

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ТУВИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



ОНДАР Ирина Олеговна

**ГЕНЕЗИС И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТУВИНСКОГО ТАНЦА  
В КУЛЬТУРЕ ТУВЫ**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры  
(культурология)

**Диссертация**

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор **Карелина Е.К.**

КЫЗЫЛ – 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВАЯ СПЕЦИФИКА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВИНЦЕВ</b> .....	21
1.1. Культурно-исторические основы тувинского танца в контексте тенгрианских воззрений.....	21
1.2. Танцевально-пластические компоненты шаманского обряда камлания.....	37
1.3. Этническая специфика буддийской обрядности (на примере мистерии Цам).....	56
<i>Выводы по I главе</i> .....	75
<b>ГЛАВА II. ТРАНСФОРМАЦИЯ ТУВИНСКОГО ТАНЦА В УСЛОВИЯХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЫ</b> .....	77
2.1. Процесс трансформации тувинского танца в историко-культурном контексте .....	77
2.2. Концепты этнической культуры тувинцев в сценических танцах А.В. Шатина .....	97
2.3. Специфика балетного жанра в танцевальной культуре Тувы .....	113
<i>Выводы по II главе</i> .....	136
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	138
<b>Список литературы</b> .....	143
<b>Список информантов</b> .....	179
<b>Приложение 1.</b> Традиционные праздники Тувы, которые проводились в Эрзине (фрагмент архивного документа).....	180
<b>Приложение 2.</b> Педагогическая деятельность А.В Шатина в Туве.....	182
<b>Приложение 3.</b> Деятели хореографического искусства Тувы (информационные справки).....	189
<b>Приложение 4.</b> Развитие балетного жанра в Туве (хронологическая таблица).....	202

## ВВЕДЕНИЕ

Танец как явление культуры прочно занял своё место в современной жизни тувинцев, будучи представлен различными видами и жанрами. При этом история самого тувинского танца выглядит сплошным «белым пятном». На взгляд специалиста-хореографа парадоксальным кажется факт активного развития в Туве как профессионального, так и самодеятельного танцевального творчества при отсутствии сохранившихся форм народного бытового танца тувинцев. Ещё в 1979 г. Домом народного творчества Тувинской АССР был проведён конкурс тувинского танца, где впервые широко обсуждался вопрос о развитии различных форм, видов и жанров национального танца [509]. Однако, с тех пор общенационального тувинского танца, который могли бы исполнять все жители Тувы, так и не появилось<sup>1</sup>. В последнее время в качестве важнейшей задачи культурной политики Республики Тыва<sup>2</sup> активно обсуждается вопрос реконструкции возможно утраченных форм народного тувинского танца на основе изучения танцевальных традиций представителей тувинских родоплеменных групп, проживающих за пределами Тувы<sup>3</sup>, с целью создания *массового тувинского танца*<sup>4</sup>. Вышесказанным определяется **актуальность темы исследования**, в целом, обусловленной возросшим интересом в современном гуманитарном пространстве Тувы к истории своей культуры, в частности танцевальной.

Исторически сложилось так, что к началу XX столетия сохранились лишь ритуально-обрядовые формы тувинского танца, такие как *девиг* («танец орла»), *хамның самы* (шаманский танец), *цям* (танец масок буддийской мистерии), эпизодическое описание которых впервые встречается у исследователей-этнографов и путешественников конца XIX – начала XX вв. При этом ни один из

---

<sup>1</sup> Хотя за прошедшие годы создано немало хореографических образцов, любимых народом и исполняемых как профессиональными, так и самодеятельными коллективами.

<sup>2</sup> Республика Тыва – с 1991 г. официальное название субъекта РФ согласно нормам тувинского языка (самоназвание народа *тыва*), используется наряду с русифицированным вариантом названия региона – Тува.

<sup>3</sup> В частности, речь идет о тувинцах сумона Сенгел Монголии и возрождении урянхайского танца *бий*.

<sup>4</sup> Подразумевается создание танца, построенного на тувинской пластике для массового исполнения в рамках общенациональных праздников. В 2016 г. с этой целью был проведен республиканский конкурс.

данных исследователей не оставил описаний бытовых форм народного танца тувинцев (или не обнаружил их), хотя авторы достаточно подробно останавливались на описании музыки, песнетворчества, инструментов, устного фольклора, празднеств, семейных обычаев, религиозных обрядов, костюмов и др. Как и предшествующие исследователи, режиссёр И.Я. Исполнев в статье «Рождение тувинского национального театра» отмечал: «Народный танец, как отдельный вид искусства, отсутствовал на народных праздниках. В тувинском языке даже не было слова со значением "танец"» [164: 55].

Действительно, в словарном корпусе тувинского языка, как оказалось, имеется несколько слов, которые можно применить к понятию «танец». Сегодня используют слово *сам*, которое является производным от тибетского *чам* и монгольского *цам*<sup>5</sup>. Наравне со словом *сам* используют *танцылаар*, *плясатьтаар*, что является русским заимствованием (калькой), когда русское слово подвергается правилам тувинской орфографии.

Однако, в русско-тувинском словаре под редакцией Д.А. Монгуша наравне с *танцылаар*, *плясатьтаар* мы встречаем *тевери*, *танцылаары* – пляс; *плясатьтап*, или *плясатьтеп киринтер* – пуститься в пляс; *плясатьтаар*, *тевер*, *танцылаар* – плясать танцы; *тевер кижги* – плясун [385: 391]. А.А. Пальмбах обозначает *тевер* как лягать, пинать, бить ногой, схватывать, упираться ногами, подняться на стременах, плясать, а *тевиг* – удар, толчок, пляска [441: 392]. Глагольная основа *теп* дает слово *девиг* (*тевиг=теп+иг*). В толковом словаре Д.А. Монгуша встречаем: *пляска текебээрди* – начал плясать [430: 560] с использованием той же глагольной основы, что даёт нам основания предполагать, что танец как явление в тувинском языке связан с действием ног – перебиранием, переступанием, подпрыгиванием, но в языке (или сознании) народа данное понятие не закрепилось как действие, которое может выполняться кем угодно, а скорее, как сакральное действо. Поэтому не случайно и *сам* соотносится в первую

---

<sup>5</sup> В тувинском произношении звук «ц» звучит как «с», отсюда – *сам*, *самы* – общее название тувинских мистерий – *сам* (буддийская мистерия в масках), *хамның самы* (шаманский танец). Уже от производного *сам* строятся: *самнаар* – танцевать, *самнаашкын* – танцевание, *самчы* – танцор.

очередь с мистериями или ритуальными формами танца<sup>6</sup>. Потому в переводе слова *сам* мы находим такие смыслы: танец масок; ритуальная пляска в национальной спортивной борьбе; подпрыгивать при камлании (о шамане); перед взлётом бежать, махая крыльями (о птице); бежать, резвиться, подпрыгивая (о животном).

В значении «танец» используется ещё одно тувинское слово – *оюн*, которое трактуется как: 1) игра, забава, шутка, потеха; 2) пляска, танец; 3) резвость, бодрое состояние; 4) шаманское камлание и его части [422: 350]. А вот слово *ойнаар* толкуется исключительно как «играть, шутить», но не «танцевать», хотя основа слова остаётся той же [422: 276]<sup>7</sup>.

Как оказалось, в сознании современных тувинцев исключительно слово *сам* ассоциируется с понятием «танец» и всеми его производными. Таким образом, мы можем утверждать, что использование в тувинском языке слова *сам* является культурным заимствованием (из Тибета через Монголию). Параллельное использование в тувинском языке наравне с *сам* русской кальки *плясатьтаар*, *танцылаар* указывает на влияние русской культуры. Тюркское слово *оюн* в современном тувинском языке, как правило, с танцем не связано – оно соотносится со зрелищем и представлением.

Анализ этнической терминологии указывает на отсутствие танцев вне контекста ритуально-обрядовой сферы. Незаботанность вопроса этногенеза тувинского танца вызывает необходимость специальных исследований, включающих онтологический и типологический анализ танцевально-пластической культуры тувинцев с выделением основных функций, лексического содержания танца, композиционной структуры, состава исполнителей, его гендерных аспектов, анализа выразительных средств, соотношения традиционных, заимствованных и инновационных элементов в контексте традиционной культуры тувинцев и в условиях профессиональной сцены.

<sup>6</sup> Кроме цама и шаманского камлания туда относится и *тевир* // *деви* (*хурешке кержип деви*) – ритуальный танец борцов в национальной борьбе (*хуреш*).

<sup>7</sup> Как показало исследование, проведённое У.О. Монгуш, значение слова *ойна* – является исконной семантической линией в общетюркском мотивирующем имени *ойун* и производном от него глаголе на -а – *ойна* – ‘играть (в игры)’ и ‘играть (на музыкальных инструментах)’ [296: 59].

Проблема, решаемая в предлагаемом диссертационном исследовании, требует изучения генезиса тувинского танца, причин его активного развития в Туве на современном этапе и определения этнической специфики.

**Степень научной изученности проблемы.** Развитие танцевальной культуры в её философском, культурологическом (теоретическом) аспектах представлено работами: Н. В. Атитановой [30], Н.В. Баландиной [37], где танец рассматривает как процесс осмысления окружающего мира; танец как пространственно-временное явление культуры рассмотрен в работах Н.Ю. Степановой [408], Е.К. Луговой [250] и А.Г. Бодуновой [49]; о языке танца, как языке невербальной коммуникации, его логике, структуре, специфике функционирования писали Ю.А. Кондратенко [202] и Г.Д. Лебедева [241]; проблемы классификации народных танцев раскрыты в трудах Н.А. Лёвочкиной [245], В.Е. Баглая [32], А.А. Климова [198], С.Н. Худекова [471]; теория неразрывности танца и мифа раскрыта в трудах Л.П. Мориной [297, 298], философское осмысление танца в аспекте антропологической онтологии дано Н.В. Осинцевой [340]; среди исследований, рассматривающих танец как социокультурный феномен, целесообразно отметить работы Л.Д. Блок, Л.Т. Дьяконовой, Э.А. Королёвой и др.

Особое место занимают исследования специалистов, посвящённых изучению танцевального фольклора и танцев коренных народов Севера, Сибири и Центральной Азии: Д.Т. Абирова [8] – казахские танцы; С.Б. Болхосоева [51], О.Б. Буксиковой [58], Б.Н. Васильева [76], Т.Е. Гергесовой [90], Л.Д. Дашиевой [116], Д.В. Дугаржапова [121,122], Д.С. Дугарова [123, 124], Ф.С. Иванова [162] – бурятские танцы; А.Г. Бурнаева [61, 62,63] – мордовские танцы; Р.А. Султангареевой [414, 415] – башкирские танцы; Т.Б. Бадмаевой [34] – калмыцкие танцы; В.З. Савина [387] – танцы шорцев; С.Д. Словиной [401] – хакасские танцы; А.Г. Лукиной [253], Н.А. Стручковой [409, 410] – якутские танцы; В.Н. Нилова [314, 315, 316] – танцы народов Севера; О.Б. Буксиковой [56, 57] – танцы народов Сибири; Л.Я. Николаевой [313], С.Л. Чернышовой [472, 473, 474] – танцы народов

Севера, Сибири и Дальнего Востока; Л.Я. Николаевой [2006], А.А. Палилея [348] – танец русских поселенцев Сибири и др.

Пристального внимания заслуживают работы этнохореолога М.Я. Жорницкой<sup>8</sup> [149, 150, 151, 152, 153, 154, 155], которые внесли огромный вклад в изучение не только танцевальной культуры Севера, но и тюркских народов Южной Сибири.

В понимании этнической специфики традиционной культуры тувинцев существенную роль сыграли работы учёных и путешественников, посетивших Туву в конце XIX – начале XX вв. Среди них: исследования Г.Н. Потанина [357, 358], А.В. Адрианова [14], В.В. Радлова [369], П.Е. Островских [342, 343, 344], В.П. Ладыгина [236], Е.К. Яковлева [500], Вс. Родевича [376, 377], Д. Каррутерса [181], К.Д. Минцловой [277], Г.Е. Грумм-Гржимайло [100, 101], Н.Ф. Катанова [183,184], О. Менхен-Хелфена [269], Ф.Я. Кона [200, 201].

В процессе изучения истории культуры Тувы мы опирались на исследования: социально-экономической истории – В.И. Дулова [126], В.М. Иезуитова [163], Ю.А. Аранчына [26], Е.Д. Прокофьевой<sup>9</sup> [362]; формирования тувинской нации – Н.А. Сердобова [398], М.Х. Маннай-оола [264, 265], С.И. Вайнштейна [67,70, 72]; петроглифов – А.Д. Грача [94, 95, 96], М.А. Дэвлет [138, 140]; тувинского шаманизма – В.Г. Дьяконовой [129], М.Б. Кенин-Лопсана [185, 186, 187, 188, 192, 193]; героического эпоса – Л.В. Гребнёва [97], С.М. Орус-оол [437]; народного быта тувинцев – Л.П. Потапова [359, 360, 361]; народных игр – И.У. Самбу [392, 393]; народного искусства – С.И. Вайнштейна [69, 71], Т.Б. Будегечиевой [54]; буддийской мистерии Цам – В.П. Дьяконовой [135], А.К. Кужугет [216, 220]; тувинского театра – А.К. Калзана [174], К.Ч. Сагды [391], В.Ц. Найдаковой [304]. Большинство перечисленных работ написано в период строительства социализма и позволяет выстроить общую картину становления и развития тувинского общества и его культурной жизни в советский период.

<sup>8</sup> Мария Яковлевна Жорницкая (1921-1995) – профессиональная балерина, заслуженная артистка Якутской АССР, многие годы занималась изучением народных танцев Якутии. В 1970 году начала работу сотрудником сектора Севера Института этнографии Академии наук СССР, участвовала в ряде научных экспедиций (в т.ч. в Туву в 1980-х гг.), изучала традиционную танцевальную культуру народов Сибири и Севера.

<sup>9</sup> Работа Е.Д. Прокофьевой, готовая к публикации ещё в 1957 году, увидела свет только в 2011 году.

Большой вклад в исследование культуры Тувы в различных её аспектах внесли тувинские учёные-гуманитарии, среди них: Н.В. Абаев [3,4, 5, 6], У.П. Бичелдей [44] – тенгрианство в кочевых цивилизациях; М.Б. Кенин-Лопсан [186, 188, 191, 192], М.В. Монгуш [292, 293], О.М. Хомушку [468, 469, 470] – религия и её место в истории культуры тувинцев; Н.М. Моллеров [286, 287, 288, 289, 290] – история советско-тувинских отношений; Ч.К. Ламажаа [239] – процессы трансформации в тувинском обществе в период социальных перемен; Н.О. Товуу [423], Т.А. Ондар [324], Л.К. Будук-оол [55] – этнопсихологические и этнофизиологические особенности тувинцев; О.К. Дарыма [444], Г.Н. Курбатский [228, 229], Д.С. Куулар [231], З.Б. Самдан [438], Л.С. Мижит [273, 274], Л.К. Хертек [460, 461, 462] – космология тувинцев, фольклор и литература; А.К. Кужугет [215] – духовная культура тувинцев; Б.А. Мышлявцев [300] – нормативная культура тувинцев; С.С. Нава [301] – культурные контакты тувинцев; З.К. Кыргыз [234, 235] – тувинская песенная традиция, горловое пение и его связь с шаманизмом; В.Ю. Сузукей [411, 413] – тувинская инструментальная традиция и музыкальная культура Тувы; Е.К. Карелина [179, 180] – история тувинской музыки. Большинство названных трудов написаны в период конца XX – начала XXI вв. и отражают более направленный интерес исследователей к конкретным областям культуры тувинцев.

Из перечисленного ряда работ особо выделим труды культуролога А.К. Кужугет. В работе «Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев» [216] автором впервые рассмотрены обряды и ритуалы тувинцев с позиции зрелищности. Мы находим довольно подробные описания Цама и шаманских камланий в культурологическом аспекте. Автор описывает большое количество поз, жестов, положений рук как бытового, так и ритуально-сакрального, магического характера, что делает данные работы особенно ценными для изучения пластической культуры тувинцев. Однако, в рассматриваемой работе А.К. Кужугет, перечисляя художественно-творческую деятельность тувинцев, наравне с устным народным творчеством, музыкальной культурой, изобразительным искусством, не включила туда танцевальную культуру, тем



самым подтверждая высказываемую предыдущими исследователями мысль об отсутствии народных форм танца в Туве.

Отметим работы Х.Д.-Н. Ооржака [335, 337, 338], С.Ы. Ооржака [334], Е.М. Аг-оол [12] об истории развития физической культуры и спортивных игр с рассмотрением функций и структуры девиата. Наше внимание привлекли рекомендации отдельных авторов преподавателям физической культуры использовать на уроках, кроме народных игр, национальных видов спорта и народные [подчеркнуто нами. — И.О.] танцы, причём к народным танцам причислены «*Кара куштар саамы*» («Танец тетеревов») и «*Элдек шыңгырааш*» («Звенящая нежность»). На самом деле оба танца – авторские<sup>10</sup> и не принадлежат тувинским балетмейстерам (первый сочинён бурятским балетмейстером Ц. Бадмаевым, а второй – советским (московским) балетмейстером А. Шатиным).

Особое место занимают труды учёного-историка и потомственного шамана М.Б. Кенин-Лопсана [185, 186, 187, 188, 192, 193], посвящённые изучению различных аспектов тувинского шаманства, которые внесли существенный вклад в понимание нами общей картины шаманства в Туве и его специфики, где взаимодействуют разные жанры народного творчества, которым автор уделил особое внимание.

Из последних работ выделим диссертационное исследование культуролога Ш.Б. Майны «Народные игры в традиционной праздничной культуре тувинцев: историко-культурологический анализ» [255], где в разделе 2.3. «Трансформации народных игр тувинцев в современных условиях (на примере хореографического искусства)» впервые представлен перечень произведений национальной хореографии, основанных на народных играх и праздниках. В своих выводах автор утверждает, что «развитие народной хореографии, драматургии в Республике Тыва тесно связано с самобытной игровой культурой», а народные игры стали «основой для народного танца» [255: 130], но при этом пишет, что «до 1943 года в Туве танцев не было... <...> бытования народных танцев учеными-

<sup>10</sup> Вероятно, эти танцы воспринимаются авторами работ как народные, но это – сценические танцы, рассчитанные на подготовленного исполнителя, а не любителя (тем более, чтобы их исполняли на уроках физкультуры в спортивной форме).

тувиноведами не было зафиксировано» [255: 118], допуская противоречия в логике рассуждений<sup>11</sup>.

Однако, работ, в которых бы танцевальная культура тувинцев и тувинский танец стали предметом рассмотрения в контексте истории культуры Тувы, до сегодняшнего дня не было.

Таким образом, анализ степени научной разработанности темы и особенности современной культурной ситуации в республике позволили выявить следующие противоречия:

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

Отмеченные противоречия обозначили **проблему** данного исследования, которая состоит в том, что для определения концептов этнокультурной идентичности танцевальных произведений, создаваемых современными хореографами, и для вышеназванной реконструкции не разработан вопрос генезиса тувинского танца. На основании обозначенной проблемы нами сформулирована тема исследования — «Генезис и трансформация тувинского танца в культуре Тувы».

**Гипотеза исследования** состоит в том, что при условии высокой

---

<sup>11</sup> Народными принято считать танцы, утратившие прежние обрядово-ритуальные функции и перешедшие в бытовую сферу, ставшие впоследствии основой национальной хореографии.

сохранности традиционной культуры в целом и проявленности констант этнической культуры трансформация тувинского танца в сценические формы возможна без опоры на бытовой народный танец (который, вероятно, был утрачен).

**Объектом исследования** стал тувинский танец как явление культуры.

**Предметом исследования** является генезис и процесс трансформации тувинского танца в контексте историко-культурных преобразований XX-XXI вв.

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

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

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

**Теоретико-методологические основы исследования.** Исследование данной темы базируется на основе системного многоуровневого подхода с применением методов философии, культурологии, этнологии, этнохореологии,

что позволило комплексно рассмотреть тувинский танец как явление этнической танцевальной культуры в контексте истории Тувы. Использовался ряд дополняющих друг друга базовых *методов исследования*, основанных на междисциплинарном подходе:

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

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

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

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

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

В процессе исследования продуктивными оказались идеи, заложенные в трудах Л.Н. Гумилева [104] (онтологический подход в теории этногенеза), Г.Д. Гачева [86] («национальные образы мира»), К. Леви-Стросса [242, 243] (о противопоставлении «холодных» и «горячих» культур), М. Элиаде [492, 494, 495, 496] (герменевтическая феноменология религии), Е.С. Новик [318] (структурный анализ шаманских обрядов), В.Я. Проппа [364] (структурно-функциональный анализ фольклорных форм отражения действительности), С.С. Мокульского [285] (история театра), А.В. Костиной [207, 208] (о соотношении и взаимодействии традиционной, элитарной и массовой культур) и других учёных.

Среди специальных работ, посвящённых различным аспектам танцевальной культуры, наибольшую значимость для нашего исследования представляют

работы С.Н. Худекова [471] (история танца), Э.А. Королёвой [203, 204] (генезис танца), В.В. Ромма [379, 380, 381, 382] (палеохореография), Л.Д. Блок [45] (генезис балета), Г.Дж. Лебедевой [241] (семантика и структура балета), В.Е. Баглая [32] (этническая хореография народов мира), Е.К. Луговой [250] (философия танца), О.Б. Бусиковой [56] (танец в культуре народов Сибири), А.Г. Лукиной [253] (специфика якутского танца), С.Л. Чернышовой [472, 473, 474] (танец северных народов).

Для нашего исследования было необходимо избрать определенную *методологическую установку*, поскольку в специальной литературе понятие «танец» трактуется по-разному. Мы придерживаемся позиции В.В. Ромма, который утверждает, что «..считать танцем только проявления искусства – значит не признавать танцем почти половину явлений дансологического пространства» [381: 20-21]. Показательно, что Е.К. Луговая в работе «Философия танца» предложила термин «танцевально-пластический» [250], представляющий расширительную трактовку танца. Терминологический анализ базовых понятий («танец», «пляска», «фольклорный танец», «народный танец», «народно-сценический танец», «народная хореография» и др.), представленный в диссертации Л.С. Чернышовой «Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации» [472: 86-87], выявил понимание того, что танец – это феномен культуры, основная форма ритмо-пластического выражения в разных сферах культуры (обрядово-ритуальной, бытовой, художественной). В таком ракурсе становится возможным рассмотрение столь специфических форм танца, как шаманская пляска.

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

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

**Источниковедческой базой и материалом исследования** стали:

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

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

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

До сих пор не было предпринято попыток проследить генезис тувинского танца, не было специальных работ, посвященных анализу движенческого

компонента обрядово-ритуальных форм танца в Туве и процессу трансформации тувинского танца в условиях профессиональной сцены, не была оценена в историческом аспекте деятельность ряда личностей, не выделены этапы развития тувинского танца в историко-культурном контексте, не выявлено этническое своеобразие крупных танцевальных форм. Предлагаемая вниманию диссертация есть первый опыт подобного исследования, в котором также впервые освещены этнокультурные константы тувинского танца.

Впервые в научный обиход вводятся:

- дефиниция понятия «тувинский танец»;
- новые архивные материалы по бытованию Цама в Туве;
- архивные документы о первоначальном этапе зарождения сценического тувинского танца;
- исторические сведения о развитии специального образования в этой области;
- периодизация основных этапов развития тувинского танца;
- анализ сценических танцевальных произведений, вошедших в культурное наследие Тувы.

Таким образом, научная новизна диссертации состоит в следующем:

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

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

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

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Диссертация посвящена культурологическому исследованию тувинского танца как неотъемлемой части этнической культуры, что соответствует пп. 1.7. «Культура и религия»; 1.8. «Генезис культуры и эволюция культурных форм»; 1.9. «Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов»; 1.11. «Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии»; 1.13. «Факторы развития культуры»; 1.14. «Возникновение и развитие современных феноменов культуры»; 1.17. «Компоненты культуры»



(наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство)»; 1.19. «Культура и этнос»; 1.21. «Традиционная, массовая и элитарная культура»; 1.22. «Культура и национальный характер»; 1.23. «Личность и культура»; 1.28. «Культурные контакты и взаимодействия культур народов мира» паспорта специальности 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология).

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. В системе тэнгрианства, как древнейшей форме «небесно-солнечной» религии, через *девиц* (так называемый «танец орла») наиболее зримо и ярко воплощается сакральная вертикаль «Небо – Земля». Освоенность жизненного пространства кочевника проявлена через культ коня, обозначившего срединный уровень трёхчленной модели мира (горизонталь).
2. Древнейшей формой синкретичного театрального действия у тувинцев стал шаманский обряд (камлание), имеющий в Туве исключительно сольную природу. Тувинские шаманы имитировали телодвижения духов-помощников (марала, барана, козла, лошади и др.) и злых духов (совы, ворона, кукушки и др.), что проявилось в танцевально-пластических компонентах обряда (*хамның самы*).
3. Первой формой профессионального театра в тувинской культуре можно считать буддийскую мистерию Цам, поскольку в ней строго регламентированы функции участников действия с выделением танца как особой и наиболее зрелищной составляющей. На материале локальных вариантов Цама в Туве выявлены вариативность структуры обряда и влияние местных традиций на символику и пластику персонажей мистерии.
4. Процесс трансформации тувинского танца в XX веке проходил по ускоренному пути и включал в себя следующие этапы: этап господства ритуально-обрядовых форм танца (до эпохи Тувинской Народной Республики – ТНР); начальный этап трансформации тувинского танца (1920-е — начало 1940-х гг.); этап становления тувинского сценического танца (1940—1950-е гг.); этап профессионализации (1960—1980-е гг.); этап обретения этнической самобытности авторских образцов танца (1990—2010-е гг.).

5. История танцевальной культуры Тувы свидетельствует о том, что процесс трансформации тувинского танца в условиях сцены при отсутствии бытовых форм народного танца, но при опоре на концепты этнической культуры в ходе творческого переосмысления возможен, что, в итоге, порождает современные этнокультурные эталоны (каковым стал, например, танец «Звенящая нежность», созданный А.В. Шатиным). Благодаря творческой и педагогической деятельности московского балетмейстера А.В. Шатина в 1940-х гг. впервые появились образцы женского тувинского танца, воспринятые тувинцами как народные.
6. Анализ тувинских этнобалетов показал, что традиции балета как жанра мирового классического искусства в условиях иной культуры неизбежно адаптируются к местным реалиям, сочетаясь с элементами традиционной культуры, несущими этнокультурную смысловую ценность. Специфика балета в Туве определяется тяготением к так называемым «промежуточным» формам (между этнобалетом, танцевальной сьюттой, развернутой вокально-хореографической картиной), что объясняется устойчивостью этнокультурных представлений в мировоззрении тувинцев и смешением элитарного и традиционного типов культур.

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

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

- Международная научно-практическая конференция «Народы и культуры Южной Сибири и сопредельных территорий: история, современное состояние, перспективы». 3–5 сентября 2009 г., г. Абакан;

– 2-ой Международный Научный Конгресс Всемирного Совета Танца ЮНЕСКО «Проблемы высшего и среднего специального хореографического образования в Сибири». 27–30 июня 2011 г., г. Новосибирск;

– Всероссийская научно-практическая конференция «Хореографическое искусство и образование: традиции, проблемы и перспективы развития». 21 мая 2012 г., г. Омск;

– Межрегиональная научно-практическая конференция с международным участием «Культура и искусство в контексте современного образования». 22 сентября 2012 г., г. Кызыл;

– II Международная научно-практическая конференция «Традиционная культура и современное образование: проблемы, традиции, инновации». 23–24 октября 2014 г., г. Абакан;

– Всероссийская научная конференция «Конфессиональные традиции и культурное пространство России». 22–24 апреля 2015 г., г. Новосибирск.

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

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

**Структура диссертации** включает введение, две главы, заключение, список источников и приложения. Во Введении определяются актуальность, объект, предмет, цель и задачи исследования, формулируются научная новизна и положения, выносимые на защиту, обосновываются методологические подходы и структура работы. Деление материала на главы определяется целью исследования: в Первой главе проанализированы сохранившиеся обрядовые ритуалы, содержащие танцевальные компоненты; Вторая глава посвящена рассмотрению процесса трансформации тувинского танца в условиях профессиональной сцены. Список источников содержит: библиографию, перечень

архивных фондов (всего 510 наименований) и список информантов. В четыре Приложения включены: 1) архивный документ, содержащий информацию по локальному варианту Цама (публикуется впервые); 2) очерк о педагогической деятельности А.В. Шатина в Туве; 3) информационные справки о деятелях хореографического искусства Тувы; 4) хронологическая таблица по истории развития балетного искусства Тувы.

Проблема написания тувинских слов решена следующим образом: курсивом даны слова в тувинском правописании, русифицированные версии – без курсива (например: *хуреш* – хуреш; *дүңгүр* – дунгур, *Сүт-хөл* – Сут-Холь).

Автор настоящего исследования считает своим долгом выразить глубокую благодарность кандидату философских наук, доценту кафедры философии, руководителю НОЦ «Центр буддологии и тибетологии» Тувинского государственного университета Адыгбай Чечек Ондаровне за ценные научные консультации, которые способствовали обоснованию методологических аспектов исследования, уточнению религиозной специфики традиционных форм танца и гендерного аспекта танцев, созданных А.В. Шатиным.

# ГЛАВА I. РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВАЯ СПЕЦИФИКА ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВИНЦЕВ

## 1.1. Культурно-исторические основы тувинского танца в контексте тенгрианских воззрений

В древние времена человек осознавал себя в органическом родстве не только с родом, но и с окружающими его силами природы, с животным миром. Поэтому практически-духовное освоение мира в мировоззрении индивида осуществлялось через его удвоение на основе древних дуалистических мифологических представлений, свойственных ранним ступеням развития общественного сознания<sup>12</sup>. Историк Н.В. Абаев утверждает, что тувинцы издревле исповедовали тенгрианство (от тюрко-монгольского *тенгри* – «небо») [6]. Наиболее глубокие корни тенгрианства обнаруживаются в религиозно-мировоззренческой системе «Небо – Земля», где небо связано с мужским началом, а земля с женским.

Задачами параграфа являются: 1) выделить сущностные компоненты тенгрианских воззрений тувинцев, отражённые в ритуальном, так называемом «танце орла»; 2) проанализировать композиционную структуру и движенческую основу «танца орла»; 3) рассмотреть бытование «танца орла» в условиях современной культуры Тувы; 4) определить значение образа коня в культуре Тувы.

Возвращаясь к мысли о дуалистичности мира, необходимо отметить сложные переплетения дуалистических воззрений с тройственной моделью мира. По мнению Н.В. Абаева, «...дуализм нельзя абсолютизировать, поскольку он

---

<sup>12</sup> Пара *меге өртемчей / мөңге өртемчей* (призрачный мир / вечный мир) как противопоставление и дополнение друг друга продолжается целым рядом парных противопоставлений: *Чер ием / дээр адам* (Мать-земля / Отец-небо), *чөөн чүък / барыын чүък* (восточная сторона / западная сторона), *дал дүьш / дун ортузу* (полдень / полночь), *арыг сөөктүг кижги / карачал сөөктүг кижги* (человек благородного происхождения / человек неблагородного происхождения), *саран ыяш / кара ыяш* (светлый, т.е. лиственный лес/тёмный, т.е. хвойный лес), *ак ээрен / кара ээрен* (белый идол / чёрный идол) и т.д. и т.п.

относителен, т. е. Небо и Земля дуальны только относительно друг друга, и вместе они образуют вполне гармоничную недуальную пару, у которой всегда есть третий гармонизирующий их, “опосредующий” медиальный элемент – “человек”, например, или “мировое дерево”, “мировая гора” и т. д.» [4: 10].

Л. Мижит в своей статье, ссылаясь на Н. Абаева и Н. Аюпова, указывает, что «...в мировой мифологии распространён сюжет о соитии Неба и Земли, в результате которого произошли все земные существа, в том числе и человек. Такой же сюжет характерен и для тувинской мифологии. Таким образом, Человек может быть рассмотрен как центральный элемент архаической триады: Небо-Отец – Человек – Земля-Мать...» [272]. Такая же тройственность присутствует и в числовой символике тувинского героического эпоса.

Нужно отметить, что триединство, триада как единство трех лиц, понятий, явлений и как категория тройственности движения бытия и мышления занимает особое место в общечеловеческом мировоззренческом комплексе: мифологии, религии, философии. Феномен триады имеет ритуальное, символическое значение в материальной и духовной культуре народов мира, являясь предметом теоретического исследования в этнографии, литературе и фольклоре. Идея триединства воплощена во многих религиозных системах<sup>13</sup>. Соответственно трёхуровневости мироздания теологическая основа мировоззрения тюрко-монгольских народов тоже триадична.

В книге «Мифы тувинских шаманов» М.Б. Кенин-Лопсан также приводит воззрения тувинцев на появление человека, и все его информанты указывают на то, что Небо – отец человека [85: 64]<sup>14</sup>. Ссылаясь на «Сборник летописей» знаменитого персидского историка Рашид-ад-дина, автор указывает на то, что тувинцы не боялись молний, во время которых кричали на небо, будучи уверенными, что они прекратятся. Особенно тесные, «интимные» связи

<sup>13</sup> В частности, назовем великие триады мировой религиозной мысли: индуистская триада Тримурти: Брахма, Вишну, Шива (бог-создатель, бог-хранитель, бог-разрушитель.); три сокровища буддизма: Будда, Дхарма, Санхга; Святая Троица в христианстве: Бог-отец, Бог-сын, Святой Дух.

<sup>14</sup> До сих пор у религиозных тувинцев, особенно у шаманистов, сохранилось отношение к Небу и как к божеству, и как к месту обитания божества, аналогично отмеченному у древних тюрков, что выражается в поклонении Небу через совершение определённых обрядов и культов, дающих возможность напрямую обращаться к Высшим Силам без посредников.

урянхайцев с божеством Небесного Солнца (Курбусту) отразились в их самоназвании, в котором корнеслово «Ур» можно трактовать и как «дети Бога-Солнца», и как «семя Небесного Бога», божественное семя» (монг. *ури* – семя).

Тувинскими шаманами и в наше время проводится обряд *дээр-дагыыр* (освящение неба), носящий общественный характер, который свидетельствует о наличии в духовном арсенале тувинцев, как и у древних тюрков, культа Неба. Бурятская исследовательница И.С. Урбанаева также указывает на то, что Тенгри как духовное понятие для предков центрально-азиатских народов имеет смысл духовного Неба, и в то же время оно выступает как пространство высшего бытия и вселенских сил, а также является областью истинной жизни человека [447: 128]. Оно было основой всех традиционных представлений кочевников о мире и самом человеке, на нём были основаны все их жизненно важные культы.

Прямым доказательством бытования ритуала отправления культа Солнца сегодня является ежегодное совершение молений на вершине горы (чаще всего это родовая гора) и ежедневный ритуал разбрызгивания женщинами чая с молоком, причём, строго по солнцу, что осмысливается как своеобразное духовное поклонение небу, солнцу, мировой горе, земле. Эту практику в Туве мы сегодня наблюдаем повсеместно.

Образ жизни древних тюрков способствовал физическому развитию и совершенствованию боевого искусства. Каждый полноценный мужчина был воином и поэтому с малых лет обучался военному искусству. Это была не прихоть, а необходимость выживания. По мнению Л.Н. Гумилёва, «Хунны, тюрки и монголы были барьером, удерживающим Китай на границе Великой степи. В этом их заслуга перед человечеством... Силы, которые другие народы употребляли на развитие культуры, тюрки и уйгуры тратили на защиту независимости от многочисленного, хитрого и жестокого врага. За 300 лет они не имели ни минуты покоя, но вышли из войны победителями, отстояв родную землю для своих потомков» [105: 75]. Известный татарский историк, тюрколог Р. Безертинов, исследуя тюркское боевое искусство, пишет: «Боевое искусство у тюрков имело свою историческую основу, философию, глубокую

духовность, основанную на тюркском мировоззрении – тэнгрианстве и традициях, свою тактику и стиль» [42]. Именно поэтому борьба занимала и занимает в жизни тувинца огромное значение. Не случайно она является необходимым элементом всех тувинских героических сказаний, мифов, легенд<sup>15</sup>.

По тувинской традиции мужчина призван быть не только хозяином юрты (*өг ээзи*), скота, отцом семейства, охотником, умельцем, но и в целом – «хозяином жизни», победителем в борьбе, в стремительных скачках и способным к меткости и точности во всём. Таким образом, ритуальные игры тувинского праздника *Наадым* выявляли и социально возносили мужское начало в мужчинах, их особое признание в мире.

Как предполагают исследователи (авторы статьи «Традиционные конные состязания тувинцев»), «Наадым – не просто праздник с гуляниями и игрищами, а вероятнее всего древний воинский праздник кочевников Азии, где через соревнования, стимулирование развитие лучших и нужных качеств, технического оснащения и совершенствования мастерства борцов и стрелков из лука проявлялась древняя система подготовки и отбора лучших воинов, стрелков из лука и лошадей» [50: 178].

Цифра три является одним из священных чисел у целого ряда народов. Это число олицетворяет идеальную модель любого динамического процесса, предполагающего жизненный цикл всего – возникновение (зарождение), развитие и упадок (кончина, смерть). Числом три в традиционной культуре тувинцев выражается вертикальная модель мира: верх, середина, низ. С числом три связаны человеческие желания, три мира обыгрываются в мужских состязаниях в традиционном празднике тувинцев *Наадым*. Эту мысль высказывает и В. Даржа,

---

<sup>15</sup> Поэт, прозаик, драматург, эссеист Э.Б. Мижит отмечает, что «..в образах эпических богатырей прослеживаются генетические связи с культурными героями, предками: самый тип богатыря-героя, наделённого сверхчеловеческими, фантастическими, шаманскими качествами, имеет мифологические корни, а деяния эпических богатырей практически сводятся к одному – борьбе с чудовищами и враждебным племенем-государством как человеческим, так и “демонским”. Такая борьба символизирует защиту космоса от сил хаоса, а убийство противника – победу над хаосом» [276].



подчёркивая, что так называемые «три игрища мужей» имели, в первую очередь, культовое содержание<sup>16</sup>.

Каждый вид соревнований посвящался священным посредникам – представителям Высших Сил в культе Неба – Орлу, Маралу и Медведю – образам, представляющим культовый объект. Борьба хуреш посвящалась Орлу – одному из четырёх священных непосредственных представителей-посредников Солнца (одного из пяти сакральных объектов девяти культов Неба).

Птица – один из распространённых архетипических образов в мифической картине мира всех народов мира. Образ орла связан с верхним миром, он – символ небесной силы, огня, бессмертия, свободы. В мировой мифологии Орёл – самый распространённый символ в царстве птиц, самый мощный и сильный в мире, летающий выше всех других птиц. Символ орла присутствует практически в культурах всех народов, в разных конфессиях и верованиях, областях знаний, и везде он – посланник неба. Его роль – связующее начало между разными мирами. Орёл – символ Отца у кочевников, в Туве он ещё и шаманская птица: для стремительных полётов в дальние края шаман украшал свой головной убор перьями чёрного орла. Тувинцы орла не убивали, потому что «его жизнь подобна жизни мужчины» [187: 461]. Образ орла, связанный с космогоническими представлениями и с мифом о культурном герое, чрезвычайно распространён в символике первобытнообщинного и родоплеменного общества. Именно орёл уносил душу достойно прожившего свою жизнь человека на небо. Здесь орёл также выступает как посланец солнца, выполняя роль связующей нити человека с небом. Таким образом, мы видим, что образ орла в миропонимании тувинцев тесно связан с Верхним миром, с силой, скоростью и справедливостью. Тотемическое почитание орлов до сих пор отмечается у народов – «сыновей Солнца»: якутов, австралийцев, североамериканских индейцев. Для сибирского региона культ орла, так же, как и ворона, связывается с представлением о нём как

---

<sup>16</sup> «На семантическом уровне эти ритуальные игры способствовали становлению воинского духа, борцовских качеств, умению преодолевать трудности, должны были внушать каждому участнику: “Борись за жизнь. Если не будешь стремиться (как марал) к Солнцу (лучшему), бороться за место в ‘раю’ (орёл), то судьба (стрела) неминуемо приведёт тебя в ‘ад’ (к медведю)”» [115: 169].

о культурном герое и первом шамане. В работе, посвященной культу орла у сибирских народов, Л.Я. Штернберг [488] обращает внимание на естественные качества орла, которые легли в основу представлений о нём у примитивных народов. Так, совпадение прилёта орла с приходом весны и отлёта с наступлением осени давало повод считать его существом, вызывающим явления времён года. Действительно, во многих народных традициях орёл является вестником Солнца.

Кроме Орла к Солнцу тувинцы относили Марала, Козерога, Архара и Медведя, но только у Орла не было своего «заместителя» в Мире людей. Вероятно, именно поэтому перед борьбой и после исполнялся так называемый «танец орла», или *деви́г*. У монгольских народов поединки начинаются исполнением особого воинского танца *дэвэх* (монг. – «расправлять крылья», «взмывать ввысь»), или «танца орла». В тувинском языке нет дословного перевода слову *деви́г* и пока нет специальных работ, рассматривающих его этимологию. Однако в монографии Г.Н. Курбатского приводится пример фольклорных текстов, когда в честь своих господ победители национальной борьбы хуреш, исполняя традиционный, по сути обрядовый, имитирующий полёт орла танец *деви́г*, пели песни, напр. «*Тайын ушпас, деви́п турар. // Даа-ла бээмниң амаралы. // Тендирбес, деви́п турар // дээр бээмниң амыралы.* – Не спотыкаясь, я танцую *деви́г* благодаря моему господину Даа-кожууна. Не шатаясь, я пляшу *деви́г* благодаря моему небесному беку» [229: 293–294]. В данном случае словосочетание *деви́п турар* означает именно «танец орла».

А.-Б.А. Соскал в своей статье утверждает, что исполнение данного танца является особым ритуалом поклонения *оваа*, тем самым не только подтверждает духовно-религиозную и семантическую связь хуреша с тенгрианским ритуалом поклонения Вечному Синему Небу, но и раскрывает этимологию термина *деви́г*, связывая его со словами *деви́скээр*, *дээскинип тур*, которые обозначают «взлёт хищных птиц от земли» [405: 90]. По мнению Б.И. Татаринцева, происхождение слова *деви́* связано с глагольной основой старописьменного монгольского *debi*

«махать, размахивать, взмахивать (крыльями); расправлять крылья»<sup>17</sup> [421: 114]. Производное *девиур* переводится как «плясать перед национальной борьбой» [441: 138], там же *девиг* переводится как «пляска перед национальной борьбой»<sup>18</sup>. Обратим внимание на время исполнения – перед борьбой, а не после: возможно, что перед борьбой *девиг* исполняют все борцы как ритуал настройки на поединок, а «танец орла» исполняется в конце борьбы только победителем. Следовательно, понятия *девиг* и «танец орла» не идентичны (как принято считать). Поскольку нет единого мнения об этимологии термина *девиг*, данный аспект требует дополнительных исследований.

Хотя дословного перевода слова «*девиг*» не существует, но можно заметить, что оно напрямую ассоциируется с кружением, топтанием, взмахиванием, т.е. с набором определённых движений, исполняемых исключительно в рассматриваемом ритуале национальной борьбы *хуреш*.

Неразрывная связь человека с природой, его включённость в неё наталкивают на мысль, что ни у одного народа, продолжающего вести традиционный образ жизни, нет танцев просто «для души» или праздных развлечений. Каждое действие функционально, направлено на какую-то цель, является жизненно необходимым, так же, как в природе. Ритм планеты, который чувствуют все живые существа, воплощается в особой пластике животных, птиц, рыб и других живых существ<sup>19</sup>. Все представители животного мира, используя своеобразный ритуал, свойственный данному виду, воспринимают его как опознавательный сигнал и обрядовое действие. Исполнитель данного ритуала демонстрирует силу и здоровье, а значит преимущество перед соперником в продолжении рода. У всех живых видов продолжение жизни является главным жизненным инстинктом. Тратить силы зря в другое время будет неразумно.

<sup>17</sup> Здесь напрашивается аналогия с ритуальной пляской орла, где борец размахивает руками, как крыльями. Но в то же время монг. гл. *debi* может быть сопоставлен с тюрк. *dep- тер* «лягаться, брыкаться, топтать» и подобное, в том числе и тув. *теп*, означаящим и «танцевать, плясать».

<sup>18</sup> По мнению филолога У.О. Монгуш, происхождение слова *девиг* идет от тувинской глагольной основы *теп-* (*девиг=теп+иг*). Напомним, что А.А. Пальмбах обозначал *тевер* как «лягать, пинать, бить ногой, схватывать, упираться ногами, подняться на стременах, плясать», а *тевиг* – «удар, толчок, пляска» [441: 392].

<sup>19</sup> Не случайно брачные бои самцов и проходки перед самками являются не просто хаотичными движениями, а закодированным пластическим языком, своеобразным «танцем», который особым способом воздействует и на «исполнителя», и на воспринимающего.

Своеобразный телесный код свойственен и понятен только данному виду и со временем он становится пластическим кодом, переходящим из поколения в поколение. Полёт орла — символ силы и быстроты, его действия должны быть точными, продуманными, молниеносными, что в полной мере демонстрируют мастера борьбы хуреш.

При сопоставлении содержания фольклорных текстов видна тождественность символического значения кинесики ног героя-богатыря Среднего мира с шаманом, которая обусловлена наличием единой функции — магического воздействия на злых духов Нижнего мира. Исходя из этого, можно предположить, что образу, которому уподобляется шаман, вероятнее всего, соответствует и образ, воплощаемый богатырем — образ священной лошади. Кинесика ног объективирует магический ритуал вколачивания злых духов довольно обыденным движением — прикрыванием отверстия подошвой ноги. Данный мотив имеет, видимо, связь и с другим выражением кинесики ног в эпосе. Так, во многих эпических произведениях разных народов довольно часто описывается, как земля сотрясается под богатырской поступью. Топтание является, видимо, архаичным невербальным выражением соотношения «Небо — Земля», между которыми находится тело. Влечение тела или его некоторых частей вниз выражало стремление соединения с целью получения какой-либо «ценности». Издавна прикосновение к земле считалось приумножением репродуктивных функций, поэтому и различные движения, и позы человеческого тела, устремленные к земле (колебательную присядку, широко расставленные полусогнутые ноги), можно воспринимать в качестве архаических жестов, способствующих усилению репродуктивной функции.

Перед борьбой так называемый «танец орла» исполнялся как ритуал борца, особый вид медитации, настройки борца перед выходом на схватку и выражение радости победы после поединка. Сакральное значение орла проявляется в следующих значениях: путь к небу, к славе; путь поиска противника; путь к предкам, к создателю; обращение к Небу-отцу с просьбой быть услышанным,

увиденным Творцом; быть избранным Небом, утверждённым (победителем, правителем).

Композиция, рисунок танца и количество отдельных движений строго регламентированы и несут сакральный смысл. Характерный набор пластических движений создавал в так называемом «танце орла» образ священной птицы<sup>20</sup>, символизирующего силу, мужество и ловкость. Так, например, выход-вылет борца на поле с поднятыми и раскинутыми руками-крыльями<sup>21</sup>, широко расставленными пальцами-перьями сразу «перевоссоздаёт» и самого борца, который должен быть не просто похожим, а «стать» орлом, и настраивает зрителя на поединок. При его выполнении борец импровизирует полёт орла – символа небесной силы, огня и бессмертия. Танец не выглядит изящно, зато в мельчайших деталях отражает основные повадки и движения орла. Наблюдая поединки мастеров, понимаешь, что каждый борец творит свой танец, так как стиль исполнения зависит от характера борца, его потенциальных возможностей. Хотя танец одного борца схематически полностью повторяет танец других борцов, но манера исполнения, темп, внутренняя энергетика, сосредоточенность, даже медлительность-медитативность делают его уникальным и неповторимым. Качество исполнения деви́га в начале борьбы даёт возможность зрителям почувствовать настрой борца, увидеть его сущность, оценить физические возможности борцов, а также понять их психологический настрой и готовность к победе.

В начале соревнования все борцы одновременно исполняют *деви́г*, который служит своеобразным настроем борца перед схваткой, снимает предстартовое волнение. Борцы перепрыгивают с ноги на ногу, не пытаясь прыгнуть в полном

---

<sup>20</sup> Хотя название «танец орла» прочно устоялось в культурном сознании жителей Тувы, связывать данный обрядовый танец только с образом орла не следует, поскольку возможно использование различных солярных образов-символов (сокол, бык, горный козёл и др.), исполняя движения, имитирующие его повадки. Балетмейстер Государственного ансамбля песни и танца «Саяны» А.В. Мандан-Хорлу в постановке «Три игрища мужей» показал несколько видов деви́га. Он сообщает, что знает о существовании 9 видов, но в своих постановках использовал только 7.

Известно также, что в старину у монголов титул борца определял характер ритуального танца. Но во всех вариантах борцам вменялось «махать крыльями» (по-соколиному, по-орлиному, и только борцам-исполинам принадлежала честь имитировать полёт мифической птицы Гаруды) [260: 62].

<sup>21</sup> Это могут быть и рога, если борец имитирует движения архара или быка.

понимании этого слова<sup>22</sup> и тем более не пытаюсь сделать это изящно, а наоборот, солидно, с достоинством, без спешки и суеты<sup>23</sup>. Это выглядит так, как будто орёл приземлился и для окончательной остановки делает несколько прыжков. Своим «прилётом» борец «прорисовывает» сакральную вертикаль «Небо-Земля», и место борьбы на время становится священным центром земли. Затем борцы трижды хлопают себя ладонями по внутренней и внешней сторонам бёдер, что должно символизировать три вида спорта – борьбу, скачки и стрельбу из лука.

После определения соперника борцы одновременно довольно сдержанно исполняют *деви́г*, дважды хлопая себя по бёдрам, что должно означать: «я и ты честно будем вести борьбу». Атлеты жмут друг другу руки и отходят на два шага, приняв стойку в специальной позе начала схватки (на колено вперёд выставленной правой ноги упирается локтем правой руки, ладони кверху в направлении соперника, левая прямая нога отставлена назад в сторону, левая рука на левом тазобедренном суставе), что означает – борцы готовы к борьбе<sup>24</sup>.

После схватки победитель помогает подняться проигравшему, символически стряхивает с него пыль и, пропустив его под своей правой рукой, в третий раз исполняет ритуальный танец уже соло – долетает до зрителей (сегодня это трибуны), резко делает два прыжка с одной ноги на другую с поворотом направо и третьим прыжком останавливается в стойке – ноги врозь с наклоном туловища вперёд, делая одновременно три хлопка руками: первый хлопок по внутренним сторонам бёдер, второй – по внешним сторонам и третий снова по внутренним. После этого кланяется зрителям. Эти хлопки означают, что «в данном состязании выиграл я, на два других состязания можешь пригласить меня». Выполнение ритуала *деви́г* в конце схватки по кинесике практически не

<sup>22</sup> На кадрах документального фильма 1936 года хурешисты наоборот прыгают очень высоко, видимо так, как это описывал Кампбел [181: 238]. Сегодня большинство борцов выполняют ритуал почти условно, только обозначив основные движения, соблюдая определённый рисунок и в целом композицию ритуала.

<sup>23</sup> Интересно, что у кавказских народов танец орла, исполняемый на согнутых пальцах ног, создаёт впечатление оторванности от земли, что усиливает ощущение полёта.

<sup>24</sup> В энциклопедии традиционных видов борьбы народов мира авторы А.С. Мандзяк и О.Л. Артеменко дают описание четырёх частей *деви́га*. Вторая часть *деви́га* в их описании выполняется после определения соперника, затем борец подходит к секунданту, «правую руку кладёт на плечо секунданта, пританцовывая, делает три небольших, мягких плавных шага вокруг своей оси по заходу солнца, а левой рукой приветствует зрителей. После этого обе руки складывает ладонями вниз, кладёт на плечо секунданта» [260: 492].

отличается от предыдущих, но отражает эмоциональное состояние борца – ощущение радости победы: борец-победитель благодарит небесное божество Тенгри за оказанное покровительство, Землю – за силу и устойчивость в схватке, а зрителей в благодарность за поддержку угощает кусочками сыра, символически одаривая своей силой<sup>25</sup>.

В книге Д. Каррутерса есть описания хуреша, увиденного Миллером и Прайсом, которое он сравнивает с сообщением Кампбела в Монголии, где есть несколько деталей, которые отличают тувинский «танец орла» от монгольского: «По окончании схватки победитель исполнял какой-то удивительный танец вдоль всего круга, шлёпая при этом руками, сперва о свои бёдра, а затем о землю. Распростёршись затем ниц перед священной горою...» [181: 237]. Момент предварительного вызова на поединок для Кампбела выглядел как комический элемент: «Каждый борец... особо подпрыгивая, делал прыжок в воздух на такую высоту, на какую только хватало у него сил, кидался ниц на землю, ударив предварительно в ладоши, затем снова делал два больших прыжка, поворачиваясь налево кругом и останавливался с грозным видом в центре поля, поджидая противника, пока тот не проделает такого же представления» [181: 238]. Вероятнее всего, что такой выход служил одновременно и психологической атакой, какую сегодня применяют боксёры на ринге, и психологическим настроем самого борца.

В отличие от монгольского танца *дэвэх*, тувинский *деви́г* менее зрелищный, но более величественный. Исполняя его, борцы как бы впитывают присущие орлу качества, подражая его неспешности, уверенности, мощи, смекалке. *Девиг* исполняется не для красоты, так как в борьбе все перечисленные выше внутренние качества куда важнее, чем внешняя красота.

Рассуждая о костюме, А.-Б.А. Соскал выражает удивление в непрактичности борцовского костюма *содак-шуудак* – одежде борца, состоящей

---

<sup>25</sup> Борцы и сегодня очень почитаемы в тувинском обществе как источник мощи и силы, как богатыри, наделённые сверхчеловеческими возможностями. Именно борцы – главные «герои» современного тувинского общества, и неслучайно их победы вознаграждаются ценными призами. Борьба хуреш сегодня – самый популярный вид спорта в Туве.

из рукавов и узкой спинки и специальных трусов [405: 89]. Но, на наш взгляд, ничего необъяснимого здесь нет: костюм создавался не для ведения военных действий (это мирный ритуал кочевников), а для проведения поединков, в том числе и исполнения ритуального танца, позволяющих выявить сильнейшего, а значит для присвоения себе качеств священного посредника – представителя Высших Сил в культуре Неба, отчего сама борьба переходила в разряд сакральных действий. Многие в жизни людей было подсмотрено в природе, в частности, в мире животных, в том числе повадки, брачные игры, приёмы охоты, одежда и мн. др. Смотря с земли в небо на парящего орла, мы как раз и видим очертания того самого костюма *содак-шуудак*, который надевает борец<sup>26</sup>. Таким образом, борец не только присваивает себе качества орла, но и внешне буквально «перевоплощается» в него.

Содержание и форма выполнения ритуала с возрастом борцов менялись. Это закономерно, так как танец орла – не только движение, но, в первую очередь, воспитание духа, психологический настрой: и то, и другое должно соответствовать возможностям и потребностям испытуемого. К примеру, у калмыков танцы разных стилей подразделялись так: *бахчудин би* – танцы подростков и молодёжи добрачного периода, *залусин би* – танцы молодых мужчин, *күүкд күүнэби* – танцы молодых женщин, *медэтирин би* – танец стариков. Люди одного возраста никогда не исполняли танцев другого поколения. «Танец орла» всегда исполнялся и сегодня исполняется исключительно мужчинами и только в контексте ритуала борьбы.

Состязания борцов проходили в кругу<sup>27</sup>. Круг с древнейших времён имеет символическое значение в традиционной культуре многих народов. Образцом изначального круга служил диск Солнца, и всё остальное строилось по этому подобию. Линия круга – это единственная линия, которая не имеет ни начала, ни

<sup>26</sup> Сакральный смысл костюма борца-хурешиста *содак-шуудак* исследователями до сих пор не рассматривался. Возможно, символика костюма борца не так однозначна, как мы полагаем. Однако с большой вероятностью можно сказать, что костюм борца в том виде, в котором он дошёл до наших дней, не предполагает болевых приёмов воздействия на соперника – отсутствуют удары кулаками, заломы суставов, воздействие на позвоночник и т.п. Главное в борьбе хуреш – заставить соперника коснуться земли третьей точкой (рукой, плечом, коленом).

<sup>27</sup> Как пишет Р. Безертинов, особенностью тюркского боевого единоборства являются приёмы в виде кругов и спиралей, которые в непрерывном соединении создают надёжную защиту воину [42].



конца, поэтому практически у всех народов на начальных стадиях развития преобладают круговые танцы. Центр круга, где находились борцы, равно удалён от всех точек и является точкой бесконечного вращения в пространстве и времени. Неслучайно борьба является центром традиционных игр на празднике *Наадым*.

Впервые ритуал *деви́г* был воплощен в сценическом варианте танца «Хуреш» в 1940-1941 учебно-производственном сезоне режиссёром Тувинского театра И.Я. Исполневым. Современные балетмейстеры обращаются к девигу только в контексте борьбы хуреш. Таким образом, выйдя на сцену, так называемый «танец орла» фактически остался ритуальным танцем, сохраняя лексическую и композиционную составляющие<sup>28</sup>.

Рассматривая *деви́г* как сценический танец, нужно рассмотреть и его музыкальную составляющую. Музыковед Е.К. Карелина считает, что прикрепленной музыки в старые времена к нему, вероятно, не было (свидетельств не найдено), однако, начиная с эпохи ТНР, народная мелодия припевки «*Дөгээ бары*» («У подножия горы Догэ») стала звучать при состязаниях борцов хуреша, закрепившись в сознании современного тувинца с «танцем орла» [503]. Это подтверждается и профессиональным творчеством: можно указать на музыкальное оформление хореографической композиции «Хуреш» ансамбля «Саяны» в постановке А.В. Мандан-Хорлу<sup>29</sup>, а также на произведения профессиональных композиторов<sup>30</sup>.

У профессиональных хореографов может возникнуть вопрос – почему при столь долгом бытовании данного вида танца ни его форма, ни его содержание не претерпели явных изменений, как например, у кавказских народов? Ответ находим в работах Л. Гумилёва – весь образ жизни древних тюрков стремился не к эволюции, а к консервации. Это многое объясняет, в том числе и сохранность

<sup>28</sup> Хотя мы можем наблюдать, как в моменты великой радости мужчины-тувинцы машинально раскидывают руки и «проходятся орлом», подсознательно используя пластику победителя, хозяина, удачника.

<sup>29</sup> А. Мандан-Хорлу создал ряд танцев, где представлена национальная борьба хуреш: «Три игрища мужей» (борьба, стрельба из лука, скачки), «Наадым – праздник моей родины».

<sup>30</sup> Назовём, в частности, №1 «Танец орла» из фортепианной сюиты «Три тувинских танца» Х. Дамба, №7 «Хуреш» из симфонической «Кызыльской сюиты» А. Курченко и др.

компонентов культуры в традиционном мировоззрении тувинцев, так как фольклор в Туве продолжает оставаться живой, динамичной системой, отражающей мировоззрение тувинского народа и выполнять свойственные традиционной культуре функции.

Восприятие девига как танца, а тем более как вида искусства, в научной литературе мы не встретили. Тем интереснее размышления А.К. Калзана, который, описывая танец борцов *деви́г*, в своей диссертации при рассмотрении процесса зарождения театрального искусства Тувы утверждает, что *деви́г*, как зачаточный элемент, содержащий в себе театральную зрелищность, послужил предпосылкой для возникновения театральной культуры в новой Туве. Также автор указывает на то, что в девиге заложены и первоначальные элементы хореографического искусства [174: 14]. Возможно, это одна из первых характеристик девига, где его причисляют к театральному искусству, а не к спорту, как это делали большинство исследователей и путешественников<sup>31</sup>.

Лучшим подарком победителю хуреша был и остаётся конь. Невозможно переоценить роль коня в жизни кочевников. Конь – самое лихое, мужественное, отважное, самое красивое, самое благородное, добросердечное и верное человеку животное. Наличие лошади, а иногда и нескольких, в могильных курганах – подтверждение этому (возможно, что первоначально лошадь в захоронении была сакральным животным, переправляющим покойника в мир иной, а позднее стала восприниматься как неотъемлемая часть хозяина). Даже ближайшие расстояния тувинец преодолевает на коне. Конь – гордость арата, предмет его самых горячих желаний. Основным объектом, прельщавшим бедняка в стадах богачей, был конь. Украсть коня в глазах тувинцев даже не было преступлением, а наоборот, проявлением смелости, удали. Многие тюркоязычные народы почитали коня и приписывали ему божественное, солнечное происхождение. Конь для тувинца – лучший друг, и отношение к нему было всегда особенным. Ударивший лошадь по голове в последующей жизни будет избит эрликами – палачами из ада

---

<sup>31</sup> С.Р. Минцлов, описывая хуреш, не считает нужным называть девиг танцем («...прыгали, кривляясь, шлёпали себя по ляжкам...») [278: 31].

и брошен в преисподнюю. Предки тувинцев утверждали, что ударить лошадь по голове – всё равно, что ударить отца по голове [331].

Весь тувинский фольклор, особенно ранние эпические произведения, связаны с конём. Роль лошади отражена во многих легендах, сказках, эпосах, преданиях. Все эпические герои имеют коня, который их выручает<sup>32</sup>. Героем этих произведений является не только человек, но и его конь, представляющийся другом, учителем, помощником героя. Конь кормит сироту-героя, обучает его езде верхом, ношению оружия, правилам поведения в бою, подготовке к поединку и т.п. Боевой конь зачастую становится «молочным братом» богатыря, так как их выкармливает небесная кобылица. Юноша лишь тогда становится полноценным членом общества, когда получает коня, и вместе они оба получают имя.

Культ коня нашёл своё выражение и в шаманской пляске. Подтверждение этого мы обнаруживаем в обряде освящения бубна (*дүңгүр*), где к нему привязывают верёвку, как повод лошади, и шаман садится на бубен верхом, изображая наездника.

Необходим был конь и для участия в ночных гуляниях *Ойтулааш* – любимом развлечении молодёжи, на котором молодые люди, собираясь группами, переезжали от аала к аалу, вызывая песнями всё новых и новых участников игр. За ночь они покрывали значительные расстояния, а молодым парням приехать на свидание на коне (могли приехать и на быке) – было престижно.

Для каждого тувинца лошадь – это его гордость, символ удачи, благополучия, достатка, о чём свидетельствуют и народные пословицы (без отца нет друга, без коня нет ног; имея отца ты знаком с людьми, имея коня ты увидишь многое); загадки (мёртв, жив – восемь ног, внутри пещеры – жеребёнок); народные песни и стихотворения. Не случайно и на гербе Республики Тыва изображён всадник, скачущий на коне навстречу солнцу.

---

<sup>32</sup> «Конь – единственный из персонажей-животных – имеет своё имя. Он всегда рядом с героем. Это единство выражается в устоявшейся формуле произносить имя героя вместе с именем его богатырского коня, например, *Эрге-Хурен аъттыг Алдай-Сумбер* (букв. Алдай-Сумбер с конём Эрге-Хурен) [462: 211].

Тувинцы использовали лошадей не только для езды и перевозки грузов, неотъемлемая часть многих праздников – конские скачки, бега, которые дошли до наших дней, не потеряв своей актуальности и любви народа<sup>33</sup>.

Манера тувинцев сидеть верхом на лошади достаточно специфична – это чуть развёрнутая левым плечом вперёд, ненапряжённая, даже расслабленная посадка. Именно такую посадку описывает в своей книге В. Даржа [114: 42]. Такое положение корпуса потом часто использовали балетмейстеры в хореографических произведениях. Особенно это удалось А. Мандан-Хорлу в его легендарной постановке «*Эзир-Кара*»<sup>34</sup>. Сегодня в современной Туве, где автомобиль практически заменил лошадь, посадка тувинца за рулём осталась прежней.

Третье из традиционных игрищ Наадыма – стрельба из лука – не нашло своего воплощения в танцевальных формах традиционной культуры, но движенческие элементы этого действия используются в произведениях национальной хореографии, например, в танце лучников из балета «Хая-Мерген» в постановке В. Камкова, во многих постановках В. Донгака, А. Донгур-оол и других современных балетмейстеров.

Танец в дореволюционной Туве – это явление не столько художественной культуры, скорее, ритуально-обрядовой, для которой характерна не художественная, а сакральная доминанта. В связи с этим, танец невозможно рассматривать как самостоятельно существующий феномен культуры, а лишь как часть социокультурной жизни общества, что подчеркивает особое бытование танца в культуре тувинцев. По мнению М. Элиаде, в «первобытном», или архаическом, сознании предметы внешнего мира так же, впрочем, как и сами

<sup>33</sup> Например, во время обряда освящения *оваа*, на празднике *Наадым* и др. Официально республиканские скачки проходят один раз в год во время проведения Наадыма, но в кожуунах или местечках, где собираются араты, имеющие лошадей, скачки проводятся регулярно в любое время года. Инициаторами таких соревнований может выступать как администрация кожууна, так и сами табунщики. Кроме того, лошадей достаточно часто вывозят за пределы Тувы для участия в скачках. Это лишний раз подтверждает, что лошадь и сегодня занимает значимое место в жизни тувинцев, являясь предметом гордости каждого табунщика. Сегодня весьма распространено, когда тувинец (при этом не важно, чем он занимается в жизни, какую специальность имеет, какой пост занимает) имеет чабанскую стоянку и табун лошадей. Именно это повышает его статус в глазах простых тувинцев.

<sup>34</sup> Народная память о легендарном репрессированном коне по кличке *Эзир-Кара* («Черный орёл») увековечена в памятнике, который установлен в селе Ак-Эрик Тес-Хемского кожууна (памятник открыт 10 июля 1993 года).

человеческие действия, не имеют самостоятельной, внутренне присущей им ценности. Их значение, их ценность связаны не с их прямой физической данностью, а с присущим им качеством «быть воспроизведением прадействия», повторением мифического образца [493: 32-33]. По мнению Э.А. Королёвой, в канонах фиксировались наидревнейшие формы пластики, которые в новых условиях наполнялись новым содержанием, обогащались новыми пластическими интонациями [203: 187]. В итоге, рождались бытовые формы народного танца, чего **не произошло** в Туве, т.к. мужской танец борцов не вышел за рамки ритуала, что наглядно демонстрируют сценические постановки на основе девига.

## **1.2. Танцевально-пластические компоненты шаманского обряда камлания**

Шаманизм как явление получил многостороннее освещение в научной литературе разного профиля, в связи с чем в нашей работе мы затронем только те аспекты шаманской обрядности, в которых максимально выражен движенческий компонент<sup>35</sup>, который в литературе принято называть устойчивым словосочетанием «шаманский танец», «шаманская пляска», «танец шамана», чему и будет посвящен данный параграф.

В связи с заявленной проблематикой формулируются следующие задачи: 1) рассмотреть структуру и движенческую сторону шаманского камлания; 2) выделить канонические и импровизационные компоненты шаманского камлания; 3) рассмотреть смысловое содержание шаманского костюма; 4) определить этническую специфику шаманского камлания в культуре Тувы.

Каждое шаманское «путешествие» всегда уникально в силу разнообразия конкретных причин камлания, способностей и возможностей шамана. «Каждый шаман имел свою, только ему присущую манеру проведения камлания.

---

<sup>35</sup> О.Б. Буксикова посвящает кинесике шаманской и буддийской мистерий в своей диссертации специальный параграф, однако рассматривает её через призму танцевально-игровой культуры народов Сибири [56].

Музыкальные мотивы, движения, диалоги одного шамана не были похожи на форму общения с духами другого, были строго индивидуальны» [216: 34].

Камланию предшествуют ритуальные действия, строго следующие друг за другом. Первым было кормление хозяина домашнего очага<sup>36</sup>, это делали до прихода в юрту шамана хозяева, позже – он сам. Затем – *артыжаар* (окуривание можжевельником пространства юрты с целью очищения); облачение в костюм, начиная с обуви, затем надевается плащ (шуба, кафтан) и последним – головной убор. Пока шаман облачался, кто-то из его помощников (это могли быть жена шамана или другой родственник) подготавливал бубен<sup>37</sup>: сушил, вращая над огнём, чтобы звук бубна стал ярче. Иногда это делал сам шаман.

Если условно разделить камлание на две части, то в первой преобладает диалог с духами, а во второй части главным становится действие, а в нём – движение. Именно эта часть камлания была самой зрелищной, именно её многочисленные путешественники и называли «шаманским танцем», зачастую приравнивая понятия «камлание» и «шаманский танец»<sup>38</sup>. В танце зримо совершалось действие, нацеленное на положительный результат, в нём чередой проходили погони, сражения, диалоги, подношения подарков, уничтожение врагов. Именно танец воплощал в себе знак совершаемого судьбоносного действия. Причём, для каждого случая был свой танец, это зависело от характера болезни, человека, местности, личности шамана и мн. др. Как справедливо замечает Л.Т. Дьяконова, «архаичные танцевальные ритуалы не являлись продуктами свободного художественного творчества, а были необходимым элементом сложной системы взаимоотношения с миром» [136: 74]. Такая же история и с шаманским танцем: он рождался из определённой ситуации и не мог быть подготовлен заранее, поэтому импровизация – главный элемент шаманского танца. Шаман каждый раз выстраивал эти взаимоотношения с могущественными

<sup>36</sup> Как замечает А.К. Кужугет, «Очаг был центром обрядового пространства, главной “декорацией” и единственным источником света» [216: 24].

<sup>37</sup> Как отмечает В.Ю. Сузукей «В Туве существовали музыкальные инструменты, применяемые только как культовые. Ударные входят в шаманский атрибут» [411: 74].

<sup>38</sup> Такое сопоставление мы встречаем, например, у Г.Н. Потанина [216: 18].

космическими энергиями, прикладывая все свои знания, умения и хитрость, для расположения к себе влиятельных духов природы, рискуя каждый раз погибнуть.

Практически все путешественники конца XIX – начала XX вв. оставили разнообразные описания жестов, движений, поз шамана во время камлания и самого шаманского танца. В этих описаниях ни один из них не похож друг на друга ни в одной из его частей. Нет раз и навсегда закреплённых движений, так же, как и мелодий, и текстов алгышей<sup>39</sup>. Отметим, что по поводу импровизационности шаманского искусства в научной литературе нет единой точки зрения: одни исследователи подчёркивают, что творчество шаманов связано со сложившимися стереотипами в их профессиональной деятельности<sup>40</sup>, а другие склонны считать шаманское искусство импровизацией. Последнюю мысль активно поддерживают сами тувинские шаманы [95: 72].

Типическую трёхчастность в структуре различных камланий подчёркивает Е.С. Новик: 1) вступительная часть (обращение к духам); 2) центральная часть («путешествие, полёт» шамана); 3) финальная часть (завершение сеанса) [317: 22]. Другие исследователи рассматривают шаманский ритуал по порядку действия, который содержит в себе определённый набор «пунктов», из которых 7-8 обязательны для всех народов Сибири, а дальше их число может увеличиваться в зависимости от цели камлания и достигать до 26 [399: 76].

Вступительная часть предполагает такие компоненты, как: призывание духов (ударами в бубен и особым голосом в специфической форме) и общение шамана с духами — рассказ его о встрече с ними, отправка духов в «разведку», ожидание их возвращения для узнавания причины заболевания. Центральная часть включает в себя ритуальный «полёт» шамана в иные миры, борьбу там с различными препятствиями, возвращение, изгнание злого духа из больного различными способами: вбиванием его в бубен, высасыванием и др. Финальная часть – гадание при помощи колотушки от бубна *орба* (шаман к этому времени уже выходит из состояния транса). Таким образом, просматривается своеобразная

<sup>39</sup> Об импровизационности напевов тувинских шаманов, опираясь на мнение М.Б. Кенин-Лопсана, пишет Е.К. Карелина [179: 34].

<sup>40</sup> Например, так считает В.Н. Басилов [39].

драматургическая линия, которая в целом одинакова у многих народов Сибири, но с разницей в деталях (в зависимости от случая).

Начинается камлание в юрте с заходом солнца<sup>41</sup>, когда открываются «двери» для перехода из мира обыденного в мир сакральный. Описание всей процедуры камлания тувинских шаманов имеется в литературе [216; 356; 501; 200; 269 и др.], поэтому мы рассмотрим лишь его пластическую составляющую.

Начнём со вступительной части – призывания духов. Здесь главная роль принадлежит алгышам – культовым песням шаманов (их мелодии, голосу, которыми шаман призывает духов – так называемой «голосовой маске»), ударам в бубен. Одни шаманы начинают созывать духов тихо, постепенно увеличивая напряжение, другие сразу энергично бьют в бубен. А.В. Потанина так описывает начало камлания молодой тувинской шаманки: «Найдык начала камлать, т.е. бить в бубен и при этом раскачиваться всем телом. ...Сначала следовали два удара сряду, причём бубен держался у левой ноги, затем сильным взмахом бубен переносился к правой ноге, и здесь делался удар, получалась дробь марша. Голова её постоянно наклоняется...сначала вся шаманская пляска состоит из этих движений, затем уже следуют разные вариации, но всё время ноги шаманки остаются почти неподвижны, и двигается только верхняя часть туловища, иногда с изумительной быстротой. Пляска и музыка Найдык были очень энергичны» [218: 34]. Если проанализировать этот эпизод, то неподвижность ног указывает на то, что шаманка сама никуда не движется, а удары бубна около ног как бы готовят их к путешествию; движения рук и корпуса дугообразные и широкие говорят о предстоящем полёте в пространстве не только вверх и вниз, но и вправо и влево; а наклоны головы, с закрытыми глазами, окончательно вводят в состояние транса и помогают слышать, видеть и понимать язык всех существ во всех мирах. По свидетельству Ф.Я. Кона, «тоджинские шаманы покачиваются в такт, шевеля то одной ногой, то другой, (т. е. переваливаются с одной ноги на другую, раскачивая тело); кемчикские (хемчикские) – не сдвигают ног с места, стоят как вкопанные и,

---

<sup>41</sup> Тувинские шаманы могли камлать в любое время суток, но предпочтительнее это было делать в тёмное время суток.



шевелия одним лишь туловищем, откидывают голову назад и вращают зрачками» [218: 86-87]. Одни делают это стоя, другие сидя. То, что тело шамана при вызове духов раскачивается (содрогается), можно проследить по фрагменту текста шаманского напева:

*«Орба тудун, карам шимгеш, Держу тебя в правой руке, моя орба,  
Огла ңайнып чайгангылап».* Качаюсь я всем телом, сильно содрогаясь [193: 149].

Если рассматривать движения вступительной части камлания, с точки зрения понятийной пары «канон – импровизация», то раскачивание корпуса, будь то стоя или сидя, можно считать каноном, а движения ног (или отсутствие такового) – импровизацией.

Если сравнивать шаманское камлание с творческим процессом, то верно замечает А.К. Кужугет, описывая начало камлания: «Шаман вполголоса подражал крикам животных – ворона, вороны, сороки, филина, волка и медведя, чтобы правильно подобрать необходимый звук для анафоры, выбрать чёткий ритм для стихов, найти то главное слово, ту мысль, которая должна стать для больного исцеляющим средством» [216: 32-33]. Это напоминает настройку инструмента.

Прибытие духов ознаменовывалось тем, что учащались удары в бубен и менялся голос шамана: он начинал либо чревовещать, либо говорить на языке «духов»<sup>42</sup>. Что касается пластики, то здесь вновь множество вариантов: 1) шаман мог кланяться духам за то, что пришли; 2) они могли явиться «толпою» и «теснить» шамана, тогда ему приходилось пятиться; 3) духи могли явиться в любом настроении, и это тоже отражалось на реакции шамана, его поведении, и, соответственно, на движениях. Затем шаман отправлял духов «в разведку», чтобы узнать причину заболевания. Иногда приходилось долго ждать их возвращения, он изнемогал в ожидании, умолял духов вернуться поскорее. Призывы шамана жалобны, поэтому и поза его такая же «жалкая и просящая»: корпус шамана так же, как и колени, согнут, голова опущена, это может выражаться и в падении на

<sup>42</sup> Иногда при расшифровке текстов алгышей тувинских шаманов, записанных на магнитофон, специалисты не могут разобрать ни одного слова. Дело не в незнании языка, а в том, что шаман говорит на «особом» языке – языке духов, непонятном для простого смертного. Это своего рода иноговорение.

колени. Часто шаман сидит и раскачивается корпусом из стороны в сторону в ожидании возвращения духов.

Наконец, духи возвращаются и делятся добытой информацией с шаманом. Последующие действия шамана напрямую зависят от этой информации: он может удивляться, ужасаться, злиться, смеяться и т. п., и все эти эмоции сопровождаются не только изменениями голоса, но и соответствующей пластикой, мимикой, жестиком, описать которую не представляется возможным, так как велика степень вариативности и импровизационности. Как только выяснены причины заболевания<sup>43</sup>, начинается ритуальный «полёт» шамана, цель которого – через связь с космосом гармонизировать пространство.

Исходя из анализа описаний различных камланий, можно сделать вывод о ведущей роли импровизационного начала, которое проявляется в выборе комплекса движений и поз, зависящих от конкретного сюжета камлания. К каноническим элементам камлания можно отнести лишь структуру, общность которой прослеживается в шаманских традициях разных народов Сибири и Севера. По сравнению с шаманским танцем «танец орла» более канонизирован – как по структуре, так и по набору движений.

Всё, что пластически изображает шаман, многие исследователи называют «шаманским танцем», и, как мы отмечали выше, данное словосочетание стало почти идиомой. В связи с этим нам близка точка зрения В.В. Ромма, рассматривающего древний танец как «кинетическую речь» [382: 115], через которую шаман наиболее полно реализовывал своё отношение к миру, а перед обывателем наглядно «оживал» мифологический сюжет<sup>44</sup>.

Постепенно напряжение передавалось сидевшим в юрте. По мере «преследования» или «погони», шаман сообщал присутствующим обо всех, кто встречался на его пути. Это можно было понять и по его движениям: если он кружится, значит обходит (облетает) землю – обязательно по солнцу (кружение –

<sup>43</sup> Это важный компонент в камлании именно тувинских шаманов: диагностика болезни и, особенно, объяснение её причины, необходимы. Шаман использует для этого весь арсенал средств, которые доказывают его связь с окружающей природой и миром духов.

<sup>44</sup> Это производило и до сих пор производит потрясающий эффект на участников камлания.

самый эффектный элемент шаманского танца, так как бахрома на его костюме разлетается в разные стороны и создаёт впечатление реального полёта); прыжки на двух ногах – езда на лошади; ноги по 6-й позиции, а тело трясётся – встретил зайца; ноги и руки расставлены широко и переваливается с ноги на ногу – повстречал медведя. Все эти движения характерны для тех животных или птиц, которых изображает шаман, поэтому они легко узнаются присутствующими на камлании соплеменниками. Это не значит, что во время «танца» шаман молчит: он разговаривает голосами тех, с кем встречается, передаёт не только их движения, но и мимику, жестикулирует. Общий эффект «шаманского танца» усиливался рифмованной речью<sup>45</sup>.

Нагнав злого духа, шаман «ловил» его в свой бубен, отмечая это сильным и резким ударом в него. Это было нелегко сделать, духи были сильны и коварны – они могли лишь дунуть на шамана, и он мог упасть. Шаман замирал и, оглядываясь, прислушивался, готовясь к очередному броску на врага; прячась за бубен, как за щит, тяжело дыша, поднимался на гору, изображая трудное восхождение; подойдя к мосту, который представлял из себя тонкий волос, шаман аккуратно переходил его. Весь свой путь к Эрлику<sup>46</sup> он комментировал, указывая на трупы и кости других шаманов, которые не смогли преодолеть эти препятствия в силу разных причин, тем самым подчёркивая и опасность пути, и своё могущество. Попадая в жилище Эрлик-Хана (далеко не всегда с первого раза), он начинал с ним опасный для собственной жизни диалог. Он предлагал ему различные подарки: одежду, шкуры, вино, еду, притрагиваясь в реальном мире к тому, чем в данный момент одаривал владыку Нижнего мира. В это время дух-помощник искал душу больного, которая могла быть похищена, испугаться во время сна и спрятаться. Как только душа была найдена, шаман прятал её в свой бубен и быстро возвращался (уже не преодолевая те препятствия, которые были на пути в мир мёртвых).

<sup>45</sup> «Превратимся в ворона, / Понесёмся плавно, .../ Превратившись в ястреба, / Наблюдаем сверху. / Превратившись в тайменя,..../ Превратившись в орла, / Наблюдаем со всех сторон». Приводимый текст встречается в работах С.И. Вайнштейна [74: 385] и В.Н. Басилова [39: 39].

<sup>46</sup> В тюрко-монгольской мифологии владыка подземного мира, высший правитель царства мёртвых.

Ф. Кон так описал возвращение шамана из путешествия: «← *Оран-оргу амыр*, – почтительно поздоровался он с повелителем вселенной. Раздалось шипение, зевота<sup>47</sup>, чихание, затем шаман одним прыжком повернулся (очень символично) в сторону очага и присел. – *Амыр! Амыр!* – почтительно в один голос поздоровались с ним присутствующие. И, если бы с ним сразу не поздоровались, по возвращении из его ритуального путешествия, ему пришлось бы всю ночь скитаться по поднебесному свету» [216: 86-87]. У хакасов завершающим действием сеанса, после возвращения из далёкого путешествия, были кружения шамана под руку с присутствующими. Этот танец назывался *пеелбек* [65: 125]. Хакасские шаманы в путешествии к Эрлику прибегали к помощи молодых непорочных девушек и парней, затем, для очищения от злых духов, танцоры, прыгая, трижды проходились вокруг шамана, потом *кам* по очереди брал за скрещенные руки девушек и юношей и кружил их по направлению к очагу вокруг себя.

Вернувшись из «полёта», нужно было добытую (похищенную) душу вернуть больному. Если это был маленький ребёнок, то его душу шаман вытряхивал из бубна в специально приготовленное молоко и заставлял ребёнка его выпить<sup>48</sup>. Если это был злой дух, который вселился в больного, то, поймав его в бубен, шаман выбивал его за пределы юрты или выманивал из юрты запахом пищи. Вариантов излечения было множество, они различались у каждого шамана и от случая.

Тувинские шаманы, пользуясь умением подражать животным и птицам, обладали поразительным даром перевоплощения и способностью неоднократно менять в течение сеанса камлания весь свой внешний и внутренний облик (подобно тому, как хороший актёр, вошедший в роль), говорить и мелодически речетировать, изменив голос за своего помощника, вступать с ним в беседу в форме диалога, искусно имитировать голоса, крики животных и птиц: духов-помощников (марала, барана, козла) и злых духов (совы, ворона, кукушки), а

<sup>47</sup> Знахари, когда лечат, тоже зевают, это первый показатель того, что на человеке сглаз, порча и т.д., т.е. имеется явное присутствие «тёмных» сил.

<sup>48</sup> Таким же способом душа будущего ребёнка попадала к женщине, которая не могла родить.

также имитировать соответствующие телодвижения. Танцевальное поведение шамана в таких имитационных танцах, по сравнению с самими животными, обретает сознательный, а значит функциональный характер, т.к., копируя определённые движения животных, птиц и т.п., он надеялся на приобретение их силы, качеств и хитрости<sup>49</sup>. В обрядовых плясках характерной особенностью является импровизация, которая увеличивает арсенал движений, окрашивает самобытностью каждый элемент, а индивидуальные особенности исполнителя расширяют лексическую основу пляски и формируют особый, индивидуальный стиль<sup>50</sup>. Чем сложнее случай, тем дальше «путешествовал» шаман, тем труднее и опаснее был его путь и сложнее борьба – вот тогда и приходилось интенсивно двигаться («танцевать»), действовать, проявлять сноровку. Иногда шаману приходилось не только преодолевать огромные расстояния и различные препятствия, но и бороться с собственными духами, у которых могло вдруг испортиться настроение или они могли устать, захотеть пить, есть, курить, отдыхать, тогда шаману приходилось отвлекаться от «главного» дела и заниматься удовлетворением потребностей своих капризных духов. Это выражалось в том, что шаман просил попить, поесть, покурить, иногда ложился спать. В каждом таком случае шаман применял разные способы воздействия на духов, и чтобы быть убедительным, надо было быть изобретательным.

Вся пляска шамана состоит из движения (динамики) и позы (статики), содержание которых подчинено функции ритуала, а не раскрытию сокровенного «Я», собственных качеств, ловкости, смекалки, фантазии и т.д. Чем дальше «путешествие», тем напряжённей атмосфера камлания, тем стремительней динамика, шире амплитуда движений, неожиданней ракурс позы и тем ярче впечатления присутствующих при камлании. Шаман превращён в слух и зрение, он собран, сосредоточен<sup>51</sup>, его реакция мгновенна. Он резко меняет позы,

---

<sup>49</sup> Здесь напрямую прослеживается отголосок ритуальных (охотничьих и боевых) танцев.

<sup>50</sup> Чем ярче и неординарнее личность шамана, тем большее впечатление он произведёт на соплеменников, тем выше будет его авторитет.

<sup>51</sup> П.Е. Островских сделал любопытное наблюдение о шаманах: «Насколько я наблюдал шаманов разных национальных систем реки Енисей, убеждённые, настоящие шаманы всегда отличались сосредоточенностью и никогда не смеялись. Наоборот, неубеждённые шаманы были всегда очень болтливы и корыстолюбивы» [343: 87].

направления и темп движений, взлетает, падает, умоляет, угрожает. Как вспоминают очевидцы, присутствующие на камлании, они слышали звуки ветра, шорох травы, треск веток, ощущали всю атмосферу вокруг и сидели, вжавшись в стены юрты, не смея пошевелиться и вздохнуть. У них было полное ощущение левитации. Такой танец не всегда эстетичен с точки зрения искусства, а его функции не всегда художественные – у него другие задачи: добиться положительного результата, восстановить гармонию. Это не всегда «чистый» танец, он не может и не должен исполняться в отрыве от всего ритуала (камлания), он органично вплетён в его ткань, которая состоит из всевозможных звуков природы, голосов зверей и птиц, запахов, порывов ветра, в целом – особой ауры.

Каждое «путешествие» шамана таило в себе огромное количество опасностей, вплоть до его гибели. Поэтому каждое камлание, которое заканчивалось определённым для пациента результатом, расценивалось как сила шамана.

Каким бы сложным не было шаманское «путешествие», но для ритуального «полёта» тувинскому шаману не требовались дополнительные помощники, кроме его собственных духов. Сольное камлание является особенностью тувинских шаманов. Хакасскому же шаману, чтобы отправиться за душой больного человека к *Ирлик-хану*, или к *Адам-хану*, или в страну *узютов* (чертей), кроме своих *тёсей* (духов-помощников) требовались семь непорочных дев и девять парней. Они помогали ему петь гимны, а затем он «уводил» их с собой в шаманское путешествие. «Команда девушек и юношей вторила в такт движениям и пению шамана» [65: 124-125].

Известно (и это засвидетельствовано такими авторитетнейшими учёными, как С.М. Широкогоров, М. Элиаде и С.И. Вайнштейн [485; 145; 68]), что во время камлания шаманы совершают прыжки экстраординарной высоты – это объясняется лёгкостью тела камлающего шамана, приобретающего способность к левитации, причём ритуальное облачение шамана может весить до 30 кг; между тем, люди, на которых шаман вскакивал во время камлания, утверждали, что не

чувствовали его тяжести. Е.К. Островских, вспоминая о тоджинском шамане Кильдер-хаме, тоже говорил, что с виду тот ветхий, но когда он начинал шаманить, то на него «хотя ещё двоих сажай» [343: 86]. Шаманы зачастую демонстрируют сверхчеловеческую силу, неуязвимость. Не случайно в конце камлания многие шаманы протыкали себя ножом, стреляли в себя, ходили по горячим углям, лизали раскалённое железо, тем самым «уक्रощая» огонь, горящий в них, доказывая свою связь с верховными силами (это относится только к сильным шаманам).

По мнению В. Даржа, танец или пляска шамана – «неотъемлемая часть камлания, потому что являются своего рода "промежуточным механизмом" в дополнение к бубну при достижении определённого "горячего" состояния, приближенного к "огненному"» [115: 224-226]. М. Элиаде подтверждает эту мысль: «Для людей примитивного общества магико-религиозная сила представляется как "горение" и обозначается терминами, связанными с высокой температурой, жаром, горением<sup>52</sup>. Также шаманы обучаются как "повелители огня", например, они глотают горящие угли, касаются раскалённого железа, ходят по огню» [494: 138-145]. Огонь в разных ипостасях объединяет шамана, кузнеца и воина, так как в момент свершения ритуала они, находясь в промежуточном состоянии, превращались в существ более высокого порядка. Также явлениями одного ряда являются шаманство и цирковое искусство<sup>53</sup>.

Любопытно, что у соседних и родственных народов (хакасов, якутов, алтайцев) шаманский танец происходит на первом этапе камлания, т.е. предназначен для вызова духов. В Туве первая стадия камлания – момент вхождения в транс, что, в частности, подтверждается кадрами видеосъёмки камлания шаманки Ай-Чурек и описанием, сделанным выше.

Пространство, где происходит танец, тоже несёт на себе информационную функцию. Оно, как и время, имеет важнейшее значение. Камлающий намеренно

---

<sup>52</sup> Не случайно и в народе есть пословица: «В нём искра божья», что означает, что человек обладает талантом, отмечен высшими силами.

<sup>53</sup> Истоки цирка нужно искать в глубинах протоиндоевропейского шаманизма, в тотемических действиях, религиозных обрядах XIV-XIII тыс. до н.э. Подробнее об этом см. в монографии С.М. Михайлова [282].

воздействует на пространство вокруг себя, преобразуя его, что ярко проявляется в обрядовых танцах, когда внутри замкнутого небольшого помещения юрты «оживал» мифологический сюжет. Новая реальность, которую создавал шаман, позволяла соединить в целостность, уравновесить диссонирующие, распадающиеся кусочки бытия и заново осознать человеку значение его собственной жизни, её гармонию.

Большой сакральный смысл придаётся кругу – символу бесконечности, цикличности, единения. В этот круг вмещается не только вся генеалогия духов-предков шамана, но и вся архаическая история, Верхний и Нижний миры, которые, облетая на бубне-коне, он соединяет в самом себе как одно органическое целое, в котором каждый предмет «оживает», и с ним общаться, а также с птицами и зверями на одном языке. Как указывает А.Д. Бурман, «в театральной сцене, как архетипе раннего театра, находит отражение характерное для архаических обществ представление о строении мира, где сценический круг символизирует землю, навес над кругом – небесный свод; дерево в центре – мировое дерево, таким образом, сцена является моделью Вселенной» [60: 104]. В тувинской юрте очаг – центр обрядового пространства, главная «декорация» и единственный источник света, таким образом, всё действие происходило около и вокруг него. А сама юрта – центр мира, где только шаман имеет возможность вознесения к Небу своим мистическим маршрутом.

Хотя шаманы выполняли свой экстатический танец в юрте, полной зрителей, в ограниченном пространстве, в тяжёлых нарядах, они никогда никого не задевали. Часто камлание продолжалось столько, сколько горел огонь в очаге, и заканчивалось вместе с тем, когда огонь «терял свою силу».

Пантомимно-хореографические выразительные средства пронизывали ритуал камлания от начала и до конца (от первого до последнего удара в бубен). Наблюдающие процесс камлания прекрасно понимали, где сейчас находится шаман, с кем встретился, что он делает, так как всё, что происходит в определённом человеческом сообществе, понятно только членам этого сообщества, а шаманская техника действенна и эффективна, если она опирается на



устную и обрядовую традиции, хорошо известные аудитории. Эту мысль подтверждает Е.В. Анжиганова, утверждая, что «сами камлания теснейшим образом связаны с системой верований, со всеми аспектами материальной и духовной культуры, такими, как: фольклор, мифология, декоративно-прикладная практика, хореографическое и музыкальное творчество» [23: 105].

Нельзя не согласиться с мнением Л.Д. Никифоровой [311] о том, что шаманы, точнее их камлания, внесли свой вклад в развитие творческого начала в жизнь тувинского народа, так как это первое и последнее, что видел тувинец, рождаясь и умирая. Его выступления были своеобразными синкретическими спектаклями, на которые собирались посмотреть жители ближайших аалов, а значит, несомненно, были рассчитаны на зрителя. Именно через шамана, который был посредником между человеком и миром сверхъестественным, населённым злыми и добрыми духами, тувинец мог общаться с внешним миром. Активность шамана и создавала то специфическое общение между главным исполнителем и зрителями, которое по своему содержанию приближается к танцу. Как не раз подчёркивал М.Б. Кенин-Лопсан, шаман – великий актёр. А шаманский театр – трансперсонален. Кальвайт Хольгер также утверждает, что театр и сегодня строится вокруг отдельной личности [176: 121]. Л.Д. Никифорова считает, что игра шамана являлась ступенькой в эволюции элементарного театрального искусства [311]. Тувинские шаманы из общества «*Дуңгүр*» («Бубен») подтверждают эту мысль, утверждая, что камлание – это всеобъемлющий термин, куда входит и танец, и инструментальное, и вокальное, и театральное искусство – это театр одного актёра<sup>54</sup>. По мнению Роберты Амайон, «сибирский шаманизм является прообразом таких видов деятельности, как ясновидение, оккультизм, психоанализ и пророчество, а в области искусства – представителей театра, танца, поэзии» [20: 136]. Кроме этого, шаман являлся хранителем традиций всего народа и поэтому был непререкаемым авторитетом, который зависел от индивидуальных качеств шамана и от успешности его практики.

---

<sup>54</sup> Интервью с тувинскими шаманами из общества «*Дуңгүр*» («Бубен») (записано 12 ноября 2011 г.) [503].

Таким образом, рассмотрев процесс камлания, мы можем с уверенностью сказать, что шаманские камлания есть прообраз театрального искусства, содержащего в себе все его элементы, в том числе и танец<sup>55</sup>.

Шаманский костюм, как неотъемлемый элемент зрелищности, в основе своей – куртка, но с большим количеством дополнительных элементов. Многие исследователи пишут «традиционный тон» (тув. *тон* – национальный халат), на самом деле, в описаниях русских и зарубежных исследователей, а позже и советских, говорится о куртке, причём с разрезом посередине, а не с запáхом на правую сторону, как у тона. Так как на куртку, в том числе и на подол, нашито большое количество намчаков (тканевых жгутов, изображающих змей<sup>56</sup> – символов обитателей Нижнего мира), по длине она становится похожей на плащ. Во многих описаниях так и говорится: «ритуальный плащ». Шаманский костюм был не просто одеждой, а своеобразной картой шаманского пути, наглядным представлением о мире. Подол шаманского костюма, в виде бахромы из множества шнурков (*манчак*), символизировал дорогу шамана в Нижний мир и помогал ему свободно туда спускаться. Верхняя часть костюма в виде головного убора символизировала обитателей Верхнего мира – духов-предков и покровителей шамана, которые спускались к нему по его зову. На груди располагались изображения главных духов-помощников шамана [188: 48].

---

<sup>55</sup> Русский скоморох тоже был универсальным актёром. Он совмещал несколько функций – знатока обрядов и традиций, норм обычного права, истории и родословной улуса, рода, племени, а также поэта и певца, сказителя, артиста и, своего рода, учителя. Он должен был хорошо знать мифы, легенды и предания своего народа, календарную и праздничную обрядность. Только одно это требовало от них исключительной памяти, творческого воображения и искусства исполнения. Первоначально скоморохи были синтетическими исполнителями, затем они разделились на жанры – произошла специализация, которая привела к созданию ватаг – групп скоморохов различных жанров, выступавших на городских площадях во время ярмарок; впоследствии скоморохи становятся первыми профессиональными исполнителями, что приводит к появлению сценического танца. Скоморохи – хранители традиций и обычаев, профессионалы в области народной культуры, стоящие у истоков народного искусства. Поэтому естественно, что скоморошество привело к появлению балетного театра. А шаманы, которые совмещали большее количество различных функций, априори были основоположниками театрального искусства, будучи, как и скоморохи, синтетическими исполнителями, не продвинулись в его развитии в профессиональной плоскости, а сохранили его, практически, в неприкосновенности.

<sup>56</sup> Змеи – и помощники, и защитники шамана от злых духов, так как сами являются представителями этого мира. Благодаря своим змеям шаман знает то, что не суждено знать простым смертным. Обычно, их делали круглыми и плоскими, различных размеров, различных цветов. На головку змеи нашивали медную пластину с изображением глаз, она имела разинутую пасть, из которой высовывался красный язычок. Больших змей шили многоголовыми, многохвостыми, а к хвостам пришивали пучки ровдужных лент. Подробное описание тувинского шаманского наряда находим у Е.Д. Прокофьевой [363: 5-100].

В ритуальной одежде шамана – куртке и шапке – зримо явлен образ птицы, во время камлания шаман в ней «летает». Это отмечали все исследователи шаманов Южной Сибири. Так, А.М. Сагалаев пишет, что у западных тувинцев шаманский костюм «в целом символизировал птицу, птичью шкуру» [389: 148-149]. На плечах, как правило, клювами друг к другу, прикрепляли фигурки двух чёрных воронов (*кара кускун*), вырезанные из дерева. В их функции входила разведка (поиски пропавшей души), распознавание злых духов и т.д. В другом случае, по свидетельству А.В. Потаниной, «на плечах плаща были нашиты пучки совиных перьев, такими же перьями обшит воротник» [356: 54]. Каждой птице приписывали определённые свойства, исходя из которых она выполняла соответствующие функции.

Кроме перьев птиц, на костюме было множество меховых и матерчатых подвесок и нашивок. Вдоль рукавов по швам плаща пришивали тонкие меховые ленточки из шкуры, снятой с ног рыси. Могли использовать и кусочки шкур других зверей, например, лисицы или волка. Как пишет В.Н. Басилов, «Зверь или птица – древнейший облик духов» [39: 33]<sup>57</sup>. Отто Менхен-Хелфен, описывая костюм шамана, восклицает: «...Ведь это совсем не пальто, а "конь", на котором шаман поскачет к духам» [269: 307]. Лучше всего конь был отражён в кожаном костюме умершего Хамсаранского шамана, по случаю приобретённого П.Е. Островских, побывавшего в Тодже в 1927 году [343: 87]. Вероятно, наряд из шкур животных, кожи и перьев птиц когда-то носили все рядовые члены коллектива. Нося такую одежду, старались походить на то существо (животное или птицу), от которого вела своё происхождение родственная группа, и её надевали с целью подчеркнуть связь с тотемом-предком. По мнению Е.Д. Прокофьевой, шаманский костюм ведёт начало от обрядовой одежды, которую надевали охотники, устраивая «ритуальные пляски с целью привлечения зверя на промысле и обеспечения хорошей добычи» [363:30]. Со временем костюм, уподобляющий человека зверю или птице, исчез из общего обихода и сохранился лишь в

---

<sup>57</sup> У многих народов Сибири, в том числе у тувинцев, рисунки и фигурки птиц, в особенности хищных, считались, по воззрениям шаманистов, вместилищами духов-покровителей и защитников [69: 44-45].

шаманском культе [39: 117], что ещё раз доказывает его древнейшее происхождение.

На костюме шамана было большое количество железных бляшек, пластинок, трубчатых металлических подвесок, медных и шаровидных бубенцов. Одна часть подвесок служила вместилищем для духов, принадлежащих шаману, другие предметы (в основном металлические) служили щитом<sup>58</sup>, а некоторые элементы содержали лишь информацию о самом шамане и даже о количестве и разновидности обрядов, проведенных им в последнее время. Но все они, кроме прочего, издавали определённые звуки, соответствующие ситуации, возникающей во время камлания. Как отмечает С. Вайнштейн, «на шаманских костюмах оленеводов Тоджи белым подшейным волосом вышивались изображения костей человеческого скелета, солярные знаки, а иногда и фигуры животных» [74: 357], что должно указывать на общение и поклонение духам предков, или в других вариантах воспринималось как отвлечение враждебных духов от шамана. Среди других элементов костюма тувинского шамана следует отметить маленький лук со стрелами, изготовленный из железа, предназначенный для отпугивания духов.

Шаманскую обувь шили из лосиной ровдуги (или шкур овец, коз, косуль), покрой её был такой же, как у бытовой обуви. Голенище увешивали колокольчиками, железками, нашивали на них раковины каури.

Частью костюма являлась и специальная мягкая шаманская шапка (в виде налобной повязки), изготовленной из кожаной или войлочной полосы, обшитой цветной материей (красного, синего или чёрного цвета), на которой подшейным оленьим волосом (иногда ракушками каури) схематично вышивали части человеческого лица – глаза, нос, рот, уши, иногда затылочные кости. Иногда вместо вышивки в центре головного убора тувинцы прикрепляли деревянные маскети-личины, которые, как считалось, охраняли шамана<sup>59</sup>. Главным

<sup>58</sup> С.В. Иванов, ссылаясь на рассказы шаманов, пишет, что «их души вступали в яростную борьбу между собой ... и сами могли подвергнуться внезапному нападению. Отсюда возникла необходимость иметь на шаманском костюме те или иные предметы, осмыслявшиеся как элементы брони» [161: 138].

<sup>59</sup> По предположению М. А. Дэвлет это является отголоском тех масок-личин, которые использовались ранее и не только шаманами [139: 287]. На территории Тувы среди многочисленных наскальных рисунков древнего святилища Мугур-Саргола обнаружено около 250 масок-личин, представляющих стилизованное изображение

украшением шаманского головного убора были многочисленные перья, пришитые к внутренней стороне повязки вдоль верхнего края. Шаманы использовали перья орла, филина, совы, сокола, иногда глухаря, которые олицетворяли птиц – духов-помощников и покровителей шамана. Однако только головной убор с орлиными перьями олицетворял мощь и славу своего владельца [188: 50]. Кроме перьев орла, птиц, на шаманских головных уборах встречаются и рога, как отголосок о тотемном животном-быке (олене), что также указывает на силу шамана и является его защитой. По нижнему краю повязки нашивали бахрому, жгуты, низки бус, заканчивавшиеся раковинами каури, зубами животных или кисточками из ткани. Носили шаманский головной убор только во время ритуального действия-камлания.

Шаманский наряд представляет собой мистический «код», раскрывающийся только в контексте шаманского мировоззрения. Костюм издавна нес информационную функцию, поэтому процесс его надевания помогает шаману перейти в сакральное пространство, где возможно общение с духами. Любой артист перед вступлением в сценическое пространство, загримировавшись и надев костюм, ведёт себя (говорит, держится, ходит) по-другому – он преображается, погружаясь в другой мир. Таким образом, можно констатировать, что шаманский костюм и атрибуты — это своего рода «спусковые механизмы», вводящие шамана в особое состояние, из которого ему легче вступить в мистический мир. А зрителям, кроме звуковых эффектов, помогает это сделать «танцующий костюм» шамана, благодаря которому во время «пляски» усиливается эмоциональное воздействие на присутствующих, углубляется образность, легче рождаются ассоциации.

Удивительное наблюдение в области цветовой гаммы костюма шамана сделала А. Лукина, обратив внимание на её нейтральность [251]. Всё время подчёркивая мысль о том, что шаман – посредник, и его главная функция –

---

человеческого лица. Этими масками, по мнению историков, пользовались и шаманы во время совершения определённых обрядов. Можно предполагать, что в более поздние времена, когда уже начали изготавливать специальный шаманский костюм, маски постепенно потеряли ритуальное значение, а вместо них стали употреблять специальные головные уборы. В конце XIX-начале XX вв. тувинские шаманы лицевыми масками уже не пользовались.

общение с духами и хозяевами разных миров, логично предположить, что его ритуальная одежда должна служить своего рода «маскировочным халатом», вписывающим его в нужную ситуацию и делая его везде «своим». Именно такой костюм позволял окружающим сконцентрировать внимание на внутреннем ощущении, а не отвлекаться на внешние эффекты и яркие краски. К сожалению, сегодня хореографы при постановке танца шамана гонятся за внешними эффектами, зрелищностью, порой превращая шаманов в шутов.

Принято считать, что институт ученичества у тувинских шаманов не развит. По мнению большинства тувинцев, шаманы вообще не нуждаются в обучении, главное – наличие шаманского дара<sup>60</sup>. Есть и другие случаи, когда человеку, заболевшему шаманской болезнью, более опытный шаман помогает понять своё предназначение, учит правильно пользоваться своими способностями и как бы «открывает путь». Без этого ритуала неофит может сойти с ума или даже погибнуть. Поэтому процесс обучения шамана у тувинцев носит характер скорее «направительный» [300: 23], длится недолго – несколько дней, очень редко месяц. Так, *буга-хам* – «шаман-бык»<sup>61</sup> считался сильным шаманом и учил молодых шаманов искусству камлания. Во время обучения «шаман-бык» специально «репетировал» в своей юрте с молодым шаманом, учил его искусству исполнять шаманский танец<sup>62</sup>, самостоятельно сочинять свою мелодию, слагать стихи под удар бубна [185: 25]. В целом, процесс посвящения в шаманы остаётся закрытым для непосвящённых, а потому слабо изученным.

Ещё одной особенностью тувинского шаманства является сольное (индивидуальное) камлание, т.е. без помощников<sup>63</sup>. Если большинство обрядовых

<sup>60</sup> Как пишет В.К. Даржа «... шаманов никто не обучал, они получают информацию самостоятельно “общаясь с Высшими Силами”. Данное “свыше” через шаманов называли *чудулге*» [115: 5-6].

<sup>61</sup> Образ быка занимал важное место в идеологических представлениях и культах древнего населения Центральной Азии, о чём можно судить на основании археологических и этнографических материалов, а также данных тюрко-монгольского эпоса.

<sup>62</sup> Точнее, учил активному воздействию на Природу, так как именно танец – одна из самых действенных форм магического ритуала, пробуждающая и активизирующая тонкие энергии.

<sup>63</sup> В архивных записях мы нашли необычное высказывание: «Когда шаман камлает, его обрамляют по два человека с двух сторон, которые поют, *ыраажы*-певцы [504: 2]. Запись беседы сделана в Эрзинском районе, который граничит с Монголией, что накладывает свои особенности на все стороны жизни жителей этого района (кожууна), в том числе и на камлание шаманов. Выше нами описывалось участие юношей и девушек в танце пеелбек хакасского шамана. Добавим также, что в работе Н.А. Стручковой, которая ссылается на мнение В.Е. Васильева,

(ритуальных) танцев у многих народов – тюркских, славянских и др. – были массовыми (поэтому именно обрядовый танец становится основой народных танцев), то для тувинцев характерно сольное исполнительство. Это касается и вокала, и игры на инструменте и исполнения шаманского танца во время камлания. Возможно, эта особенность и явилась препятствием развития массового танца. Однако, во многом благодаря шаманскому камланию выделились отдельные виды искусства, за исключением танца.

Характерной особенностью является отсутствие гендерной разницы в ритуале камлания между шаманами – мужчинами и шаманами – женщинами. Это касается не только самого процесса камлания, но и ритуального костюма, атрибутов, компонентов камлания и др. Гендерный аспект исследования возникает в первую очередь в связи с рудиментами прежнего преобладания женского шаманства: так, например, в Колымском округе Якутии шаман мог камлать не в профессиональном костюме, а в женском одеянии<sup>64</sup>. У некоторых народов Севера: чукчей, ительменов и др. сильными считались шаманы «превращённого пола» – мужчины, уподобившиеся женщинам, и наоборот. Ритуальное превращение в женщину встречается также у камчадалов, азиатских эскимосов и коряков («мягкие мужчины»)<sup>65</sup>. Вероятно, причина совмещения в одном лице мужского и женского начал также лежит в древнем дуалистическом представлении о мире. Когда-то были белые шаманы, общающиеся с духами верхнего мира, и чёрные шаманы, общающиеся с духами нижнего мира. Но настали времена, когда понадобился универсум, «вращающийся» в двух сферах, вероятно, тогда же произошло совмещение мужского и женского.

Закрытость тувинского общества вплоть до начала XX века, как от людей, так и от идей проникновения цивилизации, урбанизации и т.п. – всё это «помогло» сохранить традиционную культуру тувинцев практически нетронутой,

---

якутский хороводный танец «осуохай» называется танцем удаганок (шаманок), что подчёркивает его связь с шаманским камланием [409: 4].

<sup>64</sup> В Туве шаманы (как мужчины, так и женщины) называются одинаково – *хам* (*кам*), в отличие от Якутии, где женщины–шаманки выделяются терминологически (уданки).

<sup>65</sup> Это явление, хотя и редкое, не ограничивается Азией: например, трансвестию (переодевание) и ритуальное изменение пола мы встречаем в Индонезии (*мананг бали* народа морских даяков), в Южной Америке (патагонцы и арауканы) и у некоторых североамериканских племен (арапахо, чейни, юте и др.).

что объясняет наличие непрерывающейся живой шаманской практики в современной Туве. В отличие от родственных народов, где функции ритуальных танцев были утрачены, а сами танцы со временем трансформировались в народные, в Туве шаманский танец как явление культуры сохранил свою сакральную природу даже на сцене. Впервые шаманское камлание было представлено в спектакле «Шаман» армейской художественной самодеятельности эпохи ТНР (сохранились фотографии 1925–1926 гг.), затем в первой национальной драме В. Кок-оола «*Хайыраан бот*» (букв. «Жалко себя», смысл. «Прощай, жизнь!», 1936 г.), а в 1970-х гг. в ансамбле «Саяны» был поставлен оригинальный сольный хореографический номер «Ритуальный танец шамана». С тех пор и до сего дня во всех сценических версиях (как драматических, так и хореографических) шаманское камлание в Туве по-прежнему предстаёт как целостное явление.

Шаманское камлание, как своеобразный комплекс различных видов искусств, послужил сильнейшим импульсом для развития нового типа жанров, направлений и видов профессионального творчества, при этом не растеряв свои исконные функции. Парадоксальность ситуации состоит в том, что тувинское шаманское камлание сегодня продолжает жить одновременно в двух ипостасях: в ритуально-бытовой сфере и на сцене, в обоих случаях сохраняя структуру обряда и его смысловое наполнение.

### **1.3. Этническая специфика буддийской обрядности (на примере мистерии Цам)**

Буддийская обрядность представляет собой сложную систему, включающую в себя разные компоненты: фундаментальные философские воззрения, мистические ритуалы, тантрические практики, мистерии. Цам как монастырская ламаистская мистерия представляет собой синкретическое единство ритуала и религиозного театра. Среди константных признаков данной



мистерии можно выделить танцевальный компонент, требующий специальной подготовки и овладения духовными практиками. Данный параграф призван: 1) определить специфику буддийской мистерии Цам; 2) рассмотреть локальные особенности Цама в Туве; 3) проанализировать движенческие компоненты тувинского варианта буддийской мистерии Цам; 4) проследить воплощение Цама на тувинской сцене.

Буддизм в Туве представлен в северном варианте и относится к направлению Гелуг, где мистерия Цам достигла своего наивысшего расцвета, для которой характерны особая пышность и красочность культовой практики. Философ-религиовед О.М. Хомушку рассматривает историю развития буддизма в Туве в контексте традиционных религиозных верований народов Саяно-Алтая, выделяя присущие им религиозно-синкретические комплексы [469]. Историк М.В. Монгуш обосновывает периодизацию проникновения буддизма в Туву, выделяя несколько волн<sup>66</sup> [292: 35-36]. Активно буддизм в Туве начинает развиваться тогда, когда стали приезжать монгольские и тибетские ламы по приглашению амбын-нойона Ламажапа и других правителей кожуунов относительно строительства монастырей, для проведения больших и малых богослужений, проведения религиозных праздников. Именно тогда, в 1772–1773 гг., в Туве появляются первые стационарные буддийские монастыри *хурээ* (хурэ) – Эрзинский и Самагалтайский. К началу XX века в Туве буддийские традиции уже были достаточно развиты<sup>67</sup>. В первые годы существования Тувинской народной республики (ТНР) монастыри продолжали строиться: с 1922 по 1926 гг. их число возросло до 31. В 1930-х гг. начались репрессии против служителей

<sup>66</sup> 1) VI-IX вв. – от тюрков и уйгуров (была незначительной и практически не оставила следов); 2) вторая половина XIII в. – более крупная (затронула верхушку власти, но осталась чуждой для простого народа, который сохранял шаманистские представления); 3) 70-е гг. XVI в. – волна, пришедшая с властью Алтын-ханов, самая сильная и решающая (когда буддизм стал официальной религией Монголии); 4) вторая половина XVIII в. – официальное принятие буддизма и окончательное его внедрение во все слои тувинского общества (покровительствующая буддизму политика Цинов).

<sup>67</sup> Об этом, в частности, свидетельствуют большое количество функционирующих монастырей (22 хурэ) и численность ламского сословия (около 4000 чел., т.е. примерно 10% всего коренного населения Тувы).

«жёлтой веры». Только в постсоветский период началось возрождение буддизма, особую роль сыграл приезд в Туву в 1992 г. Его Святейшества Далай-ламы XIV<sup>68</sup>.

Буддийская культура внесла много новых элементов в традиционный уклад тувинского населения – храмовую архитектуру, живопись, иной тип музыки, книгопечатание, библиотеки<sup>69</sup>. Хурэ являлись главными очагами образования и распространения письменной культуры<sup>70</sup>.

Буддизм переосмыслил и умело включил в свою практику праздничные даты традиционного тувинского календаря, обрядовую и культовую практику, не меняя смысла обрядности годового цикла, тем самым, не нарушая своего главного принципа — вписываться в сложившиеся культурные традиции разных стран и народов и по возможности срастаться с ними. Среди календарных праздников, в которых наиболее зримо присутствует буддийский компонент, нужно выделить Цам и Майдыр.

Как утверждает Ц.Д. Бальжанов, без изучения религиозно-философских основ, которые составляют ядро мистерии Цам, эта мистерия выглядит как театральное действо, аналог восточного театра, в котором присутствуют религиозные элементы, но смысл которых совершенно иной – имеет характер зрелища, а не является собственно литургией. Вместе с тем, по его мнению, мистерия Цам является именно литургией, выраженной в виде буддийской медитации, демонстрирующей в красочной и эмоциональной синкретической форме зрелищного искусства, доступной простым верующим, имеющей, помимо чисто внутренней направленности (изменения сознания), внешнюю, представленную, в том числе, и ритуальным танцем [38: 6].

<sup>68</sup> В республике начали строиться буддийские субурганы и храмы, возобновилась практика священнослужителей «жёлтой веры» и обучение тувинских послушников в бурятских и зарубежных храмах, представляющих различные религиозно-философские школы и направления.

<sup>69</sup> Материальная культура буддизма обширно представлена в буддийской коллекции Национального музея Республики Тыва им. Алдан-Маадыр (60 богатырей) произведениями изобразительного искусства, рукописями, ксилографами, предметами одеяния и быта лам, ритуальными принадлежностями.

<sup>70</sup> Помимо собственно ритуальных, монастыри (хурэ) являлись фактически единственными очагами просвещения в Туве. В них изучались: тибетский язык, алхимия, а также начала поэтики, ботаники, фармакологии, анатомии, медицины, философии.

Н.В. Абзаев полагает, что именно ритуальный танец в Цаме комбинирует два типа практики: медитационную и ориентированную на цель – достижение качественно иного, более организованного состояния психики как исполнителей, так и зрителей. Он считает мистерию Цам средством передачи особого знания через тщательно разработанный символический язык [9: 6].

Говоря о Цаме, как об единственном дошедшем до нас танцевальном культурном феномене буддизма в Туве, где танец играет ведущую роль, необходимо ретроспективно рассмотреть историю его изучения в Туве и более подробно остановиться на особенностях структуры и содержания тувинского варианта Цама.

Специальных работ по изучению Цама в Туве существует немного: В.П. Дьяконовой [135] и А.К. Кужугет [220]<sup>71</sup>, которые носят, в основном, описательный характер. Работ, подобных исследованиям В.М. Абзаева [9], В.Ц. Найдаковой [302] и Ц.Д. Бальжанова [38], в Туве, к сожалению, не существует. Имеются краткие зарисовки празднования Цама тувинцами в работах русских путешественников конца XIX – начала XX веков (Ф.Я. Кона [200], О. Менхен-Хелфена [269], М.И. Райкова [371], Г.Е. Грумм-Гржимайло [100]), а также исследователей С.И. Вайнштейна [74] и Т.Б. Будегечиевой [54]. Из путешественников, посещавших Туву на рубеже XIX–XX вв., наиболее подробное описание музыкальной части Цама оставил исследователь-тюрколог Н.Ф. Катанов, бывший в Чадане в 1889 г. [218: 125]. Работ, посвящённых пластической стороне Цама в Туве, нет. Причин тому несколько, и одна из них – сакральность Цама, его закрытость для непосвящённых.

Слово «цам» (монгольское произношение тибетского слова *чам*, в тувинском варианте произносится *сам*) в переводе означает «танец» или «танец богов». Следует внести ясность в терминологию: чем является Цам — танцем, мистерией или праздником?

---

<sup>71</sup> В других работах В.П. Дьяконовой [132, 133] и А.К. Кужугет [215, 216] мистерия Цам включена в общий контекст этнографических, культурологических исследований.

Цам – ритуальный танец, являющийся составной частью мистерии, куда также входят музыка и чтение мантр, и всё это исполняется в неразрывном единстве, что есть тайный религиозный обряд — мистерия, к участию в которой допускались только посвящённые. К тому же существует несколько видов Цама: разговорный; Цам-пантомима; Цам, посвящённый разным персонажам и событиям буддийской истории и мифологии.

Мистерия использовала как особого рода ритуалы и действия, так и приспособленные к своим нуждам элементы народного театра, в том числе комические сценки, отражавшие быт и нравы народа. Так, в западноевропейском театре центральным комическим персонажем становится Сатана или Люцифер, предводитель полчища чертей. В буддийском Цаме таким персонажем является *Саган-өгбен* – старик, осмысляемый не только как хранитель пастбищ и земли, но и как шаман – заклинатель духов природы, посредник между людьми и Эрлик-ханом. Мистерии устраивались монашескими общинами монастырей – и здесь мы можем провести параллель с западноевропейским театром. Разница лишь в том, что, как пишет С. Мокульский, «... религиозный театр Западной Европы, перейдя на рыночную площадь, окончательно теряет связь с церковной службой и превращается в мистирию, которая закладывает основу городскому театру и таит в себе зародыш светской драматургии» [285: 153]. А.Д. Авдеев делает такие же выводы, но уже по отношению к буддийской мистерии, говоря о её постепенном омирществе [11: 176], с чем категорически не согласна В.Ц. Найдакова, утверждающая, что «Цам не омирществовался, не перерождался и не утрачивал своего религиозного назначения» [302: 14-15], хотя мистерия вышла из стен храма и включила в себя народные сценки и пантомиму. Зрелищность была задана изначально и рассчитана на всех, а не только на мирян-богомольцев. Как полагает В.Ц. Найдакова, «информация, заключённая в сложной церемонии этого обряда с его заданной зрелищностью и театральностью, может быть прочитана как многопорядковая, многослойная, раскрывающаяся по-разному для разных кругов зрителей и самих участников мистерии, по уровню их сознания» [302: 16].

Таким образом, развитие мистерии в западноевропейском церковном театре и буддийских монастырях шло разными путями: если в Западной Европе развитие театра было направлено на выделение из лона религиозных мистерий жанров мирского театра, то буддийская мистерия сохранила присущий ей синкретизм и многослойность восприятия.

Многие исследователи смешивают понятия, говоря о Цаме — «театрализованное представление», «зрелище», «мистерия», «религиозный праздник»<sup>72</sup>. Здесь нет грубой ошибки, так как и в энциклопедическом словаре слово «Цам» трактуется как праздник в ламаизме [52: 1327]. Скорее всего, мистерия Цам, исполняемая в сочетании с богослужением, посвящённым Майдыру (тувинцы его ещё называли *Эргил*), воспринималась тувинцами как праздник и в действительности была таковым по масштабу и значению в религиозной жизни народа [135:113]. Разница была лишь в том, что в некоторых хурэ Цам и вынос Майдыра проходили в разные дни (непогода могла увеличить разрыв между этими событиями), а в других хурэ вынос Майдыра сопровождался предварительным выходом и танцем масок, и их сопровождением при обносе бурхана вокруг хурэ, что проходило в один день.

В тибетской религиозной культуре не все костюмированные представления и ритуальные танцы, исполняемые в монастырях, относятся к Цаму — они подразделяются на «чам» (Цам) и «гар», в зависимости от того, какое божество представляют танцоры. Тихие и спокойные танцы мирных божеств, для которых, прежде всего, характерны стилизованные движения рук, принадлежат к категории «гар». Танцы гневных божеств, повествующие о неординарном поведении персонажей, быстрые и энергичные, порой агрессивные (множество свидетелей, присутствующих при исполнении Цама, отмечают мощь и динамику танца, его «бешеную» энергетику), где основной упор делается на передвижение танцоров по «сцене», относят к «чаму» (Цаму). В Туве был распространён Цам докшитов

---

<sup>72</sup> Культуролог А.К. Кужугет определяет Цам как «яркое, зрелищное действо, вобравшее в себя выразительные средства предыдущих, доламаистских обрядов» [216:63-64].

(гневных божеств – хранителей веры), а главным персонажем был Эрлик-хан, или *Чойджал*.

Понимание сакральности Цама носителями тувинской культуры демонстрируют слова Очура Бальчира: «Смысл этих танцевальных действий состоит в том, что, когда после тяжёлых потрясений, когда совсем уже плохо станет и останется совсем мало людей, *Майдыр* смотрит – каковы эти люди, на что они способны» [504: 3].

Цам был призван: утратить всех преследователей веры Будды, продемонстрировав торжество истинного учения над всеми лжеучениями; укрепить религиозную веру среди массы простых верующих и напомнить о недолговечности всего сущего; установить контакт с высшими силами и, заручившись их поддержкой, символически уничтожить те силы, что препятствуют людям идти путем Просветления; очистить землю от скверны, негатива, недоверия перед приходом в этот мир нового – V Будды Майтрейи; уничтожить привязанности к материальному миру, что выразилось в сжигании «Сора»<sup>73</sup>, а в некоторых хурэ ещё и Линка. К функциям Цама также можно отнести: очищение сознания и души; распространение блага для местности, где проводится Цам; подношение всем Буддам, Бодхисаттвам и другим просветлённым существам, приумножения<sup>74</sup>.

Пара живых скелетов – Чичипати (они же воспринимаются хранителями кладбищ) – неперенные персонажи Цама, вне зависимости от количества персонажей, полностью «пожертвовавшие» своё тело демонам во время проведения обряда *чод*. Движенческая сторона обряда *чод* полностью копирует те действия, которые производит монах. Так, в описании данного обряда говорится о

<sup>73</sup> Отвращение ко всему материальному, в том числе к своему телу, внешности также является основой культа докшитов. Не случайно, уничтожая «Сор» (который во многих случаях представляет из себя человеческое тело – тело умершего человека), иногда это пирамида, увенчанная черепом, тем самым уничтожают ту самую привязанность к материальному (физическому) миру, трансформируя его элементы в высшее состояние. Цель обряда – добиться осознания, что тело и есть главный источник привязанности к жизни, что является, по учению Будды, главной причиной страданий и преградой на пути к Просветлению.

<sup>74</sup> Функция связана с накоплением заслуг и продлением жизни. Эффект приумножения выражается во многих аспектах, и один из них – танец. Поэтому присутствовать на празднике полезно всем, не только исполнителям Цама, но и простым зрителям-мирянам, что призвано приумножить заслуги человека, а значит улучшить его карму.

том, что, предлагая демонам и духам своё тело, монах попирал ногами своё «Я», демонов и богов, при этом он действительно топал ногами, как бы подтверждая свои слова, втаптывал в землю. Во время исполнения ритуального танца постукивал по земле пяткой в такт (можно предположить, как будто он стучался в подземелье), вертелся на одной ноге в обе стороны (думается, раскручиваясь и по оси демона, и по оси бога), подпрыгивал. Все движения говорят о том, что перед нами – апофеоз отрицания: персонаж призывает демонов на пир своего тела, отрекаясь от всех привязанностей. Одновременно он особым способом манипулировал различными предметами культа и играл на тамбурине и на трубе из бедренной человеческой кости (*канлиң*), призывая демонов на пир – всё это представляло своеобразный ритуальный танец, знание которого было необходимо так же, как и произносимый текст, и порядок совершаемых действий<sup>75</sup>. В тувинском варианте Цама мы наблюдаем лишь то, что Чичипати охраняют «Сор», отгоняя ворона, при этом они стоят на одной ноге в позе «дерева» (в системе занятий йогой). Данные персонажи находятся возле «Сора», который и есть жертва, приносимая демонам, символизируя освобождение человека от всяческих привязанностей. Здесь можно говорить и о своего рода инициации, символической смерти, процессе разрушения прежнего и рождения в новом, трансформированном, более гармоничном и очищенном состоянии. Не случайно в тоджинском варианте Цама огромное значение придавалось правильному сожжению «Сора». Лама, исполнявший этот ритуал, должен был бросить «Сор» в огонь так, чтобы у того не отпала голова, в противном случае ламу вполне могли лишить жизни. Суть тоджинского Цама состояла в сожжении «Сора» (приношении жертвы) и уничтожении *аза* (злого духа), в которого «стреляли» из ружей<sup>76</sup> и сжигали в котле с кипящим маслом, где между выносом Майдыра из хурэ и сожжением «Сора» исполнялись танцы персонажей Цама. Праздник Майдыра хурэ устраивало на следующий день.

<sup>75</sup> Не случайно во время выхода Чойджала – самого главного персонажа Цама – звучал именно этот инструмент (канлинг).

<sup>76</sup> Использование ружья – особенность тоджинского варианта Цама (это может объясняться тем, что для тувинцев-тоджинцев характерен охотничий промысел).

Цам проводится один раз в году в строго установленное время. Существует версия, что именно в это время (первая декада августа) небо «открывается» (граница между небом и землей становится практически незаметной), поэтому боги, души предков и духи могут проникать в наш мир. Именно поэтому в это время легче всего визуализировать желаемый образ.

По классификации В.Ц. Найдаковой, все персонажи Цама можно разделить на несколько групп. В первую группу входят маски гневных и грозных божеств из ряда докшитов со свитой, вторую составляют маски птице- и звероголовых божеств, третью группу составляют персонажи, представляющие разных людей [302: 8-10].

Гневные маски Цама — могущественные, очень сильные на уровне энергии, поэтому они демонстрируют собой не умиротворение (как в Калачакре), а движение, действие. Особенно зловещий вид имеют маски гневных и грозных божеств из ряда докшитов — хранителей веры, «защитников веры, закона», которые и являются главными персонажами этого Цама. Этот вид Цама ещё называют докшитским. Один их внешний вид должен был отпугивать врагов буддизма и вселять ужас в сердца зрителей. Окраска «лиц» у них зловещая (красная, синяя, зелёная), выражение — хищное, свирепое, кровожадное. У некоторых есть третий глаз во лбу — символ психической энергии, духовности, при помощи настройки которого на волновые элементы различного характера можно воздействовать на многие явления природы, включая физические и химические процессы. По мнению тувинцев, три глаза дают возможность видеть Прошлое, Настоящее и Будущее. Сверху маски украшены тиарой из черепов от одного до пяти<sup>77</sup>. Пять черепов в диадеме — символ преодоления пяти грехов, означающих человеческие пороки — зависть, жадность, гнев, гордыню, корысть (в другом варианте — невежество, жадность, гордость, гнев и любопытствие). Чем большее количество черепов на тиаре, тем могущественнее гневное божество. Однако этот гнев благой, потому что устрашает не только людей, враждебно настроенных к Учению, но и злых духов — всех, препятствующих человечеству

<sup>77</sup> Пять — у высших божеств, три — у божеств рангом ниже, и один — у местных защитников.



идти по пути Просветления. Таким образом, одним из содержательных смыслов танца докшитов является уничтожение духовного негатива.

Другой атрибут всех гневных божеств – ожерелье из отрубленных человеческих голов – означает победу мудрости над эгоизмом (иногда они заменены крупными деревянными чётками). Иногда нагрудные украшения заменяются так называемым «зеркалом» – металлическим медальоном с изображенным в центре семенным слогом данного божества<sup>78</sup>.

Разным тантрическим божествам соответствуют разные виды оружия и ритуальные объекты: треугольные флаги, чаши, мечи, жезлы, петли и т.д. Правда, в имеющихся описаниях тувинского Цама нигде не встречается упоминание о таких объектах<sup>79</sup>.

Выход и танец докшитов, который осмысливается не только как демонстрация устрашения, но и уничтожение энергетического негатива, очищение земли, предшествует выходу (выносу) Майтрейи – единственного бодхисаттву, которого признают все без исключения направления буддизма. По сути, Майдыра должны «сопровождать» боги и духи местности, что и делают докшиты. Исходя из этого и строится пластический рисунок танца и движения персонажей.

Говоря о внешнем проявлении, мы уже отметили зловещий вид масок, их выражение и символику, а позже остановимся на движенческой стороне Цама. Рассмотрим внешний облик персонажей в целом. В иконографии буддизма – *тханка* (буддистская икона на ткани) – существуют определённые каноны: будды наделены стройным и лёгким телосложением, высоким ростом; бодхисаттвы сложены так же, как и будды, но они ниже ростом. Для гневных воинственных божеств характерны богатырское телосложение, коренастая фигура с тяжёлым торсом, большим животом, короткими и толстыми конечностями, короткой и толстой шеей, большой головой, квадратным или круглым лицом, круглыми

<sup>78</sup> У Эрлик-хана также присутствует зеркало, куда он заглядывает, когда ищет души. Здесь мы прослеживаем чёткую параллель с шаманским зеркалом (*күзүңгү*), которое имел только «сильный» шаман.

<sup>79</sup> Речь идёт только о луках, стрелах, ружьях и палке с набалдашником. Скорее всего, специальные ритуальные атрибуты ранее присутствовали, но нам пока не удалось отыскать их описание (возможно, что вышеперечисленные объекты в Туве были заменены на местные, узнаваемые предметы).

глазами навывкате, мясистым носом и широко разинутым ртом с хищно удлинёнными острыми клыками, рогами с языками пламени. При этом следует помнить, что чудовищность облика гневных божеств воспринимается буддистами не как средство устрашения людей, а как уничтожение злых духов, мешающих людям идти по пути духовности. Здесь, на примере *тханка*, ярко предстаёт система соответствий человеческого мышления, где противопоставлены спокойная духовность и гневная ярость как показатель высокого и низкого. В случае с Цамом не совсем так — здесь действуют «свои», сценические законы и правила. На роли в Цаме монахов назначали не в соответствии с их танцевальными способностями, а исходя из практических соображений фактуры человека. Например, высокого худого монаха могли выбрать на роль Чойджала, а невысокого резвого монаха могли поставить на роль Оленя (тиб. *ча-грот*). И сегодня в профессиональном танцевальном искусстве действует этот же принцип — актёра назначают на роль не столько в соответствии с его внутренними задатками, сколько, в первую очередь, сообразуясь с его внешностью, от которой в подавляющем большинстве и зависит амплуа. Так как танец — искусство, в первую очередь, визуальное, внешность актёра ассоциируется с образом, создаваемым им на сцене, и только потом учитываются способности актёра, но никогда наоборот<sup>80</sup>. Исходя из этого принципа, и подбирались исполнители Цама.

Хотя сегодня трудно восстановить все локальные особенности и детали тувинского Цама, но изучение различных источников (в том числе впервые вводимых нами в научный оборот) не оставляет сомнений главенство Чойджила, или Шойжана (эквивалент божества тенгрианско-шаманского пантеона Эрлик-хана), как главного персонажа Цама. Последним появлялся *Чойджил* (*Чойджал*) в устрашающей маске головы быка тёмно-синего цвета<sup>81</sup>, с огромными рогами, на

<sup>80</sup> Да и в обычной жизни человек маленького роста, да ещё и худенький, за редким исключением воспринимается людьми серьёзно. Правильнее даже сказать, что такой человек не вызывает страха, а значит и уважения. Начальник должен быть большим (желательно высоким, но не худым, а в теле). В Цаме он однозначно должен быть высоким (ближе к небу), что является мерилем духовности, но не толстым — признак приземлённости.

<sup>81</sup> Образ быка ассоциируется с кругом представлений о злых духах, смерти, земле, мучении, нищете, грязной работе — со всем, что может быть обозначено в тюркских языках через чёрный (тёмный) цвет.

концах которых пламенели языки огня, что должно было говорить о ярости<sup>82</sup>. Его сопровождала свита с мечами в руках, перед ним лили кровь из чаши, сделанной из человеческого черепа (символа духовности). В тибетском буддизме широко используются атрибуты из человеческих костей (духовые инструменты канлинг, чаши из черепов) – и это может объясняться, в том числе, заимствованием из религии бон (*бон-по*), где кровавые жертвоприношения животных практиковались очень долго<sup>83</sup>. Ц.Д. Бальжанов отмечает, что «этнофилософские характеристики мистерии проявляются у различных этносов Центральной Азии по-разному» [38: 7], соответственно, особенности Цама в Туве во многом определяются особенностями истории и кочевой культуры тувинцев, специфики национальной культуры, образа жизни и мн. др. Поэтому в тувинском варианте Цама мы встречаемся с описаниями, где неразрывно связаны танец божеств (докшитов) и пантомима, в основном персонажей данной местности – Белого Старца (старика с белой бородой), духов местности, ацзаров, Хашин-хана с детьми.

Более подробно Нарынский вариант Цама, как вариант тувинского Цама, рассмотрен в работе В.П. Дьяконовой [135]. Он интересен тем, что состоял из двух частей: 1) *хөг* (тув. «радость, веселье, шутка»), который являлся своего рода вступлением в Цам; 2) собственно Цам. Для *хөг* характерно большое количество персонажей, постепенно вовлекаемых в действие. *Хөг* отличался большим разнообразием персонажей: здесь принимают участие дети – и мальчики, и девочки, что само по себе удивительно, так как обычно женщины в Цаме участие не принимают. «Белый старик» выходил без маски, зато один глаз был завязан

<sup>82</sup> По буддийской версии (которых существует несколько вариантов), монах, находящийся в медитации почти 50 лет, обезглавленный ворами, после казни приставляет себе бычью голову и становится самым ужасным демоном-губителем, неистовство которого столь велико, что во время исполнения Цама специальные «стражники» отгоняют людей от круга, где танцует Чойджал, чтобы никто до него не дотрагивался, иначе это грозит человеку бедой (возможно, смертью).

<sup>83</sup> Ритуальный бонский кинжал *нурбу* стал атрибутом некоторых буддийских божеств (в тибетской религии *бон-по* бог, он же Будда – одновременно и жрец, и заклинатель). Все эти детали говорят о демонстрации могущества буддийской веры над предыдущими формами верований, её несокрушимой победе. Существует множество легенд, рассказывающих о победах буддизма над злейшими врагами, которые впоследствии становились грозными хранителями веры. Здесь связь с шаманизмом просматривается достаточно ясно и в многобожии, и в посредничестве с миром духов.

чёрной материей, что указывало на его мудрость. Этот персонаж не танцевал, на этот факт исследовательница указывает отдельно. Есть персонажи, например, бабочки, и два голых человека (*хөглуг* – весёлый персонаж), которых мы не встречали больше нигде и назначение которых для нас остаётся загадкой, *ацыр* в масках драконов с луками и стрелами в руках, батыры в железных кольчугах с медными щитами и деревянными мечами, самец марала (*буг*) и маралуха (*сага*), маски вороны, лисицы, обезьяны. Все перечисленные персонажи исполняли пантомиму, а 8 сыновей (*дидиг чат*) и 8 дочерей Чжамсарана (*кэгэны*), как отмечает В.П. Дьяконова, «исполняют танец из несложных ритмичных движений: мальчики наклоняются к девочкам и шепчут им что-то на ухо. Роль бабочек сводится к хождению по кругу» [135: 120-122]. Драматургия Цама была тщательно разработана и захватывала зрителя, вовлекая его в действие. Таким образом, здесь мы фактически имеем дело с церковным театром, вобравшим в себя огромный пласт народных традиций, обычаев и обрядов<sup>84</sup>. Цам следовал за *хөг* без разрыва, и здесь также присутствовали персонажи, характерные именно для нарынского хурэ – бурханы *Чооцэ* и *Цанык*. Цвет одежды этих бурханов ясно давал понять, кем является данный бурхан. Известно, что в Монголии каждый монастырь избирал себе покровителя из числа докшитов, которого и чествовал, т.е. ему посвящался сюжет Цама. Возможно, эти бурханы и были покровителями нарынского хурэ, а может это был *Чжамсаран*, который не участвовал в Цаме, но выходили восемь его сыновей и дочерей (движения бытовые, а не танцевальные, так как ни один исследователь и путешественник не говорили о танцевальных движениях этих персонажей). К сожалению, в исследовательской литературе об этом мы тоже пока не обнаружили никакой информации. Среди масок животных был верблюд (что не удивительно, так как в этой местности было развито верблюдоводство), а также маска слона, которая, как и другие одиннадцать животных «символизировала добычу бурханов *Чооцэ* и *Цанык*, которую они будто бы получили, путешествуя по свету» [135: 123]. Таким образом, вместе с

<sup>84</sup> Культуролог А.К. Кужугет пишет об этом так: «Если в целом ламаистская мистерия — это грандиозное, запоминающееся зрелище, смысл которого многим зрителям был непонятен, то интермедии, ради которых, собственно и съезжались на сам зрители – это настоящий народный театр комических миниатюр» [216: 59].

локальным своеобразием, здесь также присутствуют элементы индийской культуры<sup>85</sup>, что характерно для буддизма в целом, но не характерно для северного буддизма.

Далее, как описывает в своей работе В.П. Дьяконова, каждый лама, изображавший бурханов *Чооцэ* и *Цанык*, обращался со словами благопожелания, сопровождая танцевальными движениями<sup>86</sup> [135: 123]. Всё, что происходило далее, было своеобразным общественным молением. С другой стороны, известны и разговорные формы Цама, где, кроме танцев, присутствовали не только монологи, но и предполагался ответ – эта часть в основном была связана со сценами, где действовал *Саган-өгбен*<sup>87</sup>.

Цам, проводимый в Самагалтайском хурэ, также имел свои особенности, состоящие в порядке проведения, сюжете, отчего зависел и набор персонажей Цама, и танцы, исполняемые ими. Цам в Самагалтайском хурэ по своей структуре приближается к описанному В.Ц. Найдаковой бурятскому варианту Цама [302], где имелась строго установленная структура цама, состоящая из 8 танцев: 1) 5 самов (образов) Майдыра; 2) сам 21 женских божеств *дарийги*; 3) три сама божества *Шойжаң (келиң саңмаалыг, саңчы товулаан шойжаң, ооң саминдиизи)*; 4) *Магала* Махакала, Его *шидирваала* (образ Его великого героя), *75 харлар* (друзья, сопровождающие); 5) Божества *Самы*, Его друзья-хоры *Шалчи Коңгар, Сиңги, Чүспүрүң*; 6) Намзырай (*келиң саңмаалыг, саңчы товулаан шойжаң* – богатое, глухое, слышащее только звук морской раковины *туң*, божество); 7) *Шойжаң дигваа Чамзырың* (гневное божество), *Ирикти самоо, Соруктан Марбу* и Его 29 друзей-хоров – всего 32 персонажа; 8) *Шампан – Хан* (распорядитель) всего сама. Вышеописанные божества вместе с хорами-друзьями танцуют отдельно друг от друга, а божество *Шампан* танцует один самы всех вышеуказанных персонажей. Сам Шампанав Самагалтайском хурэ исполнял

<sup>85</sup> Влияние которой достаточно подробно рассмотрены через призму тувинской сказочной традиции в исследовании А.С. Донгак [119].

<sup>86</sup> Слово «танцевальными» стоит в скобках и с вопросительным знаком, видимо, для наблюдавшего зрелище это было не однозначным. Возможно, то, что делал монах, напоминало движения, которые мы сегодня можем отнести к гимнастике у-шу. Но, скорее всего, исходя из логики Цама, каждое движение было строго регламентировано и «привязано» к слову, произносимому мысленно, и музыкальному сопровождению.

<sup>87</sup> Белый Старец — тув. *Ак-Салдыг Ирей* или *Саган-өгбен*, от монг. *Цаган-Убугун*.

старик Ендан. Все божества одевали *бак* (маска, которую одевают на голову), *куптас* (цветная шёлковая одежда участников церемонии *самнаар кижилер*) [504: 1-2] (фрагмент документа о Цаме см. в Приложении №1). Некоторые персонажи имели приближённых – группу лиц, которые, как предполагалось, сопровождали то или иное божество (так, например, Магала имел 75 приближённых), у другого персонажа их были сотни. Миряне это знали, но эти сопровождающие никогда не выходили из монастыря – это своего рода условность, которая не требовала явного физического подтверждения.

И.Я. Исполнев даёт описание ещё одного варианта Цама (вступительного); по его рассказу понятно, что Цамов (сюжетов) было несколько [164: 55-56]. Ламы в масках овец, ягнят, волков, коров и т.д. танцуют, разыгрывая следующий сюжет: овца и козлята (наверное, должны быть ягнята) будто мирно пасутся: неожиданно появляется волк и все бегут от него, прячутся; волк не может их поймать; в это время приходит пастух, который убивает волка. Так заканчивалось первое отделение монастырского праздника Цам, что по описанию напоминает тоджинский вариант *хөг*.

В путевых заметках путешественников и в научной литературе о Туве практически отсутствует описание других буддийских праздников. С Цамом картина обратная<sup>88</sup>. Объяснение этому явлению мы находим в том, что Цам в прошлом действительно был самым необычным, ярким впечатлением в жизни людей, как по форме, так и по содержанию<sup>89</sup>. Если учесть, что у тувинцев не сложились собственные формы традиционного театра, с присущими ему компонентами, то Цам восполнял этот пробел с лихвой. И хотя Цам — религиозный праздник (и чтобы ориентироваться во всех процессах, задействованных в Цаме, нужна колоссальная база философских знаний и определенный опыт в освоении тибетских тантрических практик), тувинский Цам

<sup>88</sup> М.В. Монгуш, к примеру, отмечает, что «часто встречаются довольно подробные описания религиозной мистерии Цам и почти не упоминаются другие события буддийского календаря» [292: 152].

<sup>89</sup> Тувинский писатель старшего поколения С.А. Сарыг-оол в своей повести также отмечает яркость впечатлений от обрядового танца «После этих танцев все другие развлечения ... померкли для меня. Это было самое прекрасное, что я до сих пор видел» [395: 94].

был адаптирован к местным условиям, включал в себя элементы традиционных верований, народных обычаев и обрядов, персонажей, элементы народного костюма, привычные атрибуты и др., что делало его доступным народному сознанию. Так легче достигалась цель распространения и укрепления религиозной веры среди массы простых аратов.

Основополагающим в ритуале Цама являлась не столько красота и грация танца, сколько его содержательность и точность исполнения. Ответственность и сложность задач, решаемых в процессе ритуального действия, объясняли, почему исполнение танцев божеств (в нашем случае докшитов) было возложено на лам высокого ранга, уровень развития и состояния внутреннего психического мира, сознания и подсознания которых был значительно развит и должен был получить в танце телесное воплощение. Неточности или сбои в этом священном тексте были недопустимы. Других персонажей также исполняли ламы и хураки (*хуурактар* – ученики, послушники) разного уровня посвящения. Часть персонажей исполнялась мирянами, возможно, за определённую плату, и в разных хурэ это было отдельным образом оговорено. Также присутствовали детские персонажи, по-разному представленные в различных тувинских хурэ: сыновья и дочери Чойджала, бабочки, дети, разыгрывающие пантомимную сценку. В большинстве своём они были послушники, а значит, также получившие первую степень посвящения. А вот девочки, исполняющие бабочек и дочерей Чойджала в Нарынском хурэ, скорее всего, были приглашёнными. Первоначально роль руководителя Цама, вероятно, выполняли приезжие (монгольские, иногда тибетские) ламы, а позднее тувинские. Персонажи варьировались в зависимости от сюжета Цама, бытовавшего в том или ином монастыре.

Каждый танец разучивался в соответствии с традицией данного монастыря, которая неизменно передавалась из года в год от учителя к ученику изустно. Личная демонстрация, объяснение и индивидуальные исправления являлись единственным способом передачи традиции танцев в монастырях от одного поколения другому. Обучение монахов и главная роль во время исполнения танцев была возложена на опытного мастера по танцам (он же являлся

начальником, руководителем всего действия, как балетмейстер в любом театре, если речь идёт о постановке танцевального действия). В Туве он назывался *шампан*<sup>90</sup> (в Бурятии – *чомбон*). В руководстве по Цаму, которое имелось в каждом хурэ, описывались только движения ритуальных танцев, но ничего не говорилось об их значении, так как текстовое описание использовалось лишь для облегчения запоминания посвящёнными, прошедшими длительную танцевальную подготовку, и специфичность знаковой системы танца затрудняла его фиксацию. Подразумевается, что посвященные использовали и сегодня используют руководство как своего рода шпаргалку, которой пользовался только *шампан*.

Чтобы принять участие в церемонии, ламы проходят затворничество (в Туве репетиции перед Цамом начинались недели за две). Они медитируют<sup>91</sup>, читают особые мантры, созерцают то божество, которое затем будут представлять в танце, впитывают его энергию, чтобы затем, облачившись в маску и костюм, «стать» этим божеством на время церемонии.

Особый интерес представляет для нас движенческая сторона Цама. Для этого необходимо рассмотреть определённый свод правил, регламентирующих эти движения. Танец грозных божеств характеризуется, во-первых, широко поставленными ногами<sup>92</sup>. Восприятие Эрлик-хана – гневного божества, как хозяина земли, определяется цветом его маски и образом быка, поддерживается и атрибутами, и движениями, несущими энергетически мощный заряд. Как отмечает А.К. Кужугет, «движения участников Цама были медленные, иконографические, позы персонажей, как стоп-кадр, фиксировались на несколько секунд» [215: 124]. Каждая такая остановка должна была производить сильное впечатление вкупе с направленным устрашающим взглядом. Такие позы могли

<sup>90</sup> В тувинских хурэ было некоторое число лам, выполнявших различные обязанности как во время службы, так и в повседневной жизни хурэ: это были, например, *демичи*, *кумзат*, *шомба*, *дуганчы*, только в отличие от Бурятии, функции *шомба* исполнял не *хелин* (*гэлун*), а обычный пастух (эта особенность пока тоже не находит объяснения) [504: 5].

<sup>91</sup> Целью обрядовой медитации, как объясняется в учебнике по народному творчеству нового поколения, является постепенное накопление внутренней энергии с последующим её одновременным выплеском всеми участниками медитации вовне и влиянием таким образом на какие-либо природные катаклизмы и пр. [177: 16].

<sup>92</sup> Если искать параллель, то мы её находим в классическом танце – это 2-я позиция, только шире и в глубоком *plie* (приседании) с широко раскрытыми руками. Эта поза подтверждает выше высказанную мысль о внешнем виде грозных божеств, изображённых на тханка, но с поправкой на сценические правила.



быть как на двух ногах, так и на одной, другая была поднята вперёд или в сторону и согнута. Другим движением, которое пластически характеризует грозных божеств, является кружение (вращение) вокруг себя, исполняемое как по ходу, так и против хода солнца<sup>93</sup>.

При исполнении танцев особое значение имел жест, так как маска покрывала лицо<sup>94</sup> и его выражения не было видно. Именно по этой причине, по мнению В.Е. Баглая, поза и жест были канонизированы [32: 171]. Возможно, особые танцевальные движения, элементы, мудры присутствовали в танце женских божеств *дарийги*, но их описаний, а также и рисунка танца, мы, к сожалению, не имеем. Что касается других персонажей Цама, то в описаниях мы, в основном, встречаемся с шествиями, элементарными танцевальными, а чаще ритмическими упражнениями и комической пантомимой.

Театрализованное действо проходило на улице перед храмом, хотя начинался Цам внутри храма, где проходила закрытая часть богослужения. Сам же храм служил своего рода декорацией. В крупных хурэ на фасад храма вывешивали *тханка*<sup>95</sup> большого размера (или несколько *тханка* поменьше) с изображением божеств, представленных в танце, и буддийских учителей, которые также очищали и гармонизировали пространство вокруг храма.

Своеобразная сцена, на которой проходила мистерия Цам, осмыслялась как мандала (круг) и имела форму круга или кругов<sup>96</sup>, представляющих собой первичный символ Неба, который очерчивали либо белым песком (как на Тодже), либо мелом или известью. Все персонажи исполняли свой танец строго по регламенту – чем выше по статусу божества, тем ближе к центру они танцевали.

<sup>93</sup> Здесь вновь просматривается взаимосвязь с религией бон-по, в которой знак солнца, вращающегося в обратную сторону, является главным символом религии. Как отмечает геше Лобсанг Тубтен (тибетский лама), темп движения персонажей Цама зависел от их характера [503].

<sup>94</sup> Маски Цама были большими (в несколько раз больше человеческой головы) и тяжёлыми, поэтому их надевали не на лицо, а на голову [11: 171] (что, по утверждению А.Д. Авдеева, было более древним способом её ношения) отчего маски былинемного закинута вверх, как будто «смотрели» в небо. Благодаря такому ношению маски исполнители выглядели значительно выше. Исполнители Цама смотрел либо через отверстие рта маски, либо покрывали лицо тканью с прорезями для глаз.

<sup>95</sup> Буддийская икона на ткани.

<sup>96</sup> Геометрия мандалы представляет собой горизонтальный срез вселенной, где всё стремится к центру, представляющему собой абсолютную реальность и бессмертие. Мандала символизирует так называемый «храм чистоты» – магическую область, где происходит очищение от духовной грязи и нечистоплотности.

Руководитель церемонии находился в центре мандалы, в квадрате – символе священного места, откуда и руководил её ходом. Когда начинался обнос Майдыра–пурхана вокруг хурэ (в одних хурэ *Эргил*, т.е. «круговращение» был финальной частью праздника, в других только после него начинались обрядовые танцы), то делалось четыре остановки по четырём частям света, обозначенных столбами. Кроме того, что столбы осмыслялись как стороны света, они ещё представляли из себя порталы или ворота, через которые можно проникнуть во дворец, находящийся в центре, с четырех разных сторон света.

В 1920-1930-х гг. мистерия Цам была постепенно вытеснена не только из ритуальной сферы буддизма, но и из духовной жизни тувинцев. Некоторые элементы мистерии позже, уже в светской форме, появлялись на театральной сцене в виде отдельных концертных номеров («Богини», «Статуэтка») или становились определённым фоном, либо канвой действия. Знакомство с буддийскими многорукими женскими божествами, украшавшими юрты не только богатых, но практически всех тувинцев, натолкнуло балетмейстера А.В. Шатина в 1940-х гг. использовать рисунок «паук» в танце «Звонящая нежность». Через 40 лет элементы мистерии Цам впервые стали частью хореографической картины<sup>97</sup> в концертной программе Государственного ансамбля песни и танца «Саяны» («Сказание о влюблённых», постановка Г. Алексидзе). В 1990-х были поставлены одноактный балет «Жертвоприношение божеству» (постановка В. Донгака) и хореографическая зарисовка<sup>98</sup> «Сила любви» (постановка О. Монгуша), вдохновлённые мотивами Цама. Маски Цама стали неотъемлемой частью театрализованного действия в рамках возрождаемого праздника Шагаа, правда, образы и маски Цама, так же, как и шаманские образы, чаще всего используют для зрелищности и экзотики<sup>99</sup>. К тому, чтобы полноценно отправлять мистерию

<sup>97</sup> Хореографическая картина, так же как и сюита относится к крупным (сложным) формам. Хореографическая картина «Сказание о влюблённых» была поставлена в 1984 году в творческой мастерской эстрадного искусства при Ленконцерте, где для государственного ансамбля песни и танца «Саяны» создавали новую концертную программу (1984 год).

<sup>98</sup> Набросок, эскиз к большой серьёзной постановке.

<sup>99</sup> Например, в современной музыкальной жизни Духовой оркестр Правительства Республики Тыва под руководством Т. Дулуша успешно реализует такую оригинальную форму выступлений, как сочетание «концерта на плацу» с театрализованным представлением масок мистерии Цам. Шествие масок Цам стало традицией

Цам, современные хурэ в Туве пока не готовы, эта часть обрядовой практики еще нуждается в восстановлении. При этом, Цам – уникальный сплав целого ряда видов художественного творчества (танца, музыки, драматического действия, изобразительного искусства) с региональными и национальными особенностями. Монгольский ученый Батнасангийн пишет: «Как ни далека была буддийская мистерия цам с её мистическим смыслом от реальностей жизни, всё же зрелищная сторона обогащала эстетическое мышление и зрительский опыт монголов» [41: 24]. То же самое можно сказать и о тувинцах. Присутствие масок Цам в различных формах современной культурной жизни Тувы говорит о том, что Цам стал неотъемлемой частью тувинской культуры, в том числе и танцевальной.

### Выводы по I главе:

1. В системе тэнгрианства, как древнейшей форме «небесно-солнечной» религии, через *деви* (так называемый «танец орла»), наиболее зримо и ярко воплощается сакральная вертикаль «Небо – Земля». Освоенность жизненного пространства кочевника проявлена через культ коня, обозначившего срединный уровень трёхчленной модели мира (горизонталь).
2. Хотя название «танец орла» прочно устоялось в культурном сознании жителей Тувы, не следует связывать данный обрядовый танец только с образом орла, поскольку важнейшим в танце является само ритуальное действие – обращение к Верховному божеству: неслучайно в этимологии слова *деви* заложено именно действие (пинать, упираться, хватать и т.п.). Здесь возможно использование любых солярных образов-символов (орёл, сокол, бык, горный козёл и др.).

3. Истоки артистической деятельности в тувинской культуре находятся в шаманском обряде камлания, представляющего собой древнейшую форму синкретичного сольного театрализованного действия, в основе которого лежит подражание образам зверей и птиц (духов-помощников шамана).
4. При этом *девиц* и «шаманский танец» (*хамның самы*) не трансформировались в другие формы танца (как это произошло с якутским осуохаем), а демонстрируют определенную консервативность структуры и смысловых компонентов как в современной практике, так и в сценических версиях драматического и хореографического творчества.
5. Привнесённая в тувинскую культуру буддийская мистерия Цам стала первой формой религиозного театра, в котором функции участников действия (музыкантов, чтецов, танцоров в масках, распорядителя) строго регламентированы, а танец как таковой выделен и является наиболее зрелищным компонентом мистерии.
6. Особенностью всех ритуальных форм танца у тувинцев стало отсутствие собственно женских танцев: шаманский танец в гендерном отношении нейтрален, а партии женских божеств в Цаме исполняли мужчины-монахи.
7. Присутствуя имплицитно в традиционной культуре тувинцев, различные движенческие, пластические элементы (бытовые, трудовые, игровые, обрядовые) не получили воплощения в законченных формах народного бытового танца (подобно народным танцам других тюрко-монгольских народов), а рассмотренные в главе традиционные формы танца так и не вышли за рамки ритуально-обрядовой сферы, что является характерной особенностью исследуемого материала.

## ГЛАВА II. ТРАНСФОРМАЦИЯ ТУВИНСКОГО ТАНЦА В УСЛОВИЯХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЫ

### 2.1. Процесс трансформации тувинского танца в историко-культурном контексте

В XX веке происходит трансформация ритуально-обрядовых форм тувинского танца, связанная с историко-культурными преобразованиями: за короткий промежуток времени Тува из северной окраины Цинской империи<sup>100</sup> стала южно-сибирской окраиной Российской империи<sup>101</sup>; пережила краткий этап государственной самостоятельности (ТНР)<sup>102</sup>, последней из национальных автономий вошла в состав СССР<sup>103</sup> и сейчас является субъектом РФ<sup>104</sup>. Советское влияние<sup>105</sup> отразилось на развитии профессиональных видов художественного творчества, включая танцевальное. Задачей данного параграфа является попытка проследить в общих чертах процесс трансформации тувинского танца и на этой основе обосновать его историческую периодизацию. Многие существующие пробелы в истории тувинского танца удалось реконструировать в ходе личных

<sup>100</sup> В результате разгрома Джунгарского царства войсками Цинской династии в 1757 году население Тувы попало под иго Китая и находилось в составе Цинской империи вплоть до 1911 г. [292: 36]

<sup>101</sup> В апреле 1914 г. Российское правительство по настоянию Николая II объявило Туву находящейся под российским протекторатом и включило ее под именем Урянхайского края в состав Енисейской губернии Иркутского генерал-губернаторства.

<sup>102</sup> С 13-го по 16 августа 1921 года в селе Суг-Бажы прошёл Всетувинский учредительный хурал (съезд), на котором была принята резолюция о создании самостоятельного тувинского государства Танну-Тува – официальное название с 1921 по 1926 гг., далее – Тувинская аратская, Тувинская народная республика (ТАР, ТНР).

<sup>103</sup> 17 августа 1944 года VII сессия Малого Хурала ТНР приняла декларацию о вхождении Тувинской Народной Республики в состав СССР и обратилась с ходатайством в Верховный Совет СССР принять ТНР в состав СССР. 11 октября на заседании Президиума Верховного Совета СССР было принято решение о принятии Тувинской Народной Республики в состав Союза Советских Социалистических республик на правах Тувинской автономной области (Тувинская АО). С 10 октября 1961 года по 1991 год Тува была Автономной Советской Социалистической Республикой (Тувинская АССР) в составе РСФСР.

<sup>104</sup> В настоящее время Тува (*Тыва*) является субъектом Российской Федерации под названием Республика Тыва.

<sup>105</sup> В 1940 году, чтобы возглавить музыкально-драматический театр, был приглашён профессиональный театральный режиссёр Иван Яковлевич Исполнев, а с 1943 года в ТНР работала группа приезжих советских специалистов: А.В. Шатин (хореографическое искусство); Л.И. Израйлевич (музыкальный инструктор); Р.Г. Миронович (руководитель музыкальной частью Тувинского национального музыкально-драматического театра); А.Н. Аксёнов (композитор-консультант Министерства просвещения республики) и др.

бесед с очевидцами событий, ветеранами сцены, на основе архивных и публицистических материалов.

В начале 1914 года Тува входит под протекторат Российской империи, но ещё не интегрирована в российскую культуру. Эту задачу на себя берут русские граждане, проживавшие на территории Тувы с XIX века. В начале XX века ими была организована «Русская самоуправляющаяся трудовая колония» (РСТК<sup>106</sup>), где, наряду с решением вопросов внутренней жизни РСТК важное место занимало осуществление интернациональной помощи тувинскому народу, в том числе в решении культурных задач. С начала 1920-х годов ведёт культурную работу центральный рабочий клуб в г. Кызыле, где успешно развивалась художественная самодеятельность. Именно тогда тувинцы впервые не только познакомились с большинством сценических жанров, но и сами стали принимать в их постановках активное участие. Большую роль в культурном обмене играли праздники, которые отмечались совместно, и на которых звучали песни, музыка обоих народов, исполнялись танцы, игры. Так, на основе русской круговой кадрили рождается первый тувинский танец «*Челер-ой*» (рысак)<sup>107</sup>. 18 августа 1924 года в Кызыле был открыт первый в Туве Народный дом, построенный на средства РСТК. Как отмечает Н.М. Моллеров, в центральном рабочем клубе широко развернулась кружковая работа, проводимая, в основном, советскими специалистами [286: 122-123]. О наличии танцевальных кружков в то время информация отсутствует, зато большой популярностью пользовались театральные кружки, а на сцене рабочего клуба ставились музыкально-драматические спектакли (в которых, возможно, были танцевальные сцены). В районах Тувы особенно полюбили спектакли, которые строились в основном на местном материале, так как были близки и

---

<sup>106</sup> Позднее, в 1932 году РСТК была преобразована в Комитеты советских граждан. В первом же номере газеты «Красный пахарь» была помещена статья под названием «Укрепляйте русско-тувинскую дружбу», где говорилось о необходимости оказания разносторонней помощи танну-тувинскому народу [286: 44].

<sup>107</sup> Вероятнее всего, он был построен на основе русской круговой кадрили, но музыка была тувинской (аутентичной) и напоминала звук и темп бега лошади (перебирание ногами) во время бега по типу *челер-ой* (аллюр лошади рысью). Сегодня «*Челер-ой*» танцуют на свадьбах, домашних и общественных праздниках, в сознании обывателей он воспринимается как народный танец. Есть и другое мнение: танец родился позже, уже в 1960-х гг., исполнялся в сопровождении балалайки и назывался «Девочки вперёд», так как девушки во время танца меняли партнёров.

понятны зрителю и на первом этапе строительства нового общества вполне справлялись с поставленными задачами, соединяя в себе все виды искусств.

Отдельно нужно сказать о развитии физкультурного движения и спорта в ТНР, начало которому положили командиры Красной Армии русских эскадронов при Народно-Революционной Армии ТНР. С 1928 года стараниями старшины русского эскадрона тов. Похвенко<sup>108</sup> с лёгкой атлетикой и гимнастикой знакомятся сначала тувинские солдаты, а потом и гражданское население республики [397: 92]<sup>109</sup>. Таким образом, физическая культура (или другими словами культура тела) постепенно начинает входить в жизнь тувинцев, становясь её неотъемлемой частью<sup>110</sup>. Немаловажную роль играли и летние пионерские лагеря, где дети аратов знакомились с новыми играми, занимались физкультурой, постигали в том числе и азы танцевального искусства. С упоминанием о танцах мы чаще всего встречаемся в правительственных отчётах и постановлениях, где танцы пока не имеют своей ниши, а относятся то к хоровым коллективам, где певцы поют и танцуют, то к спортивным играм.

Этот этап в известной мере подготовил тувинцев к восприятию совершенно иной культуры<sup>111</sup>. Исторические преобразования первой трети XX века привели к трансформации национальной культуры тувинцев, благодаря чему танцевальные элементы выделились из сакральной сферы.

Важнейшим событием рассматриваемого периода стало решение VIII Великого Хурала об организации Государственного тувинского театра в 1935 году. С января 1936 года при учебном комбинате г. Кызыла<sup>112</sup> был создан первый

---

<sup>108</sup> К сожалению имя и отчество тов. Похвенко установить не удалось.

<sup>109</sup> Наряду с развитием массовой физкультурной работы, растёт и ширится спортивное движение. Около 1500 человек только в одном Кызыле занимались гимнастикой и около 120 человек в акробатических секциях [397: 93]. В 1940 году в Кызыле открывается Спортивный комбинат, к 1944 году имелось уже 11 гимнастических комнат при хошунных клубах и школах.

<sup>110</sup> Тувинцы-мужчины и раньше занимались физической культурой, например, традиционным видом борьбы хуреш, конными скачками, стрельбой из лука и т.п. Постепенно к занятиям физкультурой привлекается вся молодёжь, и не только мужчины, но и женщины.

<sup>111</sup> Культурные контакты, которые тувинцы имели в прошлом, были, в основном, среди родственных, азиатских кочевых народов. Русские граждане – переселенцы, революционеры, советские военные, преподаватели, работники посольства и других организаций, а также тувинцы, прошедшие обучение в СССР, стали теми людьми, которые познакомили коренное население ТНР с новой бытовой и сценической культурой, в том числе и танцевальной.

<sup>112</sup> В 1927 году в г. Кызыле был открыт первый национальный класс, в 1936 году по указу ЦК ТНРП был организован учебный комбинат им. В.И. Ленина, где параллельно существовала начальная школа, а в 1944 году по

национальный театр-студия с контингентом в 10 человек, где на базе семилетнего образования началась подготовка специалистов-актёров средней квалификации. Танец преподавался лишь как вспомогательная дисциплина в профессии актёра<sup>113</sup>. К 1940 году театр перерос рамки самодеятельности и по решению партии и Правительства ТНР музыкально-театральная студия была реорганизована в государственный музыкально-драматический театр-студию, где продолжилось освоение всех составляющих компонентов театра – вокала, танцев, музицирования, актёрского мастерства. В 1940 году, чтобы возглавить музыкально-драматический театр, был приглашён профессиональный театральный режиссёр Иван Яковлевич Исполнев<sup>114</sup>. В течение 1941–1942 учебно-производственного года в государственном театре были созданы два танца на тувинском материале – «Хуреш» и «Дук салыр»<sup>115</sup> (сбивание войлока). Об этом И.Я. Исполнев пишет в статье «Рождение тувинского национального театра», там же даёт и описание танцев [164: 62–63]. «Хуреш» был мужским танцем и изображал традицию состязания тувинских борцов в день национального праздника. «Дук салыр» был парным танцем (12–16 человек) и воспроизводил процесс изготовления кошмы. Танец исполнялся под мелодию старинной песни «Арты сайыр», которую пели не только танцоры, но и стоящие на сцене «араты». Здесь дано описание не столько танца, сколько его сюжета, так как детальное описание движений отсутствует. Это первый пример танцевального воплощения производственных и игровых моментов жизни тувинского народа с использованием этнических элементов, поз, возможно, пластики<sup>116</sup> и сюжета. Здесь не было ничего искусственного и неестественного, особых технических сложностей, с которыми бы не могли справиться учащиеся театральной студии.

---

Указу Совета Министров ТНР школа была преобразована в среднюю и отделена от тогда уже национального театра – бывшего театра-студии на базе учебного комбината.

<sup>113</sup> Преподавателями были советские специалисты (пианистка и хормейстер Ю.Р. Решес), работники русского посольства (среди них В.В. Раевский), партийные работники ТНР Оюн Ортун-оол и Ооржак Лопсан-Кенден. Кто преподавал танец, выяснить не удалось.

<sup>114</sup> И.Я. Исполнев с 1922 по 1925 гг. учился в Государственных высших режиссёрских мастерских, работал режиссёром во многих театрах СССР. В 1940 году прибыл в ТНР [509: 5].

<sup>115</sup> Дано в транскрипции автора статьи [164: 62-63]. Далее мы будем использовать правильное написание названия танца «Дук салыр».

<sup>116</sup> Об этом нам трудно судить, так как информация отсутствует.



Вероятнее всего, в танцах принимали участие и студийцы хореографической мастерской, но документально это не зафиксировано. Номер был принят зрителем и надолго закрепился в репертуаре не только театра, но и самодеятельных, а позже и профессиональных танцевальных коллективов<sup>117</sup>. Танец «Дук салыр» стал первым массовым тувинским танцем.

Для дальнейшего развития и улучшения работы Государственного музыкально-драматического театра Политбюро ЦК ТНРП (Тувинской народно-революционной партии) постановило: в целях создания будущих балетных кадров гос.театра и развития национального танца создать при гос.театре вечернюю хореографическую мастерскую с 2-хлетним курсом обучения, для детей от 14–15 лет, отпустив для этого на 1941–1942 гг. 4300 акша<sup>118</sup>. Фактически это означало выделение хореографии в отдельную отрасль тувинского искусства, ставшую предметом государственной культурной политики.

В 1941 году был составлен учебный план вечерней хореографической мастерской при гос.театре из расчёта 20–25 учеников и проводимых 4 раза в неделю по 4 часа занятий [508: 3]. Учебный план включал изучение следующих предметов: танцы – 24 часа; музыка – 16 часов; мастерство актёра – 16 часов; грим – 4 часа; акробатика – 4 часа. Шестнадцать городских ребят стали студийцами вечерней хореографической мастерской, среди них – Николай Кысыгбай, в будущем видный деятель хореографического искусства Тувы. В 1942 году стали собирать способных к обучению танцам детей по всей республике. Занятия в хореографической мастерской вела Г.В. Теплякова<sup>119</sup>, которая серьёзно и профессионально подошла к порученному ей делу. Тувинские ученики впервые встали к балетному станку и стали осваивать классический и народный танец. В репертуарном плане Государственного музыкально-драматического театра на

<sup>117</sup> Сегодня в репертуаре студенческого хореографического ансамбля «Азас» Кызылского колледжа искусств имеется аналогичный номер с таким же названием в постановке заслуженной артистки РСФСР и Тувинской АССР Е.М. Салчак.

<sup>118</sup> 1 акша = 1руб.31,4коп. – установленный курс Госбанка. Постановление Политбюро ЦК ТНРП о работе ТМДТ за 1940-1941 учебно-производственный год за подписью генерального секретаря ЦК ТНРП Тока [509: 1-5].

<sup>119</sup> Преподаватель русского языка, которая, вероятно, имела хореографическое образование, или занималась в танцевальной студии, т.к. именно она первая познакомила тувинских ребят с классическим экзерсисом. Других специалистов, способных планомерно и относительно грамотно выстроить учебный процесс по хореографии, на тот момент в ТНР просто не было.

1941–1942 гг. в разделе «Эстрада и концертные номера» появляются танцы народов СССР. Таким образом, самодеятельное творчество постепенно стало перерастать в профессиональное искусство.

На период 1943–1945 гг. приходится ключевой момент становления тувинского национального сценического танца, связанный с личностью столичного балетмейстера А.В. Шатина, деятельность которого будет рассмотрена отдельно во втором параграфе главы. Им были созданы первые произведения национальной хореографии.

С созданием в 1950 году Дома народного творчества (ДНТ) [168: 400] началось активное развитие самодеятельного творчества трудящихся Тувы. Под эгидой ДНТ проводились культурно-массовые мероприятия, в том числе смотры художественной самодеятельности<sup>120</sup>. В репертуар самодеятельных коллективов стали постепенно входить танцы, созданные профессиональными балетмейстерами.

В 1951 году для культурного обслуживания жителей районов республики Управлением культуры Тувинской АО было создано концертно-эстрадное бюро (КЭБ)<sup>121</sup>, где одна штатная единица отводилась «танцам»<sup>122</sup>. Первым директором КЭБа стал Г.М. Щавелев [508: 2]. В 1954 году директором КЭБ назначается вернувшийся из Ленинграда Н.Ы. Кысыгбай. Состав КЭБа часто менялся, условия работы были невероятно трудные<sup>123</sup>. В 1957 году КЭБ был объединён с музыкально-драматическим театром.

---

<sup>120</sup> Первый смотр прошёл в 1957 году, по результатам которого победители приняли участие в VI Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве с танцем «Звенящая нежность», за исполнение которого тувинским исполнительницам была вручена серебряная медаль.

<sup>121</sup> Штатное расписание включало 5,5 единиц исполнительского состава.

<sup>122</sup> Если другие вакансии расписаны следующим образом: «артист разговорного жанра», «баянист», «артист цирка» и т.п., то вместо «артист балета» или «танцовщик» указан вид искусства. Любопытно, что жанр «иллюзия и дрессировка» также включал танец [509: 3].

<sup>123</sup> Артисты зачастую добирались до места выступления на лошадях и даже пешком, так как часто ломалась машина. Работали артисты-универсалы, многие прошли театральную школу, совмещали работу в театре, зачастую заменяли друг друга в различных жанрах (по разным причинам). Качество выступлений оставляло желать лучшего, нормы выступлений и план выездных концертов артистами не выполнялись, репертуар плохо обновлялся.

Первые профессиональные артисты балета, окончившие хореографическое училище, появились в Туве лишь в 1964 году<sup>124</sup>. В 1958 году в Тувинскую автономную область для набора детей во Фрунзенское музыкально-хореографическое училище им. М. Куренкеева приехала педагог Г.Б. Даниярова<sup>125</sup>. Была создана комиссия, командированная по районам области для отбора способных к обучению искусству хореографии детей. В первый год тувинская группа попала в класс Г.Б. Данияровой. На второй год их взяла О.А. Живакина, на третий — Р.Н. Чокоева, а три последних года<sup>126</sup> обучала Э.М. Мадемилова. В итоге, из семи человек первого набора дипломы по окончании хореографического училища в 1964 году получили только трое. Это были: Евгения Салчак, Галина Чооду и Виктор Монгуш, которые после окончания хореографического училища вернулись в Туву в качестве первых профессиональных артистов балета в республике и были приняты на работу в Тувинский драматический театр, который к тому времени опять получил статус музыкального. Основной работой молодых артистов стало участие в сборных концертных программах. Вскоре Евгения Салчак вернулась в Киргизский государственный театр оперы и балета. Оставшиеся Галина Чооду (Тока) и Виктор Монгуш проработали в театре год. Для них был создан небольшой репертуар из нескольких классических и народно-сценических танцев<sup>127</sup>.

Решением Тувинского областного исполнительского комитета № 342 от 24 июля 1959 года было учреждено Кызыльское музыкальное училище, переименованное в 1967 году в Кызыльское училище искусств. В 1964 году в нём было открыто отделение культурно-просветительной работы (КПР), куда в 1965

<sup>124</sup> Информация по первым балетным кадрам представлена на основе работы Т.Г. Ондар [330] и воспоминаний Е.М. Салчак [503].

<sup>125</sup> Гульнара (Гульбара) Борангалиевна Даниярова – основательница хореографического отделения Фрунзенского музыкально-хореографического училища, представительница ленинградской балетной школы.

<sup>126</sup> Тогда обучение в хореографическом училище составляло 6 лет, а не 8, как сегодня.

<sup>127</sup> Номера «Тореадор и Андалузка» и «Чардаш» для выпускного концерта им поставил педагог по характерному танцу Фрунзенского музыкально-хореографического училища Е.В. Воеводкин, несколько сольных номеров на пуантах Галина поставила себе сама.

году был приглашён на работу Анатолий Огнёв<sup>128</sup>, ставший балетмейстером студенческого ансамбля песни и танца «Чечек» («Цветок»). В репертуаре ансамбля – танцевальные номера в постановке А.К. Огнёва («Тувинский молодёжный танец», «Декей-оо»<sup>129</sup>, «Праздник на чайлаге»), С.Д. Сапык-оол (Монгуш) («Звонящая нежность»), Н.С. Вышегородского («Рождённые Октябрём»), Э.Н. Грикуровой («Куулар»<sup>130</sup>) и др. Ансамбль гастролировал не только по Туве, но и выезжал с гастрольями в Хакасию, Красноярский край, Новосибирскую область и в Монголию. Доминантой успеха коллектива стало участие в 1966 году в зональном этапе Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства, посвященного 50-летию Октябрьской революции, прошедшего в Новосибирске, где ансамбль стал дипломантом. В 1967 году ансамбль был приглашён в Москву для выступления в заключительном концерте участников самодеятельных и профессиональных коллективов во Дворец съездов. В 1968 году ансамбль «Чечек» успешно выступил на Всесоюзном фестивале народного танца в г. Кишинёве.

В 1969 году с открытием филармонии участники ансамбля песни и танца «Чечек», продолжая оставаться студентами, были приняты на работу в качестве артистов. Вскоре ансамбль был реорганизован и получил статус национального (позднее названный «Саяны»), в составе которого было 15 артистов балета. С момента учреждения филармонии и ансамбля песни и танца «Саяны»<sup>131</sup> начинается планомерное развитие профессионального хореографического искусства Тувы. В течение первых лет существования ансамбля «Саяны» А.К. Огнёв оставался репетитором ансамбля, а для постановок приглашались профессиональные балетмейстеры, реже танцы ставили профессиональные танцовщицы ансамбля. К этому же времени из Киргизии в Туву возвратилась Евгения Салчак, а немного позже из Бурятии Галина Чооду, вместе с ней приехал

<sup>128</sup> Анатолий Кузьмич Огнёв до ухода в армию занимался в театральной студии, затем служил в армейском ансамбле песни и пляски. Окончив Кызылский педагогический институт работал руководителем городского ансамбля песни и танца, откуда и был приглашён в училище искусств.

<sup>129</sup> *Декей-оо* – непереводимо, характерный припев в *кожамык* (припевки, частушки).

<sup>130</sup> *Куулар* – лебеди.

<sup>131</sup> С 1969 по 1971 год ансамбль проходил этап становления. Только через два года вновь созданный ансамбль (который и по составу, и по репертуару оставался «Чечек») официально был переименован в «Саяны».

Геннадий Тасенко – также выпускник Фрунзенского музыкально-хореографического училища. Все они влились в танцевальную группу ансамбля, где Геннадий выполнял и обязанности балетмейстера-репетитора. Репертуар «Чечек» стал основой репертуара вновь созданного ансамбля. Постепенно профессиональный и исполнительский уровень балетной группы ансамбля повышался за счёт вливания в коллектив выпускников хореографических училищ, что дало возможность ставить более сложные профессиональные задачи и наряду с народными танцами вводить в репертуар характерные, а позже и деми-классические номера.

После первого набора в 1967 и 1968 годах Киргизское музыкально-хореографическое училище закончили ещё четверо ребят, и лишь в 1980 году вновь целая группа ребят уехала учиться во Фрунзенское хореографическое училище. Начиная с 1967 года обучать искусству балета тувинских детей стали в Улан-Удэнском хореографическом училище. Первыми выпускниками стали Вячеслав Донгак и Сергей Ооржак, окончившие народное отделение с пятилетним сроком обучения, а также обучавшиеся восемь лет на классическом отделении Надежда Даржаа и Тамара Строкова. Долгое время бурятское хореографическое училище являлось основной кузницей подготовки профессиональных кадров в области хореографического искусства для Тувы<sup>132</sup>.

В Тувинской филармонии на этапе её становления работало много приезжих специалистов. В самом начале 1970-х гг. была приглашена Э.М. Мадемилова. Она поставила танец «Оленеводы»<sup>133</sup> в главной роли с Евгенией Салчак. В постановке балетмейстера Хусаина Альмухамедова<sup>134</sup> шёл мужской зажигательный «Дамбыралар» («Танец с барабанами», или просто «Барабаны»), лексика, техника и весь стиль которого очень напоминал кавказские танцы. Этот танец артисты ансамбля танцуют и сегодня. Также им была поставлена вокально-

<sup>132</sup> Кроме этого, были единичные (частные) случаи обучения тувинских учеников в хореографических училищах других городов страны.

<sup>133</sup> По сюжету грациозный олень (танцевальная партия Е.М. Салчак была поставлена в балетной пальцевой технике) ловко уходил от охотников (Донгак Монгуш и Кежер-оол Оюн) и в конце концов оставлял их ни с чем.

<sup>134</sup> Можно встретить различное написание его инициалов и фамилии: Б. Альмухаметов, К. Алимухамедов, но как нам удалось выяснить – это один и тот же человек. Просил называть себя Константином Ефремовичем.

хореографическая композиция «Песнь сердца» на музыку А.Б. Чыргал-оола. Позднее Х. Альмухамедова приглашали ещё раз для постановки танца «Скачки»<sup>135</sup>. Несколько лет проработал артистом балета и репетитором-балетмейстером Р.С. Ульянов из Барнаула. Благодаря ему репертуар ансамбля пополнился «Барыней» с эффектными трюками, от которых зал взрывался аплодисментами.

Работали в «Саянах» и столичные специалисты, одна из них – балетмейстер-постановщик из Москвы Янина Брунак<sup>136</sup>. Профессиональная балерина, с опытом работы в Большом театре, она вела уроки классического танца, поставила вальс «Голубой мой Енисей» на музыку А.Б. Чыргал-оола. Из Ленинградских мастеров сцены в «Саянах» работал балетмейстер-постановщик Виктор Камков, поставивший танцевальную сюиту «Праздник в Туве» на музыку Вл.С. Тока. Позднее, в сезон 1978 –1979 гг. им был поставлен первый тувинский этнобалет «Хая-Мерген». С 1974 года художественным руководителем и балетмейстером ансамбля становится Семён Гехт, приглашённый из Белорусской филармонии. Им было поставлено множество концертных номеров. Самой яркой работой С.Б. Гехта стала развёрнутая вокально-хореографическая сюита «Праздник на чайлаге»<sup>137</sup> на музыку Х.К. Дамба, где ярко и весело была показала тувинская свадебная обрядность. Зрителю также полюбились «Проделки влюблённых». Танец был поставлен в шуточной форме на местном узнаваемом материале, с элементами буддизма.

Кроме советских балетмейстеров, в ансамбле «Саяны» по приглашению работал монгольский балетмейстер Лхасурен<sup>138</sup>, который поставил несколько танцев: «Кукушки» (который ни разу не был показан зрителю), «Гарбаганчики»<sup>139</sup>, «Проделки ламы», «Баядский танец» и «Танец наездниц» на музыку монгольского композитора Б. Цевгээ. Эти танцы, со сложной и необычной техникой исполнения всего тела, особенно работой плеч, трудно приживались на

<sup>135</sup> Именно этот номер вошёл в сборник «Тувинские танцы» [439: 38-53].

<sup>136</sup> Кроме Тувы, работала во Вьетнаме, Монголии и Сирии.

<sup>137</sup> *Чайлаг* –летняя стоянка-пастбище.

<sup>138</sup> Русская транскрипция написания монгольской фамилии.

<sup>139</sup> Тарбаган – зверёк из рода сурков.

почве тувинской движенческой культуры, поэтому в репертуаре коллектива лишь самые яркие из них (как, например, «Баядский танец») сохранились в репертуаре ансамбля. Лхасурен ещё ни раз приезжал в Туву для постановки монгольских танцев. В 1984 году, в свой последний приезд он поставил «Хотонский танец» и «Танец с дошпулуурами»<sup>140</sup>, которые на долгое время «прописались» в репертуаре ансамбля.

В 1970-е годы С.Ш. Монгушом был поставлен оригинальный сольный хореографический номер «Ритуальный танец шамана» на музыку Вл.С. Тока, который благодаря яркому актёрскому таланту Донгака Монгуша вошёл в «золотой фонд» репертуара ансамбля. Эта первая постановка шаманского танца очень точно воплотила на сцене целый ритуальный комплекс – камлание шамана<sup>141</sup> языком танца, и актёрскими средствами.

Таким образом, репертуар ансамбля постепенно расширялся, в том числе и за счёт танцев родственных народов. Работая с разными балетмейстерами, артисты овладевали различными танцевальными техниками и стилями танца, а также манерой исполнения. В репертуаре ансамбля за короткий срок было создано несколько концертных программ, задачей которых было знакомство зрителей с лучшими произведениями советских мастеров, отражающих социалистические преобразования, богатство духовного мира человека, а также языком искусства показать историческое прошлое и настоящее Тувы.

Решающим шагом в дальнейшем развитии танцевального искусства Тувы стало создание концертной программы ансамбля, в том числе и первого национального балета, в творческой мастерской эстрадного искусства при Ленконцерте<sup>142</sup> в 1978 году. С тувинскими артистами работали выдающиеся мастера советского балетного искусства, композиторы и театральные художники, педагоги Кировского театра оперы и балета. Среди них молодой и талантливый

<sup>140</sup> *Доштулуур, доштулдур* – тувинский традиционный музыкальный струнно-щипковый инструмент.

<sup>141</sup> Номер и сегодня исполняется актёрски одарёнными танцовщиками ансамбля. В наши дни сюжет шаманского камлания всё чаще используется участниками художественной самодеятельности и профессиональными артистами для воспроизведения национальных обычаев, служит канвой для создания яркого художественного зрелища, является оформлением любых арт-проектов, в которых устроители желают подчеркнуть аутентичность народного искусства.

<sup>142</sup> Художественный руководитель И.Р. Штокбант.

балетмейстер Г.А. Ковтун, П.Ф. Леопольдов, А.И. Ким, Ш.Г. Пицхелаури, А. Сенкеев и В.Е. Камков. Несмотря на то, что исполнительский состав ансамбля был разнородным по степени профессиональной подготовки и восприятия хореографического материала, кроме хореографического представления по мотивам народных легенд и сказаний «Хая-Мерген — легенда о каменном изваянии»<sup>143</sup>, была поставлена интересная и разнообразная в стилистическом плане концертная программа, в которую вошли: «Битва с драконами» в постановке Шалвы Георгиевича Лаури (Пицхелаури)<sup>144</sup>, на музыку М. Камилова — хореографическая миниатюра по мотивам тувинского эпоса; женские — «Вьетнамский танец» и «Пробуждение» в постановке А.И. Ким на музыку М. Камилова<sup>145</sup>; «Юность Тувы» на музыку А. Петрова в постановке А. Сенкеева; «Праздник в Туве» на музыку А.Б. Чыргал-оола и «Нецки» в постановке начинающего балетмейстера Г. Ковтуна; «Олень» на музыку О. Кондата в постановке П. Леопольдова. Проанализировав концертную программу, можно сделать вывод, что в ней преобладают эстрадные номера, но это объясняется тем, что мастерская, в которой составлялась программа, была эстрадной направленности. Если же рассматривать стилевую направленность этой программы с точки зрения повышения исполнительского уровня и эстетической культуры артистов ансамбля, тогда это оправданно. С другой стороны, уровень некоторых номеров в художественном плане был высок и требовал такого же исполнительского уровня, что прививало артистам навыки сохранения и поддержки собственной физической формы, самостоятельного творческого развития, совершенства всех аспектов исполнительского искусства. Позже пришло осознание неповторимого исполнительского стиля ансамбля, поэтому часть номеров безвозвратно ушли из репертуара ансамбля, а часть стала его «золотым фондом». С этого момента единственный в Туве профессиональный коллектив, где исконные национальные традиции тувинского народа, его

<sup>143</sup> Так изначально назывался этнобалет. Позднее он стал называться «Хая-Мерген».

<sup>144</sup> С 1969 года и вплоть до 1980 Ш. Лаури вместе с женой А.Ким являлись руководителями Хореографической мастерской Ленконцерта.

<sup>145</sup> В 1979 году женская танцевальная группа ансамбля приняла участие в VI Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, который проходил в Ленинграде, где они стали дипломантами, исполнив именно эти два танца.



музыкальная, танцевальная культура, прикладное искусство представлены на самом высоком профессиональном уровне, должен был искать новые пути развития и идти вперед.

Следующим шагом в поэтапном развитии хореографического искусства в Туве стало появление собственного балетмейстера, способного языком танца воплотить многие аспекты этнической культуры. Вячеслав Донгак создал в 1982 году при Тувинском музыкально-драматическом театре балетную группу, в которую вошли выпускники Улан-Удэнского хореографического училища<sup>146</sup>. Кроме ансамбля «Саяны», пропагандирующего народную культуру, решено было развивать и академическое балетное искусство, но в рамках музыкально-драматического театра (за неимением театра оперы и балета). За короткий срок (меньше года) было поставлено несколько концертных номеров и отрывки из балетов (адажио и вариации), но вскоре по ряду причин группа была расформирована, поэтому профессиональное развитие танцевального искусства продолжилось исключительно в ансамбле «Саяны», куда в начале 1983 года были переведены оставшиеся в музыкально-драматическом театре артисты балетной группы.

В 1984 году ансамбль вновь выезжает в Ленинград в мастерскую эстрадного искусства при Ленконцерте для постановки новой концертной программы. Эта программа была самой удачной, а репертуар ансамбля пополнился качественными народно-сценическими танцами, отвечающими духу и стилю ансамбля. Самыми яркими произведениями стали: шуточный танец «Охотники и лань» (муз. П. Геккера) в постановке А. Кузнецова; «Пробуждение цветка» (муз. В. Котова) в постановке Д. Авдыша; «Праздничная сюита» (муз. Р. Кенденбиля) в постановке К. Рассадина; «Сказание о влюбленных» с рабочим названием «Цам» (муз. П. Геккера) в постановка Г. Алексидзе.

Это время можно назвать «золотым» для ансамбля: коллектив находился в самом расцвете сил, имел обширный и разнообразный репертуар, был укомплектован, в основном, профессиональными кадрами, располагал сильной

---

<sup>146</sup> Раиса Севен (Стал-оол), Ирина Волошина (Ондар), Людмила Невзгодова, Шолбан Донгак, Аркадий Тюлюш.

административной группой, поэтому его участие в 1986 году во Всероссийском смотре ансамблей песни и танца в Москве под председательством Игоря Моисеева, где ансамбль стал дипломантом II степени, стало вполне закономерным. Ансамбль активно гастролировал как по стране, так и за рубежом.

В 1990-е годы в очередной раз на базе театра была осуществлена попытка создания балетной группы, куда были приглашены выпускники хореографических училищ городов Улан-Удэ и Фрунзе (Бишкека), а балетмейстером – Галина Ензак. Первая серьёзная работа молодой балетной группы – хореографическая зарисовка «В ночь лунного затмения» (на музыку П.А. Геккера), созданная на основе фольклорного материала, но решённая языком классического танца. В сезон 1990–1991 гг. были показаны ещё два одноактных балета: «Пробуждение» (музыка А. Чыргал-оола; либретто и постановка Г. Ензак) и «Жертвоприношение божеству» (музыка П. Геккера, либретто В. Донгака и А. Даржаа, постановка В. Донгака). Первый балет отражал социальную тематику, а второй – буддийскую. Балеты были показаны лишь несколько раз. К сожалению, в силу разных причин вскоре балетная группа распалась.

После событий 1991 года (распада СССР), когда одновременно были разрушены наработанные годами связи, экономика страны пришла в упадок, культура и искусство лишились мощной государственной поддержки, ансамбль «Саяны» постепенно теряет специалистов, которые уходят в другие сферы деятельности. Прекращением работы Росконцерта прекратились и гастроли. Систематическое и планомерное обучение детей из Тувы в Киргизском и Бурятском хореографических училищах прекратилось, попытки повторения прежнего опыта были, но выпускники часто не возвращались. Пополнение балетной труппы ансамбля «Саяны» с этого времени происходит, в основном, из числа выпускников специализации «Хореографическое творчество» Кызылского училища (колледжа) искусств.

В это непростое время в недрах ансамбля начинает рождаться национальная хореография, создаваемая тувинскими профессиональными балетмейстерами. Первое место в этом ряду принадлежит В.О. Донгаку, возглавившему в это

непростое время ансамбль, приложившему много усилий для сохранения коллектива и его профессионального уровня, а также создавшему целый ряд уникальных танцевальных номеров. Самыми яркими его произведениями, пережившими и критику профессионалов, и неприятие зрителей, являются «*Матпадак*» («Жаворонок»), «Урянхайский церемониальный танец», «Годжинский танец», «*Дембилдей*» (звукоподражание традиционному наигрышу), «Мистерия Цам», «*Эдирээлиг кыстар*» («Девушки, выделяющие шкурки»). Все они проникнуты духом истории своего народа, сфокусированы на отдельных сторонах и локальных особенностях тувинской культуры и быта, в отличие от танцев советского периода, в которых господствовала общетувинская тематика, а специфические национальные особенности не получали должной разработки. Мы убеждены, что В. Донгаку удалось создать свой неповторимый танцевальный стиль. На первый взгляд, его танцы не отличаются разнообразием рисунка и танцевальной лексики, однако, детальная разработка основного движения (составляющего сущностную основу танца, передающего характер, настроение и локальную манеру движений, поз, положений рук, поворотов и наклонов головы и корпуса) при минимальной разработке рисунка является характерной особенностью его балетмейстерского почерка. Как настоящий балетмейстер, В.О. Донгак видит своё творение целиком, поэтому и эскизы костюмов к своим танцам он тоже разрабатывает сам.

Свою первую программу для ансамбля «Саяны» В.О. Донгак поставил в 1992 году. В неё вошли: «Цам», «*Тумат кыстар*» («Девушки из рода Туматов»), «*Матпадак*» (название маленькой птички), «*Шынгыр-шынгыр*» (звукоподражание звону), «*Келин-кыстар*» («Девушки-невесты»), «Урянхайский танец». Танцы очень колоритны и резко отличаются от тех, что составляли основу репертуара коллектива до этих пор. Необычно и используемое им музыкальное оформление, которое полностью соответствует визуальному ряду, но не всегда является исконно тувинским. Впервые им был творчески реконструирован танец знати – «Урянхайский церемониальный танец», вызвавший первоначально много нареканий как у профессионалов, так и публики из-за его инаковости; любопытен

своим внешним однообразием «*Матпадак*»; утончённо-изящен танец тувинских невест «*Келин-кыстар*». Вскоре большая часть из них станет основой репертуара ансамбля, именно с этими номерами ансамбль будет выезжать за границу, представляя национальный облик Тувы на различных танцевальных форумах. Музыку к танцам в то время писал калмыцкий композитор А. Манджиев, позднее стали привлекать местных композиторов.

Следующая программа рождается в 1994 году. В неё вошли: «Автограф» (номер, посредством которого автор метафорически рассказывает об одиночестве художника, беззаветном служении искусству танца), шуточный «Тоджинский танец»; «Танец с пиалами» (приветственный); «Воинственный танец»; «*Кадын-сам*» («Танец ханш»); «Цветы лотоса» и «*Дембилдей*»<sup>147</sup> (традиционный наигрыш). В 1998 году по мотивам тувинского сказания о богатырше *Кан-кыс* (стальной девушке) В. Донгак ставит танцевальную легенду.

Следующая программа рождается в 1999 году и посвящена 35-летию ансамбля «Саяны». В эту программу вошли постановки В. Донгака: «*Самага*» («Жарки»); «Монгольский»; «*Эдирээ*» (палка для выделывания шкур); «*Алагатай*» (комплекс детских игр). Позднее этот танец вошёл в репертуар детского ансамбля танца «*Эдегей*»<sup>148</sup>. К постановке были привлечены и другие балетмейстеры: Орлан Монгуш поставил мужской танец (чего очень не хватало ансамблю) о трёх игрищах мужей<sup>149</sup>; балетмейстер Бурятского государственного театра танца «Бадма Сэсэг» Дандар Бадлуев, который поставил «Бурятский танец».

В 2000 году рождается ещё одна постановка В. Донгака для ансамбля «Саяны» – танцевальная сюита (задумана как пролог к юбилейной концертной программе) на музыку Л.И. Карева. Впоследствии В. Донгак ещё не раз будет

<sup>147</sup> Последнему танцу артисты очень противились – уж слишком он был не похож на то, что делали они до этого. Глубокое *plie* (приседание), энергичные и чёткие движения головы, фиксированные положения рук – всё это было необычно для обученных классической школе танца артистам. Первоначальный костюм был приближен к аратскому – простой и неброский, без излишних украшений.

<sup>148</sup> Топоним, название местечка в Барун-Хемчикском районе Тувы.

<sup>149</sup> О. Монгуш первым из тувинских балетмейстеров обратился к этой теме, позднее её развил в одноактном балете «Праздник моей Родины» А. Мандан-Хорлу.

возвращаться к постановочной работе в ансамбле, но творческие помыслы его уже сосредоточены на работе с детским ансамблем танца и костюма «Эдегей», который в 2004 году впервые в Туве реализует проект детского балета «Дюймовочка» на музыку И. Синкина в постановке молодого балетмейстера Эртине Конгара.

Постепенно появляется новое поколение тувинских балетмейстеров, первые постановочные опыты которых состоятся в ансамбле «Саяны». Так, будучи ещё артистом балета ансамбля, в 2000 году Аян Мандан-Хорлу ставит мужской танец «*Эзир-Кара*» («Чёрный ворон» – имя легендарного тувинского скакуна эпохи ТНР) на музыку С. Дамба-Доржу, ярко заявив о себе как о талантливом и самобытном балетмейстере. Эта постановка стала знаковой как для самого постановщика, так и для тувинского хореографического искусства в целом. Впервые появился мужской танец, сопоставимый по значимости для тувинской культуры со «Звонящей нежностью» (подробнее об этом танце см. в следующем параграфе главы). Балетмейстеру удалось передать дух скакуна, его силу, свободолюбие, игривость, лексически и пластически воплотить в танце самые характерные позы, прыжки и движения ног скакуна<sup>150</sup>, а также посадку всадника. В 2001 году А.В. Мандан-Хорлу становится балетмейстером-постановщиком ансамбля «Саяны». Это была достойная замена маститого балетмейстера В.О. Донгака. В 2003 году молодой балетмейстер работает над созданием этнобалета «Рождение героя»<sup>151</sup>. Отправной точкой стала монгольская песня. Либретто, основанное на содержании песни, написал Э. Мижит, музыку – Вл. Тока и О. Саая (финал). По окончании академии в 2006 году в качестве выпускной работы он показывает концертную программу «Праздник моей родины», где особенно удачной получилась картина «Хуреш». Позднее балетмейстер создаст много интересных и оригинальных концертных номеров, картин, программ, среди

<sup>150</sup> В 2000 году танцевальная композиция «*Эзир-Кара*» стала дипломантом международного конкурса балетмейстеров «Сибирский базар», проходившем в г. Новосибирске.

<sup>151</sup> Первоначально постановка задумывалась как сюита, но в результате получился одноактный этнобалет. По мнению балетмейстера, лучше всего ему удался финальный мужской танец (как выяснится позже, именно мужские и массовые танцы – сильная сторона балетмейстера).

которых следует отметить танцевальную зарисовку «*Ойтулааш*»<sup>152</sup>, которая в полной мере раскрыла талант балетмейстера в умении ярко и всесторонне показать характер героев и их взаимоотношения. Лексика и рисунки его танцев необычайно насыщены и изобретательны, а музыкальное оформление базируется исключительно на тувинской музыке. Одной из работ балетмейстера стали номера из программы «В колыбели Саян и Танды» (музыка коллектива авторов, среди которых молодые композиторы Тувы – Б.-М. Тулуш, Ч. Комбусамдан, О. Тюлюш), созданной в 2011 году к 90-летию ТНР.

К числу нового поколения балетмейстеров относится и Чойгана Санчай. Одной из крупных постановок в ансамбле является её дипломная работа 2003 года – одноактный этнобалет на основе фольклорного материала (свадебного обряда), где она показала традиционную тувинскую свадьбу со всеми этапами сватовства и вписала драматическую историю любви в её контекст. В этой работе особенно ярко раскрылся лирический талант балетмейстера. Особо отметим постановку «Параллель» (рабочее название «Журавли», на музыку песни «*Дагларым*»<sup>153</sup> Р. Кенденбия в исполнении С. Намчылак), где Ч.Х. Санчай впервые использует двухплановую драматургию, с одновременным раскрытием параллельных сюжетов, решённых разными танцевальными языками: земная история прощания влюблённых – на переднем плане, в стилистике народного танца; пара журавлей, как символ высоких чувств героев – на заднем плане, в стилистике классического танца. Как и А. Мандан-Хорлу, в качестве балетмейстера она плодотворно сотрудничает с Тувинским музыкально-драматическим театром.

В этот ряд современных тувинских балетмейстеров мы ставим и Раису Стал-оол, возглавившую в 1993 году детскую хореографическую школу г. Кызыла. Р. Стал-оол создала репертуар не только детской балетной школы г. Кызыла, но и организованного ею ансамбля классического танца «Алантос»<sup>154</sup>, где имеются не только отдельные концертные номера, но и балетные

<sup>152</sup> *Ойтулааш* – напомним, молодёжные ночные игрища дореволюционной Тувы (запрещены в эпоху ТНР).

<sup>153</sup> *Дагларым* – мои горы.

<sup>154</sup> «Алантос – цветок Азаса» – танец, ставший визитной карточкой ансамбля. Озеро Азас на Тодже знаменито своими лилиями.

дивертисменты. С 2009 года школа начинает осваивать репертуар детской мировой классики. Первым стал одноактный балет «Чиполлино» на музыку К.С. Хачатуряна в постановке Р.С. Стал-оол<sup>155</sup>. Следующий балет, премьера которого состоялась в 2011 году в Тувинском музыкально-драматическом театре, был создан к 90-летию ТНР – «Шыяан ам...»<sup>156</sup>. Балет поставлен на местном фольклорном материале и это – новый шаг в освоении балетного жанра не только коллектива школы, но и всей республики. Одноактный балет «Маугли» становится третьим по счёту<sup>157</sup>, который укрепляет авторитет школы и делает её лидером в освоении балетного репертуара в республике.

В 2012 году балетмейстером-постановщиком ансамбля «Саяны» становится Менгилен Сат. Созданная им в 2013 году программа «Болеро. Половецкие пляски» стала выпускной работой молодого балетмейстера. С его приходом начались глубокие преобразования в репертуарной политике ансамбля<sup>158</sup>. Следующей стала работа над юбилейной программой «Золотые стрелы мечты», посвящённая 100-летию единения Тувы и России (2014 год)<sup>159</sup>. Хореографическое мышление М. Сата сформировалось в плоскости классического искусства, для которого характерны обобщённость и многозначность хореографической пластики, требующей наличия абстрактного мышления и высокого исполнительского уровня исполнителей. Окончивший народное отделение хореографического училища А. Мандан-Хорлу в своей танцевальной философии

<sup>155</sup> Первая проба пера вышла удачной, но довольно скромной, так как балетмейстер не рискнула включить в спектакль вариации на пальцах, хотя учащиеся технически были готовы исполнить партию в пальцевой технике.

<sup>156</sup> *Шыяан ам...* – непереволимый традиционный сказочный зачин.

<sup>157</sup> Более подробно об этих балетах см. в 3-м параграфе главы.

<sup>158</sup> Отсюда и выбор темы программы, и философии сюжетной линии об истории человеческой цивилизации, рассказанной языком танца – грандиозная и немного абстрактная тема для артистов народного ансамбля, привыкших к воплощению более «приземлённых» тем. Работая над созданием новой программы, молодой балетмейстер решил уйти от старого репертуара, полностью заменив его, как он считал, мировой, а значит общепризнанной классикой, чему воспротивились как артисты ансамбля, так и зрители, во главе с представителями тувинской интеллигенции.

<sup>159</sup> При первоначальном замысле скифская эпоха должна была быть решена языком деми-классики, но балетмейстер вновь встретился с непониманием – ни артисты, ни комиссия Министерства культуры не принимали его трактовки. Ему пришлось вписываться в наработанный годами стиль ансамбля. Публика также ждала от ансамбля близкого им по духу, «родного» и узнаваемого по пластике, «читаемого» языка танца. К сожалению, снова крупное произведение, пронизанное единым замыслом и сюжетной линией, из-за многих объективных причин (отсутствия у ансамбля профессиональной сцены, малого исполнительского состава ансамбля и мн. др.) в полной версии лишь единожды увидело свет. В дальнейшем от проекта (как это уже было с первым этнобалетом «Хая-Мерген») останутся отдельные концертные номера, которые будут включаться в те или иные концертные программы.

ближе к менталитету тувинцев, что делает его произведения понятными любому, не искущённому в искусстве танца, зрителю.

Завершая обзор процесса трансформации тувинского танца, необходимо выделить ключевые моменты, которые помогут обосновать историческую периодизацию. Конечно, вехи общественно-политической истории Тувы учитываются, но, на наш взгляд, ведущим критерием должен стать **профессионализм** – так, как он понимается в академической культуре европейского образца (привнесённое явление) и который обеспечен полным набором его компонентов, а именно наличием:

- хореографической школы (она может быть представлена различными формами – классом, студией, школой, училищем, академией), где организовано обучение по определённой системе;
- исполнительского состава (артистов), соответствующих требованиям профессии (наличие физических и внешних данных, характерных для профессии, артистизма, музыкальности и т.д.) и прошедших специальное обучение;
- профессиональных хореографов-постановщиков, создающих оригинальные произведения танцевального искусства в разных формах, жанрах, направлениях;
- профессиональных композиторов, художников-оформителей для воплощения сценических проектов;
- государственных и частных учреждений с профессиональной сценой, на базе которых функционирует хореографическое искусство (организованное в различных формах: ансамбль, труппа, театр);
- необходимой материально-технической базы;
- социального заказа и публики, заинтересованной в хореографическом искусстве.

Взяв за основу данный критерий и рассмотрев под этим углом процесс эволюции тувинского танца, его условно можно разделить на пять этапов:



- 1) этап господства ритуально-обрядовых форм танца – предположительно с древнетюркского периода<sup>160</sup> до эпохи ТНР;
- 2) начальный этап трансформации тувинского танца – 1920-е – начало 1940-х годов (первые очаги художественной самодеятельности эпохи ТНР);
- 3) этап становления тувинского сценического танца – 1940–1950-е годы (деятельность А.В. Шатина и его последователей на стыке периодов ТНР и Тувинской АО);
- 4) этап профессионализации – 1960–1980-е годы (ансамбль «Саяны» и приглашённые балетмейстеры в советский период);
- 5) этап обретения этнической самобытности авторских образцов танца – 1990–2010-е годы (выдвижение собственных балетмейстеров, углублённая разработка этнической тематики).

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

## **2.2. Концепты этнической культуры тувинцев в сценических танцах А.В. Шатина**

Культура Тувы являет собой прецедент появления сценического танца без обычной для его рождения базы, каковую у других народов выполняли бытовые формы народной танцевальной культуры (см. выводы по I главе). Поэтому этап становления тувинского сценического танца нуждается в специальном рассмотрении, чему посвящён данный параграф.

Задачами данного параграфа являются: 1) оценка творческого вклада А.В. Шатина в историю тувинской культуры; 2) освещение деятельности учеников и последователей А.В. Шатина; 3) анализ тувинских сценических танцев А.В.

<sup>160</sup> В истории Тувы это время (VI–IX вв.) известно как период развития тенгрианства и первой волны проникновения буддизма.

Шатина с точки зрения их этнической идентичности. При работе над данным разделом мы опирались, в первую очередь, на архивные документы, воспоминания ветеранов театра и свидетельства информантов, а также личный исполнительский опыт.

В Туву Анатолий Васильевич Шатин – московский профессиональный артист балета, балетмейстер и педагог, приехал со своей женой Е.Н. Чаровой – артисткой балета, педагогом-репетитором – и приступил к работе в начале 1943 года. Это был период реорганизации театра-студии в театрально-музыкальное училище.

Перед ним стояли следующие задачи: 1) подготовка будущих артистов балета физически развитыми, с красивыми телами, хорошей координацией движений; 2) изучение национального фольклора и быта; 3) создание национальных сценических танцев.

В связи с отсутствием народных форм танца А.В. Шатину пришлось изучать жизнь и быт тувинцев, их обряды и обычаи, чему неустанно он учил своих воспитанников. Объезжая Туву в поисках талантливых учеников, А.В. Шатин впитывал в себя всё, что видел – как работают, сидят, ходят, отдыхают, как общаются тувинцы друг с другом и с детьми, формы приветствия, прощания, различные позы, положения рук, повороты и наклоны головы, осанку и многое другое, чтобы потом на этой основе создавать сценические танцы.

Творческое осмысление новой культуры переплеталось с интенсивной педагогической деятельностью, которая была воссоздана нами на основе архивных документов (см. Приложение № 2).

Летом 1943 года А.В. Шатин поставил первый тувинский танец «*Декей-оо*» для Галины Севильба, где она танцевала и играла на *лимби*<sup>161</sup>. Суть танца состояла в том, что пастушка на лугу пасёт своё стадо и играет на *лимби*. Сюжет бесхитростный, но очень близкий и понятный тувинским арадам. Поэтому танец сразу полюбился тувинскому зрителю. Для этого исполнительнице главной роли пришлось научиться играть на *лимби*, которую она каждый раз одалживала у

<sup>161</sup> Деревянный народный духовой инструмент (продольная флейта).

участника оркестра – Монгальби – и очень боялась её испортить. Здесь требовалось особое дыхание. Мудро поступил А.В. Шатин – любое народное искусство синкретично, и первый танец он попытался сделать по этим же законам. На заднем плане сцены пел хор, а солистка исполняла незатейливый танец, во время припева подыгрывая себе на *лимби*. Танец не претендовал на сложную технику (она здесь была неуместна, да и ученица ещё не была готова исполнять технически сложные танцевальные элементы), главным было передать визуальное совпадение утончённой, воздушной солистки, какой являлась хореографически одарённая Галина Севильба, с задорным звучанием народной мелодии, исполняемой хором, во время которой танцовщица, едва касаясь земли, быстро передвигалась по сцене, делая маленькие шажки на полупальцах и выполняя стопами искромётные движения, а в припеве играла на *лимби*. Много времени ушло на достижение видимой лёгкости и непринуждённости, с какой исполнялся танец, но в результате балетмейстер добился нужного результата. Необычность и оригинальность данного номера заключается в том, что главная роль здесь отводилась ногам, а не рукам и корпусу, как обычно это принято в восточных танцах, тем более, что руки были заняты музыкальным инструментом<sup>162</sup>.

В танце «Юность», поставленном А.В. Шатиным в том же году, участвовали пять танцовщиц (Екатерина Кыдай, Екатерина Харлыг, Наталья Ажыкмаа, Галина Севильба, солистка Клара Намчак). Танец должен был передать энергию молодости, порыв, устремлённость в будущее. По воспоминаниям Ажыкмаа-Рушевой, «Это танец молодости. Выходят четыре девушки на сцену и разбегаются по углам. Садятся на воображаемую цветущую поляну, заигрывают с цветами, глядят их. Пятая девушка – солистка, медленно раскрывает руки, как птица крылья, нежно лаская, заигрывая, кружится над каждой сидящей подружкой, будто шепчет, что всё хорошо. Все вместе встают, кружась вихрем, сливаясь и радостно ликуя, танцуют» [486: 39]. Судя по фотографиям, кроме

<sup>162</sup> К сожалению, танец не сохранился в репертуаре ни одного творческого коллектива Тувы, поэтому его анализ производился на основании воспоминаний самой солистки и по единственному фото [486: 47, 66]. Позднее, в ансамбле «Саяны» был поставлен ещё один вариант танца, но он был парный.

исполнительниц танца и оркестрантов<sup>163</sup> на сцене находились два молодых человека (вероятнее всего, ученики А.В. Шатина<sup>164</sup>) с бубнами, наподобие шаманских дунгуров<sup>165</sup> в руках, которые в течение танца меняли положение на сцене – садились на два колена, затем на одно, при этом ударяя в бубны (вероятно, ритмически подчёркивая движения танцовщиц), то становятся спиной к зрителю и поднимают бубен над головой. Возможно, что были и другие положения, но мы не можем об этом судить. Здесь А.В. Шатин использовал ритуальный инструмент шамана, который придавал танцу нужную энергию, соответствующую новой эпохе, и в то же время взывал к архаичным пластам народного сознания.

Схожесть поз, положений рук, рисунков, костюмов «Юности» с другим танцем Анатолия Шатина «Звенящая нежность» по снимкам настолько очевидна, что их можно перепутать. Особенно узнаваем рисунок «птичка», в которой исполнительницы сидят на одном колене и протягивают руки, восхищаясь солисткой, стоящей в центре сцены, а также начало танца, где танцовщицы стоят в правой кулисе с раскрытыми в открытую диагональ руками, что очень схоже с выходом в танце «Звенящая нежность».

Тувинский сценический танец в постановке А.В. Шатина «Звенящая нежность» («*Элдек шыңгырааиш*») был впервые показан летом 1944 года<sup>166</sup> в «Зелёном театре» Кызылского городского парка во время праздника *Наадым*<sup>167</sup>.

<sup>163</sup> Сведений о том какая музыка использовалась пока найти не удалось.

<sup>164</sup> Мы судим по их выправке, профессиональной постановке ног и рук, уверенной манере держать голову, что нехарактерно для тувинцев-аратов, учитывая их природную скромность.

<sup>165</sup> *Дунгур* – бубен, которым в традиционной культуре пользовались шаманы и к которому никто более не мог прикасаться.

<sup>166</sup> Информаторы и источники расходятся: одни говорят, что данный танец был вторым по счёту (Ажыкмаа, Севильба), другие – третьим (Е. Шатина). Мы считаем, что данный танец был создан третьим по счёту, что косвенно подтверждается архивными документами. Так на листе 150 мы находим заявку от 05 августа 1944 года заместителя директора Театрального училища Кудрина в правление Тувинценоккопа т. Чигжиту, в которой просит получить на складе «<...> простых железных банок для оформления национальных костюмов для танца...» [510]. На листе 37-39 в первом параграфе Приказа № 38 от 30 марта 1944 года говорится: «Считать учёбу Музыкально-театрального училища начатой с 15 февраля 1944 года», во втором параграфе речь идёт о разделении состава учащихся музыкально-театрального училища на отделения [509]. В книге К. Сагды танцу «Звенящая нежность» вообще отводится первое место, так как после упоминания о нём она пишет: «Побывав в Эрзине, А.В. Шатин задумал создать новый танец “Декей-оо”» [391: 83].

<sup>167</sup> Ежегодный национальный праздник тувинского народа, отмечаемый в августе. В программе соревнований: борьба хуреш, скачки, стрельба из лука и др. После национальной революции 13 августа стали праздновать всенародный праздник *Чазак байыры* (Праздник освобождения), в честь становления народной власти в Туве [393]. Традиция проведения Наадыма продолжается в современной Туве.

Именно этот танец стал эталоном тувинской хореографии – ему выпала особая судьба. Танец сразу же полюбился народу, был воспринят им как свой, родной, а позже был признан шедевром молодого тувинского хореографического искусства и исполнялся другими танцевальными коллективами страны<sup>168</sup>. Сегодня это произведение тувинской хореографии известно во всём мире благодаря международным гастролям ансамбля «Саяны». Даже если бы А.В. Шатин поставил только одну «Звонящую нежность», он бы уже вошёл в историю танцевального искусства Тувы. Огромное значение в популярности этого танца сыграла музыка А.Н. Аксёнова (в оркестровке Р.Д. Мироновича). С музыкальной точки зрения, «Звонящая нежность» является образцом тонкого претворения национальных элементов тувинской музыки русским композитором: важно, что для этого танца была создана оригинальная музыка, которая сразу была воспринята и до сих пор воспринимается тувинцами как народная<sup>169</sup>.

Художественный образ танца родился при первой встрече А.В. Шатина с Тувой: «В Туву приехал, сразу почувствовал безграничную тишину, только ярко светило солнце, а везде – тишина, тишина и ещё раз тишина. Тувинские женщины выглядели так мягко, лирически, движения у них были плавные и мягкие» [486: 29]. Для столичного жителя местная тишина показалась «звонящей», здесь Анатолий Шатин впервые соприкоснулся с другим миром, другим темпом жизни и её восприятием, другой пластикой<sup>170</sup>.

Автору удалось воплотить *сущностные для тувинской культуры* элементы, содержащиеся в духовных ценностях и различных пластах этнической культуры (бытовой, поведенческой, трудовой, религиозной, экологической), представленных имплицитно. Проявив истинное уважение и глубокий интерес к культуре тувинцев, А.В. Шатин смог воплотить её в художественных образах языком танца.

<sup>168</sup> В частности, танец вошел в репертуар Красноярского государственного ансамбля танца Сибири (ныне Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М.С. Годенко).

<sup>169</sup> Музыкаловедческий анализ «Звонящей нежности» А.Н. Аксёнова см. в монографии Е. Карелиной [179: 230].

<sup>170</sup> Опыт работы в Туве впоследствии пригодился при создании первого корейского национального балета.

Этот танец в полной мере воплотил в себе особое отношение к женщине в Туве, что находит своё подтверждение в традиционно высоком статусе матери и родственников по материнской линии<sup>171</sup>. В тувинском языке зафиксированы такие обращения как *даай-авай* – тётя и *даай* – дядя по матери, которые обладают особым почтением по сравнению с родственниками по отцовской линии, что выражается в характере отношений, выделяющих отношения между братом женщины и её детьми на фоне остальных родственных связей. Традиционный этикет требовал уравновешенного, спокойного поведения человека. Применимо к женщине, кротость являлась не только положительной чертой женского характера, более того – одной из его достоинств. В таких условиях педагогу-балетмейстеру приходилось одновременно преодолевать природную стыдливость танцовщиц и при этом — показать, раскрыть тувинскую женщину, воспевая эти качества. Новое время, в которое создавался танец, требовало новых порядков, в том числе преодоления привычных правил многовекового уклада. Тувинская женщина (*херээжен*), нередко презрительно называемая в начале XX века *херээжок* (ненужная), в новой Туве выставляет себя напоказ, становится грамотной, независимой. В контексте революционных преобразований резко изменилось отношение к религии, которая подвергалась гонениям. Несмотря на это, А.В. Шатин использует в своем танце металлические тарелочки<sup>172</sup>, которые, по замыслу хореографа, надевались на пальцы танцовщиц и издавали мелодичный звон, подаривший танцу его характерное название<sup>173</sup>. Звонкий, ритмичный звук маленьких тарелочек на пальцах танцовщиц то сливался с нежным звучанием мелодий оркестра, то они звучали поочерёдно.

<sup>171</sup> Аванкулат, как социальный институт и сегодня широко распространён в тувинском обществе, что указывает на остатки матриархата (былую матрилинейность счёта родства).

<sup>172</sup> На самом деле тарелочки на пальчиках танцовщиц – не что иное, как художественное переосмысление увиденных им в хурэ тарелочек, наподобие которых он и заказал кузнецу. Принцип использования их в танце напоминал испанские кастаньеты, которые часто использовались тогда в русских и советских балетах. Это было оригинальной идеей А.В. Шатина, что сделало танец «Звенящая нежность» запоминающимся. (Любопытно, но в некоторых источниках встречается упоминание о металлических напёрстках на пальцах танцовщиц).

<sup>173</sup> Вероятно, тарелочки издавали звуки одинаковой высоты, но в воспоминаниях дочери балетмейстера мы находим следующее высказывание: «Когда я работал над этим танцем, постоянно обогащался чисто народными тувинскими традициями и обычаями. <...> Эти тарелочки поют разными нотами...» [486: 29]. Сомнительно, чтобы кузнец был музыкально образован и смог выковать тарелочки, звенящие на разные лады – «по нотам».

Другим важным содержательным элементом танца является проявление числовой символики. Число 3 — основа вертикальной модели мира, выражает сакральность мира, религиозных объектов и т. д. Триединство является одним из центральных элементов тувинского фольклора и всей культуры в целом. Трижды три — 9 — наиболее важное число для тувинской культуры<sup>174</sup>. Изначально танец «Звенящая нежность» исполняли девять девушек<sup>175</sup>: Галина Бады-Сагаан (Севильба), Клавдия Веденева, Фаина Дубовская, Алла Селянова, Клара Намчак, Екатерина Кыдай, Екатерина Харлыг, Лариса Соловьёва и Наталья Ажыкмаа<sup>176</sup> — солистка. Это же количество танцовщиц указывает в своей книге К.Ч. Сагды [391: 82], это же подтверждают первые участницы танца Ф.Г. Дубовская<sup>177</sup> и Г.С. Бады-Сагаан (Севильба) [486: 47], а также М.Б. Кенин-Лопсан [190: 76]. Бытует иное мнение, что первоначально танец исполнялся семью танцовщицами, и этот факт связывают с семью нотами, на которые якобы были настроены металлические тарелочки. Это мнение косвенно подтверждается фото, расположенное на обложке брошюры «Школа тувинского танца Анатолия Шатина» [486], на котором мы также видим 7 девушек. Однако, в личной беседе с одной из изображённых на фотографии исполнительниц мы выяснили, что причина такого количества девушек на фотографии — отсутствие двух танцовщиц в день фотосъёмки<sup>178</sup>.

Танец отличают трепетность и нежность, чистота и одухотворённость. Работая над танцем, А.В. Шатин постоянно обогащался народными традициями и обычаями. Репетиции танца происходили на природе<sup>179</sup>. Движения танца «Звенящая нежность», исполняемые на открытом воздухе, на фоне неба, солнца, травы и деревьев, смотрелись естественно и приобретали совершенно другое

<sup>174</sup> У числа 9 много конкретных значений: 9 сокровищ; 9 небес; 9 видов скота; 9 пыток; 9 трудностей, которые должен преодолеть мужчина; 9 таёжных хребтов; 9 обычаев; 9 видов молитв, 9 возрастов человека; 9 талисманов шамана и др. [191].

<sup>175</sup> По воспоминаниям Галины Севильба [486: 47].

<sup>176</sup> В архивах правописание следующее: Ажикма, но по-тувински правильно Ажыкмаа. Мы будем придерживаться тувинского правописания.

<sup>177</sup> Беседа с Ф.Г. Дубовской. Кызыл, 2013 г. [503].

<sup>178</sup> Исполнение танца впоследствии, по разным причинам, могло исполняться в меньшем составе исполнителей.

<sup>179</sup> Учащиеся одновременно были артистами театра, и во время каникул должны были в составе концертных бригад обслуживать жителей районов, поэтому летом репетиции и концерты продолжались.

звучание. Формальные движения наполнялись живым смыслом — так рождался диалог человека с природой, о чём также свидетельствуют воспоминания Ажыкмаа-Рушевой<sup>180</sup>.

Запоминающимся элементом танца является так называемый «паук» — кульминация танцевальной композиции. Наблюдая за тувинскими женщинами в быту, А.В. Шатин не мог не отметить пластичность и плавность их движений. У народов кочевых культур в танце, при малоподвижности ног узоры и орнаменты «плетутся» посредством пластичной выразительности рук, головы и корпуса [312: 77]. На таких компонентах делается акцент в данной постановке. Так называемый «паук» вдохновлён изображениями многоруких женских богинь (дакинй, дариги) буддийского пантеона, которые А. Шатин наблюдал в каждой тувинской юрте, выезжая в экспедиции или на гастроли по Туве.

В последней части танца девушки садятся на колени. Ритмически организованная пластика движений заложена в традиционных обрядах поклонения духам. Коленопреклонения, поклоны, ритуальные обходы (по солнцу) вокруг жертвенника, юрты — способы умилоствления духов-хозяев гор, тайги, от которых, как полагали тувинцы, зависел успешный промысел, удача в охоте, жизненное благополучие. Сидеть на коленях распространено также и в быту (в юрте).

Большую семантическую нагрузку и важную сакральную роль в народном танце несут на себе костюм и украшения. Для рассматриваемого танца автор выбрал традиционный покрой (тувинский халат — *тон*), изменив только детали: была увеличена ширина рукава, немного укорочен и расширен подол платья, выбран легкий и очень светлый по цвету материал. Благодаря этому, костюм, оставаясь в основе своей традиционным, приобрёл сценический вид. Интересно, что данный вариант сценического женского костюма остается востребованным в Туве по сей день.

---

<sup>180</sup> «Когда работали над постановкой танца, А.В. Шатин объяснял мне (тогда я солировала), что я должна протяжными, эластичными движениями, отталкивая себя от земли, поднять руки к небу, как будто я прошу у него хорошую погоду, солнце, урожай, а опустив руки, качая головой, показывать ладонями, что пока ничего нет и т.д. Этот танец обращён к поэтической природе нашей Тувы» [486: 38–39].



А.В. Шатин просил своих учениц не отрезать косы – девичье украшение, хотя в то время обрезание кос приветствовалось, считалось признаком революционности, и многие с ними расставались<sup>181</sup>. Девичья коса, с накосными украшениями *чавага*, *боошкун*, введёнными им в танец, с тех пор – необходимый элемент сценического облика тувинской девушки.

Новый этап в развитии культуры предполагал выявление всего лучшего, что было в этнической культуре и заимствование наиболее ценного из культур других народов, пусть и не родственных (строился общий тип культуры – социалистический). Такое взаимообогащение культур, характерное для периода бурного строительства социализма (коммунизма) ускорило создание всех видов тувинского искусства, в том числе и танцевального. «Звнящая нежность» – яркий продукт культурного взаимодействия: с одной стороны – классической русской балетной школы, требующей не только выразительности исполнения, но и хорошей физической и технической выучки, а с другой – тувинской культуры, с её традициями, обычаями, образом жизни, поведенческим этикетом (обращение к духам природы и образам буддийского пантеона, мягкость и скромность, коленапреклонённые позы, числовая символика, костюм).

В танце проявилась интровертность тувинской природы, парадоксально удачно воплотившаяся в экстравертной по сути сценической форме европейского танцевального искусства, не вызывая отторжения зрителей, а открывая новые горизонты в понимании этнических констант тувинской культуры. Соединение в одном произведении (причём, малой формы) целого комплекса этнических концептов, связанных с разными сферами традиционной культуры тувинцев (семейно-бытовой<sup>182</sup>, трудовой, праздничной, игровой, обрядово-бытовой, религиозной и пр.) объясняет, почему танец «Звнящая нежность» стал *этнокультурным эталоном, обозначившим ценностные ориентиры тувинской*

<sup>181</sup> Этот момент хорошо описан в книге К. Шойгу «Перо чёрного грифа» [487: 128-130].

<sup>182</sup> В частности, в женском танце отражена особая роль тувинской женщины в семейных отношениях и обществе в целом [21].

культуры на новом историческом этапе её развития<sup>183</sup>. Впервые в истории тувинской культуры сценический танец становится ярким репрезентантом этнической картины мира<sup>184</sup>. Неслучайно тувинский танец, созданный А.В. Шатиным, был воспринят тувинцами как народный.

Уникальность этого танца — в его вневременности, в нём нет ничего сиюминутного, он воспекает вечные ценности, говоря с тувинским зрителем новым, но вполне понятным языком. Мудрая прозорливость автора — в его обращении к универсальному и непреходящему, отчего «Звенящая нежность», созданная на заре тувинской хореографии, стала *классикой тувинского танца*<sup>185</sup>. Поскольку основное содержание танца выражается определёнными движениями, а эмоциональное содержание отражается в характере, манере, стиле исполнения этих движений и в музыкальном сопровождении, то традиционные танцы любых народов предстают перед нами как носители конкретной этнокультурной информации. На новом этапе истории Анатолию Шатину удалось создать женский танец «Звенящей нежность», воплотившем все все эти элементы.

После сокращения балетной группы танец «Звенящая нежность» на десять лет был забыт<sup>186</sup>. Возобновлён танец был в 1957 году, в год VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в г. Москва, где получил широкое признание и был отмечен дипломом и серебряной медалью, которая была вручена легендарной Галиной Улановой. С этого момента танец тиражируется не только в республике, но и за её пределами.

Осенью 1944 года Анатолий Шатин начал ставить ещё один сольный тувинский танец «*Эртен*» («Утро»), но, к сожалению, закончить его не успел. Вхождение ТНР в состав СССР в октябре 1944 года совпало с истечением сроков

<sup>183</sup> Не случайно, при проведении I Республиканского конкурса тувинского национального танца в 1979 году давались рекомендации – при создании тувинских танцев брать за основу именно танец А.В. Шатина «Звенящая нежность».

<sup>184</sup> Данный аспект получил своё освещение в трудах российского учёного в области психологической культурологии С.В. Лурье, которая рассматривает этническую картину мира как «одно из фундаментальных оснований любой культуры» [254].

<sup>185</sup> В.О. Донгак на одной из встреч с Н.Д. Ажыкмаа-Рушевой провёл скрупулёзный сопоставительный анализ современного и оригинального варианта танца «Звенящая нежность», в результате чего выяснилось, что современная «Звенящая нежность» представляет собой гибрид сразу трёх танцев Анатолия Шатина – «Звенящей нежности», «Юности» и «*Декей-оо*» [347].

<sup>186</sup> Некому было танцевать.

контрактов советских специалистов. В 1944 году вернулись в Москву жена и дочь балетмейстера, в феврале 1945 года уезжает А.В. Шатин.

Таким образом, занятия в училище под руководством А.В. Шатина велись только в течение двух лет. Однако, для развития тувинской хореографии это была целая эпоха – незабываемая и яркая. То, что сделал А.В. Шатин, а именно *создал тувинский сценический танец* – можно считать прорывом в профессиональное искусство<sup>187</sup>.

Трудно пришлось москвичу – воспитаннику прославленной балетной школы, артисту балета Большого театра, талантливейшему балетмейстеру: надо было не только научить детей аратов искусству танца, преодолевая природную скромность, которая веками культивировалась традиционными воззрениями и не позволяла человеку «выставлять» себя на всеобщее обозрение, но и развить их воображение, художественный вкус, музыкальность, кругозор. Несмотря на сложнейшие экономические, политические условия, А.В. Шатин, собирая по крупицам пластические элементы и ведя интенсивную педагогическую работу, справился с главной задачей – создал тувинский сценический танец. И хотя ему не удалось сделать всё в полном объёме (воспитать высококвалифицированных артистов балета за такой короткий срок было невозможно), но заложить базу профессионализма, вырастить целеустремлённых, беззаветно любящих искусство танца исполнителей, а также воспитать учеников и последователей, и тем самым положить начало становлению профессионального хореографического искусства Тувы – ему удалось.

Летом 1945 года под руководством его ученика Н.Ы. Кысыгбая (уже в отсутствии А.В. Шатина) учащиеся хореографического отделения в количестве 17 человек успешно сдали экзамены и были выпущены из училища с формулировкой «не полностью прошедшие курс обучения»<sup>188</sup> (так как вместо четырёх лет обучались всего два). Официально с 1946 года (с приездом нового балетмейстера),

<sup>187</sup> К сожалению, этот процесс не имел такого же продолжения, как в Бурятии или других автономных областях или национальных республиках, где вскоре были последовательно открыты хореографические училища, созданы ансамбли народного танца, а затем театры оперы и балета.

<sup>188</sup> Дипломы об окончании училища они так и не получили.

а фактически сразу после окончания училища они были приняты в труппу театра в качестве артистов балета.

В полной мере оценить работу А.В. Шатина смог следующий балетмейстер, приехавший в Туву в 1946 году – Иван Алексеевич Каренин. С именем этого балетмейстера связана постановка не только отдельных концертных номеров (как характерных, так и классических), но развёрнутых танцевальных сцен: «Вальпургиева ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст», «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь» и «Цыганская рапсодия» на музыку Ф. Листа, показанных в 1948 году. Таким образом, в Туве началось освоение репертуара русской хореографической классики. В этот период девушки освоили пальцевую технику, парни научились выполнять балетные поддержки, в том числе и «рыбку» – довольно сложный акробатический элемент. Клара Намчак научилась выполнять фуэте (делала 8 поворотов), часто занимались акробатикой, так как многие элементы потом использовали в постановках (акробатические этюды по технике и качеству исполнения должны были «перекрыть» технические сложности классического балета). Особое значение для совершенствования танцевальной техники имел «Вечер балета», поставленный И.А. Карениным, в программу которого входил ряд классических и характерных танцев. Первое отделение состояло из хореографической сцены «Вальпургиева ночь» из оперы Ш. Гуно «Фауст», где был задействован весь состав балета и солисты – Ажыкмаа, Кысыгбай, Дубовская, Намчак. Второе отделение состояло из 11 танцев (сюда вошли танцы, поставленные А.В. Шатиным, И.Я. Исполневым, а также И.А. Карениным) и «Цыганской рапсодии» Ф. Листа. Солисты: Ажыкмаа, Кысыгбай, Дубовская, Сарыг-оол, Сагды. Задумав постановку развёрнутых хореографических сцен балета как хореографических поэм, И.А. Каренин добивался от исполнителей не только чёткости в танце, но глубокого и правдивого психологического раскрытия персонажей в каждом движении, жесте и позе. В результате «Вечер балета» получился яркий, живой, темпераментный, волнующий чувствами, наполненный человеческими страстями.

Эта работа стала переходным этапом к классическому балету «Коппелия» Л. Делиба, за который в 1949 году принялся следующий балетмейстер балетной группы театра – Александра Васильевна Нефёдова. Так в репертуаре балетной группы появился первый акт балета «Коппелия» – первая постановка мирового классического репертуара. Для такой подготовленной труппы, в репертуаре которой уже имелись пальцевые постановки, это не составило большого труда. Для молодого тувинского балета это была ещё одна ступень в совершенствовании мастерства. Труппа продолжала динамично развиваться, осваивая с каждым разом всё более сложный в техническом и драматургическом плане репертуар.

В 1948 году было принято решение о сокращении балетной труппы и оркестра, после чего театр утратил статус музыкального. Этот был ощутимый удар по только что появившемуся новому искусству Тувы, которое нуждалось во внимании и заботе со стороны властей. На этом планомерное развитие хореографического искусства, которое продолжалось не более пяти лет, остановилось на два десятилетия, но само искусство продолжало жить благодаря талантливым ученикам А.В. Шатина, в первую очередь Н.И. Кысыгбайу, личность и творчество которого оставили яркий след в истории тувинского искусства. В первых публичных выступлениях 1943–1944 гг., пока студийцы не были готовы к таким показам, участвовала пара Кысыгбай – Чарова, где, по сути, Николай танцевал вместо самого А.В. Шатина. Для Николая это была отличная школа и сценическая практика. Впоследствии Е.Н. Чарову заменила Ажыкмаа, и на сохранившихся фотографиях мы зачастую видим именно эту пару – Кысыгбай и Ажыкмаа. Особенно он запомнился современникам в испанском танце – темпераментном, ярком, выразительном, как и он сам. В области искусства Николай Кысыгбай был разносторонне одарённым человеком: пел, танцевал, был драматическим актёром, играл на музыкальных инструментах. Кысыгбай стал незаменимым помощником для А.В. Шатина – ассистентом, переводчиком и консультантом. В жизни был тактичным, скромным и даже замкнутым человеком.

После вхождения Тувы в состав СССР и отъезда советских специалистов, когда балетная группа оказалась без руководителя, в этой сложной ситуации именно Н. Кысыгбай взял на себя функции преподавателя, репетитора и балетмейстера. Благодаря работе Николая Ымажаповича студийцы по-прежнему были заняты во многих спектаклях, концертах, гастролях по республике. В том же году, в соавторстве с Петровым<sup>189</sup> Кысыгбай создал «Танец наездников» для двух пар. Танец быстро занял своё прочное место в тувинской хореографии, благодаря правильно выбранной теме и точно подобранным движениям<sup>190</sup>.

В период работы И.А. Каренина Кысыгбай вновь стал помощником балетмейстера, оставаясь ведущим танцовщиком. После отъезда И.А. Каренина Кысыгбай фактически стал художественным руководителем хореографической группы вплоть до её сокращения в 1949 году.

В качестве методиста-хореографа, члена жюри и организатора культурно-массовых мероприятий, проводимых ДНТ, открытого в 1950 году [168: 400], часто привлекали Н. Кысыгбая, имеющего огромный опыт организационной и постановочной работы, пригодившийся и в подготовке концертной программы для первой Декады тувинского искусства в Москве (1954 год). Во время подготовки к VI Всемирному фестивалю молодёжи и студентов в Москве (1957 год) Н.Ы. Кысыгбаю доверили процесс отбора и подготовки лучших исполнительниц танца «Звенящая нежность»<sup>191</sup>, который был отмечен жюри фестиваля во многом благодаря его энтузиазму и профессионализму.

В 1950-х гг. Кысыгбай руководил КЭБ, а позже реализовывал свой балетмейстерский и педагогический талант в подготовительной студии для школьников, открытой при театре.

С уверенностью можно сказать, что Николай Ымажапович Кысыгбай стоял у истоков развития танцевального искусства в Туве, внёс огромный вклад в

<sup>189</sup> Личность не установлена.

<sup>190</sup> Впоследствии появилось огромное количество подобных танцев и различных вариантов названия (наездников, всадников, табунщиков).

<sup>191</sup> Танец исполняло пять девушек, бывших учениц А.В. Шатина: М. Сай-Хоо, Н. Тыртык-Кара, Клара, Севильба, Кыдай. Остальные учились в других городах, как, например Ф.Дубовская, либо были замужем и имели грудных детей.

развитие тувинского хореографического искусства как танцовщик, педагог, организатор и неординарная творческая личность. Его деятельность обеспечила преемственность развития тувинского танцевального искусства, сохранив основы, заложенные крупнейшим мастером русской школы – А.В. Шатиным, и дала возможность на этой почве вырасти современному профессиональному хореографическому искусству. В 2003 году была учреждена премия председателя Правительства Республики Тыва в области хореографического искусства имени Николая Кысыгбая.

Становление профессионального хореографического искусства, начатое в эпоху ТНР и продолженное в период Тувинской АО, неразрывно связано с именем А.В. Шатина, отчасти И.А. Каренина и А.В. Нефёдовой, а также Н.Ы. Кысыгбая. Хотя этот период был кратким (с 1943 до конца 1950-х гг.), но при этом чрезвычайно ярким и оставил неизгладимые впечатления в памяти людей, причастных к этим событиям, он коренным образом повлиял на дальнейшее развитие хореографического искусства в Туве. Основы, заложенные А.В. Шатиным за столь короткий срок, позволили в дальнейшем ученикам перейти от отдельных концертных номеров к исполнению развёрнутых танцевальных сцен, что говорит о качестве и ответственности, с которой А.В. Шатин подошёл к делу. Фактически он заложил основы научно-теоретического подхода при обучении тувинских артистов и создании тувинских сценических танцев. Личность А.В. Шатина в рождении и становлении тувинской сценической хореографии, безусловно, имела решающее значение. Начатое А.В. Шатиным было достойно продолжено балетмейстерами И.А. Карениным и А.В. Нефёдовой, которые за короткий временной отрезок, отведённый им, сумели грамотно направить развитие хореографического искусства Тувы от отдельных концертных номеров, развёрнутых танцевальных сцен до балетного спектакля западноевропейского классического образца. Роль Н. Кысыгбая в процессе развития тувинского хореографического искусства связана с сохранением достигнутых результатов, без его активного участия преемственность была бы прервана.

Подводя итоги, мы можем констатировать, что данный этап трансформации тувинского танца характеризуется появлением следующих компонентов профессионализма:

1) *школы* – хореографического (балетного) отделения в театральном музыкальном училище, где было организовано обучение по определённой системе (наличие квалифицированных педагогов, учебного плана, специальной методики обучения, финансирования и строгой отчётности). К сожалению, функционировала данная система всего два года, что недостаточно для полноценной подготовки специалистов;

2) *исполнителей (артистов)*, соответствующих требованиям профессии и прошедших специальное обучение (хотя и ускоренно);

3) *государственного учреждения с профессиональной сценой*, на базе которого функционировало хореографическое искусство – им стал Тувинский государственный музыкально-драматический театр;

4) *профессиональных хореографов-постановщиков*. Хотя первые специалисты были приглашёнными и по завершении контрактов покинули Туву, из числа воспитанников А.В. Шатина постановочную работу продолжил Н. Кысыгбай, а в стенах ГИТИСа в его классе обучались ученицы из Тувы<sup>192</sup>;

5) *профессиональных композиторов, художников-оформителей для воплощения сценических проектов*. Композиторы Р.Г. Миронович, А.Н. Аксёнов, художники В.Ф. Дёмин<sup>193</sup>, Н.К. Рушев – все специалисты с профильным образованием и опытом работы в профессии;

---

<sup>192</sup> Из учеников балетного отделения училища двое пытались продолжить профессиональное обучение в области хореографии: Клара Намчак и Сай-Хоо (С.Д. Монгуш) обучались в ГИТИСе на балетмейстерском отделении под руководством А.В. Шатина. К. Намчак отучилась всего год и по семейным обстоятельствам вынуждена была прекратить обучение, а С.Д. Монгуш прошла полный курс обучения, но не приехала на защиту диплома. Впоследствии она многое сделала для развития хореографического искусства Тувы, в том числе и самодеятельного, работая методистом в Доме народного творчества. Благодаря ей на сегодняшний день существует единственный сборник с записями четырёх тувинских танцев [439].

<sup>193</sup> Василий Дёмин – первый учитель тувинских художников, заложил основы для развития профессионального изобразительного искусства в Туве.



б) *социального заказа и публики, готовой к восприятию новых форм танца*. В эти годы театр стал неотъемлемой частью национальной культуры<sup>194</sup>.

Так же, как в других Союзных республиках и автономных областях, в Туве до революции не было традиций сценического танца, не существовало драматического театра, в известной степени подготавливающего зрителя к восприятию других видов сценического искусства, поэтому балетный театр зарождался в недрах театрально-музыкальных студий, ставивших пьесы с песнями, танцами, пантомимными эпизодами. В соседних республиках почву для балетного театра подготавливали также танцевальные этнографические коллективы<sup>195</sup>.

История тувинской культуры показывает реальную возможность создания сценического танца из разрозненных элементов этнической культуры, без опоры на бытовые формы народного танца, которые на начало XX века в Туве отсутствовали.

### **2.3. Специфика балетного жанра в танцевальной культуре Тувы**

Появление балетов в национальных автономиях и республиках – характерная черта отечественной культуры XX века<sup>196</sup> (подобные процессы происходили в других странах мира). В эпоху СССР государство поощряло и помогало становлению национальных опер и балетов, поэтому в большинстве

---

<sup>194</sup> Танцевальные номера входили во все концертные программы театра: как правительственных концертов, так и выездных бригад по обслуживанию тувинских аратов. Деятельность профессиональных артистов стимулировала развитие танцевального творчества среди широких слоёв населения.

<sup>195</sup> Для сравнения рассмотрим путь развития балетного театра в Бурят-Монгольской республике, где процесс профессионализации бурятской хореографии, в отличие от тувинской, шел планомерно и строго поэтапно: Дом национального искусства (1929 г.); театрально-музыкальная школа, вскоре реорганизованная в техникум искусств, на основе первого выпуска которого создаётся Государственный бурятский театр (1932 г.); Бурят-Монгольская филармония (1938 г.); драматический театр реорганизован в музыкально-драматический, где появляется группа танцовщиков (1939 г.); проведение Декады бурятского искусства в Москве (1940 г.); ансамбль песни и танца «Байкал» (1943 г.), в тот же год в музыкально-драматическом театре ставятся балеты «Бахчисарайский фонтан», «Тщетная предосторожность», «Корсар», «Штраусиана», «Лебединое озеро»; в Ленинград для обучения в хореографическом училище направлены 16 детей (1948 г.); создан Бурятский театр оперы и балета (1949). Так начался новый этап в развитии балетного искусства Бурятии. Во всём виден концептуальный подход [121: 40-43].

<sup>196</sup> В Киргизской ССР, Казахстане, Средней Азии.

республик и автономий появились крупные сценические произведения национального репертуара. В Туве проводилась аналогичная политика, способствующая развитию балетного жанра.

Появление балета в Туве было бы невозможно без освоения классического репертуара, обращение к которому знаменует определённый этап в развитии культуры республики. Для наглядности нами составлена хронологическая таблица (см. Приложение №4).

Задачами данного параграфа являются: 1) проследить исторический опыт в освоении балетного жанра в Туве; 2) проанализировать первый тувинский этнобалет «Хая-Мерген» и первый детский этнобалет «Шыяан ам...»<sup>197</sup>; 3) определить специфику балетного жанра в Туве. При работе над материалом мы, в первую очередь, опирались на воспоминания тувинских артистов и собственные наблюдения.

Итак, первой попыткой освоения крупных хореографических форм стал «Вечер балета», показанный в 1948 году, куда, напомним, вошли балетные сцены из опер «Фауст» Ш. Гуно («Вальпургиева ночь») и «Князь Игорь» А. Бородина («Половецкие пляски»), а также композиция на муз. Ф. Листа («Цыганская рапсодия»). Балетмейстер И.А. Каренин всего за год работы поставил эти сцены с бывшими учениками А.В. Шатина, нынешними артистами балетной группы Тувинского театра. Это не были полноценные балеты, а всего лишь развёрнутые танцевальные сцены<sup>198</sup>, где главным выразительным средством был *характерный танец*. Таким образом, в Туве началось освоение танцевального репертуара мировой классики.

Следующим шагом стала работа над первым актом балета Л. Делиба «Коппелия» под руководством А.В. Нефёдовой – это первая для Тувы постановка

<sup>197</sup> Выбор произведений для анализа продиктован их масштабностью, драматургической цельностью и значимостью в истории развития тувинского балетного искусства.

<sup>198</sup> Выбор репертуара не был случайным: русский балет начинал своё восхождение к вершинам симфонизма благодаря таким же танцевальным сценам в операх М. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», где танцы не являлись формальной вставкой (по шаблонам большой французской оперы), а органично продолжали и развивали действие оперы. Аналогично трактовались танцевальные сцены и в романтической зарубежной опере. Танцы были действенными и, кроме техники исполнения, от артистов требовалось актёрское дарование. Первая тувинская национальная опера «Чечен и Белекмаа» (проект Мироновича-Кенденбиля 1945–1965 гг.) также предполагала танцевальные сцены, но свидетельств об их постановке пока найти не удалось.

мирового классического репертуара. К сожалению, на этом системное развитие балетного искусства в Туве прервалось, так как в 1949 году балетная труппа и оркестр были сокращены, после чего театр утратил статус музыкального.

Возвращение балета на тувинскую сцену было долгим, понадобилось 30 лет, чтобы в 1979 году тувинский зритель увидел балет П.А. Геккера «Хая-Мерген» в постановке В.Е. Камкова (более подробно история создания и анализ произведения освещается далее). Первый этнобалет Тувы в жанровом отношении следует определить как *хореографическое представление балетного типа*, что является как бы промежуточным состоянием между танцевальной сюитой и собственно балетом.

История тувинского балета включает не только поставленные на сцене, но и задуманные произведения, оставшиеся невоплощёнными: балет «Ай-кыс» по сказке М.А. Рамазановой, музыку к которому в 1974–1975 гг. писал Вл.С. Тока<sup>199</sup>; сказка «Кодур-оол и Биче-кыс» (конец 1980-х гг.)<sup>200</sup>.

Первые вышеназванные национальные балетные проекты, появившиеся в период 1970–1980-х гг., соответствовали двум типам сценических постановок, характерным для развития национальных культур: на историческую тематику (поданную в историко-героическом или легендарно-героическом ключе) и фантастическую (с опорой на народные сказки, легенды, предания)<sup>201</sup>.

В сезон 1990–1991 гг. первой серьёзной работой вновь созданной на базе Тувинского музыкально-драматического театра балетной группы стала хореографическая зарисовка «В ночь лунного затмения» (муз. П. Геккера, постановка Г. Ензак), созданная на основе фольклорного материала, но решённая

<sup>199</sup> Хотя подробно разработанного либретто не было, существовали идеи, задумки и даже исполнительница главной роли – муза композитора, его жена – Галина Тока (Чооду), для которой и писалась музыка к балету. На тот период были все условия для постановки: Галина работала в театре, который был в статусе музыкального, Владимир играл в оркестре, активно сочинял музыку. Однако, по разным причинам проект не состоялся.

<sup>200</sup> В конце 1980-х гг. Вл.С. Тока снова приступил к сочинению балетной музыки. Сюжетом послужила народная сказка «Кодур-оол и Биче-кыс» (в литературной версии отца – Салчака Тока), либретто двухактного балета разработал В. Сторожков (балетмейстер Красноярского театра оперы и балета). К сожалению, и этот балет не был поставлен. Но музыку из этого балета композитор позднее использовал в других музыкальных проектах, таких как Симфония № 2 «Таёжная».

<sup>201</sup> Если первый тип активно поощрялся властями (материально, организационно), то второй «подпитывался» историей мирового балета, истоки которого лежат в романтической эпохе с её характерной тягой к фантастическому. Это в определенной мере объясняет всемерную поддержку проекта «Хая-Мерген» и, с другой стороны, активный интерес тувинских авторов к освоению сказочной тематики.

языком классического танца. Камерный этнобалет рассказывал об оживавших ночью каменных изваяниях, т.е. в сюжетном плане он соответствовал фантастической линии балетных спектаклей<sup>202</sup>.

В этот же сезон был показан вечер одноактных балетов. Первый – «Пробуждение», в постановке Г. Ензак (она же автор либретто) на музыку А.Б. Чыргал-оола, который продолжал историко-героическую линию, заданную «Хая-Мергеном». Балет был решён в социально-историческом ключе. Второй балет – «Жертвоприношение божеству» в постановке В. Донгака (музыка П. Геккера, либретто В. Донгака и А. Даржаа), отражающий религиозную тематику с элементами Цама.

Тематика Цама была продолжена в 1996 году, когда по просьбе руководителя ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств (ВСГАКИ) молодой тувинский балетмейстер Орлан Монгуш осуществил постановку хореографической зарисовки «Сила любви». Музыка написал Вл. Тока, назвав её музыкой к одноактному балету-мистерии «Цам». Костюмы были сделаны в традициях буддийской мистерии. Канвой же сюжета стала история любви юноши и девушки, основанная на тувинских народных сказках, поэтому постановку нельзя было назвать Цамом в чистом виде, и в окончательном варианте постановка получила название «Сила любви». Первый показ состоялся во время турне ансамбля «Сибирский сувенир» по Франции. Потом она демонстрировалась в театре при Восточно-Сибирской государственной академии культуры и на

---

<sup>202</sup> До сезона 1990-1991 гг. в 1986 году на базе Государственного ансамбля «Саяны» балетмейстерами из Киргизии И. Шкрабовым и из Красноярска Б. Сторожковым был поставлен ряд номеров из классических балетов (в это время в ансамбле было большое количество выпускников хореографических училищ разных лет, на которых и решено было поставить данную программу), в которую вошли: «Па-де-катр» Ц. Пуни хореография Жюль Перро; адажио из балета «Корсар» А. Адана; «Па-де-де»-вставка из балета «Жизель» А. Адана; Испанский таней из балета «Лебединое озеро» П. Чайковского; Панадерос из балета «Раймонда» А. Глазунова и др. Программа единожды была показана на юбилейном концерте, посвящённом 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Отдельные номера какое-то время сохранялись в репертуаре ансамбля, но по объективным причинам вскоре исчезли совсем.

фестивале «Байкальские встречи»<sup>203</sup>. К сожалению, тувинский зритель эту постановку не увидел.

В 1997 году впервые на тувинской сцене Детская хореографическая школа (ДХШ) г. Кызыла представила на суд зрителей Гран-па (дивертисмент) на музыку из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» в оригинальной постановке Раисы Стал-оол. Это было не только серьёзным достижением коллектива школы (первый опыт освоения крупной формы), но и возвращением мирового классического балета в Туву после 50-летнего перерыва<sup>204</sup>. Гран-па надолго задержался в концертном репертуаре балетной школы.

Вкладом в развитие национальной хореографии следует считать одноактный балет по мотивам пьесы Э. Мижита «*Эгил, эжим, эгил!*» («Вернись, мой друг, вернись!»), балетмейстера О.О. Монгуша, поставленный в октябре 2002 года с музыкальным оформлением на основе записей тувинских фольклорных групп «Хун-Хурту», «Чиргилчин» и певицы Сайын-Хоо Намчылак. Исполнителями балета стали участники Детского ансамбля танца «Эдегей». В жанровом отношении балет представляет собой легендарный балет, решённый в лирическом ключе (лирико-легендарный, в отличие от героико-легендарного «Хая-Мергена»). В основу балета была положена легенда о наиболее почитаемом в народе музыкальном инструменте – игиле. Главный герой балета – жеребёнок Сылдыс-Шокар, из останков которого был изготовлен игил. Это произведение вобрало в себя сущностные для тувинской культуры компоненты (образ коня, степи, национальные скачки, музыка), впервые по-новому переосмысленные в театральном синтезе балетного спектакля. Хотя балет был поставлен на детский коллектив, отнести его к детским этнобалетам проблематично из-за того, что балет фактически был калькирован с одноимённого драматического спектакля, где сюжет народной легенды трактовался в лирико-философском ключе. Однако, музыкально-пластический язык взрослого спектакля позволил балетмейстеру

---

<sup>203</sup> Для Бурятии подобный сюжет не нов: ранее, в 1940 г. для первой Декады бурятского искусства в Москве Игорь Моисеев поставил сцену Цама, вписав в неё историю влюбленных.

<sup>204</sup> После балета «Коппелия», поставленного в 1949 году.

сделать его «перевод» в жанр этнобалета, исполненного по случаю детским коллективом.

В этом же году В.О. Донгаком на базе Детского ансамбля «Эдегей» был создан ещё один одноактный этнобалет «Шаманские сновидения» – либретто написано бурятским драматургом Н. Матхановой, музыка калмыцкого композитора А. Манджиева с использованием тувинских народных мелодий (аранжировка Е. Ерохина). Впервые в основу тувинского балета были положены шаманские легенды. Исполнителями стали участники ансамбля «Эдегей», а партию шамана исполнил студент Кызылского училища искусств Эртине Конгар. Этот балет, как и предыдущий, нельзя с полным основанием назвать детским. Впервые балет был поставлен в конце 1990-х гг. в Бурятском театре оперы и балета по заказу американского фонда, занимавшегося изучением шаманизма, а затем уже перенесён на «Эдегей». Детский ансамбль танца «Эдегей» стал экспериментальной площадкой освоения этнобалетов, адаптированных, но не созданных специально для детского коллектива, в связи с чем данные постановки мы не можем с полным основанием считать первыми детскими этнобалетами Тувы.

Следующий шаг в освоении балетного жанра – одноактный этнобалет Ч.Х. Санчай, сюжетной основой которого послужил свадебный обряд, а музыкальным оформлением – современные тувинские композиции (рок-группы «Ят-Ха», С. Намчылак). Первое название балета «*Шай бузар*» (букв. разламывание плитки чая при сватовстве) не в полной мере отражало суть задуманного балетмейстером спектакля. Она хотела показать не просто традиционную тувинскую свадьбу со всеми этапами сватовства, а рассказать историю любви, вписанную в контекст тувинских традиций. В результате спектакль получил поэтичное название «*Ол-ле ыяшты хараача дээш...*». Это слова из народной песни: «Согнув, сломав иву нежную...», и если продолжить строку, то смысл её раскрывается следующим образом: «...скажут – это твоя юрта». Появление этой песни в народе связано с традицией выдачи замуж за нелюбимого. Девушки, подчиняясь воле родителей,

страдали в браке с нелюбимым. Весь балет пронизан лирикой, тихой грустью и покорностью. Отсюда и непривычно тихий финал.

В этой работе в полной мере проявилась склонность балетмейстера к лирической музыке и пластике. В спектакле Ч.Х. Санчай смогла воссоздать народные обряды (сватовство и церемонию свадьбы). Интересным получился персонаж *Ирей-ашак* (дедушка-сказитель), в котором есть что-то шаманское, и который почти незримо участвует в балете от начала и до конца. Спектакль был показан всего один раз, записан на видео и представлен Государственной комиссии ГИТИСа во главе с М.Л. Лавровским, получив оценку «отлично». В истории тувинского балета работа Ч.Х. Санчай – первое обращение к обрядово-бытовой тематике, решенной в лирическом ключе.

В этом же году, практически параллельно, шла работа по созданию другого этнобалета – «Рождение героя» – в постановке А.В. Мандан-Хорлу. Здесь отправной точкой также стала песня (монгольская), которую исполнил музыкант К. Соян. Либретто, основываясь на содержании этой песни, написал Э. Мижит, музыку – Вл. Тока и О. Саая (финал), оформление Н. Шалыка. Лучшими номерами стали финальный мужской танец и плач ребёнка, удачно была найдена пластика духов воды, огня и леса. Сложнее далась сцена борьбы злых духов и родителей, не все мизансцены были тщательно продуманы. Для молодого балетмейстера это был хороший опыт в работе с крупной формой. Спектакль был показан несколько раз.

В 2004 году к 60-летию вхождения Тувы в состав России, по заказу председателя Правительства Республики Тыва Ш.Д. Ооржака, силами артистов филармонии, студентов и преподавателей училища искусств, выпускников ДХШ г. Кызыла и участников Детской филармонии был поставлен одноактный классический балет «Шопениана» в оригинальной хореографии М. Фокина. Постановщики – Евгения Салчак, Ирина Ондар. Выбор балета диктовался

объективными обстоятельствами<sup>205</sup>. Работа была трудной, но все достойно с ней справились: творческий коллектив балета был удостоен премии Председателя Правительства Республики Тыва в области хореографического искусства им. Н. Кысыгбая. Балет «Шопенина» получил высокую оценку зрителей и был неоднократно в течение двух лет показан в разных вариантах – целиком и по частям, в рамках правительственных концертов и вечеров классического балета<sup>206</sup>.

Параллельно с балетом «Шопениана» в ансамбле «Эдегей» под руководством В.О. и К.Ч. Донгак был поставлен одноактный детский балет «Дюймовочка» (балетмейстер Э. Конгар, педагоги-репетиторы Л.А. Сюктерек и Т.В. Строкова)<sup>207</sup>. Оригинальная музыка написана молодым московским композитором И. Синкиным. Балет получился интересным и увлекательным. По мнению балетмейстера (это отметили и зрители), ему удался танец кротов, бал кузнечиков и начальная сцена. Балет изобилует интересными находками и нестандартными приёмами<sup>208</sup>. Балет «Дюймовочка» был удостоен премии Председателя Правительства Республики Тыва в области литературы и искусства за художественные произведения для детей и юношества имени Л. Чадамба и был показан несколько раз (целиком и по частям).

После обращения к академическим формам танца в 1997 году (Гран-па), начиная с постановок «Шопенианы» и «Дюймовочки» в 2004 году, интерес к мировому классическому балету в Туве не теряется, но реализуется впоследствии, в основном, стараниями коллектива Детской хореографической школы г. Кызыла под руководством Р.С. Стал-оол.

<sup>205</sup> В качестве солистов были приглашены артисты ансамбля «Саяны» Жанны и Экер Сарыглары, Чечена Сувакпит, Азиана Аракчаа. Кордебалет, в основном, состоял из студентов училища искусств, а также включал выпускниц детской хореографической школы Кызыла, участниц Детской филармонии и артистов Тувинской гос. филармонии.

<sup>206</sup> На основе данного балета в 2004–2005 гг. возник проект Тувинской государственной филармонии «Молодой балет Тувы», реализовавшийся в организации двух развёрнутых концертных программ с приглашением столичных артистов. Программы состояли преимущественно из произведений классического репертуара, которые дополнялись номерами в стилистике современной хореографии, деми-классики и стилизациями народных танцев.

<sup>207</sup> Оформление балета художника В.П. Шульга, педагог по актёрскому мастерству – Н. Наксыл, она же исполнила роль Мыши в балете. Постановка заняла три месяца, в ней участвовали около 50 детей в возрасте от 7 до 15 лет.

<sup>208</sup> Например, Мышь, которая приютила Дюймовочку, «взгромозили» на пальцы, что выглядело одновременно и смешно, и элегантно. Запомнилась и лёгкая, грациозная ласточка – студентка училища искусств Кара Монгуш. Отлично справилась с главной ролью Дюймовочки участница ансамбля «Эдегей».



В 2006 году итогом учёбы группы студентов хореографической специализации Тувинского филиала Восточно-Сибирской академии культуры и искусства (ВСГАКИ) стала постановка балетного спектакля (хореографического представления) по мотивам сказки «Кодур-оол и Биче-кыс». Музыка написал О.М. Саая, сценарий – студенты выпускного курса под руководством куратора группы Л.А. Сахиной. К сожалению, спектакль был показан в театре всего лишь один раз<sup>209</sup>. Замысел сказочных балетов периода 1970–1980-х гг. («Ай-кыс», «Кодур-оол и Биче-кыс») через много лет реализовался в проекте, воплощенном разными танцевальными языками (деми-классики, народного танца), что позволяет нам включить данную постановку в ряд этнобалетов, открывающих серию сказочных балетов Тувы.

В 2009 году учащиеся детской хореографической школы г. Кызыла представили на суд публики одноактный балет «Чиполлино» на музыку К. Хачатуряна в постановке Раисы Стал-оол<sup>210</sup>. В целом все – и учащиеся школы, и постановщики – достойно справились с этим испытанием, а балет «Чиполлино» вслед за «Дюймовочкой» знаменовал закрепление жанра детского балета в хореографическом искусстве Тувы.

Следующей крупной работой коллектива школы стал детский балет «Шыяан ам...», созданный в 2011 году по заказу Правительства республики к 90-летию основания ТНР и показанный на сцене театра (анализ балета будет дан далее). Отметим, что он продолжил и углубил сказочно-легендарную тематику в линии национальных хореографических спектаклей, став первым детским этнобалетом Тувы. Балет был принят публикой восторженно и получил достойную оценку специалистов.

---

<sup>209</sup> Такова судьба всех крупных постановок, будь то балетов или хореографических представлений. Чтобы у постановок сценическая жизнь была более продолжительной, нужна стабильная труппа, репертуар, отвечающий интересам публики, балетмейстер. В местных условиях, где каждый балетный артист на особом счету, а кордебалет собирается по случаю из разных коллективов, с разным уровнем подготовки, к тому же нет соответствующей сценической площадки и др. В таких условиях говорить о стабильной жизни балетных спектаклей не приходится.

<sup>210</sup> Жаль, что балетмейстер не поставила ни одного номера на пальцах, хотя состав исполнителей был достаточно сильный, а Вишенки так и «просились» на пальчики (это придало бы им ещё больше грациозности и капризности, что помогло бы зрителю увидеть их оторванности от реальной жизни).

При поддержке Министерства культуры Тувы в 2014 году коллектив школы (при участии студентов колледжа искусств) поставил новый детский балет по мотивам сказки Р. Киплинга «Маугли», для которого была написана оригинальная музыка (композитор У. Хомушку). Премьера состоялась на сцене Тувинской филармонии и отличалась красочными костюмами. Отметим обращение к современной хореографии, обилие массовых сцен, ансамблевых танцев (из которых выделялся танец обезьян), детальную разработку образов главных героев, драматургическую цельность спектакля (хотя вторая картина оставила впечатление некоторой недосказанности, а финал был стремительным).

В эти годы ансамбль «Саяны» реализовывал большие сценические проекты (тематические концертные программы), которые, однако, не были балетными, это такие постановки, как: «В колыбели Саян и Танды» (2011) и «Золотые стрелы мечты» (2014). Оба проекта связаны с юбилейными датами<sup>211</sup>, постановщиками были: приглашенный монгольский балетмейстер Сухбаатар и группа тувинских балетмейстеров<sup>212</sup> (2011), В.О. Донгак, М.Б. Сат, А.В. Мандан-Хорлу (2014). В жанровом отношении данные постановки не являются этнобалетами, их можно отнести к крупным хореографическим формам сюитного типа.

Программа «Болеро. Половецкие пляски» поставлена в 2013 году на оригинальную хореографию М.Б. Сата. Это была первая попытка освоения ансамблем народного танца современной хореографии в крупной форме с единой сюжетной линией, раскрывающей историю человечества языком танца. В целом, для последних крупных работ ансамбля «Саяны» становится характерным обращение к историческим темам глобального масштаба<sup>213</sup>.

Более подробно остановимся на балете «Хая-Мерген»<sup>214</sup>. Если профессиональный уровень авторов и постановщиков не вызывал сомнений, то

<sup>211</sup> 2011 год – 90-летие ТНР; 2014 год – 100-летие единения Тувы и России (установление протектората Российской империи над Урянхайским краем).

<sup>212</sup> В.О. Донгак, Ч.Х. Санчай, А.В. Мандан-Хорлу, Э.А. Конгар ставили танцы для 2-го отделения.

<sup>213</sup> «В колыбели Саян и Танды» – история тувинцев от родовых предков до современности; «Золотые стрелы мечты» – история тувинского народа, развертывающаяся через шесть эпох (скифская, тюркская, монгольская, маньчжурская, урянхайская, современная в составе России).

<sup>214</sup> В 1978 году коллегия Министерства культуры Тувинской АССР во главе с министром М.С. Хомушку приняла решение направить в творческую мастерскую эстрадного искусства г. Ленинграда, руководимую И. Штокбантом,

исполнительский состав в техническом плане не был готов к воплощению балетного замысла (да и специфика ансамбля была другой – народный танец), за исключением единиц (из которых только Евгения Салчак имела опыт работы в профессиональном балетном театре). Поэтому решено было остановиться на форме хореографического представления, что является как бы промежуточным состоянием между танцевальной сьютитой и собственно балетом.

Драматургическая идея спектакля типична для эпохи социализма – борьба простых людей за своё счастье со злыми поработителями. Сценарий спектакля из двух действий и трёх картин совместно создавали специалисты из Ленинграда – В. Камков и В. Коновалова, предварительно изучив большой массив этнографической и исторической литературы о Туве, ознакомившись с легендами, мифами, сказками, героическими сказаниями, эпосом тувинского народа, экспонатами Ленинградского Эрмитажа и Музея истории и этнографии, в том числе каменными изваяниями и наскальными рисунками (петроглифами). В основу хореографического представления было положено не конкретное предание, а как бы квинтэссенция множества легенд тувинского народа. Хотя в тувинских сказках популярен персонаж *Өскүс-оол* (букв. «мальчик-сирота»), главным героем балета стал Хая-Мерген – представитель простого народа, сильный и мужественный юноша с благородной душой (*хая* с тув. – скала; *мерген* – мастер, умелец).

Спектакль открывался Прологом, в котором выходили хомеисты ансамбля «Саяны» со Сказителем, певшие в народной манере. Далее начиналось собственно хореографическое представление, музыка которого звучала в аудиозаписи, сделанной ленинградскими музыкантами на Ленрадио под управлением Р.

---

Государственный ансамбль песни и танца «Саяны» для создания новой программы. Учитывая, что ленинградская эстрадная школа имела опыт работы с национальными коллективами и была тесно связана с Ленинградской консерваторией, Союзами композиторов и художников, а также с филармонией, Министерство культуры Тувинской АССР имело в виду, что тувинские артисты будут не только готовить новую программу, но и повысят свой профессиональный уровень. Артисты всех жанров ансамбля ежедневно занимались тренингом, актёрским мастерством и сценическим движением. Руководители ансамбля совместно с Министерством культуры, Союзом композиторов и писателей Тувинской АССР, дирекцией филармонии разработали будущую концертную программу ансамбля «Саяны». Тогда же было принято решение: первое отделение концертной программы будет хореографическим представлением (балетного типа), а второе отделение будет состоять из вокальных, танцевальных и инструментальных номеров.

Мартынова. Музыка к балету написал молодой петербургский композитор П.А. Геккер, которому удалось добиться драматургической цельности, сквозного развития, яркой звукописи и театральности<sup>215</sup>. Важным качеством музыки оказалась её хореографическая пластичность, которую хорошо восприняли артисты ансамбля «Саяны»<sup>216</sup>.

Обращение к фольклорному материалу было и закономерным, и неизбежным в то время и в данной ситуации<sup>217</sup>. Дополнительный фольклорный элемент – группа солистов, напоминающая античный хор<sup>218</sup>, и Сказитель (*хөөмейжи* Б. Монгуш). Синкретизм действия, где неразрывно слиты слово, музыка, танец и изобразительные виды творчества с ритуальными элементами, характерен для древнейших форм искусства большинства народов мира. Для тувинцев, сохранивших многие традиционные виды этнической культуры, включение подобного рода синтетических идей в профессиональный хореографический спектакль представляется достаточно естественным явлением. Хореографическую часть балета также старались построить на этнической основе<sup>219</sup>.

Оформление спектакля – лаконичное и метафоричное, было выполнено художником «Ленфильма» Т.Е. Островской. Сцена свободна для танца, нет перегруженности деталями, лишь юртоподобная подвеска под огромным кругом

<sup>215</sup> О музыке балета подробнее см. в монографии Е.К. Карелиной [179: 335-338].

<sup>216</sup> По свидетельству солистки балета ансамбля Е.М. Салчак, балетмейстер и композитор даже удивлялись, что тувинские артисты так легко «схватывают» весьма сложную ритмику музыки. Думается, что П. Геккеру удалось воплотить особенности тувинской метрики с её характерной переменностью, что и было воспринято тувинскими артистами на слух как нечто привычное, «родное».

<sup>217</sup> Советский историк балета Н. Эльяш подчеркивал: «В фольклоре отражалась жизнь народа, выраженная в исторической форме, близкой сценическому искусству. Он обогащал молодое национальное искусство не только мелодиями, ритмами, танцевальными композициями, но подсказывал и структуру образов, и сюжетные рисунки. Фольклор явился той почвой, на которой вырос профессиональный балетный театр и новые формы танцевального искусства» [497: 12–13].

<sup>218</sup> Подобный пример включения хора имел место в отечественном балете («Щелкунчик» П. Чайковского, «Пламя Парижа» Б. Асафьева), но в тувинском дополнялся оригинальным решением – стихотворной декламацией на родном языке.

<sup>219</sup> Балетмейстер В.Е. Камков объяснял это так: «Мы хотели бы, чтобы наш балет понравился и тувинским старикам, и многоопытным критикам. Изображать фольклор, опираясь просто на движенческий (лексический) материал, невозможно, так как танца как такового в дореволюционной Туве не было. Мы опирались на внутреннее состояние артистов, на психологические моменты национального характера. Основа спектакля – эпос и вся историческая информация, какую только мы смогли собрать, остальное помогли сделать сами артисты ансамбля. Они работали над балетом не просто как исполнители, а как соучастники его создания. Были сомнения, споры, капли фольклора в драматургическую ткань спектакля мы старались вкраплять с большой осторожностью» [199].

(не то солнцем, не то шаманским бубном), пещерообразные завесы на кулисах, каменное изваяние вдали на заднике в 1-й картине и в финале, а во 2-й и 3-й картинах – маска завоевателя. Такого рода оформление (скупыми мазками, общими символами) помогало глубже раскрыть тему, нежели оно было бы пышным и натуралистическим.

Главные действующие лица: Хая-Мерген, его возлюбленная Ангыр-Чечен, поработитель Хан-Кучу. Исполнители: в роли Хая-Мергена – заслуженный артист Тувинской АССР Хисат Аминов (во втором составе – заслуженный артист Тувинской АССР Виктор Монгуш); Ангыр-Чечен – заслуженная артистка Тувинской АССР Евгения Салчак (во втором составе – Елена Лопсан); Хан-Кучу – артист ансамбля Монгуш Донгак.

Основные балетные партии сложны в танцевальном плане, и без серьёзной технической основы, без базового хореографического образования с ними было бы не справиться. К счастью, солисты почти все имели такую подготовку, а вот кордебалет – нет. Поэтому «доведение» артистов до определенного профессионального уровня производилось на месте. Артистам пришлось много работать: ежедневно вёлся балетный класс, где тувинские танцоры осваивали академическую ленинградскую школу под руководством таких педагогов, как Н.А. Пасекова, Г. Н. Долгополова, А.И. Ким, Ш.Г. Пицхелаури, П.Ф. Леопольдов. Осваивая качественно новый материал, артисты поднимались на новую ступень профессионального мастерства. За время стажировки танцевальная группа ансамбля пополнилась молодыми артистами, многогранными по интересам и стремлениям.

В первой картине хореографического представления показан древний аал, где мужчины посвящают в охотники юношу Хая-Мергена. Он демонстрирует своё искусство в стрельбе из лука и верховой езде. Хая-Мерген замечает среди девушек прекрасную Ангыр-Чечен. Юноша и девушка знакомятся, клянутся друг другу в любви и верности. Хая-Мерген и Ангыр-Чечен объявляют о своей помолвке. Общую радость и веселье прерывает известие о приближении ненавистного Хана-Кучу, который своими набегами разоряет мирные тувинские

селения. Мужчины прощаются с женщинами и идут навстречу Хану-Кучу, чтобы защитить родной аал, но им не удаётся остановить врага. Хан-Кучу разоряет аал и уводит в неволю женщин.

Первую картину В.Е. Камков построил из вереницы танцев, нанизанных на общий драматургический стержень. В дуэте Хая-Мергена и Ангыр-Чечен был использован традиционный восточный приём: герои танцуют практически не касаясь друг друга. В танце главного героя в исполнении Х. Аминова преобладала техническая сторона, которой он увлекался, а меж тем его актёрская сверхзадача была – показать героя умелым юношей, постепенно мужающим. Хая-Мерген в исполнении В. Монгуша, напротив, был лиричен. Артист нашёл новые штрихи в трактовке партии: позы скульптурные, арабески лёгкие, летящие. Ангыр-Чечен в исполнении Е. Салчак была присуща мягкая манера, техничность, проявлялось исполнительское мастерство, была и актёрская игра. В исполнении юной выпускницы Бурятского хореографического училища Е. Лопсан Ангыр-Чечен выглядела трогательной, горячо любящей. Очень интересная пластика отличала танец охотников и девушек, как будто сошедших с наскальной росписи, которая помогала зрителю окунуться в глубокую древность, вспомнить охотничьи пляски, запечатлённые на тувинских *бижиктиг-хая* (скалах-писаницах).

Вторая картина. На пепелище родного аала возвращается израненный Хая-Мерген. Его товарищи пали в неравном бою с Ханом-Кучу. В сознании юноши возникает образ Ангыр-Чечен, угнанной в неволю. Хая-Мерген клянётся отомстить врагу за причинённое горе.

Во второй картине шел монолог главного героя, который, по мнению хореографа А. Абайдулина, был решён хореографически слабо, затянут, преобладала пантомима [7]. Однако советский балетный театр 1930-х гг. в поисках новых тем, выразительных средств, не желая отставать от литературы и драматического театра, породил и активно развивал новый жанр – драмбалеты (хореодрамы), где на первый план вышла пантомима. В данном случае балетмейстер обратился именно к этому приёму. В сознании раненого героя возникает образ Ангыр-Чечен: балетмейстер поставил этот эпизод как трио

девушек, которые одновременно появляются на сцене. С точки зрения режиссуры, это не вполне оправданно. Три фигуры должны символизировать одну Ангыр-Чечен<sup>220</sup>. Как потом показало время, 2-я картина во всех смыслах оказалась самой слабой. И когда пришло понимание того, что в гастрольных поездках, в концертной программе этот вариант хореографического представления мало приемлем (в силу многих причин), в первую очередь была купирована эта картина.

Режиссёрская находка – передача меча герою Сказителем. Но логически бы верно было подключить к действию певцов, выстроив такой своеобразный мостик от пролога к кульминации. Тогда создалось бы впечатление, что меч освободителю передал народ.

Третья картина. Стойбище Хана-Кучу. Коварный Хан и его люди торжествуют победу, глумятся над полонёнными тувинскими девушками. Ангыр-Чечен подводят к ненавистному Хану, но в этот момент стрела поражает одного из его приспешников. В лагере смятение. Появляется Хая-Мерген. Он бросает вызов Хану-Кучу и побеждает его. Юноша освобождает из неволи Ангыр-Чечен и других девушек и вместе с ними возвращается на родную землю.

В третьей картине главное место занимал образ Хана-Кучу, созданный замечательным артистом Д. Монгушом: выразительные жест и мимика, удачно найденная пластика корпуса, позы, прыжки. Чёткий ритм музыки, барабанные удары подчёркивали его движения, эмоционально воздействуя на зрителя. Но не менее важна была и внутренняя наполненность образа, а она зависела от самого исполнителя, который обладал ярким актёрским дарованием. В результате, созданный артистом образ злодея оказался самым ярким и запоминающимся в спектакле. Органично было вплетено в картину драконообразное построение мужского состава кордебалета вокруг Хана-Кучу: паукообразность, змееподобность движений рук и ног-щупальцев удачно передавали

<sup>220</sup> Возможно, ей надо было появляться в разных концах сцены, как это было сделано у Жюлья Перро во II акте «Жизели», или затемнить сцену и высвечивать главную героиню лучом то там, то тут, не упуская из виду Хая-Мергена. Такой приём помог бы зрителю понять состояние главного героя и дать почувствовать, что даже в такой трудный момент все его мысли устремлены к любимой. Здесь напрашивался второй дуэт героя со своей мечтой или хотя бы монолог Ангыр-Чечен.

кровожадность завоевателей. Лексика пленённых девушек – партерная, что указывало на их униженное положение. Полное впечатление угнетённости и дикости нравов в стане Хана-Кучу помогало создать освещение в тёмных тонах. Отлично была срежиссирована сцена смятения в войске Хана-Кучу. Три центральных образа – Хая-Мерген, Ангыр-Чечен и деспотичный завоеватель *Хан-Кучу* – противопоставлялись как в лексике танца, так и в музыкальной характеристике. Сцена борьбы добра (Хая-Мерген) со злом (Хан-Кучу) была решена с нарушением законов сценического боя: во-первых, артисты неумело фехтовали (тут сказывалось отсутствие профессионального образования), а во-вторых, вариации Хая-Мергена выглядели хореографически слабее вариаций Хана-Кучу. У балетмейстера образ врага получился ярким и запоминающимся, а образ главного героя – бледным и невзрачным. В поединке с Хая-Мергеном Хану-Кучу помогала его свита, а главный герой – оставался в одиночестве, без какой-либо видимой зрителю поддержки<sup>221</sup>.

В данном хореографическом представлении один из основных – образ народа. Хотя балет носил название «Хая-Мерген», не будем забывать, что образ этот – собирательный, куда вложены все самые лучшие черты характера, внешности, поступки, подвиги многих народных героев<sup>222</sup>. Конечно, «Хая-Мерген» не являлся классическим балетом, но балетным представлениям на исторические темы он был близок.

Итак, задача, которую поставили власти республики перед артистами ансамбля «Саяны», была выполнена. Хореографическое представление по мотивам народных легенд и сказаний «Хая-Мерген» было воплощено в жизнь и заняло своё достойное место в истории тувинской культуры. Само обращение к героической теме прошлого тувинского народа было значимым в том историческом контексте, когда советское искусство было направлено в русло больших исторических тем. Общение с высокопрофессиональными

<sup>221</sup> Здесь, опять-таки, было бы уместным применить свет как выразительное средство и высвечивать в опасные моменты боя то Сказителя, представляющего народ, то Ангыр-Чечен, вдохновляющей героя.

<sup>222</sup> На этом фоне вспоминаются балеты «Гаянэ» и «Спартак» на музыку А. Хачатуряна, «Стенька Разин» на музыку А. Глазунова, «Сердце гор» на музыку А. Баланчивадзе.



ленинградскими специалистами способствовало созданию столь крупного произведения, которое вызывало безусловный интерес у тувинских зрителей. Хореографическое представление «Хая-Мерген» — первая попытка подобного творческого синтеза, как результат определённого этапа развития тувинской культуры, в которой наметились процессы интеграции традиционной и элитарной типов культур<sup>223</sup>. В целом, балет дал новый импульс в освоении академического материала, что в дальнейшем позволяло расширить тематику репертуара ансамбля.

К сожалению, балет в своём первоначальном виде просуществовал всего около года. Затем по вполне объективным причинам<sup>224</sup> спектакль подвергся купюрам и прожил ещё года два, не выдержав конкуренции с другими сценическими жанрами, например, концертными номерами, более яркими, запоминающимися и доступными для восприятия<sup>225</sup>.

Несмотря на короткую жизнь проекта в целом, В. Камков, П. Геккер и коллектив ансамбля «Саяны» сделали большую и этапную работу, по сути, создав первый этнобалет Тувы<sup>226</sup>.

Вновь столь масштабная государственная поддержка балетного искусства была оказана только в 2011 году, когда Тува отмечала 90-летие создания Тувинской Народной Республики<sup>227</sup>. Так родился детский этнобалет **«Шыяан ам...»**.

<sup>223</sup> Проблеме взаимодействия разных типов культур посвящены работы А.В. Костиной [207, 208].

<sup>224</sup> Во-первых, любой балетный спектакль требует хорошо оборудованной стационарной площадки, а вместе с этим и ежедневного тренажа артистов; во-вторых, не было дублирующего состава, а артист балета подвержен травмам; в-третьих, в гастрольных поездках ансамблю предоставляли не всегда соответствующие площадки, с плохим полом, плохим освещением и т.п.

<sup>225</sup> Думается, что ещё одной причиной недолговечности сценической жизни этого произведения явилось то, что не только артисты должны были быть готовы к восприятию нового, но и зритель. Часть зрителей приняли это произведение хорошо, о чём говорит большое количество отзывов в печати тех лет, но основная масса была явно не готова к восприятию крупных форм академического искусства. Современный взгляд на эту проблему позволяет увидеть несомненные противоречия между проводимой в СССР идеологической политикой в сфере искусства и реалиями местных культурных традиций, не понимаемых и не учитываемых в конкретных действиях ведомств и организаций.

<sup>226</sup> К сожалению, имевшаяся в фондах телевизионной и радиовещательной компании Тувы видеозапись балета «Хая-Мерген» не сохранилась.

<sup>227</sup> На заседании Совета по культуре и искусству при Правительстве Республики Тыва было принято решение об осуществлении проекта балета на тувинскую тематику, который реализовывался при поддержке Министерства культуры по заказу Правительства Тувы.

Руководитель проекта, главный балетмейстер-постановщик – Раиса Стал-оол<sup>228</sup>. Над спектаклем работал весь педагогический коллектив Детской хореографической школы, исполнили его участники образцового ансамбля классического танца «Алантос», а также учащиеся других отделений хореографической школы с первого по пятый классы включительно, при участии студентов Кызылского колледжа искусств.

«*Шыяан ам...* Давным-давно, когда озеро Сут-Холь было маленькой лужей, а гора Сумбер-Уула кочкой...», — с этих слов начинаются многие тувинские сказки. Либретто создано музыкантом В. Тановым и филологом У. Донгак по мотивам тувинской легенды о священном озере *Сут-Хөл* (Молочное озеро), его властителе Хозяине озера *Көк-Буга* (Сивый Бык) и тувинских народных сказок, повествующих об испытаниях мальчика в период инициации – превращения его в мужественного храброго юношу. С древних времён озеро считается священным, бытует легенда о том, что когда Сивый Бык начинает выходить из озера, то гремит гром, сверкают молнии, бушуют огромные волны, разбивающиеся о скалистые берега. Появление Хозяина озера предвещает изменения в жизни людей, живущих в округе: множится скот, жизнь людей становится счастливее<sup>229</sup>. В волшебных сказках герою часто приходится проходить три испытания, и если он с ними справляется, то в награду получает волшебный предмет (в данном случае это жезл), который делает его Героем. Тема взросления, превращения слабого мальчика в юношу-защитника и тема покровительства духа Хозяина местности живущим на берегу озера людям объединены в этом спектакле.

Для создания оригинальной музыки к балету была привлечена группа молодых композиторов<sup>230</sup>. Совместная работа балетмейстера и композитора

<sup>228</sup> Идея балета принадлежит преподавателю Детской хореографической школы г. Кызыла Саяне Монгуш, уроженки Сут-Хольского кожууна. Директор школы Р.С. Стал-оол поддержала её, так как мысль о создании детского национального балета витала в воздухе давно, но воплотить её было сложно по многим причинам.

<sup>229</sup> Озеро и сейчас почитается священным: здесь ежегодно производятся шаманские и буддийские обряды, во время которых задабривают Кок-Буга, чтобы тот помогал в получении хорошего урожая, способствовал благосостоянию людей и защищал население и скот от болезней. Многие великие тувинские борцы по национальной борьбе хуреш родом из Сут-Холя, и это тоже считается влиянием священного озера.

<sup>230</sup> Чойгана Комбу-Самдан, Урана Хомушку, Аяна Оюн (члены Союза композиторов России), Дионис Афоничев и Алексей Житов (члены Молодёжного регионального отделения Союза композиторов России). Все они закончили Кызылский колледж искусств, представляют одну композиторскую школу, являясь выпускниками и студентами

важна на всех этапах написания балета, поэтому композиторы совместно с балетмейстером Р. Стал-оол рассматривали каждый номер, исходя из образов героев и возраста исполнителей.

Одноактный балет состоял из двух картин и финала, в первой был показан реальный мир, во второй — подводный (волшебный) мир, где и свершалось преобразование главного героя. Неуклюжий, трусливый и ленивый мальчик во время прохождения испытаний становится смелым и сильным. Для волшебных сказок характерно совпадение чудесных мотивов с магическими обрядами. Так, попадание Угера в озеро является моментом инициации, т.е. трансформации, перехода человека в качественно новое состояние. Трансформация нередко совершается через целый ряд промежуточных превращений. В балете Угер проходит через три испытания, подготовленные ему Кок-Буга: мальчик должен найти спрятанную рыбками жемчужину, освободиться от пут водорослей и победить в борьбе стражников Кок-Буга. В балете всё символично, даже имя главного героя — *Угер* (созвездие Плеяд) — напрямую связано со временем сказывания сказок<sup>231</sup>. Понятие пространства основано на древних представлениях о множественности миров. Герои сказки свободно переходят из одного мира в другой. Молочное озеро в балете «*Шыяан ам...*» фигурирует как мировой центр, а Кок-Буга — Хозяин этой местности. Его персона универсальна: он и злой, и добрый, в зависимости от ситуации, но всегда справедлив. Эта вселенская данность персоны *Кок-Буга* подчёркнута его доминирующим положением в сцене выхода в окружении бурлящих волн озера (он сразу появляется в центре сцены-озера). Границы реального и фантастического в тувинской сказке условны, время сжимается или, наоборот, растягивается. Будучи поглощённым водами озера, Угер проходит испытания и возвращается в том же возрасте, таким же мальчишкой, но в ином статусе: происходит не возрастной переход, а духовный,

---

Красноярской академии музыки и театра, что во многом определило стилистическое единство музыкального оформления спектакля.

<sup>231</sup> Народная мудрость говорит, что после того, как исчезает на небе *Угер* (т.е. с уходом холодов), перестают сказывать сказки. Персонажи волшебного повествования зачастую действуют в мифических пространстве и времени. В этом контексте имя героя символично.

нравственный. Юный артист Байдос Найдан (исполнитель роли Угера) с поставленными задачами справился успешно.

Особое место в балете занимает тема безграничной любви матери. Она оберегает сына, защищает от всех невзгод, первая приходит на помощь. Исполнительница роли мамы (молодой педагог школы Ч. Чажытма) создала яркий и выразительный образ, одновременно хрупкий внешне и сильный духовно.

Участие в проекте студентов колледжа искусств в ролях Шулбуса (А. Допай), Кок-Буга (Н. Дугер) и его стражников (Ч. Матпай-оол, К. Монгуш, Э. Кыргыс, Б. Сат) дало возможность более смелого лексического решения, сделав постановку пластически более насыщенной и выразительной. В качестве основного языка танца для их героев был использован современный танец с элементами брейк-данса и акробатики, что позволило наиболее ярко охарактеризовать отрицательного героя – злого духа (*шулбус*). В партии Кок-Буга много пантомимы, соответствующей его положению в космогонической иерархии<sup>232</sup>.

Массовые сцены представляли ученики хореографической школы разных возрастов. Особенно полюбили зрители очаровательные барашки — стадо Угера, вместе с которыми он оказался на дне озера, а затем вышел на берег. Веселые и жизнерадостные дети — друзья Угера, с которыми он играет и соревнуется в стрельбе из лука, игре в конские скачки («верхом на палочке»), борьбе хуреш, и которым потом он рассказывает о пережитых им приключениях. Здесь удачно вплетены в ткань сказания традиционные «три игрища мужей», через которые обязан пройти каждый мужчина. Главный герой проявил безволие, слабость и остался проигравшим и осмеянным друзьями. Утешение он находит в ласках матери, которая указывает ему путь духовного становления (здесь «рассказ» матери иллюстрируется с помощью второго плана, высвеченными фигурами взрослых мужчин, натягивающих лук, исполняющих «танец орла»).

---

<sup>232</sup> Но, по нашему мнению, для усиления выразительности образа танцевальный язык Кок-Буга должен был бы шире включать в себя элементы классического танца, что подчеркнуло бы его принадлежность к высшим силам. На наш взгляд, неявное противопоставление Шулбуса и Кок-Буга нивелировало роль последнего, сделав её менее значимой и яркой.

Белоснежные жемчужины, гибкие водоросли и стайка ярких рыбок создавали волшебную картину подводного царства Кок-Буга, решённую средствами классического танца. Логично было бы, чтобы хозяин этого царства говорил на том же языке.

Премьера балета 17 декабря 2011 года стала настоящим новогодним подарком, особенно для маленьких зрителей, вызвав восторженные отзывы общественности. Несмотря на лаконичность сценического оформления (художники Н. Шалык, Т. Бавыкина), сцена радовала глаз палитрой красок. В феврале 2012 года авторы балета представили «*Шыяан ам...*» на суд жюри VII Евроазиатского Международного конкурса хореографов и балетмейстеров, прошедшего в Новосибирске под патронажем Всемирного совета танца ЮНЕСКО. Работа балетмейстера Р. Стал-оол по постановке детских балетных спектаклей принесла проекту «*Шыяан ам...*» почётное IV место, после работ московских, петербургских и монгольских хореографов.

Появление нового спектакля, основанного на сказочной традиции тувинцев, обогатило тувинский музыкально-театральный репертуар, став большим достижением коллектива детской хореографической школы г. Кызыла, а для тувинской культуры — ещё одним шагом в освоении легендарно-сказочной тематики. Данную постановку мы с полным правом можем назвать первым детским этнобалетом Тувы.

Временной разрыв между рассмотренными балетами «Хая-Мерген» и «*Шыяан ам...*» составил 32 года, и если создание первого мы относим к этапу профессионализации (1960–1980-е годы), где главная роль в освоении балетного искусства принадлежит государственному ансамблю «Саяны», на базе которого столичными специалистами создаётся первый этнобалет, то второй рождается уже в следующем столетии усилиями педагогов и учащихся детской хореографической школы – этнических носителей культуры Тувы, когда в общественном сознании возрастает интерес к своим национальным «корням».

Объединяет балеты обращение к народным легендам, но в первом случае это квинтэссенция множества легенд тувинского народа, а во втором за основу

взята одна легенда (об озере Сут-Холь). Балет «Хая-Мерген» приближен к героическому сказанию, а «Шыяан ам...» решён языком поучительной сказки. Этнокультурное своеобразие, свойственное обоим балетам, вырастает из сказительской сферы, хотя не лежит на поверхности, но помогает зрителю понять условный язык балетного спектакля.

Опора на народные легенды, сюжеты, традиции, обычаи, обряды становится закономерным явлением тувинского искусства постсоветского этапа, знаменуя собой очередную смену культурной парадигмы. Этническая культура, используя советский образец в освоении новых форм и жанров искусства, не отрывалась от своих основ, лежащих в сфере синкретичных форм народного художественного творчества, и на новом историческом этапе апеллирует к ним, обогащённая определённым опытом и способная к самостоятельному дальнейшему развитию. Синкретизм народного искусства сменяется синкретизмом «второго порядка»: ярким свидетельством тому являются последние программы, созданные в ансамбле «Саяны» («В колыбели Саян и Танды» и «Золотые стрелы мечты»), приближенные к балетным постановкам (наличие единой сюжетной линии, общего хореографического замысла с использованием элементов классического танца), но в строгом смысле слова таковыми не являющимися, а скорее представляющими некий промежуточный тип между этнобалетом, танцевальной сюитой и развёрнутыми вокально-хореографическими картинами с участием сказителя (на сцене или за сценой)<sup>233</sup>. Это во многом объясняет восприятие данных творческих проектов тувинской публикой с содержательной точки зрения как этнически идентичных<sup>234</sup>, хотя условность танцевального языка и крупная форма требуют более подготовленного зрителя.

Можно сказать, что традиционная культура тувинцев («холодный тип», по К. Леви-Строссу) с её специфическим своеобразием (отсутствием крупных

<sup>233</sup> Подобные процессы можно наблюдать и в современном музыкальном искусстве Тувы: концертные программы Тувинского национального и Духового оркестров республики часто тяготеют к синтетическим формам с использованием элементов сказания, хореографии, вокала и шоу-представления.

<sup>234</sup> Этнокультурная идентичность как методологическая проблема рассмотрена в работе И.В. Малыгиной [258].

эпических форм и жанров)<sup>235</sup>, находясь в латентном состоянии большую часть XX века<sup>236</sup>, в результате смешивания «холодных» и «горячих» культур – традиционного и инновационного – и при совпадении многих условий<sup>237</sup>, в постсоветский период получила возможность полноценного раскрытия этнокультурного потенциала в художественной сфере<sup>238</sup>.

Балетный жанр в Туве имеет свою историю, но в условиях Тувы по ряду причин не смог реализоваться в полной мере. Тем не менее, балет как явление искусства Тувы мы считаем состоявшимся.

Крупные формы танцевального искусства в Туве довольно разнообразны – от танцевальных зарисовок до собственно балетов. Последние представлены различными типами: в стилистическом плане – от классического танца до современной хореографии, в жанрово-содержательном плане – историко-героическим, легендарно-героическим, обрядово-бытовым, сказочным. Развивается как «взрослый», так и детский балет. Это даёт нам основание полагать, что история развития балетного жанра в Туве будет продолжена.

---

<sup>235</sup> В отличие от родственных тюрко-монгольских народов, героический эпос тувинцев не развит, что отмечается в работах филолога Д.С. Куулара, в частности [231].

<sup>236</sup> В период ТНР и СССР многие пласты традиционной культуры «ушли в тень», возродившись только в постсоветский период.

<sup>237</sup> С распадом Советского Союза культурная жизнь в республике на какое-то время сосредоточилась «на самой себе» (прекратились гастроли, сократились культурные контакты с другими регионами), что совпало с общественно-политическими процессами и ростом национального самосознания.

<sup>238</sup> В частности, приведём следующие примеры: легендарная тематика представлена «Балладой об игиле» в репертуаре Тувинского национального оркестра; легендой об оживающих каменных изваяниях в репертуаре студенческого хореографического ансамбля «Азас» в постановке А. Хомушку; спектаклем Тувинского театра по мотивам драмы-эссе Э. Мижита «Эгил, эжим, эгил!»; хореографической поэмой «Кан-Кыс» в Государственном ансамбле песни и танца «Саяны». В концертных программах достаточно широко представлен образ шамана, который воплощён в разных видах искусства: «Танец шамана» из репертуара Тувинского национального оркестра Министерства культуры РТ; у Духового оркестра Правительств РТ в последней программе «Девять девяти» солистка-вокалистка С. Кара-оол выходит в шаманском костюме; музыкальная драма «Буян-Бадьргы» на музыку С. Бадьры также содержит роль шамана. Широко в искусстве Тувы представлена обрядовая сфера: сцена «*Ойтулааши*» в музыкальной драме «Буян-Бадьргы» С. Бадьры, свадебная обрядность в постановке Ч. Санчай в балете «*Ол-ле ыяшты хараача дээш...*». Религиозная обрядность представлена в постановках В. Донгака «Жертвоприношение божееству», «Шаманские сновидения», произведениями духового оркестра, где шествие в масках Цама стало брендом фестиваля музыки и живой веры «Устуу-Хурээ»; отдельных хореографических номерах – «Богини» в постановке Р. Стал-оол в исполнении классического детского ансамбля «Алантос», ритуальный «танец орла» и сцена хуреша в музыкальной драме «Буян-Бадьргы», в детском этнобалете «*Шыяан ам...*» (пост. Р. Стал-оол), «Праздник моей родины» (пост. А. Мандан-Хорлу) и мн.др.

### Выводы по II главе:

1. Процесс трансформации тувинского танца проходил по ускоренному пути – от длительного периода господства ритуально-обрядовых форм (вплоть до первой четверти XX века) до обретения этнической самобытности авторских образцов танца на рубеже XX–XXI веков, через ряд промежуточных стадий, связанных с влиянием культуры русских переселенцев в 1920-е – начале 1940-х гг., с созданием первых профессиональных тувинских сценических танцев в 1940–1950-х гг., с налаживанием системы профессиональной подготовки и появлением первого этнобалета в период 1960—1980-х гг.

2. Исторический опыт тувинской танцевальной культуры свидетельствует о том, что процесс трансформации тувинского танца в условиях сцены при отсутствии бытовых форм народного танца, но при опоре на концепты этнической культуры в ходе творческого переосмысления возможен, что, в итоге, порождает современные этнокультурные эталоны (каковым стал, например, танец «Звенящая нежность»).

3. Сохранившиеся в традиционной культуре Тувы ритуальные формы танца были в основном мужскими (шаманский танец в гендерном плане нейтрален), в то время как первые сценические танцы, созданные А.В. Шатиным, являются исключительно женскими. Благодаря А.В. Шатину отсутствие женского танца в культуре Тувы было восполнено.

4. Несмотря на отсутствие театра оперы и балета, балет как явление культуры Тувы состоялся и имеет свою историю, будучи представлен различными типами и жанровыми разновидностями – от хореографических зарисовок и картин до полноценных балетных спектаклей.

5. Сценические танцевальные произведения крупных форм в Туве XX–XXI вв. отличаются тяготением к синкретичности выражения, что объясняется устойчивостью этнокультурных представлений в мировоззрении тувинцев.

6. Анализ этнобалетов «Хая-Мерген» и «Шыяан ам...» показал, что традиции балета как жанра мирового классического искусства в условиях иной



культуры неизбежно адаптируются к местным реалиям, сочетаясь с элементами традиционной культуры, несущими этнокультурную смысловую ценность. В итоге, в тувинских этнобалетах проявляется своеобразное смешение и взаимодействие элитарной и традиционной типов культур.

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

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История тувинского танца демонстрирует своеобразный путь развития: от длительного господства ритуально-обрядовых форм (включая первую четверть XX века), через прохождение сложного процесса трансформации – к обретению этнической самобытности в сценических танцах рубежа XX–XXI веков.

Анализ специальной литературы, архивных материалов и свидетельств информантов показал, что истоками зарождения и становления тувинского сценического танца стали движенческие элементы, содержащиеся в различных религиозных ритуалах, обрядах и пластах традиционной культуры. На начало XX века законченных форм народного бытового танца в культуре тувинцев не сохранилось, однако культура пластической телесности ярко воплотилась в мужском ритуальном «танце орла» (*деви́г*), шаманском камлании и танце масок буддийской мистерии Цам.

Пространственная вертикаль, символизирующая сакральную связь с Небом (*Тенгри*) зримо осваивается в так называемом «танце орла» (*деви́г*), при исполнении которого тувинцы используют разные солярные образы-символы (орёл, сокол, бык, горный козёл и др.). Горизонталь жизненного пространства кочевника проявлена через культ коня.

Древнейшей формой синкретичного театрального действия стал у тувинцев шаманский обряд (камлание), имеющий в Туве исключительно сольную природу. Поскольку шаманы совмещали в одном лице ритуального специалиста, поэта, рассказчика, композитора, певца, инструменталиста, танцора, драматического артиста и даже фокусника, при этом облачённого в специфический костюм, то можно смело утверждать, что они были первыми, чья деятельность была максимально приближена к профессии артиста как такового.

Первой формой профессионального театра в тувинской культуре можно считать буддийскую мистерию Цам, поскольку в ней строго регламентированы функции участников действия с выделением танца как особой и наиболее зрелищной составляющей. В процессе исследования удалось выявить некоторые

локальные особенности Цама в Туве, сравнив нарынский, эрзинский, самагалтайский и тоджинский варианты, содержащие элементы народного театра.

Различные пластические (движенческие) элементы, содержащиеся в традиционной культуре тувинцев, не сложились в законченные формы народного танца (типа ёхора монгольских народов или круговых танцев народов Севера) и не вышли за рамки ритуальной сферы, несмотря на высокий уровень зрелищности. Это стало характерной особенностью тувинской танцевальной культуры. Анализ этимологии и бытования слов, соответствующих понятию «танец» (пляска) в тувинском языке, подтверждает высказанную мысль.

В гендерном отношении ритуальные формы танца в традиционной культуре Тувы отличались следующими особенностями: «танец орла» – прерогатива мужчин; шаманский танец не имеет выраженной половой принадлежности; партии богинь (дариги) в Цаме исполняли монахи-мужчины. В последнем случае в силу вступают законы театра, в котором артисты, вне зависимости от пола, действуют в предлагаемых обстоятельствах (практика исполнения женских масок мужчинами прослеживается с античных времен).

Подлинная женственность тувинского танца раскрылась благодаря постановкам А.В. Шатина – «Декей-оо», «Юность» и «Звонящая нежность», где природная пластика тувинской женщины впервые была перенесена из бытовой сферы в художественную.

Феномен танца «Звонящая нежность», по сей день являющегося эталоном тувинской танцевальной культуры, объясняется уникальным сплавом этнокультурных концептов, благодаря чему данный танец практически сразу был воспринят носителями традиционной культуры как народный.

Эпохальные события истории Тувы XX века, которая из феодальной окраины Китайской, Российской империй становится самостоятельным государством (ТНР), частью СССР (Тувинская АО, Тувинская АССР), республикой в составе Российской Федерации, определили характер культурных преобразований, в том числе и в сфере танцевальной культуры. Тува, как многие национальные регионы бывшего СССР, за несколько первых десятилетий XX

века прошла путь ускоренного общественно-политического развития. Аналогичная ситуация произошла и с тувинским танцем — от разрозненных пластических элементов, движений и позобрядовых танцев, без прохождения промежуточных стадий, благодаря профессиональной деятельности первых приезжих из СССР хореографов-постановщиков, тувинская культура обретает новые формы в сценических танцах 1940-х годов.

Тувинский танец становится феноменом этнической культуры в условиях крупных социально-политических перемен, повлекших за собой появление новых форм искусства и культурной жизни. Решающая роль в этом процессе принадлежит московскому балетмейстеру Анатолию Васильевичу Шатину, сумевшему в предельно короткий срок заложить основы тувинского сценического танца и профессионального исполнительского мастерства. Его опыт показал, что при отсутствии бытовых форм народного танца рождение сценического танца возможно на иной этнокультурной основе.

Предлагаемое исследование танцевальной культуры Тувы позволяет утверждать, что *тувинский танец* как явление культуры, в его различных формах, видах и жанрах, имеет набор определенных константных признаков — это движения, положения, позы, жесты, пластические мотивы, окрашенные этнокультурными смыслами и характерные для представителей тувинского этноса. Данные проведенного нами исследования дают нам право делать выводы об этнокультурной идентичности как традиционных, так и инновационных форм тувинского танца. Таким образом, выдвинутая в начале исследования гипотеза подтвердилась: действительно, при условии высокой сохранности традиционной культуры в целом (как это произошло у тувинцев) и проявленности констант этнической культуры трансформация тувинского танца в сценические формы возможна без опоры на бытовой народный танец.

Рассмотренный нами процесс трансформации тувинского танца в условиях профессиональной сцены доказывает, что на определенных этапах возвращение к классическим эталонам мировой культуры неизбежно, а ограничение творческих замыслов лишь этническими «рамками» не всегда продуктивно. Тувинский

сценический танец, появившийся в результате культурного взаимодействия, неизбежно опирается как на этнические традиции, так и на мировой опыт. Анализ этапных произведений (танцев А.В. Шатина, этнобалетов «Хая-Мерген» и «Шыяан ам...») доказывают высказанную мысль.

Специфика балетного жанра в Туве, который представлен различными типами и жанровыми разновидностями, определяется тяготением к синкретичным формам выражения, свойственным тувинской традиционной культуре, что объясняет живучесть так называемых «промежуточных» форм (между этнобалетом, сюитой, развернутой вокально-хореографической картиной), которые таковыми по сути не являются, а, наоборот, определяют этническое своеобразие балетных произведений (синкретизис «второго порядка»).

Смешение разных типов культур отражается в танцевальном творчестве Тувы: сплав элитарной и традиционной культур демонстрируют тувинские этнобалеты; процесс сближения традиционной и массовой культур наблюдаем в попытках создания общенационального танца; в постановках молодых тувинских балетмейстеров сплав элитарной, массовой и традиционной культур воспринимается современно и при этом не вызывает отторжения или сомнения в этнической идентичности танцевальных произведений. Творческая деятельность опережает научное осмысление происходящих в танцевальной культуре Тувы процессов, что порождает вопросы и споры в среде профессионалов по поводу этнической идентичности современных образцов танца, относящихся как к элитарной, так и к массовой культуре.

Смена культурных парадигм, связанная с историко-культурными преобразованиями в жизни тувинского общества, влияет на конфигурацию этнической культуры на разных этапах её трансформации, что в полной мере демонстрирует история тувинского танца – в течение одного столетия можно наблюдать смену трех разных ситуаций: 1) господство ритуально-обрядовых форм танца; 2) выдвижение тувинского сценического танца, созданного по «советско-российско-европейскому образцу»; 3) возвращение к этническим истокам, но на основе приобретенного исторического опыта, впитавшего в себя

достижения мировой культуры. Это можно рассмотреть через призму соотношения «холодной» и «горячей» культур (по К. Леви-Строссу): существовавшая много веков традиционная («холодная») культура в XX веке вытесняется иной, во многом агрессивной («горячей»), строившейся по общесоветскому образцу, а начиная с 1990-х гг. с новой силой «холодная», образно говоря, пробивается из-под «горячей» наружу, заполняя собой образовавшиеся лакуны, смешиваясь по ходу с горячими токами, порождая новые культурные формы и идеи.

Представленное исследование является первой попыткой осмыслить генезис и трансформацию тувинского танца в культуре Тувы. Перспективы дальнейших исследований видятся в более детальной разработке как культурологических, так и искусствоведческих ракурсов. Неисследованными остались пластические элементы обрядово-бытовой культуры тувинцев, в том числе упоминаемые путешественниками охотничьи пляски, обряды инициации, а также трудовая деятельность, семейные отношения, сфера детства и др. За рамками нашего исследования остались петроглифы, древнетюркские писаницы и рукописи на старомонгольском языке, которые могли бы послужить материалом для более детального изучения традиционной танцевальной культуры на территории Тувы в предшествующие эпохи. Многие танцевальные произведения, как и ключевые фигуры в истории тувинского танца, ждут своих исследователей.

Будущее тувинской танцевальной культуры, на наш взгляд, видится в следующем: реконструкции различных форм бытового тувинского танца (сольного, массового, женского, мужского, парного); более детальном изучении разновидностей девига и шаманской пляски; возрождении буддийских мистерий Цам в монастырях Тувы; создании синкретических вокально-хореографических композиций; разработке этнической темы на базе академического искусства (для чего необходимо выстроить систему профессионального хореографического образования); организации театра танца как синтетического вида художественного творчества.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абаев, Н.В.* Воинские культы монголов Чингис-Хана и урянхайцев Субудай-Богатура. [Электронный ресурс]. – URL: <http://tatarkam.livejournal.com/145791.html> (дата обращения 20.11.2011).
2. *Абаев, Н.В.* О воинских культах скифов и тюрко-монголов [Текст] / Н.В. Абаев // Научные труды Тывинского гос. университета: материалы ежегод. науч.-практ. конф. преподавателей и сотрудников ТывГУ, посвящённой 75-летию тувинской письменности, 11 ноября 2005 г. – Вып. III. Т. I. – Кызыл, 2005. – С. 69-76.
3. *Абаев, Н.В.* Соотношение этнокультурных понятий «хор», «тэнгри» и «урянхай» в связи с идентичностью «когурё». [Электронный ресурс]. – URL: Идентичность "Танну-Урянхай" и "Урянхайская проблема. <http://klachkov.info/?q=node/17> (дата обращения 02.12.2013).
4. *Абаев, Н.В.* «Тэнгрианство» и «Акчаяан» как духовно-культурная основа кочевнической цивилизации тюрко-монгольских народов Саяно-Алтая и Центральной Азии [Текст] / Н.В. Абаев, В.Р. Фельдман, Л.К. Хертек // Социальные процессы в современной Западной Сибири: сб. науч. ст. – Горно-Алтайск: РИО «Универ-Принт», 2002. – С. 10-18.
5. *Абаев, Н.В.* Тэнгрианство как религия и философия древних татаро-монголов Внутренней Азии [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mesoeurasia.org/archives/1097> (дата обращения 11.12.2013).
6. *Абаев, Н.В., Аюпов, Н.Г.* Тэнгрианская цивилизация в духовно-культурном и геополитическом пространстве Центральной Азии [Текст] / Н.В. Абаев, Н.Г. Аюпов // Тэнгрианство и этноэкологические традиции тюрко-монгольских народов Внутренней Азии. Ч. 1. – Абакан, 2009. – 250 с.
7. *Абайдулин, А.* Тувинская хореография – истоки развития тувинской хореографии. Развитие хореографии / А. Абайдулин // Тувинская правда. – 1979. – 17 марта.
8. *Абиров, Д.* Казахские народные танцы [Текст] / Д. Абиров, А. Исмаилов; под общ. ред. Н.И. Львова; Дом народного творчества Каз.ССР. – Алма-Ата: Өнер, 1984. – 112 с.
9. *Абзаев, В.М.* Мистериальный театр цам: афтореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.01 [Рукопись] / Абзаев Вячеслав Михайлович. – Москва, 1990. – 24 с.
10. *Абызова, Л.И.* История хореографического искусства: Отечественный балет XX–начала XXI века: учеб. пособие [Текст] /Л.И. Абызова. – СПб.: Композитор, 2012. – 304 с.
11. *Авдеев, А.Д.* Происхождение театра [Текст] /А.Д. Авдеев. – Л.-М.: Искусство, 1959. – 271 с.
12. *Аг-оол, Е.М., Кыргыз, Е.К.* Особенности традиционных средств и методов физического воспитания тувинского народа [Текст] /Е.М. Аг-оол, Е.К. Кыргыз // Научные труды Тывинского гос-го университета. Вып. V. Том II. – Кызыл: Изд-во ТывГУ, 2007. – С. 159-162.

13. *Аг-оол, Е.М.*, Разработка вариативной части учебной программы по физической культуре для 1-4 классов с использованием элементов тувинских национальных видов спорта, танцев и народных игр: дисс.... канд. педагогических наук: 13.00.04 / Аг-оол Елена Михайловна. – Омск, 1998. – 158 с.
14. *Адрианов, А.В.* Путешествие на Алтай и за Саяны, совершённое в 1881 г. по поручению РГО [Текст] / А.В. Андрианов // Записки РГО по общей географии. – СПб., 1888. – Т. 11. – С. 306-318.
15. *Алексеев, Н.А.* Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири [Текст] / Н.А. Алексеев. – Новосибирск, 1980. – 316 с.
16. *Алексеев, Н.А.* Традиционная несказочная проза тувинцев [Текст] // Мифы, легенды, предания тувинцев / сост. Н. А. Алексеев, Д.С. Куулар, З.Б. Самдан, Ж.М. Юша, отв. ред. тома В. В. Илларионов. — Новосибирск: Наука, 2010. — 372 с. — (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 28).
17. *Алексеев, Н.А.* Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири [Текст] / 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.
18. *Алексеев, Н.А.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири: опыт ареального сравнительного исследования [Текст] / Н.А. Алексеев. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд., 1984. – 233 с.
19. *Аманжолов, Б.* Анализ эстетических категорий традиционной музыкальной культуры казахов [Текст] / Бахтияр Аманжолов // Музыка тюркского мира: материалы первого Междунар. симпозиума. – Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2009. – С. 256-267.
20. *Амойон, Р.* Традиционный сибирский шаманизм // Р. Амойон // Центрально-Азиатский шаманизм: философские, исторические, религиозные аспекты: материалы международного научного симпозиума. – Улан-Удэ, 1996. – С. 136.
21. *Анайбан, З.В.* Женщины Тувы и Хакасии в период российских реформ [Текст] / З.В. Анайбан. – М., 2005. – 243 с.
22. *Андреев, Д.Ю.* Влияние религий Тувы на региональную культуру: автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Андреев Дмитрий Юрьевич. – Красноярск, 2004. – 22 с.
23. *Анжиганова, Е.В.* Шаманизм как религия [Текст] / Е.В. Анжиганова // Религия и общество: материалы межвузовской научной конференции, Абакан, 16 ноября 2002 / под ред. Л.В. Анжигановой. – Абакан: Изд-во Хакас. гос.ун-та им. Н.Ф. Катанова, 2003. – С. 102-107.
24. *Антонов, Н.К.* Материалы по исторической лексике якутского языка [Текст] / Н.К. Антонов. – Якутск, 1971. – 174 с.
25. *Анчима, Х.А.* 25-летие тувинского театра – важная веха в культурной жизни трудящихся области [Текст] / Х.А. Анчима // УЗ ТНИИЯИ. – Кызыл, 1961. – Вып. 9. – С. 217-221.



26. *Аранчын, Ю.Л.* Исторический путь тувинского народа к социализму [Текст] / Ю.Л. Аранчын; Сибирское отделение АН СССР, Ин-т истории, филологии и философии; ТНИИЯЛИ. – Новосибирск: Наука, 1982. – 339 с.
27. *Аркина, Н.Е.* Языком танца [Текст] / Н. Е. Аркина. – М.: Знание, 1975. – 56 с.: ил.
28. *Арутюнов, С.А.* Бон-синтоистские параллели (из истории взаимоотношений буддизма с местными религиями) [Текст] / С.А. Арутюнов, Н.Л. Жуковская // Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии. – М., 1973. – С. 327-335.
29. *Астафьева, О.Н.* Эвристические возможности синергетики в исследовании современных социокультурных процессов: дис... д-ра философ. наук: 24.00.01 [Рукопись] / Астафьева Ольга Николаевна. – М., 2002. – 371 с.
30. *Атитанова, Н.В.* Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла: дис... канд. культуролог. наук: 24.00.01 [Рукопись] / Атитанова Наталья Васильевна. – Саранск, 2000. – 163 с.
31. *Бабуева, В.Д.* Материальная и духовная культура бурят: учеб. пособие [Текст] / В.Д. Бабуева. – Улан-Удэ, 2004. – 228 с.
32. *Баглай, В.Е.* Этническая хореография народов мира: учеб. пособие [Текст] / В.Е. Баглай. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 405 с.
33. *Багновская, Н.М.* Основы культурологии: учебное пособие для студентов высших учебных заведений [Текст] / Н.М. Багновская. – М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2004. – 288 с. – («Gaudeamus»)
34. *Бадмаева, Т.Б.* Калмыцкие народные танцы (особенности формирования и основные этапы развития): автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.01 [Рукопись] / Бадмаева Тамара Борисовна. – М., 1980. – 16 с.
35. *Бадмаева, Т.Б.* Междисциплинарные аспекты этнической хореографии [Текст] / Т.Б. Бадмаева // Актуальные проблемы хореографического образования: мат. Междунар. науч.-практ. конф. Март 2007 г. / под. ред. Т.Б. Бадмаевой. – М.: МГУКИ, 2008. – С. 7-15.
36. Балет: энциклопедия [Текст] / под ред. Ю. Н. Григоровича. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.: ил.
37. *Баландина, Н.В.* Феномен танца как объект философской рефлексии: ключевые проблемы и основные вопросы [Текст] / Н.В. Баландина // Культура народов Причерноморья. — 2010. — № 196, Т. 1. — С. 28-30.
38. *Бальжанов, Ц. Д.* Мистерия Цам как буддийский философский текст и ритуальное действие: дис... канд. филос. наук: 09.00.13 [Рукопись] / Бальжанов Цырендоржо Дондокдоржиевич. – М., 2002. – 142 с.
39. *Басилов, В.Н.* Избранники духов [Текст] / В.Н. Басилов. – М.: Политиздат, 1984. – 208 с.
40. *Басилов, В.Н.* Шаманство у народов средней Азии и Казахстана [Текст] / В. Н. Басилов; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 1992. – 328 с.

41. *Батнасангийн, С.* Мистериально-эпические истоки монгольского театра / С. Батнасангийн // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – № 69. – С. 22-25.
42. *Безертинов, Р.* Тюркское боевое искусство. URL: [http://bushido.ru/raz/bi/tyurkskoe\\_boevoe\\_iskusstvo/](http://bushido.ru/raz/bi/tyurkskoe_boevoe_iskusstvo/) (дата обращения 12.05.2012).
43. *Биче-оол, С.М.* Религиозные пережитки тувинцев и пути их преодоления [Текст] / С.М. Биче-оол // Вопросы преодоления пережитков прошлого в быту и сознании людей и становления новых обычаев, обрядов и традиций у народов Сибири: материалы науч.-практ. конф., 22–26 ноября 1966 г., г. Улан-Удэ / Ин-т этнографии АН СССР, Ин-т истории, филологии и философии СО АН СССР, Бурятский ин-т обществ. наук Бурятского филиала. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1968. – Вып.1. – С. 95–99.
44. *Бичелдей, У.П.* Тюрко-монгольское тэнгрианство как культурно-исторический вариант арийско-туранской «небесно-солнечной» религии. URL: <http://tengrifund.ru/tengrianstvo-kak-variant-arijsko-turanskoj-religii.html> (дата обращения 18.06.2015).
45. *Блок, Л.Д.* Классический танец: История и современность [Текст] / Л.Д. Блок; вступ. ст. В.М. Гаевского. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.: ил. — (Русская мысль о балете).
46. *Богораз, В.Г.* Феномен шаманства [Текст] / В.Г. Богораз // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII-XX вв.: хрестоматия. – СПб., 2006. – 664 с.
47. *Бодунова, И.И.* Временная составляющая танца [Электронный ресурс]. URL: [publishing-vak.ru>file/archive...2012-2...bodunova.pdf](http://publishing-vak.ru/file/archive...2012-2...bodunova.pdf) (дата обращения: 10.01.2015).
48. *Бодунова, И.И.* Танец как пространственно-временное явление культуры [Текст] / И.И. Бодунова.– Минск, 2012. – 309 с.
49. *Бодунова, И. И.* Темпорально-историческая природа и сущность танца [Электронный ресурс] URL: [repository.buk.by:8080>...123456789...istoricheskaya...](http://repository.buk.by:8080/>...123456789...istoricheskaya...) (дата обращения: 10.01.2015).
50. *Бойбу, Г.К.-С.* Традиционные конные состязания тувинцев [Текст] / Г.К.-С. Бойбу, Х.Д.-Н. Ооржак // Научные труды Тывинского государственного университета. Вып. V. Том II. – Кызыл: Изд-во ТывГУ, 2007. – С.175-178.
51. *Болхосоев, С.Б.* Истоки ритуального танца борца-победителя [Текст] / С.Б. Болхосоев // Буряты в контексте современных этнокультурных и этносоциальных процессов. Традиционная культура, народное искусство и национальные виды спорта бурят в условиях полиэтничности: сб. статей: в 3 т. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ, 2006. – Т. 1. – С. 268-275.
52. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Науч. изд. Большая рос. энцикл.; СПб.: Норинт, 1999. – 1456 с.
53. Буддизм. Каноны. История. Искусство [Текст] / А.М. Стрелков, Е.А. Торчинов, М.В. Монгуш, С.В. Рябов. – М.: ИПЦ «Дизайн. Информация. Картография», 2006. – 600 с.: ил.

54. *Будегечиева, Т.Б.* Художественное наследие тувинцев. Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному [Текст] / Т.Б. Будегечи. – М.: Внешторгиздат, 1995. – 153 с.
55. *Будук-оол, Л.К.* Адаптация студентов Республики Тыва к обучению ВУЗе (этноэкологические, морфофункциональные и психофизиологические особенности) автореф. дис...д. биологических наук: 03.03.01 – физиология [Рукопись] / Будук-оол Лариса Кара-саловна. – Челябинск, 2011. – 48 с.
56. *Буксикова, О.Б.* Танец в истории культуры народов Сибири: автореф. дис... д. иск.: специальность 24.00.01 [Рукопись] / Буксикова Ольга Борисовна. – Санкт-Петербург, 2009. – 46 с.
57. *Буксикова, О.Б.* Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация [Текст] / О.Б. Буксикова. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 186 с.
58. *Буксикова, О.Б.* Трансформация традиционных игр бурят в национальной хореографии [Текст] / О.Б. Буксикова // Национальная хореография: проблемы и перспективы развития: материалы I региональной науч.-практ. конф. 15 ноября 2001 г. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ. 2002. – С. 87-92.
59. *Вонпак, V.* Un paus de l'Asie peu connu: le Tanna-Touva // Internationales Archiv für Ethnographie. Leiden, 1928. – p. 1-16.
60. *Бурман, А.Д.* К вопросу о типологии театрального пространства на Востоке [Текст] / А.Д. Бурман // Народы Азии и Африки. – 1987. – № 6. – С. 102-110.
61. *Бурнаев, А.Г.* Культура этноса, воплощённая в танце [Текст] / А.Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 52 с.
62. *Бурнаев, А.Г.* Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Бурнаев Александр Гаврилович. – Саранск, 1998. – 32 с.
63. *Бурнаев, А.Г.* Танцевально-пластическая культура мордвы (опыт искусствоведческого анализа): дис... доктора искусствоведения: 24.00.01 [Рукопись] / Бурнаев Александр Гаврилович. – Саранск, 2012. – 325 с.: ил.
64. *Бутанаев, В.Я.* Архаические обряды и обычаи Саянских тюрков [Текст] / В.Я. Бутанаев, Ч.В. Монгуш – Абакан: Изд-во ХГУ им. Н.Ф. Катанова, 2005. – 200 с.
65. *Бутанаев, В.Я.* Традиционный шаманизм Хонгорая [Текст] / В.Я. Бутанаев. – Абакан: Изд-во ХГУ им. Н.Ф. Катанова, 2006. – 254 с.
66. *Бутанаев, В.Я.* Хакасско-русский историко-этнографический словарь [Текст] / В.Я. Бутанаев. – Абакан, 1999. – 240 с.
67. *Вайнштейн, С.И.* Завершение формирования тувинского этноса [Текст] / С.И. Вайнштейн, М.Х. Манай-оол // История Тувы: в 2-х т. – Новосибирск, 2001. – Т.1. – С. 304-309.
68. *Вайнштейн, С.И.* Загадочная Тува [Текст] / С.И. Вайнштейн. – М.: Домашняя газета, 2009 – 416 с.
69. *Вайнштейн, С.И.* История народного искусства Тувы [Текст] / С.И. Вайнштейн. – М.: Наука, 1974. – 219 с.

70. *Вайнштейн, С.И.* К проблеме этнической принадлежности коренного населения лесостепного и горно-таёжного регионов Западной и Средней Сибири ко времени прихода русских [Текст] / С.И. Вайнштейн, В.И. Васильев // Вопросы археологии и этнографии Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1983. – С. 88-95.
71. *Вайнштейн, С.И.* Мир кочевников центра Азии [Текст] / С.И. Вайнштейн. – М.: Наука, 1991. – 296 с.
72. *Вайнштейн, С.И.* Очерк этногенеза тувинцев [Текст] / С.И. Вайнштейн // УЗ ТНИИЯЛИ. Вып. 5. – Кызыл, 1957. – С. 178–214.
73. *Вайнштейн, С.И.* Тувинское шаманство [Текст] / С.И. Вайнштейн // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Москва, август 1964 г. – Москва: Наука, 1964. – С. 7-11.
74. *Вайнштейн, С.И.* Тувинцы-тоджинцы: историко-этнографический очерк [Рукопись]: дис. к.и. н. / Вайнштейн Севьян Израилевич. – Кызыл, 1956. – 533 с.
75. *Van Camp, Julie Charlotte.* Philosophical problems of dance criticism [Text] / Julie Charlotte Van Camp PhD dissertation. Temple University, 1982. – 344 p.
76. *Васильев, Б.Н.* Бурятский танец, его прошлое, настоящее, будущее [Текст] / Б.Н. Васильев // Национальная хореография: проблемы и перспективы развития: материалы I региональной науч.-практ. конф. 15 ноября 2001 г. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ. 2002. – С. 59-61.
77. *Васильев, В.П.* Западная история Русского Географического общества, 1864, кн. II, географ. исслед.
78. *Васильев, В.Н.* Краткий очерк быта карагасов [Текст] / В.Н. Васильев // Этнографическое обозрение. – М., 1910. – Кн. БХХХГУ БХХХУ. № 1-2. – С. 46-76.
79. *Васильева, Н.Д.* Шаманство в Якутии. 1920-1930 гг.: автореф. дис...канд. ист. наук: 07.00.02 [Рукопись] / Васильева Нина Дмитриевна. – Якутск, 1998. – 18 с.
80. *Вашкевич, Н.Н.* История хореографии всех веков и народов [Текст] / Н.Н. Вашкевич. – СПб.: Изд-во «Лань»; «Планета Музыки», 2009. – 192 с., ил. (Мир культуры, истории и философии).
81. *Вейдле, В.* О смысле мимесиса [Текст] / В. Вейдле // Эмбриология поэзии: статьи по поэтике и теории искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 331-350.
82. *Ветохина, С.Е.* Тело человека в контексте традиционной культуры бурят: автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Ветохина Светлана Евгеньевна. – Улан-Удэ, 2006. – 23 с.
83. *Владимирцов, Б.Я.* Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхаского наречия: Введение и фонетика. Изд. 2-е. – М., 1989. – 438 с.
84. *Всеволодский-Гернгросс, В.Н.* Крестьянский танец [Текст] / В.Н. Всеволодский-Гернгросс // Крестьянское искусство СССР: сборник секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств. – Л.:

Academia, 1928. – [Вып.] 2: Искусство Севера, [кн. 2. Пинежско-Мезенская экспедиция]. – 1928. – С. 235-248.

85. *Габышев, Е.С.* Этимология термина «ойуун» [Текст] / Е.С. Габышев // Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции: тез. докладов Междунар. науч. конф., 15-22 августа 1992 г. – Якутск: Якутский гос.ун-т, 1992. – С. 99-100.

86. *Гачев, Г.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос [Текст] / Г. Гачев. – М., 1995. – 480 с.

87. *Герасимова, И.А.* Танец: эволюция кинестезического мышления [Текст] / И.А. Герасимова // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. ред. И.П. Меркулова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 84-112.

88. *Герасимова И.А.* Философское понимание танца [Текст] / И.А. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. — № 4. — С. 50-63.

89. *Георгиев, Г.* Тибетская книга мёртвых [Текст] / Г. Георгиев. – М.: Подиум, 1992. – 93 с.

90. *Гергесова, Т.Е.* Бурятские народные танцы [Текст] / Т.Е. Гергесова. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2002. – 202 с.

91. *Гоголев, А.И.* Эпико-мифологический мир саха [Текст] / А.И. Гоголев // Язык – миф – культура народов Сибири: сб. науч. трудов. – Якутск: Якутский гос.ун-т, 1996. – С. 10-20.

92. *Гоголев, А.И.* Якутское шаманство / Якутский шаманизм. – [Электронный ресурс]. – URL: [nlib.sakha.ru/Resoures...Chamanizm/chamanizm2.html](http://nlib.sakha.ru/Resoures...Chamanizm/chamanizm2.html) (дата обращения 21.11.2012).

93. *Гражданников, Е.Д.* Метод построения системной классификации [Текст] / Е.Д. Гражданников. – Новосибирск, 1989. – 120 с.

94. *Грач, А.Д.* Археологические раскопки в Монгун-Тайге и исследования в Центральной Туве [Текст] / А.Д. Грач // ТТКАЭЭ. – М.-Л., 1960. – Т.1. – С. 129-143.

95. *Грач, А.Д.* Вопросы изучения петроглифов Тувы [Текст] / А.Д. Грач // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев / ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1980. – С. 119-123.

96. *Грач, А.Д.* Древние кочевники в центре Азии [Текст] / А.Д. Грач. – М.: Наука, ГРВЛ, 1980. – 256 с.

97. *Гребнёв, Л.В.* Тувинский героический эпос [Текст] / Л.В. Гребнёв. – М., 1960. – 285 с.

98. *Григорьева, В.* Традиционные верования как форма религии. Часть 6. Шаманизм. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.sakhaopenworld.org/sd/5h.shtm> (дата доступа 20.11. 2012).

99. *Григорьянц, Т.А.* Культурно-исторический анализ феномена пластических искусств: дис... канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Григорьянц Татьяна Александровна. – Кемерово, 2004. – 241 с.

100. *Грум-Гржимайло, Г.Е.* Западная Монголия и Урянхайский край: в 4 т. [Текст] / Г.Е. Грум-Гржимайло. – СПб., 1914-1926. – Т.1. – 584 с.

101. *Грумм-Гржимайло, Г. Е.* Западная Монголия и Урянхайский край [Текст] / Г.Е. Грумм-Гржимайло // Антропологический и этнографический очерк этих стран. Т. III, вып. I. – Л., 1926. – 415 с.

102. *Грумм-Гржимайло, Г. Е.* Западная Монголия и Урянхайский край [Текст] / Г.Е. Грумм-Гржимайло // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Танну Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы: в 7 т. / сост. С.К. Шойгу. – Т. 2: Племена Саяно-Алтая. Урянхайцы (IV в. – начало XX в.). – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2014. – С. 496-638.

103. *Гулёв, В.В.* Политика Советского государства в области культуры, (октябрь 1917-1921 гг.): автореф. дис... к.и.н.: 07.00.02 [Рукопись] / Гулёв Владимир Викторович. – М., 1984. – 26 с.

104. *Гумилев, Л.Н.* Из истории Евразии: очерк [Текст] / Л. Н. Гумилев. – М.: Искусство, 1993. – 79 с.

105. *Гуревич, П.С.* Культурология: учебник [Текст] / П.С. Гуревич. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2002. – 280 с.

106. *Гусев, В.Е.* Комплексное изучение фольклора [Текст] / В.Е. Гусев // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования: сб. ст. – М.: Наука, 1991. – 182 с.

107. *Гусев, В.Е.* Фольклор как элемент культуры [Текст] / В.Е. Гусев // Искусство в системе культуры. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1968. – 130с.

108. *Гусев, В.Е.* Эстетика фольклора [Текст] / В.Е. Гусев. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. – 319 с.

109. *Даваа, Е.К.* Историческое развитие тувинцев-тоджинцев (1914 г.– начало XXI в.): автореф. дис...к.и.н.: 07.00.02 [Рукопись] / Даваа Екатерина Карбий-ооловна. – Кемерово – 2011. – 25 с.

110. *Давыдова, И.С.* Театральность как феномен культуры [Текст] / И.С. Давыдова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. – № 40. [Электронный ресурс]. – URL: Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-fenomekultury#ixzz3QkiC9b00> (дата обращения: 04.02.2015).

111. *Давыдова, И.С.* Театральность в фольклоре коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Давыдова Ирина Станиславовна. – СПб., 2008. – 23 с. [Электронный ресурс]. URL: Диссертации по гуманитарным наукам – <http://cheloveknauka.com/teatralnost-v-folklore-korenyh-narodov-severa-sibiri-i-dalnego-vostoka#ixzz3QkrwbCh3> (дата обращения: 04.02.2015).

112. *Даль, В.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1-4 [Текст] / В. Даль. – М.: Русский язык, 1980 – Т.3. — 555 с.

113. *Даржа, В.К.* Горловое пение – древняя молитва [Текст] / В.К. Даржа // Тува culture. – № 1. – 2008. – С. 24-27.

114. *Даржа, В.К.* Лошадь в традиционной практике тувинцев-кочевников [Текст] / В.К. Даржа; отв. ред. к.и.н., проф. Г. Н. Курбатский. – Кызыл: ТувИКОПР СО РАН, 2003. – 184 с.

115. *Даржа, В.К.* Тайны мировоззрения тувинцев-номадов [Текст] / В.К. Даржа. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2007. – 256 с.

116. *Дашиева, Л.Д.* Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты [Текст] / Л.Д. Дашиева. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 210 с.

117. *Делег, А.Ч.* Психические особенности традиционных тувинских игр и состязаний [Текст] / А.Ч. Делег // Научные труды Тувинского государственного университета. Вып. II. Том. I – Кызыл. Изд-во ТувГУ, 2005. – С. 73-76.

118. *Дмитриев, С.В.* Магия духовного мира в двигательных действиях человека [Текст] / С.В. Дмитриев // Спорт, духовные ценности, культура. – М., 1997. – Вып. 3. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kazedu.kz/referat/79970> (дата обращения: 04.02.2015).

119. *Донгак, А.С.* Индо-тибето-монгольская «обрамлённая повесть» в тувинской сказочной традиции [Текст] / А.С. Донгак. – Абакан, 2010. – 178 с.

120. *Донгак, С.Ч.* Природа и поведенческий этикет тувинцев [Текст] / С. Ч. Донгак // Учёные записки ТИГИ. – Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2007. – Вып. XXI. – С. 110-123.

121. *Дугаржапов, Д.В.* Зарождение профессионального хореографического искусства Бурятии [Текст] / Д.В. Дугаржапов // Национальная хореография: проблемы и перспективы развития: материалы I региональной науч.-практ. конф. 15 ноября 2001 г. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ, 2002. – С. 38-49.

122. *Дугаржапов, Д.В.* Танец в культурном пространстве народов Байкальского региона: автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Дугаржапов Доржо Васильевич. – Улан-Удэ: 2004. – 18 с.

123. *Дугаров, Д.С.* Исторические корни белого шаманства (на материалах обрядового фольклора бурят) [Текст] / Д.С. Дугаров. – М.: Наука, 1991. – 300 с.

124. *Дугаров, Д.С.* Круговой хороводный танец в Европе и Азии [Текст] / Д.С. Дугаров // Традиционный фольклор в полиэтнических странах: материалы II междунар. науч. симпозиума «Байкальские встречи». – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ, 1998. – С. 103-107.

125. *Дугарова, Р.Д.* Происхождение спортивных состязаний «Эрын гурбаннаадан» у бурят [Текст] / Р.Д. Дугарова // Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии: материалы междунар. науч. конф. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. – Т. I.: Археология. Этнология. – С. 356-359.

126. *Дулов, В.И.* Социально-экономическая история Тувы. XIX – начало XX в. [Текст] / В.И. Дулов; отв. ред. С.А. Токарев; Ин-т истории АН СССР; ТНИИЯЛИ. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 608 с.

127. Духи-покровители и духи-помощники Глава II. [Анимистические представления шаманизма](#) [Электронный ресурс]. – URL:

[altaiinter.info>project/culture...Culture...Shamanism...ko18](http://altaiinter.info/project/culture...Culture...Shamanism...ko18) (дата обращения 12.08.2012)].

128. *Дыренкова, Н.П.* Тюрки Саяно-Алтая. Статьи и этнографические материалы [Текст] / Н.П. Дыренкова. — СПб.: МАЭ РАН, 2012. — 408 с. [Электронный ресурс] (Серия «Кунсткамера — Архив». Т. VI) URL: Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН [http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03\\_03/978-5-02-038314-2/](http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_03/978-5-02-038314-2/) © МАЭ РАН (дата обращения 07.01.2015 г.)

129. *Дьяконова, В.Г.* Об одной категории социальной иерархии шаманов [Текст] / В.Г. Дьяконова // Учёные записки ТНИИЯЛИ. Вып. XVI. — Кызыл, 1973. — С. 222-227.

130. *Дьяконова, В.Г.* Погребальный обряд тувинцев как историко-этнографический источник [Текст] / В.П. Дьяконова. — Л.: Наука, 1957. — 197 с.

131. *Дьяконова, В.П.* Жилища и хозяйственные постройки Центральной Тувы [Текст] / В.П. Дьяконова // Культура тувинцев: традиции и современность / отв. ред. Ю.Л. Аранчын; ТНИИЯЛИ. — Кызыл, 1988. — С. 29-40.

132. *Дьяконова, В.П.* Ламаизм и его влияние на мировоззрение и религиозные культы тувинцев [Текст] / В.П. Дьяконова // Христианство и ламаизм у коренного населения Сибири. — Л., 1979. — С. 150-179.

133. *Дьяконова, В.П.* Религиозные культы тувинцев [Текст] / В.П. Дьяконова // Сб. МАЭ. — Л., 1977. — Вып. 33. — С. 172-216.

134. *Дьяконова, В.П.* Религиозные представления алтайцев и тувинцев о природе и человеке [Текст] / В.П. Дьяконова // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX — начало XX в.). — Л., 1976. — С. 268-292.

135. *Дьяконова, В.П.* Цам у тувинцев [Текст] / В.П. Дьяконова // Сб. МАЭ. — Л., 1971. — С. 113-129.

136. *Дьяконова, Л.Т.* Архаичный танец: к постановке проблемы [Текст] / Л.Т. Дьяконова // Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2011. — № 6, в 3-х ч. — Ч. I. — С. 74-76.

137. *Дьяконова, Л.Т.* Танец как феномен культуры [Электронный ресурс]. URL: "Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)" № 3. — 2011. — С. 155-158 [http://rus.neicon.ru:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/5893/4\\_11\\_03\\_30.pdf?sequence=1](http://rus.neicon.ru:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/5893/4_11_03_30.pdf?sequence=1) (дата обращения 10.01.2015 г.)

138. *Дэвлэт, М. А.* Листы каменной книги Улуг-Хема [Текст] / М.А. Дэвлэт. — Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1990. — 120 с.

139. *Дэвлэт, М.А.* Листы каменной книги Улуг-Хема [Текст] / М.А. Дэвлэт // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае — Танну-Туве, урянхайцах — тувинцах, о древностях Тувы в 7 т. / составитель С.К. Шойгу. — Т. 7: Древности Тувы, археологические памятники (бронзовый век-конец XIX века). — М.: СЛОВО/SLOVO, 2008. — С. 261-378.

140. *Дэвлэт, М.А.* Петроглифы на кочевой тропе [Текст] / М.А. Дэвлэт. — М.: Наука, 1982. — 128 с.



141. *Дэвлет, М.А.* Священные быки [Текст] / М.А. Дэвлет // Листы каменной книги Улуг-Хема // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Танну-Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы в 7 т. / составитель С.К. Шойгу. – Т. 7: Древности Тувы, археологические памятники (бронзовый век-конец XIX века). – М.: СЛОВО/SLOVO, 2008. – С. 345-362.
142. *Дэвлет, М. А.* Шаманский бубен лечит [Текст] / М.А. Дэвлет // Сила духа. – 1997. – № 2. – 208 с.
143. *Евин, И.А.* Искусство и синергетика: учеб. пособие [Текст] / И.А. Евин. – Изд. 2-е перераб. и доп. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 208 с.
144. *Ежов, В.С.* Эстетическая значимость формообразования в генезисе культуры [Текст] / В.С. Ежов // Палеохореография: тез. Междунар. науч. конф. / под. ред. В.А. Колеватова. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 1995. – С. 30-33.
145. *Eliade, M.* Shamanism: The Archaic Techniques of Ecstasy [Text] / M. Eliade. – New York: Pantheon, 1964. – 648 s.
146. *Ерасов, Б.С.* Социальная культурология: учебник для студентов высших учебных заведений [Текст] / Б.С. Ерасов. – Издание 3-е, доп. и перераб. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 591 с.
147. *Есаулов И.Г.* Народно-сценический танец [Текст] / И.Г. Есаулов, К.А. Есаулова. – Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2004. – 207 с.
148. *Есин, А.Б.* Введение в культурологию: основные понятия культурологии в систематическом изложении: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. [Текст] / А.Б.Есин. – М.: Академия, 1999. – 216 с.
149. *Жорницкая, М.Я.* К вопросу об изучении народного хореографического искусства тюркских народов Сибири [Текст] / М.Я. Жорницкая // Этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий: тез. докл. обл. науч. конф. по этнографии. – Омск: ОмГУ, 1984. – С. 53-57.
150. *Жорницкая, М.Я.* Народное хореографическое искусство коренного населения Сибири [Текст] / М.Я. Жорницкая; АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 1983. – 152 с.
151. *Жорницкая, М.Я.* Пляски в шаманском обряде у народов севера Сибири [Текст] / М.Я. Жорницкая // Традиционная обрядность и мировоззрение малых народов. – М., 1990. – С. 211-218.
152. *Жорницкая, М.Я.* Пляски в шаманской практике у народов Севера Сибири [Текст] / М.Я. Жорницкая // Междунар. конф. «Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиции»: тез. докл. Якутск, 1992. – С. 48-49.
153. *Жорницкая, М.Я.* Танец народный [Текст] / М.Я. Жорницкая // Свод этнографических понятий и терминов: Народные знания. Фольклор. Народное искусство / под общ. ред. Ю.В. Бромлея и Г. Штробаха. – М., 1991. – Вып. 4. – С. 123-126.
154. *Жорницкая, М.Я.* Традиционная хореография тюркских народов СССР как историко-этнографический источник [Текст] / М.Я. Жорницкая // Вопросы

Советской тюркологии: тезисы докладов и сообщений. – Ашхабад, 1985. – С. 350-352.

155. *Жорницкая, М.Я.* Хоровод [Текст] / М.Я. Жорницкая // Свод этнографических понятий и терминов: Народные знания. Фольклор. Народное искусство / под общ. ред. Ю.В. Бромлея и Г. Штробахы. – М., 1991. – Вып. 4. – С. 152-154.

156. *Жукова, Л.* Исторические корни шаманизма [Электронный ресурс]. – URL: <http://sakhaopenworld.org/ilin/1993-94/40.htm> (дата обращения 13.12.2011).

157. *Заикин, Н.И.* Областные особенности русского народного танца: Учеб. пособие для вузов искусств и культуры [Текст] / Н.И. Заикин, Н. А. Заикина. – Орел, 1999. – 550 с.

158. *Зарипов, Р.С.* Драматургия и композиция танца: взгляд из зрительного зала [Текст] / Р.С. Зарипов. – Новосибирск: Наука. – 2008. – 340 с.

159. *Златкин, И.Я.* История Джунгарского ханства [Текст] / И.Я. Златкин. – М., 1964. – 334 с.

160. *Иванов, В.В.* Птицы [Текст] / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 тт. – М., 1980. – Т. 1. – С. 389-406.

161. *Иванов, С.В.* Элементы защитного доспеха в шаманской одежде народов Западной и Южной Сибири [Текст] / С.В. Иванов // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1978. – С. 136-168.

162. *Иванов, Ф.С.* Бурятские танцы [Текст] / Ф.С. Иванов. – Улан-Удэ, 1984. – 160 с.

163. *Иезуитов, В.М.* От Тувы феодальной к Туве социалистической [Текст] / В.М. Иезуитов; ред. О.А. Торгал-оол. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1956. – 208 с.

164. *Исполнев, И.Я.* Рождение тувинского национального театра [Текст] / И.Я. Исполнев // Под знаменем Ленина-Сталина. – 1943. – № 1-2. – С. 55-64.

165. История культуры эвенов: историко-этнографический очерк [Текст] / Институт истории, археологии и этнографии народов ДВО РАН; отв. ред. В.А. Тураев. – СПб: Наука, 1997. – 181 с.

166. История исследования шаманизма тюркоязычных народов Сибири Глава I. [Электронный ресурс] // Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. URL: <http://www.scorcher.ru/mist/original/shaman3.php> (дата обращения 11.04.2012).

167. История Тувы [Текст] / отв. ред. С.К. Тока. – М.: Наука, 1964. – Т. 1. – 408 с.

168. История Тувы [Текст] / отв. ред. С.К. Тока. – Кызыл, 1964. – Т. 2. – 464 с.

169. История Тувы: в 3 т. [Текст] / под общей ред. С.И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола. –Т. I. –2-е изд., перераб. и доп. – Новосибирск: Наука, 2001. – 367 с.

170. История Тувы: в 3-х т [Текст] / под общ. ред. В. И. Ламина. – Т. II. –2-е изд., перераб. и доп. ТИГИ. – Новосибирск: Наука, 2007. – 430 с.

171. *Кабо, В.Р.* Синкретизм первобытного искусства [Текст] / В.Р. Кабо // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. –С. 275–299.

172. *Кабо, Р.М.* Очерки истории и экономики Тувы. Ч. 1: Дореволюционная Тува [Текст] / Р.М. Кабо. – Вып XII. М.; Л.: Соцэкгиз, 1934. – 203 с.
173. *Каган, М.С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст] / М.С. Каган. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
174. *Калзан, А.К.* Становление тувинской драматургии: дис. ... канд. филологических наук [Рукопись] / Калзан Антон Коваевич. – Кызыл-Ленинград, 1961. – 234 с.
175. *Калмыков, С.В.* Индивидуализация подготовки спортсменов-единоборцев в контексте культурных традиций Востока и Запада: автореф. дис... д-ра пед. наук: 13.00.04 [Рукопись] / Калмыков Степан Владимирович. – М., 1994. – 60 с.
176. *Кальвайт, Х.* Шаманы, целители, знахари. Древнейшие учения, дарованные самой жизнью [Текст] / Х. Кальвайт; пер. с нем. М.В. Илюшиной. – М.: Изд-во «Совершенство», 1998. – 224 с.
177. *Камаев, А.Ф.* Народное музыкальное творчество: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / А.Ф. Камаев, Т.Ю. Камаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.
178. *Кандыба, В.М.* Загадочные сверхвозможности человека [Электронный ресурс]. – URL: [www.koob.ru/kandiba/zagadosnie\\_sverxvozmognosti](http://www.koob.ru/kandiba/zagadosnie_sverxvozmognosti) (дата обращения 18.09.2012).
179. *Карелина, Е.К.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование [Текст] / Е.К. Карелина; науч. ред. док. иск. В.Н. Юнусова; Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М.: Композитор, 2009. – 552 с.
180. *Карелина, Е.К.* О ритуальных формах музыкальной культуры тувинцев [Текст] / Е.К. Карелина // Древние и современные народы Южной Сибири: язык, история, культура (к 290-летию экспедиции Д.Г. Мессершмидта): материалы Междунар. науч.-практ. конф., 21-24 сентября 2011 г., г. Абакан / отв. ред. док. ист. наук В.Н. Тугужекова. – Абакан: Хакас. кн. изд-во, 2011. – С. 138-146.
181. *Каррутерс, Д.* Неведомая Монголия. Т. 1. Урянхайский край [Текст] / пер. с англ. Н.В. Турчанинова. – Пг., 1914. – 340 с.
182. *Кастрен, А.М.* Магазин земледения и путешествий. Географический сборник. Собрание старых и новых путешествий [Текст] / А.М. Кастрен. – М. Т. 6, Ч. 2. – 1860. – 503 с.
183. *Катанов, Н.Ф.* Очерки Урянхайской Земли Дневник путешествия, исполненного в 1889 году по поручению Императорской Академии Наук и императорского Русского Географического общества [Текст] / Н.Ф. Катанов; Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера); Тувинский институт гуманитарных исследований. – Кызыл, 2011. – 383 с.
184. *Катанов, Н.Ф.* Экспедиция Н.Ф. Катанова в Северную Монголию и Урянхайскую землю [Текст] / Н.Ф. Катанов. – М.-Л.: Госиздат, 1927. – 52 с.

185. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Магия тувинских шаманов. Тыва хамнарның хувулары = Magic of Tuvinian Shamans [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Новости Тувы, 1993. – 160 с.
186. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Мифологические корни тувинского шаманства [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан // Этнографическое обозрение. – 2000. – № 2. – 80-86.
187. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Мифы тувинских шаманов = Тыва хамнарның торулгалары [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Новости Тувы, 2002. – Т.2. – 544 с.
188. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Конец XIX-начало XX в. [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан. – Новосибирск: Наука, 1987. – 168 с.
189. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Ойтулааш: ынакшылдың кожаннары. Любовная лирика [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Новости Тувы, 2004. – 384 с.
190. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Сопереживание [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан / Улуг-Хем. – 2008. – № 2. – С. 75-81.
191. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Традиционная культура тувинцев [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан / перевели с тув. А. А. Дугержаа, А.С. Дембирель. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2006. – 232 с.
192. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Тувинские шаманы [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан. – М.: Маска, 2009. – 325 с.
193. *Кенин-Лопсан, М.Б.* Тыва хамнарның алгыштары. Алгыши тувинских шаманов [Текст] / М.Б. Кенин-Лопсан. – Кызыл: Новости Тувы, 1995. – 528 с.
194. *Кимеева, Т.И.* Культура народов Притомья как результат межэтнического взаимодействия (конец XIX – начало XX в.) [Текст] / Т.И. Кимеева. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. – 295 с.
195. *Кимеева, Т.И.* Традиционные культы шорцев [Текст] / Т.И. Кимеева, Л.С. Милованова // Шорцы. Каталог этнографических коллекций музеев России. Часть 5. Духовная культура. – Кемерово: «Кузбассвузиздат», 1999. – 24 с.
196. *Кимеева, Т.И.* Шорцы. Каталог этнографических коллекций музеев России. Ч. 1-5 [Текст] / Т.И. Кимеева. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – 207 с.
197. *Киргизско-русский словарь: в кол. 4000 сл.* [Текст] / сост. проф. К.К. Юдахин; – Фрунзе: Гл. ред. Кирг. Сов. Энцикл., 1965. – 978 с.
198. *Климов, А.А.* Основы русского народного танца [Текст] / А.А. Климов. – М.: Искусство, 1981. – 270 с.
199. *Козлова, С.* Ансамбль, где каждый солист // Тувинская правда. – 1979. – 15 марта.
200. *Кон, Ф.Я.* Экспедиция в Сойотию. За пятьдесят лет. Т.3. [Текст] / Ф.Я. Кон. – М., 1934. – 293 с.
201. *Кон, Ф.Я.* К вопросу о категориях тувинских шаманов [Текст] // Советская этнография. – 1977. – № 4. – С. 92-96.
202. *Кондратенко, Ю.А.* Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореф. дис...д-ра

искусствоведения: 24.00.01 [Рукопись] / Кондратенко Юрий Алексеевич. – Саранск, 2010. – 36 с.

203. *Королёва, Э.А.* Ранние формы танца [Текст] / Э.А. Королёва. – Кишенёв: Штиинца, 1977. – 215 с.

204. *Королёва, Э.А.* Танец, его происхождение и методы исследования: по работам зарубежных учёных XX в. [Текст] / Э.А. Королёва // Сов. этнография. – 1975. – № 5. – С. 147-155.

205. *Королёва, Э.А.* Танец и художественная культура. От возникновения человечества до первых великих цивилизаций [Текст] / Э.А. Королёва. – Минск: «Армита–Маркетинг, Менеджмент», 1997. – 188 с.

206. *Костина, А.В.* Культурология: учебник [Текст] / А.В. Костина. – 2-е изд., стереотип. – М.: КНОРУС, 2008. – 320 с.

207. *Костина, А.В.* Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности: автореф. дис... доктора культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Костина Анна Владимировна. – Москва: 2009. – 29 с.

208. *Костина, А.В.* Традиционная, элитарная и массовая культуры. концептуальные подходы к исследованию [Электронный ресурс]. – URL: [refdb.ru/look/2096503.html](http://refdb.ru/look/2096503.html) (дата обращения 03.06.2016).

209. *Котлобай, Л.А.* Шаманство как социокультурный феномен народной культуры: дис. канд. философ. наук: 17.00.08 [Рукопись] / Котлобай Любовь Александровна. – М., 1995. – 135 с.

210. *Кочетов, А.Н.* Ламаизм [Текст] / А.Н. Кочетов. – М., 1973. – 318 с.

211. *Кравченко, А.И.* Культурология: учебное пособие для вузов [Текст] / А.И. Кравченко. – Изд. 2-е доп. и испр. – М.: Академический Проект, 2001. – 496 с. – (Gaudeamus).

212. *Красовицкая, Т.Ю.* Проблемы гос. руководства национальным культурным строительством в РСФСР 1917-1925 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. н. [Рукопись] / Красовицкая Татьяна Юсуфовна. – М., 1992. – 40 с.

213. *Кривдик, В.* Танец орла [Текст] / В. Кривдик, В. Савиных. Гл. ред О. Натпит-оол. – Кызыл: МП «Новости Тувы», 1992. – 125 с.

214. *Кручкин, Ю.* Большой современный русско-монгольский – монгольско-русский словарь = Орос-монгол – монгол-орос орчин үеийнхэлний дэлгэрэнгүй толь бичиг [Текст]. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2006. – 921 с.

215. *Кужугет, А.К.* Духовная культура тувинцев: структура и трансформация [Текст] / А. К. Кужугет. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – 320 с.

216. *Кужугет, А.К.* Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев [Текст] / А. К. Кужугет. – Кызыл: Рес. типография, 2002. – 80 с.

217. *Кужугет, А.К.* Культура и искусство ТНР [Текст] / А. К. Кужугет // Ученые записки ТИГИ, вып. XX / ред. М. П. Татаринцева. – Кызыл, 2004. – С. 192-213.

218. *Кужугет, А.К.* Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX – начало XX века) [Текст] / А. К. Кужугет // Подготовка текстов,

предисловие и комментарий А.К. Кужугет. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2003. – 224 с.

219. *Кужугет, А.К.* Традиционные нормы поведения и общения тувинцев в быту [Текст] / А. К. Кужугет // Культура тувинцев: традиция и современность / ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1988. – С. 65-73.

220. *Кужугет, А.К.* Цам в Туве [Текст] / А.К. Кужугет // Ученые записки ТНИИЯЛИ. Вып. XVIII. – Кызыл, 1995. – С. 93-101.

221. *Кузнецов, Б.И.* Древний Иран и Тибет. Евразия [Текст] / Б.И. Кузнецов. – СПб, 1998. – 352 с.

222. Культурная революция в Татарии (1917-1937г.) [Текст] / М.Х. Вахитов [и др.]. – Казань, 1986. – 295 с.

223. Культурологические аспекты развития Западной Сибири: материалы Всерос. науч.-практ. конф. «Гуманитарные (культурологические) аспекты развития Западной Сибири», 24-26 марта 1998 г. [Текст] / Тюм. гос. ин-т искусств и культуры, Ком. по науке и проф. образованию Администрации Тюм. обл. – Тюмень, 1998. – 214 с.

224. Культурология. История мировой культуры: учебник для вузов [Текст] / под ред. проф. А.Н. Марковой. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ, 2003. – 600 с.

225. Культурология: История мировой культуры: учеб. пособие [Текст] / Г.С. Кнабе [и др.]; под ред. Т.Ф. Кузнецовой. – М.: Академия, 2003. – 607с.

226. Культурология: учеб. пособие для студентов вузов [Текст] / под ред. А.Н. Марковой. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: ЮНИТИ – ДАНА, 2008. – 400 с. – (Серия «Cogitoe grosu»)»

227. *Курбатский, Г.Н.* Становление революционных празднований и их роль в культурно-политической жизни [Текст] / Г.Н. Курбатский // Женщины Советской Тувы / Тув. науч.-исслед. ин-т языка, литературы и истории. – Кызыл, 1988. – С. 69-84.

228. *Курбатский, Г.Н.* Тувинские праздники: ист.-этногр. очерк [Текст] / Г.Н. Курбатский. – Кызыл, 1973. – 73 с.

229. *Курбатский, Г.Н.* Тувинцы в своем фольклоре (историко-этнографические аспекты тувинского фольклора) [Текст] / Г.Н. Курбатский. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2001. – 464 с.

230. *Курносков, Ю.В.* К вопросу об устойчивости эзотеризма как элемента духовно-идеологических религиозных систем [Текст] / Ю.В. Курносков // Этнос и религия: [сб. статей] / отв. ред. Б.Р. Логашева; РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Е. Миклухо-Маклая. – М., 1998. – С. 62-76.

231. *Куулар, Д.С.* История и современность [Текст]: сборник трудов по фольклору и литературе / Д.С. Куулар. – Кызыл: Тув. книж. изд-во, 2002. – 144 с.

232. *Кызласов, Л.Ф.* Тува в период тюркского каганата (VI-VIII вв.) [Текст] /Л.Ф. Кызласов// Вестник МГУ. Серия IX: Исторические науки. – 1960. – № 1. – С. 51-75.

233. *Кызласов, Л.Р.* Тува в составе уйгурского каганата (VIII-IXвв.) [Текст] / Л.Р. Кызласов // Ученые записки ТНИИЯЛИ. Вып. VIII. – Кызыл, 1960. – С. 144-157.
234. *Кыргыз, З.К.* Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры и исполнительства на традиционных духовых инструментах: Этномузыкальное исследование. [Текст] / З.К. Кыргыз. – Кызыл: ГУП «Тываполиграф», 2008. –120 с.
235. *Кыргыз, З.К.* Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование [Текст] / З.К. Кыргыз; отв. ред. И.В. Мациевский. — Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
236. *Ладыгин, В.П.* Этнографический очерк [Текст] / В. П. Ладыгин // Известия Импер. Русск. Геогр. общ-ва. – СПб, 1899. – Т. 35. – Вып. 6. – С. 633-698.
237. *Ламажаа, Ч.К.* Волны архаизации постсоветской Тувы // Новые исследования Тувы [Электронный журнал]. – URL: [tuva.asia>journal/issue\\_12/4181-lamazhaa.html](http://tuva.asia>journal/issue_12/4181-lamazhaa.html) (дата обращения 27.03.2014).
238. *Ламажаа, Ч.К.* Сибирский федеральный округ /Научно-исследовательская база данных «Российские модели архаизации и неотрадиционализма» //Новые исследования Тувы [Электронный журнал]. – URL: [http://www.tuva.asia/journal/issue\\_18/6238-lamazhaa.html](http://www.tuva.asia/journal/issue_18/6238-lamazhaa.html) (дата обращения 12.02.2015).
239. *Ламажаа, Ч.К.* Тува между прошлым и будущим [Текст] / Ч.К. Ламажаа. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Алетейя, 2011. – 368 с.
240. *Ламажаа, Ч.К.* Этнопсихологические исследования тувинцев: социокультурологические и психологические [Электронный ресурс] // Электронная база данных. Национальные менталитеты: их изучение в контексте глобализации и взаимодействия культур / под ред. проф. А.В.Павловской и канд. полит. наук Г.Ю. Канарша. – URL: <http://national-mentalities.ru/> (дата обращения 08.01.2015 г.).
241. *Лебедева Г.Д.* Балет: семантика и архитектоника [Текст] / Г.Д. Лебедева СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. – 160 с.: ил. (+вклейка, 32 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
242. *Леви-Стросс, К.* Печальные тропики [Текст] / К. Леви-Стросс. – М.: АСТ; Астрель, 2010. – 441 с. – (Philisophy).
243. *Леви-Стросс К.* Путь масок. Пер. с фр. А. Б. Островского. - М., 2000. – С. 20-97.
244. *Леви-Стросс, К.* Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Стросс // Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с. (Серия «Психология без границ»).
245. *Лёвочкина, Н.А.* Проблема классификации народных танцев: историографический аспект [Текст] / Н.А. Лёвочкина // Народы Сибири и сопредельных территорий. – Томск, 1995. – С. 239-246.
246. *Левяш, И.Я.* Культурология: учеб. пособие для студ. вузов [Текст] / И.Я. Левяш. – 4-е изд., стереотип. – Минск: ТетраСистем, 2001. – 496 с.

247. *Ли Ен Чжин*. Танец как образно-пластическое воплощение национального характера: на примере русской и корейской культур: дис. ... канд. культурологии (24.00.01 – Теория и история культуры) [Рукопись] / Ли Ен Чжин. – СПб., 2004. – 177 с.
248. *Лосев, А.Ф.* Философия. Мифология. Культура [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. – (Мыслители XX века).
249. *Лохов, С.А.* Феномен тела как проблема философской антропологии: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 [Рукопись] / Лохов Сергей Александрович. – Москва, 2003. – 170 с.
250. *Луговая, Е.К.* Философия танца [Текст] / Е.К. Луговая. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 131 с.
251. *Лукина, А.Г.* «То бег сохатого, то полёт орла, то шевеление деревьев...». Образное видение в пляске якутского шамана / А.Г. Лукина // Илин, № 2 (25), 2001 [Электронный ресурс]. – URL: [sakhaopenworld.org/ilin/2001-2/52.htm](http://sakhaopenworld.org/ilin/2001-2/52.htm) (дата обращения 02.01.2015).
252. *Лукина, А.Г.* Пляска в обряде шаманского камлания [Текст] / А.Г. Лукина // Тезисы докладов междунар. науч. конф. «Шаманизм как религия: генезис, реконструкция, традиция». – Якутск, 1992.
253. *Лукина, А.Г.* Традиционные танцы Саха: проблемы сохранения и развития: автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.01 [Рукопись] / Лукина Ангелина Григорьевна. – М., 1994. – 20 с.
254. *Лурье С. В.* Этнопсихология как наука об этнической самоорганизации [Электронный ресурс]. – URL: <http://rus.triz-guide.com/1871.html> (дата обращения 12.05.2016 г.)
255. *Майны, Ш.Б.* Народные игры в традиционной праздничной культуре тувинцев: историко-культурологический анализ: дис... канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Майны Шенне Борисовна. – Кемерово, 2014. – 186 с.
256. *Майны, Ш.Б.* Этноэтикетные формы в традиционных ритуалах тувинцев: семантика и интерпретация [Текст] / Ш.Б. Майны // Актуальные проблемы исследования этноэкологических и этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая: материалы III-ей межрегион. конф. с междунар. участием. – Кызыл, 2011. – С. 129-133.
257. *Макаров, С.М.* Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства [Текст] / С.М. Макаров. – Изд. 2-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 280 с.
258. *Малыгина, И.В.* Методологические дискурсы этнокультурной идентичности: ресурс взаимодополнительности [Текст] / И.В. Малыгина. – Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 5. – С. 219-225.
259. *Малыгина, И.В.* Культурная идентичность в современной России: поиск новых моделей [Текст] / И.В. Малыгина. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 3 (41). – С. 43-48.
260. *Мандзяк, А.С., Артеменко, О.Л.* Энциклопедия традиционных видов борьбы народов мира [Текст] / А.С. Мандзяк, О.Л. Артеменко. – Минск, 2010. – 562 с., 538 ил.



261. *Маниковская, М.А.* Художественная культура в структуре жизнедеятельности общества: монография [Текст] / М.А. Маниковская; науч. ред. И.М. Ревич. – Хабаровск: Изд-во ХГПУ, 2004. – 213 с.
262. *Маннай-оол, М.Х.* К вопросу о тюркизации населения Тувы [Текст] / М.Х. Маннай-оол // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев / ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1980. – С. 102-111.
263. *Маннай-оол, М.Х.* Обычаи тувинского народа [Текст] / М.Х. Маннай-оол // Ученые записки ТИГИ. Вып. XIX. – Кызыл: Рес. типография, 2002. — С. 52-60.
264. *Маннай-оол, М.Х.* Роль монголоязычного компонента в этногенезе тувинцев [Текст] / М.Х. Маннай-оол // Новейшие исследования по археологии Тувы и этногенезу тувинцев / ТНИИЯЛИ. – Кызыл, 1980. – С. 112-118.
265. *Маннай-оол, М. Х.* Тувинцы: Происхождение и формирование этноса [Текст] / М. Х. Маннай-оол. – Новосибирск: Наука, 2004. – 166 с.
266. *Manchen-Helfen, O.* ReiseinsAsiatischeTuwa[Text]/ O. Menhen-Halfen. – Verlag Der Bucher Kries GmbH Berlin SW 61, 1931. – 117 s.
267. *Маркус, С.В.* Тува: словарь культуры [Текст] / С.В. Маркус. – М.: Академический Проект, Трикста, 2006. – 832 с.
268. *Маслов, П.* Конец Урянхая [Текст] / П. Маслов. – М.: Молодая гвардия, Огиз, 1933. – 143 с.
269. *Менхен–Хелфен, Отто.* Шаманы. Путешествие в азиатскую Туву [Текст] / 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. В 7 т. / сост. С.К. Шойгу. – Т. 6. Танну-Тувинская Народная Республика, (1921-1944). – М.: СЛОВО/SLOVO, 2008. – С. 220-351.
270. *Menges, K.H.* Volkskundliche Texte aus Ost-Türkistan aus dem Nachlass von N. Th. Katanov [Text]/ Hrsg. Von Dr. Karl Menges. – Berlin: Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1933. – 123 s.
271. *Мижит, Л.С.* К вопросу об эпитафийной лирике древних тюрков [Текст] / Л.С. Мижит // Тезисы Международного симпозиума «Письменное наследие тюрков». – Кызыл: ТИГИ РТ. – 2003. – С. 85-87.
272. *Мижит, Л.С.* Образ Тэнгри в традиционном мировоззрении древних тюрков // Тенгрианство прошлое и будущее татар-тюрков. – URL: <http://tatarkam.livejournal.com/172469.html> (дата обращения 22.11.2013).
273. *Мижит, Л.С.* Тройственные образы в мифологии и фольклоре тувинцев // Новые исследования Тувы [Электронный журнал]. – 2009, № 4. – URL: [http://www.tuva.asia/journal/issue\\_4/920-mizhit.html](http://www.tuva.asia/journal/issue_4/920-mizhit.html) (дата обращения 13.11.2012).
274. *Мижит, Л.С.* Триада в тувинской словесности: поэтический жанр ожук дажы (трехстишие): дис... канд. филол. наук: 10.01.02 [Рукопись] / Мижит Людмила Салчаковна. – Кызыл, 2007. – 162 с.
275. *Мижит, Э.Б.* Традиционная космология как смыслополагающий стержень тувинской культуры [Текст] / Л.С. Мижит // Тезисы Международного

симпозиума «Письменное наследие тюрков». – Кызыл: ТИГИ РТ, 2003. – С. 103-105.

276. *Мижит, Э.Б.* Тувинская традиционная космология в героическом эпосе // Новые исследования Тувы [Электронный журнал]. – 2010, № 1. – URL: [http://www.tuva.asia/journal/issue\\_5/1435-myzyht.html](http://www.tuva.asia/journal/issue_5/1435-myzyht.html) (дата обращения 15.12.2012).

277. *Минцлова, К.Д.* Далёкий край. Путешествие по Урянхайской земле. В 2 т. Т. 1. [Текст]. – Пг., 1915. – 105 с.

278. *Минцлов, С.Р.* Памятники древности в Урянхайском крае [Текст] / С.Р. Минцлов. – Петроград, Изд-во: Типография Императорской Академии Наук, 1916. – 27 с.

279. *Митрохина, Л.В.* Фольклор – составная часть в системе этнохореографического образования [Текст] / Л.В. Митрохина // Танцевальный фольклор: проблемы сохранения: материалы межвузовской науч.-практ. конф. 26-27 октября 2000 г. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2000. – 146 с.

280. Мифы, легенды, предания тувинцев [Текст] / сост. Н.А. Алексеев [и др.]... – Новосибирск: Наука, 2010. – 372 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока: т. 28).

281. *Михайлов, В.А.* Числовая символика бурят и монголов [Текст] / В.А. Михайлов // Центрально азиатский шаманизм: философские, исторические и религиозные аспекты: матер. междунар. науч. симп. – Улан-Удэ, 1996. – С. 104-107.

282. *Михайлов, С.М.* Шаманы, масоны, цирк: Сакральные истоки циркового искусства. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 280 с.

283. *Михайлов, Т.М.* Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции [Текст] / Т. М. Михайлов, АН СССР, Сибирское отд-ние, Бурятский филиал, Ин-т общественных наук; отв. ред.: И. А. Асалханов. – Новосибирск: Наука, 1987. – 288 с.

284. *Михайловский, В.М.* Шаманство: Сравнительно-этнографический очерки [Текст] / В.М. Михайловский. – Тюмень: Мандр и К, 2004 (Курган: Зауралье). – 127 с.

285. *Мокульский, С.С.* История Западноевропейского театра. Ч.1. Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения: пособ. для театр. вузов, училищ, студий [Текст] / С.С. Мокульский. – М.: Худ. лит., 1936. – 550 с.

286. *Моллеров, Н.М.* Истоки братства: исторический очерк [Текст] / Н.М. Моллеров. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1989. – 144 с.

287. *Моллеров, Н.М.* Русская самоуправляющаяся трудовая колония в ТНР и ее роль в укреплении тувинско-советских отношений (1917-1932 гг.): автореф. дис... канд. ист. наук: 07.00.02 [Рукопись] / Моллеров Николай Михайлович. – Новосибирск, 1989. – 25 с.

288. *Моллеров, Н.М.* Советско-тувинские отношения (1917-1944 гг.): дис... кан. ист. наук: 07.00.02 [Рукопись] / Моллеров Николай Михайлович. – 2005. – 465 с.

289. *Моллеров, Н.М.* История советско-тувинских отношений (1917-1944 гг.) [Текст] / Н.М. Моллеров. – М., 2005. – 326 с.
290. *Моллеров, Н.М.* Вклад русской самоуправляющейся трудовой колонии (1922-1932) в укрепление советско-тувинских отношений [Текст] / Н.М. Моллеров // Проблемы истории Тувы. Кызыл, 1984. – С. 84-97.
291. *Монгуш, Д.А.* Русско-тувинский словарь: 5000 слов [Текст] / Д. А. Монгуш. – М.: Рус. яз., 1980. – 664 с.
292. *Монгуш, М.В.* История буддизма в Туве (вторая половина VI – конец XX в.) [Текст] / М.В. Монгуш. – Новосибирск: Наука, 2001. – 200 с.
293. *Монгуш, М.В.* Ламаизм в Туве: историко-этнографический очерк [Текст] / М.В. Монгуш. – Кызыл, 1992. – 139 с.
294. *Монгуш, М.В.* Провели первый раз в ТНР праздник животноводов Надым [Текст] / М.В. Монгуш // Люди и события. – 2002. – С. 47-50.
295. *Монгуш, М.В.* Тува век спустя после Каррутерса и Менхен-Хельфена. [Текст] / М.В. Монгуш; Национальный Музей этнологии, Япония. – Осака, 2010. – 212 с. – (Senri Ethnological Report. No.92)
296. *Монгуш, У.О.* Музыкальная терминология в тувинском языке: дисс...канд. филолог. наук: 10.02.02 [Рукопись] / Монгуш Ульяна Очур-ооловна. – М., 2015. – 306 с.
297. *Морина, Л.П.* Мифология и феноменология танца: автореф. дис... канд. филос. наук: 24.00.01 [Рукопись] / Морина Лариса Павловна. – СПб., 2003. – 20 с.
298. *Морина, Л.П.* Ритуальный танец и миф [Текст] / Л.П. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире: материалы науч. конф., 28-30 ноября 2001 г., Санкт-Петербург. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.118-124.
299. *Москаленко, Н.П.* Этнополитическая история Тувы в XX веке [Текст] / Н.П. Москаленко; отв. ред. С.И. Вайнштейн; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 2004. – 222 с.
300. *Мышлявцев, Б.А.* Нормативная культура тувинцев (конец XX - начало XXI в.): дис...к.и.н.: 07.00.07 [Рукопись] / Мышлявцев Борис Александрович. – Новосибирск, 2002. – 207 с.
301. *Нава, С.С.* Кочевая культура тувинцев сквозь призму культурных контактов: культурологическое исследование: монография [Текст] / С.С. Нава; под науч. ред. О.Н. Судаковой. – Иркутск: Изд-во «Оттиск», 2013. – 132 с.
302. *Найдакова, В.Ц.* Буддийская мистерия «Цам» в Бурятии [Текст] / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ, 1997. – 38 с.
303. *Найдакова, В.Ц.* Рерихи об учении калачакры / В.Ц. Найдакова. – URL: <http://lib.icr.su/node/784> (дата обращения 06.02.2015).
304. *Найдакова, В.Ц.* Тувинский театр: учеб. пособие [Текст] / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ, 1999. – 159 с. – (Национальные театры Сибири; вып.2).
305. Народы Восточной Азии [Текст] / под ред. В.П. Кротова. – М.; Л., 1965. – 890 с.

306. Народы Сибири: этнографические очерки [Текст] / под ред.: М.Г. Левина, Л.П. Потапова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 1082 с.
307. *Наумова, О. Б.* Казахский баксы: история одной фотографии (публикация материалов Ф.А. Фиельструпа по казахскому шаманству) / О. Б. Наумова // Этнографическое обозрение. – № 6, 2006 г. [Электронный ресурс]. – URL: <https://docviewer.yandex.ru/r.xml?sk=f0e3ed659417a29af0> (дата обращения 08.07.2015).
308. *Naoumova, Gala.* Тапта Transes. Voyage initiatique au pays des chamans sibйriens [Texte] / Gala Naoumova. – Paris: Ыditions Calmann-Lйvy, 2002. – 380 p. (122-138)
309. *Неклюдов, С.Ю.* Мифология тюркских и монгольских народов (Проблемы взаимосвязей) [Текст] / С.Ю. Неклюдов // Тюркологический сборник. – 1977. – М., 1981. – 536 с.
310. *Неманова, Э.А.* Семантика образа Белого старца в традиционной культуре монгольских народов: автореф. дис...канд. ист. наук: 24.00.01 [Рукопись] / Неманова Элеонора Аллековна.–Улан-Удэ, 2004. – 23 с.
311. *Никифорова, Л.Д.* Современные исследования по шаманизму: аналитический обзор литературы [Текст] / Л.Д. Никифорова // Современность и духовно-философское наследие Центральной Азии: сб. ст. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. – С. 124-147.
312. *Николаева, Д.А.* Отражение традиционного мировоззрения в народном танце и женском народном костюме [Текст] / Д.А. Николаева // Национальная хореография: проблемы и перспективы развития: материалы I региональной науч.-практ. конф. 15 ноября 2001 г. – Улан-Удэ: Изд-во ВСГАКИ. 2002. – С.73-82.
313. *Николаева, Л.Я.* Об изучении традиционной танцевальной культуры народов Сибири. Историографический аспект [Текст] / Л.Я. Николаева // Хореографическое образование на рубеже XXI в.: опыт, проблемы, перспективы развития: мат. и статьи II-ой Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред. М.Н. Юрьева. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2006. – С. 28-33.
314. *Нилов, В.Н.* Дух и пластика танца: хореография коренных народов Красноярского края: монография [Текст] / В.Н. Нилов. – М.: Век информ., 2009. – 300 с.
315. *Нилов, В.Н.* Северный танец: традиции и современность [Текст] / В.Н. Нилов. – 2-е изд. доп. – М.: Северные просторы, 2005. – 168 с.
316. *Нилов, В.Н.* Хореография коренных народов Севера России: теоретико-методологический анализ: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.05 [Рукопись] / Нилов Вячеслав Николаевич. – М., 2007. – 497 с.
317. *Новик, Е.С.* Архаические верования в свете межличностной коммуникации [Текст] / Е.С. Новик // Историко-этнографические исследования по фольклору: сборник статей памяти С.А. Токарева. – М.: Восточная литература, 1994. – С. 110-163.

318. *Новик, Е.С.* Типология и функции шаманского обряда (на материале сибирских традиций): дис... канд. ист. наук: 07.00.07 [Рукопись] / Новик Елена Сергеевна. – Л., 1984. – 210 с.
319. *Новик, Е.С.* Фольклор – обряд – верования: Опыт структурно-семиотического изучения текстов устной культуры: автореф. дис... д-ра филол. наук: 10.01.09 [Рукопись] /Новик Елена Сергеевна. – М., 1996. – 55 с.
320. *Новик, Е.С.* Фольклорные основы древних обрядов [Текст] / Е.С. Новик // Декоративное искусство. – 1978. – № 12. – С. 39–42.
321. *Оконешников, В.И.* Инженерия шаманизма [Текст] /В.И. Оконешников, В.В. Ромм. – М.: Перспектива, 2014. – 224 с.: ил.
322. *Октябрьская, И.В.* Тувинцы [Текст] / И.В. Октябрьская // Историческая энциклопедия Сибири: в 3-х т. / гл. ред. В.А. Ламин. – Новосибирск: Ист. наследие Сибири, 2009. – Т.3. С-Я. – С. 313-315.
323. *Ольденбург, С.* Краткие заметки о пери-хон ах и дуа-хон ах в Кучаре [Текст] / С. Ольденбург // СМАЭ. Пг., 1918. – Т. V. Вып. 1. Пг., 1918. –С. 1–20.
324. *Ондар, Т.А.* К вопросу об этикете тувинцев (этнопсихологический аспект) [Текст] / Т.А. Ондар // Башкы. – 2007. – №2. – С. 53-61.
325. *Ондар, Т.А.* О понятиях «шаманство» и «шаманизм» [Текст] / Т.А. Ондар // Государство, религия, церковь в России и за рубежом: инфор.-аналит. бюллетень. – М., 1997. – № 2 (12). – С. 102-113.
326. *Ондар, Т.А.* Психотерапевтические аспекты в сакральных обрядах и ритуалах тувинцев [Текст] / Т.А. Ондар // Материалы Международного интердисциплинарного науч.-практич. конгресса «Сакральное глазами "профанов" и "посвящённых"», Москва, 21-30 июня 2004 г. – М., 2004. – С. 235-242.
327. *Ондар, Т.А.* Психотерапия тувинских шаманов [Текст] / Т.А. Ондар // Этническая психология и общество: материалы I конф. секции этнической психологии при Российском Психологическом Обществе / отв. ред. Н.М. Лебедев. – М.: Старый сад, 1997. – С. 376-387.
328. *Ондар, Т.А.* Тувинский шаманизм: психотерапевтические и иные формы воздействия в архаической психотехнике [Текст] / Т.А. Ондар // Материалы Международного интердисциплинарного научно-практического симпозиума «Экология и традиционные религиозно-магические знания», Москва-Абакан-Кызыл 9-21 июля 2001 г. – М., 2001. – Т. 7, ч. 1. – С. 9-19. – (Этнологические исследования по шаманству и иным традиционным верованиям и практикам, Том 7, часть 1).
329. *Ондар, Т.А.* Шаманизм в Туве [Текст] / Т.А. Ондар // Государство, религия, церковь в России и за рубежом: инфор.-аналит. бюллетень. – М., 1997. – № 2. – С. 102-113.
330. *Ондар, Т.Г.* Первые профессиональные артисты балета Тувы / Т.Г. Ондар // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф. (2008–2012 гг., г. Кызыл) /отв. ред. Е.К. Карелина. – Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2012. – Вып. 3. – С.42–44.
331. *Ондур, С.* Мелодия камня / С. Ондур / Центр Азии. – 2008. – 17-23 октября.

332. Описание Тобольского наместничества [Текст] / АН СССР, Ин-т истории, Научный совет по исторической географии и картографии, Сиб. отд-е, Ин-т истории, филологии и философии, Глав. архив. управление при Совете Министров СССР, Центр. гос. военно-исторический архив; [сост. А. Д. Колесников]. – Новосибирск: Наука, Сибирское отд-е, 1982. – 318 с.

333. *Ооржак, О.* Художественное своеобразие костюма тенгрианской традиции у тувинцев / О. Оржаак // Мат. IV-й Международной научно-практической конференции «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность», 09-10 октября 2013г., Улан-Батор, Монголия) [Электронный ресурс]. – URL: <http://tengrifund.ru/kostyum-tuvincev.html> (дата обращения 06.02.2015).

334. *Ооржак, С.Ы.* Хуреш: борьба по-тувински [Текст] / С.Ы. Ооржак. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа-Групп», 2008. – 96 с.

335. *Ооржак, Х.Д.-Н.* История развития физической культуры и спорта в Туве до 1945 г. [Текст] / Х.Д.-Н. Ооржак. – Кызыл, 1994. – 72 с.

336. *Ооржак, Х.Д.-Н.* Тувинские народные подвижные игры [Текст] / Х.Д.-Н. Ооржак. – Кызыл. Мин. Обр. Респ. Тыва, 1995. – 47 с.

337. *Ооржак, Х.Д.-Н.* Тувинская национальная борьба «Хуреш» для общеобразовательных школ Республики Тыва. Методические рекомендации [Текст] / Х.Д.-Н. Ооржак, О.Ч. Ондар. – Кызыл: ТывГУ, 2000. – 25 с.

338. *Ооржак, Х.Д.-Н.* Тувинская национальная борьба «Хуреш» как один из символов Республики Тыва [Текст] / Х.Д.-Н. Ооржак, С.Ы. Ооржак, Г.В. Монгуш, Е.Ш. Монгуш, А.В. Фоминых // Научные труды Тувинского государственного университета. Вып. V. Т. II. Кызыл: Изд-во ТывГУ, 2007. – С. 183-185.

339. *Ортеней, Т.* Хранители "Звенящей нежности" / Т. Ортеней // Тувинская правда. – 2014. – 13 ноября.

340. *Осинцева, Н.В.* Танец в аспекте антропологической онтологии: дис. канд. филос. наук: 09.00.01 [Рукопись] / Осинцева Надежда Владимировна. – Тюмень, 2006. – 167 с.

341. *Осинцева, Н.В.* Причины происхождения танца / Н.В. Осинцева // Вестник Тюменского государственного университета. – 2006. – №6. – С.84-88.

342. *Островских, П.Е.* Значение Урянхайской земли для Южной Сибири [Текст] / П.Е. Островских // Известия ИРГО, 1899. – Т. XXXIV. Вып.3. – С. 321-353. Т.5. с. 158-185

343. *Островских, П.Е.* Краткий отчет о поездке в Тоджинский кожун Урянхайской земли [Текст] / П.Е. Островских // Известия РГО. – Спб. – 1898. – Т. XXXIV. – Вып. 4. Краткий отчет о поездке в Тоджинский хошун ... 1927. № 2. – С. 107–108.

344. *Островских, П.Е.* Оленные тувинцы [Текст] / П.Е. Островских // Северная Азия, № 5-7. – М. – 1927. – С. 79-94.

345. *Осьмук, Л.А.* Когнитивная функция первобытного танца [Текст] / Л. А. Осьмук // Палеохореография: тез. докл. и сообщ. Междунар. науч. конф. 11-15 дек. / отв. ред. Е.Я. Букина. – Новосибирск, 1995. – С. 25-27.

346. *Очиров, В.О.* Мужчина в традиционном бурятском обществе (XIX-начало XX века): автореф. дис...канд. ист. наук: 07.00.07 [Рукопись] / Очиров Виталий Олегович. – Улан-Удэ, 2013. – 22 с.
347. Оюн, Д. Чтобы "Звенящая нежность" снова зазвенела / Д. Оюн, 4 марта 2016 г. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tuvaonline.ru/2002/06/10> (дата обращения 12.03.2015).
348. *Палилей, А.В.* Традиции национального танца коренных народов Кузбасса в творческой деятельности балетмейстеров: учеб.-метод. пособие для руководителей самодеятельных танцевальных коллективов [Текст] / А.В. Палилей. – Кемерово: Кузбасс, 2008. – 179 с.
349. *Пекарский, Э.К.* Словарь якутского языка [Текст] / Э.К. Пекарский. М.: Изд-во АН СССР, 1959. – Вып. 5 – Т. II. – 315 с.
350. *Петри, Б.Э.* Школа шаманства // Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII-XX вв. Хрестоматия. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.istmira.com/knigrazlichnyetemy/11/11/page/45/Shamanizm-narodov-Sibiri--Yetnograficheskie-materialyi-XVIII-XX-vv--Hrestomatiya.html> (дата обращения 12.10.2012).
351. *Петров, Р.* Борьба и цивилизация [Текст] / Р. Петров // Междунар. науч.-метод. конф. по спортивной борьбе. – Красноярск, 1997. – С. 41-47.
352. *Петросян, А.А.* О героическом эпосе народов Советского Союза [Текст] // Героический эпос народов СССР. Т.1. – М.: Худ. лит-ра, 1975. – С. 5-28. – (Библиотека всемирной литературы; Серия 1, т. 13).
353. *Петроченко, Н.В.* К вопросу национальной характеристики народной танцевальной культуры [Текст] / Н.В. Петроченко // Актуальные проблемы хореографического образования: мат. Междунар. науч.-практ. конф. Март 2007 г. / под. ред. Т.Б. Бадмаевой. – М.: МГУКИ, 2008. – С. 44-50.
354. *Петрухинцев, Н.Н.* XX лекций по истории мировой культуры: учеб. пособие для студ. вузов [Текст] / Н.Н. Петрухинцев. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 400 с.
355. *Позднеев, В.А.* Образы народной литературы монгольских племён [Текст] / В.А. Позднеев. – СПб., 1880. – Вып. 1. – 154 с.
356. *Потанина, А.В.* Из путешествий по Восточной Сибири, Монголии, Тибету и Китаю: сб. статей А.В. Потаниной [Текст] / А.В. Потанина. – М., 1895. – 350 с.
357. *Потанин, Г.Н.* Очерки северо-западной Монголии [Текст] / Г.Н. Потанин. – СПб., 1883. – Вып. 2. – 1046 с.
358. *Потанин, Г.Н.* Очерки северо-западной Монголии [Текст] / Г.Н. Потанин. – СПб., 1883. – Вып. 4. – 1046 с.
359. *Потапов, Л.П.* Очерки народного быта тувинцев [Текст] / Л.П. Потапов; Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая АН СССР; ТНИИЯЛИ. – М.: Наука, 1969. – 402 с.
360. *Потапов, Л.П.* Социалистическое переустройство культуры и быта тувинцев [Текст] / Л.П. Потапов // Советская этнография. – 1953. – № 2. – С.76-102.

361. *Потапов, Л.П.* Тувинцы [Текст] / Л.П. Потапов // Народы Сибири / Под ред. М. Г. Левина, Л. П. Потапова. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 420-473.
362. *Прокофьева, Е.Д.* Процесс национальной консолидации тувинцев = The process of national consolidation of the tuvans [Текст] / Е.Д. Прокофьева; [авт. предисл. и очерка 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. — (Серия КА «Кунсткамера – Архив»; т. 4).
363. *Прокофьева, Е.Д.* Шаманские костюмы народов Сибири [Текст] / Е.Д. Прокофьева // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX-начале XX века. — Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1971: сб. Музея антропологии и этнографии. — Т. 27: Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX-начале XX в. — С. 5–100.
364. *Пропп, В.Я.* Морфология сказки (структурно-функциональный анализ фольклорных форм отражения действительности), [Текст] / В.Я. Пропп. Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств. — Вып. XII . — Ленинград: «ACADEMIA», 1928. — С. 152.
365. Психология телесности между душой и телом [Текст] / ред.-сост. В.П. Зинченко, Т.С. Леви. — М.: АСТ, 2005. — 731 с.
366. *Пубаев, Р.Е.* К оценке роли буддизма в истории культуры бурятского народа [Текст] / Р.Е. Пубаев // Традиционное мировоззрение и культура народов Сибири и сопредельных территорий. — Улан-Удэ, 1990. — С. 47-48.
367. *Путилов, Б.Н.* К морфологии фольклорной культуры [Текст] / Б.Н. Путилов // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. статей, посвященный 60-летию И.И. Земцовского. — СПб.: РИИИ, 2002. — С. 8-12.
368. *Пухов, И.В.* Героический эпос тюрко-монгольских народов Сибири. Общность, сходство, различия [Текст] / И.В. Пухов // Типология народного эпоса. Т. II. — М.: Наука, 1975. — С. 12-63.
369. *Радлов, В.В.* Из Сибири: Страницы дневника [Текст] / В.В. Радлов. — М.: Наука, 1989. — 749 с.
370. *Радловъ, В.В.* Опыт словаря тюркскихъ наречій в 4.т. [Текст] / В.В. Радловъ. — СПб.: Типографія Императорской Академіи Наукъ, 1911. — Т.4. — 2230 стлб. Стлб.1445, 1446, 1464.
371. *Райков, М.* Отчет о поездке к верховьям реки Енисея, совершенной в 1897 г. по поручению Императорского Русского Географического общества [Текст] / М. Райков // Известия ИГРО. СПб., 1898. — Т. 34, вып. 4. — С.430-460.
372. *Ревуненкова, Е.В.* Народы Малайзии и Западной Индонезии: (Некоторые аспекты духовной культуры) [Текст] / Е. В. Ревуненкова. — М.: Наука, 1980. — 274 с.
373. *Резников, Е.Н.* Этнопсихологические характеристики народа Тыва: теория и практика [Текст] / Е.Н. Резников, Н.О. Товуу. — М.: ПЕР СЭ, 2002. — 223 с.



374. Религии народов России: Бурятский шаманизм [Электронный ресурс]. – URL: [пуста.рф/article.php?nid=32325](http://пуста.рф/article.php?nid=32325) (дата доступа 12.10.2012).
375. *Решетников, А.Ф.* Исторический путь возникновения и развития национальной борьбы на основе петроглифов Байкальского региона [Текст / А.Ф. Решетников, З.И. Рабецкая // Вестник Бурят. гос. ун-та. Вып. 8: Медицина, физкультура и спорт. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2007. – С. 213-216.
376. *Родевич, В.М.* Очерки Урянхайского края (монгольского бассейна Енисея) [Текст] / В.М. Родевич. – СПб, 1910. – 206 с.
377. *Родевич, В.М.* Урянхайский край и его обитатели [Текст] / В.М. Родевич // Урянхай. Тыва дептер: антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и её насельниках, об Урянхае – Танну- Туве, урянхайцах – тувинцах, о древностях Тувы. [Текст]: в 7 т. / сост. С.К. Шойгу. – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2014. – Т. 3: Урянхайский край. Тувинско-русские отношения (начало XVIII – начало XIX вв.). – С. 543-584.
378. *Ромм, В.В.* Введение в танцевально-музыкальную терапию (издание второе, исправленное) [Текст] / В.В. Ромм. – Новосибирск, 2013. – 244 с.
379. *Ромм, В.В.* Древнейшие танцы [Текст] / В.В. Ромм // Казначеевские чтения. № 4. – Новосибирск: ЗСО МСА, 2011. – 306 с., ил.
380. *Ромм, В.В.* Танец и секреты древнейших цивилизаций [Текст] / В.В. Ромм; Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – 456 с.
381. *Ромм, В.В.* Танец как фактор эволюции человеческой культуры: автореф. дис... д-ра культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Ромм Валерий Владимирович. – Барнаул, 2006. – 48 с.
382. *Ромм, В.В.* Тысячелетия классического танца [Текст] / В.В. Ромм; Новосибирская хореографическая ассоциация, Ин-т общей патологии и экологии человека СО РАМН. – Новосибирск, 1998. – 160 с.
383. *Румнев, А.А.* Пантомима и ее возможности [Текст] / А.А. Румнев. – М.: Знание, 1966. – 80 с.
384. *Румянцев, С.Ю.* Самодельное художественное творчество 30-х гг. и государственная культура [Текст] / С.Ю. Румянцев, А.П. Шульгин // Проблемы народного творчества, 1930-50-х гг. – М.: Изд-во ВНИИ искусствознания, 1990. – Вып. 7. – С. 240-243.
385. Русско-тувинский словарь: 32000 слов [Текст] / М.Д. Биче-оол, А.К. Делгир-оол, А.Ч. Кунаа и др. Под. ред. Д.А. Монгуша. – М.: Рус. Яз., 1980. – 664 с.
386. *Саая, С.В.* Россия – Тува – Монголия: «Центрально-азиатский треугольник» в 1921-1944 годах [Текст] / С.В. Саая. – Абакан, 2003. – 213 с.
387. *Савин, В.З.* Традиционная танцевальная культура шорцев (проблемы самобытности, воссоздания, сценического применения): дис... канд. искусствоведения: 17.00.01 [Рукопись] / Савин Виктор Захарович. – М., 1983. – 174 с.

388. *Сагалаев, А.М.* Мифология и верования алтайцев: Центр.-азиат. влияния [Текст] / А.М. Сагалаев. – Новосибирск: Наука. Сибирское отд-ние, 1984. – 121 с.
389. *Сагалаев, А.М.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал [Текст] / А.М. Сагалаев, И.В. Октябрьская. – Новосибирск, 1990. – 209 с.
390. *Сагалаев, А.М.* Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир [Текст] / А.М. Сагалаев [и др.]. – Новосибирск, 1988. – 227 с.
391. *Сагды, К.Ч.* История возникновения тувинского театра [Текст] / К.Ч. Сагды. – Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 1973. – 140 с.
392. *Самбу, И.У.* Из истории тувинских игр: историко-этнографический очерк [Текст] / И.У. Самбу. – Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 1974. – 140 с.
393. *Самбу, И.У.* Тувинские народные игры [Текст] / И.У. Самбу. – Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 1978. – 136 с.
394. *Сарыглар Ж.В.* Проблемы становления и перспективы развития балета в Туве: дипломная работа / ВСГАКИ; науч. рук. И.О. Ондар. – Кызыл, 2007. – 47 с.
395. *Сарыг-оол, С.* Повесть о светлом мальчике [Текст] / С. Сарыг-оол. – Кызыл. Тувкнигоиздат, 1982. – 312 с.
396. *Сафьянов, И.Г.* Тува в прошлом. Художественное творчество тувинского народа [Текст] / И.Г. Сафьянов. – Кызыл: типография КЦО «Аныяк», 2010. – 204 с.
397. Сборник архивных документов, статей из газет по развитию физической культуры и спорта в ТНР / над сб. работали: А.М. Дугар-Сюрюн, Д.Д. Оюн, Т.А. Бондаренко и др. – Кызыл: типография КЦО «Аныяк», 2013. – 108 с.
398. *Сердобов, Н.А.* История формирования тувинской нации [Текст] / Н.А. Сердобов. – Кызыл, 1971. – 484 с.
399. *Siikala, Anna-Leena.* The rite technique of the siberian shaman [Text]/ by Anna-Leena Siikala. – Helsinki, 1978 Liikekirjapaino oy 385 suoma lainen tiedeakademia academia scientiarum fennica Copyvght 1978 by Edited № 220 for the folklore fellows Séamus ó duileargaa lauri Honko Matti kuusi kurt Ranke daa strómbäck VOL. XC III2 NO. 220. 1978.
400. *Сиянбиль, М.* Традиционный тувинский костюм. (История. Символика) [Текст] / М. Сиянбиль, А. Сиянбиль. – Кызыл: Типография Госкомитета по печати и массовой информации РТ. – 2000. – 72 с.
401. *Словина, С.Д.* Хакасские танцы [Текст] / С.Д. Словина. – Абакан, 1965. – 120 с.
402. *Смолина, Н.Ю.* Этнокультурная семантика образа птицы в тувинской лирике [Текст] / Н.Ю. Смолина // Биоразнообразиие и сохранение генофонда флоры, фауны и народонаселения центрально-азиатского региона: Материалы III междунар. конф. 28 сентября – 2 октября 2011 года, г. Кызыл / отв. ред. д.б.н., проф. Ондар С.О. – Кызыл: РИО ТувГУ, 2011. – С. 165-167.
403. Советский энциклопедический словарь / ред. А.М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия. – 1979. – 1632 с.

404. *Солдатова, Г.Е.* Ритуальный специалист и музыкальные традиции у манси [Текст] / Г.Е. Солдатова // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы междунар. науч. конф. / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». – Новосибирск, 2004. – С. 203-210.

405. *Соскал, А.-Б.А.* Некоторые духовно-культурные традиции тувинского народа в национальной борьбе «Хуреш» [Текст] / А.-Б.А. Соскал // Актуальные проблемы исследования этноэкологических и этнокультурных традиций народов Саяно-Алтая. Материалы III-ей межрегиональной конференции с международным участием. – Кызыл, 2011. – С. 88-90.

406. *Сохор, А.* Музыка как вид искусства [Текст] / А. Сохор. – М.: Музыка, 1970. – 77 с.

407. Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков: Материалы к этимологическому словарю. В 2-х томах [Текст] / отв. ред. В. И. Цинциус. – Т. II. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 992 с.

408. *Степанова, Н.Ю.* Феноменология танца: движение в структуре временности: дис...канд. философ. наук: 24.00.01 [Рукопись] / Степанова Надежда Юрьевна, 2010. – 217 с.

409. *Стручкова, Н.А.* Семантика основных движений якутского хороводного танца осуохай: автореф. дис...канд. ист. наук: 07.00.07 [Рукопись] / Стручкова Наталья Анатольевна. – Улан-Удэ, 2000. – 17 с.

410. *Стручкова, Н.А.* Формирование кинетического компонента в ритуальной практике. Глава 1. Параграф 2. Влияние мифологического образа объекта почитания на формирование ритуального кругового хороводного танца. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.olonkho.info/ru/index>. (дата обращения 12.02.2015).

411. *Сузукей, В.Ю.* Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке: дис...док-ра культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Сузукей Валентина Юрьевна. – Кемерово, 2006. – 331 с.

412. *Сузукей, В. Ю.* Пространство и время в традиционной культуре тувинцев [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. Эл. журнал. 2009, №№ 1–2. URL: [http://www.tuva.asia/journal/issue\\_1-2/128-space-and-time.html#sel=50:126](http://www.tuva.asia/journal/issue_1-2/128-space-and-time.html#sel=50:126) (дата обращения 12.02.2015).

413. *Сузукей, В.Ю.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты [Текст] / В.Ю. Сузукей. – Кызыл, 1989. – 144 с.

414. *Султангареева, Р.А.* Башкирский хореографический фольклор: традиции и современность [Электронный ресурс]. – URL: <http://turkology.tk/library/372> (дата обращения 09.01.2015).

415. *Султангареева, Р.А.* Тенгрианские мотивы в башкирском танцевальном фольклоре / Р.А. Султангареева // Мат. IV-й Междунар. науч.-практ. конф. «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность», 09-10 октября 2013 г., Улан-Батор, Монголия [Электронный

ресурс]. – URL: <http://tengrifund.ru/tengrianskie-motivy-v-bashkirskom-tancevalnom-folklore.html> (дата обращения 06.02.2015).

416. *Суриц, Е.Я.* Танец // Большая Советская энциклопедия. (В 30 томах) [Текст] / Гл. ред. А.М. Прохоров. Изд. 3-е. М.: «Советская Энциклопедия», 1976. – Т. 25. – С. 254.

417. *Сурун, С.С.* Золотой ключик филармонии / С.С. Сурун // Тувинская правда. – 2004. – 1 апреля.

418. *Сыченко, Г.Б.* К проблеме типологии музыкально-обрядовых форм [Текст] / Г.Б. Сыченко // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: Материалы междунар. науч. конф. / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки; Римский университет «Тор Вергата». – Новосибирск, 2004. – С. 83-95.

419. Танец [Текст] // Большой энциклопедический словарь. Искусство / пер. Т. Гвоздѣва и др.; отв. ред. Е. Хачанян. – М.: Внешсигмо; АСТ, 2001. – С. 476-479.

420. *Тарбанакова, С.* Пути развития театров Южной Сибири [Текст] / С. Тарбанакова; Горно-Алтайский науч.-исслед. ин-т истории, языка и литературы. – Горно-Алтайск, 1994. – 180 с.

421. *Татаринцев, Б.И.* Этимологический словарь тувинского языка [Текст] / Б.И. Татаринцев. – Новосибирск: Наука, 2002. – 388 с. (Т. II: Д, Ё, И, Й).

422. *Татаринцев, Б.И.* Этимологический словарь тувинского языка [Текст] / Б.И. Татаринцев. – Новосибирск: Наука, 2008. – 442 с. (Т. IV: М, Н, О, Ө).

423. *Товуу, Н.О.* Психологический облик тувинского народа: монография / Н.О. Товуу – Кызыл: Издательство ТывГУ, 2009. – 230 с. С. 86-87.

424. *Тока, С.К.* Сказка о Кодур-ооле и Биче-Кыс [Текст] / С.К. Тока. – Кызыл, 1980. – 87 с.

425. *Токарев, С.А.* [Глава 7. Религии народов Северной Азии \[1964.](#) [Электронный ресурс]. – URL:[dinos.ru>myth/z0000029/st008.shtml](http://dinos.ru/myth/z0000029/st008.shtml) (дата обращения 10.10.2012).

426. *Токарев, С.А.* Ранние формы религии [Текст] / С.А. Токарев. – М.: Политиздат, 1990. – 662 с.

427. *Токарев, С.А.* Религия в истории народов мира [Текст] / С.А. Токарев. – М., 1986. – 576 с.

428. *Токарев, С.А.* Шаманство у якутов в XVII в. [Текст] / С.А. Токарев // СЭ. –М.; Л.; 1939. – № 2. – С. 88–103.

429. Толковый словарь тувинского языка [Текст] / Под. ред. Д.А. Монгуша. – Новосибирск: Наука, 2003. – С. 599. (Т. I: А-Й).

430. Толковый словарь тувинского языка [Текст] / Под. ред. Д.А. Монгуша. – Новосибирск: Наука, 2011. – С. 798. (Т. II: К – С).

431. *Томилов, Н.А.* Этнокультурные процессы среди тюркоязычного населения Западно-Сибирской равнины в конце XVI-XX вв.[Текст] / Томилов, Н.А. // Этнические культуры Сибири. Проблемы эволюции и контактов. – Новосибирск, 1986. – С. 15-20.

432. *Торосян, В.Г.* Культурология. История мировой и отечественной культуры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по пед. спец. [Текст] / В.Г. Торосян. – М.: ВЛАДОС, 2005. – 735 с.
433. Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX-начало XX века) [Текст] / подготовка текстов, предисловие и комментарий А.К. Кужугет. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2002. – 224 с.
434. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир [Текст] / Э.Л. Попова и др.; ред. И.Н. Гемуев. – Новосибирск: Наука, 1988. – 227 с.
435. Тувинская государственная филармония. Тувинский государственный национальный ансамбль песни и танца «Саяны» – 35 лет [фотоальбом] / ред: Е.Н. Ооржак [и др.]. – Абакан, 2004. – 28 с.: ил.
436. Тувинский музыкально-драматический театр им. В. Кок-оола: [фотоальбом к 70-летию ТМДТ] / сост. В. Оскал-оол; ред. А. Ооржак; худ. ред. Н. Шалык. – Кызыл, 2006. – 46 с.: ил.
437. Тувинские героические сказания [Текст] / сост. С.М. Орус-оол. – Новосибирск: Наука. Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН, 1997. – 584 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т 12.).
438. Тувинские народные сказки [Текст] / сост. З.Б. Самдан. – Новосибирск: ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1994. – 460 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
439. Тувинские танцы [Текст] / сост. С.Д. Монгуш. – Кызыл: Тув. книж. изд-во, 1974. – 61 с.
440. Тувинско-русский словарь: 22000 слов [Текст] / Под. ред. Э.Р. Тенишева. – М.: «Советская Энциклопедия», 1968. – 646 с.
441. Тувинско-русский словарь: около 20000 слов [Текст] / Под. ред. А.А. Пальмбаха. – М.: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1955. – 719 с.
442. *Тугужекова, В.Н.* Традиционные обряды хакасов: история и современность [Электронный ресурс] // Новые исследования Тувы. 2011, № 4. URL: <http://www.tuva.asia/index.php?newsid=4197> (дата обращения 12.02.2015).
443. *Турчанинов, А.А.* Урянхайский край в 1915 году [Текст] / подгот. рукописи к печ. предисл., послесл. и комм. А.К. Кужугет. – Кызыл, 2009. – 424 с.
444. Улусчу эртемден-Ондар Дарыма: эртемденниң архивинден материалдар болгаш сактыышкынар [= Народный учёный Ондар Дарыма: материалы из архива учёного и воспоминания] / Сост. Ч.О. Адыгбай, ред. У.А. Донгак, вступ. Слово В.С. Салчак. – Второе, исправленное издание. – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2014. – 256 с.
445. *Уразгильдеев, Р.Х.* Киргизский народный танец [Текст] / Р.Х. Уразгильдеев. – М.: Искусство, 1986. – 140 с.
446. *Уральская, В.И.* Театр балета сегодня. Ч. I: Природа танца (истоки и рождение) [Текст] / В.И. Уральская. – М.: Редакция ж. «Балет», 2013. – 200 с., ил.

447. *Урбанаева И. С.* Центральноазиатский шаманизм: философские, исторические, религиозные, экологические аспекты (Мат-лы междунар. науч. симпоз., 20-26 июня 1996 г., Улан-Удэ – оз. Байкал). Улан-Удэ, 1996.

448. *Урбанаева, И. С.* Эзотерические смыслы учения о Тэнгэри и боо-мургэл [Текст] / И. С. Урбанаева // Современность и духовно-философское наследие Центральной Азии. – Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 1997. – С. 3-48.

449. *Фельдман, В.Р.* Пространственно-временные характеристики традиционного общества кочевых и полукочевых народов Центральной Азии [Текст] / В.Р. Фельдман // Научные труды Тывинского государственного университета. – Кызыл: Изд-во ТывГУ, 2005. – Вып.2. Т.1. – С. 63-66.

450. *Филатов, Сергей.* Якутия перед религиозным выбором: шаманизм или христианство [Электронный ресурс]. – URL: [www.archipelag./authors/filatov/?library=1827ru](http://www.archipelag./authors/filatov/?library=1827ru) (дата обращения 11.11.2011).

451. Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования: сб. ст.[Текст] / Институт мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР, В.А. Батина, В.М. Гацак. – М.: Наука, 1991. – 184 с.

452. *Фомин, А.С.* Многофункциональная природа танца и проблемы его изучения [Текст] / А.С. Фомин // Проблемы танцевальной педагогической деятельности: Психолого-педагогические, региональные и методологические аспекты: материалы первого Сибир. науч.-практ. конгресса «Танцы народов Сибири». 10-17 авг. 2002, г. Новосибирск. – Новосибирск: Изд-во ЦЭРИС, 2002. – 312 с.

453. *Фомин, А.С.* Полифункциональность фольклорного (игрового) танца в современной стратегии развития и воспитания подрастающего поколения [Текст] / А.С. Фомин // От конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов: сб. докладов. Т. 2. – М.: Гос. Респ. центр русского фольклора, 2011. – С. 266-291.

454. *Фомин, А.С.* Понятие «танец» и его структура[Текст] / А.С. Фомин // Народный танец: Проблемы изучения: сб. науч. тр. – СПб.: ВНИИИ,1991 (1993). – С. 60-74.

455. *Фомин, А. С.* Танец в системе воспитания и образования. Т. 1: Природа, теория и функция танцев: учеб. пособие [Текст] / А.С. Фомин. – Новосибирск: Новосиб. Полиграфкомбинат, 2005. – 624 с.: ил., табл.

456. *Фомин, А.С.* Танец: Понятие, структура, функции [Текст] / А.С. Фомин. – М., 1994. – 32 с. (Деп. В ОЦНИ «Школа и педагогика». 04.01.94, № 05-90).

457. *Фомин, А.С.* Эволюция исторических типов танца: системный анализ [Текст]/А.С. Фомин, Д.А. Фомин // Вестник МГУКИ. – № 4 (48). июль–август, 2012. – С. 245–250.

458. *Функ, Д.А.* Миры шаманов и сказителей: комплексное исследование телеутских и шорских материалов [Текст]/ Д.А. Функ; РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 2005. – 399 с.

459. *Хагдаев, В.* Шаманизм и мировые религии – Байкальская земля [Электронный ресурс]. – URL: [baikal.irkutsk.ruphp/statya.php?nomer=4...shamanizm](http://baikal.irkutsk.ruphp/statya.php?nomer=4...shamanizm) (дата обращения 10.10.2012).

460. *Хертек, Л.К.* Зооморфная пространственно-временная символика в традиционной культуре тувинцев [Текст]/ Л.К. Хертек // Устойчивое развитие и культура регионов: материалы междунар. науч.-практ. конф., 17-20 апреля 2007 г., г. Кемерово / отв. ред. П.И. Балабанов. – Кемерово: КемГУКИ, 2007. – С. 327-330.

461. *Хертек, Л.К.* Символика мифологических образов в обрядах перехода у тувинцев [Текст] / Л.К. Хертек // Мир науки, культуры, образования. – 2007. – № 4 (7). – С. 68-72.

462. *Хертек, Л.К.* Мифологические традиции в тувинских героических сказаниях: Сюжеты и образы: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.09 [Рукопись] / Хертек Лидия Кенденовна. – Москва, 2005. – 211 с.

463. Хёйзинга, Йохан. Homo ludens. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры [Текст] / Йохан Хёйзинга / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

464. *Хётцлайн, Н.А.* The voice of Tibet an Religion and Culture [Текст] / Н.А. Хётцлайн, перевод с англ. Е. Гордиенко // CHÖ YANG. – Издание Совета по культуре и религии при Его Святейшестве Далай-ламе, 1991. – URL: [savetibet.ru/2010/12/13/ritual\\_sacred\\_dances.html](http://savetibet.ru/2010/12/13/ritual_sacred_dances.html) (дата обращения 13.12. 2010).

465. *Ховалыг, У.Т.* Тувинская национальная борьба «хуреш» как часть военной подготовки древних кочевников Центральной Азии [Текст]/ У.Т. Ховалыг // Россия – Монголия: культурная идентичность и межкультурное взаимодействие: программа и аннотации докладов междунар. науч. конф. 21-26 июня 2010 г., Улан-Удэ. – СПб.: Изд-во философ. фак-та СПбГУ, 2010. – С. 31.

466. *Ходорковская, Л.С.* Бурят-монгольский театр [Текст]/ Л.С. Ходорковская. – М.: Искусство, 1954. – 235 с.

467. *Хомушку, О.М.* История мировой культуры: учеб. пособие [Текст]/ О.М. Хомушку; под ред. к.и.н. Л.Ш. Ондар. – Кызыл: Лицей, 1996. – 128 с.

468. *Хомушку, О.М.* Религия в истории культуры тувинцев [Текст]/ О.М. Хомушку; Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. – М., 1998. – 177 с.

469. *Хомушку, О.М.* Религия в культуре народов Саяно-Алтая: монография [Текст]/ О.М. Хомушку. – М.: Изд-во РАГС, 2005. – 228 с.

470. *Хомушку, О.М.* Религия в Туве: История и современность. (учеб.-метод. пособие). Терминологический словарь. Словарь персоналий [Текст] / О.М. Хомушку. – Кызыл: Изд-во ТывГУ. – 2004. – 53 с.

471. *Худеков, С. Н.* Всеобщая история танца [Текст]/ С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.

472. *Чернышова, С.Л.* Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 [Рукопись] / Чернышова Светлана Леонидовна. – Санкт-Петербург, 2009. – 213 с.

473. *Чернышова, С.Л.* Типология и этнорегиональные особенности танцевально-пластической культуры коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока / С.Л. Чернышова // Вопросы истории и культуры

северных стран и территорий. – № 2 (10), 2010 г. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hcprncr.com/journ1010/journ1010chernishova.html> (дата обращения 20.12.2014).

474. *Чернышева, С.Л.* Традиционная танцевально-пластическая культура как объект культурологического анализа (на материале народов Крайнего Севера) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 54 [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-tantsevalno-plasticheskaya-kultura-kak-obekt-kulturologicheskogo-analiza-na-materiale-narodov-kraynego> (дата обращения 25.07.2013).

475. *Чеснов, Я. В.* Народная культура философско-антропологический подход / Я.В. Чеснов. – Минск: Изд-во «Белорусский Дом печати», 2013. – 494 с.

476. *Чистов, К.В.* Фольклор (в культурологическом аспекте) [Текст]/ К.В. Чистов // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. – СПб.: Санкт-Петербург Университетская книга. ООО «Алетейя», 1998. – С.303-307.

477. *Чугунов, К.В.* Золотые двери из Долины царей [Текст]/ К.В. Чугунов, Г. Парцингер, А. Наглер // Открытия российско-германской археологической экспедиции в Туве. – СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004. – 16 с.

478. *Чупахина, О.Ю.* О понятии танцевальность [Текст] / О.Ю. Чупахина // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: материалы Всерос. науч.-практ. конф. 12-15 мая 2003 г. – Майкоп, 2004. – С. 180-184.

479. *Чурко, Ю.М.* Из вчера в завтра. Традиции и новаторство в хореографическом фольклоре [Текст]/ Ю.М. Чурко // Народный танец: Проблемы изучения: сб. науч. тр. – СПб.: ВНИИИ, 1991 (1993). – С. 118-121.

480. *Чыргал-оол, А.Б.* Тува [Текст] / А.Б. Чыргал-оол // Музыка России: муз. творчество и муз. жизнь республик Российской Федерации. 1975-1976 / сост. А.В. Григорьева. – М.: Сов. Композитор, 1978. – Вып. 2. – С. 70-78.

481. Шаманизм в Туве: материалы I тувинско-американского семинара учёных-шамановедов и шаманов [Текст]. – Кызыл, 1994. – 43 с.

482. *Шастина, Н.Г.* Религиозная мистерия «Цам» в монастыре «Дзунхурээ» [Текст] / Н.Г. Шастина // Совр. Монголия. – № 1, 1935. – С. 92-93.

483. Шатин Анатолий Васильевич: сборник [Текст] / ред. Л. Птушкина. – М.: ГИТИС, 2005. – 38 с.

484. *Шинкаренко, В.Д.* Смысловая структура социокультурного пространства: Игра, ритуал, магия [Текст]/ В.Д. Шинкаренко. – Изд. 2-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – 232 с.

485. *Shirokogoroff, S.M.* Psychomental Complex of the Tungus [Text] / S.M. Shirokogoroff. – London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1935. (переизд. в Нью-Йорке 1912 г.). Eleonora V. Yermakova, A.M. Kuznetsov, 1936. – P. 412.

486. Школа тувинского танца Анатолия Шатина [Текст] / сост. Н.Б. Чаш. – Кызыл: Тув. кн. изд-во, 2004. – 80 с., ил.

487. *Шойгу, К.* Перо чёрного грифа [Текст] / К. Шойгу; изд. Второе, дополнен. – Кызыл: «Новости Тувы», 2000. – 298 с.



488. *Штернберг, Л.Я.* Культ орла у сибирских народов (Этюд по сравнительному фольклору) [Текст] / Л.Я. Штернберг. – Издательство: Отдельный оттиск из Сборника МАЭ, 1936. – Т. 5, вып. 2. – С. 717-746.
489. *Штернберг, Л.Я.* Первобытная религия в свете этнографии: исследования, статьи, лекции [Текст] / Л.Я. Штернберг; ред. и предисл. Я.П. Алькор. – Л.: Изд-во Института народов Севера, 1936. – Т.4. – 584 с.
490. *Штумпф, С.П.* Духовность как социокультурный феномен: аксиологическая направленность и перспективы развития: автореф. дис. ... канд. философских наук [Рукопись] / Штумпф Светлана Петровна. – Иркутск: 2007. – 18 с.
491. *Щуров, В.М.* Путешествия за песнями [Текст] / В.М. Щуров. – М.: ООО «Луч», 2011. – 384 с.: ил.
492. *Элиаде, М.* История веры и религиозных идей: От каменного века до элевсинских мистерий [Текст] / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2012. – 662 с.
493. *Элиаде, М.* Космос и история [Текст] / М. Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
494. *Элиаде, М.* Обряды и символы инициации: Берсерки и Герои [Текст] / М. Элиаде // Мифы и магия индоевропейцев: альманах. – София: Гелиос, 2002. – Вып. №10. – С. 138-145
495. *Элиаде, М.* Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде. – М.: МГУ, 1994. – 144 с.
496. *Элиаде, М.* Шаманизм: Архаические техники экстаза [Текст] / М. Элиаде; пер. с англ. К. Богуцкого, В. Трилис. – Киев: София, 2000. – 480 с.
497. *Эльяш, Н.И.* Балет народов СССР [Текст] / Н.И. Эльяш. – М.: Знание, 1977. – 168 с.
498. *Ядринцев, Н.М.* Отчет и дневник о путешествии по Орхону и в Южный Край в 1891 году [Текст] / Н.М. Ядринцев. – СПб., 1901. – 56 с.
499. *Ядринцев, Н.М.* Сибирские инородцы, их быт и современное положение: этнографические и статистические исследования с приложением статистических таблиц / Н. М. Ядринцев. – СПб.: Изд.1891
500. *Яковлев, Е.К.* Этнографические заметки о сойотах-урянхайцах (Поверья. Легенды. Пословицы) [Текст] / Е.К. Яковлев // Изв. Красноярского подотдела Вост.-Сиб. отд. имп. РГО. –Красноярск, 1902, т. 1, вып. 3. – С. 49-54.
501. *Яковлев, Е.К.* Этнографический обзор инородческого населения Южного Енисея и объяснительный каталог этнографического отдела Минусинского музея. Минусинск, 1900. – 212 с.

## АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

502. Личный архив В. Куулар (Итоги первого республиканского смотра тувинского национального танца / Республиканский дом народного творчества, секция хореографии. Кызыл, 1979. – 6 л.

503. Личный архив И.О. Ондар (записи бесед с информантами, аудио-видео материалы).

504. Рукописный фонд Тувинского института гуманитарных исследований (РФ ТИГИ), т. 120, д. 496.

505. Рукописный фонд Тувинского института гуманитарных исследований (РФ ТИГИ), Оп.1д. 166.

506. Рукописный фонд Тувинского института гуманитарных исследований (РФ ТИГИ), т. 270, д. 1522.

507. Рукописный фонд Тувинского института гуманитарных исследований (РФ ТИГИ), т. 235, д.315. Записи О.К.-Ч. Дарыма.

508. Центральный государственный архив Республики Тыва – Центр архивных документов партий и общественных организаций (ЦГАРТЦАДПОО), Ф. 32, оп. 1, д. 64.

509. Центральный государственный архив Республики Тыва (ЦГА РТ), Ф. 139. оп. 1.

510. Центральный государственный архив Республики Тыва (ЦГА РТ), Ф. 139. оп. 2.

## СПИСОК ИНФОРМАНТОВ

1. Ажыкмаа-Рушева Наталья Дойдаловна (1926 г.р.) – ученица балетной группы под руководством А.В. Шатина с 1943 по 1945 гг.;
2. Бады-Саган Галина Салчаковна (1930 г.р.) – ученица балетной группы под руководством А.В. Шатина с 1943 по 1945 гг.;
3. Донгак Вячеслав Октябрович (1955 г.р.) – тувинский хореограф, балетмейстер;
4. Дубовская Фаина Георгиевна (1930 г.р.) – ученица балетной группы под руководством А.В. Шатина с 1943 по 1945 гг.;
5. Лобсанг Тубтен – тибетский лама, геше;
6. Монгуш Борахович Кенин-Лопсан (1925 г.р.) – ветеран тувинской культуры, писатель, шамановед, доктор исторических наук, пожизненный президент тувинских шаманов;
7. Огнёв Анатолий Кузьмич (1942 г.р.) – балетмейстер ансамбля «Чечек», долгие годы был художественным руководителем и директором Тувинской государственной филармонии;
8. Ондар Чимит-Доржу Байырович (1932 г.р.) – ветеран, крупный политический деятель Тувинской АССР, зам. председателя Ассоциации народов России (в период 2000 гг.);
9. Оскал-оол Валентина Владимировна (1943 г.р.) – ветеран тувинской культуры, дочь первого циркового артиста Тувы, заместитель министра культуры Тувинской АССР;
10. Оюн Кежер-оол Антонович (1950 г.р.) – один из первых участников студенческого ансамбля «Чечек», а потом и «Саяны»;
11. Салчак Евгения Мычыновна (1947 г.р.) – ветеран тувинского хореографического искусства, солистка ансамбля «Саяны», более 20 лет преподаёт в колледже искусств;
12. Сувакпит Чечена Кан-ооловна (1976 г.р.) – танцовщица, солистка ансамбля «Саяны»;
13. Сурун Светлана Салчаковна (1947 г.р.) – ветеран культуры Тувы прошла путь от артистки-инструменталистки ансамбля «Чечек» до директора филармонии;
14. Сюктерек Любовь Александровна (1954 г.р.) – ветеран тувинского хореографического искусства, педагог-репетитор;
15. Шан-оол Орлан Николаевич – практикующий слепой шаман общества тувинских шаманов «Дүңгүр» («Бубен»).

## ПРИЛОЖЕНИЕ I

**Традиционные праздники Тувы, которые проводились в Эрзине**  
(фрагмент документа)

Научный архив ТИГИ, Р.Ф., Оп.1., Дело № 166, л.

*Конспект беседы научного сотрудника ТНИИЯЛИ А.К. Калзана с Очуром Балчымом (Чудур) (68 л.), который с 5-летнего возраста начал служить перед ламами Самагалтайского хурэээ Тес-Хемского района. Жил там до 37 лет. Теперь член колхоза «Новый путь» Эрзинского района.*

*Запись 11.06.1960 г., с. Тарлашкын.*

Перевод на рус. яз. канд. фил. наук  
У.О. Монгуш (2015 год)

10. Майдыр эргидери (проведение Майдыра вокруг буддийского храма хурэээ)

В каждом хурэ в начальном месяце осени проводили поочередно праздник божества Майдыра. В Самагалтайском хурээргил проводили по старому летоисчислению 5-го числа восьмого месяца.

В специальной карете посаженное божество Майдыра выделялся своей красотой и величию. По часовой стрелке (по солнечному кругу) его вел рыжий конь вокруг хурэ. Во время вращения Майдыра, останавливали на четырех сторонах света (север, юг, запад, восток).

Утром из хурэ выходили танцевать «*Майдырның беш самы*» (5 танцев Майдыра): старик *Сагаан-өгбен*, марал, маралиха, сыновья старика *Сагаан-өгбен* Азыра и Койгу. После него выводили божество Майдыра, затем выход других самов: Шампан, 21 дарийги (женские божества), Шойжаа, Магала и другие.<sup>239</sup>

Они все сопровождалась под оркестровую музыку таких инструментов как: духовые – *бүрээ, бүшкүүр*; ударные – *шаң, кеңсирге*. Когда восходит солнце уже высоко, они останавливаются на западе. Там танцуют Корова и самцы больших зверей. А на севере и на западе не танцуют (*сам* не проводится), танцуют только на южной стороне.

<sup>239</sup> Другие самы описаны в следующих страницах.

В обед на севере останавливаются и пьют чай. В полдень на востоке останавливаются и пьют чай, кушают. Вечером приходят на юг: уводят в хурэ Майдыра, после него, танцуют другие самы, следом заходят все, а в самом конце входят 5 самов Майдыра.

Значение вращения Майдыра вокруг храма: время *Бурган башкы* уже проходит, вместо Него Майдыр придет. Поэтому церемония *Майдыр эргидери* означает благословение от самого божества.

Роль самов (*самнар*) или представление образов – это показ сил участников войны Шамбалы (людей и животных).

Самы, которых представляли в Самагалтайском хурэ:

1. 5 самов Майдыра;
2. Сам 21 женских божеств *дарийги*;
3. Три сама божества *Шойжаң (келиң саңмаалыг, саңчы товулаан шойжаң, ооң саминдиизи)*;
4. *Магала* Махакала, Его *шидирваала* (образ Его великого героя), *75 хорлар (друзья)*<sup>240</sup>;
5. Божества *Самы*, Его друзья-хоры *Шалчи Коңгар, Сиңги, Чүспүрүң*;
6. *Намзырай (келиң саңмаалыг, саңчы товулаан шойжаң. Богатое, глухое, слышащее только звук морской раковины туң, божество)*.
7. *Шойжаң дигваа Чамзырың* (гневное божество), *Ирикпи самоо, Соруктан Марбу* и Его<sup>29</sup> друзей-хоров. Всего 32 человек.
8. *Шампан* – Хан (король) всего сама. Вышеописанные божества вместе с хорами-друзьями танцуют отдельно друг от друга, а божество Шампан танцует один самы всех вышеуказанных персонажей. Сам Шампана в Самагалтайском хурэ исполнял старик Ендан (63 года, чабан в Соолчере).
9. Все божества одевали *бак*<sup>241</sup>, *куптас*<sup>242</sup>, танцевали под музыкальное сопровождение храмовых инструментов: *бүрээ, бүшкүүр, шаң, кеңгирге*.

<sup>240</sup> 75 хоров не выходили на Самагалтайском хурээ.

<sup>241</sup> *Бак* – маска, которую одевают на голову.

<sup>242</sup> *Куптас* – разукрашенная, шелковая одежда участников церемонии *самнаар кижилер* (делающих *сам*, т.е. танцующих).

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

**Педагогическая деятельность А.В. Шатина в Туве<sup>243</sup>**

Анатолий Шатин — выпускник московской балетной школы, артист балета Большого театра, балетмейстер и художественный руководитель хореографического коллектива «Остров танца»<sup>244</sup>.

Осенью 1942 года А.В. Шатин был направлен в Туву Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР. В те годы помощь столичных балетмейстеров в становлении хореографического искусства в национальных музыкальных театрах была распространённой практикой: так, в Киргизии работал Н. Холфин, а в Бурятии — И. Моисеев.

В Туву А.В. Шатин приехал с женой Е.Н. Чаровой – артисткой балета, педагогом-репетитором и 12-летней дочерью Евгенией, которая всё время пребывания родителей в Туве вместе с тувинскими учениками занималась в балетной группе под руководством родителей. Это был период реорганизации театра-студии в театральное-музыкальное училище: из бывших студийцев в новую хореографическую студию (будущего училища) были отобраны всего 3 человека: Кысыгбай, Сагды и Ажыкмаа. Одновременно был проведён новый набор в балетную группу среди школьников г. Кызыла – всего 20 человек. В неё вошли К. Кыдай, К. Намчак, Матюшов, Г. Севильба, Е. Харлыг, М. Сай-Хоо, А. Сагды, Ф. Дубовская и др. Через две недели после приезда А.В. Шатин уже начал занятия с группой детей, возраст которых был от 12 до 17 лет. Трудности возникали на каждом шагу. Самая первая и, как оказалось, труднопреодолимая из-за многовековых предрассудков – переодевание учащихся в специальную одежду для занятий танцем: девочек в хитоны, а мальчиков – в трусы и майку. Первое время занимались босиком, так как балетную обувь было трудно достать, да и денег на её приобретение не было предусмотрено.

Строго говоря, этот этап обучения ещё нельзя было назвать полноценной учёбой – это был лишь подготовительный этап, т. к. только осенью должен был состояться вступительный экзамен и только потом – официальное зачисление в

<sup>243</sup> Данный фрагмент текста опирается на архивные документы. Поэтому правописание имён отдельных людей даны так, как они значатся в архивных материалах.

<sup>244</sup> Театр «Остров танца» находился на острове, окружённом озером, на территории Центрального парка культуры и отдыха имени Горького в Москве. При театре была Школа сценического танца ЦПКиО. С театром сотрудничали известные композиторы, в том числе и Б. Асафьев («Красавица Рада» по рассказу М. Горького «Макар Чудра»), артисты балета Большого театра. Последняя постановка театра — балет «Жизель» (в ред. А.А. Горского). Затем театр был послан в Казань для помощи в подготовке декады татарского искусства, намеченной на 1941 год. Но Великая Отечественная война оборвала творческие планы театра: многие артисты коллектива ушли на фронт, а тяжело заболевший А.В. Шатин продолжил работать в Большом театре. Подробнее см. [486].

хореографический (балетный) класс театрального училища. В этих условиях А.В. Шатин перед собой и студийцами поставил следующие задачи:

1. подготовка будущих артистов балета физически развитыми, с красивыми телами, хорошей координацией движений;
2. изучение национального фольклора и быта;
3. создание национальных сценических танцев.

Несомненно, что А.В. Шатин, как и другие приглашённые специалисты, был не просто талантливым педагогом и балетмейстером, но человеком, бережно и с любовью относящимся к народной культуре. В связи с отсутствием народных форм бытового танца надо было внимательно изучать жизнь и быт тувинцев, их обряды и обычаи, что и делал А.В. Шатин и чему неустанно учил своих воспитанников, обращая их внимание на тот или иной жест, манеру двигаться, учил внимательно наблюдать за всем, что их окружает<sup>245</sup>. Объезжая Туву в поисках талантливых учеников, А.В. Шатин и сам впитывал в себя всё, что видел – как работают, как сидят, как ходят, как отдыхают, как общаются друг с другом и с детьми, формы приветствия, прощания, различные позы, положения рук, повороты и наклоны головы, осанку и многое другое, чтобы потом на этой основе создавать национальные танцы.

В студии уроки шли строго по расписанию – каждый день с утра до двух часов дня – занятия классическим и народным танцем, после обеда – общеобразовательная школа, а вечером репетиции. К весне 1943 года, фактически после 3-4 месяцев интенсивной работы, А.В. Шатин смог поставить молдавский, белорусский, украинский и русский танцы. Работа шла так интенсивно и успешно, что вскоре хореографическое отделение стало одним из основных в составе театральной студии. Без танцев не обходился ни один концерт или спектакль. И как только появилась возможность, отправились в дальние районы на местах отбирать способных молодых людей для обучения хореографическому искусству. В одну бригаду, которой руководил Р.Г. Миронович<sup>246</sup>, вошёл весь его оркестровый класс, два певца, четыре танцора и чтец-декламатор. Из руководителей хореографического отделения в эту первую гастрольную поездку вошли Е.Н. Чарова и Н.И. Кысыгбай (танцевальная пара). Они посетили Чадан,

<sup>245</sup> Из беседы с первой ученицей А.В. Шатина в Туве Ф.Г. Дубовской [503].

<sup>246</sup> Ростислав Георгиевич Миронович – выпускник Московской консерватории (композитор, дирижер, музыкант), фронтовик, комиссованный из армии по контузии, в 1943 году по командировке Комитета по делам искусств в составе большой творческой группы российских специалистов приезжает в Тувинскую Народную Республику в город Кызыл для руководства музыкальной частью тувинского национального музыкально-драматического театра. Здесь он занимается реконструкцией тувинских национальных инструментов, создаёт из них оркестр, занимается обработкой народных песен, сочиняет музыку для оркестра, балета и для драматического спектакля, а также первую тувинскую оперу, первый акт которой был поставлен в виде эксперимента с участием оркестра народных инструментов.

Барун-Хем, Бай-Тайгу, Тандынский хошун, Чаргаланды и район озера Тере-Холь. Вторая группа отправилась с А.В. Шатиным, и уже летом 1943 года, после поездки в Эрзин А.В. Шатин поставил первый тувинский танец «*Декей-оо*» для Галины Севильба, где она танцевала и играла на лимби. Затем был танец «Юность», поставленный А.В. Шатиным в 1943 году и последний танец «Звнящая нежность», поставленный А.В. Шатиным в Туве, был показан летом 1944 года. Именно этому танцу выпала особая судьба – ему суждено было стать эталоном тувинской хореографии.

Надо отметить, что в репертуаре А.В. Шатина не было подражательных или бытовых танцев, его постановки отличались высокой художественностью, изяществом, приподнятостью над бытом, в них воспевались непреходящие ценности – молодость, любовь к родному краю, традициям и обычаям тувинского народа. Это объясняется и европейским балетным образованием, и опытом работы в балетном театре, и сложившимся сценическим типом мышления и видения танцевальной композиции, облачённой в национальный колорит.

Шесть месяцев шла напряженная конкурсная учёба, которая закончилась в первых числах июня 1943 года, а 19 июня вышел приказ №103 за подписью директора театра-студии В. Кок-оола<sup>247</sup> о размерах стипендий учащимся балетного отделения, окончившим конкурсную учёбу. 90 акша<sup>248</sup> в месяц полагалось учащимся, имеющим хорошее поведение и принимающим активное участие в общественных работах. Среди таких учащихся: Ажыкмаа, Севильба, Кыдай, Клара, Сагды; 80 акша полагалось студентам второй категории: Сарыг-оол, Сарыг, Торуг-оол, Барбак-оол, Харлыг, Лопсанай, Падыргы, Тандар-оол; 70 акша – ученикам 3 категории: Мишка, Макар, Кок, Шурумаа, Толгар, Тарый. Стипендия начислялась с первого июня 1943 года. Чуть позже были выданы и студенческие билеты. Летом воспитанников отправили в пионерский лагерь вместе со своим педагогом, где на свежем воздухе занятия и репетиции не прекращались. Полным ходом шла подготовка к праздничному концерту. Учащиеся обязаны были принимать активное участие во всех концертных мероприятиях театра, часть из которых проводилась в летние месяцы. Много гастролировали по Туве, знакомя неискушённого зрителя с танцевальной культурой разных народов – СССР и зарубежных – и везде публика с восторгом принимала артистов.

С 1 августа 1943 года официально был объявлен приём заявлений на хореографическое (балетное) отделение государственного театрально-музыкального училища, где указывалось, что принимаются дети в возрасте от 12–

<sup>247</sup> За период с 1940 по 1944 гг. сменилось 10 директоров. В их ряду не всегда были люди искусства, встречались и бывшие директора совхоза, бани и т.п.

<sup>248</sup> 1 акша=1руб.31,4коп. по установленному курсу Госбанка [509].



16 лет, прошедшие специальные отборочные испытания (т.е. проверенные и рекомендованные А.В. Шатиным, Е.Н. Чаровой и Н.Ы. Кысыгбаем во время поездок по республике). Умение танцевать при поступлении было не обязательным. В училище принимались не только тувинские, но и русские ребята, так как в 1942 году, после ликвидации Комитетов советских граждан, русские были законодательно приравнены к тувинским гражданам, а культурно-просветительская работа подчинялась соответствующим тувинским правительственным органам [299: 136].

По результатам предварительных испытаний в балетную студию был составлен список учеников, где костяк класса составил состав, сформированный А.В. Шатиным в начале его деятельности, который включал 12 девочек и 10 мальчиков. Н.Ы. Кысыгбай хотя и обучался в классе А.В. Шатина, но по документам числился ассистентом с зарплатой. Состав группы не был постоянным, что в понимании А.В. Шатина было недопустимо (проведён тщательный отбор, и вдруг в класс попадает совершенно «неспособный» по балетным меркам человек, да к тому же упустивший момент формирования базовых знаний, умений и навыков в хореографии). А.В. Шатину пришлось бороться с такими явлениями. Отдельная тема концертмейстер – Сигова Надежда Дмитриевна. Анатолий Васильевич потратил много времени и усилий, доказывая театральному начальству необходимость наличия концертмейстера на уроках хореографии. В результате удалось добиться её назначения на должность концертмейстера – это была находка для отделения. На первых порах, на уроках А.В. Шатина подыгрывал А.Н. Аксёнов (когда у него выпадало свободное время).

Кроме А.В. Шатина, который был назначен заведующим отделения и преподавал ритмику, классический танец, вёл работу с ассистентами (таким ассистентами были Н.Ы. Кысыгбай и М.М. Мунзук), преподавателями на хореографическом отделении работали Е.Н. Чарова – классический танец, народно-характерный танец, Р.Г. Миронович – музыкальное воспитание, Теплякова-Чудина – мастерство актёра.

К середине февраля 1944 года реорганизация музыкально-театральной студии в театрально-музыкальное училище была завершена. К этому времени училище было укомплектовано учащимися и преподавателями, разработаны и утверждены учебные планы и программы всех отделений, а учебные комнаты оборудованы для занятий. Из расчёта количества часов для первого курса на хореографические дисциплины отводилось 38 часов, на общеобразовательные – 12 часов. На второй курс: спец. предметы – 24 часа, индивидуальные – 21 час плюс общеобразовательные – 12 часов.

Обучение шло весьма интенсивно. Работал А.В. Шатин очень тщательно. Это касалось и педагогической, и постановочной деятельности. Всё было продумано до мелочей, ничего не упускалось из виду: на занятиях он был требовательным – будучи сам дисциплинированным, добивался этого и от воспитанников. Всегда внутренне и внешне собранный, подтянутый, не терпел разболтанности, неопрятности, необязательности. В этих вопросах был очень щепетилен. Индивидуальность каждого ученика выявлял и формировал терпеливо, не жалея сил. На уроках, показывая комбинации – всегда с полной отдачей, напевал мелодию, приучая учащихся считать и чувствовать музыку. От преданности и огромной его отдачи делу на занятиях А.В. Шатина рождалась атмосфера поразительного терпения и одновременно высокой требовательности. Очевидцы отмечают, что А.В. Шатин больше других специалистов уделял времени своим ученикам. Во-первых, такова специфика обучения – нужно было не только научить владеть своим телом (в хореографическом училище на это уходит восемь лет), но и научиться слушать и понимать музыку, знать законы сцены, владеть актёрским мастерством, пантомимой, сценическим жестом, уметь носить костюм и создавать художественный образ, владеть различными стилями танца, уметь взаимодействовать с партнёром, чувствовать сцену и многое другое, а во-вторых, он прекрасно понимал, что у него слишком мало времени, а сделать надо много: научить двигаться, развить кругозор учащихся, критическое отношение к себе, привить любовь к труду и т.п. А.В. Шатин привёз с собой много книг, в том числе об искусстве, сам рассказывал о выдающихся балеринах и танцовщиках, знакомил с либретто балетов, приглашал композитора А.Н. Аксёнова играть на фортепиано, чтобы развивать музыкальный слух учащихся и знакомить с мировыми музыкальными шедеврами. Кроме того, А.В. Шатин приучал учеников быть внимательными к окружающему миру, замечать особенности пластики любого живого существа, особенно когда выезжали на гастроли, всё брать на заметку, быть вдумчивыми. Лично следил за тем, чем интересуются его воспитанники, с кем дружат, как выглядят. Не разрешал ходить на танцы, боясь испортить вкус (особенно такими танцами, как танго и фокстрот) своих юных, жадных до всего нового учеников, разрешал танцевать только вальс, которому сам и учил. Не разрешал ходить на лыжах и кататься на коньках, так как во время катания, особенно на коньках, работают другие группы мышц, после чего трудно приводить ноги, особенно голеностопы в «рабочую» форму. Во время перемен рассказывал сводки с фронта, историю танцевального искусства, историю развития театра, основы этикета.

Физическая нагрузка учащихся была колоссальная: учёба, выступления в концертах, а во время летних каникул поездки по районам республики.

Некоторые не выдерживали и, уехав домой, уже не возвращались. Систематические занятия подобным физическим трудом были непривычны для тувинцев. Этот фактор был главным камнем преткновения в обучении искусству хореографии. Только авторитет педагога и жёсткая дисциплина, установленная им, удерживали ребят в группе. После окончания первого года обучения были проведены весенние испытания, на которых присутствовали все преподаватели училища и партийное руководство. По результатам испытаний ученики первого курса хореографического отделения были переведены на второй.

После экзаменов началась интенсивная подготовка к Наадыму<sup>249</sup>, где был показан танец «Звенящая нежность», подготовленный летом 1944 года.

Перед отпуском весь июль А. Шатин, Е. Чарова, Н. Кысыгбай, Р. Миронович и оркестровая группа в составе 15 человек были командированы в Тере-Хольский кожуун, где продолжили собирать этнографический материал, изучать традиции и быт народа, искать одарённых молодых людей и давать концерты.

29 июня 1944 года, согласно решению правительства, производится сокращение учащихся театрально-музыкального училища, в том числе из числа учащихся хореографического отделения были отчислены 7 человек: Лопсанай, Веденева, Самбыл, Дубовская, Аппый, Чебанов, Бадыргы<sup>250</sup>. Выходят и другие регламентирующие документы, например, о порядке использования специалистов на работе по совместительству и об оплате их педагогического и литературно-творческого труда. Государство начинает экономить деньги. Это понятно – идёт война. Молодое тувинское государство активно помогает СССР, поэтому денег катастрофически не хватает. Дирекция тувинского театра изыскивает возможности экономии, но театр продолжает функционировать. В самые тяжёлые годы войны в СССР были открыты театры оперы и балета в Таджикистане, Узбекистане, Киргизии, Новосибирске. Таким образом государство вселяло надежду в людей в светлое и мирное будущее, а значит в скорейшую победу в войне.

После отъезда А.В. Шатина в отпуск в Москву в августе 1944 года бригаду балетного отделения (руководителем группы назначен Н.И. Кысыгбай) с большой концертной программой командировали в западные районы Тувы. Выступали в поле, на пастбище, жили в юртах простых аратов.

Осенью 1944 года, вернувшись из отпуска, Анатолий Шатин начал ставить ещё один сольный тувинский танец «Эртен» («Утро»), но, к сожалению, закончить его не успел. Работать становилось всё сложнее – кроме выполнения

<sup>249</sup> Наадым – традиционный тувинский национальный праздник животноводов (аратов).

<sup>250</sup> Ф. Дубовская в личном разговоре с автором сообщила, что они не знали о существовании такого приказа и продолжали обучаться на общих основаниях.

учебного плана, надо было участвовать в спектаклях, стационарных и выездных концертах, которые забирали очень много сил и времени. Требования росли, а условия ухудшались. Вхождение ТНР в состав СССР в октябре 1944 года совпало с истечением сроков контрактов советских специалистов. В 1944 году вернулись в Москву жена и дочь балетмейстера, в феврале 1945 года уезжает и А.В. Шатин.

Шатин никогда не забывал о Туве, что выражалось в желании помочь в воспитании высококлассных балетмейстеров. Когда он стал зав. кафедрой балетмейстерского факультета ГИТИСа, к нему на факультет первой из Тувы поступила Клара Намчак. К сожалению, она проучилась меньше года и из-за семейных проблем вынуждена была вернуться домой. Затем он предложил обучаться у него Н.Д. Ажыкмаа-Рушевой – тогда выделялись целевые места для национальных округов, областей и республик. Но она отказалась, вместо неё поступила Сай-Хоо Даржаевна Монгуш, которая, проучившись пять лет, уехала в Туву на практику и на защиту не вернулась.

Для Тувы в период становления всех видов профессионального искусства деятельность А.В. Шатин трудно переоценить. Им была заложена база хореографического образования в Туве, воспитаны первые балетные кадры для Тувинского государственного музыкально-драматического театра и созданы непревзойденные образцы национальной тувинской хореографии. Это была большая и настоящая школа тувинского танца, которую в Туве до сих пор называют Школой А.В. Шатина.

## ПРИЛОЖЕНИЕ III

Деятели хореографического искусства Тувы  
(информационные справки)

**Анатолий Васильевич Шатин (1904–1972)** – выпускник Московского хореографического техникума<sup>251</sup>, ученик А.А. Горского и О.В. Некрасовой, артист балета Большого театра. Чемпион Москвы по спортивной гимнастике (1924), инициатор упражнений и автор первых композиций с лентой. Активный участник и постановщик спортивных праздников и физкультурных парадов в Москве, прекрасный организатор. Будучи артистом балета Большого театра, одновременно был балетмейстером и художественным руководителем хореографического коллектива «Остров танца»<sup>252</sup>. При театре «Остров танца» была школа с 4-летним курсом обучения, где раскрылся педагогический талант А.В. Шатина<sup>253</sup>. С «Островом танца» сотрудничали известные композиторы и артисты балета Большого театра, что позволяло труппе осваивать лучший репертуар советской и мировой балетной классики. Последняя постановка театра – балет «Жизель» в редакции А.А. Горского. Затем театр был направлен в Казань для помощи в подготовке Декады татарского искусства в Москве, намеченной на 1941 год. Великая Отечественная война оборвала творческие планы А.В. Шатина и работу Казанского театра. Многие из коллектива ушли на фронт, а тяжело заболевший А.В. Шатин продолжил работу в Большом театре. Осенью 1942 г. А.В. Шатина пригласили в Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР, где предложили поехать в Туву. Для А.В. Шатина как педагогическая, так и балетмейстерская работа были хорошо знакомы, и поэтому он согласился. С января 1943 по сентябрь 1945 года А.В. Шатин работал в Туве. Его организаторские способности, огромный педагогический и балетмейстерский опыт, невероятная работоспособность и ответственность за возложенные на него обязанности позволили ему за короткий срок создать

<sup>251</sup> Императорское театральное училище (московское и петербургское), в котором было несколько отделений, в том числе балетное. В 1920 году было принято «Положение» о государственной балетной школе, которая передавалось Большому театру, а в 1931 году балетную школу реорганизовали в балетный техникум при Большом театре, т.е. она была преобразована в среднее специальное учебное заведение – Московский хореографический техникум им. А.В. Луначарского. В связи с этим не совсем ясно, в каком году А.В. Шатин окончил балетный техникум и был ли он тогда техникумом? Возможно по аналогии с другими учебными заведениями, балетную школу в те годы называли техникумом, хотя достоверно известно, что таковым она стала только в 1931 году.

<sup>252</sup> И театр, и школа сценического танца – всё находилось в «Нескучном саду» на теперешней территории Центрального парка культуры и отдыха имени Горького в Москве. Театр находился на острове (отсюда и название). Остров был окружён озером, а его сцену обрамлял занавес из фонтанов, которые били тугими плотными струями воды и были подсвечены и разноцветными прожекторами. На берегу озера полукругом располагался зрительный зал [486: 30-31].

<sup>253</sup> В 1938 г. Государственная экзаменационная комиссия присвоила десяти выпускникам Школы звание артистов балета, что означало процесс профессионализации театра «Остров танца».

тувинский сценический танец и заложить основы хореографического образования в Туве. А.В. Шатин был специалистом высокого класса, о чём свидетельствует вся его дальнейшая творческая деятельность. В 1946 году А.В. Шатин вместе с Р.В. Захаровым и Л.М. Лавровским стоял у истоков создания балетмейстерского отделения на режиссёрском факультете Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского и на протяжении четверти века являлся его бессменным деканом. За всю историю отечественной хореографического искусства – это было первое учебное заведение, готовящее профессиональных балетмейстеров. В 1950–1951 гг. А.В. Шатина командирован в КНДР в г. Пхеньян, где он организует хореографическую школу и ставит первый корейский балет на современную тему. Позже А.В. Шатин трудился в балетных труппах Минска и Каунаса. Много работает за рубежом, делает постановки, возобновляет и переносит балеты, с 1962 года – профессор, но главным делом его жизни оставалась педагогическая работа, где с наибольшей полнотой выявился профессиональный и человеческий талант А.В. Шатина.

**Николай Ымажапович Кысыгбай<sup>254</sup> (1925(26)–1967)** – уроженец Чадаана. До прихода в хореографическую группу тувинского театра учился в Чадаане, затем в 5–6 классах школы № 1 Кызыла (только там был единственный в Кызыле русский класс, поэтому Кысыгбай лучше всех учеников-тувинцев знал русский язык). На момент прихода в балетную группу театральной студии был старше других учеников, хореографически одарён, имел приятную внешность, тонкий слух и острый глаз, быстро схватывал и запоминал текст и рисунок танца, всю музыкальную, мелодическую линию каждой партии (сольной и массовой), легко вживался в роль. Когда А.В. Шатин приступил к работе и столкнулся с такими же трудностями, что и другие русские специалисты театральной студии (незнание русского языка и определённые предрассудки), в этой ситуации Кысыгбай стал незаменимым его помощником. Уже тогда Н. Кысыгбай стал преподавать в училище и многому научился у своего мастера, в первую очередь, терпению. В списках учащихся официально Кысыгбай не значился, он числился ассистентом сразу на трёх отделениях: драматическом, цирковом и хореографическом[509]. Но в классе А.В. Шатина он, как и все, стоял у станка, выполняя задания учителя. Кысыгбай всегда был рядом с Шатиным, отвечал на его вопросы, связанные с традициями, обычаями, обрядами, учился у него быть внимательным, примечать всё, начиная с особенностей походки, движений рук, ног, положений корпуса во время выполнения различных работ и т.п. Так Кысыгбай заново открывал для

<sup>254</sup> В личной карточке преподавателей записано: Сарыглар Кысыгбай Ымажапович [510]. Скорее всего, это и есть его настоящее имя. Кысыгбаем Николаем Имажаповичем (Ымажаповичем) он стал после получения паспорта, когда каждый мог выбрать себе любое имя, отчество и фамилию, так как практически всё население имело одинаковые родовые имена (фамилий не было) – Монгуш, Донгак, Кужугет, Салчак и др. Поэтому у многих имя стало фамилией, а кто-то взял себе понравившееся русское имя.

себя Туву, свой народ, учился видеть в его жизни и быте будущие образы, которые можно будет воплотить в танце. После вхождения Тувы в состав СССР и отъезда советских специалистов на Кысыгбая легли функции преподавателя, репетитора, режиссёра и балетмейстера, гдегодились знания, полученные от А.В. Шатина (умение вести уроки и репетиции, грамотно делать замечания при этом оставаясь терпеливым и тактичным, организовывать концерты, руководить коллективом, удерживая его от распада). В период работы И.А. Каренина Кысыгбай вновь стал «правой рукой» балетмейстера, к тому же был ведущим танцовщиком (элегантным, обаятельным, виртуозным, буквально «сгорающим дотла»). После отъезда И.А. Каренина Кысыгбай фактически стал художественным руководителем хореографической группы. Репертуар за эти годы значительно расширился, и, чтобы не утратить вновь приобретённые профессиональные навыки, приходилось много работать. Выезжая на гастроли, Кысыгбаю зачастую приходилось заниматься «перекройкой» танцев на меньшее количество исполнителей, приспособляя к условиям, чаще всего маленькой, неудобной для танцев, сцены. После сокращения в 1949 году балетной труппы Н. Кысыгбай вместе с несколькими балетными артистами был переведён в драматическую труппу театра (где, кроме работы в качестве драматического артиста, он был задействован и как артист балета). Профессиональные и организаторские возможности Кысыгбая широко использовались всегда и везде. По договорённости с Министерством культуры СССР и Ленинградским театральным институтом им. А. Островского в 1950 году руководство республики и театра направило на учёбу группу молодёжи из разных районов республики. В эту группу вошёл и Кысыгбай – один из ранее обучавшихся в театральном училище при Тувинском музыкально-драматическом театре. По приезду в Ленинград он сразу же стал ассистентом Б.Е. Жуковского и А.А. Яна – руководителей курса. По воспоминаниям однокурсников, к Кысыгбаю педагоги относились с огромным уважением. Он покорял их своей работоспособностью, стремлением помочь, огромной тягой к искусству и большим желанием учиться. Но, к сожалению, по состоянию здоровья закончить учёбу ему не удалось. Вернувшись в Туву, Н. Кысыгбай влился в труппу родного театра в качестве драматического артиста, но его организаторский, педагогический и балетмейстерский талант ещё долгие годы был востребован в Туве.

В 1960-е гг. появились первые в Туве профессионально обученные артисты балета<sup>255</sup>. Ниша, пустовавшая многие годы, оказалась заполненной. Кысыгбай, не имевший ни одного законченного профессионального образования – ни в области хореографии, ни в области драматического искусства, в какой-то момент должен

---

<sup>255</sup> Первые профессиональные артисты балета окончили Фрунзенское музыкально-хореографическое училище.

был уступить место профессионалам. Долгие годы он был на пике своих возможностей, реализовывал себя максимально полно, был необходим, но ситуация изменилась не в его пользу<sup>256</sup>. В 1961 году Н.Б. Кысыгбаю было присвоено почётное звание «Заслуженный артист РСФСР». Фактически, он был первым артистом балета Тувы, получившим столь высокое официальное признание. В истории тувинского хореографического искусства Н. Кысыгбай остался яркой личностью, стоящей у истоков становления профессионального танцевального искусства и внёсший неоценимый вклад в его развитие. В 2004 году была учреждена Премия Председателя Правительства Республики Тыва в области хореографического искусства им. Н. Кысыгбая.

**Наталья Дойдаловна Ажыкмаа-Рушева (1926–2015)** – из рода Салчак, родилась в местечке *Үш Кожээ* (три каменных стелы) Пий-Хемского района. При рождении ей было дано имя *Ажыкмаа*<sup>257</sup>. Потеряв родителей в раннем возрасте, воспитывалась родственниками, с 1937 года жила в Кызыле. В 1942 году Ажыкмаа поступила в цирковую группу В.Б. Оскал-оола<sup>258</sup>, но с приездом московского балетмейстера А.В. Шатина в феврале 1943 года была переведена в балетную группу<sup>259</sup>. К этому времени она уже имела представление о хореографии и с профессиональной точки зрения была немного подготовлена, от природы обладала пластичностью, координацией, была музыкальна и грациозна. Когда А.В. Шатин начал ставить народные танцы на студийцев, то партнёршу Кысыгбая – Е. Чарову заменила Ажыкмаа. Она же стала первой солисткой в танце «Звенящая нежность». В 1944 году по заявлению режиссёра театра И.Я. Исполнева (во время летних каникул) в качестве производственной практики, в составе группы артистов разных жанров, ассистентов и художественно-технического персонала училища она была направлена в Москву, где в течение полутора месяцев тувинские артисты познакомились с постановками различных театров, посещали выставки, музеи, картинные галереи, встречались с режиссёрами, актёрами и руководителями театров, получали дополнительные знания по своей специальности. Эта поездка обогатила всех, расширила кругозор, дала уверенность в выбранной профессии. Самое яркое впечатление, которое получила Ажыкмаа в этой поездке – выступление Ольги Лепешинской в балете «Золушка». Эти знания и художественные впечатления вскоре пригодились ей при создании сценических образов, при работе с И.А. Карениным. В 1945 году в

<sup>256</sup> Невостребованность такой яркой личности в период 1960-х годов – одна из причин его раннего ухода (финал был трагическим).

<sup>257</sup> *Ажык* по-тувински «простор».

<sup>258</sup> Владимир Базыр-оолович Оскал-оол – выпускник Московского государственного училища циркового и эстрадного искусства. Заведующий отделения и преподаватель специальных дисциплин циркового искусства при Театральной студии.

<sup>259</sup> Со слов самой Н.Д. Ажыкмаа-Рушевой, у неё были слабые руки, и вряд ли из неё получилась бы цирковая артистка.



Тувинский театр из Москвы прибыл молодой театральным художник Н.К. Рушев. Осенью 1946 года Наталья<sup>260</sup> и Николай поженились, а спустя два года Н.К. Рушев был командирован Министерством культуры СССР в Сталинабад (Душанбе) художником-постановщиком в Русский драматический театр. Позднее к мужу приехала и Наталья, став артисткой балета в Таджикском театре оперы и балета имени С. Айни. В 1950 году молодую семью ждало новое назначение – в Монголию в театр оперы и балета Улан-Батора, где Н.К. Рушев работал театральным художником, а Наталья солировала в концертных номерах, одновременно была и педагогом в только что открывшемся училище, и балетмейстером в национальном театре. В Улан-Баторе у них родилась дочь Надежда – будущая прославленная юная художница, после чего молодая семья переехала в Москву. Ажыкмаа оставила балет и полностью посвятила себя семье и воспитанию единственной дочери. Труд Н.Д. Ажыкмаа-Рушевой был отмечен многими наградами: медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», четырьмя юбилейными медалями участника трудового фронта, медалью «Ветеран труда», почётными знаками и медалью в честь 60-летия Монгольской Народной Республики, Почётными грамотами Верховного Совета Тувинской АССР, «Золотой грамотой Республики Тыва», её имя внесено в книгу «Лучшие люди Тувы XX века». В 2006 году в средней школе села Сесерлиг Пий-Хемского кожууна Республики Тыва, на родине балерины, открылся музей имени Н.Д. Ажыкмаа-Рушевой, оставшейся в памяти тувинского народа первой солисткой «Звонящей нежности».

**Сай-Хоо Даржаевна Монгуш (1932–1994)** — одна из учениц А.В. Шатина. Училась в ГИТИСе на курсе А.В. Шатина<sup>261</sup>. Была участницей VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов Москве в 1957 году. В Туве известна как одна из первых тувинских балетмейстеров с профессиональным образованием и постановщик танца «Тувинские узоры». Работая методистом Дома народного творчества, делала постановки в студенческом ансамбле «Чечек», а затем и в ансамбле «Саяны». В 1974 г. выпустила книгу «Тувинские танцы», где дано описание четырёх танцев: «Звонящая нежность», «Ручеек», «Скачки», «Тетерева». До сегодняшнего дня – это единственная книга с описанием тувинских сценических танцев.

<sup>260</sup> Когда проходила паспортизация, имя Ажыкмаа стало фамилией, артистка выбрала имя Наталья. С тех пор она – Наталья Дойдаловна Ажыкмаа и по мужу Рушева (Ажыкмаа-Рушева).

<sup>261</sup> А.В. Шатин, набирая курс, предложил Н.Д. Ажыкмаа-Рушевой поступить к нему, но она отказалась, т.к. дочь должна была пойти в школу, предложив взять вместо неё кого-нибудь из Тувы. В Министерство культуры Тувы был отправлен официальный запрос, и на учёбу в Москву отправилась Сай-Хоо Монгуш. Проучившись 5 лет и уехав в Туву на практику и для подготовки дипломной программы, Сай-Хоо Даржаевна вышла замуж и государственный экзамен сдавать уже не поехала, поэтому диплом не получила.

**Евгения Мычиновна Салчак (1946 г.)** – одна из первых профессиональных артистов балета Тувы. В 1958 году была зачислена в музыкально-хореографическое училище г. Фрунзе Киргизской АССР, которое закончила в 1964 году. С 1965 года начала трудовую деятельность артисткой балета Киргизского государственного академического театра оперы и балета. В 1969 году, вернувшись в Туву, 25 лет проработала в Тувинской государственной филармонии артисткой балетной группы государственного ансамбля «Саяны», где была солисткой ансамбля и репетитором. С 1990 года и по сегодняшний день работает преподавателем классического и тувинского танца в Кызылском колледже искусств. Является основателем учебной дисциплины «Тувинский танец». Поставила целый ряд тувинских сценических танцев для студенческого ансамбля «Азас», вошедших в «золотой фонд» не только учебного ансамбля, но и ансамбля «Саяны», а также самодеятельных коллективов Тувы. Отмечена почетными званиями «Заслуженная артистка Тувинской АССР», «Заслуженная артистка РСФСР», медалью «Ветеран труда»; Лауреат Государственной премии Тувинской АССР, Лауреат Премии Председателя Правительства Республики Тыва в области хореографического искусства имени Н. Кысыгбая.

**Галина Сандыковна Тока (1946 г.)** – вместе с Е.М. Салчак и В.С. Монгуш в 1964 году в числе первых тувинцев окончила музыкально-хореографическое училище в г. Фрунзе Киргизской АССР и всю свою трудовую деятельность связала с хореографией: работала в Бурятском государственном театре оперы и балета, в ансамбле «Саяны», балетмейстером в Тувинском музыкально-драматическом театре, занималась преподавательской деятельностью в Детской хореографической школе г. Кызыла, с 1980 по 1982 год — в Кызылском училище искусств, а до выхода на заслуженный отдых — в Республиканской школе искусств.

**Виктор Сандакович Монгуш (1946 г.)** – один из трёх первых выпускников Фрунзенского хореографического училища (1964 года). После окончания училища вернулся в Туву, где первое время работал в музыкально-драматическом театре. С момента создания Государственного ансамбля песни и танца «Саяны» и до выхода на пенсию был солистом ансамбля. Имея профессиональную хореографическую подготовку, кроме народных, исполнял стилизованные, деми-характерные и классические номера. За заслуги в области культуры и искусства был удостоен звания «Заслуженный артист Республики Тыва».

**Анатолий Кузьмич Огнёв (1942–2015)** – уроженец Тувы. В конце 1950-х годов записался в подготовительную студию при тувинском театре, где школьники занимались в том числе и хореографией. В 1959 году был зачислен в штат танцевальной группы Тувинского музыкально-драматического театра.

Знания, умения и практические навыки, полученные в театре, закрепились в годы службы в армии в воинском ансамбле песни и танца. Вернувшись из армии, продолжил обучение в пединституте, но не бросил любимое дело – одновременно с учёбой работал руководителем танцевального коллектива народного ансамбля песни и танца г. Кызыла. Яркий период его биографии связан со студенческим ансамблем «Чечек», переросшим со временем в Государственный ансамбль песни и танца «Саяны», где он работал репетитором, художественным руководителем, а затем долгие годы был директором Тувинской государственной филармонии. В начале 1990-х гг. переехал на постоянное место жительства в Томскую область, где работал директором профессионально-технического училища № 31. Отмечен почётным званием «Заслуженный учитель профессионально-технического образования Российской Федерации».

**Донгак Севекович Монгуш (1946 р.)** – один из первых выпускников хореографической специализации отделения культурно-просветительной работы Кызыльского музыкального училища. Будучи студентом, начал танцевать в студенческом ансамбле «Чечек», с которым много гастролировал по Туве и бывшему Советскому Союзу. В 1969 году, когда Правительство Тувы приняло решение об основании Тувинской государственной филармонии, на базе которой создавался ансамбль песни и танца «Саяны», стал одним из первых его артистов. Проработав в ансамбле много лет артистом балета, при выходе на пенсию перешёл на должность репетитора. Общий стаж работы в ансамбле составляет 43 года. Талантливый танцор, требовательный репетитор, настоящий профессионал своего дела, снискал любовь и уважение не только коллег, но и многочисленных поклонников своего творчества. Его называли тувинским Махмудом Эсамбаевым, в том числе и потому, что ему особенно удавались танцы разных народов мира – «Китайский», калмыцкий «Чичирдык» и др. В первом тувинском балете «Хая Мерген» Донгак Монгуш исполнил одну из ведущих ролей, благодаря яркому актёрскому таланту создав выразительный образ Хана Кучу. Визитной карточкой артиста стал знаменитый «Шаман»<sup>262</sup>, вошедшей в «золотой фонд» ансамбля «Саяны». На протяжении многих лет Д.С. Монгуш исполнял этот танец на самых разных площадках страны и мира. За вклад в развитие культуры и искусства Тувы отмечен званием «Заслуженный артист Тувинской АССР», «Заслуженный артист Российской Федерации», «Народный артист Республики Тыва».

---

<sup>262</sup>Первоначально он назывался «Ритуальный танец шамана». Его первым исполнителем и постановщиком в 1970-е годы, был Сергей Монгуш. Свой танец Донгаку Монгушу Сергей Монгуш передал, когда прекратил свою танцевальную деятельность, с тех пор этот номер на долгие годы закрепился в репертуаре Д. Монгуша.

**Элеонора Николаевна Грикурова** – известная танцовщица, балетмейстер и педагог, заслуженный деятель искусств Северо-Осетинской АССР и Тувинской АССР, заслуженная артистка Дагестанской АССР. Одна из первых и ведущих солисток Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством И. Моисеева. Крупнейший специалист классических танцев Востока. Основательница отечественной школы восточного танца, среди её самых известных учеников – М. Эсамбаев. Для подготовки декады тувинской культуры и искусства в Москве в 1964 году среди других столичных специалистов работала в Туве, где для ансамбля «Чечек» поставила несколько танцевальных номеров.

**Семён Борисович Гехт** – балетмейстер-постановщик Белорусской филармонии, приглашённый для работы в Государственный ансамбль песни и танца «Саяны» Тувинской государственной филармонии. Впоследствии занимал пост художественного руководителя, а затем и директора Тувинской государственной филармонии. В Тувинской АССР проработал с 1974 по 1979 годы.

**Виктор Ефимович Камков (1945–2015)** – выпускник Ленинградского хореографического училища им. А.Я. Вагановой, с 1964 по 1978 гг. – артист балета театра оперы и балета им С.М. Кирова. В 1970 г. закончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакого, затем ассисентуру-стажировку по специальности «Режиссёр балета» на кафедре режиссуры музыкального театра Ленинградской консерватории. С 1973 по 1983 гг. преподавал в Ленинградской консерватории и Гуманитарном университете профсоюзов. В 1985–1987 гг. работал главным балетмейстером Театра музыкальной комедии в г. Томске. Руководил творческим коллективом и студией Ленинграда и Санкт-Петербурга (1987–2012). Дважды работал с тувинскими артистами, делая постановки для Государственного ансамбля песни и танца «Саяны»: в 1970-х поставил танцевальную сюиту «Праздник в Туве» на музыку Вл.С. Тока, а в сезон 1978–1979 гг. в творческой мастерской эстрадно-искусства Ленконцертаим был поставлен первый тувинский этнобалет Тувы «Хая-Мерген». Заслуженный артист Тувинской АССР, член интернационального совета танца при UNESCO; автор более 60 работ на ленинградском и московском телевидении (балеты, оперы, цикловые передачи и др.); руководитель и балетмейстер детского театра балета «Сказка»; художественный руководитель и директор театра-фестиваля «Русская тройка».

**Вячеслав Октябрович Донгак (1955 р.)** – выпускник Улан-Удэнского хореографического училища (народное отделение), ГИТИСа (балетмейстерский факультет). После окончания института создал балетную группу при Тувинском

музыкально-драматическом театре, где выступал в качестве балетмейстера и артиста балета, затем был назначен на должность балетмейстера и художественного руководителя ансамбля «Саяны». В 1990-е гг. вновь создал балетную группу ТМДТ (поставил несколько одноактных балетов), создал детский ансамбль танца «Эдегей» и театр моды, в 2000-х гг. был назначен на должность начальника отдела культуры г. Кызыла, в 2007–2014 гг. работал на посту министра культуры Тувы, с 2015 г. – художественный руководитель Театра национального искусства Внутренней Монголии КНР. Автор большого количества танцев, вошедших в «золотой фонд» не только Государственного ансамбля песни и танца «Саяны», но и тувинской хореографии в целом. Отмечен званиями «Заслуженный деятель искусств Республики Тыва», «Заслуженный деятель искусств Республики Хакасия», Лауреат Государственной премии Республики Тыва, президент Международной Академии моды мировых монголов, обладатель звания «Академик Монгольской Моды».

**Надежда Фёдоровна Даржаа (1956 р.)** – одна из первых тувинских выпускниц Улан-Удэнского хореографического училища (классическое отделение). С 1975 по 1996 гг. – солистка балетной группы Государственного ансамбля песни и танца «Саяны», в репертуаре которой целая галерея ярких сценических образов. Покинув сцену, 10 лет проработала директором ансамбля «Саяны». После ухода из ансамбля приглашена на должность начальника научно-методического отдела, а затем администратора Центра развития тувинской традиционной культуры и ремёсел. За личный вклад в развитие профессионального искусства и многолетний плодотворный труд отмечена званиями «Заслуженная артистка Республики Тыва», «Заслуженная артистка Российской Федерации», награждена медалью Республики Тыва «За доблестный труд».

**Галина Салчаковна Ензак (Кажын-оол) (1950–1995)** – выпускница Фрунзенского музыкально-хореографического училища, ГИТИСа, долгие годы проработала педагогом-репетитором в цирковой группе В.Б. Оскал-оола, в 1990-е гг. по приглашению В. Донгака работала балетмейстером балетной группы в Тувинском музыкально-драматическом театре. Является автором двух одноактных балетов: «Пробуждение» на муз. А.Б. Чыргал-оола и «В ночь лунного затмения» муз. П. Геккера.

**Любовь Александровна Сюктерек (1954 р.)** – выпускница Новосибирского хореографического училища, после его окончания в 1972 году работала в ансамбле «Саяны», в 1980 году окончила ГИТИС по специальности «Педагог-балетмейстер». В 1990-е гг. – балетмейстер балетной группы при Тувинском музыкально-драматическом театре, затем педагог-репетитор мюзик-

холла «Урянхай», сегодня — учитель ритмики и танца в общеобразовательной школе № 15 г. Кызыла. Имеет звание «Заслуженный артист Республики Тыва».

**Орлан Октябревич Монгуш (1963 р.)** – выпускник ВСГАКИ, а позднее балетмейстерского факультета ГИТИСа. Солист ансамбля «Саяны». Лауреат Конкурса балетмейстеров (1993). Был приглашён на должность балетмейстера Тувинского музыкально-драматического театра им. В. Кок-оола. Лауреат премии «Науруз» (Казань, 1998). Сегодня – артист Музыкально-драматического театра им. В. Кок-оола Республики Тыва. Заслуженный артист Республики Тыва.

**Раиса Седиповна Стал-оол (1964 р.)** – выпускница Улан-Удэнского хореографического училища (1982). Работала артисткой балета балетной группы при Тувинском музыкально-драматическом театре, в Государственном ансамбле песни и танца «Саяны», преподавателем в Кызыльском училище искусств. Окончила Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (СПбГУКИ) – факультет искусств, кафедра хореографии. С 1993 года директор Детской хореографической школы г. Кызыла, основала образцовый ансамбль классического танца «Алантос». Её воспитанники неоднократно становились обладателями Гран-при разнообразных конкурсов и фестивалей (российских и международных уровней). Хореографическая школа планомерно осваивает балетный репертуар: одноактный балет «Чиполлино», этнобалет для детей «Шыян ам...», балет «Маугли». Под руководством Р.С. Стал-оол школа стала обладательницей звания «Лучшая школа России» в Конкурсе «100 лучших школ России». Труд Р. Стал-оол отмечен званиями «Заслуженный работник культуры Республики Тыва», «Заслуженный работник культуры Российской Федерации», «Народный артист Республики Тыва», медалью Республики Тыва «За доблестный труд».

**Жанна Владимировна и Экер Малай-оолович Сарыглары (1971 р.)** – выпускники (одноклассники) Улан-Удэнского хореографического училища, пара в жизни и на сцене. Карьеру артистов балета начали в балетной труппе при Тувинском музыкально-драматическом театре, затем в Государственном ансамбле песни и танца «Саяны». Участники многих творческих проектов, в том числе балета «Шопениана», за что в составе творческой группы были удостоены звания Лауреатов Премии Председателя Правительства Тувы в области хореографического искусства им. Н. Кысыгбая. Действующие солисты ансамбля «Саяны», заслуженные артисты Республики Тыва.

**Чойгана Херел-ооловна Санчай (1970 р.)** – выпускница Бишкекского хореографического училища имени Ч. Базарбаева (спец. набор 1988 года). По окончании училища была принята в балетную группу Государственного ансамбля песни и танца «Саяны», в 1990 году перешла во вновь созданную балетную

труппу при Тувинском музыкально-драматическом театре. Закончила балетмейстерский факультет РАТИ (2003), в 2005 году была назначена на должность балетмейстера Государственного ансамбля песни и танца «Саяны». Одной из крупных постановок в ансамбле является её дипломная работа 2003 года – одноактный этнобалет на основе фольклорного материала (свадебного обряда) «*Ол-ле ыяшты хараача дээш...*». Много и плодотворно сотрудничает с Тувинским музыкально-драматическим театром, где в качестве хореографа поставила несколько спектаклей, концертную программу, около десятка концертных номеров, работает с кукольным театром, студентами ТувГУ, с отдельными артистами РФ. В 2003 году за достигнутые успехи в области культуры и искусства Министерством культуры Республики Тыва отмечена Дипломом в номинации «Хореограф-постановщик года». В 2008 году выиграла Грант Председателя Правительства Республики Тыва в области культуры и искусства в сфере хореографического искусства для поддержки творческих проектов. В 2008–2010 гг. совмещала функции балетмейстера и помощника директора Тувинской филармонии. С 2010 года занимается общественной деятельностью, активно сотрудничает с общественным благотворительным фондом «ДерсуУзала». Отмечена почётным званием «Заслуженный артист Республики Тыва».

**Аян Владимирович Мандан-Хорлу (1974 р.)** – по окончании Уфимского хореографического училища имени Р. Нуриева (1992) работал в Государственном ансамбле песни и танца «Саяны». В 2001 году был назначен на пост балетмейстера-постановщика ансамбля «Саяны». В 2003 году стал Лауреатом Всероссийского конкурса солистов государственных ансамблей «Лидер года». В 2006 году окончил Московскую государственную академию хореографии (по специальности «Режиссура хореографии»). Кроме ансамбля «Саяны», делает хореографические постановки для театральных спектаклей, автор легендарного танца «*Эзир-Кара*», принёсшего ему III место в конкурсе балетмейстеров «Сибирский базар» (Новосибирск, 2000) и вошедшего в «золотой фонд» тувинской хореографии. Автор многих танцев, хореографической пьесы, танцевальных программ. За заслуги в развитии и пропаганде профессионального искусства Аян Мандан-Хорлу удостоен званий «Заслуженный артист Дзун-Хемчикского кожууна», «Заслуженный артист Республики Тыва», «Народный артист Республики Тыва». С 2011 года художественный руководитель Государственного ансамбля песни и танца ансамбля «Саяны». Сегодня Аян Мандан-Хорлу – главный балетмейстер-постановщик ансамбля «Саяны».

**Менгилен Биче-оолович Сат (1971 р.)** – выпускник Улан-Удэнского хореографического училища. После окончания училища работал в балетной

труппе Бурятского театра оперы и балета. В 1990 году стал Лауреатом Всероссийского конкурса им. Я.В. Вагановой, был удостоен почетного звания «Заслуженный артист Республики Бурятия». В 1996 году по приглашению Президента Калмыкии К. Илюмжинова работал в Муниципальном театре классического балета «Элиста» в качестве артиста балета и художественного руководителя. В 2006 году окончил РАТИ (ГИТИС) по специальности «Режиссер-хореограф». С 2012 года по приглашению Министерства культуры Республики Тыва работает балетмейстером-постановщиком в Тувинском государственном ансамбле песни и танца «Саяны». Удостоен Знака Министерства культуры Российской Федерации «За достижения в культуре»; почетного звания «Заслуженный артист Республики Тыва».

**Эртине Алексеевич Конгар (1980 р.)** – выпускник Кызылского училища искусств. Обучался на кафедре современной хореографии Санкт-Петербургского университета физической культуры им. П.Ф. Лесгафта. Принимал участие в проектах танцевальной петербургской компании «Kannon Dance». Работал в Москве во всемирно известном мюзикле «Kats» и проекте «Mamamia». По приглашению В. Донгака (на тот период министра культуры Тувы) работал балетмейстером в детском ансамбле танца «Эдегей», где поставил большое количество хореографических постановок, в том числе балет «Дюймовочка», который был удостоен премии Председателя Правительства в области хореографического искусства им. Н. Кысыгбая. Окончил ВСГАКИ по специальности «Народная художественная культура». Автор ряда культурно-массовых проектов как в Туве, так и за её пределами. Организатор и балетмейстер ансамбля современного танца «Эклипс», театра современного танца «Сумеру»; Межрегионального конкурса красоты – «Мисс Азия Сибирь – 2010» в г. Красноярске. По приглашению Министерства культуры Тувы сделал несколько постановок в Государственном ансамбле песни и танца «Саяны». Преподавал современную хореографию в Кызылском колледже искусств. Систематически сотрудничает с Тувинским государственным университетом. Работал начальником Департамента по культуре, спорта и молодежной политики мэрии города Кызыла. Под его руководством осуществлено большое количество творческих проектов, в том числе и танцевальных. Сегодня Э.А. Конгар – педагог-организатор культурно-массовых мероприятий Кызылского президентского кадетского училища.

**Алёна Викторовна Донгур-оол (1983 р.)** – талантливый молодой балетмейстер Тувы. Выпускница хореографического отделения Республиканской школы искусств, Кызылского училища искусств, Института танца Кемеровского



университета культуры и искусств. В полной мере балетмейстерский талант Алёны Донгур-оол раскрылся в студенческом ансамбле национальных хореографических миниатюр «Тывалтай» (КемГУКИ). В 2012 году была удостоена областной награды губернатора Кемеровской области – медали «За веру и добро». Неоднократно участвовала в региональных и республиканских творческих конкурсах, и фестивалях, является трёхкратным обладателем Гран-при республиканского конкурса тувинских национальных танцев «*Тере-Холдуң чалгыглары*» («Волны Тере-Холя»). Её балетмейстерский талант востребован в республике – она постоянно привлекается к постановочной и режиссёрской работе в городских и республиканских мероприятиях. Сегодня А. Донгур-оол – директор Районной централизованной клубной системы Улуг-Хемского кожууна Республики Тыва.

## ПРИЛОЖЕНИЕ IV

**Развитие балетного жанра в Туве (хронологическая таблица):**

<i>Год</i>	<i>Постановки европейского и отечественного репертуара</i>	<i>Постановки на тувинскую национальную тематику</i>	<i>Балетмейстер-постановщик</i>	<i>Исполнители</i>
1948	Вечера балетов в ТМДТ: «Вальпургиева ночь» муз. Ш. Гуно, «Цыганская рапсодия» муз. Ф. Листа, «Половецкие пляски» А. Бородина		А.И. Каренин	Балетная группа ТМДТ
1949	«Копелия» муз. Л. Делиба (только 1 акт)		А.В. Нефёдова	Балетная группа ТМДТ
1974-1975		«Ай-кыс» муз. Вл. Тока.	Замысел не воплощен	
1978-1979		Этнобалет «Хая-Мерген» («Хая-Мерген - легенда о каменном изваянии») муз. П. Геккера	В.Е. Камков (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны» на базе эстрадной мастерской Ленконцерта
Конец 1980-х гг.		«Кодур-оол и Биче-кыс» муз. Вл. Тока Либретто по сюжету сказки С.К. Тока для двухактного балета написал В. Сторожков.	Замысел не воплощён	
1990-1991		Этнобалет «В ночь лунного затмения» муз. П. Геккера	Г.С. Ензак (оригинальная хореография)	Балетная группа ТМДТ
1990-1991		Вечер одноактных балетов: «Пробуждение» на муз. А.Б. Чыргалоола и «Жертвоприношен	Г.С. Ензак (оригинальная хореография)  В.О. Донгак (оригинальная хореография)	Балетная группа ТМДТ

		ие божеству» муз. П. Геккера		
1996		Хореографическая зарисовка «Сила любви» (Цам) муз. Вл. Тока	О.О. Монгуш (оригинальная хореография)	Ансамбль ВСГАКИ «Сибирский сувенир»
1997	Гран-па (дивертисмент) на муз. П.Чайковского из балета «Щелкунчик»		Р. С. Стал-оол (оригинальная хореография)	учащиеся ДХШ
2002		Одноактный этнобалет «Шаманские сновидения» муз. А. Манджиева	В.О. Донгак	Детский ансамбль танца «Эдегей»
2002		Одноактный балет по мотивам пьесы «Эгил, эжим, эгил!» («Вернись, мой друг, вернись!») на муз. «Хун-Хурту», «Чиргилчин», С. Намчылак	О.О. Монгуш	Детский ансамбль танца «Эдегей»
2003		«Ол-ле ыяиты хараача дээш...» («Шай бузар») на муз. рок-группы «Ят-ха» и С. Намчылак	Ч.Х. Санчай (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны»
2003		Этнобалет «Рождение героя» муз. Вл. Тока и О. Саая (по сути, новый спектакль, основанный на музыке балета «Кодур-оол и Биче-кыс»)	А.В. Мандан-Хорлу (одноактная хореографическая пьеса оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны»
2004	«Шопениана», хореография М. Фокина, на муз. Ф. Шопена		Е.М. Салчак, И.О. Ондар	Солисты ансамбля «Саяны», студенты ККИ, учащиеся ДХШ
2004	«Дюймовочка» муз. И. Синкина		Э.А. Конгар (оригинальная хореография)	Детский ансамбль «Эдегей»
2004	Вечер		Е.М. Салчак,	Артисты

	классического танца		И.О. Ондар Л.А. Сюктерек, Вл. Ооржак, В. Томур и Ч. Сувакпит и др.	ансамблей «Саяны» и «Ураанхай», студенты ККИ, участники ДФ, выпускницы ДХШ
2005	«Молодой балет Тувы» (концертные номера из классических балетов)		Е.М. Салчак, И.О. Ондар Л.А. Сюктерек, Вл. Ооржак, В. Томур и Ч. Сувакпит и др.	Артисты ансамблей «Саяны» и «Ураанхай», студенты ККИ, участники ДФ, выпускницы ДХШ
2006		«Кодур-оол и Биче-кыс» на муз. О. Саая	Студенты Тувинского филиала ВСГАКИ под рук. Л.А. Сахиной (оригинальная хореография)	Выпускной спектакль студентов Тувинского филиала ВСГАКИ на сцене ТМДТ
2008		«Исцеление любовью», музыкальная композиция тувинских фолк, этно, рок групп и популярных тувинских исполнителей	Тувинская подгруппа студентов института танца ВСГАКИ под рук. И. М. Кулиевой (оригинальная хореография)	Дипломная работа студентов института танца ВСГАКИ на сцене ТМДТ
2009	«Чиполлино» муз. К. Хачатуряна		Р.С. Стал-оол (оригинальная хореография)	учащиеся ДХШ
2009		«Шынгыраа», музыкальная композиция тувинских фолк, этно, рок групп и популярных тувинских исполнителей	Студенты тувинской студии «Субудай» ВСГАКИ под рук. А.В. Тугай (оригинальная хореография)	Дипломная работа выпускников института танца ВСГАКИ
2011		«Шыяан ам...» муз. молодых тувинских композиторов	Р.С. Стал-оол (оригинальная хореография)	учащиеся ДХШ
2013	«Болеро. Половецкие пляски» муз. М.		М.Б. Сат (оригинальная хореография)	Ансамбль «Саяны»

	Равеля, А. Бородина			
2014	«Маугли» оригинальная муз. У. Хомушку		Р.С. Стал-оол (оригинальная хореография)	учащиеся ДХШ

**Используемые сокращения:**

ВСГАКИ – Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусства

ДФ – Детская филармония при Тувинской государственной филармонии

ДХШ – Детская хореографическая школа г. Кызыла

ККИ – Кызылский колледж (до 2010 г. училище) искусств им. А.Б. Чыргал-оола

ТМДТ – Тувинский музыкально-драматический театра им. В.Ш. Кок-оола