаевой, Г Ф Богданова, А А Борзова, А Я Вагановой, М И Васильевой-Рождественской, В В Геращенко, К Я Голейзовского, А А Гуменюк, Р В Захарова, К С Зацепина, Л Д Ивлевой, С Ф Карабановой, Э А Королевой, В С Костровицкой, С С Лисицян, Э В Махровой, И А Моисеева, Л И Нагаевой, Г А Настюкова, З П Резниковой, И В Смирнова, Н И Тарасова, Т С Ткаченко, В И Уральской, Т А Устиновой, Ю М Чурко и др

Философская проблематика игры и танца в современной научной литературе представлена трудами Й Хейзинги, М С Кагана, Е В Герцмана, Т А Апинян, А И Герасимовой, Г Орлова, Н В Осинцевой и др

В частности, Н В Осинцева выделяет отдельные модусы танцевального бытия в архаичном модусе танец выступает как психотехника, в античном – как средство социального воздействия на индивидуальное сознание, в религиозно-средневековом – как гонимая церковью телесная активность, в средневеково-куртуазном – как средство самоутверждения в рамках светского этикета и в модусе профессионального искусства танец создает художественно-эстетический образ для зрителя

Исследования последних двух десятилетий, посвященные народным танцам и играм, были осуществлены в разных областях социально-гуманитарного знания Педагог-новатор Д В Эльконин в своем труде «Проблемы психологии игры» приходит к мысли, что в человеческой игре воссоздаются социальные отношения между людьми вне условий их непосредственной утилитарной деятельности Исследованию хореографической культуры как средства педагогической деятельности посвящена работа Н С Каплина Исследователь утверждает, что самобытная хореографическая культура эвенкийского народа сегодня уходит из его повседневной жизни Однако не следует терять этот инструмент воспитания человека в современных педагогических системах Э К Кыргыз посвящает свое этнопедагогическое исследование традиционным играм тувинцев Генезис и функции традиционных игр киргизов рассмотрены в работе Г Н Симакова, свадебные игры алтайцев исследованы А И Тадиной, тувинские игры – И У Самбу

Среди работ искусствоведческого характера по национальным танцам народов России, выделяются исследования А Г Лукиной и Н А Стручковой по традиционным танцам саха (якутов), М Ч Кудяевой по карачаево-балкарской и З Я Рахматуллиной по башкирской хореографии

Большой вклад в изучение танцевальной культуры внесли работы сибирского культуролога В. В. Ромма, особенно его труд «Танец и секреты древнейших цивилизаций» (2002), в котором автор исследует, наряду с другими аспектами, семантику древних танцевально-пластических движений человека. Исследованию танца в культурном пространстве Байкальского региона посвящена диссертация Д. В. Дугаржапова.

В решении семиотических проблем танцевально-игровой культуры, особо значимыми являются труды зарубежных авторов Э. Кассирера, Р. Барта, Э. Лича, Ч. Морриса, Ф. де Соссюра, В. Тернера, а также российских исследователей М. М. Бахтина, А. К. Байбурина, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского и др.

*Во вторую группу* вошли работы, посвященные проблемам истории и культуры народов Сибири. Конец XVII и XVIII век – время накопления и формирования эмпирического этнографического и исторического материала о культуре региона (Г. Миллер, И. Фишер, Я. Линденау и др.). Изучением духовной культуры в контексте обрядовой практики народов Сибири занимались Р. К. Маак, А. Ф. Миддендорф, В. Л. Серошевский, Э. К. Пекарский.

Наиболее ранние свидетельства о бытовании танцев у тюркских народов Южной Сибири относятся к XVIII веку, в трудах путешественников и исследователей упоминается о проведении обрядов, празднеств, увеселений и связанных с ними плясках. К таким источникам относятся труды П. С. Паласа, И. Г. Георги.

Конец XVIII и XIX век – время появления систематических научных исследований региона и первых краеведческих работ, в которых содержатся отрывочные и фрагментарные упоминания о танцах и играх народов Восточной Сибири. Среди авторов Е. Авдеева-Полева, Н. Бестужев, Ю. Гагемейстер, М. Геденштром, Д. Завалишин, В. Кюхельбекер, Г. Елисеев, Г. Сарычев, П. Слоцов, М. Семивский и др.

Большой вклад в региональные исследования культуры внесли краеведческие работы (М. Азадовский, В. Андриевич, С. Бахрушин, Н. Бурлаков, А. Васильев, В. Гирченко, Н. Кириллов, Ф. Кудрявцев, А. Кузнецов, В. Лапин, А. Линьков, Г. Попов, Н. Романов, И. Серебренников). Историко-этнографические исследования проблем шаманизма, буддизма-ламаизма, нашедшие отражение в трудах В. Я. Бутанаева, Г. Р. Галдановой, К. М. Герасимовой, А. И. Гоголева, Н. Б. Дашиевой, Н. Л. Жуковской, Г. В. Ксенофонтова, И. А. Манжигеева, Т. М. Михайлова, Е. Н. Романовой, Т. Д. Скрынниковой, М. Н. Хангалова, ученых-буддологов М. Г. Брянского, Н. Д. Болхосоевой, Г. Ч. Иргис, В. В. Илларионова, Д. Д. Очирова, Р. А. Пубаева, Б. В. Семичева,

В Б Цыбискапова, искусствоведов В М Абзаева, А Д Авдеева, Б Я Владимирцева, В Ц Найдаковой, Г Ц Цыбикова

Большое значение для развития языка эвенкийского танца имели работы ученых – представителей эвенкийского народа А Н Мырсовой, А В Романовой и З Н Пикуновой, а также А И Мельника

В исследованиях танцевальной культуры автохтонных народов использованы фундаментальные труды по истории региональной культуры и археологии Б Б Дашибалова, М А Дэвлет, В Е Ларичева, Т Ф. Ляпкиной, Л М Мосоловой, А П Окладникова, Е А Окладниковой, Д Г Савинова, В В Селиванова, Я А Шера

XX век рассматривается диссертантом как этап актуализации региональных исследований на уровне конкретных этнографических и искусствоведческих исследований культуры народов Сибири Работы этого этапа характеризуются введением в научный оборот нового архивного материала, результатов этнографических и археологических экспедиций

В 1950–1960-е годы появились первые эмпирические труды по этнографии современности В последующие десятилетия были опубликованы работы, посвященные современным танцевальным традициям городского и сельского населения региона В следующее десятилетие появляются статьи, сборники, монографии М Я Жорницкой по якутским танцам и хореографическому искусству коренного населения северо-востока Сибири «Бурятские народные танцы» (1974) Т.Е Гергесовой – первое издание, посвященное танцевальному, песенному и игровому творчеству бурят В работе А И Шинжиной «Основы алтайского танца» (2004), даются сведения исторического характера, выявляются этапы создания алтайских народных танцев на сцене Ойротского национального драматического театра

Во второй половине XX века появилось немало работ исторического, этносоциологического, культурологического и искусствоведческого характера, посвященных отдельным народам или регионам нашей страны и зарубежья Ряд аспектов танцевальной культуры этносов региона рассматривается в трудах известного ученого Д С Дугарова, среди которых выделяется монография «Исторические корни белого шаманства На материале обрядового фольклора бурят» (1991), а также глава в коллективной монографии «Обряды в традиционной культуре бурят» (2002) Работа посвящена круговому танцу бурят «Ехор», в ней проведен подробный анализ космо- и социогонических функций в обрядовой практике этноса (Т Д Скрынникова, Д А Николаева)

Среди исследований искусствоведческого характера особо следует выделить монографию А Г Лукиной «Традиционные танцы саха идеи,

образы, лексика» (2004), в которой освещается широкий круг вопросов связанных с генезисом, семантикой и интерпретацией традиционного танца саха (якутов), а также ее книгу «Парение духа Алексей Попов и якутский балет». В последней автор анализирует основные этапы становления и развития якутского балетного театра В диссертационном исследовании Л И Протасовой «Бурятский балет истоки, этапы развития, взаимодействие национальной традиции и классического танца» (2007) анализируются историко-культурные предпосылки становления и формирования профессионального балета в Бурятии

Отдельную группу исследований составили работы, посвященные изучению традиционных игр народов Сибири Так, в трудах М Н Хангалова описаны пантомимы, представлявшие зоо- и антропоморфных персонажей шаманской мифологии – «наадани онгон» (вечерочные, игровые онгоны) И Е Тугутов опубликовал брошюру «Игры в общественной жизни бурят» (1989), в которой автор отмечает три плясовых игры Тема народных игр и увеселений у агинских бурят была продолжена Л. Линховоином Он описал нааданы (вечера молодежи) в репертуар которых, наряду с играми, входил и танец хороводного типа «Нэрбелгэ» Необходимо отметить, что большинство указанных работ по народным играм носят описательный характер, а народное танцевальное искусство рассматривается в них лишь в качестве историко-этнографического источника.

П П Хороших в работе «Музыкальные инструменты, театр и народные развлечения бурят-монголов (опыт программы)» в 1926 году опубликовал программу сбора этнографической информации по музыкальной культуре (инструментам) и народным развлечениям бурят Эта программа – важный источник для начавшегося в начале 1930-х годов движения за организацию национального театра в Бурятии История становления и развития профессионального хореографического искусства народов Восточной Сибири еще не получила достаточного полного научного анализа, однако отдельные вопросы были рассмотрены в работах ряда авторов (Л Ходорковской, Г Бельгаева, Н Маторина)

Таким образом, проведенный анализ научной литературы позволяет констатировать, что большинство работ по народным танцам и играм Сибири носит описательный или историко-этнографический характер. Вследствие этого актуальна необходимость системного культурологического исследования исторических изменений различных форм танца, а также самодеятельного и профессионального хореографического искусства Сибири, на основе обобщения результатов специальных исследований по истории, этнографии, фольклору, лингвистике, изобразительному искусству, петроглифическому наследию региона

**На защиту выносятся следующие положения:**

– танцевальная культура, исследованная в ее исторической динамике, восходит к ранним формам духовно-практической деятельности народов Сибири Танец, как неотъемлемый компонент ритуально-обрядовой практики выполнял функцию упорядочивания структуры и смыслов социокультурного бытия,

– мифологические и религиозные основы традиционной танцевально-игровой культуры этносов Сибири наиболее ярко отражены в тотемических игро-плясках (медведя, волка, тетерева, орла, лебедя и др ), в круговых ритуальных танцах автохтонных народов региона, шаманских и буддийских мистериях,

– «танцевально-игровая культура» народов Сибири (наадан – бур , наади – калм и др ) – полисемантическое явление, в нем синкретически существуют танец и игра, выражающие базовые ценности традиционной культуры этноса посредством пластики и образного перевоплощения,

– «танцевально-игровая культура» этносов региона является смыслом, средством и результатом специфической (кинетической) духовно-практической деятельности, направленной на целостное воспроизводство, хранение и трансляцию культуры этноса, ее смыслового ядра,

– реконструкция исторических форм традиционных игр народов региона выявляет основные этапы трансформации первоначального мифо-ритуального или этнического обрядового сюжета в традиционную игру Игровое или танцевальное движение (кинетический знак) нередко «переживало» тот образ, который оно некогда воплощало и сохранялось во времени в переосмысленном виде Путем совмещения мифологического образа с его кинетическими и звуковыми знаками, сохранившимися в ритуалах и обрядах, игровом и танцевальном фольклоре народов региона, получено целостное представление об исторической эволюции синкретических форм в отдельные игровые и танцевальные,

– смысловое содержание игры и танца было связано с миром духовных ценностей и их сменой в истории В своем развитии содержание танцевально-игрового искусства прошло четыре крупных эпохальных этапа тотемистический, мифологический, эпический, этнографический Затем в развитии культуры Новейшего времени в хореографическом искусстве региона стали интерпретироваться различные пласты танцевально-игрового наследия;

– в исторической ретроспективе процесс трансформации игры в танец строится по следующей схеме обряд (обычай) – игра-танец – танец-игра – народный танец – сценические формы хореографического искусства,

– танцевальная культура, аккумулируя специфические особенности картины мира этносов региона, оказала значительное влияние на развитие и формирование самостоятельного и профессионального хореографического искусства и вместе с тем на региональную художественную культуру в целом,

– на примере хореографии различных этносов региона выявляется динамика интерпретаций мифов, ритуалов и традиционных игр в различных формах сценической хореографии хореографической композиции, танцевальной сюите, вокально-хореографической картине, этнобалете

**Научная новизна** состоит в реконструкции основных этапов становления и развития танцевальной культуры народов Сибири, выявлении семиотических аспектов традиционного танца и игры В работе впервые

– обоснована классификация основных форм традиционных танцев и игр, проанализированы основные этапы их синкретического и дифференцированного развития и современное использование традиций в самостоятельной и профессиональной хореографии,

– выявлены семиотические аспекты впервые введенного в научный оборот понятия «танцевально-игровая культура», которое в исследовании понимается как смысл, средство и результат специфической (кинетической) духовно-практической деятельности, направленной на целостное воспроизводство, хранение и трансляцию культуры этноса, ее смыслового ядра,

– раскрыты генетические особенности танцевального искусства через сопоставление его кинетики с характером антропоморфных изображений в пластическом искусстве региона, выявлено, что основными образами в наскальных изображениях и мелкой пластике являются образы Матери-прародительницы, тотемических предков, мифологических, затем эпических мужских персонажей с соответствующими атрибутами, а позднее и этнографическими признаками,

– в результате исследования шаманской и буддийской мистерий, выявлены их игровые элементы и основные аналоги в комплексе ритуальных масок-личин и кинетических текстов ее исполнителей,

– на основе исторического исследования истоков и основных этапов развития традиционных танцев и игр народов Сибири выявлен процесс трансформации игры в танец по схеме обряд (обычай) – игра-танец – танец-игра – народный танец – сценические формы хореографии,

– выявлено, что истоки мифа и ритуала, их смысловые особенности наиболее ярко отражены в тотемических игро-плясках (медведя, волка, тетерева, орла, лебедя и др.), а также в круговых ритуальных танцах автохтонных народов региона,

– прослежена генетическая связь танца и игры в архаическом, традиционном и современном хореографическом искусстве, показаны воз-

возможности творческих интерпретаций содержания и формы традиционного искусства танца в различных видах сценической хореографии народов Сибири

**Теоретическая и методологическая основа** диссертационного исследования базируется на системно-историческом подходе к изучению истории традиционной танцевально-игровой культуры и ее современных трансформаций

В основу изучения танцевальной культуры народов Сибири были положены принципы *междисциплинарного, компаративного и семиотического* методов исследования

*Семиотический метод* позволил рассмотреть традиционные танцы и игры как культурный текст, содержащий ключевые коды традиционной культуры региона.

Особенности объекта и предмета исследования обусловили необходимость использования *типологического и историко-генетического* методов, которые позволили классифицировать основные типы и виды традиционных танцев и игр, выявить крупные периоды в эволюции танца, а также реконструировать этнические особенности традиционных танцев и игр народов региона

*Принцип историзма*, примененный в исследовании, позволил рассмотреть метаморфозы различных форм танца в контексте исторических трансформаций культуры Сибири. В качестве дополнительного специального метода изучения танцевальной культуры народов Сибири использованы достижения М Я Жорницкой, основавшей новое направление в этнологии – сравнительную этнохореографию

**Теоретическая значимость исследования.** Новые категории, введенные в поле научного исследования истории танца, типология традиционных игр и танцев народов Сибири, предложенные в диссертации, характеристика смены образов и смыслов танцевального искусства в разные культурные эпохи, а также выявление этнических особенностей традиционной хореографии могут применяться в решении ряда теоретических проблем танцевальной культуры и при изучении аналогичных художественных процессов в других регионах России

**Научная значимость исследования** определяется решенном фундаментальной проблеме исторической реконструкции традиционного танцевального искусства в контексте изменений ценностных систем при смене крупных культурных эпох, а также раскрытием локальных особенностей танцевально-игровой культуры различных этносов региона и созданием научной базы для творческого использования традиционного художественного наследия в современной хореографии Сибири

**Практическая значимость исследования.** Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в различных учебных курсах «Историческая культурология», «История художественной культуры», «Культура Восточной Сибири», «Танец народов Сибири», «Хореографическое искусство Сибири», «Танцевально-игровая культура народов Сибири»

Результаты исследования могут быть применены для создания новых творческих работ в сфере этнической хореографии и для формирования адекватной культурной политики в области развития искусства и сохранения культурного наследия

**Апробация работы и внедрение результатов исследования** Материалы исследования были апробированы автором на международных симпозиумах, научных и научно-практических конференциях, в частности на первом региональном фестивале детских хореографических коллективов «Алтан Булаг» (Золотые родники) и научно-практической конференции «Детский танец – родник творческой самобытности народа» (Улан-Удэ, 2004), первой региональной научно-практической конференции «Национальная хореография: проблемы и перспективы развития» (Улан-Удэ, 2002), а также региональных научно-практических конференциях (Улан-Удэ, 2003, 2004), на межрегиональных научно-практических конференциях (Улан-Удэ, 1999, Омск 2000, Чита, Улан-Удэ, 2007), на международных научных симпозиумах и научно-практических конференциях (Улан-Удэ, 2002, 2005, 2006, 2007, 2009), первом Сибирском международном научно-практическом конгрессе «Проблемы танцевальной педагогической деятельности психолого-педагогические, региональные и методологические аспекты» (Новосибирск, 2002), научно-практической конференции в рамках международного симпозиума «Вузы культуры и искусств в едином мировом образовательном пространстве» (Москва, 2007)

На основе полученных в ходе исследования результатов были разработаны авторские программы спецкурсов «Традиционные игры народов Сибири» и «Трансформация традиционных игр в национальной хореографии» для студентов вузов культуры и искусства. Идеи и концепции диссертационного исследования отражены в программах по предмету «Мастерство хореографа» и др., читаемых автором на кафедре хореографии Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, а также апробированы в деятельности творческо-исследовательской лаборатории «Традиционная танцевальная и игровая культура народов Восточной Сибири» при Институте танца Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств (создана в 2003 году). Основные результаты исследования нашли свое художественное воплощение в авторских хореографических композициях, представленных на международных, российских и регио-

нальных конкурсах в городах Алма-Ата (1994), Новосибирск (1986, 2002), Улан-Удэ (1980–2008), Сайншанд (Монголия, 1990)

Основные положения и выводы изложены автором в двух монографиях (общим объемом 21,3 печ л), четырех ученых пособиях (общим объемом 16,1 печ л) Всего опубликовано более 50 научных и научно-методических статей. Результаты диссертационного исследования изложены в 7 публикациях диссертанта в рецензируемых научных изданиях, утвержденных ВАК РФ для опубликования основных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук

**Структура диссертации** определяется поставленными целями и задачами исследования, диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка, включающего 514 наименования, в том числе 87 на иностранных языках, приложений Объем диссертации 389 страниц

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введение** обосновывается актуальность, объект и предмет исследования, выявляется степень научной разработанности проблемы, определяются цель и задачи, освещается апробация результатов работы, а также характеризуется научная новизна и излагаются основные положения, выносимые на защиту

В главе 1 «**Теоретико-методологические основания танцевальной культуры народов Сибири**», состоящей из трех параграфов, анализируются теоретические и методологические основания исследования народного танца и игры в современной научной парадигме, определяется понятие «танцевально-игровая» культура и ее семиотические аспекты, а также обосновывается выбор необходимых подходов и методов исследования

В первом параграфе «**Народный танец как предмет научного исследования**» рассматривается структура народной художественной культуры для выявления места в ней народного танца Развивая идею о целостности народного искусства, исследователи различают уровни целостности в системе народной художественной культуры и соотношение этих уровней, обозначаемых разными терминами: фольклор – словесно-музыкально-драматические, хореографические виды (нефиксированные) и народное изобразительное искусство – рукотворные виды, воплощенные в материале (В Е Гусев).

Таким образом, культурологическое исследование народного танца как нефиксированного вида традиционного искусства в рамках культурологического исследования позволяет установить общие закономерности

его многовекового развития, процесс взаимодействия с другими подсистемами народной художественной культуры и, в конечном счете, воспринимать его как текст культуры определенного народа, меняющийся во времени

Согласно концепции морфологии искусства, разработанной М. С. Каганом, народное искусство и фольклор, непосредственно связанные с «первобытным искусством», сохраняют на ранней стадии синкретическую форму взаимосвязи двух «комплексов» – «мусического» и «технического» (пластического), а затем и позднее появившиеся элементы фольклорного творчества. В диссертации на основе анализа разнообразных теоретических источников выявляется содержание понятия «народный танец»

Народному танцу как социокультурному феномену посвящен ряд работ, в которых рассмотрен широкий круг вопросов генезиса, особенности развития, бытования, классификация и т. д. (А. Левинсон) Наука, занимающая теоретическими проблемами танца, называется авторами либо «танцеведение», либо «хореология» (А. Фомин), либо «дансология» (В. Ромм)

Слово «танец» имеется во всех европейских языках по-немецки «танц», по-французски «danse», по-английски «dance», по-испански «danza», по-польски «ташес», по-гречески «χορός». В русском языке это слово имеет производную основу от немецкого, но с суффиксом -ец из польского. До вхождения в XVII веке в обиход русского языка слова «танец» употреблялось общеславянское слово «пляска». В XIX веке эти два слова стали синонимами. Однако считалось, что понятие «пляска» шире, чем «танец»

Большинство отечественных справочников трактуют «танец» как вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела или смены положений человеческого тела. Так, для *философа* танец – это выражение философской идеи, для *музыканта* – музыкальной пластической идеи через ритмодвигательное танцевальное движение, для *композитора* – музыкальных образов, для психолога – психологических состояний, для *путешественника* – эмоционально наполненное зрелище

Любое зрелищное искусство синтетично по своей природе. Танцу также свойственен характер синтетичности, дающий неограниченные художественно-выразительные возможности. Народный танец есть открытая система, постоянно обогащающаяся все новыми и новыми видами художественного синтеза. Танец – это вид творческой деятельности человека, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя либо зрелищного эффекта, достигаемого путем жестов, имитации, ритмической

смены поз и па, а также некоего образного языка, способного передать эмоциональное состояние человека

Исследователь древних танцев В.В. Ромм считает, что для квалификации действия как *танца* его художественный образ является несущественным. Однако если создать пластический образ в качестве иллюзии, имитировать его необходимые выразительно-смысловые качества на сцене и если при этом имеются музыка, ритм, движения человеческого тела, то это, несомненно, танец. Таким образом, танец – и явление, принадлежащее культуре человека в целом, и вид искусства. Существует и еще одно определение танца, в соответствии с которым он является специфическим языковым выражением, результатом знаковой деятельности и определенным «феноменом», «текстом культуры» (Н.В. Атитанова).

В нашем исследовании танцы народов Сибири рассматриваются как текст культуры. Наряду с понятийным анализом феномена «народный танец» необходимо обратиться к вопросу его классификации.

Т.А. Устинова наряду с хороводами и кадрилиями выделяет *пляски-импровизации и игровые танцы*. М.Я. Жорницкая, исследуя хореографическое искусство эскимосов, чукчей, коряков и ительменов, пришла к выводу, что общим для этих народов является наличие *обрядовых и игровых танцев*. Трехчастную концепцию устройства мира и идею путешествия по нему А.Г. Лукина положила в основу деления традиционных танцев саха. В данную классификацию вошли *шаманская пляска, ритуальная пляска битии и круговой хороводный танец осуохай*.

Проведенная процедура классификации народного танца этносов Сибири в итоге может быть представлена следующим образом: *обрядовые, необрядовые и игровые танцы*, которые, в свою очередь, можно подразделить на *подражательные и игро-пляски*. Данная классификация обусловлена тем, что кинетический компонент в ритуалах и танцах автохтонных народов региона являются основными компонентами обрядовой и необрядовой (секулярной) культуры. С течением времени, выделившись в самостоятельный вид танцевального искусства, подражательные танцы, существовавшие с древних времен, отражали поклонение своим тотемическим предкам, мифологическим героям и эпическим персонажам, посредством перевоплощения и вытанцовывания их характерной пластики. Игровые танцы строились так же на основе подвижных игр и игровых элементов.

Во втором параграфе «Игра как объект исследования в гуманитарных науках» рассматриваются сущность, функции и мотивации народной игры. Элементы игры, перевоплощения, театрализации характерны для обрядовой практики народов Сибири. Через игру передавалась

сущность персонажа – сверхъестественного существа, мифологического животного, первопредка, легендарного героя, его движения, пластика

В наиболее общем плане термин «игра» обозначает широкий круг деятельности человека, противопоставляемый обычно утилитарно-практической целесообразности и характеризующийся переживанием удовольствия от самой деятельности. Интерес к игре связан с открытием в этом феномене ряда функций, весьма важных для всего строя культурной деятельности и практической ориентации человека в мире. Наиболее полный, с нашей точки зрения, набор формальных признаков игры содержится в работе «*Homo ludens*» (1938) нидерландского историка культуры Й. Хейзинги. Он считает, что игра – это, прежде всего, свободная деятельность, деятельность «понарошку», условность которой осознается и принимается играющими, игра лежит вне повседневной жизни, вне рамок удовлетворения нужд и страстей, она не преследует никакого прямого материального интереса или пользы, она может целиком овладеть играющим и сопровождается эмоциональным и физическим напряжением, игра совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно по определенным правилам, обязательным для всех играющих; игра организует общественные группировки (ассоциации, клубы, команды, партии). В архаических культурах (фратрии, возрастные группировки) игра дает возможность реализации потребности в инобытии и постижении тайны (маскировка, переодевание, подчеркивающие отличие реальных играющих от нездешнего мира).

Французский антрополог Роже Кайуа в работе «Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры» (1958) определяет игру в главных чертах как деятельность свободную, обособленную, с неопределенным исходом, непроизводительную, регулярную и фиктивную. Он признает, что все эти характеристики формальны, но именно они показывают, что игра имеет скрытую природу. В классификации игр антрополог выделяет следующие *agon, alea, mimicus,ilinx*.

Отличительной чертой, выделяющей игру из других форм человеческой активности, является совокупность ее функций. К важнейшим из них относятся а) функция игры как средства обучения и воспитания подрастающего поколения, закрепления в легкой, игровой форме жизненно важных трудовых навыков и норм социального поведения, характерных для данной этнической общности, б) функция игры как генетической основы искусства, так как именно в процессе игры люди овладевают формами условности и перевоплощения. Из других, более частных функций, мы можем назвать военную, спортивную, зрелищно-эстетическую, коммуникативную, ритуальную, социальную функции и т. д.

По мнению Т. А. Апинян («Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие», 2003), в основе типологии игры лежит цель деятельности человека. С этой точки зрения различаются спортивные (физические и интеллектуальные), художественно-ролевые (карнавалы и праздники), рациональные (шарады, кроссворды, ребусы и т. п.). Кроме того, исследователь приводит классификацию игр по их содержанию, выделяя военные, спортивные, экономические, а также по составу и количеству участников – одиночные, парные, групповые.

Несмотря на сложность понятия «игра» как категории духовной культуры, исследователи традиционных культур этносов Восточной Сибири оперируют рядом признаков игры как бытового явления и предмета этнографического исследования, что позволяет дифференцировать ее от других форм деятельности человека.

Во второй половине XIX века, ко времени первых записей традиционных игр у народов Восточной Сибири, в частности у бурят\*, складывались скотоводческо-земледельческие и земледельческо-скотоводческие формы ведения хозяйства, шел интенсивный процесс перехода к оседлости. Охота как тип хозяйствования повсеместно уже не имела своего былого значения. Не было единым и вероисповедание у народов, населявших территорию Сибири. Так, например, западные буряты, наряду с христианством, сохраняли традиционные формы религиозного верования – шаманизм, восточные буряты исповедовали буддизм. Изменения хозяйственного уклада, уровня экономического и общественного развития, религиозного мировоззрения нашли свое отражение и в играх алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, эвенков, якутов.

Классифицируя игры в контексте традиционной культуры, необходимо учитывать некоторую специфику, которая заключается в исключительной функциональности игр. Для работы с этническим материалом необходим надежный понятийный инструментарий, поскольку в национальном языке понятие «игра» может быть обозначено полисемантическим словом.

Так, значения термина «*наадан*» у бурят Д. С. Дугаров определяет как: 1) игра, забава, развлечение, 2) вечер, вечеринка, танец (хороводный), 3) постановка, спектакль, концерт, 4) шутка, насмешка, потеха, 5) ток (о птицах). К этому списку можно добавить еще одно значение этого слова, а именно традиционные спортивные игры (стрельба из лука,

---

\* В исторической и этнографической литературе бурят, проживающих западнее оз. Байкал, принято называть западными, или прибайкальскими, а живущих восточнее Байкала, – восточными, или забайкальскими.

борьба и конские скачки), которые в стилистически приподнятой речи называются не иначе как «Эрын гурбан наадан» (Три игры мужей) В бурятском языке не дифференцированы различные формы и виды развлечений В калмыцком языке слово «наадн» означает молодежные игры с песенно-танцевальным репертуаром на открытом воздухе Здесь видна попытка однозначной идентификации средствами русского языка феномена иной культуры, что, как известно, чревато большими издержками для определения содержания понятия

У восточных бурят, в данном случае агинских, слово «наадан» традиционно воспринималось как вечеринка, которая созывалась родителями девушки, выходящей замуж, «басаганай надан» (девичьи игры) и соответственно имела обрядовый подтекст. Традиционные игры и развлечения, особенно те, что входили в циклы свадебной обрядности или же в цикл шаманских обрядовых действий у бурят – «онгони наадан» (онгон – дух-гений), требуют проведения четких дефиниций понятий «игра» и «ритуал» Аргументом в пользу ритуального происхождения игры А.К. Байбурин считает то обстоятельство, что игра может быть с успехом использована в качестве материала для реконструкции архаического ритуала Более того, он приходит к выводу, что в диахроническом плане игра предшествует ритуалу, как имитация событий, которые затем могут приобрести сакральный смысл

Определение изначальной принадлежности игр к локальным этническим группам народов Сибири – проблема достаточно сложная Так, территория, населенная бурятами, с древних времен была зоной активных контактов и взаимодействия различных по происхождению племен В качестве наиболее вероятных автохтонов края Д.Д. Нимаев считает тунгусо-манчжуров Ранние связи у предков бурят с тунгусскими племенами прослеживаются со времен, когда и те, и другие обитали в лесной зоне и вели охотничье-рыболовческий образ жизни Не менее тесные этнические связи у предков бурят существовали с тюркскими племенами, обитателями степных и лесостепных пространств Забайкалья и Монголии В общностях подобного рода, как известно, происходят интенсивные процессы культурного обмена (фольклорных сюжетов, обрядов, поверий, обычаев, форм развлечений)

В данном исследовании основанием для отнесения той или иной игры к культурному достоянию народов Сибири мы приняли следующие критерии, которые позволяют исключить позднейшие заимствования в рамках общности Российского государства. а) игра или ее элементы имеют аналоги у тюрко-монгольских и тунгусо-манчжурских народов, б) текст, сопровождающий игру, в достаточной степени адаптирован к языку и содержит специфическую для данной культуры игровую терминологию

и символику, в) игра активно бытует в системе обрядовых и увеселительных действий у разных локальных групп этноса, г) игра отражает образ жизни и условия традиционного быта народа

Важную роль в формировании региональной и национальной культуры принадлежит многообразию природных условий и собственно социокультурных факторов. Спектр этих возможностей определялся структурными особенностями материально-производственной практики коллектива, которая детерминировала характер и динамику его духовной жизни и художественной деятельности (М С Каган)

Таким образом, анализ феномена «игра», ее основных признаков, функций и мотиваций у народов Сибири показал, что традиционные игры сохраняют значительную информацию, необходимую в разрешении проблем, связанных с изучением истории и культуры народов региона

Третий параграф «Семиотические аспекты танцевально-игровой культуры» посвящен выявлению знаковых аспектов, составляющих понятие «танцевально-игровая культура». Проанализировав работы зарубежных и отечественных семиотиков (Р Барт, Э. Кассирер, Л Леви-Стросс, Ю М Лотман, Я Мукаржовский и др.), автор приходит к выводу, что они выделяют тройственную оппозицию *образ – знак – дело*. Так, если рассматривать *народный танец как систему*, то в ней эта оппозиция получается спроецированной внутрь, выражаясь через оппозицию трех видов сообщений: *образ танца на петроглифах, который обладает лишь ограниченной знаковостью, танец-игра, эксплицирующий образ, сценический танец, т е практически транзитивный текст народной культуры*. Особо сложным знаковым свойством обладает *танец-игра*, ибо первая и третья подсистемы в основном исчерпываются своим денотативным сообщением – передачей визуального образа или инструкцией для практических действий

Далее диссертант подробно рассматривает процессы моделирования художественных образов балетмейстером-постановщиком. Моделирование художественного образа происходит путем отбора характерных, типичных знаков и символов. Для танца как *знаковой системы* характерными знаками выступают *позы, жесты, манеры и па* (И Г Есаулов). Следовательно, символами являются движения с определенным характером (полетные, тянущиеся, устремленные, вертявые и т п), а моделями – конкретные структуры, классические па, из многих контекстуальных положений, предложений, фраз. Таким образом, из *отдельных элементов-знаков собираются разные движения-символы*. Из различных *движений-символов* отбираются наиболее характерные для выражения мысли балетмейстера *конкретные композиции, танцевальные фразы-модели*, посредством которых затем создается хореографический образ путем сочетания и варьирования моделей

Итак, танец включает в себя не отдельные знаки и символы и даже не отдельные тексты, а выступает как целостное семиотическое действие, представляющее собой непрекращающийся процесс сталкивания смыслов, колеблющихся в пространстве от полной тождественности до абсолютной неприкосновенности. Трактовка текста танца может быть двойной: текст как знак и текст как определенная совокупность знаков. На основе вышеизложенного диссертант делает вывод, что танцевально-игровая культура как способ сохранения национальных духовных ценностей, наряду со знаками и знаковыми системами в культуре, выполняет роль идеальных образов-символов, сохраняющих традиционные знания, составляющие совокупный исторический опыт человечества.

Глава 2 «Мифоритуальные истоки танцевально-игровой культуры народов Сибири» посвящена основным аспектам мифологического осмысления действительности древним человеком, которое характеризуется его верой в родство с животным-тотемом в зоо- или орнитоморфном облике, выявлению образов танца в артефактах древней Сибири (петроглифах, мелкой пластике, рисунках на ткани и фресках), анализу танцевально-игровых элементов в религиозных ритуалах.

В первом параграфе «Отражение образов мифологических животных в архаических танцах и играх» анализируются особенности мифологического мышления древнего человека. Оно отличается от современного ориентацией на мистические причины, например, возможность пребывания одного и того же существа одновременно в двух или нескольких местах, а также полным безразличием к противоречиям (Л. Леви-Брюль), мифологическое мышление не расчленено, его логика диффузна, в нем доминирует эмоциональная сфера (С. А. Токарев, Е. М. Мелетинский). Следовательно, реальность для первобытных людей была мистической, отсюда всякое животное или растение, звезды или луна наделены определенными функциями по отношению к членам тотема, класса, подкласса, а также мистическими взаимоотношениями с другими тотемами.

Таким образом, возникшие на заре человечества тотемические верования демонстрируют равенство человека и природного мира в физическом, духовном и социальном плане. В тотемических танцах и играх также отражалась реальная действительность, но уже на основе веры в магическое воздействие подражательных танцев на удачную охоту, увеличение численности промысловых птиц и животных, рост растений.

Рассмотрев тотемические представления народов Сибири, диссертант отмечает, что, например, кинетический канон кругового ритуального танца «Ехор» у бурят отражает пластику какого-либо животного: рыси, лося, изюбра, оленя, лошади. Возможно, неслучайно этот танец западные буря-

ты называют *Хатар наадан* – рысь-игра Другой вариант кругового подражательного танца западных бурят «Арбагай» (букв растопыренный, лохматый, косматый) или арбагай эбэр – «ветвистые рога» имеет два вида Доогүүр Арбагай (Низкий Арбагай) и Дээгүүр Арбагай (Высокий Арбагай) Исполнение первого вида этого древнейшего образца танцевально-игровой культуры бурят на невербальном (киннетическом) и вербальном (текст песенного сопровождения) уровнях было направлено на создание образа тотемного животного

Культ Лебеди – матери-прародительницы присутствует в наскальных рисунках около оз Байкал, в обычаях и обрядах, народных песнях, играх, танцах Пластические подражательные элементы танца «Лебеди» у бурят Приангарья отражают пластику птицы в полете, ее принадлежность к Небу, через кинетику – подъемом на полупальцы

В фольклоре саха (якутов) имеются сведения, что их родовыми тотемами являются Лебедь (Куба), Орел (Тойон кыыл), Ворон (Суор) Танец-пантомима «Ворон» у эскимосов в прошлом был связан с культом этой птицы, он имел определенную композиционную форму, подтверждающую его арханку и культовое магическое значение Возможно, этот танец исполнялся в виде отдельной мистерии, посвященной духу-предку Арханческий образец тотемического танца «Ворон», основой которого является кинетический знак – прыжки птицы по земле, сопровождался возгласами у бурят и тувинцев

Еще один культ, часто встречавшийся в культуре народов мира в целом и Сибири, в частности, – это культ медведя В мифологии бурят первоначально образ медведя был связан с предками по материнской линии, позднее – по отцовской У хакасов медведь (аба) выступал также тотемным животным, поэтому его добыча сопровождалась умиловительными действиями и праздничными возлияниями Этот культ зафиксирован у народов Дальнего Востока и Нижнего Амура ульчей, нивхов, айнов, орочей и др

Необходимо отметить, что в мифологии образ животного присутствует на разных уровнях на первом уровне – персонаж выступает в качестве божества-первопредка, на втором – в качестве божества творца-демиурга, и на третьем – в образе духа-покровителя рода, человека, священного места Тотемизм, как наиболее ранняя форма почитания животных, полностью не вытесняется в последующие периоды и тесно переплетается с другими видами верований у народов Сибири

Помимо тотемических танцев, сохранивших древнейшие представления о животных-тотемах, ритуальные движения присутствуют и в *игро-плясках* – к этому типу охотничьих игро-плясок можно отнести такие, как «Танец тетеревов», «Глухариная пляска», «Медвежьи игры», «Волчья иг-

ра» и другие. Исследователи называют их как *игрой*, так и *пляской*. В подобных игро-плясках участники двигаются прыжками на корточках, не редко такие танцы сопровождаются пением, выкриками, хлопками в ладони. Так, в широко распространенном в Сибири танце «Глухаря», несмотря на некоторые различия в хореографической лексике и рисунке у бурят, эвенков, эвенов, алтайцев, проявляются элементы, свойственные всей охотничье-промысловой культуре: перевоплощение посредством пластики в того или иного зверя или птицу, экстатическое состояние участника охотничьей мистерии, ее длительность, направленная на приманивание желанной добычи, воздание должного духам природы. Однако, наряду с уподоблением, начинают проявляться элементы соревнования, где выделяется победитель – лучший охотник, воин, вождь, шаман. Танец основного исполнителя уже не являлся копированием пластики животного как в охотничьих мистериях, а представлял собой перевоплощение в образ, художественное отображение этого животного.

Таким образом, в архаических танцах выявляются ранние формы тотемических верований народов Сибири, промысловые мифы, связанные с охотничьей деятельностью, культ племенных богов в образе мифологического животного или птицы, мифы творения. На самом раннем этапе развития обществ для человека была актуальна вера в свое родство с животным-тотемом в орноморфном или зооморфном облике, в связи с чем в ритуальной практике он полностью перевоплощался в свое животное-тотем, вытанцовывал его пластику в соответствии с особенностями пра-логического мышления, свойственного первобытному человеку. Далее обряд в совокупности с соответствующими мифами, ритуальными игро-плясками приближался к театрализации. Танцевальное искусство является «самым первобытным из искусств» (Ш. Летурно). В нем отразилось желание человека быть неотъемлемой частью самой природы. В число пластических архетипов культуры входят универсальные архетипы движения, к которым относятся руки, воздетые к небу в молитве или заклинании, тело, настолько переполненное чувством, что оно изгибается, или руки, демонстрирующие объятия, изображающие стихию воды или взмах крыла птицы. Именно такие архетипические движения являются основой в традиционных танцах и играх.

Во втором параграфе «**Образы танца в артефактах древней Сибири**» предпринята попытка интерпретации танца как «текста культуры» по петроглифическому наследию и другим артефактам, что позволяет реконструировать его семантику, функции и историческую динамику, тесно связанную с социокультурными изменениями общности. Диссертант рассматривает традиционную культуру как «спектр текстов», постоянно вос-

производимых и обладающих способностью накапливать новые смыслы и значения, а петроглифы, как артефакты, содержащие в себе эти смыслы и значения для раскодирования которых необходимо знать языки, на которых они написаны

Архаический человек, обладающий мифологическим мышлением, мог «декодировать» тексты, запечатленные на петроглифах, и воспроизводить их в обрядово-ритуальной практике. Вместе с тем «декодировка» петроглифического наследия Сибири и выявление образов танца предполагают творческую интерпретацию того или иного текста и смысла в контексте присущего данной культуре семиотического пространства.

Основными источниками для данного исследования являются кинемы и образы танца, запечатленные на петроглифах Забайкалья, Предбайкалья, Саяно-Алтая и северо-востока Сибири. Здесь, рядом с изображением «танцующих человечков», находятся фигуры животных и птиц: гагары, лебедя, ворона, куропатки, тетерева. Образ куропатки в качестве ритуального знака сформировался еще в эпоху мезолита, о чем свидетельствует ее кремневое изображение, выполненное двухсторонней ретушью.

Подражательные танцы куропаток, тетерева, глухарей, сохранившиеся в архаической форме у целого ряда народов Сибири: бурят, эвенков, эвенгов, алтайцев и др., соотносятся с образами таежных птиц, присутствующих практически на всех писаницах Сибири.

Археологические памятники Мальто-Буретской культуры, датированные палеолитом, представлены скульптурами женщин и птиц. Образ водоплавающих птиц у народов Сибири имплицитно связывается с первотворением, космогоническими мифами о творении – рождении Вселенной, Земли и всего сущего на ней. Глубокий смысл имеют изображения женских образов на камнях рядом с водоплавающей птицей – демургом, а также скульптурные изображения женщин с гипертрофированными признаками пола и изгибами корпуса вправо или влево. В рисунках на камне зафиксирован ряд пластических элементов, сближающих образ женщины с образом птицы: характерные положения рук, имитирующих крылья птицы, трехпалое изображение кисти рук, являющееся знаком-символом птицы-божества.

Образы «рожающих женщин» и лебедей на петроглифах оз Байкал как бы слиты в один нерасторжимый образ Матери-лебеди-прародительницы. Параллели этого образа прослеживаются в культуре якутов, у тюрков Средней Азии, Монголии и Саяно-Алтая, в древних представлениях которых мифическая мать-прародительница Умай-эне спускается с неба в образе птицы, принимает роды и заботится о младенце в первые дни его жизни.

Сохранение и трансформация образа Матери-лебеди в фольклоре, мифологии, элементах женского костюма, танцевально-ритуальной пластике у целого круга народов восходит к единым архаичным мифологическим представлениям. В Средней Азии и Казахстане бытовали женские подражательные танцы «Ак-куу» (белый лебедь) и «Каз-катар» (гусиный ряд, веренища). У верхнеколымских юкагиров существовал женский парный танец-пантомима «Лебедь». У бурят также существовал подражательный танец лебедя «Ульмэшэлгэ». В якутском танце «Каталык» женщины подражают движениям глубоко почитаемой священной птицы – стерху.

Наскальные рисунки, выявленные в Центральной Азии, передают процесс постепенного превращения человека в орла. Рисунки даны в динамической последовательности и состоят из трех фаз. Видно, как у человека постепенно удлиняются руки, превращаясь в большие крылья, и первое изображение человека постепенно переходит в заключительную фазу, где изображена огромная птица.

Мифологический образ Великого Орла – Еэхэ-Шубун у бурят, Сунн-Хаан Эрлик, Хомпоруун Хотой Айыы у якутов, считался добрым и могущественным покровителем человечества и занимал почетное место в пантеоне светлых небесных божеств. Возможно, поэтому до наших дней дошел древнейший культовый танец, связанный с почитанием этой птицы у народов Центральной Азии. Танец орла – борца-победителя можно увидеть и сейчас в Бурятии, Саха (Якутия), Монголии, Туве, Калмыкии на народных праздниках, а также в самобытных хореографических постановках.

В бурятском шаманском фольклоре имеются прямые указания на связь наскальных изображений-писаниц с древней шаманской религией бурят. Некоторые писаницы с рисунками зверей и всадников изображали коллективные сцены зэгэтэ-аба (облавных охот) древних бурят. Эти писаницы имели религиозно-магическое значение, так как должны были содействовать успеху охотничьего промысла, они, по мнению М.Н. Хангалова, были «общественными онгонами» эпохи зэгэтэ-аба, т. е. времени общеродовых и общеплеменных облавных охот далекого прошлого. Онгоны, обладая высоким семиотическим статусом, представляли собой модель мира посредством изображаемых персонажей. Таким ярким образным примером является картина Онгон Усан хад (Онгоны водной стихии), выполненная на ткани, в центре которой изображены девять человеческих фигур, являющихся знаками-символами девяти детей Неба. Они называются *юэнгууд* (девятки) у бурят и *битииситы* (плясуны) у якутов. Для совершения ряда обрядов в хори-бурятском шаманстве «дети Неба» – юэнгууд выступали в качестве духов-помощников шамана. С помощью своих помощников общице предки якутов и бурят – курыканы также проводили многодневные обряды, основ-

ным компонентом которых являлись ритуальные танцы, которые нашли свое отражение в наскальной живописи

На Верхней Лене древним художником прорисованы выстроившиеся в ряд человеческие фигуры в длиннополых одеждах в центре изображена более крупная фигура, вероятнее всего, самого шамана, а по бокам две девятки его помощников. Таким образом, диссертантом выявляются аналогии в изображении онгонов на древних наскальных писаницах, на ткани и в сохранившемся в живом фольклорном бытовании ритуальном танце хори-бурят «Нерьелгэ». Основным движением этого древнейшего обрядового танца было ритуальное качание, способствующее, по архаическим воззрениям, вознесению духов-помощников шамана – онгонов, на Небо.

На петроглифах эпохи энеолита, обнаруженных на р. Чулуут (Монголия), прародительницы с воздетыми к небу руками – поза адорации – соприкасаются с быками, и одна фигура даже стоит на быке. Этот мотив широко развит в сибирском архаическом фольклоре, а так же у целого ряда других народов.

Можно предположить, что петроглифы Сибири и Монголии, а также палеолитические рисунки Западной Европы и Передней Азии, изображающие фигуру быка или его части рядом с женским изображением, нередко в экспрессивных танцевально-акробатических позах, связаны с ритуальными действиями, носившими, вероятнее всего, танцевальный характер, символизирующий связь женщины и тотемического предка-быка. Культурные игры с быком – перевоплощение с помощью игры в образ является характерным элементом священных представлений у разных народов.

Анализ танцевальных культур этносов Сибири по петроглифам и другим артефактам, данным этнографии и сохранившимся фольклорным образцам танцевальной культуры автохтонного населения Сибири позволяет сделать следующие выводы: архаичные образцы танцевальной культуры – игро-пляски народов Сибири, отражают в сюжетной, драматургической, лексической структурах установление связи с тотемистическими духами-предками, мифологией Верхнего мира, культурными героями и эпическими персонажами. Кинетический канон целого ряда рассмотренных архаических танцев связан с моделированием пути-дороги, символика пластических элементов, выявленная в петроглифическом наследии, нашла свое отражение в танцевальном искусстве широкого круга народов Сибири.

В третьем параграфе «Танцевально-игровые элементы в шаманских ритуалах и буддийской мистерии «Цам» диссертант выявляет танцевально-игровую природу шаманской и буддийской мистерий, их кинетические компоненты.

Шаманы являлись носителями сверхъестественных способностей, благодаря их феноменальной памяти, актерским способностям, танцевально-пластической выразительности, сохранялось и передавалось исполнение религиозных культов, ритуальных танцев и игр

Для шаманского мировоззрения связь между миром людей и миром животных необходима и естественна, так как с ее помощью шаман подключается к могущественным силам млекопитающих, птиц, рыб, насекомых и других живых существ Шаманская мистерия совершалась в измененном состоянии сознания и имела конкретную цель Движения шамана, его пластика соответствовали этой цели, характеру и содержанию камлания, исходили из его смысловой сути В камлании шамана был активно задействован весь движенческий аппарат человеческого тела, максимально использовались позы, жесты, танцевальные элементы

Сравнительный анализ статики и кинетики (кинематики) экстатических движений шаманов разных народов и континентов позволяет предположить, что наиболее характерные движения в шаманской практике коренных народов – это подражательные движения, имитирующие повадки животных и птиц. Превращение шамана в мифическое животное является трансценденцией обычного, профанного состояния и обретением вновь «райского» существования, утраченного в конце мифических времен (М Элиаде)

Шаманское действо отражало процесс возвращения к мифическим первопредкам, посредством ритуального иноповедения (ритмизованного движения) и иноговорения (пения, выкриков) Поэтому все совершаемые движения, жесты, позы шамана были строго канонизированы и наряду с реальным подражанием нередко отходили в сторону ассоциативных Диссертантом прослеживаются аналогии в кинетическом тексте шаманских танцев разных народов, имеющие два взаимодополняющих направления. первое – точное воспроизведение пластики того или иного животного или птицы, второе – ассоциативные движения, которые отходят от подражательных. В качестве духов-помощников шаманами Сибири и Америки используются и аналогичные священные атрибуты шаманские трости, ритуальные маски и костюмы, бубны, трещотки, барабаны.

Танцевально-пластические параллели прослеживаются в камлании узбекских, уйгурских и киргизских шаманов Шаманы этих народов, являющиеся представителями тюркской культуры, в обрядово-ритуальных действиях широко использовали элементы различных видов искусства – танцевального, музыкального, драматического, песенного и др Традиция исполнения жрицами–женщинами древних коллективных мистерий, посвященных культу Великой Матери-богини, у народов Передней Азии, проникла в среду тюркских народов через кочевые восточно-иранские

племена В историко-культурном плане данная традиция проявляется в обрядовых плясках, инсценирующих танцы небесных дев, исполняемых скифскими жрецами – «знареями» (букв мужчина – жрец, исполняющий роль женщины) В тюркской среде они стали означаться термином «играющий» (оойнооччу/ойнакчы/ойынчи/ойунчи/ойуун) Посредством игры, перевоплощения, изменения пластики движений и голоса шаман создавал образ женского божества

Образ женщины – старой девы, превратившейся в нечистого духа, у хакасов имел название – *хыс хуба*, или *хыс тос* – девичий фетиш. Через каждые три года во время жертвоприношения руководитель обряда, перевоплощаясь в образ нечистого духа, надевал женские ссрыги, девичью шапочку сахла и нагрудник пого Традиция перевоплощения шамана в обрядовых действиях в образ божества женского пола у народов Сибири имеет общность с шаманскими действиями в обрядах праздника Ысыах у якутов и мистериями-камланиями народов Средней Азии – узбсков, киргизов, уйгуров и сартов

Таким образом, в мифо-ритуальной традиции шаманских обрядовых действий выявляются типичные пластические мотивы и танцевально-игровые элементы, связанные с поклонением Великой матери-богини, образ которой создавал мужчина-шаман или руководитель жертвоприношения Для правдоподобного пластического перевоплощения шаман использовал характерные женские движения и пластику Так, например, основным положением ног шамана и на петроглифах, и в описаниях исследователей, а также живом бытовании является широкая выворотная позиция в полуприседании, аналогичное положение ног фиксируется и на всех петроглифах с изображением Богини-матери – роженицы Шаман, перевоплощаясь в женский образ, отображал в ритуальной пластике идею размножения, плодородия, потенции

В середине XX века главным действующим лицом на обрядовых игрищах Ягшаа наадан у бурят все еще являлся шаман, который для увеселения публики призывал зоо- и антропоморфные персонажи бурятской мифологии (надани онгонов) и разыгрывал несложные сценки, привлекая в них и зрителей На эту роль охотно выдвигали именно шаманов, так как они с профессиональным умением «входить в образ» могли доставить большее удовольствие зрителям По-видимому, эти игры некогда имели обрядовую функцию, которая с забвением породившей их мифологии утратила свое культовое значение Исчезновение этих игр у восточных бурят связано с распространением ламаизма, северного тибетского буддизма, пришедшего в Бурятию в конце XVII века, с его жесткими гонениями на язычество, олицетворяемое, прежде всего, играми онгонов

В этот период появляется ламаистское духовенство с его сложной иерархией, возводятся дацаны, устраиваются пышные религиозные процессии, пантомимические «пляски богов» в исполнении лам. Буддийская мистерия «Цам» это религиозный ритуал, с применением ряда театрализованных приемов для сохранения тайны истинных целей этого ритуала. Наиболее красочным и театрализованным богослужением был «Цам-хурал» (цам – от тибетского «чам» – танец). В дацанах хранились специальные руководства на тибетском языке, содержащие сведения об исполнении движений священных танцев. Особую подготовку проходили исполнители и постановщики танцев – ламы-тантрины. Они строго придерживались существующего канона. Танец «масок» начинался выходом на круг по одному, попарно или группами танцующих, которые то медленно, то быстро принимали различные пластические позы, кружили по сцене в такт музыке. При этом в руках они держали символические предметы, манипуляция которыми во время танцев имела сакральный характер. «Маски» подразделялись на три группы – маски различных мифических животных, маски докшитов, грозных божеств, и маски персонажей, представляющих разных людей. Любимым персонажем «Цама» был Сагаан Убугуун (Белый Старик) с длинной седой бородой, одетый в национальный халат и с деревянным посохом в руке. Этот персонаж, по мнению ряда исследователей, имел народные истоки и вносил оживление своими проказами, играми в религиозную мистику.

В параграфе проанализированы танцевально-игровые элементы, которые использовались в шаманских и буддийских мистериях. Эти движения и пластика имеют как символическую составляющую, так и подражательное начало. Подражательные танцы и игры являлись реликтами мифологических воззрений этноса и представляли условное воспроизведение наиболее значимых мифологических событий посредством ритуального перевоплощения. В результате исследования танцевально-игровых элементов в шаманской и буддийской мистериях, выявлены их основные аналоги в комплексе ритуальных костюмов, масок-личи и кинетических текстах ее исполнителей. Так, ламы низкой категории надевали головной убор, похожий на головные уборы енисейских шаманов (А. К. Кужугет). Шаманские маски-личины с рогами и устрашающим выражением, обнаруженные на скалах святилища Мугур-Саргола в Туве, можно сравнить с масками в мистерии «Цам». Очевидно, имеются аналогии и в кинетическом тексте шаманской и буддийской мистерий, наиболее ярко проявляющиеся в выворотных положениях ног исполнителей в полуприседании.

Глава 3 «Историко-генетические и семантические аспекты танцевально-игровой культуры народов Сибири» посвящена выявлению генезиса и семантики танцевально-игровой культуры этносов региона. Концептуальные модели в исследовании представлены на материале анализа мифологических архетипов, которые позволяют не только восстановить содержание того или иного культурного кода, но и верифицировать уже имеющиеся смысловые реконструкции. Диссертант раскрывает содержание знаков и символов, используемых в играх и танцах с учетом особенностей традиции на основе применения трехуровневого анализа семантики, синтактики и прагматики.

В первом параграфе «Реконструкции исторических форм традиционных игр народов региона» выявляются этапы трансформации первоначального мифоритуального или обрядового сюжета в традиционную игру. Игровое или танцевальное движение (кинетический знак), нередко «переживает» тот образ, который он некогда маркировал, и сохраняется во времени в переосмысленном виде. Путем совмещения мифологического образа с его кинетическими и звуковыми знаками, сохранившимися в обрядах, игровом и танцевальном фольклоре разных народов, удалось получить целостное представление об эволюции обряда в игровые формы.

Сравнительно-сопоставительный анализ типологически и стадиально синхронного материала по играм разных народов региона помогает выстроить историческую ретроспективу и увидеть за поздними наслоениями, в том числе и заимствованиями, слитный архаичный субстрат, свидетельствующий, возможно, об общности этно- и культурогенеза или же длительного и активного культурного общения.

Материал по подражательным играм у западных бурят свидетельствует о значительном пласте игровой культуры связанной с обитателями тайги. Это *Баабгайн наадан* (медвежья игра), *Нойр наадан* (глухаринная игра), игры, имитирующей сбор съедобных растений, выделку кожи, и игры с гримасами, аналогии которым можно найти в игровой и танцевальной культуре аборигенного населения северо-востока России (эвенки, чукчи, ительмены, коряки). Признание этого факта открывает доступ к мифологии, исторической реконструкции игровых образов для их сценических интерпретаций.

Игры, связанные с хозяйственно-культурным типом таежных охотников, с точки зрения формальных признаков представляют архаичную стадию игры, основанную на точном воспроизведении повадок промысловых зверей и птиц. Игры, восходящие к быту степных кочевников, отражают их образ жизни, заботу о защите стада от хищников и т.д. Традиционные игры народов региона с мотивом защиты некогда имели обрядовый характер как

средство профилактической магии. Можно утверждать, что такие игры представляют собой более высокую ступень развития: они имеют массовый характер, обязательные для всех участников правила, мотив состязательности в них выходит на первый план. Элемент импровизации, перевоплощения, столь важный в подражательных играх, присутствует здесь факультативно, так как он не оказывает существенного влияния на исход игры.

Таким образом, противопоставления *таежное–стенное, охотско-товарство воплотились в традиционном игровом фольклоре этносов через оппозицию, отражающую мотивацию игры: подражание–состязание, импровизация–сюжет (правила).*

Во втором параграфе «Семантика ритуальных танцев и игр народов Сибири» выявляются семантические аспекты танцев автохтонных народов региона. В жизни традиционного общества ритуалы и обряды имеют особую значимость. Ритуал – это формализованное поведение или действие, не имеющее непосредственной целесообразности, направленное на упрочение связей членов социума между собой и с миром предков.

Как считает ряд исследователей, основными функциями обрядов и ритуалов жизненного цикла являлись социализация индивида, развитие жизни всей общины и восстановление связей между предками и потомками, прошлым и настоящим.

В сакральное время суток (с сумерек до рассвета) и переходные сезоны годового цикла (весна – прибывание солнечного света и осень – убывание солнца) устраивались многодневные обряды, включавшие ритуальные танцы, игры и развлечения, основной функцией которых было стимулирование чадородия людей, плодovitости скота, роста растений, т.е. обеспечение благополучия социума. У бурят во время свадеб и похорон проводились ритуальные игры «нааданы», включавшие круговые ритуальные танцы, подражательные игры, различные виды состязаний. Семантика бурятского слова наадан восходит к первоначальному смыслу слова «наадаха» (играть), зафиксированному в понятиях, относящихся к животному миру (хойр наадан – «глухариный ток», загаһа наадажа байна – «рыба мечет икру») и обозначающих брачные, сексуальные игры. Ритуальная пляска шамана, изображавшего *жеребца*, и сопровождавших его *девяти* девушек, изображавших *кобылиц*, зафиксирована в якутском архаическом обряде «получения половой страсти у духа Земли для людей и скота». В ней шаман с конским ржанием начинал кружиться и издавал призывные крики жеребца, в этот момент собравшиеся женщины начинали ржать по-конски, набрасывались на шамана и делали над ним любовно-растные движения. Участники обрядового действия посредством ритуаль-

ных движений стремились повлиять на плодородие почвы, рождаемость людей, приплод скота

Кинетический канон ритуального кругового танца якутов «Осуохай» воспроизводит в обобщенно-художественной форме побегку священного животного – лошади, а кульминационные прыжки означают его полет В круговых танцах народов Сибири юкагиров, эвенков, эвенков прослеживается целый ряд подражательных движений, не как имитации реального животного, а как ассоциативных, призванных показать лишь наиболее характерные его черты У бурят в вечерочных нааданах шаман в пластической форме также изображал укрощение лягающегося коня, его побегку, характерные движения ног и тела животного. Сохранение в художественно-обобщенной форме пластики коня связано с почитанием его как *солнечного божества*, обладающего животворящим началом При проведении как свадебных, так и погребальных обрядов у бурят лошадь облакалась теми же обрядово-символическими знаками, что и люди В алтайской свадебной обрядности символическим пожеланием большого благополучного потомства, сексуальной энергии являлась ритуальная игра «Сойкониш», заключающаяся в нападении дяди жениха, исполнявшего роль жеребца – айгыр, на родственницу невесты, игравшую роль кобылы – *бее* В разных вариантах эта игра известна киргизам, тувинцам, бурятам

В этих играх и танцах прослеживается мотив нападения участников друг на друга, подражание крикам животных, ритуальный смех, перевоплощение в иное существо (жеребца и кобылиц), противостояние двух родов – жениха и невесты В традиционной культуре все эти знаки связываются с мотивами *инобытия*, участниками обрядовых игр, их общением с *иным* миром для получения жизненной энергии, потенции от Природы

У тувинцев проявлением свободы добрых половых отношений являлся традиционный молодежный праздник «Ойтулааш», в состав которого входило множество игр и развлечений Наряду с играми, у тувинцев существовала целая *система игр-развлечений*, подводивших молодежь к интимности Молодежь приезжала на праздник, в основном, на лошадях и быках Бык в традиционной культуре целого ряда народов Евразии символизировал «иной» мир Обращенностью игрового действия к «иному» миру являлись, например, скачки молодежи во время проведения праздника «Ойтулааш» при лунном свете на быках без седел В «нижнем» мире, по поверьям тувинцев, духи также ездили на быках без седел

Мотив инобытия, связи с иным миром характерен и для свадебной обрядности бурят. Невеста играла в них пассивную роль Ее *одевали*, *сажали* на коня, *ставили* в центре ритуального кругового танца, тогда как члены социума проявляли наивысшую активность и исполняли ритуаль-

ный танец вокруг нее до полного изнеможения Ритуальные танцы, исполнявшиеся в брачных церемониях, имели амбивалентный характер – с одной стороны, *приобщали* нового члена социума, находящегося в инобытии, временной смерти, а с другой – *закрывали* дорогу в *иной* мир

Во время похоронного обряда у западных бурят в древности также исполнялся круговой ритуальный танец «Ехор» Танцевали живые люди «амитан» (обладающие душой, дыханием) и «наһатан» (обладающие возрастом), а за их спинами незримые духи «хубхай» и «бохолдои» тоже танцевали, только они никогда не образовывали сплошной круг, их хором составлял два полукруга, по архаическим представлениям это связано с тем, что в «том» мире нет солнца По ранним воззрениям целого ряда народов Сибири в незамкнутый круг танцующих могли войти «нечистые силы» и навредить всем живым, поэтому круг танцующих непременно должен быть сомкнут Сомкнутый, сплошной круг имеет солярную символику, охранительную и очистительную функции, его замкнутость маркирует единство, целостность социума Здесь прослеживается оппозиция в рисунке и семантике танца живых людей и духов /целое/нецелое/половина/. Духи Нижнего мира в якутском фольклоре характеризуются как «половинчатые», «половинники», т.е. однорукие, одноглазые, одноногие Отсюда и рисунок танца, который они «водят» за спинами живых людей половинчатый, нецелый, отражающий их недостаточность, инобытийность

Кинетический анализ ритуальных танцев и игр в обрядах жизненного цикла народов Сибири выявляет их оргиастическую природу, направленную на важнейшую функцию рода – его воспроизводство В этих танцах и играх в свадебной и похоронно-поминальной обрядности обнаруживается ряд функциональных и семантических сходжений

Круговой ритуальный танец издревле был необходимой составной частью обрядовых игр, связанных с молениями и жертвоприношениями Общество выделяло ядерные фрагменты памяти (наиболее ценный с точки зрения этого общества опыт) и осуществляло особый контроль над их сохранностью с помощью ритуала (А.Д. Байбурин) Танцы способствовали достижению тех целей, которые ставились при проведении конкретных ритуалов, сформированных в процессе исторического развития этноса

В главе 4 «**Метаморфозы танца и игры в самостоятельном и профессиональном хореографическом искусстве региона**» выявляется становление народного, а затем народно-сценического танца и его современных форм у народов Сибири

Игровая культура – основа формирования народного танца целого ряда так называемых «нетанцующих» народов этого региона, она оказы-

вает значительное влияние на развитие новых форм народно-сценической хореографии. Начиная с середины XX века сохранению и развитию этнических традиций в танцевальном искусстве народов Сибири стало уделяться особое внимание. Это связано со становлением и развитием самостоятельного творчества и профессионального хореографического искусства народов Сибири.

В первом параграфе «Историческая динамика танцевально-игровой культуры народов Сибири» показано, что, с одной стороны, игровая культура народа, являясь неотъемлемой частью обрядовой и праздничной культуры, сохранилась до наших дней, в немалой степени благодаря синкретическому единству в ее структуре элементов различных видов искусства: танца, песни, мимико-пластических представлений, театрализации. В большей степени этот фактор касается игр, в структуру которых органичным элементом входили действия с ярко выраженным драматическим и танцевальным характером. А с другой – традиционные танцы, тесно взаимосвязанные с различными сторонами производственной и духовной культуры народа, нередко содержали элементы игры, пантомимы и т. д.

*Игра-танец*. Игры, носившие ярко выраженный пластический характер, отраженный в ритмизованно-организованных подражательных движениях имитировавших повадки животных и птиц с элементами ряженья и маскировки, скорее являлись танцевально-игровым действием, чем игрой.

На ранних этапах развития культуры народов с охотничье-промысловым типом хозяйства игра нередко становилась хореографической инсценировкой предстоящего реального процесса охоты. Одна часть участников этого действия через пластику движения представляла охотников, а другая через пантомиму представляла хитрого сильного зверя с его характерными повадками, увертками, привычками. В этом «репетиционном» моменте уже имеются все элементы хореографии: человек, действующий как бы от имени иного существа, перевоплощается в него посредством танцевально-пантомимического действия, ряженья в шукуру или надевания маски-личины.

В этой связи обрядовые игры с явно выраженными хореографическими элементами можно считать одной из ранних форм танцевального искусства. К их числу можно отнести древнейшие игры бурят, сложившиеся в условиях присваивающего типа хозяйства, например, танец-игра тетеревов или глухариная пляска, медвежья, козлиная, волчья игры и др., которые исследователи одновременно называют как игрой, так и танцем.

Однотипны с бурятскими игры-танцы состязательного характера, известные в традиционной культуре якутов, эвенков, алтайцев, удэгейцев, ительменов, которые исполняются под тот или иной аккомпанемент и со-

стоят из одного движения – прыжков на корточках, которые продолжают-ся до полной победы одного из участников.

Что касается вопроса отнесения подобных игр к танцам или игре в чистом виде, то мы согласны с определением С Ф Карабановой, которая считает их примером перехода игры в танец, определяя как *простейшие танцы*, появившиеся на основе традиционных игр.

М.Я Жорницкая, описывая ряд подвижных игр якутов, обнаруживает аналогии в кинетическом построении с играми бурят, отмечает, что они обладают танцевальными элементами и нередко сопровождаются припевом. К числу таких игр она относит игру *чохчоохой* и *атах тенсии*, которые исследователь классифицирует как игры-танцы.

Таким образом, можно выделить *первый этап* процесса трансформации ряда игр в переходную форму, определяемую как *игра-танец*, затем *танец-игра*.

Следующий этап в процессе трансформации игры в танец мы наблюдаем в некоторых играх онгонов у бурят. Маскированные участники обрядовых увеселений у бурят назывались онгонами для игры (игровые онгоны).

Среди театрально-мистических и отчасти комических игр онгонов было пластическое представление, в котором исполнитель с большой точностью и живостью посредством пластической пантомимы представлял процесс укрощения коня. В этой игре уже имеется *сюжетная линия* сначала исполнитель пытается вскочить на коня, а когда ему это не удастся, отскакивает от него и обнаруживает нерешительность, боязнь. Далее появляется второй участник, который как бы держит коня за уши и помогает в его усмирении. Пластика главного исполнителя *усложнена* прыжками, подскоками, поворотами и имеет импровизационный характер. Такие игры имеют достаточно сложную драматургическую композицию и представляют собой в определенной степени хореографическое действо с игровыми элементами, которые можно классифицировать как танцы-игры. В хореографии к танцам-играм содержательно близки танцы, называемые исследователями «сельскими», «светскими», «будничными», «праздничными».

Таким образом, выявлен последовательный переход традиционных игр народов Сибири сначала в *игры-танцы*, а затем, по мере насыщения их более развитой лексикой, рисунком и сюжетной линией в простейшие *танцы-игры*.

Следующим этапом формирования танцевально-игровой культуры стало развитие самостоятельного хореографического творчества с национальным колоритом. Самостоятельность стала ярким явлением советской культуры. В это время (1930–1940-е годы) в регионе формируется и развивается *народно-сценический танец*. Массовая самостоятельность должна

была стать не просто формой эстетического самообразования, но и необходимым проявлением свободного труда советского человека. В 1930-е годы в различных союзных и автономных республиках появились самостоятельные национальные ансамбли песни и пляски. С конца 1950-х годов наиболее зрелым самостоятельным коллективами стали присваивать звания «Народных»»

Народно-сценическая хореография была призвана манифестировать лучший в мире общественный строй, нового советского человека, миру дружбу народов, социальный оптимизм и т.п. Тоталитарная система культивировала подозрительное отношение к творческой личности, индивидуальности и делала ставку на авторитет неперсонифицированной массы. В народно-сценической хореографии прочно утвердились балетмейстерские и исполнительские штампы, однотипные схемы. Отсюда – распространение во всем искусстве и в хореографии, в частности, унифицированных моделей, нивелировка этнического. Кроме того, национальная традиционная художественная культура в этот период в известной степени подвергалась аккумуляции, что также негативно сказалось на дальнейшем развитии художественного творчества самобытных культур.

Во втором параграфе «**Метаморфозы традиционных игр в хореографическом искусстве бурят, якутов, алтайцев, хакасов**» выявляются основные этапы становления и развития народного танца в регионе. В процессе формирования национальной хореографии у народов Сибири и Дальнего Востока, у которых танцевальное искусство в прошлом не получило достаточного развития, неопределимую роль сыграли народные игры. Танцы, поставленные рядом балетмейстеров на основе игр без сюжета, зачастую почти полностью воспроизводили их структуру, согласуя все движения исполнителей с ритмическим аккомпанементом и распределив их движения по фигурам. Такие танцы, благодаря слиянию народных игр с пластическими танцевальными элементами, имеющими большую временную устойчивость, приобретали *форму народного танца*. Танцевальные элементы в постановочных танцах-играх состоят из простых движений – переменные шаги, подскоки и т.д., посредством которых участники делают переходы от одной фигуры к другой. Пространственный рисунок в этих танцах тоже не сложен – это линии, полукруги, круги, однако рисунки имеют традиционную устойчивость. Движения игры, сливаясь с танцевальными движениями, приобретают новые качества: становятся ритмичными, выразительными, эмоционально насыщенными, т.е. игра переходит в творческий акт.

Ярким примером такой трансформации, произошедшей в более близкое к нам время, является хореографическая композиция «Альчур» (Пла-

ток), созданная Т.Е. Гергесовой. Как известно, забайкальские буряты служили в казачьих полках, и эта служба оставила глубокий след в быту народа. Возвращаясь со службы, молодые казаки дарили невестам подарки – узорчатые шелковые платки-альчур. Этот *обычай* постепенно трансформировался в *народную игру*. Участники художественной самодеятельности с. Ноехон Селенгинского района Бурятии, бережно сохранив все моменты игры, для большей выразительности привнесли в ее структуру танцевальные элементы, ритмические притопывания, хлопки в ладоши, обогатили рисунок игры, которая трансформировалась в *игру-танец*, а по мере развития и исполнения его на сценической площадке в новую форму – *танец-игру*. На основе танца-игры Т.Е. Гергесовой была создана развернутая *хореографическая сюита* «Альчур», состоящая из 4-х частей.

Таким образом, прослеживается процесс трансформации игры в сценическое хореографическое произведение по следующей схеме *обычай–игра–игра-танец–танец-игра–хореографическая сюита*.

Во второй половине 1920 – начале 1930-х годов зарождаются истоки балетного искусства в национальных республиках, создается сеть профессиональных хореографических групп. В Бурятии становление любительской хореографии и профессионального балета связаны с изучением народных истоков, древних религиозных мистерий, с интересом к народному художественному творчеству. Профессионалы в области музыкального, хореографического, драматического искусства, приехавшие в республики во второй половине 1920 – начале 1930-х годов, помогли в становлении профессионального искусства Якутии, Тувы, Бурятии, Хакасии.

Первые народно-сценические танцы хакасов были созданы в 1950–1960-е годы под руководством Сары Даниловны Словиной – балетмейстера и художественного руководителя ансамбля «Жарки». Творческий путь ансамбля «Улгер» был направлен на поиски наиболее подходящих тем для создания музыкальных, танцевальных, фольклорных произведений, которые были максимально приближены к народным истокам. На основе традиционных игр и обрядов хакасов балетмейстером Т. Райковой был создан ряд ярких танцев: «Танец воинов», «Шаманский танец», «Танец орлов». На основе почитания и ритуального поклонения священному дереву Березе балетмейстером Т. Райковой был создан танец «Пай хазын», который исполнили участницы танцевальной группы ансамбля песни и танца «Улгер».

Известный балетмейстер И.А. Моисеев оценивал игры как важный источник, питающий творческую фантазию художника. В опере «Энхэ-Булат-Батор» (1940) на сцене бурятского музыкально-драматического театра им были поставлены массовые народные танцы с развитой драматургией и органичным вплетением в их канву народных игр и развлечений.

Роль И Моисеева в создании балетного театра советских национальных республик трудно переоценить, о ней писали многие искусствоведы. Он значительно расширил палитру народно-сценического танца, обновил традиции и формы хореографии.

Буддийскую мистерию «Цам» и шаманское камлание театроведы Бурятии, Тувы, Якутии причисляют к проявлению своеобразного культового театрального искусства. Элементы шаманского камлания включены в структуру целого ряда художественных произведений региона, нашли они свою интерпретацию в бурятских балетных спектаклях «Во имя любви», «Красавица Ангара» на сцене Бурятского театра оперы и балета, в самобытных хореографических произведениях тувинских балетмейстеров.

Важной составляющей создания национального балета стало обращение ряда композиторов к балетному театру. Неисчерпаемые богатства народной музыки, старинных песен, народных эпических сказаний, национальных игр стали источником для рождения первых бурятских и якутских балетов. Благодаря творческим поискам композиторов Д. Аюшева, Б. Ямпилова, Ж. Батуева, М. Жиркова, Г. Литинского, были созданы музыкальные произведения с национальным колоритом, что способствовало становлению профессиональной хореографии Бурятии, Якутии, Алтая.

Богатая самобытная игровая культура алтайцев нашла свое отражение в сценических танцах целого ряда талантливых деятелей хореографического искусства Горного Алтая. Большая роль в становлении алтайской хореографии принадлежит К. Ф. Малчиёву. Талантливые произведения балетмейстера отличаются ярким национальным колоритом, своеобразием пластических приемов, основанных на глубоком знании народных обычаев, обрядов, сказочных сюжетов и легенд, алтайского героического эпоса и народных игр. Самобытная игровая культура народа нашла свое отражение в первой программе фольклорного ансамбля Горного Алтая, созданного в 1986 году.

Новой вехой в развитии национальной хореографии алтайцев стало создание театра танца «Алтам». Репертуар театра включает хореографические композиции на основе мифов, сказаний и эпоса народа. В хореографических картинах и этнобалетах на высоком художественном уровне показана картина мира алтайцев, яркие хореографические образы-символы белой березы, священной горы Белухи, глубоко почитаемых животных. Балетмейстер А. И. Шиньжина на основе игровых элементов и национальных игр алтайцев создала яркие постановки «Курелей алтайских кукол» и игровой танец пяти братьев-пальцев «Башпарак». Таким образом, самодеятельное и профессиональное искусство, обогащенное яркой игровой культурой народов региона, вышло на новый этап своего развития.

В третьем параграфе «Интерпретация мифов, ритуалов и игр в современном профессиональном хореографическом искусстве Восточной Сибири» анализируется современная хореография, богатая сюжетами, мотивами и темами традиционных мифов, обрядов, ритуалов. Сегодня в социуме вместо пропагандистской функции на первое место вышла художественная. В настоящее время все чаще оценивается не общий профессиональный уровень коллектива, а оригинальное балетмейстерское решение, индивидуальный творческий метод того или иного балетмейстера-постановщика, т.е. на первый план выходит художественно творческий критерий. В последнее десятилетие в регионе создан целый ряд хореографических произведений, основанных на танцевально-пластических элементах, вкрапленных в структуру обрядов, ритуалов, религиозных мистерий. Балетмейстеры региона – А. Шинжина, И. Доможакова, Г. Баишев, В. Донгак, Д. Бадлуев находят новые сюжеты, приемы и формы, позволяющие открыть современному человеку знаково-символическую природу традиционных танцев, глубинную семантику народных игр, сохранивших для потомков генетический код культуры этноса.

Ярким примером может служить «Песнь про мать Лебедь» – вокально-хореографическая композиция Бурятского государственного театра танца «Бадма Сэсэг» в постановке Д. Бадлуева. Это прекрасный образец современного авторского прочтения древних кодов танца и их художественной интерпретации.

Одной из самых ярких, интересных и масштабных постановок Д. Бадлуева является спектакль-стихия по мифам и легендам монголоязычных народов «Угайм Сулдэ», что в переводе означает «Дух Предков». В основе анализируемого спектакля лежат мифы и легенды о тюрко-монгольских божествах и тотемах. Спектакль представляет собой череду эпизодов, в которых мифологические существа, тотемы сочетаются священным браком с девушками разных родов. Тотемами являются у булагатов Буха нойон, эхиритов – Налим, хори-бурят – Лебедь. О тотемах бурятского народа, происхождении родов и племен поставлен спектакль Государственным театром песни и танца «Байкал». В спектакле собирательный образ девяти матерей – девяти хранительниц жизни на земле, противопоставлен злым разрушительным силам. Красной нитью проходят «первые свадьбы» представителей разных родов, знаменующиеся народными песнями, играми и традиционными танцами. Спектакль «Угайм Сулдэ» открывает новую веху в музыкально-хореографическом творчестве и продолжает лучшие традиции бурятского национального искусства.

Таким образом, на примере бурятской, якутской, алтайской, хакасской национальной хореографии выявляется динамика трансформации

традиционных игр в различных формах сценической хореографии хореографической композиции, танцевальной сюите, вокально-хореографической картине, национальном этнобалете.

Этнобалеты, созданные в последние годы талантливыми балетмейстерами Сибири, являются особым видом зрелища. Этнобалет как театральное синтетическое зрелище является одновременно сложной знаковой системой. Современная трансформация традиционной культуры связана с формированием новых моделей поведения человека, таких, как ритуал – модель социального института; ритуал – праздник – праздничная модель, ритуал – театр – театральная модель, ритуал – миф – мифологическая модель. Отсюда процесс трансформации культуры можно охарактеризовать как поликультурный, включающий все многообразие моделей этносов Сибири.

В современном мире функции балетного театра как современной модели ритуализации жизни являются наиболее востребованными. В этнобалете средствами танца, игры, пантомимы, актерского перевоплощения передаются базовые ценности этноса: почитание предков, бережное отношение к природе, культурному наследию, человеческому творчеству, совершенствованию человека.

В **Заключении** автором подводятся итоги исследования и рассматриваются его перспективы.

В диссертации выявлено, что наиболее весомый вклад в изучение традиционной культуры, в контексте которой бытовали игры и танцы Сибири внесли историки и фольклористы. Интерес к традиционной танцевально-игровой культуре был связан с зарождающимся хореографическим искусством, и потребностями развития современной региональной художественной культуры.

Смысловое содержание игры и танца было связано с миром духовных ценностей и их сменой в истории народов Сибири. В своем развитии содержание танцевально-игрового искусства прошло четыре крупных эпохальных этапа: тотемистический, мифологический, эпический, этнографический, а затем стало использоваться в профессиональной хореографии.

Отмечается, что мифоритуальные и религиозные основы традиционной танцевально-игровой культуры этносов Сибири наиболее ярко отражены в тотемических игро-плясках, в круговых ритуальных танцах автохтонных народов региона, шаманских и буддийских мистериях.

Показывается, что реконструкция исторических форм традиционных игр народов региона выявляет этапы трансформации первоначального мифоритуального или обрядового сюжета в традиционную игру. Игровое или танцевальное движение (кинетический знак), нередко «переживает» тот образ, который он некогда маркировал и сохраняется во времени в переосмысленном виде.

Процесс трансформации традиционных игр народов Сибири в танец происходил по следующей схеме обряд (обычай) – игра-танец – танец-игра – народный танец – сценические формы хореографии

В современном социуме вместо пропагандистской функции искусства на первое место вышла художественно-просветительская Авторский творческий метод того или иного балетмейстера-постановщика, глубокое проникновение в духовный мир традиционной культуры помогли избежать штампов, бездумного тиражирования отдельных образцов, нивелирования ценностного содержания самобытной культуры этносов Сибири В настоящее время остро стоит вопрос о сохранении и развитии подлинно народных образцов культуры Успешное решение этих проблем видится в единстве глубокого постижения традиционной танцевальной культуры и новаторского ее преломления в разных формах и жанрах современного хореографического искусства

Этническим общностям для сохранения и трансляции своеобразия своей культуры необходимо обращаться к поискам новых выразительных средств танцевального искусства, в том числе, за счет внедрения современных коммуникативных технологий, поиска особых методов творчества, нетрадиционных выразительных средств Это позволит адекватно выразить ценность художественного наследия народов региона, а также даст импульс к творческому осмыслению и воплощению средствами хореографического искусства культурных реалий современности

## **Основные публикации автора по теме диссертации**

### **Монографии**

- 1) Буксикова, О Б Традиционные игры бурят в конце XIX–начале XX в и опыт их трансформации в национальной хореографии монография / О Б Буксикова // Сибирь этносы и культуры – Вып 8 – М , Улан-Удэ ИПК ВСГАКИ, 2004 – 138 с (10,1 п л)
- 2) Буксикова, О Б Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири семантика и интерпретация монография / О Б Буксикова. – Улан-Удэ Изд-во БНЦ СО РАН, 2009 – 186 с , илл (11,2 п л) (февраль)

### **Учебные и методические пособия**

- 1) Расновская, О Б (Буксикова О Б ) Интенсификация преподавания хореографических дисциплин в высших и средних учебных заведениях учеб - метод пособие / О Б Расновская (О Б Буксикова) – Улан-Удэ ИПК ВСГАКИ, 1995 – 48 с (2,8 п л)

- 2 Буксикова, О Б Танцевально-игровая культура бурят Приангарья . учеб - метод пособие / О Б Буксикова, Д А Николаева – Улан-Удэ ИПК ВСГАКИ, 2001 – 46 с илл (2,1 п л )
- 3 Буксикова, О Б Трансформация в хореографии традиционных игр народов Сибири учеб пособие / О Б Буксикова. – Улан-Удэ ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006 – 148 с (10,1 п л )
- 4 Буксикова, О Б Программа и методические рекомендации по практике для студентов 1–5-х курсов специальность 071301 «НХТ» Квалификация «Художественный руководитель хореографического коллектива, преподаватель» / О Б Буксикова [и др ] – Улан-Удэ · ИПК ВСГАКИ, 2008 – 52 с (1,1 п л )

#### Статьи в научных сборниках и журналах

- 5 Буксикова, О Б Из опыта использования хореографии в фольклорном представлении / О Б Буксикова // Материалы Всесоюзного фестиваля Байкальские встречи – Улан-Удэ ИПК ВСГАКИ, 1989 – С 27–29 (0,2 п л )
- 6 Буксикова, О Б Изучение традиционной танцевальной культуры Восточной Сибири в процессе профессиональной подготовки студентов / О Б Буксикова // Культура и общество, возникновение новой парадигмы тез докл и сообщ всерос науч конф – Кемерово, 1995 – Ч 3 – С 60–63 (0,2 п л )
- 7 Буксикова, О Б Совершенствование подготовки студентов хореографической специализации / О Б Буксикова // Методология и методика реализации регион и нац компонентов гос образоват стандарта России мат-лы регион науч -практ симпозиума – Улан-Удэ ИПК ВСГАКИ, 1997 – С 113–117 (0,4 п л )
- 8 Буксикова, О Б Народные игры бурят, как источник для работы балетмейстера / О Б Буксикова // Традиц фольклор в полиэтнических странах мат-лы II междунар симп – Улан-Удэ ИПК ВСГАКИ, 1998 – С 121–125 (0,4 п л )
- 9 Буксикова, О Б Элементы театрального действия в народных играх и развлечениях бурят / О Б Буксикова // Театр и театральное образование Восточной Сибири и Севера регионально-национальные аспекты мат-лы межрегион науч -практ конф , г Улан-Удэ 22–25 ноября, 1999 г – Улан-Удэ, 1999 – С 166–171 (0,4 п л )
- 10 Буксикова, О Б Семантика народных игр бурят / О Б Буксикова // Образование и культура XXI века мат-лы межрегион науч -практ. конф – Улан-Удэ, 2000 – Т. 1 – С 257–262 (0,4 п л )
11. Буксикова, О Б Семантика традиционных игр бурят конца XIX начала XX вв / О Б Буксикова // Досуг Творчество Культура сб науч тр /

- РАН Сиб отд-ние Омск фил объединен ин-та истории, филологии и философии [и др ] – Омск, 2000 – Ч 2 – С 59-62 (0,4 п л )
- 12 Буксикова, О Б Роль игры в становлении народной хореографии бурят / О Б Буксикова // Байкальские встречи-III Культуры народов Сибири мат-лы III междунар науч симп, 13 июня–15 июня 2001 г – Улан-Удэ, 2001 – Т 2 – С 98–102 (0,4 п л )
  - 13 Буксикова, О Б К вопросу о генезисе и семантике медвежьих игр у бурят / О Б Буксикова // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии материалы междунар науч -практ конф , 14–15 мая г Улан-Удэ – Улан-Удэ, 2002 – С 115–121 (0,5 п л )
  - 14 Буксикова, О Б Семантика и функции традиционного танца бурят «фойр наадан» / О Б Буксикова // Проблемы танцевальной педагогической деятельности психолого-педагогические, региональные и методологические аспекты сб науч тр I Сибирского науч -практ конгресса «Танцы народов Сибири» – Новосибирск, 2002 – С 5–9 (0,4 п л )
  - 15 Буксикова, О Б Трансформация традиционных игр бурят в национальной хореографии / О Б Буксикова // Национальная хореография проблемы и перспективы развития мат-лы I регион науч -практ конф , 15 ноября 2001 г – Улан-Удэ, 2002 – С 87–92 (0,4 п л )
  - 16 Буксикова, О Б Мифоритуальные истоки традиционных танцевальных движений у бурят / О Б Буксикова // Этнокультурное образование совершенствование подготовки специалистов в области традиционных культур мат-лы IV междунар науч симп , 25–28 сентября 2003 г , г Улан-Удэ – Улан-Удэ, 2003 – Т 2 – С 259–262 (0,4 п л )
  - 17 Буксикова, О Б Семантика и функции традиционных танцев бурят / О Б Буксикова // Хореографическое образование в Восточно-Сибирском регионе тенденции развития История Концепции Перспективы мат-лы регион науч -практ конф – Улан-Удэ, 2003 – С 316–322 (0,5 п л )
  - 18 Буксикова, О Б Традиционная танцевальная и игровая культура народов Восточной Сибири проблемы сохранения и развития / О Б Буксикова // Хореографическое образование в Восточно-Сибирском регионе тенденции развития История Концепции Перспективы мат-лы регион науч -практ конф – Улан-Удэ, 2003 – С 230–237 (0,6 п л )
  - 19 Буксикова, О Б Кинетический анализ шаманских камланий народов Сибири и Америки (к постановке проблемы) / О Б Буксикова // Культурные связи Древней Сибири и Америки проблемы, исследования, гипотезы мат-лы междунар науч -практ конф , 20–24 июля 2004 г , пос Кырен – Улан-Удэ, 2004 – С 36–44 (0,7 п л )

- 20 Буксикова, О Б О книге «Основы алтайского танца Курее-Янгр» / О Б Буксикова // Основы алтайского танца Курее-Янгар / Под ред. А.И. Шинжина – Горно-Алтайск, 2004 – С. 159–160 (0,1 п л )
- 21 Буксикова, О Б Проблемы сбора, фиксации и трансформации танцевального фольклора народов Восточной Сибири / О Б Буксикова // Традиции и современность в духовной культуре народов Бурятии мат-лы науч - практ конф 16 апреля 2004 г – Улан-Удэ, 2004 – С 87–90 (0,3 п л )
- 22 Буксикова, О Б Роль и значение традиционной игры в учебной и творческо-исполнительной деятельности детского хореографического коллектива / О Б Буксикова // Детский танец – родник творческой самобытности народа мат-лы I регион фестиваля дет. хореогр коллективов «Алтан Булаг» (Золотые родники) и науч -практ конф – Улан-Удэ, 2004 – С 52–56 (0,4 п.л )
- 23 Буксикова, О Б Семантика десяти альчигов из гуннского погребения в Забайкалье / О Б Буксикова // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии мат-лы II междунар науч -практ конф , 18–19 ноября 2004 г , г Улан-Удэ – Улан-Удэ, 2004 – Т 3 – С 88–91 (0,3 п л )
- 24 Буксикова, О Б Ритуальные танцы в свадебных и поминально-погребальных обрядах народов Сибири / О Б Буксикова // Образование, культура и гуманитарные исследования Восточной Сибири и Севера в начале XXI века мат-лы V междунар науч симп , 28–30 сентября 2005 г , г Улан-Удэ–оз Байкал Байкальские встречи-V – Улан-Удэ, 2005 – Т 1 – С 243–248 (0,5 п л )
- 25 Буксикова, О Б Педагогический аспект поликультурного образования и воспитания студентов хореографической специализации О Б Буксикова, А И Каржаубаева // Актуальные вопросы воспитательной работы в условиях вуза мат-лы III межрегион науч -практ конф , 17 марта 2006 г – Улан-Удэ, 2006 – С 177–180 (0,2 п л / 0,2 п л ).
- 26 Буксикова, О Б Проблемы сохранения и трансляции игровой культуры бурят в современных условиях / О Б Буксикова // Буряты в контексте современных этнокультурных и этносоциальных процессов Традиционная культура, народное искусство и национальные виды спорта бурят в условиях полиэтничности сб ст – Улан-Удэ, 2006 – Т 1 – С 422–428 (0,5 п л )
- 27 Буксикова, О Б Семантические и кинетические аспекты танцевальной культуры народов Восточной Сибири / О Б Буксикова // Культурная традиция и современный танец в образовательном пространстве Сибирского региона – Барнаул, 2006 – С 11–15 (0,4 п л )
- 28 Буксикова, О Б Танцевальная культура в петроглифах Сибири / О Б Буксикова // Культурное пространство Восточной Сибири и Монго-

- лии мат-лы III междунар симп, 9–10 нояб 2006 г, г Улан-Удэ – Улан-Удэ, 2006 – Т 1 – С 313–324 (0,7 п л)
- 29 Буксикова, О Б Творческий метод выдающегося деятеля бурятской национальной хореографии Т Е Гергесовой / О Б Буксикова // Культура и образование проблемы и перспективы мат-лы междунар науч -практ конф, март 2006 г – Улан-Удэ, 2006 – С 156–160 (0,3 п л)
  - 30 Буксикова, О Б Семантика кинетического компонента в обрядах и ритуалах народов Сибири / О Б Буксикова // Сохранение духовного наследия и развитие национальной хореографии мат-лы междунар науч -практ конф (г Улан-Удэ, 22 июня 2007 г) – Улан-Удэ, 2007 – С 98–101 (0,3 п л)
  31. Буксикова, О.Б. Танец как полисемантический феномен культуры/ О.Б. Буксикова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 4 – С. 247–250 (0,5 п.л.).
  - 32 Буксикова, О Б Творческий потенциал педагогической школы танца в Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусства / О Б Буксикова // Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств в культурном пространстве Восточной Сибири и Севера мат-лы межрегион круглого стола, 12 апреля 2007 г, Чита – Улан-Удэ, 2007 – С 251–254 (0,3 п л)
  - 33 Буксикова, О Б Семантика и реконструкция традиционной игровой культуры народов Сибири / О Б Буксикова // Культура в контексте гуманитарных знаний Эстетика и семиотика культуры – М МГУКИ, 2007 – Т 2 – С 22–129 (0,6 п л)
  - 34 Буксикова, О Б Введение / О Б Буксикова / Проблемы и перспективы развития хореографического образования и этнохореографии в культурном пространстве Сибири и Севера сб ст – Улан-Удэ, 2008 – С 3–5 (0,1 п.л.)
  - 35 Буксикова, О Б Знаковые и смысловые аспекты танцевальной культуры / О Б Буксикова // Проблемы и перспективы развития хореографического образования и этнохореографии в культурном пространстве Сибири и Севера сб ст – Улан-Удэ, 2008 – С 14–18 (0,3 п л)
  - 36 Буксикова, О Б Культурологические аспекты танцевальной культуры / О Б Буксикова // Актуальные проблемы хореографического образования мат-лы междунар науч -практ конф – М, 2008 – С 39–44 (0,4 п л)
  37. Буксикова, О.Б. Отражение тотемических мифов и ритуалов в танцевально-игровой культуре народов Сибири / О.Б. Буксикова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 37–41 (0,6 п л).
  - 38 Буксикова, О Б Танцевальная культура поляков Сибири проблемы возрождения, сохранения, трансляции / О Б Буксикова // Современные тен-

- денции развития полонийного движения в России мат-лы междунар науч -практ конф , 19 сентября 2008 г , г Улан-Удэ – Улан-Удэ, 2008 – С 189–193 (0,3 п л )
39. Буксикова, О.Б. Танцевально-пластические образы в петроглифическом наследии Сибири / О.Б. Буксикова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 1. – С. 245–249 (0,5 п.л.).
  - 40 Буксикова, О Б Творческий потенциал преподавателей и студентов кафедры хореографии Института танца ФГОУ ВПО ВСГАКИ/ О Б Буксикова // Проблемы и перспективы развития хореографического образования и этнохореографии в культурном пространстве Сибири и Севера сб ст – Улан-Удэ, 2008 – С 5–10 (0,35 п л )
  - 41 Буксикова, О Б Трансляция танцевально-игровой культуры народов Восточной Сибири как способ инкультурации личности / О Б Буксикова // Наше наследие формирование устойчивой модели развития народной художественной культуры в современном мире мат-лы междунар науч симп Байкальские встречи-VI – Улан-Удэ, 2008 – С 216–219 (0,3 п л )
  - 42 Буксикова, О Б Тотемические мифы народов Сибири и их отражение в танцевально-игровой культуре / О Б Буксикова // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии от прошлого к будущему мат-лы IV междунар симп – Улан-Удэ, 2009 – С 301–310 (0,6 п л )
  - 43 Буксикова, О Б Семантика танцевально-игровой культуры народов Сибири / О Б Буксикова // Монгол ба Дорнод Сибирийн соелын орон зай = Культурное пространство Монголии и Восточной Сибири диалог культур сб ст – Улаанбаатар, 2007 – С 130–138 (0,5 п л )
  - 44 Buksikova, O Traditional Ethnic Dance of Buryatia / O Buksikova // Himalayan and Central Asian studies – New Delhi, 2007 – Vol 11, nos 3–4 – С 126–130 (0,4 п л )
  45. Буксикова, О.Б. Ритуальные танцы народов Восточной Сибири / О.Б. Буксикова // Вопросы культурологии. – 2009. – № 9. – С. 49–52 (0,5 п.л.). (сентябрь)
  - 46 Буксикова, О Б Семантика ритуальных игрив в праздничной культуре народов Сибири / О Б Буксикова, Ш Б Майны // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии от прошлого к будущему мат-лы IV междунар симп – Улан-Удэ, 2009 – С 90–97 (0,3 п л )
  47. Буксикова, О.Б. Танцевально-пластическая культура в артефактах Восточной Сибири и ее метаморфозы в народном танце / О.Б. Буксикова // Известия Российского государственного педагогического университета. – 2009. – № 106. – С. 241–249 (0,6 п.л.). (май)

- 48 Буксикова, О.Б. Миф и культ в модели мира народов Восточной Сибири / О.Б. Буксикова // Культурный потенциал Байкальского региона мат-лы междунар науч-практ конф, 3 июля 2009 г – Улан-Удэ, 2009 – Т 1 – С 215–226 (0,7 п.л.)
- 49 Буксикова, О.Б., Егорычев, А.М. Россия перед вызовами XXI века: контекст роста значимости образования / О.Б. Буксикова, А.М. Егорычев // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2009. – № 11. – С. 14–20 (0,3 п.л.). (сентябрь)
50. Буксикова, О.Б. Этническая модель мира в традиционной культуре народов Сибири / О.Б. Буксикова // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2009. – № 11. – С. 34–39 (0,6 п.л.). (сентябрь)

---

ЦНИТ «Астерион».

Подписано в печать 02.10.2009. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 3.

Тираж 100. Заказ № 343.

Тел./ф.: 275-73-00, 275-36-82