

*Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования*

«ТУВИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Санчай Чойган Херел-ооловна

**СЕМАНТИКА ТРАДИЦИОННОЙ
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВИНЦЕВ**

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры (культурология)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Хомушку Ольга Матпаевна

КЫЗЫЛ – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ОСНОВНЫЕ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ.....	20
1.1. Теоретические подходы к исследованию танца: танец как система знаков	20
1.2. Танец как элемент культуры	30
1.3. Семантика вербальных обозначений символической пластики тувинцев	40
ГЛАВА 2. СЕМАНТИКА СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ТУВИНСКОГО ТАНЦА: МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ.....	49
2.1. Семантика структурных элементов тувинского танца.....	49
2.2. Традиционные ценности, связанные с образом героя.....	61
ГЛАВА 3. ТРАНСЛЯЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ.....	71
3.1. Трансляция архетипических символов в танцевальной культуре тувинцев.....	71
3.2. Архетипические символы в сценическом танце тувинцев.....	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	95
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	103
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	129
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 А.....	150
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Б.....	151
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 В.....	152

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Танец, являясь живым, динамически развивающимся компонентом культуры, имеет свойство реагировать на тенденции постоянно меняющегося мира. Это сохраняющаяся в движении человеческого тела константа культуры. Танец «помнит» первоэлемент, архетип и как феномен культуры является своеобразным микрочипом, в котором хранится и транслируется информация культуры в телесном выражении из поколения в поколение. В этом смысле исследование феномена танца на примере тувинского – это взгляд не только на историко-культурную ретроспективу традиционной культуры, но и переосмысление современных тенденций, влияющих на тувинский танец и культуру в целом.

Данная работа является первой попыткой проанализировать структуру тувинского танца, наличие в содержании разновременных наложений и заимствований, которые отражаются в композиции, структуре, элементах танцевальных движений, в их семантике, отображая процесс формирования символической пластики танцевальной культуры тувинцев.

Материалами для нашего исследования послужили опубликованные научные работы по традиционным танцам народов с родственной этнической культурой. Кроме этого, мы опирались на материалы наших полевых исследований, проведенных в Монголии: г. Улан-Баторе (март 2018 г.), сумоне Ценгэл Баян-Ульгийского аймака (июль 2018 г.). В Республике Тува с 2016 по 2019 гг. нашими респондентами были представители творческой интеллигенции и спорта. Научной базой также послужили этнографические, лингвистические, музыковедческие исследования, представляющие собой описания ритуалов и обрядов с ритмо-движенческими элементами танцевальных движений из культовой практики, лексические единицы, имеющие в тувинском языке значение «танец», «пляска».

Степень разработанности проблемы

Исследование опирается на научные разработки отечественных и зарубежных авторов, занимающихся вопросами культурологии, философии, социологии, этнографии, антропологии, истории, лингвистики и др.

Вопросы истории танца (нем. *tanz* ‘искусство создания художественного образа движением тела танцовщика’) связаны с именами Ж.Ж. Новерра¹, К. Блазиса². Данной проблеме также посвящены исследования теоретиков по истории танца С.С. Вашкевича³, Р.В. Захарова⁴, М.М. Фокина⁵, Ю.А. Бахрушина⁶, В.В. Ванслова⁷, В.С. Костровицкой⁸, Ф.В. Лопухова⁹, Б.В. Асафьева¹⁰, Н.И. Эльяш¹¹, Л.Д. Блок¹², М. Бежара¹³, Б.Ф. Нижинской¹⁴, М.Л. Лавровского¹⁵, А.Я. Левинсона¹⁶, В.М. Красовской¹⁷, С.Н. Худекова¹⁸ и др.

Специфика понятия «танец» теоретически обоснована в работах А.С. Фомина¹⁹, Ю.А. Кондратенко²⁰, Л.Т. Дьяконовой²¹. Работа

¹Новерр, Ж.Ж. Письма о танце / перевод А.А. Гвоздевой, примечания и статья И.И. Солертинского, Ленинград: Academia, 1927. 316 с.

²Блазис, К. Искусство танца // Классика хореографии. Ленинград: «Искусство», 1937. 137 с.

³Вашкевич, С.С. История хореографии всех времён и народов. Москва: Изд. И. Кнебель, 1908. 85 с.

⁴Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера. Москва: Искусство, 1954. 430 с.

⁵Фокин, М.М. Против течения. Москва, Ленинград: Искусство, 1962. 639 с.

⁶Бахрушин, Ю.А. История русского балета. Москва: Сов. Россия, 1965. 248 с.

⁷Ванслов, В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Москва: Искусств», 1968. 224 с.; Ванслов, В.В. Эстетика, искусство, искусствоведение: Вопросы теории истории. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 440 с.

⁸Костровицкая, В.С. Русский балетный театр начала 20-го века. Ленинград: Искусство, 1971.

⁹Лопухов, Ф.В. Хореографические откровения. Москва: Искусство, 1972. 215 с.

¹⁰Асафьев, Б.В. О балете: статьи, рецензии, воспоминания. Москва: Музыка, 1974. 235 с.

¹¹Эльяш, Н.И. Балет народов СССР. Москва: Знание, 1977. 168 с.

¹²Блок, Л.Д. Классический танец: история и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.

¹³Бежар, М. Мгновения в жизни другого. Москва: АО Русская творческая палата (при содействии журнала «Балет»), 1998. 296 с.

¹⁴Нижинская, Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. Москва: Артист режиссёр театр. 1999. Ч. 2. 319 с.; Она же. Ранние воспоминания: в 2 ч. Москва: Артист режиссёр театр, 1999. Ч. 1. 350 с.

¹⁵Лавровский, М.Л. От первого лица. Москва: Наталис, 2006. 172 с.

¹⁶Левинсон, А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета. Санкт-Петербург: Издательство Лань; Издательство Планета Музыка, 2008. 560 с.

¹⁷Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Санкт-Петербург: Изд-во Лань; Изд-во Планета Музыка, 2008. 608 с.

¹⁸Худеков, С.Н. Всеобщая история танца. Москва: Эксмо, 2009. 608с.

¹⁹Фомин, А.С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: Проблемы изучения: сб. науч. тр. Санкт-Петербург: ВНИИИ, 1991 (1993). С. 60-74; Он же. Танец в системе воспитания и образования. Т. 1: Природа, теория и функция танцев: учебное пособие. Новосибирск: Новосиб. Полиграфкомбинат, 2005. 624 с.

²⁰Кондратенко, Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореферат диссертация доктора искусствоведения. Саранск, 2010. 36 с.

²¹Дьяконова, Л.Т. Архаичный танец: к постановке проблемы // Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6. Ч. I. С. 74-76

А.А. Меланьина²², актуальность которой неоспорима в свете отсутствия в отечественной хореологии (гр. *choreia* ‘танец, хоровод’, *logos* ‘учение о танцах’) методологии комплексного анализа хореографического текста, посвящена проблеме генезиса пластического материала в хореографии (гр. *choreia* ‘танец, хоровод’, *grapho* ‘пишу, искусство танца’).

Новым подходом в решении проблем народного танца стала этническая хореография (этнохореология). Методологические и методические основы этого направления были заложены в первой половине XX века выдающимся ученым и исследователем танцевальной и театральной культуры армянского и других народов С.С. Лисициан. Ею сделан значительный вклад в теорию и практику изучения народной хореографии. С.С. Лисициан ввела понятие «двигательный фонд народа» и впервые использовала его в своем фундаментальном труде²³.

Осмысление танцевальной культуры и роль танцев в традиционной культуре получили отражение в трудах К.Я. Голейзовского²⁴, в которых показаны материалистические основы русского плясового искусства; в работе молдавского дансолога (фр. *danse* ‘танец’, *logos* ‘учение о танцах’) Э.А. Королёвой²⁵ рассмотрены вопросы древнейших форм танца; В.Н. Всеволодский-Гернгросс²⁶ связывает происхождение народного танца с примитивным способом производства; В.В. Ромм²⁷ рассмотрел наиболее сохранившиеся изображения человечков эпохи палеолита как специфическую систему передачи информации.

Зарубежная хореология отмечается в работе антрополога Д. Кеалиинохомоку²⁸. Тема «этнохореография» в этнической общности освещена

²² Меланьин, А.А. Методы анализа танцевального движения: диссертация кандидата искусствоведения. Москва, 2010. 234 с.

²³ Лисициан, С.С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа: в 4 т. Ереван: Издательство АН АрмССР, 1972. 206 с.

²⁴ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 368 с.

²⁵ Королёва, Э.А. Ранние формы танца. Кишинёв: Штиинца, 1977. 215 с.

²⁶ Всеволодский-Гернгросс, В.Н. Крестьянский танец // Народный танец. Проблемы изучения. Санкт-Петербург: СПб: Всерос. научно-иссл. ин-т., 1991. С. 152

²⁷ Ромм, В.В. Палеохореография. Некоторые аспекты репрезентации древнейших изображений человека // Байкальские встречи – 3: Культура народов Сибири. Т. 2. Улан-Удэ, 2001; Он же. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: диссертация доктора культурологии. Барнаул, 2006. 403 с.

²⁸ Kealiinohomoku J. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance [1969] // Journal for the Anthropological Study of Human Movement. 1980. Vol. 1. № 2. P. 83-97.

в работе М.Я. Жорницкой²⁹, основателя нового направления в отечественной этнологии – сравнительной этнохореографии, а также в трудах В.Е. Баглай³⁰, О.Б. Буксиковой³¹ и др.

Для данной работы существенную роль сыграли труды, посвящённые исследованию национальной хореографии: Р.Х. Уразгильдеева³², В.З. Савина³³, Г.Х. Тагирова³⁴, Т.Б. Бадмаевой³⁵, А.И. Шинжиной³⁶, П.Т. Надбитова³⁷, А.Р. Султангареевой³⁸, Р. Самжида³⁹, З.А. Молдобакирова⁴⁰. Работа Л.И. Нагаевой⁴¹ посвящена обрядовым танцам Башкирии, которые были тесно связаны с доисламскими верованиями: тотемизмом, анимистическими представлениями, шаманизмом, повлиявшими на хореографическую культуру. А.М. Умаханова⁴², крупнейший исследователь народной хореографии Дагестана, занималась изучением искусства танца народов Кавказа. Исследованию танцевального искусства коренных народов Севера посвящены работы А.К. Нефёдкина⁴³, В.Н. Нилова⁴⁴, С.Л. Чернышовой⁴⁵. Крупнейший

²⁹Жорницкая, М.Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-востока Сибири. Москва: Наука, 1983. 152 с.

³⁰Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 405 с.

³¹Буксикова, О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири: автореферат диссертации доктора искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2009. 46 с.; Она же. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация: монография. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 186 с.

³²Уразгильдеев, Р.Х. Киргизский балет: Страницы истории киргизской хореографии. Фрунзе: Кыргызстан, 1983. 168 с.

³³Савин, В.З. Традиционная танцевальная культура шорцев (проблемы самобытности, воссоздания, сценического применения): диссертация кандидата искусствоведения. Москва, 1983. 174 с.

³⁴Тагиров, Г.Х. Татарские танцы. Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. 256 с.

³⁵Бадмаева, Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1982. 99 с.; Она же. Калмыцкие танцы и их терминология. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992. 96 с.

³⁶Шинжина, А.И. Основы алтайского танца. Горно-Алтайск. ГУ книжное издательство «Юч-Сюмер Белуха» Республика Алтай, 2004. 164 с.; Она же. Опыт создания национального алтайского танца, посвящённого культу огня, как пример практической реализации научно-исследовательской работы по изучению религиозного мировоззрения в этнографии алтайцев // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2009. №5 (17). С. 84-87; Она же. Алтайское героическое сказание и камлание шамана как источник изучения традиционной алтайской хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Санкт-Петербург, 2007. № 1 (17). С. 55-66.

³⁷Надбитов, П.Т. Жизнь в вихре танца. Элиста: АПП «Ждангар», 2005. 296 с.

³⁸Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир. Уфа: Гилем, Башк. Энцикл., 2013. 128 с.

³⁹Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бужгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой) // Танец как историко-культурное наследие монголоязычных народов: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию юбилею и 57-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова / отв. ред. Н.Г. Очирова. Элиста: КИГИ РАН. 2014. 262 с., С 68-77.

⁴⁰Молдобакиров, З.А. Кыргыз бийлеринин тарыхы. (История кыргызского танца). Бишкек: «Махprint», 2018. 164 с.

⁴¹Нагаева, Л.И. Башкирские народные праздники: обряды и обычаи. Уфа: Китап, 1999. 157 с.

⁴²Умаханова, А.М. Хореографическое искусство народов Дагестана: Генезис, традиции, формы выразительности / Отв. ред. К.И. Абуков. Махачкала, 2004.

⁴³Нефёдкин, А.К. Военное дело чукчей (середина XVII – начало XX в.). Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2003. 352 с.

исследователь танцевальной культуры народов Восточной Сибири О.Б. Буксикова⁴⁶ отмечает необходимость системного культурологического изучения исторических изменений различных форм танца.

Важнейшей опорой для данного исследования стали труды Н.А. Стручковой⁴⁷, которая исследовала движенческую пластику этноса, называемую кинетической культурой (гр. *kinetikos* 'относящийся к движению, двигательный, объясняемый движением') и А.Г. Лукиной⁴⁸, исследовавшей генезис образного языка традиционных танцев, отображающих мифологические и религиозные представления народа саха.

В изучении вопроса о формах хороводной композиции мы опирались на работу К.Я. Голейзовского⁴⁹, посвященную хороводно-игровой традиции танца. В работе А.В. Рудневой⁵⁰ рассматриваются хороводы преимущественно плясового характера с элементами сценического действия – игрового начала. В исследовании И.У. Самбу⁵¹ показано широкое распространение в традиции тувинцев игровых и трудовых хороводов в прошлом. Семантику хороводного танца *ёхор* у бурят исследовали И. В. Тугутов⁵², Д.А. Николаева⁵³, Д.С. Дугаров⁵⁴, Т.Е. Гергесова⁵⁵, М.Н. Хангалов⁵⁶, Л.Д. Дашиева⁵⁷.

⁴⁴ Нилов, В.Н. Хореография коренных народов севера России: теоретико-методологический анализ: автореферат диссертации кандидата педагогических наук. Москва, 2007. 49 с.

⁴⁵ Чернышова, С.Л. Танцевальная культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблема и актуализация: диссертация кандидата культурологи. Санкт-Петербург, 2009. 213 с.

⁴⁶ Буксикова, О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири: автореферат диссертации доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 46 с.

⁴⁷ Стручкова, Н.А. Олонхо и основы кинетической культуры народа саха. Новосибирск: Наука, 2008. 119 с.; Она же. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: диссертация кандидата исторических наук / Якутский гос. ун-т им. М.К. Аммосова. Якутск, 2000. 188 с.; Она же. Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: на примере генезиса якутского кругового хороводного танца осуохай; отв. ред. А.И. Гоголев; Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова. Санкт-Петербург: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2005. 231 с.

⁴⁸ Лукина, А.Г. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика: диссертация доктора искусствоведения. Москва, 2004. 443 с.; Она же. Обрядовые танцы якутов: *осуохай* и *битии* // Обрядовая поэзия саха (якутов). Новосибирск: Наука, 2003. 512 с., С. 45

⁴⁹ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 368 с.

⁵⁰ Руднева, А.В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. Москва: Советский композитор, 1975. 309 с.

⁵¹ Самбу, И.У. Тувинские народные игры. Историко-этнографический очерк. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1978. 140 с.; Он же. Тувинские народные игры. Историко-этнографический очерк / под ред. док. ист. наук профессора Р.Ф. Итса. Кызыл: Тувкнигоиздат, 1978. 140 с.

⁵² Тугутов, И.В. Игры в общественной жизни бурят. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1989. 64 с.

⁵³ Николаева, Д.А. Семантика кругового танца *ёхор* у западных бурят: диссертация кандидата исторических наук. Улан-Удэ, 2000. 157 с.

⁵⁴ Дугаров, Д.С. Обряды в традиционной культуре бурят. Москва: Изд. Восточная литература, 2002. 222 с.

⁵⁵ Гергесова, Т.Е. Бурятские народные танцы. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2002 (ОАО Респ. тип.). 202 с.

У тюрко-монгольских народов нами выделен танец, имеющий во многих языках схожее название: монг. *биелэх* 'народный танец'⁵⁸, як. *битии* 'пляска на одном месте'⁵⁹, кирг. *бий* 'танец, пляска'⁶⁰, калм. *би/бишлһн* 'танец, пляска, народный танец'⁶¹, чув. *паччи* 'ловкий плясун'⁶², алт. *пийеле* 'плясать'⁶³/*бије* 'пляска'⁶⁴ и др. Исследованию танца *бий* посвящены работы Т.Б. Бадмаевой⁶⁵, А.Г. Лукиной⁶⁶, В.А. Милютин⁶⁷, Р. Самжида⁶⁸, З.А. Молодобакирова⁶⁹ и др. Следует отметить, что в этих работах даются отдельные сведения о танце кочевых народов Центральной и Средней Азии, Якутии *бий*, но целостного, комплексного анализа данного танца исследователями не проводилось.

В нижеприведённых работах нет специального анализа вопросов танца. Однако многие выводы и рассуждения вполне применимы к танцу и явились основой для раскрытия проблем данного исследования. Итак, культурологической

⁵⁶Хангалов, М.Н. соч.: в 3 т. / под ред. Г.Н. Румянцева. Улан-Удэ: Респ. Тип. 2004. 508 с. 1 т.

⁵⁷Дашиева, Л.Д. Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты: диссертация кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2007. 268 с.

⁵⁸Монгольско-русский словарь около 22 000 слов / под общей редакцией А. Лувсандэндэва. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1957. 715 с., С. 69

⁵⁹Якутско-русский словарь 25 300 слов / под редакцией П.А. Слепцова. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1972. 608 с., С. 72

⁶⁰Киргизско-русский словарь около 40 000 слов. 1 книга А-К / составитель проф. К.К. Юдахин. Фрунзе: Главная редакция киргизской советской энциклопедии, 1985. 504 с., С. 133

⁶¹Калмыцко-русский словарь 26 000 слов / под редакцией Б.Д. Муниева. Москва: Издательство «Русский язык», 1977. 768 с., С. 97

⁶²Милютин, В.А. Некоторые особенности традиционной лексики чувашскоготанца // Танцевальный фольклор народов России. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова (г. Элиста, 17-18 декабря 2008 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2010. 230 с., С. 109

⁶³Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка / составил протоиерей В. Вербицкий. Казань: Издание Православного Миссионерского Общества, 1884. 494 с., С. 255

⁶⁴Русско-алтайский словарь около 33 000 слов / под редакцией Н.А. Баскакова. – Москва: Издательство Советская энциклопедия, 1964. 875 с., С. 493

⁶⁵Бадмаева, Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1982. 99 с.; Она же. Калмыцкие танцы и их терминология. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992. 96 с.

⁶⁶Лукина, А.Г. Обрядовые танцы якутов: *осоухай* и *битии* // Обрядовая поэзия саха (якутов). Новосибирск: Наука, 2003. 512 с.; Она же. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика: диссертация доктора искусствоведения. Москва, 2004. 443 с.; Она же. Образное видение в пляске якутского шамана // ИЛИН. Исторический, культурологический журнал, 2001. №2 (25). С. 52-57

⁶⁷Милютин, В.А. О чувашских народных танцах // Народное музыкальное искусство Чувашии: сб. ст. под ред. М.Г. Кондратьева. Чебоксары. 1991.; Он же. Опыт структурно-стилистической характеристики чувашского народного танца // Пансофия этнопедагогика: сб. науч. ст. Чебоксары: Чув. гос. пед. ун-т, 2007. С. 112-120.

⁶⁸Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бужгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой)// Танец как историко-культурное наследие монголоязычных народов: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию юбилею и 57-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова / отв. ред. Н.Г. Очирова. Элиста: КИГИ РАН. 2014. 262 с., С 68-77

⁶⁹Молдобакиров, З.А. Кыргыз бийлеринин тарыхы. (История кыргызского танца). Бишкек: «Махprint», 2018. 164 с.

и философской основой работы послужили концепции А. Гумбольта⁷⁰, А.А. Потебни⁷¹, О.М. Фрейденаберг⁷², А.Ф. Лосева⁷³, К. Леви-Стросса⁷⁴, М.С. Кагана⁷⁵, Е.М. Мелетинского⁷⁶, В.Я. Проппа⁷⁷, Л.С. Выготского⁷⁸, В.Н. Топорова⁷⁹, Э.Б. Тайлора⁸⁰, А. Тойнби⁸¹, П.А. Флоренского⁸², К.Г. Юнга⁸³, Л. Леви-Брюля⁸⁴, М. Элиаде⁸⁵, Н.А. Бердяева⁸⁶, М.М. Бахтина⁸⁷, А.М. Лобок⁸⁸, Б.К. Малиновского⁸⁹, А.Л. Топоркова⁹⁰, Э. Кассирера⁹¹, Л.А. Уайта⁹², Ф. Ницше⁹³ и др.

Вопросы религиозно-мировоззренческой основы народов Центральной Азии и Саяно-Алтая рассмотрены в трудах Л.Л. Абаевой⁹⁴, А.М. Сагалаева⁹⁵,

⁷⁰Гумбольдт, фон В. Язык и философия культуры. Москва: Прогресс, 1985, 451 с.

⁷¹Потебня, А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. Москва: Университетская типография, 1865. 310 с.

⁷²Фрейденаберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. Ленинград: Гослитиздат, тип. «Печатный двор», 1936. 454 с.; Она же. Миф и литература древности. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Восточная литература, 1998. 799 с.

⁷³Лосев, А.Ф. Диалектика мифа; Античная мифология в её историческом развитии. Москва: Издательство Мысль, 1957. 620 с.; Он же. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.

⁷⁴Леви-Стросс, К. Структурная антропология. Пер. с франц. Москва: Наука, 1983. 536 с.

⁷⁵Каган, М.С. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.

⁷⁶Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 407 с.

⁷⁷Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд. ЛГУ, 1986. 365 с.

⁷⁸Выготский, Л.С. Психология искусства. Москва: Искусство, 1986. 573 с.

⁷⁹Топоров, В.Н. О мифопоэтическом пространстве: Избр. ст. Pisa: ECIg, 1994. 316 с.; Он же. Статьи и сборники статей: Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Изд. группа Прогресс-Культура, 1995. 624 с.; Он же. Исследования по этимологии и семантике: в 4-х т. Москва: Языки славянских культур - Рукописные памятники Древней Руси, 2004-2010.

⁸⁰Тайлор, Э.Б. Первобытная культура / пер. с англ., Москва: Политиздат, 1989. 573 с.

⁸¹Тойнби, А.Дж. Постижение истории. Москва: Прогресс, 1991. 736 с.

⁸²Флоренский, П.А. У водоразделов мысли. Собр. соч. в 2-х т. Москва: Правда, 1990. 439 с. 2 т.

⁸³Юнг, К.Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 299 с.; Он же. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Гос. Библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.; Он же, Психология бессознательного. Москва: Канон, 1994. 320 с.

⁸⁴Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: педагогика-Пресс, 1994. 608 с.

⁸⁵Элиаде, М. Священное и мирское. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 143 с.; Он же. Мифы, сновидения, мистерии. Москва: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. 288 с.; Он же. Трактат по истории религий: в 2 т. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 414 с.; Он же. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. 480 с.; Он же. Аспекты мифа. Москва: Академический проект, 2010. 256 с.

⁸⁶Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Москва: Искусство, 1994. 542. 2 т.

⁸⁷Бахтин, М.М. Искусство и ответственность // Собрание сочинений в 7 томах. Москва: Русские словари, 1997. 730 с. 5 т.

⁸⁸Лобок, А.М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 688 с.

⁸⁹Малиновский, Б.К. Научная теория культуры / пер с англ. И.В. Утехина: сост. и вступ. ст. А.К. Байбурина. 2-е изд. испр. Москва: Изд-во ОГИ, 2005. 184 с. (Нация и культура): Научное наследие: Антропология.

⁹⁰Топорков, А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. Москва: Индрик, 1997. 456 с.

⁹¹Кассирер, Э. Философия символических форм. Язык, Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. 272 с. 1 т.; Он же. Философия символических форм. Т. III: Феноменология познания, Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. 398 с.

⁹²Уайт, Л. Избранное: Эволюция культуры. Москва: РОССПЭН, 2004. 1064 с.

⁹³Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла. Кн. 2 / сост., подгот. текста М.Ш. Ивановой. Москва: Сирин, 1990, 446 с.

⁹⁴Абаева, Л.Л. Культ гор и буддизм бурят. Москва: Наука, 1992. 144 с.

⁹⁵Сагалаев, А.М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1992. 176 с.

Н.А. Алексеева⁹⁶, О.М. Хомушку⁹⁷, В.Я. Бутанаева, Ч.В. Монгуш⁹⁸, Н.В. Абаева⁹⁹ и др.

Вопросы традиционной культуры тувинцев освещены в изданиях первых учёных-путешественников, этнографов, востоковедов, начиная с XIX века до начала XX века писавших о материальной и духовной культуре тувинцев: Г.Н. Потанина¹⁰⁰, Н.Ф. Катанова¹⁰¹, В.В. Радлова¹⁰², Д. Каррутерса¹⁰³, С.Р. Минцлова¹⁰⁴, О. Менхен-Хелфена¹⁰⁵, Г.Е. Грумм-Гржимайло¹⁰⁶, Ф.Я. Кона¹⁰⁷, Г.Ф. Миллера¹⁰⁸, С.Е. Малова¹⁰⁹, П.С. Островских¹¹⁰ и др.

⁹⁶Алексеев, Н.А. Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири / отв. ред. И.С. Гурвич; Рос. акад. Наук Сиб. отд-ние, Объед. ин-т истории, филологии и философии. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1992. 239 с.

⁹⁷Хомушку, О.М. Религия в истории культуры тувинцев; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. Москва: Наука, 1998. 177 с.; Она же. Религия в культуре народов Саяно-Алтая: монография. Москва: Изд-во РАГС, 2005. 228 с.; Она же. Религиозные традиции Саяно-Алтая как фактор формирования этноэкологической культуры // Мир науки, культуры, образование. 2013. № 6 (43). С.489 - 492.

⁹⁸Бутанаев, В.Я., Монгуш, Ч.В. Архаические обычаи и обряды саянских тюрков. Абакан: Изд-во Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, 2005. 200 с.

⁹⁹Абаев, Н.В. Тэнгрианство и ранние формы религии тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии. Кызыл: Изд-во ТывГУ., 2010. 131 с.; Он же. Тэнгрианство и этнокультурогенез тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии. Монография. / ответ. ред. кандидат политич. наук, В. Р. Фельдман. Абакан: ООО Фирма «Март». 2011. 114 с.; Он же. Парадигма самоорганизации в тэнгрианско-буддийской цивилизации Внутренней Азии. Абакан, 2011. 126 с.

¹⁰⁰Потанин, Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии // Урянхай. Тыва дептер: Антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Тану-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древности Тувы (II тысячелетие до н.э. – первая половина XX в.): в 7 т. / сост. Шойгу С. К. Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2014. Племена Саяно-Алтая. Урянхайцы (IV в. – начало XX в.). Часть 3. 374 с. 2 т.

¹⁰¹Катанов, Н.Ф. Экспедиция Н.Ф. Катанова в Северную Монголию и Урянхайскую землю. Москва; Ленинград: Госиздат, 1927. 52 с.; Он же. Очерки Урянхайской Земли. Дневник путешествия, исполненного в 1889 году по поручению Императорской Академии Наук и императорского Русского Географического общества; музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера); Тувинский институт гуманитарных исследований. Кызыл, 2011. 383 с.

¹⁰²Радлов, В.В. Сибирские древности. Из путевых заметок по Сибири. Санкт-Петербург, 1894. Вып. 3. 1 т.; Он же. Из Сибири: Страницы дневника. Москва: Изд-во АН СССР, 1989. 749 с.

¹⁰³Каррутерс, Д. Неведомая Монголия: Урянхайский край / пер. с англ. Н.В. Турачинова. Петроград: Издательство Переселенческого Управления Главного Управления Землеустройства и Земледелия, 1914. 340 с. 1 т.

¹⁰⁴Минцлов, С.Р. Памятники древности в Урянхайском крае. Петроград, Изд-во: Типография Императорской Академии Наук, 1916. 27 с. 1 т.

¹⁰⁵Менхен-Хелфен, О. Шаманы. Путешествие в азиатскую Туву // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы (II тысячелетие до н. э. – первая половина XX в.): в 7 т. / сост. С. К. Шойгу. Москва: СЛОВО/SLOVO, 2014. Танну-Тувинская Народная Республика, (1921-1944). С. 220-351. 6 т.

¹⁰⁶Грум-Гржимайло, Г.Е. Западная Монголия и Урянхайский край / составлено Г.Е. Грумм-Гржимайло. Ленинград: Государственное русское географическое общество, 1926. Вып. 1. 896 с. 3 т.

¹⁰⁷Кон, Ф.Я. Экспедиция в Сойотию. За пятьдесят лет: собр. соч. Москва: Изд-во всесоюзного общества политкаторжан, 1934 293 с. 3 т.

¹⁰⁸Миллер, Г.Ф. История Сибири. Москва, Ленинград Издательство Академии наук СССР, 1937. Т. 1. 608 с.; Он же, История Сибири. Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1941. 650 с. 2 т.

¹⁰⁹Малов, С.Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. Москва, Ленинград: Издательство АН СССР; 1951. 452 с.

¹¹⁰Островских, П.С. Оленные тувинцы // Северная Азия. Москва: Прогресс Традиция, 1927. Кн. 5-6. С. 79-94. 416 с.

Вопросы истории Тувы в контексте рассматриваемой проблемы описаны в работах А.П. Потапова¹¹¹, Л.Р. Кызласова¹¹², В.П. Дьяконовой¹¹³, Н.А. Сердобова¹¹⁴, М.Х. Маннай-оола¹¹⁵, Ю.Л. Аранчына¹¹⁶, Н.М. Моллерова¹¹⁷. В исследованиях Н.А. Сердобова¹¹⁸, Р.Ш. Харунова¹¹⁹, М.М.-Б. Харуновой¹²⁰, Е.Д. Прокофьевой¹²¹ описана история интеллигенции Тувы периода ТНР и советского периода, осмыслены социальные процессы, происходившие в обществе.

Культурный фактор и этническая специфика традиционной культуры тувинцев раскрыты в трудах Л.В. Гребнёва¹²², А.К. Калзана¹²³, А.Н. Аксёнова¹²⁴, С.И. Вайнштейна¹²⁵, Г.Н. Курбатского¹²⁶, К.Ч. Сагды¹²⁷, И.У. Самбу¹²⁸, Э.Таубе¹²⁹,

¹¹¹Потапов, А.П. Очерки народного быта тувинцев. Москва: Издательство «Наука», Главная редакция восточной культуры, 1969. 402 с.

¹¹²Кызласов, Л.Р. История Тувы в средние века. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1969. 212 с.; Он же. Тува в составе Уйгурского каганата (VIII-IX вв.). Москва: Наука, 1981.

¹¹³Дьяконова, В.П. Цам у тувинцев – Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX – начале XX века. Ленинград: Изд. «Наука», 1971. С. 113-129; Она же. Религиозные представления алтайцев и тувинцев о природе и человеке // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. Ленинград: Наука, 1976. С. 268-291; Она же. Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX - начала XX в.). Ленинград: Наука, 1981. С. 129-164.

¹¹⁴Сердобов, Н.А. История формирования тувинской нации. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1971. 482 с.

¹¹⁵Маннай-оол, М.Х. К вопросу о тюркизации населения Тувы // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев / ТНИИЯЛИ. Кызыл, 1980. С. 102-111; Он же. Роль монголоязычного компонента в этногенезе тувинцев // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев / ТНИИЯЛИ. Кызыл, 1980. С. 112-118; Он же. Обычай тувинского народа // Ученые записки ТИГИ. Вып. XIX. Кызыл: Рес. типография, 2002. С. 52-60; Маннай-оол, М.Х. Тувинцы: Происхождение и формирование этноса. Новосибирск: Наука, 2004. 166 с.

¹¹⁶Аранчын, Ю.Л. Исторический путь тувинского народа к социализму / Сибирское отд-ние АН СССР, Ин-т истории, филологии и философии; ТНИИЯЛИ. Новосибирск: Наука, 1982. 339 с.

¹¹⁷Моллеров, Н.М. Русская самоуправляющаяся трудовая колония в ТНР и ее роль в укреплении тувинско-советских отношений (1917-1932 гг.): автореферат диссертации кандидата исторических наук. Новосибирск, 1989. 25 с.

¹¹⁸Сердобов, Н.А. История формирования тувинской нации. Кызыл; Тувинское кн. изд-во, 1971. 482 с.

¹¹⁹Харунов, Р.Ш. Формирование интеллигенции в тувинской народной республике (1921-1944гг.). Абакан: Издательство ООО «Журналист», 2009. 144 с.

¹²⁰Харунова, М.М.-Б. Проблемы возрождения национальной культуры в Туве в постсоветский период // Новые исследования Тувы. 2010. № 2.

¹²¹Прокофьева, Е.Д. Процесс национальной консолидации тувинцев / предисл. и очерк о Е.Д. Прокофьевой В.А. Кисель; примеч. и коммент.: В.А. Кисель и В.Н. Томба; Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Санкт-Петербург: Наука, 2011. 535 с. 4 т.

¹²²Гребнёв, Л.В. Тувинский героический эпос. Москва: Вост. Лит., 1960. 147 с.

¹²³Калзан, А.К. Становление тувинской драматургии: диссертация кандидата филологических наук. Кызыл, Ленинград, 1961. 234 с.

¹²⁴Аксёнов, А.Н. Тувинская народная музыка. Москва: Музыка, 1964. 238 с.

¹²⁵Вайнштейн, С.И. Происхождение и историческая этнография тувинского народа: автореферат диссертации доктора исторических наук. Москва, 1969; Он же. Мир кочевников Центра Азии. Москва: Наука, 1991. 272 с.

¹²⁶Курбатский, Г.Н. Тувинцы в своём фольклоре. Историко-этнографические аспекты тувинского фольклора. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 2001.

¹²⁷Сагды, К.Ч. История возникновения тувинского театра. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1973. 140 с.

Б.И. Татаринцева¹³⁰, С.М. Орус-оол¹³¹, Т.Б. Будегечиевой¹³², Х.Д.-Н. Ооржака¹³³, В.Ц. Найдаковой¹³⁴, З.Б. Самдан¹³⁵, Ч.К. Ламажаа¹³⁶, М.Н. Сергеевой¹³⁷ и др. Исследования Ж.М. Юша¹³⁸, М.В. Бавуу-Сюрюн¹³⁹ посвящены духовной культуре и языку зарубежных тувинцев, которые отпочковались от материнского этноса и создали островные традиции в Китае и Монголии.

Культурологические и искусствоведческие проблемы тувинской культуры рассматривались З.К. Кыргыз¹⁴⁰, В.Ю. Сузукей¹⁴¹, А.К. Кужугет¹⁴²,

¹²⁸Самбу, И.У. Из истории тувинских игр: историко-этнографический очерк. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1978. 140 с.; Он же. Тувинские народные игры. Историко-этнографический очерк / под ред. док. ист. наук профессора Р.Ф. Итса. Кызыл: Тувнигоиздат, 1978. 140 с.

¹²⁹Таубе, Э. Изучение фольклора тувинцев Монгольской Народной Республики // Сов. Этнография. 1975. № 5. С. 106-107; Taube, E. Tuviniache Volksmärchen / Herausgegeben von Erika Taube. Berlin, 1978. P. 317-352.

¹³⁰Татаринцев, Б.И. Смысловые связи и отношения слов в тувинском языке. Москва: Наука, Глав. ред. восточной лит-ры, 1987. 196 с.

¹³¹Орус-оол, С.М. Воспитательная роль фольклора тувинцев // Тувинские народные традиции и обычаи. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1991.

¹³²Будегечиева, Т.Б. Художественное наследие тувинцев. Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному. Москва: Внешторгиздат, 1995. 153 с.

¹³³Ооржак, Х.Д.-Н. История развития физической культуры и спорта в Туве до 1945 г. Кызыл, 1994. 72 с.; Он же. Тувинские народные подвижные игры. Кызыл. Мин. Обр. Республики Тыва, 1995. 47 с.

¹³⁴Найдакова, В.Ц. Буддийская мистерия «Цам» в Бурятии. Улан-Удэ, 1997. 38 с.; Она же. Тувинский театр: учеб. пособие. Улан-Удэ, 1999. 159 с.

¹³⁵Самдан З.Б. Миф в фольклоре в фольклорной традиции тувинцев: семантика, поэтика, типология. Новосибирск: Наука, 2016. 180 с.; Она же. Актуальные вопросы сохранения традиционной культуры тувинцев (на материале мифологических и фольклористических источников) // Современные этнические процессы и тенденции в Центральной Азии и Монголии: Международная научно-практическая конференция / отв. ред. У.В. Ондар. Кызыл: Тувинский государственный университет, 2018. С. 229-233.

¹³⁶Ламажаа, Ч.К. Тува между прошлым и будущим. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. 368 с.; Она же. Национальный характер тувинцев. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2018. 240 с.

¹³⁷Сергеева, М.Н. Молодёжь Тувы и её информационная культура в период глобализации: аспекты адаптации: автореферат диссертация кандидата культурологии. Красноярск, 2017. 184 с.

¹³⁸Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века. Структура. Семантика. Прагматика. Сиб. Отд. РАН. Новосибирск: СО РАН: Наука: Издательство СО РАН, 2018. 400 с.

¹³⁹Бавуу-Сюрюн, М.В., Бавуу-Сюрюн, Б.А. Современные миграции тувинцев Монголии и Китая // Материалы международной научной конференции «Современные этические процессы и тенденции в Центральной Азии и Монголии». Улаанбаатар, 2018. С. 21-23; Бавуу-Сюрюн, М.В. История формирования диалектов и говоров тувинского языка: диссертация доктора филологических наук. Новосибирск. 2018. 320 с.

¹⁴⁰Кыргыз, З.К. Народная песня и её исследователи // Музыка Сибири и Дальнего Востока / сост. И.М. Ромашук. Москва: Советский композитор, 1982. Вып.1. С. 120-142; Она же. Тувинское горловое пение. Этномузыкаведческое исследование. Новосибирск: Наука, 2002. 236 с.

¹⁴¹Сузукей, В.Ю. Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке: диссертация доктора культурологии. Кемерово, 2006. 331 с.; Она же. Пространство и время в традиционной культуре тувинцев // Новые исследования Тувы. 2009, №№ 1-2;

¹⁴²Кужугет, А.К. Тувинский советский театр и традиционная культура // Проблемы народного творчества 1930-1950 гг. Москва, 1990. С. 230; Она же. Тувинский летний праздник оваа дагыры // Учёные записки. Вып. XIX, Кызыл: Республиканская типография, 2002. С. 67-76; Она же. Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX – начало XX века) / подготовка текстов, предисловие и комментариев А.К. Кужугет. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 2003. 224 с.; Она же. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. Красноярск: Офсет, 2016, 320 с.

Е.К. Карелиной¹⁴³, Ш.Б. Майны¹⁴⁴ и др. Единственной работой, в которой рассматриваются проблемы тувинского танца, является диссертационное исследование И.О. Ондар¹⁴⁵.

Проведённый анализ научных источников, диссертаций и специальной литературы позволяет утверждать, что, несмотря на появившиеся первые работы в области исследования тувинского танца, проблема этнической специфики танцевальной культуры тувинцев остаётся недостаточно изученной. Анализ некоторых образцов танцев тувинцев России, Монголии и Китая отсутствует, описание обрядово-танцевальной культуры и их научное осмысление осуществлено не в полной мере. Некоторые образцы танцевальной культуры тувинцев, существующие в их танцевально-практической традиции, не рассматривались специалистами с точки зрения анализа движений (обряд *суг кежерде йөрээл*, традиционный танец тувинцев Монголии и Китая *бий*, хороводный танец *челер-ой*, ритуальная пляска *девиэ*). Семантика структурных элементов танцевального наследия в традиционной культуре тувинцев до настоящего времени не являлась объектом специального анализа.

В работе предлагается исследование танцевальной культуры тувинцев, учитывающее его сохранность и влияние на традиционную культуру как фактор этнической идентификации.

Все это определило рамки исследования, его цель и задачи, объект и предмет.

Объектом исследования выступает танцевальная культура тувинцев.

Предметом исследования является семантика тувинских танцев.

Цель настоящего исследования – рассмотрение семантики структурных элементов тувинского танца и выявление специфики танцевальной культуры на примере досценического обрядового наследия и современной сценической хореографии тувинцев России, Монголии и Китая.

¹⁴³ Карелина, Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / науч. ред. док. иск. В.Н. Юнусова; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва: Изд-во «Композитор», 2009. 552 с.

¹⁴⁴ Майны, Ш.Б. Народные игры в традиционной праздничной культуре тувинцев: историко-культурологический анализ: диссертация кандидата культурологии. Кемерово, 2014. 186 с.

¹⁴⁵ Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы: диссертация кандидата культурологии. Красноярск, 2016. 205 с.

Из поставленной цели исследования вытекают следующие взаимосвязанные **задачи**, комплексное решение которых будет способствовать достижению ожидаемых результатов:

- 1) раскрыть семантику тувинского танца и его образно-символическое выражение в жестовой пластике;
- 2) выявить и проанализировать семантику вербальных обозначений, связанных с понятием танца в символической пластике тувинцев;
- 3) рассмотреть элементы танца в обрядово-ритуальной практике, его структурные составляющие и их связь с мифологическими образами (обряд переплыwania реки – *суг кежерде йөрээл*, шаманская пляска – *хамның самы*, ритуал *деви*, хороводный танец *челер-ой*, танец тувинцев Монголии и Китая *бий*);
- 4) проследить сохранность и трансляцию культурного кода в досценической и в сценической хореографии тувинцев;

Гипотеза исследования заключается в том, что семантику тувинского танца и его структурных элементов можно выявить, обратившись к изучению аутентичного досценического обрядового наследия с элементами танца, какими являются обряд переплыwania реки *суг кежерде йөрээл*, ритуал *деви*, мистерия *хамның самы*, а также танец *челер-ой* и танец тувинцев зарубежья *бий*. Танцевальное наследие тувинцев сохраняется как культурная информация в кинетико-жестуальной форме выражения, основываясь на мифо-религиозных представлениях о тотемных культах и культе Неба и Земли, связанных с традиционным образом жизни.

Проблема диссертационного исследования состоит в том, чтобы аргументировать поставленные вопросы через теоретическое раскрытие специфики формы существования танца в традиционной культуре тувинцев.

Теоретико-методологической основой исследования выступают *концепции культурного текста и символа* Ф. де Соссюра¹⁴⁶, Ч. Пирса¹⁴⁷, Э. Кассирера¹⁴⁸,

¹⁴⁶Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / пер. с франц. под ред. А.А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1977. 695 с.

¹⁴⁷Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, Алетейя. 2000. 352 с.

¹⁴⁸Кассирер, Э. Философия символических форм. Язык. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002.

Ю.М. Лотмана¹⁴⁹; *теория о знаках и жестах* Л. Бенуаса¹⁵⁰, Н.Т. Абрамовой¹⁵¹, В.А. Воронцова¹⁵²; *хореологические исследования* М.Я. Жорницкой¹⁵³, О.Б. Буксиковой¹⁵⁴, Н.А. Стручковой¹⁵⁵, В.В. Ромма¹⁵⁶ и др.

В соответствии с поставленными задачами в работе были использованы следующие **методы**:

1) *структурно-семиотический метод*, представляющий танец как систему, основанную на понимании семантики жеста и определяющий жест смысловой единицей структуры тувинского танца;

2) *кинетико-семиотический метод* понимает танец как визуальный текст, фигуры и ритмы которого позволяют раскрыть трансляцию культурного кода в традиции тувинцев;

3) *компаративный метод* для установления своеобразия танцевального наследия тувинцев и влияния различных культур на тувинский танец.

В работе были применены также *историко-культурный подход* и *методы полевой деятельности*.

Танец как явление культуры соприкасается в различной степени предметными областями отдельных наук, в связи с чем диссертационное исследование ориентировано на междисциплинарность.

Научная новизна заключается в том, что в диссертации:

272 с. 1 т.; Он же. *Философия символических форм*. Т. III: Феноменология познания. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. 398 с.

¹⁴⁹ Лотман, Ю.М. *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство, 2000. 704 с.; Он же. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры, 1996. 445 с.; Он же. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 187 с.

¹⁵⁰ Бенуас, Л. *Знаки, символы и мифы* / пер. с фр. А. Калантарова. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.

¹⁵¹ Абрамова, Н.Т. *Несловесное мышление*. Москва: ИФ РАН, 2002. 236 с.

¹⁵² Воронцов, В.А. *Истоки искусства в цвете генерализованной трудовой теории антропосоциокультурного генеза*. Казань: Центр инновационных технологий, 2018. 304 с.

¹⁵³ Жорницкая, М.Я. *Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири*. Москва: Наука, 1983. 152 с.

¹⁵⁴ Буксикова, О.Б. *Танец в истории культуры народов Сибири: автореферат диссертации доктора искусствоведения*. Санкт-Петербург, 2009. 46 с.

¹⁵⁵ Стручкова, Н.А. *Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: диссертация кандидата исторических наук / Якутский гос. ун-т им. М.К. Аммосова*. Якутск, 2000. 188 с.; Она же. *Олонхо и основы кинетической культуры народа саха*. Новосибирск: Наука, 2008. 119 с.

¹⁵⁶ Ромм, В.В. *Палеохореография – Некоторые аспекты репрезентации древнейших изображений человека // Байкальские встречи – 3: Культура народов Сибири*. Улан-Удэ, 2001. 2 т.; Он же. *Танец как фактор эволюции человеческой культуры: диссертация доктора культурологи*. Барнаул, 2006. 403 с.

1. Впервые рассматривается семантика тувинского танца, сделаны выводы на основе анализа вербальных обозначений символической пластики тувинцев.

2. Уточняется трактовка термина «танцевальный жест». Установлено, что танцевальный жест в нашей трактовке может рассматриваться, в том числе, как своеобразная семантическая единица.

3. Обоснована структура танца тувинцев через систему символов, в основе которых лежит образное восприятие мира. Установлено, что символ, с одной стороны, имеет внешнее явное выражение конкретных видимых форм, фигур, а с другой стороны, показывает смыслы, скрытые за пределами материального мира, отсылая к духовным основам культуры.

4. Тувинский танец рассматривается как текст, т.е. как система танцевальных жестов (семантических единиц), который в определённом смысле способен сохранять и транслировать константы и код этнической культуры. При передаче танцевального текста посредством танцевального жеста и пластики тела происходит сообщение адресатом, развёрнутое во времени и в пространстве, который адресант воспринимает визуально.

5. Впервые проанализирована кинетика тувинского обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл* (*суг* – ‘вода’, *кежер* – ‘переплывать’, *йөрээл* – ‘благопожелание’). Анализ структуры обряда позволяет говорить о его архаичности, которая представляет собой праформу пляски (танца); рассмотрен хороводный танец *челер-ой*. Установлено, что танец *челер-ой* своим появлением в середине XX века представил собой форму танца, который не был связан с обрядом в системе тувинской культуры. Выявлено, что композиция данного вида танца имеет культурно-исторический ареал существования (Алтай, Бурятия, Якутия, Монголия, у некоторых северных народов России).

6. Впервые рассмотрен танец этнических тувинцев Монголии и Китая *бий*. Выявлено, что *бий* как традиционный танец многих тюрко-монгольских кочевых народов имеет обширный ареал бытования (Монголия, Китай, Калмыкия, Татарстан, Башкирия, Чувашия, Якутия, Средняя Азия).

7. Впервые рассмотрена трансляция культурного кода в танцевальных элементах культуры тувинцев и в искусстве сценической хореографии, который обнаруживает образно-символические константы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Движенческая пластика или кинетическая культура этноса основана на традиционной системе мировоззрения как опыт фиксации смыслов и передачи знаковой информации. Накопленный опыт в танцевальном наследии тувинцев является культурным объектом и инструментом культуры, представляющим собой семиотическую систему, основанную на способности человека к символизации. А танец в логике семиотического подхода является знаковой системой, сформированной человечеством, и сохранённой в виде обрядово-традиционной кинетики для более эффективной передачи ценностей от поколения к поколению. Знаковое сообщение любой культуры представляется в специфической форме, выражение которой следует раскрывать в рамках культурной традиции.

2. Танцевальный жест – главная семантическая и структурная единица тувинского танца. Танцевальные элементы ведут своё происхождение от основных форм движений человека, являющихся формообразующими элементами тувинского танца, которые составляют жестиальную пластику движений человека в культурной традиции. Этнокинетика традиционной культуры тувинцев представляет собой динамику характерных движений во время народных праздников с ритуально-обрядовой традицией, уходящей корнями в глубокую древность.

3. Танец как одна из моделей воспроизводства духовного потенциала этноса представляет собой свод мифологических свидетельств и культурных знаний. Обосновано мифо-семантическое ядро как знаковая единица в традиции танца тувинцев. Мифологические образы являются символами, которые представляют собой структурообразующие элементы тувинского танца. Определена связь танца тувинцев с тотемными культами и с культом героя, выраженная в системе жестов.

Выявлены и систематизированы танцевальные жесты, определяющие различные уровни мировоззрения тувинцев: тотемные связи, связи Героя с Небом и Землей.

4. Установлено, что танцевальное наследие тувинцев, которое в начале XX века было облачено в форму профессионального танца, – культурный код в телесном выражении со своим лексическим набором знаков, символов, структур, смыслов. Комбинации из фигур составляют образы, смыслы и значения, которые являются архетипическими символами. Выявлены устойчивые культурно значимые символы-архетипы в современной хореографии.

Апробация результатов исследования

Основные положения и результаты диссертационного исследования на разных этапах его разработки обсуждались на заседаниях кафедры философии Тувинского государственного университета, изложены автором в статьях и тезисах докладов и представлены на Международной научно-практической конференции «Танец как историко-культурное наследие монголоязычных народов» (г. Элиста, 2014); Международной научно-практической конференции «Современные гуманитарные исследования» (г. Томск, 2015, 2016); Международной научно-практической конференции молодых учёных, аспирантов и студентов «Актуальные проблемы исследования этноэкологических и этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая» (г. Кызыл, 2016, 2018); Международной научно-практической конференции «Современные этнические процессы на территории Центральной Азии: демографический аспект» – Мүис-ийн 20 жилийн ойн хүрээнд зохион байгуулагдсан олон улсын эрдэм шинжилгээний хурлын эмхтгэл «Төв Ази болон Монгол дахь угсаатны үйл явц, чиг хандлага» (г. Улан-Батор, 2018); Республиканской научно-практической конференции преподавателей и специалистов различных областей гуманитарного знания «Культура Тувы: прошлое и настоящее» (г. Кызыл, 2018). По теме исследования опубликовано 9 научных статей.

Структура и объём диссертации определяются логикой научного исследования, и отражает последовательность поставленных взаимосвязанных

задач. Текст работы состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объём диссертации 152 страницы.

ГЛАВА 1. ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ОСНОВНЫЕ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

1.1. Теоретические подходы к исследованию танца: танец как система знаков

Рассмотрим междисциплинарные исследования, которые помогут приблизиться к решению поставленных вопросов данного исследования. Так, в попытке осмысления содержательной стороны древнейших памятников, пополнения знания о прошлом в культурологии, истории, философии, особый интерес вызывает труд В.В. Ромма. Учёный считает, что объекты возраста от 10 до 35 тыс. лет способны представить информацию о духовном мире древнего человека¹⁵⁷. Для исследования танцевальных изображений В.В. Ромм предлагает кинетико-семиотический метод¹⁵⁸. Для нашего исследования важно его положение в пользу семантической, значимости языка танца, его возможности передавать информацию и о том, что «понимание системы (текста танца) есть процесс «перевода», перекодирования из зрительской системы в образную, в понятийную»¹⁵⁹, и мы будем следовать этой линии.

Теорию о знаках и жестах представляют Люк Бенуас¹⁶⁰, В.А. Воронцов¹⁶¹. Эволюция символического языка первобытного человека происходила от жеста к символическим структурам восприятия мира¹⁶². В данной работе мы будем опираться на теорию Люка Бенуаса и попытаемся показать на примере данного исследования, как в символической пластике танца отображаются мифологические и религиозные представления тувинцев.

¹⁵⁷Ромм, В.В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: диссертация доктора культурологи. Барнаул, 2006. 403 с.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.

¹⁶¹Воронцов, В.А. Истоки искусства в цвете генерализованной трудовой теории антропосоциокультургенеза. Казань: Центр инновационных технологий, 2018. 304 с.

¹⁶²Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы... С. 10.

Рэй Бирдвистел¹⁶³, Н.А. Стручкова¹⁶⁴ рассматривали становление системы движенческих, поведенческих явлений, называемых кинесикой (от гр. *kinesis*– движение). Создателем науки кинетологии является американский антрополог Рэй Бирдвистел, и вслед за ним в нашем исследовании под термином «*кинетика*» мы понимаем «те выразительные движения, которые участвуют в передаче информации в процессе коммуникации, включающие всю совокупность выразительных жестов»¹⁶⁵. Н.А. Стручкова рассмотрела формирование кинетического компонента в ритуальной практике и историю формирования традиционных элементов круговых хороводных танцев у скотоводческих народов Евразии. Для нашей работы крайне важно исследование Н.А. Стручковой, и мы придерживаемся её позиции, согласно которой движенческая пластика разных народов, основанная на различиях в традиционных системах верований, позволяет говорить о процессе формирования национального жестово-движенческого комплекса или кинетической культуры этноса¹⁶⁶.

Выдающийся русский философ Н.А. Бердяев об истоках социальных танцев писал, что все виды культуры выходят из ритуальной практики, культа¹⁶⁷. Английская школа во главе с Дж. Фрезером открыла огромный мир так называемой доисторической культуры¹⁶⁸. В обрядах и верованиях древних народов нашли более древний слой того, что было найдено в религии более цивилизованных. В этой связи, концепция культуры Н.А. Бердяева и теория английской школы с Дж. Фрезером о доисторической культуре в обрядах и ритуалах согласуются. Представители английской школы считают, что развитые религии содержат в себе пережитки древних эпох. Н.А. Бердяев отмечает, что творения культуры вечны и считает, что культура – это феномен, основанный на

¹⁶³Birdwhistell, R. L. Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture; Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute. 1952; Birdwhistell, R. L. Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication: University of Pennsylvania Press, 1970.

¹⁶⁴Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: диссертация кандидата исторических наук. / Якутский гос. ун-т им. М.К. Аммосова. Якутск, 2000. 188 с.

¹⁶⁵Там же.

¹⁶⁶Там же.

¹⁶⁷Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Москва, 1994. 542 с. 2 т.

¹⁶⁸Фрезер, Дж. Золотая ветвь. 2-е изд. Москва: Политиздат, 1984. 286 с.

культе предков, который свято передаётся от поколения к поколению¹⁶⁹. Для нашей работы данный принцип важен для понимания механизма трансляции традиционных ценностей в общей системе культуры.

Ф. де Соссюр пытался объяснить, как мифологические и языковые представления становятся формами искусства, формами цивилизации и формами мысли¹⁷⁰. Танец, как символическое действие, в свою очередь связан с мифологическим наследием и имеет свою специфику выражения. И в этой связи, некоторые исследователи считают [А.Ф. Лосев¹⁷¹, Е.М. Мелетинский¹⁷², М. Элиаде¹⁷³, В.В. Василькова¹⁷⁴ и др.], что архетип есть форма, уходящая корнями в глубокую древность. Введенные К. Юнгом определение и понятие «архетип» обнаруживают так называемый «универсальный параллелизм мифологических мотивов»¹⁷⁵. В нашем исследовании понятие «архетип»¹⁷⁶ понимается как обозначение мифологических образов, представляющих собой прформу модели миропредставлений в кинетико-танцевальной форме выражения. А понятие «модель» вслед за Ю.М. Лотманом¹⁷⁷ мы понимаем как способ отображения действительности, но применительно к вопросу исследования танцевальной культуры тувинцев.

Кинетическая культура этноса является своеобразным резервуаром, сохраняющим в «мышечной памяти» культуру. О.О. Сулейманов считает, что культура как источник знаний заключает и содержит в себе объём исторической информации в бесценном документе прошлого – образного мира знаков. Письмо теснейшим образом связано с культурой и требует подхода археологии языка, чтобы слово заговорило с исследователем и ответило на его вопросы. В конце

¹⁶⁹Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Москва, 1994. 542 с. 2 т.

¹⁷⁰Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / пер. с франц. под ред. А.А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1977. 695 с.

¹⁷¹Лосев, А.Ф. Диалектика мифа; Античная мифология в её историческом развитии. Москва, 1957. 620 с.

¹⁷²Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 407 с.

¹⁷³Элиаде, М. Трактат по истории религий: в 2 т. Санкт-Петербург: Алтейя, 1999. 414 с.

¹⁷⁴Василькова, В.В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: синергетика и теория социальной самоорганизации / Санкт-Петербург: Издательство Лань, 1999. 480 с.

¹⁷⁵Юнг, К.Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 304 с.

¹⁷⁶Василькова, В.В. Порядок и хаос в развитии социальных систем... с. 349.

¹⁷⁷Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Миф – имя – культура // Ученые записки Тартусского университета. VI. (Труды по знаковым системам. Вып. 308). Тарту, 1973. С. 282-284; Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 187 с.; Он же. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство», 2000. 704 с.;

прошлого столетия лингвисты начали всерьёз приглядываться к слову как источнику исторических знаний. Еще не обнаружены письменные источники, свидетельствующие об адресной прадревности тюрков. Но остаётся единственный документ, по мнению автора, – это устное слово, в котором закодировано прошлое человечества¹⁷⁸.

Народы перемещались на гигантские расстояния, останавливаясь в разных точках на несколько лет или на несколько веков, а то и тысячелетий. И всюду оставляли следы своего пребывания. Действительно, только культурологи, лингвисты, археологи, палеографы способны отыскать и исследовать эти самые следы. О.О. Сулейманов пишет, что до сего дня излагаемая история тюрков такова: в начале нашей эры они появились в Саяно-Алтайском регионе; в течение двух-трех веков создали великолепный, грамматически совершенный язык, способный передавать и тончайшие поэтические оттенки смысла, и монументальные эпические картины; выработали уникальную письменность, создали империю (каганат). Но тюркский лексический материал, если его изучать в сопоставлении с лексикой других языков Евразии, говорит о том, что тюрки пришли в Саяно-Алтайский регион, в монгольские степи (возможно, в первые века новой эры), имея за плечами многовековую историю, включающую и опыт государственности¹⁷⁹.

О.О. Сулейманов в своей работе задаётся естественным вопросом – писали ли тюрки до III – VIII в. н. эры, то есть до официальных дат возникновения тюркского этноса и рунического письма? Исследователь отмечает, что, если язык прачеловека состоял из десяти слов, то одно из них было названием божества. Письмо теснейшим образом связано с религией. Буква – священный знак: ему доверены откровения бога, и первый символ в системе знаков – это изображение божества. Исследователи первобытных культур отмечают эту универсалию, которую можно распространить и на реконструируемую культуру пратюрков. Наиболее творческим периодом в жизни каждого языка, когда происходил

¹⁷⁸Сулейманов, О.О. Тюрки в доистории. Алматы: Атамур, 2002. 320 с., с.88.

¹⁷⁹ Там же с. 83.

бурный процесс творчества, по мнению О.О. Сулейманова, можно считать время использования первоиероглифического письма, состоящего из простых или двусложных образных знаков¹⁸⁰.

В этой связи отметим, что основной путь передачи друг другу и новым поколениям знаний в культурах, когда письменность утрачена или забыта, – устный, практический. Если устные знания передавались и сохранялись в фольклоре, то культура сумела найти способ сохранять и транслировать культурные коды через практический опыт¹⁸¹.

Таким образом, культура характеризуется уникальным качеством вырабатывать, сохранять и транслировать духовные ценности различных форм, видов и передавать информацию символическим языком. И в этой связи, для нашего исследования бесценным является накопленный опыт в теле танцующего человека, представляющего собой культурный объект и инструмент культуры¹⁸². Тувинская танцевальная традиция в этом смысле таит в себе немало исследовательских загадок.

В 90-х годах XX в. развернувшиеся по всей стране социально-экономические преобразования затронули и Туву, охватив все области, в том числе и сферу культуры. Начался процесс возрождения национальной культуры¹⁸³.

Ч.К. Ламажаа предложила обсудить тему тувинской идентичности с социально-философского подхода. По её мнению, трактовка национального характера вплотную приблизит к теме духовной культуры, менталитета, картины мира. Для понимания тувинской культуры надо учитывать особенность этнической истории тувинцев, политической истории края и географическое положение, которое позволило местному населению жить изолированно, сохраняя те древние традиции и знания, которые сложились у кочевников региона с начала зарождения кочевничества в целом¹⁸⁴.

¹⁸⁰Сулейманов, О.О. Тюрки в доистории... С. 88.

¹⁸¹Абрамова, Н. Т. Несловесное мышление. Москва, 2002. 236 с.

¹⁸²Ромм, В.В. Палеохореография – Некоторые аспекты репрезентации древнейших изображений человека // Байкальские встречи – 3: Культура народов Сибири. Улан-Удэ, 2001. 2 т.

¹⁸³Харунова, М.М.-Б. Проблемы возрождения национальной культуры в Туве в постсоветский период // Новые исследования Тувы. 2010. № 2.

¹⁸⁴Ламажаа, Ч.К. Тува между прошлым и будущим. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. 368 с.

З.Б. Самдан отмечает, что процесс возрождения национальной культуры обозначил положительные тенденции в тувиноведении: тенгрианское верование предков тувинцев в последние годы стало активно использоваться учёными; исследования памятников древнетюркской письменности творчески задействуются в искусстве; в изобразительном искусстве и народных промыслах возрождается скифо-сибирский звериный стиль и мн. др. Наряду с этим, исследователь отмечает, учеными высказано мнение о возможности возродить танец кочевников – *бий*¹⁸⁵.

Вместе с тем, несмотря на положительные тенденции в культуре Тувы, учёные, культурные деятели и политики обеспокоены тем, что в условиях глобализации происходит трансформация культурно-исторических традиций. Цивилизационные процессы становятся причиной деградации культуры¹⁸⁶.

Между тем, «проблема этнической специфики танцевальной культуры тувинцев долгое время не входила в поле внимания ученых»¹⁸⁷.

«Только в последние годы появились первые диссертационные исследования по тувинскому танцу (Ш.Б. Майны¹⁸⁸, И.О. Ондар¹⁸⁹). Работа Ш.Б. Майны посвящена в целом традиционным играм тувинцев, и тувинская хореография в контексте исследуемой темы рассматривается как пример (прием) для сценических постановок тувинских игр. Труд И.О. Ондар на сегодня является единственной и специальной диссертационной работой по тувинскому танцу»¹⁹⁰.

¹⁸⁵Самдан, З.Б. Актуальные вопросы сохранения традиционной культуры тувинцев (на материале мифологических и фольклористических источников) // Современные этнические процессы и тенденции в Центральной Азии и Монголии: Международная научно-практическая конференция / отв. ред. У.В. Ондар. Кызыл: Тувинский государственный университет, 2018. 235 с., С. 229-233.

¹⁸⁶Данчай-оол, А.А. Трансформация культурно-исторической традиции в условиях глобализации // Актуальные проблемы исследования этноэкологических и этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая, посвященной году гостеприимства в Республике Тыва: Материалы IV Международной научно-практической конференции молодых ученых, аспирантов и студентов / Кызыл: Тувинский государственный университет. 2002. 227 с., С. 36-37.

¹⁸⁷Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца // Новые исследования Тувы. 2019 (1), С. 13.

¹⁸⁸Майны, Ш.Б. Народные игры в традиционной праздничной культуре тувинцев: историко-культурологический анализ: диссертация кандидата культурологии. Кемерово. 2014. 186 с.

¹⁸⁹ Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы: диссертация кандидата культурологии. Красноярск, 2016. 205 с.

¹⁹⁰ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

Разрабатываемые в научной литературе междисциплинарные подходы позволяют внести ясность в понимание роли танца в культуре во всём многообразии её функций, предназначении.

Считается, что графический символ пришёл на смену ритуального жеста¹⁹¹. Происхождение фразы, следовательно, и языков уходит в тёмные и далёкие времена, психология, устные традиции и этимология могут пролить некоторый свет на механику её символического языка. В нашей работе мы попытаемся показать, что танец является языком культуры с набором знаков-символов, в котором хранится культурный код. Мы опираемся на исследования по семиотике¹⁹² и труды по языкознанию¹⁹³.

«В жестах человека, в его реакциях заложена память многих поколений. Жесты сопровождают ритуально-обрядовые действия. Обрядовое действие неотделимо от пляски и песни. Жест является элементом древней пляски. По мнению Р.А. Султангареевой, танец является смысловым телодвижением¹⁹⁴. Древний человек каждый свой жест, движение корпуса регламентировал и оформлял в смысловое движение. Так, танец вбирает в себя, отражает все знаковые элементы обрядовой традиции. Элементы движений тела комбинируются в смысловые значения ритуала»¹⁹⁵.

Среди разнообразия форм языка тела Н.Т. Абрамова выделяет различные системы знаков. Оптико-кинетическая система знаков образуют жесты, среди которых различают жесты – движения частей тела, различные позы. К системе организации пространства и времени относятся размещение партнёров, к примеру, как за «круглым столом». Н.Т. Абрамова пишет, что коммуникативные кинемы – жесты, мимика, телодвижения – сознательно используются для наблюдателя. Такой неосознанный язык называют «мышлением рук»¹⁹⁶.

¹⁹¹Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.

¹⁹²Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 445 с.; Лотман, Ю.М., Успенский Б.М. Миф - имя - культура. - Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам, вып. 6. Тарту, 1973.; Он же. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 187 с.

¹⁹³Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / пер. с франц. под ред. А.А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1977. 695 с.

¹⁹⁴Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир. Уфа: Гилем, Башк. Энцикл., 2013. 128 с.

¹⁹⁵Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

¹⁹⁶Абрамова, Н.Т. Несловесное мышление. Москва: ИФ РАН, 2002. 236 с., с.13.

В середине XX в. вопросы танца получили направление в сторону исследования двигательной культуры. Перед учёными встали вопросы: как изучить двигательную культуру, что такое кинетический интеллект, как танец помогает изучить эмоции. Появилась новая дисциплина – антропология движения и танца¹⁹⁷.

Знаковое сообщение человеческого тела представляется в знаково-символической форме. Многие исследователи кинетику тела рассматривают как некий метатекст, который совмещает в жестуальном выражении знаковые системы и символические коды¹⁹⁸. При классификации всевозможных жестов Р. Бирдвистелом было предложено выделить единицу телодвижений человека кинему¹⁹⁹.

Некоторые исследователи считают, что наше познание вселенной было «ручным» и «пешим» до того, как стало визуальным [Л. Бенуас²⁰⁰, В.А. Воронцов²⁰¹]. Осознавая направление взгляда, полноту и эффективность движений, человек создал активный образный словарь, который, естественно, применил к своим первым опытам по геометрии. Переходя от жеста к символу, можно сказать, что механизм языка знаков и наша мысль используют простую топологическую аналогию²⁰².

Основоположник семиотики Ч. Пирс разработал классификацию знаков²⁰³. Большинство знаков человеческого языка является знаками-символами, которые в первую очередь привлекали внимание исследователей. Сегодня в культурологии стали говорить о визуальном или иконическом повороте – повороте к изучению знаков-образов или иконических знаков. Это является современной

¹⁹⁷ Сироткина, И.Е. Как антропология и исследования театра и танца обогащают друг друга // XI Конгресс антропологов и этнологов России: Сборник материалов. Екатеринбург, 2-5 июля 2015 г. / отв. ред. В. А. Тишков и А. В. Головнев. Москва; Екатеринбург, 2015. С. 362-363.

¹⁹⁸ Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: диссертация кандидата исторических наук. / Якутский гос. ун-т им. М.К. Аммосова. Якутск, 2000. 188 с.

¹⁹⁹ Birdwhistell, R. L. Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute. 1952.

²⁰⁰ Там же.

²⁰¹ Воронцов, В.А. Истоки искусства в цвете генерализованной трудовой теории антропосоциокультургенеза. Казань: Центр инновационных технологий, 2018. 304 с.

²⁰² Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы / пер. с фр. А. Калантарова. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с., С. 43.

²⁰³ Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков. Санкт-Петербург: лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, Алетейя. 2000. 352 с., С. 75-97.

исследовательской программой. Как отмечают исследователи, очень долго в рамках лингвистического поворота они занимались, прежде всего, знаками-символами.

Российский философ М.С. Кухта разработала междисциплинарную методологию исследования восприятия визуальной информации. Исследование семиотического пространства древних культур позволило ей выявить и описать новый класс интегральных знаков – иконические символы²⁰⁴.

М.С. Кухта отмечает, что «в нашем зрении (в знаково-культурном освоении мира, которое основывается на зрении), заложена специфика моделирования мира средствами неподвижных изображений (иконических знаков)»²⁰⁵. Согласно её исследованию, визуальные образы – иконические символы (интегральный класс знаков, выделенный автором) – исследуются как культурный резервуар информации, символический характер которого predetermined смысловую многозначность и глубину их содержания. Специфические способы трансляции образов позволяют передать самые «глубинные» смыслы, недоступные вербальному языку.

На основании классификации знаков Ч. Пирса, М.С. Кухта выделяет «новый интегральный подкласс знаков – иконический символ, который репрезентирует качества объекта по принципу смыслового (семантического) трансфера, т. е. «переносит» универсальные законы в пространство визуального образа. Таким образом, знак, помимо иконичности (т.е. образности, сходства по внешнему виду), задаёт ещё и смысловые параметры»²⁰⁶.

Знаковость письменного текста и рисунка возникает в результате проекции объекта на плоскость. Линейный текст, как и рисунок, является графическим изображением – репрезентантом. И письмо, и рисунок, и танец представляют собой текст, содержащий некоторую информацию. Все три сообщения имеют иконическую или визуальную природу. Для передачи информации каждый из

²⁰⁴Кухта, М.С. Восприятие визуальной информации: философия процесса. Монография. Томск: Изд-во ТГПУ, 2004. 202 с., С. 102.

²⁰⁵Там же, С. 102.

²⁰⁶Кухта, М.С. Восприятие визуальной информации: философия процесса. Монография. Томск: Изд-во ТГПУ, 2004. 202 с., С. 107.

этих трёх текстов обнаруживает свои способы воспроизведения. Так, знаковость танца выражается телесно и реализуется в пластико-движенческой репрезентации, которая разворачивается во временной протяжности, представляя собой коммуникативный акт передачи информации.

Структура танцевального текста пространственно обусловлена. Если знаковость иконического сообщения в виде рисунка проявляется в результате изображения объекта на плоскость, то выражением танцевального текста является образ, исполненный телодвижением. Танец не может проецироваться на плоскость как рисунок или письменный текст, поскольку имеет иную пространственно-временную структуру знаковой репрезентации. Письменный текст имеет структуру вневременную и во временной протяжности – на уровне речи, но аналогично речи декодирование значений танца происходит только во временной протяжности.

В определённом смысле «вербальный текст и иконическое сообщение равнозначны. Однако чтобы увеличить информацию по объёму, в первом случае надо прибавить новые знаки и группы знаков, увеличивая величину текста. Во втором случае надо дорисовать что-либо на той же поверхности – усложняя или трансформируя текст, при этом текст не увеличивается количественно»²⁰⁷. За единицу телодвижения по Бирдвистелу²⁰⁸ принимается кинема или движение человека, условно обозначенный нами как танцевальный жест. Следовательно, чтобы увеличить объём танца, следует добавить танцевальные жесты, при которых увеличивается время его репрезентации.

Таким образом, танцевальный жест – языковая семантическая единица танца, а танец – это система знаков, представляющая собой символический язык, имеющий визуально-иконическую природу. Поскольку основная функция иконического знака трансляция образа-символа, то в пространстве танца символический образ репрезентируется посредством танцевального жеста.

²⁰⁷Там же, с. 146

²⁰⁸Birdwhistell, R.L. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*: University of Pennsylvania Press, 1970.

Специфические жесты в танце как семантические единицы, приобретают статус «значений», отражая образы многомерного мира.

1.2. Танец как элемент культуры

Танец – это, по сути, совокупность основных и естественных форм движений человека, представляющих собой ходьбу на месте или в продвижении, переступы с ноги на ногу, подпрыгивания, скачки, повороты, раскачивания, которые постепенно сложились в традиционный танец. Во время молодёжных игр тувинцы водили хороводы²⁰⁹, и при этом «пели, держась за руки, ходили по кругу. Если пели сидя, то покачивались из стороны в сторону»²¹⁰. «Обращает внимание танцевальный характер движений тувинского сказителя во время сказа, который, то покачивается в такт мелодии, то вскакивает на ноги и приплясывает»²¹¹.

Важно отметить, что А. Абайдулин связывает динамику характерных движений во время народных праздников с ритуально-обрядовой традицией, что позволяет говорить о традиции этнокинетики, уходящей корнями в глубокую древность²¹². Из этого следует, что движения человека являются формообразующими элементами структуры танца, своего рода кирпичиками для будущего здания или буквами для образования слова. Иначе говоря, ритмически организованное движение с песней есть начало пляски. Отметим, в структуре обряда традиционной культуры его составляющие – пляска, постукивания ритма и песня (речитатив) находятся в синкретическом единстве.

«В 70-е годы вышла книга об истории тувинского театра, в котором К. Сагды пишет, что танца, как такового, в старой дореволюционной Туве не было. Были очень широко распространены песенные мелодии, по четкости ритмики они

²⁰⁹ Самбу, И.У. Тувинские народные игры. Историко-этнографический очерк. Кызыл, 1978. 140 с., С.89

²¹⁰ Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой» // *GaudeamusIgitur*. 2016 (3), С. 52-55.

²¹¹ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца // *Новые исследования Тувы*. 2019 (1), С. 13.

²¹² Абайдулин, А. Тувинская хореография – истоки и перспективы. Творчество народа // *Тувинская правда*. 12 февраля, 1987. С. 3.

вполне могли бы быть танцевальными, но, видимо, сами условия жизни – в юртах, в чумах, в вечной тесноте – к танцам не располагали»²¹³.

«Этот факт не может не говорить о том, что основа для развития танца в культуре все же была. Об этом пишет А. Абайдулин, анализируя вопрос об истоках и перспективах тувинской хореографии в середине 1980-х годов: у тувинцев танец когда-то существовал, но «с годами исчез из народного быта»²¹⁴. Так, по его мнению, хорошо сохранились танцевальные элементы в народных праздниках и обрядах. Много элементов танца в играх «Тевек» (почекушки), «Аскак кадай» («Хромая старуха»). Недаром на их основе были созданы танцы. Танцевальный характер композиций²¹⁵ наблюдается и в шаманских камланиях, и в ламаистских мистериях. А. Абайдулин обращает внимание на динамику и танцевальный характер движений народного сказителя во время исполнения сказа. Автор указывает на то, что сами песни, такие, как «Хандагайты», «Декей-оо», «Дынгылдай», по ритму совершенно танцевальны, и подчеркивает, что песня и инструментальная музыка – ближайшие спутники народного танца. Интерес у него также вызывает *девиг* – своеобразный танец борцов, который автор считает народным мужским танцем. Это отражено в русско-тувинском словаре под редакцией профессора А.А. Пальмбаха, где слово *девиг* переводится как «пляска»²¹⁶. При этом в других тюркских языках, напоминает А. Абайдулин, есть родственные слова, обозначающие удар ногой по земле, близкие понятию пляски»²¹⁷.

Исследователь тувинского танца И.О. Ондар отмечает, что «к началу XX в. зафиксированы лишь ритуально-обрядовые формы танца и для становления традиционных танцевальных форм в Туве не было достаточных предпосылок, такое явление, как танец, не связано с народным бытом, а соотносится с ритуально-обрядовыми формами и функциями танца»²¹⁸.

²¹³Санчай, Ч.Х. Истоки тувинской хореографии // *Gaudeamus Igitur*. 2015 (3), С. 37-40.

²¹⁴Абайдулин, А. Тувинская хореография – истоки и перспективы... С. 3.

²¹⁵Композиция – здесь составление, соединение в одно целое.

²¹⁶Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. 724 с., С. 138.

²¹⁷Санчай, Ч.Х. Истоки тувинской хореографии... С. 37-40.

²¹⁸Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре... С. 3.

Наши исследования показали, что «искусство танца в Туве получило мощный толчок к развитию с приездом профессионального хореографа А. Шатина, приглашенного из Советского Союза в числе других специалистов в 1940-е годы. С этого момента начинается формирование сценического танца, который отмечен в истории культуры Тувы началом зарождения танцевального искусства. Вместе с этим подготовилась и почва для развития самостоятельной танцевальной культуры»²¹⁹.

«К середине XX века в Туве появился танец, похожий на русскую народную игру «Ручеёк». Особенность его в том, что исполнялся он под аккомпанемент тувинской народной песни «Декей-оо». Песня по ритмическому характеру совершенно плясовая и танцевальная. Назывался танец *челер-ой* («рысак»)²²⁰.

Итак, *челер-ой* – массовый танец с элементами русского плясового танца. «В настоящее время трудно сказать, кто и когда первым показал плясовой танец. Очевидно одно: в сложившихся исторических условиях происходит заимствование культурных элементов. Новое органически прививается и накладывается на существующие формы хороводов тувинцев. Хороводы у тувинцев представляют собой своеобразные игровые комплексы, которые обязательно сопровождались песнями»²²¹.

Исследователи отмечают, что в тувинских сказаниях часто говорится о хороводах «тридцати девиц», об игре на *бызаанчы*²²² «шестидесяти парней», и, несмотря на отсутствие непосредственных свидетельств в письменных источниках «история возникновения хороводов столь же древняя, как и других памятников устного народного творчества»²²³. Так, «хороводные песни пели не только в молодёжных играх. Широко распространены были и трудовые хороводы, во время которых исполнялись преимущественно ритмические песни. И.У. Самбу отмечает несколько видов хороводных песен: *хөйнуң ыры* ‘хоровод’. Игровой хоровод означает «водить хоровод». Участниками игровых хороводов были

²¹⁹ Санчай, Ч. Х. Истоки тувинской хореографии... С. 37-40.

²²⁰ Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного... С. 52-55.

²²¹ Там же.

²²² *Бызаанчы* – 4-х струнный смычковый инструмент.

²²³ Самбу, И.У. Тувинские народные игры... С.91.

молодые люди. Во время игровых хороводов пелись *кожамыктар* ‘припевки’²²⁴, «*кыска ырлар* ‘короткие песни’, наряду с ними *кагжыр, маргыжар* ‘соревнование в песне’»²²⁵. Во время хоровода пели как хором, так и по отдельности, соревнуясь в пении. Играющие делились на две команды, пропоёт одна команда – другая должна ответить. Часто хороводы становились заключением разных игр»²²⁶.

Аккомпанементом к танцу *челер-ой* послужили народные песни «Декей-оо», «Дээң-дээң»²²⁷. Интересная особенность в песенной культуре отмечена в исследованиях музыкальной культуры тувинцев, в которых говорится, что «на одну и ту же мелодию в различных местностях поются разные слова»²²⁸. Вероятно, такая же особенность распространялась и на аккомпанемент танца *челер-ой* – музыкальным сопровождением могли быть разные песни тувинцев, исполняемые во время совместной работы или во время праздника.

По всей видимости, песни «Дээң-дээң», «Декей-оо» в культуре тувинцев содержат значение, функцией которого является объединение, сбор для совместных действий. По мнению В. Ю. Сузукей, песни *кыска ыр* ‘короткие песни’ имеют довольно длинный текст с чётким сюжетом. Некоторые короткие песни в конце имеют припев – *кожамык (дээң-дээң, дыңгылдай, дембилдей или декей-оо.и т.д.)*²²⁹. Слово *декей-оо* в толковом словаре тувинского языка имеет значение ‘петь песни, веселиться и выпивать’²³⁰. По-видимому, значение *декей-оо* следует связывать со словом *деге*. Б.И. Татаринцев²³¹ отмечает, что *деге* означает ‘козёл-самец’, в некоторых случаях *те* ‘дикий козёл’ (самец). Также он отмечает, что *теге...* - древнее слово, широко представленное как в памятниках, так и в современных языках. В некоторых из тюркских языков Средней Азии и в

²²⁴Сузукей, В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетия. Москва: Издательский дом «Композитор», 2007. 408, С. 138.

²²⁵ Самбу, И.У. Тувинские народные игры... С.90.

²²⁶Санчай Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

²²⁷ Сообщила нам Шулуу Опал Агбаан-Шыраповна, 1930 года рождения, заслуженный работник культуры Республики Тыва. Интервью с Шулуу Опал Агбаан-Шыраповной в разделе Приложение 1.

²²⁸Сузукей, В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетия... С. 41.

²²⁹Сузукей, В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетия... С. 40.

²³⁰Толковый словарь тувинского языка (Т. I: А – Й) / под ред. Д.А Монгуша. Новосибирск: Наука, 2003. 599 с., С. 413.

²³¹Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка (Т. II: Д, Ё, И, Й). Новосибирск: Наука, 2002. 388 с., С. 118.

чувашском соответствии *теке* обозначают барана. Далее он приводит интересное для нашего исследования суждение о том, что «можно полагать, что тюркское *теке*... связано своим происхождением с основой, обозначающей прыжки, скачки и подобное. Соответствия последней могут быть образными или именными» ('скачки зайца', 'ходьба вприпрыжку', 'галопом вприпрыжку', 'скакать' (на лошади), 'быстро двигаться; быть расторопным' и др.)²³².

Дээң-дээң имеет связь с *декей-оо*, где *деңге* означает «вместе, одинаково»²³³, в котором глагол *деңгей-оолаар*²³⁴ является синонимом действия *декей-оолаар*, означающего 'собираться вместе, веселиться'. Следовательно, 'веселиться и выпивать', по-видимому, имеет глубокую связь с обрядовыми праздниками, к примеру, *оваа-дагыры*, по завершении которого полагалось веселиться, устраивать *дой* (пир) и, по всей вероятности, совершать образные действия (прыжки, скачки), уподобляясь сакральным животным.

«Поскольку пляска является неотъемлемой частью хороводного гулянья, в круговорот всеобщего веселья вовлекается как можно больше участников. Этот момент становится определяющим в культурной коммуникации двух народов»²³⁵. И, возможно, именно тогда в тувинскую культуру органично вписывается танец с заимствованной лексикой русской пляски. Так, под влиянием культуры, которая пришла из Европы, тувинцы подхватили новое для Тувы общественно-социальное явление – танец.

Нами записано интервью с Оюн Надеждой Торлуковной, 1940 года рождения, работающей заведующей складом в музыкально-драматическом театре с 1977 года, а также с Шулуу Опал Абаан-Шыыраповной²³⁶, 1930 года рождения, заслуженным работником культуры Республики Тыва. О.А-Ш. Шулуу показала рисунок танца *челер-ой*. Основную композицию и элементы танца она продемонстрировала без особых изменений. Элемент танца «бег с проходкой по

²³² Там же, С. 118.

²³³ Там же, С. 425.

²³⁴ Там же, С. 425.

²³⁵ Санчай Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

²³⁶ Интервью с Натальей Торлуковной Оюн и с Шулуу Опал Агбаан-Шыыраповной в разделе Приложение 1.

кругу» она показала приставным шагом. В настоящее время данный элемент и композиция танца имеют вариации.

Из интервью с Н.Т. Оюн стало известно, что в середине прошлого века в Туве довольно активно осваивались танцы современного направления (танго, вальс), танцы разных народов (татарский, украинский, кавказский), а также характерные шуточные танцы. Танец *челер-ой* к тому времени становится популярным. Старшее поколение, по её сообщению, по всей видимости, не знало танцев, зато упоминается игра *ойтулааш*.

Исследователь народного танца В.Н. Всеволодский-Гернгросс считает, что танец имеет театральную природу, а танцы-хороводы и молодёжные игрища примыкают к играм, играм драматическим. Он отметил различные формы хороводов, которые «водят» или которые «ходят», встречается и хоровод «стояние». В хороводе, котором «водят» участвует длинный ряд лиц, а не танцующая пара²³⁷. В связи с этим отметим, что исследователь Г.Н. Потанин о хороводе в Хакасии писал, что парни и девушки, стоя на месте, в большом круге, пели бесконечную песню, при этом покачивались²³⁸.

Многие исследователи отмечают тот факт, что в название народного танца, игры входит слово «луна». К примеру, у каракалпаков существует традиционная игра молодёжи «Айкулаш»²³⁹. «Существовала древняя традиция собираться и петь песни в новолуние и у тувинцев. Летние молодёжные игрища назывались *ойтулааш*»²⁴⁰. В толковом словаре тувинского языка «*ойтулааш* ‘ночное сборище, молодёжные гулянья’»²⁴¹.

М.Б. Кенин-Лопсан, этнолог, собиратель устного народного творчества тувинцев, пишет: «*ойтулааш* – самая древняя игра в духовной культуре тувинского народа. В 1929 году она оказалась совсем ненужной, а после 1933 года была запрещена как пережиток старины. На молодёжь вели охоту, наказывали

²³⁷Всеволодский-Гернгросс, В.Н. Народный танец. Сборник научных трудов. Серия «Фольклор и фольклористика». Санкт-Петербург, 1991. С. 236.

²³⁸Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 164.

²³⁹Там же, С. 48.

²⁴⁰ Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

²⁴¹Толковый словарь тувинского языка: Т. 2. Новосибирск: Наука, 2011. С. 429.

самым жёстким образом, судили»²⁴². «Многие традиционные виды практически утрачены, поскольку они не входили в реестр видов искусства, поддерживаемых правительством социалистического толка»²⁴³.

«Согласно исследованиям Г.Н. Курбатского, *ойтулааш* в системе игр-развлечений относится к реликту инициационных обрядов²⁴⁴. Игры-гулянья *ойтулааш* проходили в укромных местах, вдали от *аалов* (селений из нескольких юрт), дабы не беспокоить спящих. Этика древней игры *ойтулааш* была строгая – не тревожить покой стариков. Обычно выбирали поляну, лощину за холмами или долину окружённую лесами. В книге М.Б. Кенин-Лопсана «Ойтулааш», имеется слово *чыылда* 'сбор, созыв'²⁴⁵, которые авторы переводят как хоровод: «*Чыылган кыстар көреримге...*» – «Я вижу на поляне девушек хоровод...»²⁴⁶. Игры продолжались с вечерних сумерек и до первых лучей восхода. В традиционных тувинских ночных гуляниях *ойтулааш* не существовало танцев. Помимо игр и хороводного пения, скачки на лошадях – неотъемлемая составляющая ночных игр: «Сяду на коня с лицом небесным – и за милой поскачу; сяду на коня – и к поднебесным девам птицей полечу!»²⁴⁷.

Несомненно, название танца *челер-ой* для тувинцев-кочевников – олицетворение сакрального²⁴⁸ понятия, связанного с конём. Свидетельства тому многочисленные палеолитические захоронения человека вместе с конём. Так, в «царском» кургане ранних кочевников Тувы – Аржане – вместе с вождём местных племён было захоронено около 180 лошадей. В духовной культуре тувинцев есть устойчивое выражение *хей-аът* (буквально воздух-конь)²⁴⁹, значение которого связывают с состоянием духа, когда жизненный тонус, энергия человека на высоте, понижение и потеря его равносильно болезни или смерти. *Аът*

²⁴² Монгуш Кенин-Лопсан. Ойтулааш. Классические образцы любовной лирики. Кызыл: Новости Тувы, 2004. С. 30.

²⁴³ Кужугет А.К. Культура и искусство ТНР // Учёные записки. Вып. XX, Кызыл, 2004. С. 201.

²⁴⁴ Курбатский, Г.Н. Тувинцы в своём фольклоре. Историко-этнографические аспекты тувинского фольклора. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 2001. С. 284.

²⁴⁵ Тувинско-русский словарь / под ред. А. А. Пальмбаха... 1955. С. 535.

²⁴⁶ Монгуш Кенин-Лопсан. Ойтулааш. Классические образцы любовной лирики... С. 117.

²⁴⁷ Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

²⁴⁸ Сакральный – [лат. *sacer (sacri)*] священный; относящийся к вере, религиозному культу; обрядовый, ритуальный.

²⁴⁹ Я.Ш. Хертек Тувинский фразеологический словарь: содержит свыше 1 500 фразеологизмов / под ред. Д.А. Монгуша и Б.И. Татаринцева. Кызыл: Тувинское книжное издательство. 1975. С. 473.

переводится как лошадь или конь. Также существует выражение *аьдының бажы хоя берген*, в переводе «голова лошади (коня) вздрогнула»²⁵⁰, что иносказательно означает смерть человека.

В толковом словаре русского языка В.И. Даля, «хоровод – это собрание сельских девок и молодежи обоего пола на вольном воздухе для пляски с песнями с подражаньем в движеньях словам песни»²⁵¹. «В древней Руси традиция собираться на ярмарочных праздниках связана с весенними хороводами и с понятием «круг» – коло, символ зимнего солнцестояния»²⁵².

«Итак, хоровод – это форма, традиция собираться коллективно, играть песни, взявшись за руки, двигаться по ходу солнца – всё это семантическое дублирование образа в разных метафорах. Здесь главным маркером является форма круга. На этом основании следует сказать, что обозначение круга действием, движением по ходу солнца, а также плясками, песнями, ношением венков и бус есть система семантических шифров»²⁵³.

«Рассмотрим круг как предмет, как форму, имеющую для кочевников-номадов символику сакральных знаков в быту, в духовной жизни. Круглую форму имеют жилище – юрта и дымоход юрты – *хараача*²⁵⁴ ‘обруч юрты’. Той же формы сакральная посуда *сава/наш* ‘котел’. Хозяйка юрты ежедневно варит в нём чай, совершает традиционный обряд: угощение священным белым напитком духа-хозяина местности *оран-таңды*. У современных тувинцев и ныне существует утренний обряд окропления молоком – *чажыг (чалбарыг)*. В тувинском языке глагол *чалбарыыр* имеет значение ‘молиться, просить милости, благополучия’. Согласно ему, нужно произносить *алгыш-йөрээл* ‘благопожелание, напутствие’, по кругу, по ходу солнца разбрызгивать угощение молоком, что означает прошение снисхождения духов»²⁵⁵. Округлые формы в быту сопровождают

²⁵⁰ Там же, с. 473.

²⁵¹ Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка. Москва: АСТ, Астрель, Транзиткнига, 2005, С. 329.

²⁵² Там же, С. 329.

²⁵³ Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

²⁵⁴ Тувинско-русский словарь / под ред. Э.Р. Тенишева. Москва: Издательство Советская энциклопедия, 1968. 648 с., С.469.

²⁵⁵ Сузукеев В.Ю. Музыкальная литература Тувы в XX столетии... С. 16.

женскую половину жилища кочевников, молочные сосуды тувинцы связывают с женским рождающим началом – *уруг савазы* ‘послед’. Кроме того, счастье человека у тувинцев связано с *сава аксы* ‘горлышко сосуда’²⁵⁶.

Круг или его обозначение прослеживаются в древнейшем дошаманском обряде освящения родового жертвенника – *оваа дагыры*, позднее ставшим самым большим праздником тувинцев²⁵⁷. Обрядовое пространство представляло собой площадку в форме круга с чётко выделенным центром-жертвенником – *оваа*²⁵⁸. Участники моления трижды обходили вокруг *оваа* по направлению движения солнца, склоняя головы, со сложенными ладонями. Старейшина от имени всего рода обращался к духам с просьбой о благополучии и исполнял *йөрээл* ‘благопожелание обряда моления горам’.

Вслед за обрядом освящения *оваа* проходили мужские спортивные состязания, которые завершались тем, что молодёжь собиралась на ночные гулянья – *ойтулааш*:

*Собрались веселиться парни и девушки,
Придёт туда и моя подруга.
Первым примчится мой серый туда.
Где обряд, посвящённый культу оваа.*

*Зову тебя, совершенство моё,
Скакун Ояла готов к ночной игре,
Уже полнолуние – садись позади меня,
Влюблённым сладко гулять под сияньем луны²⁵⁹.*

Таким образом, круг – это символ, имеющий значение всеобщего объединения, как знак, несущий глубинные сакральные шифры в традиции той или иной культуры. Круг – это точка отсчёта, позиция, откуда начинается всякое ритуально-обрядовое движение. Собираться вместе, образовывать внутри общего

²⁵⁶Самдан З.Б. Поэтика тувинского мифа // Учёные записки. Вып. XIX, Кызыл, 2002. С.243.

²⁵⁷История Тувы: Т.2. / Под общ. ред. В.А. Ламина. Новосибирск: Наука, 2007. С.51.

²⁵⁸*Оваа* – Жертвенный курган (груда камней на возвышенном месте, где совершался религиозный обряд в честь духа местности).

²⁵⁹Монгуш Кенин-Лопсан. Ойтулааш. Классические образцы любовной лирики... С. 93.

круга символические фигуры, рисовать действием фигуры – значит создавать образы, многократно повторяющие одну и ту же метафору. Внутри всеобщего символа-круга, как обрядового творческого акта, возникают линии, зигзаги, полукруги, петли, а также линии-цепочки, которые делятся на группы, направляются друг против друга и образуют различные фигуры. Хоровод как культурный знак – знак-акция, санкционированное коллективное действие»²⁶⁰.

Сравнительная характеристика обрядовых благопожеланий *йөрээл* и хороводов показала, во-первых, связь с обрядом через благопожелания *йөрээл* относительно опосредованна. Благопожелания *йөрээл* вне обрядовой ситуации, во время трудовых процессов используются как хозяйственно-трудовые пожелания и в повседневной жизни относятся к этикетной формуле²⁶¹. Во-вторых, круг как символическая форма хороводов, прослеживается в акциональном коде как сакральное движение: а) в обрядовой системе тувинцев; б) в игровой системе тувинцев; г) в общественно-трудовой деятельности.

Таким образом, «резюмируем о том, что тувинцы, восполняя традицию существующих хороводов, молодёжных игр, переняли элементы русской пляски, олицетворяя любимый образ коня в новой для культуры тувинцев форме – танцевальном хороводе»²⁶².

Итак, исследовательский интерес нашей работы представляет досценический танец тувинцев, включающий шаманскую мистерию, обряд переплывания реки *суг кежерде йөрээл*, ритуал борцов *деви́г*, танец тувинцев Китая и Монголии *бий*, хороводный танец *челер-ой*, его пластико-движенческие элементы и структура композиции, сохранность архетипов в современном сценическом искусстве тувинцев.

²⁶⁰ Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

²⁶¹ Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века. Структура. Семантика. Прагматика. Сиб. Отд. РАН. Новосибирск: СО РАН: Наука: Издательство СО РАН, 2018. 400с., С. 155.

²⁶² Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

1.3. Семантика вербальных обозначений символической пластики тувинцев

В данном разделе рассмотрим слова тувинского языка со значением, указывающим на символическую пластику²⁶³ в обрядовой культуре тувинцев. Кинетико-обрядовая традиция, а значит и танцевальная традиция, имеет древние тотемические корни. Символическая пластика в камлании шамана, в ритуале *деви* и других ритуалах имеет в значении пластику подражания животному миру. Это подтверждается лексическим значением слов, зафиксированных в существующих словарях тувинского языка.

В «знаковой системе шаманского культа орлиное перо есть магический символ»²⁶⁴. Слово *самнааш* в некоторых диалектах тувинского языка имеет значение ‘орлиное перо’²⁶⁵. Перья *самнааш* нашиваются на обрядовый плащ и головной убор шамана. Ритуальная мистерия шамана сопровождается пластическими телодвижениями, которые являются для тувинцев сопутствующими элементами магического действия. А слово *самнаар* ‘прыгать, кружиться, подпрыгивать, исполнять различные движения в ходе мистерии’ получило название от пластического действия, которое становится понятием определения мистерийного танца²⁶⁶ шамана. Слово *самнааш* от *сам* ‘танец’ появилось с приходом буддийской религии. Отсюда, *самнааш* – перья для ритуального плаща шамана, в котором шаман исполняет ритмопластическое действие *сам* ‘пляска, танец’²⁶⁷ – это относительно новое слово.

²⁶³Пластика – здесь художественная выразительность.

²⁶⁴Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев// В книге: Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий. Материалы Четвёртой Международной практической конференции, посвящённой 115-летию со дня рождения хакасского учёного, тюрколога, доктора сравнительного языкознания, востоковеда, профессора Императорского Казанского университета Николая Фёдоровича Катанова (27-29 сентября 2017 года). Абакан: Хакасское книжное издательство, 2017. 292 с., С 82.

²⁶⁵Толковый словарь тувинского языка: (Т. II: К – С) / под ред. Д.А Монгуша. Новосибирск: Наука, 2011. 798 с., С. 634.

²⁶⁶Там же, С. 633.

²⁶⁷Там же, С. 631, 634.

Таким образом, «в тувинском языке слово *самнааш* ‘орлиное перо’ образовалось от *сам* ‘танец’²⁶⁸. В данном случае *самнааш* – это метонимия, слово связано с ритуалом камлания и имеет отношение к обрядовому действию шамана»²⁶⁹. Орлиные перья предназначались для ритуального костюма и головного убора шамана.

В диссертационной работе И.О. Ондар представлено несколько слов, применимых к понятию «тувинский танец», в частности, слово *сам* соотносится с мистериями и ритуальными формами танца²⁷⁰. В толковом словаре тувинского языка слово *самнаар* ‘танцевать’ от слова *сам* ‘танец’ имеет несколько значений. Во-первых, когда говорят о животных, используется слово *самнаар*²⁷¹ ‘бежать, резвиться, подпрыгивать’. «Во-вторых, ‘подпрыгивать от радости’ – *самнаар*. В-третьих, ‘бежать, взмахивая крыльями’ (о птице) – *самнаар*. Кроме того, ритуальная пляска, исполняемая во время национальной борьбы *хуреш*, называется *самнаар*. Также *самнаар* – ‘исполнение мистерии буддийскими монахами в масках’»²⁷².

В этимологическом словаре Б.И. Татаринцева указано, что ср. монг. (<тиб.) *цам*, «цам» – ‘религиозный танец пантомима буддийских монахов’. Тувинский *сам* имеет тибетское или монгольское происхождение. У него и тувинского слова *самна-* совпадают только основные значения, причем именно последнее характеризуется развитой полисемией, связанной с различными ритуалами и миром природы, что характерно для отглагольного образования *самнааш*, обозначающего «орлиное перо»²⁷³.

Исследования семантического значения ритуальных верёвок в культовой практике индейцев Калифорнии привели к выводу, что в культовой практике первевая верёвка служила в качестве связующей оси между мирами (между

²⁶⁸Там же, С. 631, 634.

²⁶⁹Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

²⁷⁰Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы... С.5.

²⁷¹Толковый словарь тувинского языка: (Т. II: К – С) / под ред. Д.А Монгуша... С. 633

²⁷²Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82

²⁷³Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка: (Т.V:С). Новосибирск: Наука, 2018. 180 с., С. 58.

сферами)²⁷⁴. В этой связи отметим, что значение орлиных перьев на культовом плаще тувинского шамана означает обеспечение проникновения в мир духов.

«Слово *хамнаарак* ‘жаворонок’ также является метонимией, которая имеет общий корень со словом *хам* ‘шаман’²⁷⁵. В тувинском языке слово *хамнаар*, *хамнаары* означает ‘камлать’, ‘камланье’²⁷⁶. Во время брачных игр самец птицы *хамнаарак* ‘жаворонок’ подпрыгивает, кружится вокруг самки, как шаман во время камлания. Также слово *хамнаарак* имеет значение ‘юла, волчок’²⁷⁷. Здесь, на наш взгляд, аналогично *самнааш*, в слове *хамнаарак* смысловая нагрузка сохраняет шаманскую пластику движений, связанных с круговыми вращениями. Юла или волчок крутится, при этом, как известно, предмет, который вертится, имеет ось-центр. Обозначена фигура, а именно круг – солярный символ. Пляска птицы самца адресована самке, она, в свою очередь, является неким центром, вокруг которого совершается действие. Семантика круга дублируется в действии»²⁷⁸.

Таким образом, слово *самнаар* ‘плясать’ появилось с приходом буддизма, а слово *хамна*= ‘камлать’ в тувинско-русском словаре отмечено как устаревшее²⁷⁹. «В этимологическом словаре тюркских языков указано²⁸⁰, что анализ производных слов от *қам* (*хам*) позволяет раскрыть более древнее содержание этого тюркского слова, именно в якутском диалекте *хамна*: – ‘двигаться в путь’ по указанию авторов, имеет эвфемистическое значение ‘камлать, шаманить’. Якутские значения ‘двигаться, шевелиться, ходить, трогаться, колебаться, раскачиваться, трепетать ‘приходить в содрогание’ сопоставимы с тюркским *хамна* ‘парить в воздухе (о птице)’»²⁸¹. Там же отмечено: «Если учесть, что для глаголов на -ла типично значение ‘осуществлять действие, названное производящей основой’, то в хакасском *хамна*= ‘камлать’ и его соответствиях

²⁷⁴Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуоухай... С. 83.

²⁷⁵Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха...С. 448

²⁷⁶Русско-тувинский словарь: 32 000 слов / под ред. Д.А. Монгуш. Москва: Русский язык, 1980. 560 с., С.206.

²⁷⁷ Там же, С. 449.

²⁷⁸Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

²⁷⁹Тувинско-русский словарь: 22 000 слов / под ред. Э.Р. Тенишева... 648 с.

²⁸⁰Этимологический словарь тюркских языков. Общeturкские и межтуркские лексические основы на буквы “-К” “-К” / Авт. сл. статей Л.С. Левитская, А.В. Дыбо, В. И. Рассадин. Москва, 1997; С. 241.

²⁸¹Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

следует усматривать производящую основу *хам* ‘действие шамана’. *Қам* и *қамла* = отражают ритуальные движения шамана, характерные признаки которых, по всей вероятности, отражены в слове *хамна* = ‘камлать’ в диалектах якутского языка»²⁸².

Далее рассмотрим два примера: 1). «*Самнаан дуруяа дег салбараңайнып чоруп турлар эвеспе* – Двигались подобно танцующим журавлям. 2). *Чанагаш-оол тотпаан боду орта тодуп, сааскан кежи чагызы-биле салбараңайнып дешкилеп...* – Чанагаш-оол, насытившись, в шубе из сорочьей шкуры пустился в пляс... Слово *салбараңайныр* означает ‘шевелиться, колебаться, двигаться’»²⁸³. Следует отметить, что в первом примере движение в танце уточняет пластику птицы, *самнаан дуруяа дег* – ‘подобно танцующим журавлям’. Синонимом глаголу *салбараңайныр* является слово *селбеңнээр* ‘двигаться, приходить в движение’ о чём-то лохматом, мохнатом от слова *селбеер* ‘становиться лохматым, мохматым, косматым’²⁸⁴. Так, в якутском языке слово *салбыра* переводится ‘качаться, развеиваться’²⁸⁵. «В якутской танцевальной терминологии есть название старинного обрядового танца «*сэльбиреске*»²⁸⁶. В этом танце исполнители имитировали движения лошади. По мнению Н.А. Стручковой, имитация в подражании лошади выражает представление об образе Солнца, когда его олицетворяли с небесным животным»²⁸⁷. Отметим, что в тувинском языке слова *дешкилээр* ‘резвиться’, *дешкилежир* ‘вместе резвиться, бегать’ в основном о молодом животном, *дешпилдирер* ‘ринуться на лошади’ используются в отношении только парнокопытных животных: лошади, бычков, козлят, косули и т. д.²⁸⁸

Так, в семантике слов *дешкилежир* и *салбараңайныр* выражена пластика, в которой *дешкилежир* обозначает движения с участием нижней части ног, а

²⁸²Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские лексические основы на буквы “-К” “-К”... С. 241.

²⁸³Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

²⁸⁴Толковый словарь тувинского языка: (Т. II: К – С) / под ред. Д.А. Монгуша... С. 660.

²⁸⁵Пекарский, Э.К. Словарь якутского языка: в 3-х томах. Санкт-Петербург: Наука, 2008. 2507 с. 2 т.

²⁸⁶Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 188 с.

²⁸⁷Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

²⁸⁸Толковый словарь тувинского языка: (Т. I: А – Й) / под ред. Д.А. Монгуша... С. 439

салбараңайныр – пластика верхней части тела. Таким образом, выделена пластика подражания копытным животным и птицам.

В кинетике *девиг* ‘исполнять пляску во время национальной борьбы «хуреш»’ прослеживается присутствие символа, которому адресовано действие. «В данном контексте образ объекта почитания – незримо условный, кинетический элемент ритуала – круг в действии, завершающая фигура исполнителя *девиг*»²⁸⁹. Напомним, что *девиг* означает ‘пляска в национальной борьбе хуреш’²⁹⁰. «Стоит отметить, в тувинском языке у глагола *девиир* ‘исполнять ритуальную пляску во время национальной борьбы’²⁹¹, возможно, существует более древняя форма. «Этимология слова *девиир* разъясняется как ‘вращать, кружить, вертеть’²⁹², в котором значение кругового движения основное»²⁹³. Значение движения по кругу следует рассматривать в связи со структурой пространства для тувинцев, данный вопрос рассмотрен ниже (§ 3.2.).

О значении слова *девиир* сказано: «Глагол может быть сопоставлен с тюрк. *деп-теп-* ‘лягаться, брыкаться, топтать’...и тув. *теп-*, означающим и ‘танцевать, плясать’²⁹⁴. Отметим, что в якутском языке слово *тепсен* Н.А. Стручкова связывает с ездовой хлынью²⁹⁵ лошади²⁹⁶. Так, значение слова *девиг*, сопоставимое с древнетюркским *деп-теп-* ‘лягаться, брыкаться, топтать’, тувинским *теп-*, *тевер-* ‘лягать, пинать, бить ногой’, следует связывать с понятием о пляске. В связи с этим отметим, что у тувинцев существует выражение: «*чаза тевер*», что значит ‘хорошо сплясать’»²⁹⁷. Так же существует народная игра *тевек тевери* (*тевектээри* игра почечушки)²⁹⁸, *тевер* дословно – «пинать». Исследователь тувинского танца И.О. Ондар²⁹⁹ отмечает, что в словаре

²⁸⁹Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

²⁹⁰Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка: Т. II: Новосибирск, 2002. 389 с., С. 407

²⁹¹Толковый словарь тувинского языка: (Т. I: А – Й) / под ред. Д.А.Монгуша... С. 407

²⁹²Этимологический словарь тюркских языков: Общетюркские и межтюркские основы на букву “-В ” “-Г” и “-Д”. АН СССР. Ин-т языкознания; Ред. Н.З.Гаджиева. Москва: Наука, 1980. 395 с.

²⁹³ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

²⁹⁴Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка: Т. II... С. 114

²⁹⁵ Хлынь – тихая рысь, сиб. (Даль).

²⁹⁶Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 105.

²⁹⁷Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

²⁹⁸Самбу, И.У. Тувинские народные игры... С. 36.; Он же. Из истории тувинских игр: историко-этнографический очерк. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1974. 140 с., С. 97.

²⁹⁹Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы... 205 с.

под редакцией Д.А. Монгуша имеется слово *пляска те́ве берди* – начал плясать³⁰⁰. Отметим, что в данном случае слово *пляска* экзотизм, т.е. заимствование, а *те́ве берди* является основным понятием о пляске.

Так, из вышесказанного можно заключить, что *теп-*, *тевер-* ‘лягать, пинать, бить ногой’ и *деви́г* ‘пляска’ связаны через *деви́р* ‘вращать, кружить, вертеть’.

Рассмотрим значение *декей-оо*, *декей-оолаар*, означающего ‘петь песни, веселиться и выпивать’³⁰¹. Как сказано выше (§1.2.), ‘веселиться и выпивать’ имеет глубокую связь с обрядовым праздником *оваа-дагыры*, по завершении которого полагалось устраивать пир и веселиться. Помимо пира – трапезы как необходимого компонента каждого обряда³⁰², значение *веселиться* следует связывать: 1) с кинетикой обряда; 2) с древнетюркским словом *теке* ‘козёл’³⁰³. Значение этого слова позволяет утверждать, что *декей-оо*, *декей-оолаар* имеет глубинный обрядовый смысл – уподобление священному тотему. Б.И. Татаринцев указывает³⁰⁴, что *деге* ‘козёл-самец (домашний)’ *те* ‘дикий козёл (самец)’ и что «Тюрк. *теке*...- связано своим происхождением с основой, обозначающей прыжки, скачки и подобное»³⁰⁵. На наш взгляд, кинетическое значение слова *декей-оо*, *декей-оолаар* от *деге*, *те* ‘горный козёл’ имеет семантику тотемной пластики.

Выводы по первой главе

Данный раздел посвящён обзору широкого круга научной литературы и исследованию междисциплинарных подходов, наиболее полно раскрывающих содержание и способы решения проблем танцевальной культуры.

Проанализированы различные подходы к исследованию танца, которые теснейшим образом соприкасаются с теорией о знаках и жестах и с концепцией движенческой пластики этноса, основанной на различиях в традиционных

³⁰⁰Толковый словарь тувинского языка: (Т. II: К – С) / под ред. Д.А. Монгуша... С. 560.

³⁰¹Толковый словарь тувинского языка: (Т. I: А – Й) / под ред. Д.А. Монгуша... С. 413.

³⁰²Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века... С. 137.

³⁰³Древнетюркский словарь / под ред. В.М. Наделяева, Д.М. Насилова, Э.Р.Тенишева, А.М. Щербака. Ленинград: Издательство Наука, ленинградское отделение, 1969. 677 с., С. 550.

³⁰⁴Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка: (Т. II: Д, Ё, И, Й)... С. 117.

³⁰⁵Там же, С. 117.

системах верований, позволяющей говорить о процессе формирования национального жестово-движенческого комплекса или кинетической культуры этноса.

Рассмотрены исследования по проблематике накопленного опыта в теле танцующего человека, представляющего собой культурный объект и инструмент культуры, в котором основной путь передачи знаний о культуре от поколения к поколению – устный, практический (когда письменность утрачена или забыта).

Рассмотрена знаковость танцевального текста, которая позволяет выявить репрезентирующие качества танца по принципу смыслового (семантического) «переноса» в пространство визуального образа.

Установлено, что танец представляет собой культурный текст, содержащий некоторую информацию визуального восприятия. Текст разворачивается одновременно в пространстве и во времени, представляя акт коммуникации, который реализуется в пластико-движенческой репрезентации.

Так, установлено, что танцевальный жест – это языковая семантическая единица, а танец – это система знаков, представляющий собой символический язык фиксируемых образов и имеющий визуально-иконическую природу. Поскольку основная функция иконического знака – трансляция образа-символа, то в пространстве танца символический образ репрезентируется посредством танцевальных жестов, приобретающих статус «значений», отражающих образы многомерного мира.

Выявлено, что танцевальные движения ведут свое происхождение от основных форм движений человека. Характерные движения во время народных праздников, ритуально-обрядовой кинетики в совокупности проявляются как повороты, раскачивания из стороны в сторону (в положении сидя или стоя), хождения по кругу, держась за руки, переступания и мн. др. Динамика характерных движений во время народных праздников и ритуально-обрядовой практики позволяет говорить о традиции этнокинетики, переходящей из поколения в поколение, уходящей корнями в глубокую древность.

Рассмотрен танец *челер-ой*, в котором выявлены признаки хоровода, связанного с традиционной культурой тувинцев. Обнаружено, что «Дээң-дээң» и «Декей-оо» – хороводные песни совместного труда, а также процесса изготовления войлока, послужившие аккомпанементом к танцу *челер-ой*. Данный жанр песни содержит значение, функцией которого является объединение, сбор для совместных действий. Это позволяет утверждать о традиционной связи с обрядом *оваа-дагыыры*, по завершении которого полагалось веселиться и устраивать *дой* (пир). Установлено, что *декей-оо* означает «петь песни, веселиться и выпивать», а *дээң-дээң* имеет связь с *декей-оо*, где *деңге* как и *дээң-дээң*, имеет значение «вместе, одинаково», в котором *деңгей-оолаар* является синонимом действия *декей-оолаар*, означающего «собираться вместе веселиться».

Сравнительная характеристика обрядовых благопожеланий *йөрээл* и игровых, трудовых хороводов показала, во-первых, связь с обрядом через благопожелания *йөрээл*. Во-вторых, круг, как символическая форма хороводов, прослеживается в акциональном коде как сакральное движение: а) в обрядовой системе тувинцев; б) в игровой системе тувинцев; г) в общественно-трудовой деятельности.

Установлено, что появление танца *челер-ой* обусловлено культурно-исторической ситуацией под влиянием европейской культуры танцевального искусства, которая подготовила заимствование недостающего элемента в структуре тувинского танца – лексики пляски. Данный фактор стал толчком для появления в культуре тувинцев общественного, социального танца с коммуникативной функцией. При этом заимствование техники пляски из русского танца наложило на традицию трудовых и игровых хороводов тувинцев. Образ коня, сакральный для тувинцев, стал символом «танца, последующее преломление которого представляет собой уникальное явление»³⁰⁶. Важно отметить, что танец *челер-ой* как культурное явление функционально не связан с обрядом и культом.

³⁰⁶Санчай, Ч.Х. Культурные предпосылки возникновения тувинского хороводного танца «челер-ой»... С. 52-55.

Таким образом, танец *челер-ой* знаменует собой процесс появления в культуре тувинцев формы танца, который в культурной жизни тувинцев продолжил общественно значимую традицию игровых, трудовых хороводов.

Рассмотрены слова: *самнаар* 'танцевать', *сам* 'танец', *самнааш* 'орлиное перо'; *хам* 'шаман', *хамнаар*, *хамнаары* 'камлать', 'камланье', *хамнаарак* 'жаворонок'; *салбараңайныр* 'шевелиться, колебаться, двигаться'; *дешкилежир* 'резвиться, бегать'; *теп* 'пляска', *тевер* 'лягать, пинать, бить ногой', *девиг* 'пляска', *декей-оо*, *декей-оолаар* 'петь песни, веселиться и выпивать'.

Анализ производных слов от *хам* позволяет раскрыть содержание этого тюркского слова, который передаёт характерные движения во время действия шамана. Выявлено, что в семантике рассматриваемых определений раскрывается символическая пластика, указывающая на связь с тотемическими воззрениями.

Анализ показал, что слово *самнаар* 'плясать' от *сам* 'пляска' появилось в языке тувинцев с приходом буддийской религии. Также установлено, что слово *самнааш* 'орлиное перо' обнаруживает смысл, указывающий на символ-тотем, а семантика понятий *теп* и *девиг*, 'пляска', *хамна* = 'камлать' или 'шаманская пляска' также *декей-оо* и *декей-оолаар* 'петь и веселиться' позволяет указать на подражание животным.

Анализ рассмотренных определений указывает на следующее: 1) наличие соответствующей «звериной» танцевальной терминологии, что подтверждается связью жеста и пластики с древними тотемическими воззрениями; 2) пластику телодвижений шамана как отражение понятия о пляске; 3) культурную общность пластических мифологических представлений кочевых народов; 4) связь обрядовой кинетики с тотемными животными.

ГЛАВА 2. СЕМАНТИКА СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ТУВИНСКОГО ТАНЦА: МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

2.1. Семантика структурных элементов тувинского танца

Миф – живая религия племени, потеря которой равносильна катастрофе; степень сознания, через которую прошло всё человечество. Мифологическое мировоззрение людей осваивало мир посредством образов.

Объектом верования выступает весь мир, распадающийся на составные части, а само верование объединяет отдельные части различных культов, которые носят целостный характер. Анимизм, фетишизм, магия и тотемизм воспринимаются в религиоведческой литературе как ранние формы религии. С ранними формами религии непосредственно связан тотемизм. Под этим понятием обычно принято понимать веру в сверхъестественное родство, якобы существующее между определённой группой людей и определённым видом материальных предметов, чаще всего животных, реже – растений. В данном случае религиозность человека направлена на объект природы, который в его представлении, чувственном восприятии природы, являясь частью этой природы, олицетворяет силу, красоту, способность удовлетворить не только её материальные, но и духовные, эстетические потребности³⁰⁷.

Рассмотрим мифологические мотивы символической пластики или жестово-движенческого поведения тувинцев. В последнее время учёные различных областей наук исследуют становление системы движенческих, поведенческих явлений, называемых кинесикой³⁰⁸. По всей видимости, к простой и древней форме кинетики тувинцев следует отнести пляску *теп=/тевер*³⁰⁹. Сохранившееся до настоящего времени понятие о пляске, вероятно, следует отнести к реликту

³⁰⁷ Абаев Н.В., Аюпов Н.Г. Тэнгрианская цивилизация в духовно-культурном и геополитическом пространстве Центральной Азии. Часть 1. Тэнгрианство и геополитические традиции тюрко-монгольских народов Внутренней Азии. Абакан, 2009. 250 с., С.112.

³⁰⁸ Стручкова Н.А. Олонхо и основы кинетической культуры народа саха. Новосибирск: Наука, 2008. 119 с.

³⁰⁹ Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... С. 392.

древних эпох. Со временем древний ритуальный танец с отбиванием дробы в ногах утратил свои функции с изменением религиозных почитаний. В связи с этим можно заметить, что семантика сохранившегося в языке тувинцев понятия о пляске *теп*=/*тевер* позволяет говорить о глубокой связи с древними представлениями, об отношении человека с природой.

В исследовании Е.Г. Дэвлет, М.А. Дэвлет «значительное внимание уделено семантическому аспекту, рассмотрению мифологических мотивов и их сопоставлению с архаической устной традицией в формировании ранних религий»³¹⁰. Авторы пишут, что для образцов искусства рубежа нашей эры – первой половины I тысячелетия характерен особый приём изображения ног животных³¹¹.

В тувинской традиционной культуре в ритуальной пляске *деви́г* на сегодня различают шесть танцевальных разновидностей: *эзир самы* – танец орла, *буга самы* – танец быка, *хартыга самы* – танец ястреба, *кошкар самы* – танец горного архара, *хараачыгай самы* – танец ласточки, *хуна самы* – танец горного козла³¹². Перечисленные танцевальные разновидности *деви́г* можно разделить на две группы. Первая группа: танец горного козла, танец горного архара, танец быка. В данной группе выражена пластика подражания парнокопытным животным. Во второй группе обнаруживается пластика подражания птицам: танец орла, танец сокола, танец ласточки. Выделенная в этих группах пластика условно обозначена нами символическими образами земли и неба.

По всей видимости, танцевально-пластические образы некоторых животных, отмеченных в ритуальной пляске *деви́г*, семантически связаны с культом гор. В.Н. Абаев отмечает, что в религиозном мировоззрении народов Центральной Азии и Саяно-Алтая прочно сохраняется культ священных гор, восходящих к ещё более архаическим культам (огня, Матери-Земли, Неба-Отца и др.)³¹³.

³¹⁰ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³¹¹ Дэвлет, Е.Г., Дэвлет М.А. Мифы в камне. Москва: Алетей, 2005. 471 с., С.13.

³¹² Сообщил о разновидностях пляски *деви́г* Кан-оол Леонид Ондарович, 1970 года рождения, уроженец Сут-Хольского района. Актёр и режиссёр Национального музыкально-драматического театра им. В. Кок-оола.

³¹³ Абаев Н.В. Парадигма самоорганизации в тэнгрианско-буддийской номадической цивилизации Внутренней Азии. Абакан, 2011. 126 с.

В исследованиях Е.Г. Дэвлет, М.А. Дэвлет зафиксирован обряд, который имеет очень древние корни, связанный с обычаем помещать фигурки животных, в том числе быков, на горных перевалах, на культовых сооружениях «оваа». У *оваа* происходили моления. Шаман обращался к духу-хозяину горы, которому посвящали специальное животное, обычно быка. Там же отмечено, что бык символизировал мужское начало, рога стали означать мужество в широком смысле, свидетельством чего послужили рогатые статуэтки, изображающие мужчин, бычьи рога в шлемах средневековых рыцарей³¹⁴.

Как сказано выше, «танец – это система знаков (§ 1. 2), а любая система имеет структуру и структурные элементы. При структурно-семантическом анализе тувинского танца в качестве смысловой доминанты и семантической единицы нами выделен танцевальный жест»³¹⁵.

«Для анализа танцевальных композиций нами выделены смысловые структурные элементы: *танцевальный жест, геометрия танца*. Танцевальные жесты в пластике тела в свою очередь делятся на жесты рук и движения ног. В общепринятом понимании жест – это движения руками, головой, корпусом, а движения нижней части тела – это пластика ног. В настоящей работе используется условный термин *танцевальные жесты* для обозначения элементов движений танца и ногами, и руками. *Геометрия танца* понимается нами как действие, в ходе которого воспроизводится та или иная геометрическая фигура. Это исполнение фигуры движениями рук, ног, головы, корпуса, а также фигура, исполненная группой участников. Способы исполнения различаются индивидуальными и групповыми. В первом случае пластические движения рук, ног и т.д. одного человека (преимущественно жесты рук и движения ног), во втором – движения группы участников (к примеру, выстраивающихся вереницей) танцевально-ритуального действия, в результате которого прорисовывается общая

³¹⁴Дэвлет, Е.Г., Дэвлет М.А. Мифы в камне... С.145.

³¹⁵Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

фигура (круг) и символическое обозначение пространства (вертикаль и горизонталь)»³¹⁶.

«Рассмотрим *танцевальный жест*, выраженный ногами и его семантику. Н.А. Стручкова, ссылаясь на К.Я. Голейзовского, пишет, что топтание есть хореографическая жестикуляция и основа всех плясок³¹⁷. Для анализа характерных танцевальных жестов рассмотрим семантику понятия о пляске *теп* от *тевер* – ‘лягать, пинать ногой’³¹⁸ и семантику движений ног обряда переплывания реки *суг кежердей өрээл* (*суг* – ‘вода; *кежер* – ‘переходить’, *йөрээл* – ‘благословение’³¹⁹) как основного элемента пляски»³²⁰.

«Первоначально ритмическая сторона действия доминировала над формой. Сакральную сущность шага отмечают многие исследователи. Топтание на месте в пляске маркируется как основной и самый архаичный элемент танца [К.Я. Голейзовский³²¹, В.З. Савин³²², Н.А. Стручкова³²³ и др.]. Характерная особенность пляски – преимущественно исполнение плясовых элементов с лексикой в ногах без перемещений в пространстве»³²⁴.

Как уже отмечалось выше, «в тувинском языке есть выражение *чаза тевер*, ‘очень хорошо сплясать’, ‘показать пляс’. Рассмотрим производные слова от *тевер*. В словаре под редакцией А.А. Пальмбаха слово *тевер* переводится как: 1) лягать, пинать, бить ногой; 2) упираться ногами; 3) плясать. Слово *тевиг* переводится как 1) удар, толчок; 2) пляска. Слово *тевишикин* переводится как ‘удар, толчок’ (ногой)³²⁵. Еще два слова, производные от *теп*: *тепкиленир* – ‘дрыгать ногами, брыкаться’. Новые слова, производные от *теп*: *тепкиши* – 1) ступенька; 2) педаль³²⁶. Слово удар переводится на тувинский язык как ‘*кагары*,

³¹⁶Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³¹⁷Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 163.

³¹⁸Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... С. 389.

³¹⁹ Там же, с. 374, 220, 197.

³²⁰Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³²¹Голейзовский, К.Я. Образы русской народной хореографии. Москва: Искусство, 1964. 368 с.

³²²Савин, В.З. Традиционная танцевальная культура шорцев (проблемы самобытности, воссоздания, сценического применения): диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.01. Москва, 1983. 174 с.

³²³Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 163.

³²⁴Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³²⁵Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... с. 389. С. 392.

³²⁶Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... с. 389. С. 392 с. 394.

согары, шанчары, тевери’. В значении ‘удар кулаком’ слово *тевер* не используется, данное слово будет использоваться только в значении удара ногой ‘*бут-биле тевери*’³²⁷. Слово пинать переводится как *тевер*³²⁸. Таким образом, слово *тевер* ‘удар, толчок’³²⁹ используется только в значении удара ногой»³³⁰.

«В древнетюркском словаре отмечено, что тувинское слово *теп* имеет значение ‘пляска’³³¹. Так, сопоставимое с древнетюркским понятием *теп* – ‘лягаться, брыкаться, топаться тувинское *теп, тевер* – ‘лягать, пинать, бить ногой’³³² связано с древними зооморфными символами. В якутском *тибий* означает ‘издавать дробный стук’ или ‘плясать, дробно стуча’³³³. Всё это позволяет сделать вывод о том, что кинесика ног связана с мотивом магического топтания, в котором прослеживаются архаические практики психофизического воздействия ритма³³⁴. В.А. Милютин, исследователь традиционной лексики чувашского танца, отмечает, что глагол *тан* употребляется в значении ‘пинать’, ‘толкать’ с боевыми движениями хищных птиц³³⁵. По всей видимости, ‘топание ногами’ означает уподобление топоту сакральных животных (оленья, горного козла и т. д.). Топот, перебирание ногами – олицетворение сакральных животных, в котором придается особое значение движению ног в пляске, как динамической части тела, несущей смысловую нагрузку»³³⁶.

«Традиционный обряд переплывания рек *суг кежерде йөрээл*, описанный исследователем тувинской музыки З.К. Кыргыз³³⁷, еще в недавнем прошлом имел функциональное бытование»³³⁸. «Поэтические тексты песен-кличей представляют собой многократное повторение слова *хартыгай* ‘ястреб’ и завершаются заклинательным пением *куувей*, или *ку*, или *эй*. Повторяемое слово при этом

³²⁷Русско-тувинский словарь / под ред. Д.А. Монгуш... С. 600.

³²⁸Там же, с. 387

³²⁹Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... С. 389., С. 392.

³³⁰Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³³¹Севортян, Э.В. Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на букву: «В», «Г», «Д»... С. 195.

³³² Там же, С. 392.

³³³Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 165.

³³⁴Стручкова Н.А. Олонхо и основы кинетической культуры народа саха... 119 с.

³³⁵Милютин, В.А. О чувашских народных танцах // Народное музыкальное искусство Чувашии: сб. ст.; под ред. М.Г. Кондратьева. Чебоксары. 1991.

³³⁶Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³³⁷Кыргыз, З.К. Тувинское горловое пение. Новосибирск: Наука, 2002. 236 с., С. 70.

³³⁸Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

звучит как обращение к ястребу в стиле *күүвей* (*хөөмей*): Да, ты переплывёшь реку подобно парящему в небе ястребу – так же уверенно, плавно»³³⁹.

«Исследователи отмечают, что физический эффект звука имеет сильное воздействие на человеческое тело ³⁴⁰. Эффективность обряда зависела от обусловленности силы звука, магическим многократным повторением *күүвей* – имени божества.

Таким образом, обряд переплывания рек *суг кежерде йөрээл* представляет собой акт – сакральное действие, выражаемое в форме мифотворческого представления, в котором слово, ритм и движение составляют синкретическое единство. Обряд интересен с точки зрения выражения жестов в символическом значении. Пластика ног активна; выстраивается композиция из элементов с изображением геометрических фигур – круга на земле, которые дублируются вращениями то на одной, то на другой ноге и усиливаются ритмическими подпрыгиваниями. По-видимому, фигура из круговых вращений имеет связь с солярным культом, а семантика ног – с тотемной кинесикой»³⁴¹.

«Отметим, что семантика прорисованных ногами на земле фигур в обряде *суг кежерде йөрээл*, по своей природе – телодвижения, которые обнаруживают типологические сходства с шаманскими плясками, издревле имевшими место в традициях различных народов. Например, в телодвижениях *баксы* – башкирского шамана запечатлены пранормы башкирского танца, имеющего функциональную суть, семантику и направленность³⁴². В шаманских ритуалах большое значение имела ритуальная подстилка, предназначенная для жертвенных подношений, и служившая местом, на котором совершали прошение. В Якутии, вовемя *ысыах* наступание на подстилку ногой также, вероятно, было ритуальным жестом, олицетворением контакта, как и в шаманском камлании, белого шамана с

³³⁹ Там же, с. 71.

³⁴⁰Элиаде, М. Священное и мирское. Москва: Изд-во МГУ, 1994. 143 с.

³⁴¹Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁴²Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир. Уфа: Гилем, Башк. Энцикл., 2013. 128 с., С. 11.

божеством *айыы* ³⁴³. Отметим, что шаманы в среде этнических тувинцев Монголии до сих пор при камлании используют ритуальную подстилку³⁴⁴.

Рассмотрим семантику *танцевального жеста* рук, в котором «кинетическая традиция тувинцев «помнит» и «сохраняет» мифологические сюжеты. Жест касания земли рукой зафиксирован в ритуальной пляске *деви́г*» ³⁴⁵. Путешественники, посетившие Урянхайский край в конце XX – начале XIX вв., отмечают: «победитель исполнял какой-то удивительный танец вдоль всего круга, шлепал при этом руками сперва о свои бедра, а затем о землю»³⁴⁶. Следует подчеркнуть, что «сегодня жест касания земли во время ритуала *деви́г* не встречается»³⁴⁷.

В этой связи, исследователь чувашского танца В.А. Милютин пишет, что пляска мужчин отличается от пляски женщин довольно сильным синкопированным хлопаньем в ладоши и по передней части бедра. Он отмечает, что пластический элемент – удары в ладони имитируют хлопанье крыльев, который возможно имеет охранительную функцию: «удары в ладоши обладали ещё эротической символикой, связанной с мотивом плодородия»³⁴⁸.

Во-первых, шлепки о бедра в пляске *деви́г* выражают идею мощи ног борца (рисунок 1, Приложение 2 А).

«Во-вторых, пляска *деви́г* уже «потеряла» кинеснику магического топтания, но жест касание земли, по всей видимости, выражает, аналогично чувашскому мужскому танцу, символ Среднего мира и священную благодарность Матери-Земле.

³⁴³Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 104.

³⁴⁴ Так нам сообщил Дондорын Дарьчулуун, 1966 г. р., практикующий шаман в 8-ом поколении из рода *көк багши*, живущий в Улан-Баторе, уроженец сомона Баянт, Баян-Ульгийского аймака Монголии.

³⁴⁵Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁴⁶Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX – начало XX века) // Подготовка текстов, предисловие и комментарий А.К. Кужугет. Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 2003. 224 с., С147-164.

³⁴⁷Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019 (33), С. 99-109.

³⁴⁸Милютин, В.А. Опыт структурно-стилистической характеристики чувашского народного танца // Пансофия этнопедагогика: сб. науч. ст. Чебоксары: Чув. гос. пед. ун-т, 2007. С. 112-120; Он же. Некоторые особенности традиционной лексики чувашского танца // Танцевальный фольклор народов России. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова (г. Элиста, 17-18 декабря 2008 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2010. 230 с., С. 108-114.

В-третьих, наши исследования показали, что здесь прослеживается традиция почитания неба древних тюрков, к которым относят и современных тувинцев³⁴⁹. В древнетюркском словаре значение слова *тюрк* отмечено как ‘сильный, могучий’³⁵⁰. По мнению Н.В. Абаева, слово «тюрк» переводится как ‘тэнгрианец’ и как ‘сильный, подобно Небесному быку’, и как просто ‘сильный’³⁵¹. Взмахи рук борцов-силачей выражают полет птицы, облетающей кругом бескрайние просторы в благодарственном почтении Тэнгри. В связи с этим заметим, что слово *моге* – ‘силач, борец, богатырь, сильный’ сопоставимо со словом *могеер* – ‘кланяться’³⁵². Мифологическая семантика пляски *деви* теперь связана с образом посланника неба»³⁵³.

«В-четвертых, семантика рук исполнителя *деви* в виде широко расправленных крыльев выражает молитвенное обращение к Небу и одновременно выражает глубокое почтение к матери-Земле и Небу-созидателю.

Структура ритуальной пляски состоит из системы жестов, каждый из которых является символом в пластической кинесике тела. Жест оранта – символ обращения почитания и поклонения божествам (рисунок 2, Приложение 2 Б). Древний культовый жест имеет смысл просьбы с целью умиловить духов³⁵⁴.

У тувинцев и ныне существует обряд в виде акции *чажыг* (*чалбарыг*) – окропление молоком по кругу, по ходу солнца, означающий прошение снисхождения духов. В данном случае *чалбарыг* – молитвословие или благопожелание в форме действия, объектом обращения которого является небо. На наш взгляд, в ритуале *деви* жест в виде распростертых крыльев – это оранта, знак-символ, выражающий обращенность к небу (рисунок 3, Приложение 2 В).

³⁴⁹ Скифо-хунно-тюркские корни тувинской судьбы // Урянхай. Тыва дептер: Антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы: в 7 т. / составитель С.К. Шойгу. Москва: Слово. 592 с. Т. 1: Древние племена Тувы и сопредельных территорий Центральной Азии (II тысячелетие до н. э. – конец XIX в.). 2007. 592 с., С. 21-120.

³⁵⁰ Древнетюркский словарь: около 20 000 древнетюркских слов и устойчивых выражений / под ред. В.М. Наделяева, Д.М. Насилова, Э.Р. Тенишева, А.М. Щербака. Ленинград: Издательство «Наука», ленинградское отделение, 1969. 677 с., С. 599.

³⁵¹ Абаев, Н.В. Тэнгрианство и ранние формы религии тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии. Кызыл: Изд-во ТывГУ., 2010. 131 с., С. 27.

³⁵² Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... С. 285.

³⁵³ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁵⁴ Дэвлет, Е.Г., Дэвлет М.А. Мифы в камне... 471 с.

Рассмотрим *геометрию танца* в структуре тувинского танцевального наследия. Интегративным символом центра является, символ круга. Все эти и подобные им образы, соответствуют в древних космогониях очертаниям Космоса³⁵⁵.

Традиция круговых обходов и круговая композиция появилась в период господства тотемных представлений. Участники танцевального действия при перемещении в пространстве образуют *геометрическую фигуру*, которая является *формой* композиции. Композиция имеет форму замкнутого круга, которая является функциональной особенностью хоровода – коллективного культового действия. Таким образом, *формой композиции* мы называем рисунок движения участников танцевального действия в пространстве. *А образ в композиции пляски имеет символические черты, речь идет о солярном круге»*³⁵⁶.

По мнению некоторых исследователей, у многих народов «окружить» что-либо священное, «обвести» вокруг себя чем-то (например, веткой можжевельника) значит очиститься и притянуть желаемое³⁵⁷. Исследователь кругового танца якутов Н.А. Стручкова считает, что круговой танец силой кружения усиливает рождающую функцию. Так, у тувинцев место погребения *сыртыка* (обряд захоронения плаценты)³⁵⁸ обходили трижды. «Держа в ладонях просо³⁵⁹, совершали при ходьбе кругообразные движения руками, призывали плодородие: хурай, хурай. Иногда женщины обходили *сыртык*, взявшись за руки»³⁶⁰.

Якуты не случайно использовали в хороводной песне слово «*төрүттээ*», означающее ‘начинаться, основываться, быть начатым, основанным’ в сопровождении круговых движений, символизирующих создание-огораживание пространства Среднего мира. При этом отмечается, что круг дублируется

³⁵⁵ Василькова, В.В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: (синергетика и теория социальной самоорганизации). Санкт-Петербург: Издательство Лань, 1999. 480 с., С. 365.

³⁵⁶ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁵⁷ Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 65.

³⁵⁸ Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века... с. 170).

³⁵⁹ Разбрасывание проса символизирует плодородие, рождение последующих детей. Там же, С. 175).

³⁶⁰ Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 65

сцеплением *соединённых рук и вытаптыванием* на земле: слово «топтанье» часто встречается в текстах хороводных песен в качестве танцевального движения»³⁶¹.

«Исследователи круговых танцев Сибири и Северной Азии в традиционной обрядовой системе выделяют сакральную³⁶² атрибутику. Известно, «у тюрко-монгольских народов культ коня был тесно связан с культом Мирового Дерева»³⁶³. Аналогичную сакральную вертикаль у якутов символизировала коновязь, вокруг которой исполняли хороводные танцы. В бурятской обрядовой культуре божественной вертикалью служила гора, вокруг которой совершались хороводные танцы «*ёхор*». При этом исполнители в последней части танца должны были стремиться ввысь, т.е. подпрыгивать»³⁶⁴.

В ритуальной пляске *деви́г* сакральная вертикаль обозначена имплицитно. На наш взгляд, в данном случае сакральная вертикаль – это символический образ, которому адресовано обращение. «*Девиг* – это посвящение, поклонение, стремление уподобиться крылатой птице, по окончании которого обязательным действием является «кормление» божества победителем борьбы, а именно – подбрасывание вверх белой пищи ‘*ак чем*’»³⁶⁵. Добавим, что разбрасывание белой пищи победителем борьбы хуреш после исполнения *деви́г* является жертвоприношением, предназначенная божествам белая пища имеет сакральный характер.

В отличие от бурятского *ёхора*, якутского *осуохая*, сформированного как массовый хороводный обрядовый танец, в тувинской традиции пляска *деви́г* является ритуальным соло-исполнением.

«Компаративный анализ показал, что тувинский танец *челер-ой*, бурятский хороводный танец *ёхор*³⁶⁶, якутский хороводный танец *осуохай*³⁶⁷, монгольский

³⁶¹Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца *осуохай*... С. 68.

³⁶² Сакральный – [лат. *sacer (sacri)*], священный; относящийся к вере, религиозному культу; обрядовый, ритуальный.

³⁶³Дашиева, Л.Д. Бурятский круговой танец *ехор*: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты. 268 с.

³⁶⁴Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С 82.

³⁶⁵ Там же.

³⁶⁶Дашиева, Л.Д. Бурятский круговой танец *ехор*... 26 с.

³⁶⁷Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца *осуохай*... 188 с.

круговой танец *дэвсэх*³⁶⁸, алтайский круговой танец *курее-дьанар*³⁶⁹ имеют структурно-семантические параллели. Это позволяет отнести тувинский танец к типологически однородным танцам одного ареала культурной традиции, к так называемым круговым или хороводным танцам. В этой связи отметим, название монгольского танца *дэвсэх* ‘топанье’³⁷⁰ созвучно с тувинским словом *тепсээрге* ‘топтать’, *тепсенир* ‘ударять ногами’³⁷¹.

Название танца *челер-ой* переводится как рысак (*челер* – ‘идти рысью’)³⁷². *Ёхор/ёохор* – общенациональное название хороводного танца бурят и одна из разновидностей локального кругового танца. Слово *ёхор/ёохор* исследователи сравнивают с древнетюркским словом *jugaru* ‘вверх’, *jugruk* ‘быстрый, скорый’, *jugur* ‘бежать’³⁷³, в переводе означает *рысак*. В народе говорят: «пойдемте порысим», что значит, потанцуем»³⁷⁴.

Таким образом, «отметим параллели тувинского танца *челер-ой* с бурятским танцем *ёхор/ёохор*: 1) связь слов: слова *чүгүрүк*, *чүгүр* – ‘быстрый, бежать’³⁷⁵, на наш взгляд, связаны со словом *ёхор*; 2) основная композиция танца *челер-ой* – круг; 3) у хоринских бурят существует парный хоровод *хатарха*; тувинский *челер-ой* сложился как парный круговой танец; 4) *челер* с тувинского языка означает ход коня рысью. На бурятском языке корень слова *хатарха*, *хатар* имеет два значения: рысь (ход лошади) и танец.

Для выявления *геометрии танца* рассмотрим обряд *суг кежерде йөрээл* и ритуал *девиг*, в котором, на наш взгляд, чётко проявлено: а) сакральное пространство; б) символический образ, которому адресовано сакральное действие.

³⁶⁸ Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бүжгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой)... С. 68-77.

³⁶⁹ Шинжина, А.И. Основы алтайского танца. Горно-Алтайск. ГУ книжное издательство «Юч-Сюмер – Белуха» Республика Алтай, 2004. 164 с.

³⁷⁰ Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бүжгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой)... С. 68-77.

³⁷¹ Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. 724 с., с. 394.

³⁷² Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... С. 504.

³⁷³ Дашиева, Л.Д. Бурятский круговой танец *ехор*... С. 26.

³⁷⁴ Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁷⁵ Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха... С. 525.

Рассмотрим *геометрию танца* в композиции обряда *суг кежерде йөрээл*. Помимо элемента кружений вокруг своей оси, участник обряда как бы дублирует изображение круга на земле то на одной ноге, то на другой ноге. Многократное повторение слова *куувей* – название почитаемого божества, является метафорой образа. Функциональное значение ритуала и его символическое действие выражается в акте поклонения культовому образу. Центральный образ невидим, но функционирует в форме метафоры. Образ называемого божества относится к системе культа неба, так обнаруживается адресат – сакральная вертикаль. Композиция выстраивается таким образом, что происходит обозначение горизонтали семантикой ног и обозначена вертикаль многократным названием образа – основным символом, к которому адресовано обращение»³⁷⁶. В этой связи отметим, что в якутской обрядовой культуре зафиксировано слово, созвучное тувинскому *куувей*. Исследователь якутского танца пишет, что в текстах хороводных песен встречается выражение «*күөйө хаман кэлэннит*». По мнению автора, «это выражение использовано в значении слова *күөй*, как композиционного построения – обходить вокруг, бегать кругом»³⁷⁷.

Рассмотрим *геометрию танца* и проявление структуры пространства в ритуальной пляске *девиэ*.

«Н.А. Стручкова отмечает, что в круговом хороводном танце скотоводческих народов в форме замкнутого круга синкретически воплощены несколько мотивов»³⁷⁸. В кинетическом тексте ритуала *девиэ* можно проследить воплощение следующих мотивов: мотив подражания движению (полёту) сакральной птицы – уподобление божеству; мотив очищения – движение по кругу, по солнцу; мотив адорации – обращение с просьбой о ниспослании удачи³⁷⁹. В движении по кругу прослеживается пространственный мотив. Слово *девискээр* переводится как

³⁷⁶Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁷⁷Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай... С. 160.

³⁷⁸Санчай, Ч.Х. Семантика танца и символическая пластика в обрядовой системе тувинцев... С. 82.

³⁷⁹Адорация – поклонение.

‘территория’³⁸⁰. В этой связи отметим, что кинетика ритуала *девиц* адресована почитаемым божествам, духам-хозяевам пространства.

«Напомним, что «значение слова *девиц* может быть сопоставлен с тюрк. *деп-, теп-* ‘лягаться, брыкаться, топтать’ с тув. *теп*, означающим и ‘танцевать, плясать’³⁸¹. Как сказано выше, по мнению Э.В. Севортыяна³⁸² (§ 2.1.), слово *девиц* ‘плясать’ имеет древнюю форму, в котором значение кругового движения основное. В данном случае значение движения по кругу – это метафора божества, проявленная в форме кругового обхода»³⁸³. Одновременно в поле зрения выделяется объект почитания, которому адресовано обращение – это сакральная вертикаль.

Таким образом, «танцевальный жест в виде переплясов – это лексический элемент в структуре танца, который участвует в формировании сакральной геометрии, обеспечивающей диалог танцующего с предками и божествами»³⁸⁴. *Геометрия танца* – это пространственная кинетика, проявленная в структуре танца.

2.2. Традиционные ценности, связанные с образом героя

В настоящее время «в мире наблюдается большой интерес к традиционной танцевальной культуре, и рассматривают её с разных сторон. К примеру, в Южной Корее серьёзно обеспокоились проблемой сохранения танцевальной драмы в масках *Nahoetal*³⁸⁵. В виду того, что выступления древнего вида искусства зависят от преемников, встал вопрос о необходимости использования мультимедиа технологий. Корейские учёные разработали экспериментальный мультимедиапроект, обеспечивающий сохранность и передачу культурного

³⁸⁰Толковый словарь тувинского языка: (Т. I: А – Й) / под ред. Д.А. Монгуша... С. 408.

³⁸¹Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка: Т. II... С. 114.

³⁸²Севортыян, Э.В. Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на букву: «В», «Г», «Д»... С. 173.

³⁸³Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

³⁸⁴Там же.

³⁸⁵Hee Jung Lee. Storytelling of the Korean traditional dance "The Nahoe Mask" using interactive multimedia. 2006. <http://scholarworks.rit.edu/theses>.

наследия в масках. Исследователей традиционной культуры Танзании интересует роль танца в просвещении общества и влияние его на подрастающее поколение в условиях глобализации»³⁸⁶.

В данном разделе «образ героя тувинской культуры – *маадыра* рассматривается в пространстве танцевальной традиции, бытующей в традиционной культуре тувинцев. Кинетическое и жестуальное своеобразие, сохранённое в пластике ритуального танца, позволяет дополнить имеющиеся сведения о характере героического образа»³⁸⁷.

Древний образ героя – *маадыра* – продолжает свою жизнь в этнических танцах, не ограничивая свое бытие сценой, зрелищем. Культура, не утратившая своих корней³⁸⁸, остается живой и продолжается в грядущем трансляцией устойчивых идеалов, каковым является борец ‘мөге’. В современном обществе, утратившем связь с культурными традициями, образ героя практически нивелирован, либо имеют место привлеченные образы (Человек-Паук, Терминатор и др.), которые не связаны с корнями и смыслами конкретной культуры. В условиях глобализации эти образы становятся интернациональными и транслируют безотносительные ценности и идеалы, в основе которых лежит культ силы, идея «сильной руки», способной принести в общество стабильность, защиту и процветание. Однако если проанализировать динамику развития «Супер-героев» современной культуры, то можно увидеть, как из человека со сверх-способностями они превращаются в линчевателей без принципов и идеалов. Так, в популярном сериале «Arrow» все деяния героя возвращаются к событиям 5-летней давности и идее мести. Такая цикличность и невозможность выйти из заколдованного круга для Сверх-Человека становится смыслом его существования: спасти свой город и обеспечить его процветание, отомстив всем врагам, разрушившим его семью. В этой трагедии раскрыта, по сути, философская мораль героев-самосудцев, сформулированная Аристотелем: люди, отличающиеся превосходящей добродетелью и самообладанием, непременно

³⁸⁶Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М. С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... С. 99-109.

³⁸⁷Там же.

³⁸⁸Полак, Ф. «The Image of the Future». 1961, «Образ будущего».

выходят за границы внешней человеческой бюрократическо-административной системы³⁸⁹.

Таким образом, современная культура с ее супер-героями не представляет горизонт развития личности, сводя его к мести, борьбе, власти силы и меркантильным ценностям.

Для современных исследователей образ героя в традиционных культурах – это проблема современного состояния дел, которая заставляет пристальней вглядываться в происхождение героического. Несмотря на процессы дегероизации, идущие с начала Нового времени по сегодняшний день, возникший в древности, образ героя продолжает оставаться эталонным для сознания, и в сравнении с ним определяется «дегероизация» или «героизация» эпохи.

Современные герои во многом отличаются от прежних, и их условно можно разделить на три группы³⁹⁰. Первую группу героев нашего времени представляют богатые и успешные люди, которые отличаются колоссальным влиянием на экономику и политику (Билл Гейтс и Джорж Сорос). Они являются предметом восхищения, образцом и ориентиром для людей, живущих в рыночном обществе конца XX в. Вторую группу современных героев являют фантастические супермены, заполняющие экраны телевизоров и персональных компьютеров (Джеймс Бонд). Как правило, у них миссия: они спасают человечество от фантастических существ-чудовищ, террористов, маньяков и инопланетян. Особенностью кинематографических героев является то, что они бессмертны, так как в каждой серии возрождаются авторами сериала. Герои компьютерных игр также обладают запасом «жизней» и не боятся уничтожения. В данном случае героизм, таким образом, является игровым. Третья группа – герои-кумиры. Эстрадные певцы и музыканты, собирающие тысячные толпы зрителей. Жизнь героев-кумиров, порой причастная к наркотикам, толкуется молодёжью как проявление героизма, как бунт против современного общества и несовершенства

³⁸⁹ Аристотель Сочинения: в 4 т. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И.Доватура. Москва: Мысль, 1894. 830 с. 4 т.

³⁹⁰ Бабенко, О.М. Образ героя в культуре: диссертация кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 1999. 141с.

бытия. Таким образом, основные черты современных героев (по классификации О.А. Бабенко) – богатство, сила, яркость образа³⁹¹.

Однако образ героя в традиционной культуре акцентирует другие качества героя, прежде всего его культуротворческие функции, направленные на создание культурного пространства.

М.И. Найдорф, рассматривая сакральное «место» человека в мифо-ритуальной культуре, находит, что «миф, удерживая образ сакрального первособытия, освящал традицию, транслировавшую важные для общества образцы поведения»³⁹². Миф раскрывает творческую активность культурных героев и обнаруживает сакральность их деяний. Господствующая функция мифа в том, чтобы предоставить модель поведения во время обрядов и особо значимых действий для архаического и традиционного общества.

Таким образом, термин «культурный герой», по мнению автора, «используется для обозначения персонажа с такой культурной функцией, которая не противоречит иным его статусам». Этот термин указывает на культуротворческую (цивилизаторскую) функцию, которую коллектив приписывает данному персонажу (богу, царю, герою и т. п.), обозначая его именем традицию и ритуализированную процедуру, которая этой традицией сохраняется. Человек традиционного общества действует, вступая след в след процедуре-образцу, как бы скрываясь полностью в тени культурного героя. Образцовый («модельный» – по Элиаде) поступок, «прецедентальный акт», удерживаемый мифо-ритуальной памятью коллектива, понимается в нём как порождение культурного пространства, а значимые в нём события (ритуалы) повторяются неизменными и с природной регулярностью. Это, собственно, и называется циклическим временем, в котором и находит и себя и своё «место» человек традиционного общества»³⁹³.

³⁹¹Там же.

³⁹²Найдорф, М.И. «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования // Вестник РХГА. Санкт-Петербург, 2013. №14, С. 293-304.

³⁹³Элиаде, М. Аспекты Мифа. Москва, 1995. 256 с.

Архетип героя в теории коллективного бессознательного проявлен во всех культурах и отражён в многочисленных сказках, мифах, былинах, легендах народов Земли. Герой в традиционной культуре – не просто сильный человек, но непременно связан с божественным началом (либо фактом рождения, либо масштабом своих деяний-подвигов). Широко известны образы мифических героев: Геракл (Древняя Греция), Илья Муромец (Древняя Русь), Зигфрид (Скандинавия) многие другие.

И именно такой образ традиционных героев, радикально отличный от привычного нам современного Супермена, в культуре Тувы сохранился как в эпическом варианте, так и в танцевальной культуре. Образ, транслирующийся в пространстве этнического танца, создаёт устойчивый фундамент будущего, опорой которого является архетип *мөге–маадыр*.

В тувинской культуре *маадыр* подразумевает понятие ‘герой’³⁹⁴. Данное явление можно рассмотреть в условной связке *мөге* – борец – воин – защитник, *маадыр* – герой. Также интересна схема: *буха (буга)* – *бек (бег)* – *багатур (баатор)* – *тегин* – *хан* – *каган* – *гэсэр* – *кесарь* – *царь* и т.п.³⁹⁵, которая, на наш взгляд, связана с традицией мужских состязаний *хуреш* и с образом героя в культуре тувинцев.

Герой в тувинских сказках – храбрый человек с богатырским обликом (едет, возвышаясь до небес), полный решимости бороться со злом, стремящийся победить сильного, коварного врага, он вступает в единоборство со своим соперником и побеждает, показывает себя отважным и сильным³⁹⁶. Как отмечают исследователи, богатырские сказки – примечательное явление тувинского фольклора. Богатырская сказка соединяет в себе черты сказочного и эпического повествований. Специфические признаки богатырской сказки у тувинцев выражены сильнее, чем, например, у монголов отмечает Э. Таубе³⁹⁷. Определённые представления о взглядах предков тюрков дают орхоно-енисейские

³⁹⁴ Тувинско-русский словарь. Государственное издательство иностранных и национальных словарей. Москва, 1955. С. 271.

³⁹⁵ Абаев Н.В. Тэнгрианство и ранние формы религии тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии... С. 70.

³⁹⁶ Орус-оол, С.М. Избранные научные труды. Абакан: ООО «Журналист», 2011, 293 с., С. 106-118.

³⁹⁷ Taube E. Nadwort // Tuviniache Volksmärchen / Herausgegeben von Erika Taube. Berlin, 1978. S. 317-352.

письменные памятники VI – VIII вв.³⁹⁸. В связи с этим следует отметить, что слово *мөге* с тувинского языка переводится как ‘силач, богатырь, борец, сильный’³⁹⁹. У Н.В. Абаева отмечено, что *мөге* означает воин⁴⁰⁰. В тувинских эпических повествованиях героя нарекают *мөге-маадыр* (богатырь-герой). Как правило, обязательным элементом в героических сказаниях является то, что богатыри, встретившись, непременно меряются силой⁴⁰¹.

Борьба является необходимым элементом всех тувинских героических сказаний, в котором есть упоминание о *танце орла* – ритуальной пляске борцов-победителей. О богатыре говорят: «эзирден ээлгир, хартыгадан кашпагай – танцует как орёл, ловок как сокол»⁴⁰². Следует отметить, что *танец орла* – это древний ритуал, пластика которого полна глубокого содержания:⁴⁰³ борец, держа руки вздетыми, плавно взмахивает ими, словно гордо парящий орёл⁴⁰⁴.

В тувинской традиционной пляске борцов *деви́г* зафиксировано несколько танцевальных разновидностей (§ 2.1.). Однако *танец орла* – единственная современная разновидность пляски *деви́г*, которая традиционно исполняется на состязаниях тувинской национальной борьбы *хуреш*. *Девиг* – это часть большого представления, неотъемлемая часть праздничного зрелища борьбы *хуреш*. Древнее представление включает в себя комплекс, состоящий из схватки борцов (*мөгелер*), действий их секундантов, награждения победителей, одарения зрителей победителями белой пищей (*ак чем*). В это массовое представление вольно или невольно бывают вовлечены все его участники: зрители, судьи, секунданты, борцы, животные – скакуны, приносимые в дар победителям. Это действие по своей всеохватности и зрелищности напоминает схватки гладиаторов Древнего Рима. В этом народном зрелище центральное место занимает *деви́г*, исполняемый борцами. При этом каждый из них стремится выделиться своей статью и мощью.

³⁹⁸Урянхай. Тывадептер. Антология / сост. Шойгу С.К., Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2014. 592 с., С. 97. 1 т.

³⁹⁹ Толковый словарь тувинского языка: (Т. II.: К – С) / под ред. Д.А. Монгуша... с. 365, с. 366.

⁴⁰⁰ Абаев Н.В. Тэнгрианство и ранние формы религии тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии... 131с.

⁴⁰¹ Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... С. 99-109.

⁴⁰² Орус-оол, С.М. Избранные научные труды. Абакан: ООО «Журналист», 2011, 293 с., С. 106-118.

⁴⁰³ В разделе Приложение I приводится интервью с известными борцами – Монгуш Маадыр, обладатель титула «Арзылаң Мөге» и Буян-Тохто, обладатель титула «Чаан Мөге».

⁴⁰⁴ Санчай, Ч.Х. «Танец орла» – духовно-художественное наследие тувинского народа // Новые исследования Тувы. 2014 (1), С. 113-119.

В начале XX в. англичанин Д. Каррутесотметил, что в верховьях Бей-Кема удалось присутствовать при борьбе по окончании одной из религиозных церемоний и видеть удивительный танец⁴⁰⁵.

Анализ пляски *деви́г*, включая его разновидности *танец орла*, *танец быка*, *танец ястреба*, *танец горного архара*, *танец ласточки*, *танец горного козла*, обнаруживает глубокую связь с древними представлениями человека об отношениях с природой⁴⁰⁶. «От первобытного культа обожествлённых тотемных предков к небесным (космическим) божествам тэнгриям, а затем и к идее верховного всемогущего Бога (Хан-Тэнгри), у всех тюрко-монгольских народов проявилась общая тенденция к наполнению терминов, первоначально обозначающих конкретные роды и племена <...>, в результате чего «бог-бык» превращается в Бога вообще» (или другой термин «бога-тур» – «небесный бог-бык») ⁴⁰⁷. Следует отметить, что зооморфные виды бычьей породы восходят к ещё более архаическим тотемным божествам. Согласно исследованиям учёных, существует одинаковый тип эволюции общеевропейского понятия «Бог» сначала от тотемных предков – оленей, отражающих охотничий период хозяйственной деятельности, до божества бычьей породы⁴⁰⁸.

Древние тюрки, к которым относятся и современные тувинцы, почитали Вечное Синее Небо (Тэнгри), называли себя голубыми тюрками. Они сформировали определённую систему преклонения Тэнгри через действие-ритуал. «Идея поклонения Небу закреплена в жесте, в семантике пластического образа *деви́г* как формула. Сакральный ритуал, в котором жест установлен как акт поклонения, обращён Вечному Синему (Голубому) Небу. Древние тюрки ценили не вещи, а поступки, защищающие честь и достоинство» ⁴⁰⁹. Между тем, этимологически *маадыр* взаимосвязан через *багатура* (божество) с крупным рогатым скотом (скорее всего с быком), и именно к нему многие исследователи

⁴⁰⁵Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX–начало XX века)... С. 158.

⁴⁰⁶Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... С. 99-109.

⁴⁰⁷Абаев Н.В. Парадигма самоорганизации в тэнгрианско-буддийской номадической цивилизации Внутренней Азии. Абакан, 2011. 126 с., С. 25.

⁴⁰⁸Там же, С. 46.

⁴⁰⁹Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... (33), С. 99-109.

возводят русское слово «бог»⁴¹⁰. Как сказано выше, по мнению Н.В. Абаева, слово «тюрк» можно интерпретировать одновременно и как ‘тэнгрианец’, и как ‘сильный, подобно Небесному быку’, и как просто ‘небесный’⁴¹¹.

Рассмотрим образы Неба и Земли в жестуально-кинетической семантике тувинского танца. *Девиг* – это объединяющее действие, имеющее глубинные сакральные шифры. «Исполняемый борцами завершающий элемент круга, фигура в пространстве – геометрический канон, традиционно сохранённый солярный символ. Жест шлепки о бедро и землю – сакральное проявление танца, закодированный текст. Так, в тувинском языке существует выражение *балдыры катпаан* ‘ещё не набравший сил’, *балдыры дыңзыыр* ‘набираться сил’ или *балдырлыг кижги* ‘имеющий сильные бёдра’, что означает ‘твёрдо стоящий на земле человек’⁴¹². Следовательно, выражение, обозначающее твёрдо стоящего на ногах человека, обозначает идею мощи ног борца, его способности удержаться в момент схватки с противником. Образ, пластически обозначенный в танце орла, в танце быка и т.д., одновременно подразумевает божество, медиум (посланник) Неба и Земли. Семантика широко воздетых к небу рук, как в жесте-адорации, выражает обращение к Небу-Созидателю. Слово *мөге* ‘силач, борец, богатырь, сильный’ сопоставимо с глаголом *мөгөөр* ‘преклоняться, кланяться’»⁴¹³. О.М. Фрейденберг пишет, что в период религиозных культов боги продолжают носить пространственный характер⁴¹⁴. В этой связи о жестах адорации тувинцев отмечается, что «характерной позой исполнителя в культовых, промысловых, семейно-бытовых обрядах является коленопреклоненная поза *күдүк базар*, или *сөгүрүүр*, в знак благодарности божеству. Коленопреклонение – один из основных жестов адорации у тувинцев, поскольку человек общается со сверхъестественной силой и выступает только в роли пассивного просителя»⁴¹⁵.

⁴¹⁰ Абаев Н.В. Парадигма самоорганизации в тэнгрианско-буддийской номадической цивилизации Внутренней Азии... С. 64.

⁴¹¹ Там же с. 64, С. 27.

⁴¹² Толковый словарь тувинского языка: (Т. I: А-Й) / под ред. Д.А. Монгуша... С. 213.

⁴¹³ Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... С. 99-109.

⁴¹⁴ Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Восточная литература, 1998. 799 с., С.148.

⁴¹⁵ Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века... С. 132.

Отсюда главные персонажи – богатыри многократно совершали поклоны при обращении к божествам, хозяевам земли, друг другу.

Выводы по второй главе

Обосновано положение о том, что традиционная система верований является фундаментом для формирования движенческой пластики, этнокинетики и танцевальной культуры этноса.

Выявлено, что к древней форме кинетики тувинцев относится понятие о пляске *теп/тевер*, имевшей функциональное бытование в эпоху тотемных культов. Анализ показал, что сохранившееся до настоящего времени в тувинском языке значение слова *теп* позволяет говорить о бытовании в древности пляски, которая является движенческим реликтом мифотворческой эпохи. Со временем древняя пляска с отбиванием дроби ногами утратила свои функции.

Анализ танцевального ритуала *деви* показал наличие различных образов почитаемых животных. Так, зооморфные символы – копытные и птицы – сменяя друг друга, уступили периоду, в основе которого лежит идея тэнгрианства – «Дээр-Адам, Чер-Ием» (Отец-Небо, Мать-Земля). Установлено, что в кинетическом тексте *деви* на пластически подражательный образ соляного символа накладывается форма адорации Вечному Синему Небу.

«Выявлены смысловые структурные элементы танца: *танцевальный жест, геометрия танца*. Для анализа движенческих элементов в структуре танца рассмотрена семантика определения пляски *теп* и семантика движений ног обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл*. Выявлено, что композиция выстраивается таким образом, что происходит обозначение горизонтали семантикой ног и обозначена вертикаль многократным названием образа – основного символа, которому адресовано обращение. Так, установлено, что переплясы – это *танцевальный жест*, смысловая единица в структуре танца, которая участвует в формировании сакральной геометрии, обеспечивающей

диалог танцующего с предками и богами»⁴¹⁶. Следовательно, *геометрия танца* проявлена в структуре танца: 1) выражением танцевальных жестов – лексических элементов танца; 2) выражением движения участников танца в пространстве образующих символическую фигуру; 3) устойчивостью сакральной вертикали, которая проявляется в форме адресного обращения. Таким образом, семантику тувинского танца выявила: а) структуру пространства, выраженную образами *земли* и *неба*, б) сакральную пластику, в) сакральный образ.

Определены особенности традиционного героя, отражённые в тувинском танце, которые выражаются в следующем: эпический герой-богатырь сохраняет в культурной традиции представления о Силе, Отваге, присущие Герою, Воину, Борцу, Защитнику, являющемуся посланником Неба.

Выявлена «специфика танцевального жеста, связанного, с одной стороны, с выражением круга как обязательного элемента танца, который прорисовывается в пространстве продвижением по ходу солнца, маркируемого как обращение к Всевышнему Небу-Тенгри; с другой стороны, – жесты-шлепки о бедро, о землю, выражают мощь и поддержку Земли. Суть танцевальной церемонии выражает идею почитания Неба и Земли»⁴¹⁷.

Определена ценность сохранившейся традиции, привносящей в современный глобализованный мир ориентиры развития будущего, обращаясь к базовым истокам, основное значение которых состоит в трансляции культурных идеалов, фиксирующих идею связи земного и небесного, мирского и сакрального. Так, «*деви́г* – церемония, выражающая идею преклонения Вечному Синему Небу (Тэнгри), исполнение его происходит от лица *мөге* – борца, героя – *маадыра*; это кинетика жеста, выраженная в пляске со сложной формой адорации Вечному Синему Небу. В специфике *деви́г*, по нашему мнению, сохраняется традиция, связанная с представлениями тувинского народа об образе героя – *мөге-маадыра*, обращающегося к Небу и твёрдо стоящего на Земле»⁴¹⁸.

⁴¹⁶Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

⁴¹⁷Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... С. 99-109.

⁴¹⁸ Там же.

ГЛАВА 3. ТРАНСЛЯЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ

3.1. Трансляции архетипических символов в танцевальной культуре тувинцев

Гигантский духовный опыт человечества представлен в символическом мировосприятии, наиболее ярко выраженном в мифологическом, архаическом, религиозно-мистическом пластах человеческой культуры. Архаические коллективные представления посредством универсальных символов имманентны «человеческому сознанию и закреплены в нём как образнологические константы»⁴¹⁹. «Воссоздание архетипических путей психического поведения может расширить горизонт и увеличить уровень сознания при условии, что человек преуспеет в усвоении и интерпретации сознательным разумом утраченных и вновь обретённых содержаний»⁴²⁰.

В культурологическом и обрядовом плане формами такого «воссоздания архетипических путей» являются мифы традиционных культур. Мифологическое наследие имеет свою специфику выражения, дополняя речевые и вещные формы⁴²¹. А танцевальная традиция народа напрямую связана с мифологическим наследием.

В основе архетипа лежит *праформа* – древнейший, изначальный всеобщий образ. Понятие «архетип» понимается нами как обозначение мифологических образов, представляющих собой праформу модели миропредставлений. В рамках нашего исследования модель понимается нами как способ отображения действительности в кинетико-танцевальной форме выражения.

В нашем исследовании мы показали, что танцевальные жесты – семантические единицы, отражающие мифологические образы, которые являются символами.

⁴¹⁹ Василькова, В.В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: синергетика и теория социальной самоорганизации... С. 348.

⁴²⁰ Юнг, К.Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 299 с.

⁴²¹ Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / пер. с франц. под ред. А.А. Холодовича. Москва: Прогресс, 1977. 695 с.

Они представляют собой структурообразующие элементы танцевального текста. Как и любой символ, они, с одной стороны, имеют внешнее (явное выражение конкретных видимых форм, фигур), а с другой стороны показывают смыслы, скрытые за пределами материального мира.

Рассмотрим танец *челер-ой*, интересующий нас с точки зрения выявления архетипических символов в связке с ритуально-обрядовым наследием – обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл*, пляски борцов *девиг* и танца *бий*.

Архетипические символы находят способы сохранения в памяти каждого народа как своеобразный культурный код. Механизмы трансляции архетипов проявлены в структуре тувинского танца в символических образах – круга, вертикали и горизонтали. Так, в структуре танца *челер-ой* проявлен символ и образ, связанный с архетипом коллективного бессознательного. Композиция танца образует солярный круг, в котором обозначена сакральная вертикаль, выраженная крылатым божеством-тотемом (рысак), и священная горизонталь, маркируемая пляской.

Исследователь проблем фольклористики и мифологии О.М. Фрейденберг считает, что пляска – черта обряда⁴²². Исследователь башкирского танцевального фольклора А.Р. Султангареева пишет, что функциональной особенностью многих аутентичных плясок является обрядовая функция. Обрядовый танец воспроизводит «акт творения». Он обращён к различным силам окружающего мира и символизирует просьбу и благодарение⁴²³. Таким образом, земля, воспринимаемая тувинцами как Мать Земля (*Чер Ие*), маркируется топотом-переплясом, а вертикаль – Отец Небо (*Дэңгер*) – это адресат, к которому обращаются с просьбой и благодарением.

Так, пространственная композиция танца *челер-ой* образует символ круга, в котором вертикаль присутствует имплицитно. Основная схема композиции *челер-ой* состоит из двух частей. Первая часть состоит из комбинации элементов ног: касание работающей ноги о землю носком, затем пяткой, и повтор, что составляет

⁴²²Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности... с. 34.

⁴²³Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир... 128 с.

лексику танца. Вторая часть – продвижение в пространстве, пробежка по кругу – композиционный рисунок танца. Первая часть, так называемый перепляс, является маркером священной горизонтали. Композиция танца в форме круга – символ, адресат, к которому направлено обращение – сакральная вертикаль. Первая часть композиции, элементы перепляса, в структуре тувинского танца *челер-ой* заимствованы из русской плясовой традиции.

Понятия, которые обозначаются единицами языка, отличаются в разных культурах. В языке сохраняется взгляд народа на мир. Символический язык танца в этом смысле не является исключением. Каждый язык по-разному представляет мир. Членение мира на части показывает, как смотрит народ на мир. И эта картина запечатлена в языке вербальном и символическом. Когда исчезает язык, эта картина тоже исчезает: теряются очень важные знания о том, как люди мыслили, как думали.

Вербальное обозначение слова «танец» во многих языках указывает на его кинетическую природу. К примеру, в монгольском языке слово *биелгэ* переводится как «танец тела»⁴²⁴. А название якутского танца юношей и девушек *битии* означает «притоптывание ногами по земле»⁴²⁵. Наше исследование показало, что в тувинском языке значения понятий о пляске и танце в обрядовой практике имеют изначально кинетическую или пластико-движенческую природу. Поскольку танец связан с ранними формами религии, то он формирует движенческую или кинетическую культуру этноса (§ 2.1.). Танец является элементом традиционной культуры, и его функциональность обусловлена в системе обрядовой практики и праздников (§ 1.2.).

И письмо, и рисунок, и пространство танца представляют собой текст, сообщение. При передаче танцевального текста адресант воспринимает его визуально, происходит развёрнутое в пространстве и во времени сообщение

⁴²⁴ Бадмаева, Т.Б. Особенности формирования танцевального фольклора калмыков // Танцевальный фольклор народов России / Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова (г. Элиста, 17-18 декабря 2008 г.). Элиста: КИГИ РАН, 2010. 230 с., С. 44.

⁴²⁵ Лукина, А.Г. Обрядовые танцы якутов: *осуохай* и *битии* // Обрядовая поэзия саха (якутов). Новосибирск: Наука, 2003. 512 с., С. 45.

адресатом посредством пластики тела. Если графический текст артикулируется (устно выговаривается), и его можно услышать, то танцевальный текст репрезентируется визуально. В.В. Ромм⁴²⁶ считает, что «большинство исследователей рассматривает танец, прежде всего, как способ передачи некоего духовного смысла, однако без движенческой составляющей не может выявиться образная часть танца».

Рассмотрим передачу танцевального текста как «сообщения», опираясь, в том числе, на базу вербальных обозначений танцевальных элементов. Итак, танец *теп* в современной культуре не зафиксирован, никто из старожилов такого танца не помнит. Однако анализ слова показал, что танец *теп* имеет связь с очень древними представлениями и сохранилась в культурной памяти тувинцев как выражение о пляске. Мы установили, что слово *теп*, сохранившееся в разговорной речи тувинцев, – понятие о танце, связанное с движением тотемного парнокопытного животного.

Анализ переплясов обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл*, в котором движенческий арсенал (лексический ряд) из подпрыгиваний с кружениями на одной и на другой ноге, позволяет утверждать, что данная лексика как элементы пляски, сохраняющаяся в пластико-движенческом выражении архетип.

В таблице 1 рассматриваются жесты с участием рук, ног, несущие основную смысловую нагрузку, для передачи информации о символических образах.

Таблица 1.

Виды танцевальных жестов

	Обряд переплывания реки – <i>суг кежерде йөрээл</i>	<i>Теп</i>	<i>Девиг</i>	<i>Челер-ой</i>	<i>Бий</i>
Движения ног	+	+	-	+	-
Движения рук	-	-	+	-	+
Специальный жест	-	-	Адорация,*	Танцующи	Касание

⁴²⁶ Ромм, В.В. Палеохореография – Некоторые аспекты репрезентации древнейших изображений человека // Байкальские встречи – 3: Культура народов Сибири. Улан-Удэ, 2001. 2 т.

			шлепки о бёдра, касание земли руками**	е держатся за руки	земли лопатками***
--	--	--	--	-----------------------	-----------------------

*Зафиксированные жесты адорации у тувинцев: 1. *күдүк базар или сөгүрүүр* – коленопреклонение⁴²⁷. Коленопреклонение, как танцевальный жест, в традиции тувинцев не встречается; 2. Широко раскрытые руки отмечаются в пляске *девиг*.

** Жест касания земли руками во время исполнения *девиг* отмечен в записках путешественников, посещавших Туву в XIX веке⁴²⁸. В настоящее время после исполнения *девиг* у современных борцов жест касания земли руками и падение ниц не встречается.

*** Относительно жеста касания лопатками в танце *бий* у тувинцев Монголии отметим, что Ж.М. Юша зафиксировала традицию касания земли лопатками в борьбе *хуреш* у китайских тувинцев. В национальной борьбе *хуреш* у тувинцев России для победы достаточно свалить противника на три точки. «У китайских тувинцев побеждённым считается тот, кто задел землю своей лопаткой»⁴²⁹.

Танцевальные жесты в обряде переплывания реки *суг кежерде йөрээл, теп, челер-ой* акцентированы в движении ног, пластика рук присутствует только в *девиг* и *бий*. Сами по себе движения определёнными частями тела ни о чём не говорят, но, согласно нашим исследованиям, они являются жестами-символами танцевального текста, требующими расшифровки смыслов мифологических образов.

Танцевальный текст в данном случае можно воспроизвести путём одномоментной трансляции «тут и сейчас». Транслируемые символы танца не есть застывшие формы в виде позы (в знаково-символической форме), танец нельзя перенести на плоскость и записать. Традиционно трансляция обряда

⁴²⁷Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века... С. 132.

⁴²⁸Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX–начало XX века)... С. 158.

⁴²⁹Там же, С.320.

происходит во время отправления ритуала. Некоторые исследователи считают, что функциональной особенностью многих аутентичных плясок является обрядовая функция⁴³⁰. Бытование обряда *суг кежерде йөрээл* практически прервалось. Единственно функционирующий современный танцевальный ритуал – это *деви́г*.

На сегодняшний день функционирует также *бий*, танец алтайских тувинцев, проживающих в Монголии и Китае. Надо заметить, что танец *бий* в Туве не получил культурного развития. Именно в среде тувинцев, живущих за пределами исторической территории, развилась бытовая или социальная форма танца. Танец *бий* интересует нас с точки зрения присутствия архетипических символов в структурных элементах. Традиционно *бий* исполняется преимущественно на праздниках в среде этнических тувинцев, являющихся носителями традиции и языка, оказавшихся за пределами ареала материнской культуры.

Традиция танца *бий* на сегодня продолжает существовать у многих тюрко-монгольских народов, таких, как монголы, калмыки, киргизы, казахи, татары, башкиры, чувашаи и др., исследованием которых занимались отечественные и зарубежные дансологи⁴³¹.

В существующих словарях тувинского языка слово *бий* не зафиксировано. Помнению исследователя диалектов тувинского языка М.В. Бавуу-Сюрюн, данное слово является экзотизмом⁴³². Слово *бий*, по-видимому, заимствован изтюркских языков⁴³³, переводится как ‘танец’, *биелгэ* ‘движение телом’ или ‘танец тела’⁴³⁴.

⁴³⁰ Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. 405 с.; Королёва, Э.А. Ранние формы танца. Кишинёв: Штиинца, 1977. 215 с.; Стручкова, Н.А. Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: на примере генезиса якутского кругового хороводного танца осуохай / Отв. ред. А. И. Гоголев; Якут. гос. ун-т им. М. К. Аммосова. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. 231 с.; Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир. Уфа: Гилем, Башк. Энцикл., 2013. 128 с.

⁴³¹ Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бүжгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой)... С. 68-77; ⁴³¹ Уразильдеев, Р. Киргизский балет: Страницы истории киргизской хореографии... 168 с.; Молдобакиров, З.А. Кыргыз бийлеринин тарыхы... 164 с.; Бадмаева, Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1982; Бадмаева, Т. Б. Калмыцкие танцы и их терминология. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992; Надбитов, П.Т. Жизнь в вихре танца. Элиста: АПП «Ждангар», 2005. 296 с.; Тагиров, Г.Х. Татарские танцы. Казань: татарское кн. изд-во, 1984; Нагаева, Л.И. Башкирские народные праздники: обряды и обычаи. Уфа: Китап, 1999. 157 с.; Умаханова, А.М. Хореографическое искусство народов Дагестана: Генезис, традиции, формы выразительности / отв. ред. К.И. Абуков. Махачкала, 2004.; Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир... 128 с.; Милютин, В.А. О чувашских народных танцах // Народное музыкальное искусство Чувашии: сб. ст. под ред. М.Г. Кондратьева. Чебоксары. 1991.

⁴³² Экзотизм - заимствованное слово, обозначающее реалию другой страны или иного культурного сообщества.

⁴³³ Севортян, Э.В. Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на букву

Монгольский исследователь Самжид Р. считает, что танец *бий* (*биелгэ*) у ойратских племён восходит к древней традиции жертвоприношений. Он приводит следующие разновидности: торгутский, баядский, дурвэтский, захчинский, уранхайский, хотонский, казахский, мянгытский, олетский и тувинский *бий* (*биелгэ*). По его мнению, *бий* тувинцев Монголии имеет варианты «Цацал» (*чажыг*-окропление), «Мөргөл» (*мөргүл*-молитва), «Гөвөлт» (ход коня), «Таталт» (тянуть), «Элдэлт» (движение, когда мнут кожу), «Дал бий» (движение лопатками), «Морины явдал» (ход коня)⁴³⁵. По сообщению Отхун-Байыр⁴³⁶, известны три разновидности тувинского *бий*: *чажыг-бий*, *эдэк-бий*, *чарын-бий*.

По сообщению Долгармаа⁴³⁷, бытует женский *бий*, *аң бий* (охотничий *бий*), *келин-кыс бий* (*бий* невест). Существует *бий* с 5 чашками, а также праздничный *бий*, исполняемый массово. Чтобы исполнить танец *бий*, тувинцы Монголии традиционно обращаются к *дарган улус* (кузнец) из рода *Донгак сөөк* (дословно кости Донгак). Это связано, по-видимому, с отражением традиции культа огня. Кузнец является повелителем огня и почитается наравне с шаманом. Вместе с тем, считается, что отличие тувинского *бий* заключается в активном движении лопатками, чтобы в ходе танца, присев на колени, наклониться так, чтобы лопатками коснуться земли.

Согласно исследованиям, посвящённым символу кости в традиционных культурах «кость, как и семя, является ключом жизни и символом вечных циклов возрождений»⁴³⁸. В оформлении шаманского костюма тувинцев обнаруживаются изображения различных костей, в том числе и бараньи. Тувинские шаманы себя называют людьми с чистыми костями или с белыми костями. У якутов существует священная пляска *битиситов* (юные плясуны). *Битиситы* должны

«Б». Москва: Издательство Наука, 1978. С. 132.

⁴³⁴ Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бүжгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой)... С. 68-77.

⁴³⁵ Там же.

⁴³⁶ Отхун-Байыр, 1941 года рождения, кара-соян рода шанагаш, чабанка, живёт в сумоне Цэнгел, МНР. Интервью с Отхун-Байыр приводится в разделе Приложение 1.

⁴³⁷ Сообщила нам исполнительница традиционного танца *бий*, Долгармаа Какпаевна, проживающая в г. Ховд МНР. Интервью с Долгармаа приводится в разделе Приложение 1.

⁴³⁸ Кухта, М.С. Восприятие визуальной информации: философия процесса. Монография. Томск: Изд-во ТГПУ, 2004. 202 с., С. 180.

быть красивые юноши и девушки «чистой» наружности, прямой осанки и с «лёгкими» костями⁴³⁹.

Следует подчеркнуть, что гадание с помощью лопатки овцы или барана – распространённая традиция у тувинцев, монголов, киргизов, калмыков, а также гадание на лопатке тюленя существует у коряков. «Кость животного символизирует «всеобщую жизнь» в непрерывном её воспроизведении»⁴⁴⁰.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что танцевальный жест в танце *бий*, обозначенный касанием земли лопатками – выражение, в котором лопаточная кость является архетипическим символом. По всей вероятности, соприкосновение лопаток спины с землёй следует рассматривать в связи с древним мотивом жизненного начала в костях.

В таблицах ниже рассмотрим основные символы в структуре танцевальных композиций тувинцев.

Таблица 2.

Круг – элемент обрядовой традиции и танцевальных композиций

	Обряды	Обряд переплыв ания реки – <i>суг кежерде йөрээл</i>	Пляска шамана – <i>хамның самы</i>	<i>Девиг</i>	<i>Челер-ой</i>	<i>Бий</i>
Круговое движение	<i>Дагылга</i> - обряд освящения, <i>чалбарыглар</i> - заклинания, <i>куда ёзулалы</i> - свадебный обряд, <i>уругсавазыш</i> <i>ыгжары-</i> обряд закапывания	Поочерёдные вращения на одной и на другой ноге.	Интенсивные круговые вращения.	Финальный элемент как движение в пространстве по кругу.	Композиция танца имеет замкнутый рисунок, образующий общий круг.	Условный танцевальный жест окропления в 4 стороны света по кругу.

⁴³⁹Лукина, А.Г. Обрядовые танцы якутов: *осоухай* и *битии* // Обрядовая поэзия саха (якутов)... С. 45

⁴⁴⁰Элиаде, М. Шаманизм: Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. 480 с.

	плаценты и др.					
--	----------------	--	--	--	--	--

В таблице 2 показано наличие круга как обязательного элемента в структуре обрядовой традиции и танцевальных композиций. Характер кругового движения имеет различия в способах их воспроизведения. В первом случае – это повороты вокруг своей оси (обряд переплыwania реки *суг кежерде йөрээл*, пляска шамана *хамның самы, бий*), во втором случае – форма круга, прорисованная и обозначенная в пространстве. Динамика исполняемого круга в композициях обряда переплыwania реки *суг кежерде йөрээл*, пляски шамана *хамның самы* отличается большим количеством интенсивных поворотов в отличие от фигуры танца *бий*, имитирующей окропления молоком для символического обозначения цикличности сторон света. Движение круга в *девиг* обозначается условно и является обязательным элементом. А круг, присутствующий в *челер-ой* является формой танца и основным пространственным рисунком композиции. Так, можно сделать вывод, что круг как движение в обряде переплыwania реки и пляске шамана имеет интенсивный характер, исполняемый вращениями вокруг своей оси. А круг в *девиг* и *челер-ой* имеет пространственный характер. В танце *бий* присутствует принцип кружения вокруг своей оси, но нет многократных поворотов и круг отмечен однократно как жест, обозначающий стороны света.

Обнаружено, что лексика движений обряда переплыwania реки *суг кежерде йөрээл* и танца *челер-ой* акцентирована на элементах ног. Пластика подражания животным обозначается через топот. Обряд переплыwania реки, благодаря магическому трансу, моделирует будущую ситуацию на программу положительного исхода. Обращаясь к Небу, духам воды, земле-матери, участник обряда верит в благосклонность неба, земли и духов воды.

Отметим, что в обряде переплыwania реки *суг кежерде йөрээл* нет пластико-подражательного образа. Но магический топот с вращениями «не забывает» о тотеме. В данном случае кинесика ног имеет связь с «мотивом магического топтания, в котором прослеживаются архаические практики психофизического

воздействия на человеческое сознание»⁴⁴¹, сопровождаемые ударами на инструменте. Например, особенность монгольского танца *дэвсэх* заключается в магических топтаниях, сопровождаемых ударами в бубен вокруг священного дерева, «до образования ямки на земле». Данный акцент подчёркивает интенсивность движений ног. По этому поводу монгольский исследователь Б. Ренчин пишет, что *дэвсэх* ‘притопывание’ – название танцевального шага вокруг священного Дерева Шаманки. Аналогичные действия совершали монголы во время свадебных церемоний, о чём свидетельствуют монгольские авторы: «По велению свыше, пока не сравняется ребристая поверхность, пока не выбьется яма на ней, притопывали на свадьбе»⁴⁴². Отличительная черта интенсивных движений – это животворящая функция. Господствующий образ земли – это лоно, оно рождает растения, животных, людей. Образ тотема имеет активный аспект в женском начале. Поклоняясь священному дереву, люди верили, что духи земли и воды будут благосклонны к ним.

В этой связи приведём пример из работы М.В. Ондар об особенностях языка тувинских героических сказаний, в которой рассматривается также структура текстов героических сказаний южносибирских тюркских народов. Обращает внимание отрывок из структуры концовки героического сказания тувинцев, характеризующий действие, отражающее семейно-родственные отношения, выполняемые совместно: тув. «*найыр-байыр кылгаи, адашкылар <...> оюн оя, чигин чире чурттан чоруй барып-тыр оо*. ‘устроив праздник, отец с сыном, углубляя ложбины, прорезая лощинки, нескончаемым скотом стали жить богато’»⁴⁴³. Так, выражение *оюн оя* ‘углубляя ложбины’ перекликается с магическим переплясом монгольского танца *дэвсэх* – «пока не выбьется яма на ней, *притопывали*», в действиях которого имеется семантика желания предначертать (предуготовить) благополучный исход.

⁴⁴¹Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

⁴⁴²Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бүжгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой)... С. 68-77.

⁴⁴³Ондар, М.В. Особенности языка тувинских героических сказаний: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.02. Москва, 2020. 301 с., С. 163.

В таблице 3 показаны пластико-подражательные образы в рассматриваемых композициях.

Таблица 3.

**Подражательная пластика в структуре
танцевальных композиций**

Обряд переплыwania реки – <i>суг кежерде йөрээл</i>	Пляска шамана – <i>хамның саамы</i>	<i>Девиг</i>	<i>Челер-ой</i>	<i>Бий</i>
-	Многообразие образов парнокопытных животных и птиц	Птица-орёл, сокол, ястреб парнокопытные – бык, горный козёл, горный архар	-	Имитация трудовых и бытовых занятий

Пластика подражания животным характерна для ритуальной пляски *девиг*, также в пляске шамана *хамның саамы* присутствует большое количество подражательных образов различным животным. В танце *бий* образ коня ярко выражен, но отмечается отличительный нюанс, в котором пластику образов можно охарактеризовать как представление трудовых и бытовых занятий кочевой жизни.

Таблица 4.

Образы животных в танцевальных композициях

	Обряд переплыwania реки – <i>суг кежерде йөрээл</i>	Пляска шамана – <i>хамның саамы</i>	<i>Девиг</i>	<i>Челер-ой</i>	<i>Бий</i>
Парнокопытные	+	+	+	+	+
Птицы	+	+	+	-	-

Анализ таблицы 4 показал, что образы животных – отмечены в каждой композиции. Данный фактор говорит о характерной устойчивости тотемных

образов в пластико-подражательном выражении. Это положение позволяет утверждать о сохранности и трансляции в кинетической традиции первичного культурного образа – архетипа.

Таблица 5.

Элементы танца в комбинации

	Обряд переплывания реки – <i>суг кежерде йөрээл</i>	Пляска шамана – <i>хамның самы</i>	<i>Девиг</i>	<i>Челер-ой</i>	<i>Бий****</i>
<i>Движения руками</i>	-	-	+	-	+
<i>Движения ногами</i>	+	+	-	+	-
1. <i>Интенсивные вращения*</i>	+	+	-	-	-
2. <i>Круг**</i> в пространстве	-	+	+	+	+
3. Наличие рассмотренных движений в комбинации	-	-	-	-	-

*Интенсивные вращения – повороты вокруг своей оси;

**Круг – движение в пространстве;

***В танце *бий* большое количество комбинированных движений на месте, сидя, стоя без продвижения в пространстве. Интенсивных вращений на месте не обнаружено. Круг присутствует в варианте *чажыг бий*⁴⁴⁴ в виде жеста имитации окропления молока в четыре стороны.

Анализ элементов танца, представленных в таблице 5, показал, что рассматриваемые элементы в структуре тувинских танцевальных композиций не встречаются в единой комбинации. Данное обстоятельство показывает, что процесс эволюции танца тувинцев происходил путём различных заимствований, одновременных наложений, «ухода» элементов, отображаясь в структуре танцевальных композиций. Установлено, что устойчивой фигурой каждой проанализированной композиции является круг или его образ. Это позволяет говорить о том, что образ круга является архетипом.

⁴⁴⁴ По сообщению Отхун-Байыр, интервью в разделе Приложение 1.

Выявлено, что аналогично композициям тувинской танцевальной традиции, в структуре монгольского танца *дэвсэх* можно выделить символы: круг – солярный символ; притопывания – лексика как обязательная основа танца; дерево, вокруг которого происходит танцевальное действие, символизирует связь с небом. Священная геометрия налицо, символы неба, земли читаются. В связи с этим отметим структурную однотипность обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл*, танца *челер-ой* и монгольского танца *дэвсэх*. Пластика подражания в данных композициях отсутствует, но образы-символы проявлены схематично пространственно в структуре каждой композиции.

Таким образом, анализ показал, что традиция танцевального наследия тувинцев сохраняется, выделены наиболее устойчивые архетипические символы, которые формируют культурный код тувинцев.

3.2. Архетипические символы в сценическом танце тувинцев

Рассмотрим архетипические символы в современных сценических танцах тувинцев⁴⁴⁵. Для этого предлагаем проанализировать современную хореографию с позиции досценической формы кинетического наследия тувинцев.

Перед специалистами-хореографами, прибывшими в начале XX столетия в Туву, стояла нелёгкая задача – создать национальный⁴⁴⁶ сценический танец. Для начала был нужен некий каталог с образцами или банк с элементами движений танца тувинцев. На тот период не было материала с разработанным корпусом для создания тувинского сценического танца. В результате сформировалась распространённая точка зрения об отсутствии бытового танца у тувинцев.

В нашей работе не рассматривается аспект становления сценического искусства в Туве. Данный вопрос изложен в диссертационном исследовании

⁴⁴⁵Сценический танец – танец, связанный с театральной деятельностью и с сценическим искусством.

⁴⁴⁶Национальный – (лат. от *natio* нация) здесь свойственный народу.

И.О. Ондар⁴⁴⁷. В рамках нашего исследования важно выявить присутствие архетипических символов по способу воспроизведения и выражения. Мифологический сюжет, на который опирается постановщик, может быть определяющим, и тем более интересно, как автор постановки раскрывает и показывает культурные символы на сцене. Для анализа были привлечены как самые ранние сценические произведения, так и более поздние, поставленные профессиональными постановщиками-балетмейстерами⁴⁴⁸. Самая известная и ранняя сценическая постановка⁴⁴⁹ – хореографическая композиция⁴⁵⁰ «Звенящая нежность» (1944 г.), первый национальный балет «Хая-Мерген» («Легенда о каменном изваянии») (1979 г.). Более поздние работы – концертный номер, композиция малой формы «Параллель» (2001 г.), балетные спектакли «*Өл-ле ыяшты хараачаң дээш ...*» («Согнув живое дерево ...») (2003 г.) и «Журавлиная скала» (2017 г.).

Рассмотрим женский сценический танец в хореографии А.В. Шатина «*Звенящая нежность*». В постановке четыре основных геометрических фигуры. Первая – это меандр. Вторая фигура – две диагональные линии, направленные к друг другу с противоположных углов, образующие треугольник, острие, основание которого венчает солистка. Третья фигура – образ Шивы. Четвёртая фигура – круг по солнцу. Смысл, лежащий вне самого танца, – танец моделирует основные координаты миропорядка. Так, первая фигура исполнительниц на сцене⁴⁵¹ – меандр⁴⁵², символика меандра воплощает в себе выбор человека на своём пути. Также меандр символизирует священную плоскость земли – горизонталь. В буддизме меандр означает бесконечное перевоплощение, перерождение, реинкарнацию. Фигуру треугольника острием вверх можно трактовать как символ священной вертикали – это Мировое Дерево, Мировая

⁴⁴⁷ Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы... 205 с.

⁴⁴⁸ Балетмейстер – автор и постановщик балетов, хореографических миниатюр, танцев.

⁴⁴⁹ Постановка – творческий процесс создания в сценическом искусстве.

⁴⁵⁰ Композиция – (от лат. *compositio* сочинение, составление) термин, употребляемый в искусствоведении. В широком смысле создание произведения.

⁴⁵¹ Расположение исполнительниц танца в две фронтальные линии по отношению к зрителю, которые образуют заданную программу рисунка, изменяющегося при движении.

⁴⁵² Распространённый тип геометрического орнамента в виде ломаной линии или непрерывной кривой линии, образующей спирали.

Гора. Третья фигура – многорукий Шива, кульминация композиции. Шатин, впечатлённый буддизмом в Туве, визуально воплотил символ из пантеона буддийских божеств. Священное изображение фигуры-символа в финале – это вращения каждой единицы-участницы танца, а центральная персона – солистка усиливает общую фигуру, образует ось, которая держит всю конструкцию и соединяет в себе весь универсум. Таким образом, проявления геометрии священных символов вертикали, горизонтали и образа божества налицо. В связи с этим интересен социальный подтекст «Звонящей нежности»: получается, что советский специалист поставил, фактически, религиозный танец. История данного танца требует новых исследований.

«Звонящая нежность» знаменует собой появление первой модели зрелища, которая стала образцом композиций нового в Туве явления – *сценического танца*. Образы плясок в обрядовой традиции (камлание шамана – *хамның самы*, пляски мистерии – *цам, девиг*) в рамках нашего исследования рассматриваются с позиции кинетики. Композиция обрядовых плясок подчиняется порядку *традиционного канона*, обусловленного религиозно-мировоззренческой функцией отправления действия. Сценический танец подчиняется законам искусства сцены.

Структура сценического танца может состоять из следующих компонентов:

- 1) специальной *техники движений* в рамках заданного стиля, имеющего безграничный потенциал;
- 2) построения *рисунка* (орнамента) в пространстве, конструирования фигур из участников;
- 3) *содержания* танца, раскрывающегося путём выстраивания образов посредством техники движений, рисунка в пространстве;
- 4) количества исполнителей;
- 5) наличия *зрителя* – кому адресовано зрелище;
- 6) участника танца – *танцора*.

Таким образом, сценический танец относительно обрядовых композиций не является религиозной практикой, не ограничивает время и место исполнения,

исполнителем может выступать любое лицо, содержание сценического танца не привязано к культовому событию.

Рассмотрим спектакль в форме балетного произведения «*Хая-Мерген*» («Легенда о каменном изваянии»), – первый национальный балет Тувы по мотивам народных сказаний, решённый в ключе героической легенды. Хореографию осуществил ленинградский балетмейстер В. Камков, музыка написана П. Геккером, художником спектакля является Т. Островская⁴⁵³. Киноплёнка записи спектакля не сохранилась, поэтому его анализ составлен по воспоминаниям, сохранившимся в документальной записи, а также путём опроса участников спектакля⁴⁵⁴. В основе легенды – миф-космология. Герой Хая-Мерген борется со своим антиподом Хан-Кучу и в череде испытаний побеждает, в результате – мир спасён и восстановлена гармония. Герой проходит нелёгкий путь испытаний, возвращает народу мирную жизнь и тем самым утверждает справедливость. По мифологическому сюжету устанавливается порядок, главный герой не умирает, чтобы родиться заново героем-божеством. Эпоха соцреализма вносит свои коррективы в историю о герое. По идеологии времени он благороден и борется за свободу простого народа со злыми поработителями. Повествование о жизни героя вносит ещё один существенный нюанс, это личная история: в плен вместе со всеми соплеменниками к Хан-Кучу попадает возлюбленная главного героя. Любовь – это мотив, без которого нет современной мифологизированной истории. С точки зрения древнего смысла, интересно имя главного героя. В имени главного персонажа Хая-Мерген обозначены два периода – это героический и более древний, доисторический. *Хая* означает скала, что указывает на *хая-көжээ* или *кижи-көжээ* в переводе – каменные стелы, каменные изваяния. Речь идёт о памятниках средневекового периода тюркского каганатства, известных в народе как древние воины-богатыри, герои защитники. Мерген в переводе означает «меткий», «охотник» или «мудрый», отсылающий к доисторическому периоду. Таким образом, архетип прежде всего проявлен в имени героя.

⁴⁵³ Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы... С. 122.

⁴⁵⁴ Салчак Е.М. – исполнительница главной женской роли, Нанактаев В.С. – художественный руководитель Государственного ансамбля «Саяны» на тот период.

Хореографическая миниатюра⁴⁵⁵ «*Параллель*»⁴⁵⁶ – это поэтическая метафора. В хореографической миниатюре художественно-имплицитно⁴⁵⁷ обозначены две сакральные зоны – Земля и Небо. «На земле» юноша и девушка разыгрывают действие *чалбарыг* (благопожелание). «На небе» – пара птиц. Происходит хореографическое движение, смена местоположения пар по кругу. Птицы – священный образ, символ движения, порядка вещей, который утверждает незыблемость круговорота и цикличность времени, равно как вечное стремление двух половин друг другу. Идея постановки – это символическая гармония двух противоположностей, двух половинок одного целого, которые едины и неделимы. Таким образом, священные символы в хронотопе⁴⁵⁸ – бесконечность и цикличность времени, а также образ Земли и Неба, проявлены без излишеств и чётко.

Рассмотрим одноактный⁴⁵⁹ спектакль «*Өл-ле ыяшты хараачаң дээш ...*» («*Согнув живое дерево...*»). Хореография, сценарий и постановка авторадиссертации. Это история молодых людей, которые встретились на молодёжных игрищах и полюбили друг друга. Но у юноши появляется более удачливый и богатый соперник. По традиции тувинцев, на девушке женится тот, чьи родители сосватают первыми. Если родители девушки считают, что союз выгодный, то желание девушки не учитывается, и назначаются свадебные мероприятия. Поэтому автором в названии спектакля использованы строки из песенного фольклора тувинцев, в котором говорится о судьбе сосватанной не по своей воле девушки: «Согнут, перевяжут иву нежную, скажут – это твоя юрта»⁴⁶⁰ («*Өл-ле ыяшты, ээп бергеш, өөң-не дээр, хараачаң дээр...*»)⁴⁶¹. События в спектакле разворачиваются через игровую и свадебную традицию тувинцев – это таинство посвящения в летние игры молодёжи *ойтулааш* и свадебная обрядность

⁴⁵⁵ Миниатюра – термин, заимствованный из живописи и применяемый в искусстве для обозначения не большого произведения.

⁴⁵⁶ Постановка автора диссертации.

⁴⁵⁷ Имплицитно – (от лат. *implicite*, букв. – запутанно, спутано) неявно.

⁴⁵⁸ Хронотоп – (от греч. *chronos* время + *topos* место; буквально времяпространство), дословно время пространство.

⁴⁵⁹ Акт – (фр. *acte*, от лат. *actum* деяние, дело), здесь действие спектакля в одном отделении.

⁴⁶⁰ Жерди для тувинской юрты изготавливают из тальника.

⁴⁶¹ Курбатский, Г.Н. Тувинцы в своём фольклоре... С. 206.

со всеми этапами. Персонаж и узловая фигура, от имени которого повествуется история влюблённых, – это образ старца *тоолчу* – сказителя и шамана в одном лице. Образ сказителя-шамана является связующей нитью хореографического повествования, в котором выдержана линия традиционного сказительства. Сложный психологический момент между соперниками решается хореографической метафорой – традиционными скачками на лошадях, в которых возлюбленный девушки проигрывает. Внутренние переживания девушки переданы через хореографическую метафору – стаей птиц улетающих на юг, у одной из которых «подрезаны крылья», поэтому она остаётся «на земле», провожая подруг в своей безутешной печали.

Так, хореографический текст содержит символические смыслы. Тувинская пословица гласит: человек, имеющий коня, храбр и удачлив. Согласно саянской мифологии, лошадь – крылатое божество, символ высокого духа *хей-аьт*⁴⁶², потеря которого означает смерть. Птица – древний символ солнца. Стая птиц, улетающая осенью в тёплые края, предвещает приход зимы. Осенью, когда падает с деревьев листва, когда улетаются перелётные птицы, когда замерзают горы и реки, – замирает природа. Осенний лист, отрываясь от ветки, уходит в землю. Птица, отставшая от клина, улетающего на юг, подобна листочку, который отрывается от ветки и падает на землю, – здесь, как и в предыдущем эпизоде, наблюдается метафора духовной смерти. Вспомним произведение О. Генри «Последний лист», в котором главная героиня больна пневмонией. Она убеждена, что с падением последнего листа, она умрёт⁴⁶³. Основная идея произведения О. Генри в том, что вера может пробудить огонь внутреннего духа, содержащий спасительную силу, энергию для человека, и этот мотив перекликается с представлениями тувинцев о высоком духе *хей-аьт*.

Автором спектакля не ставилась задача цитировать обряды на сцене. Обращение к игровой, бытовой и свадебной обрядности являлось красочно-художественным приёмом показа традиционной культуры тувинцев для

⁴⁶² *Хей-аьт* – высокий дух.

⁴⁶³ Генри О. Короли и капуста; Рассказы. / пер. с англ.; вступ. статья А. Аникта. Москва: Худож. лит., 1982. С. 186, 334 с.

раскрытия идеи, которая заключалась в представлении образов хореографическими средствами. Финал истории заканчивается драматично для главных персонажей. Влюблённые не воссоединились. Девушка покорила судьбе, она подчинилась «воле четырёх родителей»⁴⁶⁴, что позволяет говорить о том, что традиция народа продолжает жить и утверждает свои законы.

«*Журавлиная скала*» – хореографический одноактный спектакль по сценарию Э.Б. Мижита, музыка Б-М. Тулуша, хореография московского балетмейстера К. Семёнова. На данный момент это последняя крупная работа, поставленная на базе профессионального коллектива Тувы Национального ансамбля песни и танца «Саяны». Повествование истории начинается с традиционного зачина сказителя – это своеобразное музыкально-стихотворное вступление-увертюра в сопровождении *игила* (*игил* – двухструнный смычковый инструмент ⁴⁶⁵). Магическая мелодия неторопливо погружает зрителя в поэтическую легенду о влюблённых. Как гласит народная молва, память о них увековечена изображением птиц на скалистом утёсе. Напротив, утёса простирается живописная долина, излюбленная журавлями, напоминая о влюблённых, которые бросились с крутого утёса, не желая подчиниться злой воле.

Хореографическое повествование легенды начинается с пролога⁴⁶⁶ – в форме традиции тувинского сказительского повествования. Наскальные изображения послужили идеей и отправной точкой для прочтения истории любви о влюблённых, не пожелавших подчиниться тому, кто хотел их разлучить.

Рассмотрим, какие архетипические символы присутствуют в сюжете произведения. Прежде всего, использование образа птиц, по трактовке авторов, является поэтической метафорой возвышенной любви и верности. В данном случае образ работает, безошибочно попадая в архетипический символ. Так же символ, связанный с архетипом, – сакральная вертикаль. Изображение птиц, как

⁴⁶⁴Здесь «закон» («воля четырёх родителей»), «дар» – это калым, плата за невесту.

⁴⁶⁵ Сузукей, В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетия... С. 75.

⁴⁶⁶ Пролог - (греч. πρόλογος предисловие) вводная часть какого-либо текста, предисловие.

указывает повествование, находится на скалистом возвышении, на утёсе. Данный символ автором постановки не получил хореографического развития.

Следующий символ мифотворческого сюжета – это антипод героя. По линии мифологического сюжета отрицательный персонаж своим появлением призван разрушить мирную жизнь. В борьбу с отрицательным персонажем вступает герой, который в результате борьбы умирает, перерождается, становится божеством.

Что привносит в сюжет легенды современная трактовка? Во-первых, привносится мотив любви. Во-вторых, образ отрицательного персонажа, призванного внести хаос с масштабом мифа космогонии, авторами спектакля решается профанно. Это означает, что мифологизированный сюжет понимается как драма с мотивом земных, человеческих страстей. В финале девушка и юноша превращаются в птиц – по мифологическому сюжету происходит перерождение. В спектакле представлены архетипические мотивы: образ птиц, идея борьбы героя с темными силами.

Таблица 6.

Символика в современной хореографии

	Звенящая нежность, 1944 г.	Хая-Мерген, 1976 г.	<i>Өл-ле ыяшты хараача дээш,</i> 2003 г.	Параллель, 2001 г.	Журавлиная скала, 2017 г.
В основе сюжета – легенда	-	+	-	-	-
Хореографически решённые образы-символы	+ Шива	- Образы решены путём визуального соответствия персоне главных героев средствами театрального грима и костюма, в драматическо	+ Птицы, лошадь, шаман-сказитель	+ Птицы	+ Птицы

		го спектакля			
Смерть героя	-	-	хореографическая метафора	-	+
Мотив любви	-	+	+	+	+
Шаман	-	-	+	-	-
Образ лошади	-	-	+	-	+
Образ птицы	-	-	+	+	+
Ссылка на обряд	-	Инициация: посвящение в охотники, стрельба из лука и езда на лошади	Свадебная обрядность, обряд шамана, инициация: летние молодёжные игрища, скачки	<i>Чалбарыг</i> - окропление	Инициация: скачки молодёжи на лошадях, молодёжные игры <i>чинчичажыра ры</i>
Символы сакральной геометрии					
Круг	В финале композиция выстроена так, что солистка держит основной центр, а вокруг неё из остальных исполнителей сформирован круг. Каждый исполнитель кружится вокруг своей оси, усиливая идею круга. Данный акцент согласован с кульминацией музыки	Символ круга решён декорацией в виде огромного круга висевшего по центру сцены, символизируя одновременно и солнце, и луну и бубен	+	Круг является символом цикличности и священного порядка	+
Вертикаль	Две диагонали с солисткой по центру образуют треугольник – символ вертикали.	-	+	-	-

Горизонталь	Меандр	-	-	-	-
Символика буддизма	+	-	-	-	-

Анализ представленных произведений показал, что архетипические символы в произведениях присутствуют, но воплощение их через пластически выстроенные метафоры как хореографические синонимы происходит не всегда удачно. Исследование показало, что архетипические символы – проявление культурного кода, сценическое воплощение которого является проблемой творческого поиска авторов хореографических произведений.

Таким образом, с помощью заявленных методов представлен анализ тувинского танца в формате семиотического потенциала, что позволило проследить механизм трансляции архетипических символов. Рассмотренные композиции имеют образно-логическую константу – устойчивые образы и непрерывную связь между собой – происходит трансформация с изменениями, но следы прежних образов сохраняются имплицитно, транслируясь из поколения в поколение.

Выводы по третьей главе

В данной главе реализуется исследовательская программа, в которой раскрывается задача проследить сохранность и трансляцию архетипов в композициях тувинского танца как первичную культурную схему.

Анализ рассматриваемых композиций выявил, что пространственные символы – горизонталь, вертикаль, круг – основная схематическая формула досценического наследия тувинцев (обряда переплывания реки – *суг кежерде йөрээл*, ритуала *девиг*). Обнаружено, что кинетика, выраженная в переплясах – это послание с просьбой адресату – всеильному Небу.

Выявлено, что пространственная композиция *челер-ой* образует символ круга, в котором вертикаль присутствует имплицитно. Схематическая композиция *челер-ой* состоит из двух частей: первая – это переплясы, которые являются лексикой танца. Вторая часть – продвижение по кругу, которое является

композиционным рисунком танца. Первая часть – маркер священной горизонтали. Вторая часть – символ, адресованный сакральной вертикали.

Обнаружено, что клише тувинских героических сказаний *оюн оя* ‘углубляя ложбины’⁴⁶⁷ прямо перекликается с функцией магических переплясов обряда *суг кежерде йөрээл*, направленного на моделирование будущей ситуации с положительным исходом, и переплясов монгольского танца *дэвсэх*, с содержанием «пока не выбьется яма на ней (на земле), притопывали». В рассмотренных примерах кинетика действия выявляет семантику желания предначертания благополучного исхода. Рассмотренное выражение благопожелания с желаемым исходом в фольклорном тексте позволяет увидеть механизм сохранения продублированной и закреплённой в плясовых переплясах кинетики с практической функцией.

Рассмотрен традиционный танец *бий* тувинцев зарубежья. Отличительная черта танца – это: 1) жест соприкосновения лопаток с землёй, в котором следует рассматривать связь с архаической традицией жизненного начала в костях; 2) представление трудовых и бытовых занятий кочевой жизни.

Структурный анализ показал, что характерным элементом каждой композиции тувинского танца является: а) образ животного; б) образ круга. Данный фактор свидетельствует, во-первых, об устойчивости тотема, когда олицетворяли с животным, который выражен в танцевальных подражательных движениях. Во-вторых, устойчивость образа божества, выражается в кинетической традиции круга. Это позволяет говорить о том, что в структуре тувинского танца символ круга и тотемная пластика подражания представляют собой основу движения.

Таким образом, архетипы в структуре танца проявляются как устойчивые образы: а) тотем в пластико-подражательном выражении; б) образ круга в кинетико-символическом выражении.

⁴⁶⁷Ондар М.В. Особенности языка тувинских героических сказаний: диссертация кандидата филологических наук. Москва, 2020. 301 с.

На основании проведённого культурологического исследования рассмотрены архетипические символы в современном сценическом прочтении. Для анализа были привлечены произведения по хронологии появления на сцене, поставленные профессиональными постановщиками-балетмейстерами: «Звонящая нежность» (1944 г.), первый национальный балет «Хая-Мерген» («Легенда о каменном изваянии») (1979 г.), концертный номер «Параллель» (2001 г.), балетные спектакли «Өл-ле ыяшты хараачаң дээш ...» («Согнув живое дерево») (2003 г.) и «Журавлиная скала» (2017 г.).

В постановке «Звонящая нежность» выявлены следующие символы: фигура – меандр, символика меандра воплощает выбор человека на своём пути и священную плоскость земли – горизонталь. Фигура треугольника острием вверх – символ священной вертикали – это Мировое Дерево, Мировая Гора. Третья фигура – многорукий Шива, визуальная кульминация композиции. Священное изображение фигуры-символа в финале – это вращения каждой единицы-участницы танца, а центральная персона – солистка – усиливает общую фигуру, образует ось, которая держит всю конструкцию и соединяет в себе весь универсум. Таким образом, геометрия священных символов вертикали, горизонтали и образа божества обнаруживают хореографическое воплощение.

Установлено, что «Звонящая нежность» знаменует собой появление первой модели рельефа, которая стала образцом композиций нового в Туве явления – *сценического танца*. Показано, что, если композиции обрядовых плясок подчиняются порядку *традиционного канона*, обусловленного религиозно-мировоззренческой функцией отправления действия, то сценический танец подчиняется законам искусства сцены.

Показано, что архетипические символы в содержании рассмотренных спектаклей и концертных композиций присутствуют и воплощены как хореографические синонимы.

Таким образом, воплощение на сцене архетипических символов как хореографического образа и их решение являются проблемой творческого поиска авторов хореографических произведений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты проведённого исследования семантики традиционной танцевальной культуры тувинцев позволяют сделать следующие выводы.

Движенческая культура тувинцев основана на традиционной системе верований, которая формирует жестово-движенческий комплекс или кинетическую культуру этноса.

Накопленный опыт в теле танцующего человека представляет собой культурный объект и инструмент культуры, в котором основной путь передачи от поколения к поколению – практический.

Танец представляет собой культурный текст – танцевальное высказывание, содержащее некоторую информацию, которая кодируется отправителем текста и декодируется получателем. Танцевальный текст разворачивается одновременно в пространстве и во времени, представляя акт коммуникации, который реализуется в пластико-движенческой репрезентации танцевального жеста.

Танцевальный жест – языковая семантическая единица танца. А танец – это система знаков, представляющий собой символический язык фиксируемых образов. Танец как знаковая система имеет визуально-иконическую природу. Поскольку основная функция иконического знака – трансляция образа-символа, то в пространстве танца символический образ репрезентируется посредством танцевального жеста, движением человеческого тела. Таким образом, в танце символ, с одной стороны, имеет внешнее явное выражение конкретных видимых форм, фигур, а с другой стороны, – показывает смыслы, скрытые за пределами материального мира, отсылая к истоку сакральных истин, лежащих в основании культуры.

Танцевальные движения ведут свое происхождение от основных форм движений человека – это традиция ритуально-обрядовой кинетики и характерные движения народных праздников, в совокупности представленные как повороты, раскачивания из стороны в сторону, хождения по кругу, держась за руки,

покачивания сидя, переступания, подскоки и топтания на месте и мн. др. Динамика характерных движений ритуально-обрядовой практики и народных праздников позволяет говорить о традиции этнокинетики, переходящей из поколения в поколение.

Рассмотрен танец тувинцев *челер-ой*, появившийся в середине XX века, в котором обнаружены признаки хоровода, связанного с традиционной культурой тувинцев. Песни «Дээң-дээң» и «Декей-оо» послужили аккомпанементом к танцу *челер-ой* и исполнялись как песни процесса совместного изготовления войлока. Данный жанр песни содержит значение, функцией которого является объединение, сбор для совместных действий. Это позволяет утверждать о традиционной связи с обрядом *оваа-дагыыры*, по завершении которого полагалось веселиться и устраивать *дой* (пир). Установлено, что *декей-оо* означает «петь песни, веселиться и выпивать», а *дээң-дээң* имеет связь с *декей-оо*, где *деңгекак* и *дээң-дээң*, имеет значение «вместе, одинаково», в котором *деңгей-оолаар* является синонимом действия *декей-оолаар*, означающего «собираться вместе, веселиться» и совершать образные действия (прыжки, скачки), уподобляясь сакральным животным.

Сравнительная характеристика обрядовых благопожеланий *йөрээл* и игровых и трудовых хороводов показала, во-первых, что связь с обрядом через благопожелания *йөрээл* относительно опосредована – благопожелания *йөрээл* во время трудовых процессов используются как хозяйственно-трудовые пожелания и в повседневной жизни относятся к ситуативно-этикетной формуле. Во-вторых, круг, как форма хороводов, прослеживается в акциональном коде как сакральное движение: а) в структуре обрядовой системы тувинцев; б) в игровой системе тувинцев; г) в общественно-трудовой деятельности.

Установлено, что зарождение танца *челер-ой* обусловлено культурно-исторической ситуацией под влиянием европейского понимания формы танца и посредство русского танца. Данный фактор стал толчком для появления в культуре тувинцев танца с коммуникативной функцией. При этом заимствование элементов из русской пляски наложилось на традицию трудовых и игровых

хороводов тувинцев. Образ коня, сакральный для тувинцев, стал символом танца. Отмечено, что танец *челер-ой*: 1) как культурное явление функционально не связан с обрядом и культом; 2) знаменует собой процесс появления в культуре тувинцев общественно-социальной формы танца, который в культурной жизни тувинцев продолжил общественно значимую традицию игровых, трудовых хороводов.

Проанализирована семантика вербальных обозначений символической пластики. Установлено, что слово *самнааш* 'орлиное перо' обнаруживает смысл, указывающий на символ-тотем, а семантика понятий *теп* и *девиг*, 'пляска', *хамна* = 'камлать' или 'шаманская пляска' также *декей-оо* и *декей-оолаар* 'петь и веселиться' позволяет указать на пластику подражания животному миру.

Анализ рассмотренных слов указывает на следующее: 1) наличие соответствующей «звериной» танцевальной терминологии, что подтверждается связью жеста и пластики с древними тотемическими воззрениями; 2) пластику телодвижений шамана как отражение понятия о пляске; 3) пространственные символы земли и воздуха (неба); 4) культурную общность пластических мифологических представлений кочевых народов; 5) связь обрядовой кинетики с тотемным животным.

Установлено, что в тувинском языке понятие о пляске *теп/тевер* является движенческим реликтом мифотворческой эпохи, позволяющее говорить о бытовании в древности пляски, имевшей функциональное бытование в эпоху тотемных культов. Со временем древняя пляска с отбиванием дроби ногами утратила свои функции.

Мифологические образы как символы являются структурообразующими элементами тувинского танца. Анализ танцевального ритуала *девиг* показал, что зооморфные образы – копытные и птицы, – сменяя друг друга, уступили периоду, в основе которого лежит идея тэнгрианства. Установлено, что в кинетическом тексте *девиг* на пластико-подражательный образ солярного символа накладывается форма адорации Вечному Синему Небу.

«Выделены смысловые структурные элементы танца: *танцевальный жест, геометрия танца*. Для анализа движенческих элементов в структуре танца рассмотрена семантика определения пляски *теп* и семантика движений ног обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл*. Выявлено, что композиция выстраивается таким образом, что происходит обозначение горизонтали семантикой ног, а вертикаль выделяется многократным названием образа, к которому адресовано обращение. Так, установлено, что переплясы – это *танцевальный жест*, смысловая единица в структуре танца, которая участвует в формировании сакральной геометрии, обеспечивающей диалог танцующего с предками и богами»⁴⁶⁸. *Геометрия танца* проявлена в структуре танца: 1) выражением танцевальных жестов – лексических элементов танца; 2) выражением движений участников танца в пространстве, образующих символическую фигуру; 3) устойчивостью сакральной вертикали, которая проявляется в форме адресного обращения. Таким образом, кинетическое значение выражает: а) структуру пространства, выраженную образами *земли* и *неба*; б) символическую пластику; в) сакральный образ.

Анализ этнического танца *девиэ* показал связь с образом героя – *маадыр*, в котором сохраняется традиция, связанная с мифологическими представлениями тувинцев об образе героя – *мөге-маадыр*. «Связь жестов и пластики с онтогенетическим образом героя транслируется из поколения в поколение и создает устойчивую основу сохранения традиционных ценностей. Мифологическая семантика этнического танца связана с образом посланника Неба»⁴⁶⁹. В современной культуре Тувы образ героя выражен в этническом танце, представляющем живую нить традиции, позволяющей осознать доминанты, основанные на уникальном понимании функций образа героя, который, кроме защиты и охраны, выполняет функции выразителя законов Неба.

Реализована исследовательская программа – трансляция в современную сценическую хореографию архетипов как символов культурного кода тувинцев.

⁴⁶⁸Санчай, Ч.Х., Кухта, М.С. Семантика структурных элементов тувинского танца... С. 13.

⁴⁶⁹Санчай, Ч.Х., Хомушку, О.М., Кухта, М.С. Традиционные ценности, связанные с образом героя... С. 99-109.

Анализ рассматриваемых композиций выявил, что пространственные символы – горизонталь, вертикаль, круг – символическая основа структуры досценического наследия тувинцев (обряда переплывания реки *суг кежерде йөрээл*, ритуала *девиц*). Обнаружено, что кинетика, выраженная в переплясах – это послание с просьбой адресату – всесильному Небу.

Выявлено, что пространственная композиция *челер-ой* образует символ круга, в котором вертикаль присутствует имплицитно. Схематическая композиция *челер-ой* состоит из двух частей: первая – это переплясы, которые являются лексикой танца. Вторая часть – продвижение по кругу – является композиционным рисунком танца. Первая часть – переплясы – маркер священной горизонтали. Вторая часть – символ, адресованный сакральной вертикали.

Обнаружено, что клише тувинских героических сказаний *оюн оя* ‘углубляя ложбины’ прямо перекликается с функцией магических переплясов обряда *суг кежерде йөрээл*, направленного на моделирование будущей ситуации с положительным исходом и переплясов монгольского танца *дэвсэх*, с содержанием «пока не выбьется яма на ней (на земле), притопывали». В кинетике действия выявлена семантика желания предначертания благополучного исхода. Рассмотренное выражение благопожелания с желаемым исходом в фольклорном тексте позволяет увидеть механизм сохранения продублированной и закреплённой в плясовых переплясах кинетики с практической функцией.

Анализ традиционного танца *бий* тувинцев зарубежья и танцевального наследия тувинцев России показывает общие мифологические основы, отражающиеся в структурных элементах танца. Отличительная черта танца – это: 1) жест соприкосновения лопаток с землёй, в котором следует рассматривать связь с архаической традицией жизненного начала в костях; 2) представление трудовых и бытовых занятий кочевой жизни.

Структурный анализ показал, что характерным элементом каждой композиции тувинского танца является: а) образ животного; б) образ круга. Данный фактор свидетельствует, во-первых, об устойчивости тотема, когда олицетворяли с животным, который выражен в танцевальных подражательных

движениях. Во-вторых, устойчивость образа божества выражается в кинетической традиции круга. Это позволяет говорить о том, что в структуре тувинского танца символ круга и тотемная пластика подражания представляют собой основу движения.

Таким образом, архетипы в структуре танца проявляются как устойчивые образы: а) тотем в пластико-подражательном выражении; б) образ круга в кинетико-символическом выражении.

Рассмотрены архетипические символы в современной хореографии. Для анализа были привлечены произведения по хронологии появления на сцене, поставленные профессиональными постановщиками-балетмейстерами Тувы: «Звонящая нежность» (1944 г.), первый национальный балет «Хая-Мерген» («Легенда о каменном изваянии») (1979 г.), концертный номер «Параллель» (2001 г.), балетные спектакли «*Өл-ле ыяшты хараачаң дээш ...*» («Согнув живое дерево ...») (2003 г.) и «Журавлиная скала» (2017 г.).

В постановке «Звонящая нежность» выявлены следующие символы: фигура – меандр, которая воплощает выбор человека на своём пути, и плоскость земли – священную горизонталь. Фигура треугольника острием вверх – символ священной вертикали. Третья фигура – многорукий Шива – визуальная кульминация композиции. Фигура в финале – это вращения каждой единицы-участницы танца, а центральная персона усиливает общую фигуру, образует ось, которая держит всю конструкцию, соединяя в себе весь универсум. Таким образом, геометрия священных символов вертикали, горизонтали и образа божества обнаруживает хореографическое воплощение.

Установлено, что «Звонящая нежность» знаменует собой появление первой моделизрелища, которая стала образцом композиций нового в Туве явления – *сценического танца*. Показано, что, если композиции обрядовых плясок подчиняются порядку *традиционного канона*, обусловленного религиозно-мировоззренческой функцией отправления действия, то сценический танец подчиняется законам искусства сцены. Выявлено, что сценический танец

относительно обрядовых композиций не является религиозной практикой, не входит в систему традиционных праздников.

Показано, что в содержании рассмотренных спектаклей и концертных композиций архетипические образы обнаружены и чётко проявлены. Однако воплощение в искусстве танца архетипов и их пластико-художественное решение как символического образа является проблемой творческого поиска авторов произведений.

Таким образом, в начале XX века в традиционной культуре российских тувинцев были зафиксированы лишь обрядовые танцы. В середине века под влиянием европейской культуры и посредство русского танца зарождается форма танца с социальной и коммуникативной функцией, продиктованная общественной потребностью и историко-культурной обусловленностью. В настоящее время танцевальное наследие тувинцев зарубежья (Монголии и Китая) представляет танец *бий*, существующий в культуре ряда кочевых народов Монголии, Китая, Средней Азии, Центральной Азии, но не бытующий в среде российских тувинцев.

Однако с появлением искусства профессионального сценического танца происходят процессы, которые влияют на танец, существующий в контексте традиционной культуры. Результаты экспедиции, проведённой нами в 2019 году в Баян-Ульгийском аймаке Монголии на празднике *Хей-аьт найыры* в местечке *Аьт-Баштыг Ак-Дашдыг Кускуннуг-Аксы*, показали, что танец зарубежных тувинцев *бий* в настоящее время теряет традиционность, уступив свои позиции в пользу зрелищности. Это можно увидеть на примере изменений структуры танца, в котором наблюдаются заимствования, привнесённые из современной сценической хореографии искусства Монголии. В этом случае существует опасность, что функциональность традиционного танца постепенно будет нивелироваться под влиянием законов сценического танца и его «вторжения» в пространство традиционной культуры.

В результате исследования гипотеза о том, что танцевальное наследие тувинцев сохраняется как культурная информация в кинетико-жестуальной форме выражения, основываясь на мифо-религиозных представлениях о тотемных

культых и культуре Неба и Земли, связанных с традиционным образом жизни, подтвердилась.

Таким образом, следует отметить о необходимости продолжения исследований, связанных с особенностями танцевальной культуры тувинцев, в частности, открытым остаётся вопрос – влияние буддизма на кинетико-танцевальную культуру тувинцев.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаев, В.Н. Парадигма самоорганизации в тэнгрианско-буддийской номадической цивилизации Внутренней Азии / В.Н. Абаев. – Абакан, 2011. – 126 с.
2. Абаев, Н.В., Аюпов, Н. Г. Тэнгрианство и геополитические традиции тюрко-монгольских народов Внутренней Азии / Н. В. Абаев, Аюпов Н. Г. – Абакан: Типография Фирмы «Март», 2009. – Ч. 1. – 250 с.
3. Абаев, Н.В. Тэнгрианство и ранние формы религии тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии / Н.В. Абаев. – Кызыл: Изд-во ТывГУ, 2010. – 131 с.
4. Абаев, Н.В. Тэнгрианство и этнокультурогенез тюрко-монгольских народов Алтай-Байкалии / Н.В. Абаев. – Абакан: ООО Фирма «Март», 2011. – 114 с.
5. Абаева, Л.Л. Культ гор и буддизм бурят / Л.Л. Абаева. – Москва: Наука, 1992. – 144 с.
6. Абайдулин, А. Тувинская хореография – истоки и перспективы. Творчество народа / А. Абайдулин // Тувинская правда. – 1987. 12 февраля. – С. 3.
7. Абрамова, Н.Т. Несловесное мышление / Н.Т. Абрамова. – Москва: ИФ РАН, 2002. – 236 с.
8. Аксёнов, А.Н. Тувинская народная музыка / А.Н. Аксёнов. – Москва: Музыка, 1964. – 238 с.
9. Алексеев, Н.А. Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири / Н.А. Алексеев. – Новосибирск: Наука, 1980. – 316 с.
10. Алексеев, Н.А. Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири / Н. А. Алексеев; отв. ред. И.С. Гурвич; Рос. акад. Наук Сиб. отд-ние, Объед. ин-т истории, филологии и философии. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1992. – 239 с.
11. Алексеев, Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири: опыт ареального сравнительного исследования / Н.А. Алексеев. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд., 1984. – 233 с.

12. Аранчын, Ю.Л. Исторический путь тувинского народа к социализму / Ю.Л. Аранчын. – Новосибирск: Наука, 1982. – 339 с.
13. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И. Доватура. – Москва: Мысль, 1894. – 830 с. – 4 т.
14. Асафьев, Б.В. О балете: статьи, рецензии, воспоминания / Б.В. Асафьев. – Москва: Музыка, 1974. – 235 с.
15. Атитанова, Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: автореферат диссертации кандидата культурологии: 24.00. 01 / Н.В. Атитанова. – Саранск: Типография издательства Мордовского университета, 2000. – 18 с.
16. Бабенко, О.А. Образ героя в культуре: автореферат диссертации кандидата философских наук: 09.00.11. / Бабенко Олег Андреевич. – Ростов-на-Дону, 1999. – 23 с.
17. Бавуу-Сюрюн, М.В. История формирования диалектов и говоров тувинского языка: диссертация доктора филологических наук: 10.02.20 / Бавуу-Сюрюн Мира Викторовна – Новосибирск, 2018. – 320 с.
18. Бавуу-Сюрюн, М.В. Современные миграции тувинцев Монголии и Китая / М.В. Бавуу-Сюрюн, Б.А. Бавуу-Сюрюн // Материалы международной научной конференции «Современные этнические процессы и тенденции в Центральной Азии и Монголии». Улаанбаатар, – 2018. – С. 21-23.
19. Баглай, В.Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 405 с.
20. Бадмаева, Т.Б. Калмыцкие танцы и их терминология / Т.Б. Бадмаева. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992. – 96 с.
21. Бадмаева, Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков / Т.Б. Бадмаева. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1982. – 99 с.
22. Бауш, П. (PINA BAUSCH). Современная хореография [Электронный ресурс]: / Пина Бауш // Интернет журнал «Культура и искусство». Статья от 12.09.2012. – Режим доступа: <http://www.Cultandart.ru/dance/233->

23. Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – Москва: «Сов. Россия», 1965. – 248 с.
24. Бахтин, М.М. Искусство и ответственность: собр. соч. в 7 томах / М.М. Бахтин. – Москва: Русские словари, 1997. – 730 с. – 5 т.
25. Бежар, М. Мгновения в жизни другого / М. Бежар. – Москва: АО «Русская творческая палата» (при содействии журнала «Балет»), 1998. – 296 с.
26. Бенуас, Л. Знаки, символы и мифы / Люк Бенуас; пер. с фр. А. Калантарова. – Москва: Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
27. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. / Н.А. Бердяев. – Москва: «Искусство», 1994. – 542 с. – 2 т.
28. Блазис, К. Искусство танца // Классики хореографии / Карло Блазис. Ленинград: «Искусство», – 1937. – 137 с.
29. Блазис, К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы / Карло Блазис. – Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 352 с.
30. Блок, Л.Д. Классический танец: история и современность / Л.Д. Блок. – Москва: «Искусство», 1987. – 556 с.
31. Богатырев, П.Г. Вопросы теории искусства / П.Г. Богатырев. – Москва: «Искусство», 1971. – 542 с.
32. Будегечиева, Т.Б. Художественное наследие тувинцев. Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному / Т. Б. Будегечиева. – Москва: Внешторгиздат, 1995. – 153 с.
33. Буксикова, О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири: автореферат диссертации доктора искусствоведения: 24.00.01 / Ольга Борисовна Буксикова. – Санкт-Петербург, 2009. – 46 с.
34. 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.
35. Бурыкин, А.А. Об изобразительном потенциале хореографического искусства в ряду других видов искусств: к типологии моделирования мира в

- разных видах архаических форм искусства (на материале танцев чукчей) / А.А. Бурькин // Фольклор палеоазиатских народов: материалы и сообщения Междунар. науч. конф. (26-30 ноября 2003 г.). Якутск: Изд-во ИПМНС СО РАН. – 2005. – С. 152-160.
36. Бутанаев, В.Я. Архаические обычаи и обряды саянских тюрков / В.Я. Бутанаев, Ч.В. Монгуш. – Абакан: Изд-во Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова, 2005. – 200 с.
37. Вайнштейн, С.И. Загадочная Тува / С.И. Вайнштейн. – Абакан: ООО «ИПП «Журналист», 2016. – 416.
38. Вайнштейн, С.И. Историческая этнография тувинцев / С.И. Вайнштейн. Проблемы кочевого хозяйства. – Москва: Наука, 1972. – 314 с.
39. Вайнштейн, С.И. История народного искусства Тувы / С.И. Вайнштейн. – Москва: Наука, 1974. – 224 с.
40. Вайнштейн, С.И. Мир кочевников Центра Азии / С.И. Вайнштейн. – Москва: Наука, 1991. – 272 с.
41. Ванслов, В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В.В. Ванслов. – Москва: «Искусство», 1968. – 224 с.
42. Ванслов, В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории истории / В.В. Ванслов. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – 440 с.
43. Василькова, В.В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: (синергетика и теория социальной самоорганизации) / В.В. Василькова. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 1999. – 480 с.
44. Вашкевич, Н.Н. История хореографии всех веков и народов / Н.Н. Вашкевич. – Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 2009. – 192 с.
45. Власова, З.И. Скоморохи и фольклор / З. И. Власова. – Санкт-Петербург: Алтея, 2001. – 524 с.
46. Воронцов, В.А. Истоки искусства в цвете генерализованной трудовой теории антропосоциокультургенеза / В.А. Воронцов. – Казань: Центр инновационных технологий, 2018. – 304 с.

47. Всеволодский-Гернгросс, В.Н. Крестьянский танец // Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. Серия «Фольклор и фольклористика» / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. Санкт-Петербург: СПб: Всерос. научно-иссл. ин-т., – 1991. – С.152.
48. Вульф, К. Антропология. История, культура, философия / К. Вульф. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского унив., 2008. – 280 с.
49. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва: «Искусство», 1986. – 573 с.
50. Гемуев, И.М. Традиционное мировоззрение тюрков южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир / И.М. Гемуев. – Новосибирск: Наука, 1988. – 227 с.
51. Генри, О. Короли и капуста. Рассказы. / О. Генри; пер. с англ.; вступ. статья А. Аникта. – Москва: Худож. лит., 1982. – 334 с.
52. Гергесова, Т.Е. Бурятские народные танцы / Т.Е. Гергесова. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2002. – 202 с.
53. Голейзовский, К.Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – Москва: Искусство, 1964. – 368 с.
54. Грач, А.Д. Древние кочевники в центре Азии / А.Д. Грач. – Москва: Наука, 1980. – 256 с.
55. Гребнёв, Л.В. Тувинский героический эпос / Л.В. Гребнёв. – Москва: Вост. лит., 1960. – 147 с.
56. Грумм-Гржимайло, Г.Е. Западная Монголия и Уранхайский край / составлено Г.Е. Грумм-Гржимайло. – Санкт-Петербург, 1914. – Т.І; – Ленинград: Государственное русское географическое общество, 1926. – Т.ІІ; – Ленинград, 1930. – 896 с. – 3 т.
57. Гумбольдт, фон В.О. Язык и философия культуры / Гумбольдт фон В. – Москва: Прогресс, 1985. – 451 с.
58. Гумилев, Л.Н. Древние тюрки. 2-е изд. / Л.Н. Гумилёв. – Москва: Айрис-пресс, 2002. – 504 с.
59. Даль В.И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка.

- Около 1 500 иллюстраций/ В.И. Даль. – Москва: АСТ, Астрель, Транзиткнига, 2005. – 348 с.
60. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – Москва: Рус. яз., 1980. – 684 с.
61. Данилевский, Н.Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому / Н.Я. Данилевский. – Санкт-Петербург: Издательство ГЛАГОЛЬ, Издательство С.-Петербургского университета, 1995. – 552 с.
62. Дашиева, Л.Д. Бурятский круговой танец ехор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты: диссертация кандидата искусств: 24.00.01 / Дашиева Лидия Даниловна. – Новосибирск, 2007. – 268 с.
63. Декарт, Р. Избранные произведения / Р. Декарт. – Москва: Госполитиздат, 1950. – 710 с.
64. Джабраилова, А.Ш. Архетипы в религии: функции и методы исследования [Электронный ресурс]: / А.Ш. Джабраилова // Научный журнал Куб.ГАУ, № 127 (3). 2017. – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2017/03/pdf/71.pdf>
65. Древнетюркский словарь: около 20 000 древнетюркских слов и устойчивых выражений / под ред. В.М. Наделяева, Д.М. Насилова, Э.Р. Тенишева, А.М. Щербака. – Ленинград: Издательство «Наука»: Ленинградское отделение, 1969. – 677 с.
66. Дугаров, Д.С. Обряды в традиционной культуре бурят / Д.С. Дугаров. – Москва: Изд. Восточная литература, 2002. – 222 с.
67. Дьяконова, В.П. О значении реки и воды в культуре тюркоязычных народов Саяно-Алтая / В.П. Дьяконова // Исторический ежегодник. Спец. вып. Омск, – 2001. – С. 63-81
68. Дьяконова, В.П. Тувинские шаманы и их социальная роль в обществе / В.П. Дьяконова // Проблемы истории общественного сознания аборигенов Сибири (по материалам второй половины XIX – начала XX в.). Ленинград: «Наука», –1981. – С. 129-164.
69. Дьяконова, В.П. Цам у тувинцев – Религиозные представления и обряды

- народов Сибири в XIX – начале XX века / В.П. Дьяконова.– Ленинград: Изд. «Наука», 1971. – С.113-129.
70. Дьяконова, В.П. Религиозные представления алтайцев и тувинцев о природе и человеке // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. – Ленинград: «Наука»,– 1976.– С. 268-291.
71. Дьяконова, Л.Т. Танец как феномен культуры / Л.Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana) № 3. Санкт-Петербург, – 2003. – С. 155-158.
72. Дьяконова, Л.Т. Архаичный танец: к постановке проблемы / Л.Т. Дьяконова // Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, – 2011. – № 6, в 3-х ч. – Ч. I. – С. 74-76.
73. Дэвлет, Е.Г. Мифы в камне / Е.Г. Дэвлет, М.А. Дэвлет. – Москва: Алетейа, 2005. – 471 с.
74. Дэвлет, М.А. Загадки грозной мистерии / М.А. Дэвлет // Атеистические чтения. Москва: Изд-во политической литературы. – 1990. – № 19. – С. 29-50.
75. Жорницкая, М.Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-востока Сибири / М.Я. Жорницкая. – Москва: Наука, 1983. – 152 с.
76. Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера / Р.В. Захаров. – Москва, «Искусство», 1954. – 430 с.
77. История Тувы. Т. 1. / Под общ. ред. С.И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола. – Новосибирск: Наука, – 2001. – 867 с.
78. История Тувы. Т. 2. /Под общ. ред. В.А. Ламина. – Новосибирск: Наука, 2007. – 430 с.
79. История Тувы. Т. 3. / Под общ. ред. Н.М. Моллерова. – Новосибирск: Наука, 2016. – 455 с.
80. Каган, М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.
81. Каган, М.С. Философия культуры. Учебное пособие / М.С. Каган. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. – 415 с.

82. Кайуа, Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа. – Москва: ОГИ, 2003. – 296 с.
83. Калзан, А.К. Становление тувинской драматургии: диссертация кандидата филологических наук / Калзан Антон Коваевич. – Кызыл-Ленинград, 1961. – 234 с.
84. Калмыцко-русский словарь 26 000 слов / под редакцией Б.Д. Муниева. – Москва: Русский язык, 1977. – 768 с.
85. Кант, И. Собр. Соч.: в 6 т. / И. Кант. – Москва, 1979. – Т. 3. – 552 с.
86. Карелина, Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / Е.К. Карелина; науч. ред. док. иск. В.Н. Юнусова; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва: Изд-во «Композитор», 2009. – 552 с.
87. Каррутерс, Д. Неведомая Монголия Т. I: Уряхайский край. / Д. Каррутерс; пер. с англ. Н.В. Турачинова. – Петроград: Издательство Переселенческого Управления Главного Управления Землеустройства и Земледелия, 1914. – 340 с.
88. Кассирер, Э. Философия символических форм. Т. III. Феноменология познания / Э. Кассирер. – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. – 398 с.
89. Кассирер, Э. Философия символических форм. Язык / Э. Кассирер. – Москва, Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. – 272 с. – 1 т.
90. Катанов, Н.Ф. Очерки Урянхайской Земли. Дневник путешествия, исполненного в 1889 году по поручению Императорской Академии Наук и императорского Русского Географического общества / Н.Ф. Катанов; музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера); Тувинский институт гуманитарных исследований. – Кызыл: Тувинский институт гуманитарных исследований, 2011. – 383 с.
91. Катанов, Н.Ф. Экспедиция Н.Ф. Катанова в Северную Монголию и Урянхайскую землю / Н.Ф. Катанов. – Москва, Ленинград: Госиздат, 1927. – 52 с.

92. Кенин-Лопсан, М.Б. Алгыши тувинских шаманов / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1995. – 528 с.
93. Кенин-Лопсан, М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства / М.Б. Кенин-Лопсан. – Новосибирск: Наука, 1987. – 168 с.
94. Кенин-Лопсан, М.Б. Ойтулааш. Классические образцы любовной лирики / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Новости Тувы, 2004. – 384 с.
95. Киргизско-русский словарь около 40 000 слов. 1 книга А-К / составитель проф. К.К. Юдахин. – Фрунзе: Главная редакция киргизской советской энциклопедии, 1985. – 504 с.
96. Кон, Ф.Я. Экспедиция в Сойотию. За пятьдесят лет: собр. соч. Т. III / Ф.Я. Кон. – Москва: Изд-во всесоюзного общества политкаторжан, 1934. – 239 с.
97. Кондратенко, Ю.А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореферат диссертация доктора искусствоведения: 24.00.01 / Кондратенко Юрий Алексеевич. – Саранск. 2010. – 36 с.
98. Корнилов, Н. Оюн: дух, мудрость, гений / Н. Корнилов // ИЛИН: Исторический, культурологический журнал. – 2001. – № 2 (25). – С. 64-99.
99. Королёва, Э.А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных учёных XX века) / Э.А. Королёва // Советская этнография. – 1975. – №5. – С. 147-155.
100. Королёва, Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королёва. – Кишинёв: Штиинца, 1977. – 215 с.
101. Костровицкая, В.С. Русский балетный театр начала 20-го века. – Ленинград: Искусство, 1971.
102. Костылёв, С.В. Мораль как компонент культуры: этическое измерение арт-менеджмента: диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 / Костылёв Сергей Валерьевич. – Красноярск, 2019. – 208 с.
103. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург: Изд-во «Лань»; «Изд-во Планета Музыка», 2008. – 320 с.

104. Кужугет, А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация / А.К. Кужугет. – Красноярск: Офсет. 2016, – 320 с.
105. Кужугет, А.К. Культура и искусство ТНР / А.К. Кужугет. // Ученые записки. Выпуск XX. 50 лет Ученым запискам. Кызыл: Тувинский институт гуманитарных исследований. – 2004. – С.192-213.
106. Кужугет, А.К. Тувинский летний праздник оваа дагыыры / А.К. Кужугет // Учёные записки. Вып. XIX, – Кызыл: Республиканская типография. 2002. – С. 67-76.
107. Кужугет, А.К. Тувинский советский театр и традиционная культура / А.К. Кужугет // Проблемы народного творчества 1930-1950 гг. Москва – 1990. – С. 230.
108. Кужугет, А.К. Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX – начало XX века) / подготовка текстов, предисловие и комментарий А.К. Кужугет. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 2003. – 224 с.
109. Курбатский, Г.Н. Тувинцы в своём фольклоре. Историко-этнографические аспекты тувинского фольклора / Г.Н. Курбатский. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 2001. – 464 с.
110. Кухта, М.С. Восприятие визуальной информации: философия процесса: монография / М. С. Кухта. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2004. – 202 с.
111. Кызласов, Л.Р. История Тувы в средние века / Л.Р. Кызласов. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 212 с.
112. Кыргыз, З.К. Народная песня и её исследователи // Музыка Сибири и Дальнего Востока / сост. И.М. Ромашук. Москва: Советский композитор. – 1982. – Вып. 1. – С. 120-142.
113. Кыргыз, З.К. Песенная культура тувинского народа / науч. ред. И.В. Мациевский – Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1992. – 144 с.
114. Кыргыз, З.К. Ритмы шаманского бубна / З.К. Кыргыз. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1993. – 48 с.
115. Кыргыз, З.К. Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование / З.К. Кыргыз. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.

116. Лавровский, М.Л. От первого лица / М.Л. Лавровский. – Москва: Наталис, 2006. – 172 с.
117. Ламажаа, Ч.К. Национальный характер тувинцев / Ч.К. Ламажаа. – Москва, Санкт-Петербург: Нестор-История, 2018. – 240 с.
118. Ламажаа, Ч.К. Тува между прошлым и будущим / Ч.К. Ламажаа. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – 368 с.
119. Леви-Брюль, Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – Москва: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
120. Левинсон, А.Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А.Я. Левинсон. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; «Планета Музыки», 2008. – 560 с.
121. Леви-Стросс, К. Античная мифология в её историческом развитии / К. Леви-Стросс. – Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР (Учпедгиз), 1957. – 620 с.
122. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / Леви-Стросс К.; пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
123. Лисициан, С.С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа: в 4 т. / С.С. Лициан. – Ереван: Издательство АН АрмССР, 1972. – 206 с.
124. Лобок, А.М. Антропология мифа / А.М. Лобок. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688 с.
125. Лопухов, Ф.В. Хореографические откровения / Ф.В. Лопухов. – Москва: Искусство, 1972. – 215 с.
126. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа; Античная мифология в её историческом развитии / А.Ф. Лосев. – Москва: Издательство «Мысль», 1957. – 620 с.
127. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – Москва: Политиздат, 1991. – 525 с.
128. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 445 с.
129. Лотман, Ю.М. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Ученые записки Тартусского университета. VI. Вып. 308. Тарту, – 1973. – С. 282-284.

130. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.
131. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 187 с.
132. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 2000. – 704 с.
133. Лукиан. О пляске. Избранная проза / Лукиан. – Москва: Правда, 1991. – 720 с.
134. Лукина, А.Г. Обрядовые танцы якутов: *осоухай* и *битии* / А.Г. Лукина // Обрядовая поэзия саха (якутов). Новосибирск: Наука, 2003. – 512 с.
135. Лукина, А.Г. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика: диссертация доктора искусствоведения: 24.00.01 / А.Г. Лукина. – Москва, 2004. – 443 с.
136. Лукина, А.Г. Образное видение в пляске якутского шамана / А.Г. Лукина // ИЛИН. Исторический, культурологический журнал. – 2001. – №2 (25). – С. 52-57.
137. Майны, Ш.Б. Народные игры в традиционной праздничной культуре тувинцев: историко-культурологический анализ: диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 / Ш.Б. Майны. – Кемерово, 2014. – 186 с.
138. Маликов, Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики: научная монография / Е.В. Маликов; под ред. М.С. Кухта – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 304 с.
139. Маликов, Е.В. Я, враг балета: опыт практической феноменологии: Книга об игре в культуре и культуре игры / Е.В. Маликов; под ред. М.А. Аркадьева. – Москва: Канон + РООИ «Реабилитация», 2007. – 320 с.
140. Малиновский, Б.К. Научная теория культуры / пер с англ. И.В. Утехина: сост. и вступ. ст. А.К. Байбурина. 2-е изд. испр. – Москва: Изд-во ОГИ, 2005. – 184 с.
141. Малов, С.Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования / С.Е. Малов. – Москва, Ленинград: Издательство АН СССР, 1951. – 452 с.

142. Маннай-оол, М.Х. Обычаи тувинского народа / М.Х. Маннай-оол // Ученые записки / ТИГИ. Кызыл: Рес. типография, 2002. – Вып. XIX. – С. 52-60.
143. Маннай-оол, М.Х. Тувинцы: Происхождение и формирование этноса / М.Х. Маннай-оол. – Новосибирск: Наука, 2004. – 166 с.
144. Маннай-оол, М.Х. Роль монголоязычного компонента в этногенезе тувинцев // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев; ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1980. – С. 112-118.
145. Меланьин, А.А. Методы анализа танцевального движения: диссертация кандидата искусствоведения: 17. 00. 01 / Меланьин Андрей Александрович. – Москва, 2010. – 234 с.
146. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Москва: Наука, 1976. – 407 с.
147. Менхен–Хелфен, О. Шаманы. Путешествие в азиатскую Туву / Отто Менхен–Хелфен // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы (II тысячелетие до н. э. – первая половина XX в.): в 7 т. / сост. С.К. Шойгу. – Москва: СЛОВО/SLOVO,– 2014. – С. 220-351. – 6 т.
148. Миллер, Г.Ф. История Сибири / Г.Ф. Миллер. – Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1937. – 608 с. – 1 т.
149. Миллер, Г.Ф. История Сибири. – Москва, Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1941. – 650 с. – 2 т.
150. Милютин, В.А. Опыт структурно-стилистической характеристики чувашского народного танца / В.А. Милютин // Пансофия этнопедагогика: сб. науч. ст. Чебоксары: Чув. гос. пед. ун-т. – 2007. – С. 112-120.
151. Милютин, В.А. Некоторые особенности традиционной лексики чувашского танца / В.А. Милютин // Танцевальный фольклор народов России. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова (г. Элиста, 17-18 декабря 2008 г.). Элиста: КИГИ РАН. – 2010. – 230 с., С 108-

- 114.
152. Минцлов, С.Р. Памятники древности в Урянхайском крае / С.Р. Минцлов. – Петроград: Типография Императорской Академии Наук, 1916. – 27 с.
153. Мислер, Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века / Н. Мислер. – Москва: ООО Издательство «Искусство XXI век, 2011.
154. Молдобакиров, З.А. Кыргыз бийлеринин тарыхы / З.А. Молодобакиров. – Бишкек: «Махprint», 2018. – 164 с.
155. Моллеров, Н.М. Русская самоуправляющаяся трудовая колония в ТНР и ее роль в укреплении тувинско-советских отношений (1917-1932 гг.): автореферат диссертации кандидата исторических наук. – Новосибирск, 1989. – 25 с.
156. Монгольско-русский словарь около 22 000 слов / под общей редакцией А. Лувсандэндэва. – Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1957. – 715 с.
157. Монгуш, М.В. Ламаизм в Туве: историко-этнографический очерк / М.В. Монгуш. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1992. – 139 с.
158. Нагаева, Л.И. Башкирские народные праздники: обряды и обычаи / Л.И. Нагаева. – Уфа: Китап, 1999. – 157 с.
159. Надбитов, П.Т. Жизнь в вихре танца / П.Т. Надбитов. – Элиста: АПП «Ждангар», 2005. – 296 с.
160. Найдакова, В.Ц. Тувинский театр: учеб. пособие / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ, 1999. – 159 с.
161. Найдакова, В.Ц. Буддийская мистерия «Цам» в Бурятии. – Улан-Удэ, 1997. – 38 с.
162. Найдорф, М.И. «Герой культуры» в картине мира: к теории культурологического исследования / М.И. Найдорф // Вестник РХГА. Санкт-Петербург, – 2013. – №14. – С. 293-304.
163. Народный танец. Проблемы изучения: сборник научных трудов / редкол. Л.М. Ивлева, А.А. Соколов-Каминский. – Санкт-Петербург, 1991. – 235 с.
164. Нефёдкин, А.К. Военное дело чукчей (середина XVII – начало XX в.) / А.К.

- Нефёдкин. – Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2003. – 352 с.
165. Нижинская, Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. / Б.Ф. Нижинская; пер. с англ. И.В. Груздевой. – Москва: «Артист. Режиссёр. Театр», 1999. – 350 с. – Ч.1.
166. Николаева, Д.А. Семантика кругового танца ёхор у западных бурят: диссертация кандидата исторических наук: 07.00.07 / Николаева Дарима Анатольевна. – Улан-Удэ, 2000. – 157 с.
167. Нилов, В.Н. Хореография коренных народов севера России: теоретико-методологический анализ: автореферат диссертации кандидата педагогических наук: 13.00.15 / Нилов Вячеслав Николаевич. – Москва, 2007. – 49 с.
168. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла. Кн. 2 / Ф. Ницше; сост., подгот. текста М.Ш. Ивановой. – Москва: Сирин, 1990. – 446 с.
169. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 328 с.
170. Новерр, Ж.Ж. Письма о танце / Ж.Ж. Новерр; перевод А. А. Гвоздевой; примечания и статья И.И. Солертинского, – Ленинград: Academia, 1927. – 316 с.
171. Ондар, М.В. Особенности языка тувинских героических сказаний: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.02. / Ондар Менги Васильевна. – Москва, 2020. – 301 с.
172. Ондар, И.О. Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы: диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 / Ондар Ирина Олеговна. – Красноярск, 2016. – 205 с.
173. Ондар, Т.А. О понятиях «шаманство» и «шаманизм» / Т.А. Ондар // Государство, религия, церковь в России и за рубежом: информ.-аналит. бюллетень. Москва. – 1997. – № 2 (12). – С. 102-113.
174. Ооржак, Х.Д-Н. История развития физической культуры и спорта в Туве до 1945 г. / Х.Д-Н. Ооржак. – Кызыл: Изд-во ТывГУ, 1994. – 72 с.
175. Ооржак, Х.Д-Н. Тувинская национальная борьба «Хуреш» как один из символов Республики Тыва / Х.Д-Н. Ооржак, С.Ы. Ооржак, Г.В. Монгуш,

- Е.Ш. Монгуш, А.В. Фоминых // Научные труды Тувинского государственного университета. Кызыл: Изд-во ТывГУ. – 2007. – Т. II. – Вып. V. – С. 183-185.
176. Ооржак, Х.Д-Н. Тувинские народные подвижные игры / Х.Д-Н. Ооржак. – Кызыл: Мин. Обр. Республики Тыва, 1995 – 47 с.
177. Ооржак, Х.Д-Н. История развития физической культуры и спорта в Туве до 1945 г. – Кызыл.1994. – 72 с.
178. Орус-оол, С.М. Воспитательная роль фольклора тувинцев / С.М. Орус-оол // Тувинские народные традиции и обычаи. Кызыл: Тув. кн. изд-во. – 1991. – С. 161-172.
179. Орус-оол, С.М. Избранные научные труды / С.М. Орус-оол. – Абакан: ООО «Журналист», 2011. – 293 с.
180. Островских, П.С. Оленные тувинцы / П.С. Островских // Северная Азия. Москва. – 1927. – Кн. 5-6.– С. 79-94.
181. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Мифы, Легенды предания тувинцев: Т. 28 / Сост. Н.А. Алексеев, Д.С. Куулар, З. Б. Самдан, Ж.М. Юша. – Новосибирск: Наука, 2010. – 372 с.
182. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. – Новосибирск: Наука, Сибирская издательская фирма, 1994. – 460 с.
183. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока. Тувинские героические сказания. / Сост. С.М. Орус-оол. – Новосибирск: Наука, Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. – 584 с. – 12 т.
184. Пекарский, Э.К. Словарь якутского языка: в 3 т. / Э.К. Пекарский. – Санкт-Петербург: Наука, 2008. – 2507 с. – 2 т.
185. Пименова, Ж.В. Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации [Электронный ресурс]: / Ж.В. Пименова – Режим доступа: URL: <https://vivliophica.com/articles/art/109097/1>.
186. Пирс, Ч.С. Логические основания теории знаков / Ч.С. Пирс; перевод с

- английского В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина. – Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ, Алетейя, 2000. – 352 с.
187. Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. / Пер. с древнегреч.; общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; авт. ст. в примеч. А.Ф. Лосев; примеч. А.А. Тахо-Годо. – Москва: Мысль, 1994. – 830 с. – 4 т.
188. Потанин, Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии // Урянхай. Тыва дептер: Антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Тану-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древности Тувы (Штысячилетие до н.э. – первая половина XX в.): в 7 т. Племена Саяно-Алтая. Урянхайцы (IV в. – начало XX в.) / сост. Шойгу С.К. КЫЗЫЛ: ОАО «Тываполиграф». – 2014. – Часть 3. – 374 с. – 2 т.
189. Потапов, А.П. Очерки народного быта тувинцев / А.П. Потапов. – Москва: Наука, Главная редакция восточной культуры, 1969. – 402 с.
190. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – Москва: Правда, 1989. – 624 с.
191. Потебня, А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий / А.А. Потебня. – Москва: Университетская типография, 1865. – 310 с.
192. Прокофьева, Е.Д. Процесс национальной консолидации тувинцев / Е.Д. Прокофьева; предисл. В.А. Кисель; примеч. и коммент. В.А. Кисель и В.Н. Томба; РАН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – Санкт-Петербург: Наука, 2011. – 535 с. – 4 т.
193. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Ленинград: Изд. ЛГУ, 1986. – 365 с.
194. Радлов, В.В. Из Сибири: Страницы дневника / В.В. Радлов. – Москва: Изд-во АН СССР, 1989. – 749 с.
195. Ромм, В.В. Палеохореография – Некоторые аспекты репрезентации древнейших изображений человека / В.В. Ромм // Байкальские встречи – 3: Культура народов Сибири. Улан-Удэ. – 2001. – С. 92-96. – 2 т.
196. Ромм, В.В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: диссертация доктора культурологии: 24.00.01 / Ромм Валерий Владимирович. – Барнаул,

2006. – 403 с.
197. Руднева, А.В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А.В. Руднева. – Москва: Советский композитор, 1975. – 309 с.
198. Русско-алтайский словарь / под редакцией Н.А. Баскакова. – Москва: Советская энциклопедия, 1964. – 875 с.
199. Русско-тувинский словарь / под ред. Д.А. Монгуш. – Москва: Русский язык, 1980. – 560 с.
200. Рыжакова, С.И., Сироткина, И.Е. Performance studies: Концепция и исследовательские подходы / С.И. Рыжакова // Обсерватория культуры. – 2016. – № 6. – С. 726 – 735. – 13 т.
201. Савин, В.З. Традиционная танцевальная культура шорцев (проблемы самобытности, воссоздания, сценического применения): диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Савин Виктор Захарович. – Москва, 1983. – 174 с.
202. Сагалаев, А.М. Алтай в зеркале мифа / А.М. Сагалаев. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1992. – 176 с.
203. Сагды, К.Ч. История возникновения тувинского театра / К.Ч. Сагды. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1973. – 140 с.
204. Садыкова, Д.А. Танец в пространстве современной культуры: диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 / Садыкова Дарья Андреевна. – Санкт-Петербург, 2014. – 130 с.
205. Самбу, И.У. Тувинские народные игры. Историко-этнографический очерк / И.У. Самбу; под ред. док. ист. наук профессора Р.Ф. Итса. – Кызыл: Тувкнигоиздат, 1978. – 140 с.
206. Самбу, И.У. Из истории тувинских игр: историко-этнографический очерк / И.У. Самбу. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1978. – 140 с.
207. Самдан, З.Б. Миф в фольклоре в фольклорной традиции тувинцев: семантика, поэтика, типология / З.Б. Самдан. – Новосибирск: Наука, 2016. – 180 с.
208. Самдан, З.Б. Актуальные вопросы сохранения традиционной культуры

- тувинцев (на материале мифологических и фольклористических источников) / З.Б. Самдан // Современные этнические процессы и тенденции в Центральной Азии и Монголии: Международная научно-практическая конференция. – Кызыл: Тувинский государственный университет. – 2018. – С. 229-233.
209. Самжид, Р. Хүн байгалийн шүтэлцээ бай монгол бужгийн гарал үүсэл, хөгжлийн ухаанд (Об истоках происхождения монгольского танца и его взаимосвязь с природой) / Р. Самжид // Танец как историко-культурное наследие монголоязычных народов: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию юбилею и 57-летию творческой деятельности П.Т. Надбитова / отв. ред. Н. Г. Очирова. Элиста: КИГИ РАН.– 2014. – С 68-77.
210. Севортян, Э.В. Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на букву «Б» / Э.В. Севортян / – Москва: Наука, 1978. – 349 с.
211. Севортян, Э.В. Этимологический словарь тюркских языков: в 7 т.: Общетюркские и межтюркские основы на букву: «В», «Г», «Д». / Э.В. Севортян / АН СССР. Ин-т языкознания; ред. Н.З. Гаджиева – Москва: Наука, 1980. – 395 с. – 3 т.
212. Сергеева, М.Н. Молодёжь Тувы и её информационная культура в период глобализации: аспекты адаптации: диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 / Сергеева Мария Николаевна. – Красноярск, 2017. – 184 с.
213. Сердобов, Н.А. История формирования тувинской нации / Н.А. Сердобов. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1971. – 482 с.
214. Сироткина, И.Е. Как антропология и исследования театра и танца обогащают друг друга / И.Е. Сироткина // XI Конгресс антропологов и этнологов России: Сборник материалов. Екатеринбург, 2-5 июля 2015 г. / отв. ред. В.А. Тишков и А.В. Головнев. – Москва, Екатеринбург.– 2015. – С. 362-363.
215. Сироткина, И.Е. Свободное движение и пластический танец в России / И.Е. Сироткина. – Москва: ООО «Новое литературное движение», 2011. – 320 с.

216. Скифо-хунно-тюркские корни тувинской судьбы // Урянхай. Тыва дептер: Антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы (Штысячилетие до н. э. – первая половина XX в.): в 7 т. / составитель С.К. Шойгу. – Москва: Слово, 2007. – 592 с. – 1 т.
217. Словарь алтайского и аладагского наречий тюркского языка / составил протоиерей В. Вербицкий. – Казань: Издание Православного Миссионерского Общества, 1884. – 494 с.
218. Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр; пер. с франц. под ред. А.А. Холодовича. – Москва: Прогресс, 1977. – 695 с.
219. Спенсер, Г. Опыты научные, политические и философские: пер. с англ. / Г. Спенсер; пер. с англ. под ред. Я. А. Рубакина. – Москва: Директ-Медиа, 2009. – 2664 с.
220. Стручкова, Н.А. Олонхо и основы кинетической культуры народа саха / Н.А. Стручкова. – Новосибирск: Наука, 2008. – 119 с.
221. Стручкова, Н.А. Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: диссертация кандидата исторических наук: 07.00.07 / Стручкова Наталья Анатольевна / Якутский гос. ун-т им. М.К. Аммосова. – Якутск, 2000. – 188 с.
222. Стручкова, Н.А. Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: на примере генезиса якутского кругового хороводного танца осуохай / Н.А. Стручкова; отв. ред. А.И. Гоголев; Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова. – Санкт-Петербург: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2005. – 231 с.
223. Сузукей, В.Ю. Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке: диссертация доктора культурологии: 24.00.01 / Сузукей Валентина Юрьевна. – Кемерово, 2006. – 331 с.
224. Сузукей, В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии / В.Ю. Сузукей. – Москва: Издательский дом «Композитор», 2007. – 408 с.
225. Сузукей, В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты / В.Ю.

- Сузукей. – Кызыл: Тувинское кн. изд-во, 1989.
226. Сузукей, В.Ю. Пространство и время в традиционной культуре тувинцев / В. Ю. Сузукей // Новые исследования Тувы. 2009, – № 1–2.
227. Сузукей, В.Ю. Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке: диссертация доктора культурологии. – Кемерово, 2006. – 331 с.
228. Сулейманов, О.О. Тюрки в доистории / О.О. Сулейманов. – Алматы: Атамур, 2002. – 320 с.
229. Султангареева, А.Р. Танцевальный фольклор башкир / А.Р. Султангареева. – Уфа: Гилем, Башк. Энцикл., 2013 – 128 с.
230. Тагиров, Г.Х. Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1984. – 256 с.
231. Тайлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор; пер. с англ. Д.Л. Коропчевского; предисл. и прим. профессора А.И. Першица. – Москва: Политиздат, 1989. – 573 с.
232. Татаринцев, Б.И. Смысловые связи и отношения слов в тувинском языке / Б. И. Татаринцев. – Москва: Наука, 1987. – 197 с.
233. Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка. (Т. II: Д, Ё, И, Й) / Б. И. Татаринцев. – Новосибирск: Наука, 2002. – 388 с.
234. Татаринцев, Б.И. Этимологический словарь тувинского языка. (Т. V: С). / Б.И. Татаринцев. – Новосибирск: Наука, 2018. – 180 с.
235. Таубе, Э. Изучение фольклора тувинцев Монгольской Народной Республики / Э. Таубе. // Сов. Этнография. – Москва. – 1975. – № 5. – С. 106-107.
236. Телия, В.Н. Метафора в языке и тексте / В.Н. Телия. – Москва, 1988. – 176 с.
237. Тойнби, А.Дж. Постижение истории / А.Дж. Тойнби. – Москва: Прогресс, 1991. – 736 с.
238. Толковый словарь тувинского языка. (Т. I: А – Й) / под ред. Д.А Монгуша – Новосибирск: Наука, 2003. – 599 с.
239. Толковый словарь тувинского языка. (Т. II: К) / под ред. Д. А Монгуша – Новосибирск: Наука, 2011. – С. – 798 с.

240. Топоров, В.Н. Статьи и сборники статей: Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – Москва: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.
241. Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX–начало XX века) / Подготовка текстов, предисловие и комментариев. А.К. Кужугет. КЫЗЫЛ: Тувинское книжное издательство, 2002. – 224 с.
242. Тувинская народная поэзия XIX века: из фольклорного собрания Н.Ф. Катанова. / Сост., пер., перелож. и коммент. А.В. Преловского. – Москва: Новый ключ, 2002. – 256 с.
243. Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. / Сост. док. иск. З.К. Кыргыз. – МНЦ «Хоомей», 2015. – Издательский Дом «Сибирская горница». – 432 с.
244. Тувинско-русский словарь: 20 000 слов / под ред. А.А. Пальмбаха. – Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – 724 с.
245. Тувинско-русский словарь: 22 000 слов / под ред. Э.Р. Тенишева. – Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1968. – 648 с.
246. Тугутов, И.В. Игры в общественной жизни бурят / И.В. Тугутов. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1989. – 64 с.
247. Уайт, Л. Избранное: Эволюция культуры. / Л. Уайт. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 1064 с.
248. Умаханова, А.М. Хореографическое искусство народов Дагестана: Генезис, традиции, формы выразительности / А.М. Умаханова; отв. ред. К. И. Абуков. – Махачкала, 2004. – 293 с.
249. Уразгельдиев, Р.Х. Киргизский балет: Страницы истории киргизской хореографии / Р. Урзгильдеев. – Фрунзе: Кыргызстан, 1983. – 168 с.
250. Урянхай. Тыва дептер: Антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Тану-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древности Тувы (Штысячилетие до н.э. – первая половина XX в.): в 7 т. / Сост. Шойгу С.К. – КЫЗЫЛ: ОАО «Тываполиграф», 2014. – 592 с.

251. Флоренский, П.А. У водоразделов мысли: собр. соч. в 2 т. / П.А. Флоренский. – Москва: Правда, 1990. – 439 с. – 2 т.
252. Фокин, М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера; Статьи, письма / М.М. Фокин. – Ленинград, Москва: Искусство, 1962. – 639 с.
253. Фомин, А.С. Понятие «танец» и его структура / А.С. Фомин // Народный танец: Проблемы изучения: сб. науч. тр. Санкт-Петербург: ВНИИИ. – 1991 (1993). – С. 60-74.
254. Фрезер, Дж. Золотая ветвь. 2-е изд. / Дж. Фрезер. – Москва: Политиздат, 1984. – 286 с.
255. Фрейд, З. Психология бессознательного: сб. произведений / З. Фрейд; сост. науч. ред. авт. вступ. ст. М.Г. Ярошевский. – Москва: Просвещение, 1989. – 448 с.
256. Фрейд, З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. / З. Фрейд. – Санкт-Петербург: Азбука, 1997. – 256 с.
257. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., перераб. и доп. / О.М. Фрейденберг. – Москва: Восточная литература, 1998. – 799 с.
258. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Ленинград: Гослитиздат, тип. «Печатный двор», 1936. – 454 с.
259. Фурман, О.Ю. Хороводно-игровая традиция старообрядцев Забайкалья рубежа XIX-XX веков: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Фурман Ольга Юрьевна. – Санкт-Петербург, 2009. – 280 с.
260. Фурман, О.Ю. Традиционные кинетические формулы хороводных игр семейских Забайкалья / О.Ю. Фурман // Историческое, культурное и природное наследие (состояние, проблемы, трансляция). Улан-Удэ. – 1996. – Вып. 1. – С.114-126.
261. Хангалов, М.Н. соч.: в 3 т. / М.Н. Хангалов; под ред. Г.Н. Румянцева – Улан-Удэ: Респ. Тип. / М.Н. Хангалов. 2004. – 508 с. – 1 т.
262. Харунов, Р.Ш. Формирование интеллигенции в тувинской народной республике (1921-1944гг.) / Р.Ш. Харунов. – Абакан: Издательство ООО «Журналист», 2009. – 144 с.

263. Харунова, М.М.-Б. Проблемы возрождения национальной культуры в Туве в постсоветский период / М.М.-Б. Харунова // Новые исследования Тувы.– 2010. – № 2.
264. Хертек, Я.Ш. Тувинско-русский фразеологический словарь: содержит свыше 1500 фразеологизмов / Я.Ш. Хертек, под ред. Д.А. Монгуша и Б.И. Татаринцева. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1975.
265. Хомушку, О.М. Религиозные традиции Саяно-Алтая как фактор формирования этноэкологической культуры / О.М. Хомушку // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С.489 – 492.
266. Хомушку, О.М. Религия в истории культуры тувинцев / О.М. Хомушку; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. – Москва: Наука, 1998. – 177 с.
267. Хомушку, О.М. Религия в культуре народов Саяно-Алтая: монография / О.М. Хомушку. – Москва: Изд-во РАГС, 2005. – 228 с.
268. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – Москва: Эксмо, 2009. – 608 с.
269. Чернышова, С.Л. Танцевальная культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблема и актуализация. диссертация кандидата культурологии: 24.00.01 / Чернышова Светлана Леонидовна. – Санкт-Петербург, 2009. – 213 с.
270. Шинжина, А.И. Алтайский героический эпос как историко-культурный источник реконструкции и современного развития национального хореографического искусства / А.И. Шинжина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Санкт-Петербург. – 2007. – № 30. – С. 195-206.
271. Шинжина, А.И. Опыт создания национального алтайского танца, посвящённого культу огня, как пример практической реализации научно-исследовательской работы по изучению религиозного мировоззрения в этнографии алтайцев / А.И. Шинжина // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. – 2009. – №5 (17). – С. 84-87.
272. Шинжина, А.И. Основы алтайского танца / А. И. Шинжина – Горно-Алтайск:

- Издательство «Юч-Сюмер – Белуха»; 2004. – 164 с.
273. Шинжина, А.И. Алтайское героическое сказание и камлание шамана как источник изучения традиционной алтайской хореографии / А.И. Шинжина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Санкт-Петербург. – 2007. – № 1 (17). – С. 55-66.
274. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – Москва: Академический проект, 2010. – 256 с.
275. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 143 с.
276. Элиаде, М. Трактат по истории религий: в 2 т. / М. Элиаде. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. – 414 с.
277. Элиаде, М. Шаманизм: Архаические техники экстаза / М. Элиаде. – Киев: София, 2000. – 480 с.
278. Эльяш, Н. Балет народов СССР / Н. Эльяш. – Москва: Знание, 1977. – 168 с.
279. Этимологический словарь тюркских языков: в 7 т. Общетюркские и межтюркские лексические основы на буквы “-Қ” “-К” / Авт. сл. статей Л.С. Левитская, А.В. Дыбо, В.И. Рассадин. Москва: Языки русской культуры, 1997. – 5 т.
280. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г Юнг. – Москва: Ренессанс, 1991. – 299 с.
281. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г Юнг. – Киев: Гос. Библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
282. Юнг, К.Г. Психология бессознательного / К.Г Юнг. – Москва: Канон, 1994. – 320 с.
283. Юша, Ж.М. Фольклор и обряд тувинцев Китая в начале XXI века. Структура. Семантика. Прагматика / Ж.М. Юша; Сиб. Отд. РАН. – Новосибирск: Наука: Издательство СО РАН, 2018. – 400с.
284. Якобсон, Р.О. Избранные работы / Р.О. Якобсон. – Москва, 1985. – 350 с.
285. Якутско-русский словарь / под редакцией П.А. Слепцова. – Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1972. – 608 с.
286. A study of traditional dance and drumming in Tanzania with the African

- Traditional Dance Group // Swahili forum. – 2013. – 20. – 67-84 p.
http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/13746/SF_20_Sanga.
287. Birdwhistell, R.L. Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture / R. L. Birdwhistell; Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute, 1952.
288. Birdwhistell, R.L. Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication / R.L. Birdwhistell; University of Pennsylvania Press, 1970.
289. Guest Ivor. Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet / Ivor Guest. – London, 1984. – P. 338-339.
290. Hee Jung Lee. Storytelling of the Korean traditional dance "The Hahoe Mask" using interactive multimedia / Hee Jung Lee. 2006.
<http://scholarworks.rit.edu/theseshtml#sel=50:126>.
291. Kealiinohomoku J. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance / J. Kealiinohomoku// Journal for the Anthropological Study of Human Movement. – 1980. Vol. 1. – № 2. – P. 83 – 97.
292. Paivio, A. Mental Representations: A Dual Coding Approach. N.Y. / A. Paivio. 1986. – 314 p.
293. Polak, F. The Image of the Future / F. Polak; Amsterdam, London, New York, Elsevier Scientific Publishing Company, 1973. – 320 p.
294. Taper, B. Balanchine / B. Taper. – Berkeley and Los Angeles, 1987. – P. 324-325.
295. Taube, E. Tuviniache Volksmärchen / Herausgegeben von Erika Taube. – Berlin, 1978. – P. 317 – 352.
296. Williams, D. Anthropology and the Dance: Ten Lectures. Urbana / D. Williams. 2004. – P. 187-216.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

В данной части диссертации представлены материалы, собранные в результате работы с этническими тувинцами, проживающими в Монголии, Китае, а также в Туве, в течение 2016 – 2019 гг. Материалы, полученные путём опроса и интервью, публикуются впервые и до настоящего времени не являлись предметом исследовательского анализа.

В 2018 году состоялась встреча с респондентами Алтайского аймака Синьзянь-Уйгурского автономного района КНР, посетившими Республику Тыва по приглашению Председателя Правительства Республики Тыва Ш.В. Кара-оола. В том же году в г. Улан-Баторе проинтервьюированы 3 человека. В июле 2018 года в Баян-Ульгийском аймаке Монголии в период проведения традиционного праздника – *Хей-аътнайыры* – в местечке *Аът-Баитыг Ак-дашдыг Кускуннуг-Аксы*, на наши вопросы ответили 10 человек. Видеозапись интервью находится в личном архиве автора.

Стенография некоторых интервью на тувинском языке приводится полностью с сохранением диалекта и оригинальной речи. Дан краткий и основной перевод на русский язык.

Оюн Надежда Торлуковна – 1940 года рождения, работает в музыкально-драматическом театре с 1977 года, заведующая складом.

Вопрос: Где Вы впервые познакомились с танцем *челер-ой*?

Ответ: В местечке Каьк, Чеди-Хольского района, на ферме. Мне было 15 или 16 лет. Кто знал танец, тот и показывал. Танцевали под аккомпанемент гармони. Помню, доярки после работы могли танцевать и петь допоздна. Танцевали в кузове машины. Я училась в школе-интернате села Ийи-Тал. Про танцы мама ничего не рассказывала. Она, возможно, не танцевала. Но знаю, что она участвовала в играх *Ойтулааи*. Родилась мама в 1926 году, родом она из Ийи-Тала.

Вопрос: Какие танцы бытовали в то время в народе?

Ответ: В 60-е годы танцевали танго, вальс.

Шулуу Опал Агбаан-Шыраповна, 1930 года рождения, заслуженный работник культуры Республики Тыва.

Вопрос: Где и когда впервые увидели танец *челер-ой*?

Ответ: В 1945-46 году, когда училась в школе города Чадан. На большой перемене в школьном коридоре учитель Эргил-оол аккомпанировал на мандолине, а мы танцевали *челер-ой*. *Челер-ой* начали танцевать примерно в те годы.

Вопрос: Под какую песню или музыку танцевали?

Ответ: Музыка народная «Дээң-Дээң».

Опал Шулуу показала композицию танца *челер-ой*. Основная фигура и элементы танца дошли до настоящего времени без изменений. Элемент танца «бег с проходкой по кругу» продемонстрирован ею приставным шагом.

Вопрос: Какие другие танцы в те времена пользовались популярностью?

Ответ: В те времена приезжали русские учителя, они же и показали виды танцев. Плясали гопак и кавказский танец. Иногда аккомпанемент отсутствовал, и вместо музыкального сопровождения отбивали такт хлопками в ладони. В 1945-м году довелось познакомиться с татарским танцем. В то время был популярен также шуточный танец на двоих: «*Ай чырып тур*» – «Светит месяц, светит ясный», музыку ставили с патефона.

В 1947 году Дамдын организовал «*Кызыл-өг*» («Красная юрта»). Молодёжь тогда попыталась возобновить игры *ойтулааша*. «Красная юрта» была уничтожена участниками игр. Участников молодёжных игр выловили и осудили. В знак протеста молодёжь сложила припевки – *кожамыктар*.

Караланың какпак дуюу

Кажан турлу бээр ирги?

Када берген Агбаан-Шыырап

Кажан өлү бээр ирги?

В песне задаются вопросом, когда же у *Каралаң* (лошади) копыта (кривые) отвалятся, когда же (корявый) *Агбаан-Шыырап* концы отдаст (помрёт)?

Отец Шулуу Опал был начальником сумона Хөндергей. Позже, тех, кто организовывал протест, посадили в тюрьму г. Чадана. Товарищ Кочетов⁴⁷⁰ был начальником милиции.

*Колоп быттың ызыарын,
Кочетовтуң байысаарын ...*

Как (несносно) кусает клоп, так же (выше сил человеческих) допросы Кочетова.

Председатель райкома комсомола Казылдаа лично допрашивал участников игр.

*Кара быттың ызыарын
Казылдааның байысаарын ...*

Как (непереносимо) кусает (чёрная) вошь, так (мочи нет) от допросов Казылдаа.

Другой председатель райкома комсомола был Бүдегечи. Нижеследующие строки отражают симпатию к его личности:

*Бүдегечи Челер-Доруг
Бүзүрелдиг Челер-Доруг
Бүдегечи чараи акый
Бүзүрелдиг чаңнаар акый.*

Бүдегечиев иноходец, считается верным. Бүдегечи красив собой, вселяет надежду (нрав его).

Кан-оол Леонид Ондарович, 1970 года рождения, Сут-Хольский район. Актёр Национального музыкально-драматического театра им. В. Кок-оола.

Кан-оол Л.О. сообщил о разновидностях пляски *деви*: *эзир самы* – танец орла, *хартыга самы* – танец ястреба, *хараачыгай самы* – танец ласточки, *кошкар самы* – танец барана, *хуна самы* – танец козла (производитель), *буга самы* – танец

⁴⁷⁰ Герой гражданской войны в Туве, прим. наше.

быка. Так же сообщил о том, что существовала разновидность пляски *деви* – «Чер-ИемДээр-Адам» (Земля-Мать Небо-Отец). Исполняли его ламы.

Вопрос: Что знаете об обряде переплывания рек *суг кежерде йөрээл*?

Ответ: Данный обряд, по-другому *хартыгай*⁴⁷¹, в селе Ишкин Сут-Хольского района до сих пор существует среди местных жителей. Обряд как *йөрээл* благопожелание, сопровождаемый кормлением духов воды, проводится после переправы.

Оюн Орлан Кара-оолович, 1975 года рождения. Актёр Национального музыкально-драматического театра им. В. Кок-оола.

Хүрээлерге тыва ламалар, моол-даа ламалар удур-дедир салчыр турган. В то время в *хүрээ* (в буддийском монастыре) устраивали соревнования по борьбе *хүреш*, как среди тувинских лам, так и между тувинскими и монгольскими ламами.

Кыргыз Зоя Кыргызовна, исследователь тувинской музыки, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, заслуженный работник культуры Республики Тыва, заслуженный деятель искусств РФ.

Обряд переплывания реки *суг кежерде йөрээл* исследователь связывает с тенгрианством. *Хартыгайлаар дээрге, бирээде – кортпас кылдыр, ийиде – хүндүлөп чүдүп турарывыс ол.* Во-первых, обряд настраивал на безбоязненное преодоление течения реки, чтобы переправиться, а во-вторых, данным обрядом выражается почтение религиозной традиции.

Ховалыг Кайгал-оол Ким-оолович, родился в 1960 году в селе Бажын-Алаак, Дзун-Хемчиского района Тувы, Народный хоомейжи Республики Тыва⁴⁷², вокалист группы «Хун-Хурту», заслуженный артист России.

Шын биле мегениң аразында дөрт илиг бар. Ол дээрге карак-биле кулактың аразында холду салыптарга, таптыг-ла дөрт салаа – дөрт илиг болур. Карааң-биле көргениңни шын дээр сен, кулааң-биле дыңнааныңны мегедээр сен. Суглуг карааң-биле көрбээн шаанда, судалдыг холуң-биле тутпаан шаанда, бүзүревес

⁴⁷¹ *Хартыгай* от *хартыга* - ястреб, прим. наше.

⁴⁷² Народный хоомейжи Республики Тыва – Государственная награда республики Тыва [в ред. законов Республики Тыва от 20.02.2004 N 564 ВХ-1, от 31.12.2010 N 289 ВХ-1, от 17.12.2019 N 558-ЗРТ].

сен. Сагыш-биле аарыыр, сүзүк-биле экириир. Между правдой и неправдой *дөрт карыш* четыре пальца (мера длины). Если приложить ладонь между ухом и глазом – получится расстояние в четыре пальца. Это означает, что между ухом и глазом четыре пальца. Что очами увидел, считается правдой, а что ушами услышал – обман. Пока глазами не увидишь, руками не тронешь, – не верь. Душой болеешь, верой оживаешь.

Монгуш Маадыр Каваевич, обладатель титула «Арзылаң Мөге»⁴⁷³, 1968 года рождения. Потомственный борец, внук Монгуша Санчая, в народе – Сарыг Хелиң или Сарыг Санчай.

Кырган-ачам лама боорда мөге чораан. «Ол үеде лама кижси шыырак хурежи бээрге, өөрөдилгезинден үндүрүптөр. Ынчангаиш эге онагларында-ла 2, 3 кижини октааш, дүжүп бериптер турган» – деп, ачам сактып чугаалаар кижси. Көргүй Сундуй дээр башкы турган, оон мээң кырган-ачам, чүдүкчулер аразында ады Сарыг Хелиң кижси-дир ийин. Ынчап кээрге, олар хостуг үезинде боттарының күш-дамырын быжсыктырып турган. Кышкы үеде ол шагда бо үеде ышкаш одалга системазы чонга эптиг эвес турган. Ол үеде хурээ-хииттерни безин одавас турган. Ынчангаиш олар ол кышкы үеде, соок үеде, бичи изиргенип, номналдардан хостуг үезинде изиргенип ап турган хевирлиг деп, ынчаар билип турар мен. Эди-кежин изиргендиреринден аңгыда, күш-дамырын сайзырадып, изиргендирип, боттарынче кичээнгей салып турган хевирлиг. Мээң анаа даап бодаашкыннарым-дыр ийин.

Айтырыг: *Шаанда тыва ламалар хурежирде аңгы девиглиг турган бе, ламалар девиирде, аңгы хевирин көргүзүп турган деп чугаа дыңнаан-дыр силер бе? Амгы үеде чугле эзир девиин артып калган, өске кошкар, буга дээн ышкаш девиглерден аңгыда, ламалар девиин деп девиг дыңнаан-дыр силер бе?*

Харыызы: *Бистиң Монгуш Кызыл-оол деп башкының чугаалап турары-биле алырга, мээң билирим болза – буга девиин, кошкар девиин, хуна девиин, хартыга девиин, хараачыгай девиин, эзир девиин дээш ында безин б хевирни ол башкы*

⁴⁷³Почётное звание «Арзылаң Мөге Республики Тыва» (Лев). Титулы «НачынМөге» (Сокол), «Арзылаң Мөге» (Лев), «Чаан Мөге» (Слон), «Күчүтен Мөге» (Исполин) присваиваются борцам достигших определённых результатов на борцовском турнире праздника «Наадым» Республики Тыва.

бистерге тайылбырлаан. Девигниң хевири лама башкыларының ажылының аайы-биле база турган бооп чадавас. Ынчалза-даа мен дыңнаваан-дыр мен. Чон аразында девиглерни өөредип чоруур башкы Монгуш Кызыл-оол ол-дур, (назыны 60 хар оранчок ашкан, 70 хар чоокшулап тур ирги бе, Сүт-Хөл чурттуг). Бодунуң бижип турар шинчилелдери база бар. Ол хевирлерни та кайыын дыңнап билип чораан, Сүт-Хөлдуң улуг мөгелери айтып берип чораабоор деп бодаар дыр мен, ол хүрээ хиитке-даа өөренип чораан мөгелер. Ол башкының боду-биле таптыг тодаргай чугаалажыр болза, делгерөңгей кылдыр тайылбырлап бээрбоор.

Из интервью стало известно, что дедушка М. Монгуша обучался в буддийском монастыре и был *мөге* (борец), участвовал в соревнованиях по борьбе *хүреш*. По воспоминаниям, он опасался, что чрезмерное увлечение борьбой могло сказаться на качестве учёбы и привести к отчислению. Поэтому на соревнованиях по борьбе после двух-трёх испытаний специально уступал своему противнику. Среди верующих он был известен как Сарыг-Хелиң. М. Монгуш предполагает, что ламы в монастыре занимались борьбой *хүреш* вынужденно, по причине отсутствия отопительной системы в храмовых комплексах того времени. В зимнее время, чтобы как-то разогреть остывшее тело после долгих чтений буддийских сутр, послушникам приходилось периодически двигаться, одновременно упражняться и поддерживать физическую форму, чтобы продолжать принимать участие в соревнованиях по национальной борьбе. На вопрос, существовала ли разновидность *девиг* как отдельный вид *девиг* представителей *хүрээ* (монастыря) в соревнованиях *хүреш*, М. Монгуш ответил, что не знает и не слышал об этом. И при этом сообщил о Кызыл-ооле Монгуше, жителе Сут-Хольского района, как о знатоке разновидностей *девиг* борьбы *хүреш* – *кошкар самы, хуна самы, буга самы, хартыга самы, хараачыгай самы, эзир самы*. Все эти знания, возможно, он получил от именитых в прошлом Сут-Хольских борцов.

Интервью гостей из Синьцзян-Уйгурского автономного района Китая, (суар) Ханас, Алтай-Даг: 1. **Шоңду Кара-Соян**, 24 года, чабан. 2. **Бад-Өлчен Кызыл-Соян**, 18 лет. 3. **Мөнге-Далай Кызыл-Соян**, 25 лет.

Айтырыг: Бий дугайында чүнү билир силер?

Харыызы: *Бий* – түрк чоннуң сөзү. сың-саалык деп бий, утказы сыңсып бийлаар. Дошпулууур-биле удээр.

Айтырыг: *Кандыг байырлалда бийлээр дыр силер?*

Харыызы: *Шагаа байырлалы; Оваа байырлалы – июнь 15; Алтайның шевери – чаш оолдар байырлалы. 18 хардан куду 4, 5, 7 харлыг чаштар. Чаш үреннер. Чаш оолдар, уруглар бийлаар. Сызлып, сыңзып-сыңзып бийлаар. Шөйлүп, эзир куш өттүнер. Чугээр утказы – кыс кижги. Уделгези кандыг-даа хөгжүм үделгези бооп болур. 60-70 хар – хорулгада чоруп турган. Тывалар шупту 2 500 хире кижги бар. Тыва суурлар – Ханас, Хом, Хава, Ала-Хаак, Көк-Догай, Тамкы суур. Бистиң болүктүң ады «Мандалаш». Мандалаш – сиген, ооң ишти хос. Ол сигенден шоор кылыр. Ол сиген биске ыдыктыг бооп турар.*

Слово *бий* имеет тюркские корни. Традиционно *бий сын-саалык* исполняется в сопровождении музыкального инструмента *дошпулууур* во время празднования нового года *Шагаа*, праздника *Оваа*, ежегодно проводимого 15 июня, праздника юношей и девушек *Алтайның шевери*. Данный праздник имеет возрастные ограничения участников: от 4-х, 5-и, 7-и летнего возраста до 18-и лет. Присутствие лиц старше 60-и и 70-и лет табуировано. Интерес представляет сообщение о сакральном растении *мандалаш*, из стебля которого тувинцы Китая изготавливают сакральный духовой инструмент *шоор*.

Интервью тувинцев, проживающих в Монголии.

Долгарма (Долгарма Какпаевна), 33 года проработала в театре г. Ховд (Моголия), тувинка, носительница песен *бий*, танца *бий*. Встреча с Долгараа была организована в ККИ им. А. Б. Чыргал-оола в 2018 году, Тувинским Центром традиционной культуры в формате мастер-класса по традиционному танцу тувинцев Монголии *бий*.

По мнению Долгармаа, исполнителей танца *бий* с годами становится меньше. Перед исполнением танца *бий* полагалось обратиться к *хөрүк* – *дарган улус* (кузнец) из рода *Донгак сөөк* (дословно кости Донгак). Во время танца следует сесть на колени, отклониться назад и коснуться лопатками земли, при этом лопатки танцора находятся в активном движении, словно соединяются.

Существуют следующие разновидности *бий*: *аң бий* (охотничий *бий*), женский *бий*, *келин-кыс бий* (*бий* невест). Бытует *бий* с 5 чашками и праздничный *бий* (массовый *бий*). Во время танца рукава прикрывают кисти рук.

Дариа Дондорын Дарьчулуун, 1966 года рождения, шаман в 8-м поколении, из рода *көк багши*, родился в сомоне Баянт, Баян-Ульгийского аймака Монголии. По нашей просьбе провёл обряд камлания в своей юрте вблизи Улан-Батора в мае 2018 г., обряд записан на видео.

Цэрэн Цендхуу, 1969 года рождения, урянхайка, родилась в сомоне Баянт Баян-Ольгийского аймака Монголии, библиотекарь политехнического института г. Улан-Батор, владеет техникой ручной вышивки накидок и женского платья урянхайцев. Техника вышивки называется – *шагла*. Особенность покроя – рукава платья имеют широкие сборки на тот случай, когда роды неожиданно могли застать в степи. В этом случае женщина могла ребёнка спрятать в рукав. Низ платья (юбка) также имеет сборки определённой ширины.

Бий на семейных праздниках исполняется массово – на свадьбе, на празднике *дой* (традиционная стрижка волос ребёнка). *Бий* считается почётным танцем на больших праздниках: например – *оваа найыры*. Гендерных и возрастных ограничений нет.

Следующее интервью сделано во время праздника *Хей-аът найыры* в июне 2018 года в местечке *Ак-Даштыг Аът-Баштыг Кускунуг-Аксы*, Баян-Ульгийского аймака.

Чинагийн Галсан (монг.), *Иргит, Шынакай оглу Чурук-уваа* (тув.), родился в 1944 г. в аймаке Баян-Ульгий. Известный во всём мире публицист, учёный, первый германист Монголии, лауреат престижных литературных премий, заслуженный писатель Тувы.

Айтырыг: Тывалар шаандан тура черле бийлээр турга нбе, азы бий моолдан келген бе?

Харыызы: Өг иштинге хол-даванын шимчедип, ол бичи пространстваго (бодунуң адаан сөзу) бийлээр турган, сөп-ле (?) бийлээр турган. Амдыы бо шагда

болза уттундуруп калган, искусственный (бодунуң адаан сөзү) чуве дег кылып турар дег, бийелге аттыг.

Тувинцы в юрте издревле исполняли *бий* в маленьком пространстве. В настоящее время *бий* потерял свою суть и стал искусственным.

Отхун-Байыр, 1941 года рождения, Кара-Соян рода Шанагаш, чабанка, живёт в сумоне Ценгэл (Монголия).

Айтырыг: Тыва бийелге дугайында чугаалап бериңерем.

Харыызы: Тыва бийелгени бурунгу үеде чажыг бий деп турган, оон эдек бий де птурган. Эдекти хап бийлаар турган, чыраа аъттың чоруунга бийлаар – бо эгин-чарыны улуг шимчедип. Кидис кагар, ча адар. Бо эмикдээ кижги чажсын дыраар. Мээң билирим бо үш бе. Мен бичи турарда, бийлап турган мен. Ам кырып турар бо, холл даван шимчевестээн, мындыг.

Айтырыг: Хепти кагар дээрге, эдек кагар дээрге кандыг ужурлуг бооп турары ол?

Харыызы: Ол дээрге бир янзызы, хевири бооп турар, бир күүсеткили дээн сөс.

Айтырыг: Тывалар черле бийлээр турган бе, азы моолдан келген бе?

Харыызы: Чок, тывалар черле бурун шагдан тура бийлап, ырлап, хөөмейлеп, шоорлап чоруурлар. Тываның узун, кыска ырыны ырлап чоруур.

Айтырыг: Чарын бий дугайында чугаалап бериңерем.

Харыызы: Чыраа аъттың чоруунга, чыраа аът чоруун өттүнүп чорууру, чарын шимчеп чоруур деп көргүскени ол. Мен бичи турарым орта, кезжээ өг өөнге чыылгаши көвей хара-хара хоочуннар игилди тырткаш, бийлаар турган. Мен ынчан дыңнап турган бийим ол кырган улустар-биле бийлап турган бийим, ол чажыг бий, эдек бий, бо чыраа аъттың чоруу, ол чарын бий эгин-чарын шимчедиш ол-ла. Шаанда найыр-дойнуң үезинде черле бийлаар турган. Шупту бийлаар турган. Билбес кижги чөремелеп турган дээр, билбес кижини чөремелээр дээр турган. Бий билбес улус хова ртурган. Бийчи, ыраачы, шоорчу, хөөмейжи, игил-шоорлаар, оюн-шоорлаар улус турган-на.

Айтырыг: Бо үеде бий оскерлип турар бе?

Харыызы: *Өскерлип турар, оо. Хайраа-хайраа (?) холлдары өскерлип турар. Бичии-бичии өскерлип турар.*

Айтырыг: *Моол, казак бий аразынче кирип турар дыр-бе?*

Харыызы: *Моол кирип турар.*

Айтырыг: *Тыва бий чидип турар дыр-бе?*

Харыызы: *Тыва бийниң чувези тур де, туруу, ону чок деп айтып болбас.*

Айтырыг: *Хүреште мөгелерниң девии аңгы ирги бе?*

Харыызы: *Мөгелерни билбес, ону эр улустар билир.*

Айтырыг: *Хамнарның девии бар бе?*

Харыызы: *Мен хам угун билбес мен.*

Айтырыг: *Ламалар девии дугайында билир силер бе?*

Харыызы: *Хүрээге турган ламалар сам (цам) ойнаар деп чуве турган, байыр-наадымга.*

Айтырыг: *Ламалар хүрежир турган бе?*

Харыызы: *Ламалар хүрешпес турган. Хара кижии мөгелер хүрежир турган. Лама хээлиң кижии черле хүрешпес турган.*

По сообщению Отхун-Байыр, существуют разновидности танца *бий*: *чажыг-бий*, *эдек-бий*, *чарын-бий*. Тувинцы с древних времён традиционно исполняли *хөөмей*, играли на своих музыкальных инструментах *шоор*, *игил*, пели *узун кыска ыр* – короткие, протяжные песни, исполняли *бий*. *Бий* сопровождается бытовыми движениями, имитирующими трудовой процесс из жизни кочевников. К примеру, символическое встряхивание подола *эдек-тон* (национальная верхняя одежда); подражание лошади активными движениями лопаток; также процесс работы с шерстью *тук хагар*, *кидис салыр*; демонстрация стрельбы из лука; девушки демонстрировали расчёсывание волос. Во всех праздниках в сопровождении *игила* исполняли *бий* массово, и старики, и молодые.

Вопрос: *современный бий подвергается изменениям?*

Ответ: *да, элементы рук меняются.*

Вопрос: *не теряет ли свои особенности тувинский бий?*

Ответ: нет, тувинский *бий* сохраняется. Говорить о том, что тувинский *бий* исчезает, нельзя.

Вопрос: влияет ли монгольский *бий*, или казахский, на *бий* тувинский?

Ответ: монгольский *бий* влияет.

Вопрос: расскажите о *деви*.

Ответ: о *деви* не знаю, это надо спрашивать у борцов.

Вопрос: существовал ли *деви* шамана?

Ответ: о культе шамана не знаю.

Вопрос: существовала ли разновидность *деви* у лам, служителей монастыря?

Ответ: ламы, служившие в монастыре на религиозных праздниках, показывали цам.

Вопрос: служители *хүрээ* (монастыря) участвовали ли в соревнованиях по борьбе *хүреш*?

Ответ: ламы не боролись. В *хүреше* участвовали борцы из народа. Ламы как служители *хүрээ* (монастыря), никогда не участвовали в борьбе *хүреш*.

Буян-Тохто, 1965 года рождения, борец, обладатель титула «Чаан Мөге», уроженец сумона Цэнгел Баян-Ульгийского аймака Монголии.

Айтырыг: *Тыва бийелге дугайында чүн үбилер силер?*

Харызы: *Тыва бийелге дугайында билбес мен.*

Айтырыг: *Чарын дугайында чүнү билер силер?*

Харызы: *Тыва кижичарын-биле мурнуу хүннү, кезжээ хүннү билер аар. Ол чарын-биле келер үеде аалда, коданда чүү болуп турарын, оон дөө аалда, хадуңмада чүү болуп турарын, ону база чарын биле билер аар. Тыва кижичарынның мурнун бичи чарып каар, чуге дээрде аңгы улуска, аңгы кижиге номчуттунмас кылдыр. Ол чарынның ужур ундыг.*

Айтырыг: *Девиглер дугайында чугаалап бериңерем.*

Харызы: *Девиг дээрге хартыга куш ышкаш күштүг. Кижичарын дээрге агаар-бойдуска чаяп каан, хартыга дээрге база ундыг, агаар-бойдуска чаяп каган. Ол бедик агаардан канчап ужур келер дээрге, ол мөге кижиниң мага бодунга сиңип каган. Девиг үнери дээрге – ол бедик куштуң даваны. Ол ышкаш чараш*

кылдыр девири – ында ужур бар. Черле дагны-дашты, мал-кушту, кижини ижин иштинге, кандыг кижини болурун безин бурган чаяп каан. Шупту чүве чаялгада, шупту чүве бурганда деп бодаар мен.

Айтырыг: Девигниң хевирлерин аңгы-аңгы турганын дугайында чүнү чугаалап шыдаар силер?

Харыызы: Мен бодум бөдүүн малчын кижини мен. Бодап көөрге мындыг аан – бурган кижилерни шуптузун хара-хара кылдыр, тывалар ышкаш кылыптар болза база шын эвес анаар. Чартымызын сарыг, чартымызын хара, чартымызын хоор-сарыг кылдыр ол улустарны чараш кылып кааны болза – бурганныы шын деп бодаар мен. Бир эвес шуптузу хара, сарыг азы кызыл болза – ол бурганныы арай меге бооп кээр деп бодаар мен. Ол дээрде турар улуг бурган кижилерни аай-аайы-биле нац-нациязы-биле, дыл-дылы-биле шупту чүвези-биле база чаяп каанын, хара угааным-биле бодаар мен, начын кижини.

Айтырыг: Ламалар девири дугайында дыңнаан-дыр силер бе?

Харыызы: Чок, дыңнаваан мен. Шаанда турган дээн дээр дир, ол маадыр Майдыр деп, ону мен эки билбес-дир мен. Ону улустар чугаалап турган, янзы-бүрү хеп-хон кедип алгаш, ынчаар-ынчаар турган, ону билбес мен, билбес чүвени чугаалап шыдавас мен.

Айтырыг: Чаан демдек кайыын келген, кайыын укталган демдек боор?

Харыызы: Бүрөнненден-не (?) ырлапкаан Чаан-мөге. Мен бо суурга бир шүүген мен, бир шүүрде бо демдекти бээр. 4, 5 хөй катап шүүрге бээр ыйнаан. Ол чаа ндемдекти бүрүнненден берген, ону база анаа бербес.

Айтырыг: Ол демдек уктуг-ла ыйнаан?

Харыызы: Ийе, уктуг. Мээң ачам бо суурга дөрт чыл шүүлген. Оон кырган-ачам чораан, улуг мөге чораан. Ол теве көдүрер чораан, ол уктуг мөге.

Айтырыг: Олар база ындыг демдектер алыртурган бе?

Харыызы: Олар хөөкүйде ындыг чүве чок турган. Ам үеде ындыг демдек берип турарда, мен аңаа өөрүп турар мен, ол үеде олар ындыг демдек чок турганнар.

Айтырыг: Олар (өгбелер) ол демдек чокка теве көдүрүп чораанары ол бе?

Харызы: Олар бистен артык чораанар. Амдыы болза шупту чуве сайзыраңгай. Хепти чешкеш, хөй кижиниң мурнунга үнери дээрге, мөге кижси ушса, ушпааза-даа улуг ажыл шээй ол дээрге. Кижиниң мурнунга шупту хепти чешкеш үнер дээрге анаа эвес, улустар анаа деп бодаар аан: «будун аптывас сен бе, мынчаптывас сен бе» деп мынчаар. Хүрежип турган черге кижси үнгеиш боду биле кылырга, чүдек берге болур. Ол дээрге база кижсиге улуг күш-дүр, бурганның база чаяалга-биле база мынчап келген. Чонну хүндулээр, анаа-ла улустар төң дүшкеш ... ол мага-ботту база бурган кижсиге чаяап каан шээй, анаа-ла кижсилер база үне бербес шээй мынаар, содак-шудакты кеткеш. Ынчаарга, онуундан (ындындын) берген база, өөрүп турар мен, дээрден бо хире күштү бергенинге. Тыва чонумга өөрүп тур мен.

Айтырыг: Каиш харлыыңарда хүрежип эгелээн силер?

Харызы: 8 харлыымда, бичиимде.

Айтырыг: Оолдар чажындан тура-ла хүрежип эгелээр шээй?

Харызы: Салгал болур база. Салгал, чүдек мындыг (шыырак) оолдар база-ла, арай-ла чувелевес (шыдавас) база боор...

Айтырыг: Салгалда чок болза, сывырлып чыдып каар шээй?

Харызы: Маңгаа үнмес болза, мээң уйгум келбес. Ам 54 харлап турар, сидиим кээр, шай ижиксевес, чем чиксевес, соодуп турган аът кептиг (хевирлиг) ынчаар апаар. Кыйгыра бээр... Ушса-даа хамаанчок, дүүн ийи ажыптым, ол дээрге меңээ аас-кежик-дир, ам 54 харлаптым. Чонум мурнунга үнер дээн кижси, оон мурнуу хүн чараиш кылдыр сугга киргеиш, иштики хевим, угум, баишты, шупту чүвени чуп, арыглангаиш, ынчан үнер. Чараиш кылдыр мынчап үнмес болза хоржок. Идиимни баглаар баамны безин баглааиш, чараиш кылдыр сугар, ол. Бо бут ораар ораашкынны чараиш кылдыр ораагаиш, келир чылын Хей-Аътка чедир чараиш кылдыр шыгжап каар. Содакты база чараиштыр шыгжаар.

Айтырыг: Содакты силер бодуңар даарап алыр-дыр силер бе, ону херээжен кижси дегбес ужурлуг бе?

Харызы: Бодум даарап алган мен, херээжен кижси дегбес-дегбес. Чогум мен болза хамаан чок деп бодаар мен, кыс кижси база кижси шээй. Улустар мынча

дээр – мөге кижиниң содаанга дегбес дээр, мен болза өг-бүлөм улузу хамаанчок деп бодаар мен.

Айтырыг: *Силер чүдүүр-дир силер бе, бедик чер үнер-дир силер бе, канчаар чүдүүр-дир силер?*

Харызы: *Ийе. Чер дээрни бурган берген, бо бедик черни, ыдыктыг черлерни биске бурган берип каан, тываларның аа деп бодаар мен. Чүгө диге Моолдуң эң улуг-даа бо Беш Богдада, ооң сыннарынга тыва чонувус чурттап чоруур. Бо чер бистиң. Казах улуска бис ынча дээр бис – силерде чер чок, силер Кыдаттан келген силер. Бис дээрге Саяндан бээр, Бай-Көлден бээр, улаштыр ол улуг дагларга, чажыт черлерге, ыдыктыг черлерге чараш кылдыр, аң-меңивисти аңнап чурттап чораан, мындыг улустар-дыр бис деп бодаар мен.*

Айтырыг: *Силер ча адар силер бе?*

Харызы: *Чаны сонуургаар, арай атпас мен.*

Айтырыг: *Чарышка киржир турдуңар бе?*

Харызы: *Шаанда киржир турдум, ийе.*

Айтырыг: *Эр кижиниң үш чүүлун билир силер бе?*

Харызы: *Шуптузун билир. Чон чокта мөге кижир турбас, чон мөге кижини хүндүлээр. Ол дээрге чоннуң оглу шээй, үргүлчү мурнунга турар, дайынчы үеде база мөге кижилер мурнунга турар, чүгө диге хей-аъды бедик турар. Кижиниң иштинге мөге кижини бурган торгу хептиг кылып каар. Мен улуг Тывамны, Таңды-Тывамны дыка хүндүлээр мен.*

Вопрос: *Что представляет собой девиг?*

Ответ: *Девиг – это выражение силы и мощи птицы ястреба. Ястреб и человек – божественные создания. Борец подобен ястребу, взлетающему ввысь. Полёт птицы в небесах борец ощущает всем существом. В этом действии (девиg) сохраняется красота, имеющая глубокий смысл. Все, что есть в природе – камни и горы, животные и птицы, – созданы небом. Ещё находящегося в утробе матери человека жизненный путь уже предначертан небом (богом). Весь мир – творение неба, и всё, что происходит в мире, предопределено им.*

Буян-Тохто – потомственный борец, начал бороться с 8-летнего возраста. Считает, что его дед и отец обладали лучшими для борца качествами, чем он. К примеру, его отец четырёхкратный обладатель титула «Чаан Мөге», дед был борцом, способным поднять верблюда. Сам Буян-Тохто – однократный обладатель титула «Чаан Мөге». Независимо от результата поединка, каждый раз на борьбу *хуреш* выходит с радостью. Считается большой честью выходить перед народом в *содак-шудак* (одежда борца). Поэтому перед соревнованиями обязательно следует тщательно помыться, очиститься. После соревнований обувь для борьбы очищается от пыли и аккуратно вместе с *содак-шудак* складывается до следующего поединка. В настоящее время появились материальные поощрения, чего не было в прошлом. Не каждому желающему дано надеть *содак-шудак* и выйти на поле, и не каждому дано бороться. Борьба в некотором смысле имеет свою предопределённость и избранность, борцы чаще всего являются продолжателями потомственной линии.

Борхоо, 1953 года рождения, сумон Цэнгел Баян-Ульгийского аймака, руководитель фольклорного ансамбля «Ак-Хем», созданного в 1989 году и распавшегося в 1993 году.

Айтырыг: *Бий дугайында чугаалап бериңерем, тывалар бийлээр турган бе?*

Харызы: *Шаандан-на ёзу-чаңчылдарны бийлеп база көзүлдүрер турган. Ол шагда болза хааржак баштыг игилдери турган тываларның. Ооң-биле мынчап игилдээр турган, эдээниң кырынга салып алгаш тырттарга, ол демги бийлээр кижси мынчап, ол чүнү көргүзүп турар дээрге ол тыва чонувустуң, улустуң ажыл-үүле чорудулгазы, амыдыралдың өг болгаштың, амыдыралында-ла болуп турар чоруктарны база чурттуң мурнунга ол шимчээшкени-биле көргүзүп турар мындыг уткалыг. Мал саар, сүдүн саарар, ол хайындырып алган ааржы-быштаан белектээр, хойюн кадарар, ол хойун туткаш, ону кыргыыр, кидизин салыр, дүк-таагыдан кидис салып, ол кидизин йөрээрдээр мындыг. Ёзу-чаңчылдарны бийелге-биле ону көзүлдүрүп турган. Ам дизе ол талага улуглардан салгал дамчып бичии-бичии артып калган дизе, бурунгу дег артып кагбаан.*

Айтырыг: *Чүзү чиде берген ирги?*

Харыызы: Ол бийилгениң чогуум чиңгин, бурунгу, өндүр утказы база өскерли берген. Чуге дизе кижги чогаадып каан, таанцылар-биле холужа берген чоруктар бар. Бийелге дээрге чогуум тыва чоннуң ёзу-чаңын көргүзөр, бийелге салгал дамчып келген.

Айтырыг: Хевирлери кандыг ирги, моолдан чүзү-биле аңгыланып турар ирги?

Харыызы: Тыва бийелге чогуум уян. Кадыг-кадыг шимчээшкннер чок, чымчак, чаагай, бо хол-бут деп чүвези ээлгир, шимчээрде бо хөрөктөн, эгин-чарын мону шимчедир турган.

Айтырыг: Чарын шимчедир дээрге кандыг уткалыг турган ирги?

Харыызы: Чарын шимчедир дээрге, бир талазындан бийилге-биле амыдыралдың бүгү чорудулгазын көргүзөр, кадыкшылга база сүзүлүг эки. Туруп кылаштаарда болурда, халдып чаштап кылаштавас. Чүгле оожум, ийи-чаңгыс мынчап базып, мынчап шымбай-шымбай базып. Хөй оруп-туруп, хөй шимчевес. Игилдерниң аялгазы-биле дүүштүр, мынчап шимчеп. Ам аразында база дүрген чоруу деп, аъттың чоруу-биле мынчап чоруп. Моолдан аңгыланып турарын ылгалын эки база билбейн турар мен. Аныяктар өг-бүлө болганда хой дүгүнден кидис салыр, өске-даа тыва ёзулалдар-биле холбаалыг ындыг. Ырлаар, хөөмейлээр мындыг чорудуларны күүседир турган кезжээ малын коданнадып кааш. Ол шагда Тываның малдарын кажсаа-хараага турбаан, тайгага чыдар, малын хүлээдип кааш. Оон малдың ак чемин сүдүн хайындырып кааш, кышкы дүннүң узун дүнде, ам тоол ыдар, дем бийлээр улус бийлээр турган. Ол дээрге ам бо шагда болурда ырлап, бийлеп, таанцылаар кижини, ырлап-хайлаар кижидеп, бийлээр кижини – бийлээр, таанцылаар кижги деп. Ындыг эвес. Шупту дески бийлээр турган. Ол чаңчыл турган. Өг-оран иштинче кирерде, өг-ишти болурда (өгленирде), өөнүң ишти болурда, өөнүң ишти база бийлээр, а өөнүң ээзи база бийлээр дээр. Өөнүң ээзи болурда – дем аът-малга хамаарыштырган бийни бийлээр ажыл чорудулгазын, өөнүң ишти болурда, база ажыл-ижинге хамаарыштыр бийни бийлээр турган. Хан-Хормусту, Мөңге-Дээринден база диленип-колданып бийлээр турган. Оон дем, саңын салгааш, чажсыын чашкаш чалбарып турар, ону база

көзүлдүрер. Ам улаштыр тейлеп олурупкаш, тейлеп – Хаң-Хормустум, Өршээ-Хайыраканым дээштең, оон дем ол саңың чажыын чажывыткаш – ону дем ол бийден көзүлдүрер, шимчээшкинден көзүлдүрер – мал маганынга таварыштырар, сүт-саар, чажын дырааш, херээжен кижилер, көрүнчүкке көрүнөр ону база бийге көзүлдүрген ынчап бийлеп турган бистиң улугларывыс. Ак чемин чажып Алдай-Хормустуга чалбарып, Хан-Хормустуга, Мөнге-Дээрге чалбарып чыдар деп мынчап чугаалап турган. Девигни база көргүзөр бийелгеге.

Айтырыг: Хүрешке аңгы-аңгы девиглер турган бе?

Харызы: Ийе турган. Колдуунда чалгынын бир-даа чайбас, улуг куштарның девишикинин көзүлдүрер. Ол дээрге хаңгырда (?), эзир, өске-даа чүүл турар бо куштарда. Буга девишикини турган. Буга девишикини дээрге буга канчаар-даа мөөр үезинде, өөр булаажыр өске бугаларнан, адаан былаажыр. Оон ол канчаар дээрге, тем довуракты былгап, эрикти үзүп, бажын довурак кылып ап, бажын тыртып, чажып (довуракты). Чаа ам үскүлежиир – күжүн көөр. Кожсаа-кошкар девишикини, ол канчаар деп? Ам база ол кошкарлар өөр булаажып, үскүлежиир ... кээп мынчап туруп ап. Мынчап туруп-туруп ырап чоруй баар, соңгаарлап мынчап чоруп ... Кошкар девишикини ол. Хартыганың девишикини дээрге – хартыга куштуң шүүргетелир күштүг турган. Бис ам чүгүрук-чыраа аъттарывысты – хартыга куштуң шүүрге девиин дегдип, депч угаалаар бис.

1989 чылда Цэнгел тываларының «Ак-Хем» фольклор ансамбли ажыттынган. Тываларның бурунгу уттундурган ёзу-чаңчылы болгаш тыва тоолдар, ырылар, тыва бийелге, алгыш йөрээлдер дээштиң, оларны чыып, шинчилеп тыпкаш, көп чонга таныштырып ырлап дагый, сергедир деп мындыг сорулганы тургускан. Бо үеде ол ансамбль тарай берген, берге-дир. Ам база ансамбльдарны катап тургусса болгу дег, бистиң Цэнгилге, бо моол тываларынга. Ам бо Хей-аът найыры мынчап үнүп келген чуве-дир – тыва ёзу-чаңчылды сергедир, тыва ырлар, хөөмейни, тыва тоолдар, йөрээлдерни, макталды салгал таварыштыр арттырып калыр. Тываның хүрежи, аът чарыжы... баг адар, өске-даа ёзулалдар, уттундурган. Идик-хепти-даа катап кедер дээн мындыг дуржулгалыг эгэлээн чуве бо. «Ак-Хем» ансамбль база ындыг

сорулгалыг турган. Бир кезек, 1993 чылдардан соңгаар мен малчыннап чоруй бергеш, оон ансамбль дараазында тарай берген. Катап ам ол ансамбльды тургузар болза эки-дир. Ынчалза-даа биске дузалаар кижичок, дуза херек. Мен бодум игилден бичи ойнаар, гитарадан ойнаар, баян ойнаар, бызаанчы ойнаар. Бичии-бичии-даа болза, тоолдаар, йөрээлдээр, макталдаар кижичок мен. Ону салгал таварыштыр арттырып каайн деп турар кижичок мен. Бодум хуумда өөмгө, бодум бажсыңымга оолдар өөредип турар кижичок мен. Акша-төгөрик албас кижичок мен. Чогум эки өөренип берсеңерсе (болзуңарза) – меңгээ берген шаңналыңар ол-ла болур дээш, мынчап чоруп турар. Амансабльды каттап тургузуп кээр, мынчаптар дээрге биске дуза херек боор.

Айтырыг: Кандыг аайлыг Улуг Тывадан дуза херек?

Харыызы: Ам биске Улуг Тывадан дээрге хөгжүм инструментилари херек – хомус, бызаанчы, чадаган-даа, игилдер, довишуурлар хөгжүм инструментилари херек. Мен ам кырый-ла бердим, кырываан болза база катап бичии-бичии өөрөнгөн болза деп.

Айтырыг: Маңаа кандыг хүрээлер турган?

Харыызы: Маңаа үш хүрээ турган. Улуг Хүрээзи ол суур төвүндө турган. Хара-Соянның Хүрээзи турган. Туу Ак-Хем бажсы дээрге Ак-Соянның Хүрээзи турган.

Айтырыг: Аңаа тыва ламалар турга нбе?

Харыызы: Тыва ламалар турган.

Айтырыг: Улуг Тывага ламалар хүрешке киржир турган, маңаа ындыг турган ирги бе?

Харыызы: Ийе, ындыг турган.

Айтырыг: Ламалар боттары аңгы хевирлиг девиглиг турган ирги бе?

Харыызы: Таа, мен ону эки билбес дир мен.

Айтырыг: Ламалар аңгы киржип турган чуве болза, оларның аңгы хевирлиг девиш турган ирги бе деп сонуургап турар кижичок-дир мен ийин?

Харызы: Турган бооп чадавас, бо хурешкен кижилерни көөрге, девиши девиши өске-өске болур, аңгы-аңгы болур. Турган-на боор. Эки шыырак мөгелер турган чүве.

Вопрос: Расскажите, пожалуйста, о танце *бий*. Тувинцы танцевали *бий*?

Ответ: С давних времен тувинцы традиционно танцевали *бий*, демонстрируя национальные обычаи и традиции. В те времена у тувинцев был коробкообразный национальный музыкальный инструмент *игил* (струнно-смычковый музыкальный инструмент). Танцевали под аккомпанемент *игил*. В танцепоказывали жизнь и быт тувинцев – все то, что происходило в хозяйстве, в юрте. Как доили корову, как кипятили молоко, как готовили молочные продукты (сухой творог – *ааржы*, сыр – *быштак*), как пасли скот, как стригли баранов, как изготавливали войлок из овечьей шерсти, как благословляли этот войлок – все это показывали через танцевальные движения. Вот так. Но все это сохранилось от предков не полностью.

Вопрос: А что не сохранилось?

Ответ: От поколения к поколению передавался танец *бий*, *бийелге*, отражающий обычаи и традиции тувинского народа. Исконное, истинное, великое значение танца *бий* изменилось. Потому что произошло смешение с другими танцами, в том числе и с авторскими танцами.

Вопрос: Какие разновидности *бий* существуют? Чем отличается *бий* от монгольских танцев?

Ответ: *Бийелге* тувинцев душевный, мягкий, без резких и грубых движений, руки танцоров пластичные, преобладают движения плечами, лопатками.

Вопрос: Что значит движения лопатками?

Ответ: Показывали течение бытовой жизни. Считалось полезными для здоровья: медленная, плавная ходьба без лишних движений. Надо двигаться в такт под мелодию *игила*. Чем *бий* отличается от монгольских танцев, не понимаю. Молодые люди, когда вступали в брак, изготавливали войлок из овечьей шерсти. С этими и другими тувинскими обычаями был связан танец *бий*. В то время у тувинцев не было кошар, скот был в тайге. Так, вечером, в свободное время,

занимались горловым пением – *хөөмей*. Зимними долгими вечерами, после того, как готовили белую еду, сказки сказывали, *бий* танцевали. Сейчас, в наше время, кто-то только танцует, – тот танцор, кто-то только поет, – тот певец. Тогда не так было. Все умели танцевать *бий*. Это было традицией. Когда вступали к созданию семьи, и муж, и жена танцевали *бий*. С помощью его также демонстрировали обряды «*саң салыр*» (угощение духов земли) и «*чажыг чажар*» (окропление молоком). Движением тела показывали, как молились священным *Мөңге-Дээр*, *Хан-Хормусту*, как угощали хозяев земли, как ухаживали за скотом, а женщины – как расчесывали волосы перед зеркалом. Так танцевали *бий* наши предки. Также с помощью *бий* демонстрировался также и *девиэ*.

Вопрос: Существовали разные виды *девиэ*?

Ответ: Да. В основном подражали полету крупных птиц, которые редко махали крыльями. Это, может быть, орел и другие птицы. Существовал *танец быка* - подражали движениям быка, его поведению в стаде: как готовился к сражению, как вел себя во время сражения. А также был танец *барана-производителя, танец сокола*.

В 1989 году был создан фольклорный ансамбль тувинцев Цэнгела⁴⁷⁴ – «Ак-Хем» («Белая река»), целью которого было собрать, исследовать, возродить забытые тувинцами обычаи и традиции: тувинские сказки, песни, танцы *бий*, благопожелания. К сожалению, в настоящее время этот ансамбль распался. Вот бы снова возродить его у нас в Цэнгеле для тувинцев Монголии. Вот сейчас намечается праздник – *Хей-аът найыры* – восстановление тувинских обычаев и традиций, чтобы сохранить для следующего поколения тувинские песни, горловое пение, сказки, благопожелания. Забываются тувинская борьба хуреш – *хуреш*, конные скачки и другие обычаи. Надо возродить и национальную одежду. Такие цели ставил ансамбль «Ак-Хем». В одно время, в 1993 году, когда я ушел работать чабаном, распался этот ансамбль. Нам никто не помогает, а мы нуждаемся в помощи. Я сам играл на музыкальном инструменте *игил*, играю на гитаре, на баяне, *бызаанчы*. Немного знаю *тоолдар* – сказок, *йөрээлдер* –

⁴⁷⁴Сумон Цэнгэл Монголии, прим наше.

благопожелания, *макталдар* – похвальные речи. Все это я хочу оставить следующему поколению. Сам дома обучаю мальчишек, за это денег не беру. Говорю: если будете хорошо учиться, то это будет вашей наградой для меня. Сейчас надо восстановить ансамбль, а для этого нужна помощь.

Вопрос: А какая помощь вам нужна?

Ответ: Нам нужны национальные музыкальные инструменты – *хомус*, *бызаанчы*, *чадаган*, *игил*, а также *довшууры*. Я постарел, а то бы еще немного подучился бы еще.

Вопрос: Здесь, какие *хурээ* (буддийские монастыри) существовали?

Ответ: Было три *хурээ*. *Улуг Хурээ* – в центре села. Еще был *Хурээ Хара-Сояна*. Там, на верховье реки *Ак-Хем*, был *Хурээ Ак-Сояна*.

Вопрос: Там были ламы-тувинцы?

Ответ: Да, были.

Вопрос: В «Большой Туве»⁴⁷⁵ ламы участвовали в борьбе *хуреш*, здесь тоже?

Ответ: Да, так было.

Вопрос: У лам была своя разновидность *девиг*?

Ответ: Об этом я не знаю.

Вопрос: Если ламы отдельно боролись, то у них, возможно, существовала своя разновидность *девиг*? Это меня интересует.

Ответ: Да, может быть. Борцы по-разному демонстрируют *девиг*. Может быть, существовала такая разновидность. Были хорошие, сильные борцы.

⁴⁷⁵ Республике Тыва, прим наше.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2 А

Рис.1. Жесты похлопывания бедер в ритуальном танце девиг.

Автор Шой Чурук (2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Б



Рис. 2. Традиционный жест оранта– руки в широком жесте раскинутых крыльев птицы в полете.

Автор Шой Чурук (2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2 В

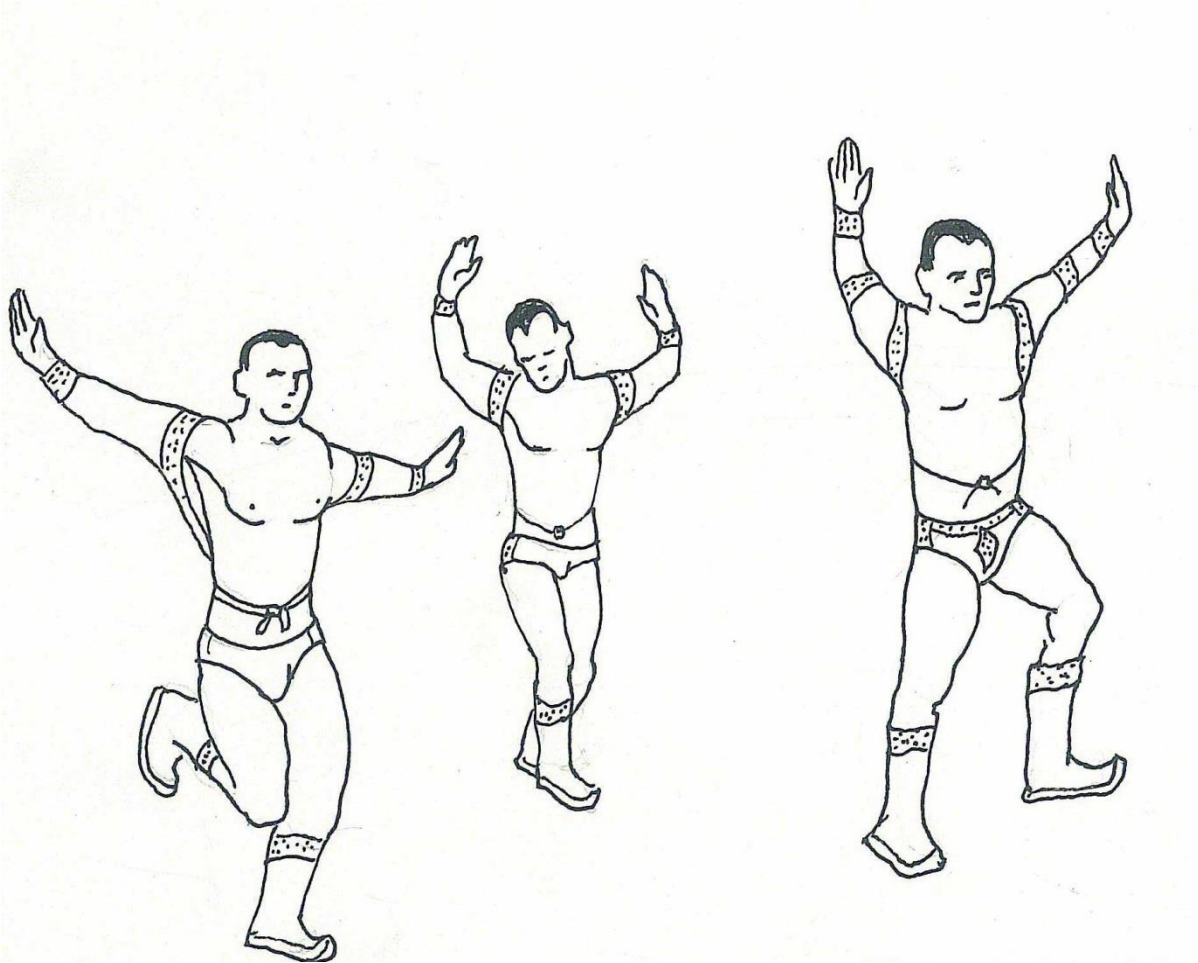


Рис 3. Ритуальный танец девиц.

Автор Шой Чурук (2019).