

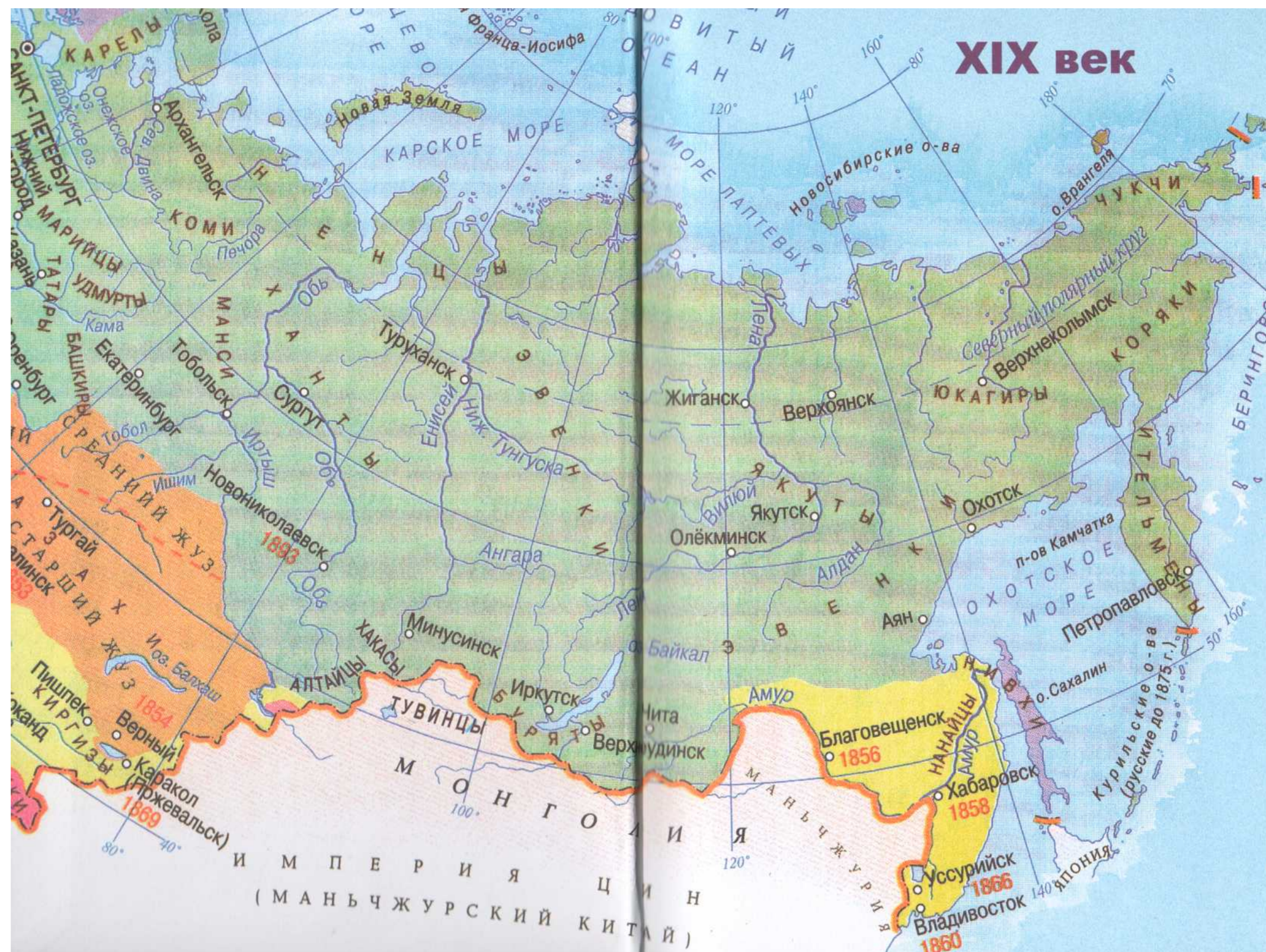
Е.К. Карелина



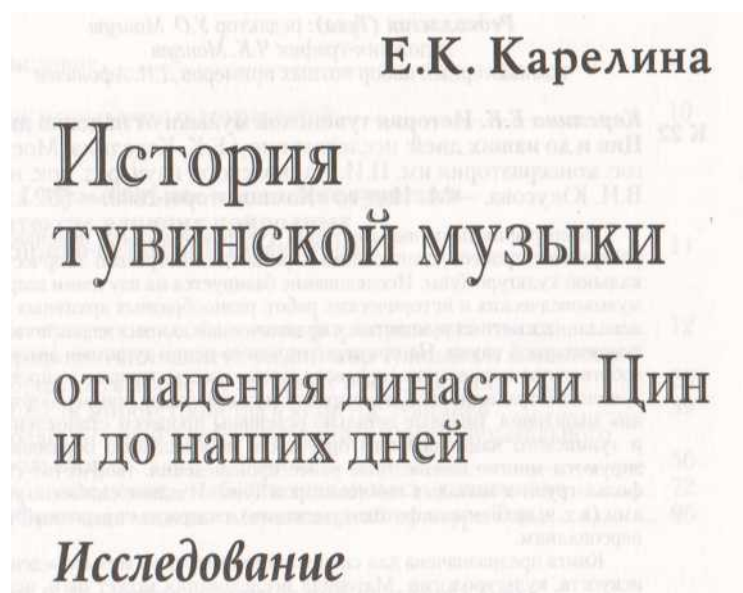
ИСТОРИЯ ТУВИНСКОЙ МУЗЫКИ

*от падения династии Цин
и до наших дней*





Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского



Москва, 2009

УДК 78 (09)
ББК 85.313 (2-Тыв.) 6

Научный редактор — доктор искусствоведения, профессор *В.Н. Юнусова*
Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор *М.А. Сапонов* доктор искусствоведения, профессор *Г.В. Крауклис* доктор искусствоведения, профессор *Е.М. Царёва* кандидат искусствоведения, доцент *Р.А. Насонов*

Редколлегия (Тува): редактор *У.О. Монгуш* художник-график *Ч.К. Монгуш*
компьютерный набор нотных примеров *Д.И. Афошчев*

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

Монография посвящена истории тувинской музыки новейшего времени, раскрывает процесс становления и развития авторского творчества в музыкальной культуре Тувы. Исследование базируется на изучении широкого круга музыковедческих и исторических работ, разнообразных архивных материалов, неизданных нотных рукописей, с привлечением данных из различных областей гуманитарной науки. На примере горлового пения тувинцев автор предлагает собственную концепцию «кочевого звука», рассматривает жанровую систему тувинской традиционной и авторской музыки сквозь призму «юрточной модели» мышления. Впервые детально освещены процессы становления духового и тувинского национального оркестров, музыкального образования, анализируются многие неизвестные ранее произведения, творчество современных фольк-групп и молодых композиторов Тувы. Издание снабжено иллюстрациями (в т. ч. архивными фотодокументами), содержит справочный материал по персоналиям.

Книга предназначена для специалистов в области музыковедения, истории искусств, культурологии. Материал исследования может быть использован в учебных курсах по истории музыки, музыкальной литературе, музыкальному востоковедению, этномузыкологии, культурологии, в спецкурсах краеведческой и музыкально-педагогической направленности

ISBN 5-85285-313-3

*Исследование выполнено при поддержке
Российского Гуманитарного Научного Фонда
(грант 08 -04 --63301a/Т)*

К 4905000000-056
082(02)-09 Без объявл.

ISBN 5-85285-313-3

© Карелина Е.К., 2009 © Издательство
«Композитор», 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Список используемых сокращений	10
 <i>Глава I. Музыкальное мышление тувинцев в контексте влияния природных и историко-культурных факторов</i>	
	11
§ 1. Исторические особенности формирования этноса	12
§ 2. Природно-анималистический мир тувинцев и шаманская обрядность в аспекте звуковых представлений.....	23
§ 3. Модели мироустройства в культуре тувинцев.....	39
§ 4. Традиционный инструментарий и жанры музыкального фольклора.....	56
§ 5. Горловое пение — «абсолютная музыка» кочевников.....	72
§ 6. «Юрточная модель» в музыкальной культуре Тувы	95
 <i>ГЛАВА II. Развитие музыкальной культуры Тувы в период 1910—1950-х годов</i>	
	107
§ 1. Историко-культурные преобразования эпохи.....	108
§ 2. Музыкальные традиции буддизма и христианства.....	123
§ 3. Развитие музыкального просветительства	149
§ 4. Новые типы оркестров периода Тувинской Народной Республики.....	165
§ 5. Становление музыкального образования	191
§ 6. Авторское творчество: начальный этап. Первые тувинские композиторы	212
 <i>ГЛАВА III. Композиторское наследие Тувинской АССР (1960-1980-е годы)</i>	
	246
§ 1. Панорама музыкальной жизни.....	247
§ 2. Хоровое творчество и кантатно-ораториальные жанры.....	279

§ 3. Музыка в тувинском театре.....	301
§ 4. Симфонические жанры	340
§ 5. Камерно-инструментальные жанры. Романсы	379
§ 6. Песенный жанр и второе поколение тувинских композиторов.....	403

ГЛАВА IV. Республика Тыва: современное состояние музыкально-культурной традиции (1990-2000-е годы) 427

§ 1. Процессы духовной жизни в музыкальной культуре постсоветской Тувы.....	428
§ 2. «Фольклорная волна» и «новое менестрельство»	450
§ 3. «Третье направление» в тувинской музыке.....	467
§ 4. Развитие музыкознания и музыкального образования.....	482
§ 5. Творчество молодых тувинских композиторов.....	499

Заключение	519
------------------	-----

Приложения.....	523
Глоссарий тувинских слов	524
Библиография.....	529
Хронологическая таблица	546
Содержание аудиоприложения (CD)	548
Summary.....	551

*Дорогой маме Любове
Леонидовне Карелиной
(Бузыкаевой)*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена истории тувинской музыкисмалоизученной на сегодняшний день области культуры тувинского народа. Своеобразие горлового пения тувинцев, одного из народов Центральной Азии, получившего на рубеже тысячелетий мировое признание, во многом формирует современный имидж Республики Тыва (субъекта Сибирского округа Российской Федерации) как центра данного вида народного искусства, т. е., по сути, именно *музыка* выступает основным «маркером» Тувы среди других регионов мира. Международный интерес к тувинскому горловому пению — *хоомею* — во многом стимулировал внимание к республике в целом, её духовным ценностям. Так, на культурной карте мира обозначилась новая точка — Тува (*Тыва*), одним из символов которой стал обелиск географического центра Азии, расположенный на берегу реки Енисей в городе Кызыле.

Поскольку до XX века в Туве развивались только традиционные формы музыкальной культуры, представленные различными жанрами музыкального фольклора, ламаистской и старообрядческой традиций (не знавших понятия личного авторства), основная цель представленной книги — создание, по возможности, полной картины культурных процессов, обусловивших возникновение и развитие *авторского музыкального творчества*. В связи с этим основным объектом исследования являются *авторские произведения*, представляющие различные направления тувинской музыкальной культуры и рассматриваемые в контексте культурно-исторических преобразований, происходивших в Туве в период 1910—2000-х годов. Выбор последнего, новейшего, этапа в истории тувинской музыки был также обусловлен наибольшей документальной обеспеченностью данного периода, по сравнению с предыдущими эпохами, о музыкальной культуре которых имеющиеся сведения крайне скудны. Но, как оказалось, и новейшая история тувинской музыки содержит много «белых пятен» и ставит немало вопросов, что связано практически с отсутствием нотных изданий тувинских произведений академической музыкальной традиции (за

исключением массового песенного жанра), утерей многих авторских рукописей и личных архивов.

Музыкальная культура Тувы стала объектом изучения начиная с периода рубежа XIX-XX вв.: впервые интерес к музыкальному фольклору тувинцев отразился в работах учёных-путешественников (П.С. Островских, Е.К. Яковлева, Д. Каррутерса, Г.Е. Грумм-Гржимайло, А.В. Анохина и др.). В конце 1-й трети XX века фонографические записи тувинских народных песен были сделаны в Ленинграде с голоса тувинских студентов Е.В. Гиппиусом и З.В. Эвальд. Обращение корифея отечественной фольклористики Е.В. Гиппиуса (1903-1985) к тувинской музыке обозначило важную веху в становлении тувинского музыкознания, поскольку его кураторство впоследствии способствовало появлению исследований А.Н. Аксёнова и З.К. Кыргыс. Область традиционной музыки тувинцев, дополненная работами В.Ю. Сузукей, получила в результате достаточно полное освещение в музыкознании.

Композиторское наследие Тувы привлекло музыковедов начиная с 1970-х гг. (работы В. Сапельцева, Г. Осипенко, В. Борисенко, З. Казанцевой и др.). Первая попытка осмысления исторического развития тувинской музыки в XX веке предпринята в статьях В.Л. Сапельцева. Следующий шаг в этом направлении был сделан в работах новосибирского музыковеда Г.А. Осипенко периода 1980-х - начала 1990-х гг., среди которых следует выделить рукопись учебника «Тувинская музыкальная литература» (Кызыл, 1994), к сожалению, оставшуюся неизданной. Именно эта работа до настоящего времени оставалась в Туве *основным музыкально-историческим исследованием*, служившим опорой как для разработки учебных курсов и подготовки научно-популярных монографических изданий о творчестве тувинских композиторов — А. Чыргал-оола и Р. Кенденбиля (автор-составитель З.К. Казанцева, 2002-2003), так и для научных выводов И.А. Цыбиковой-Данзын (кандидатская диссертация по специальности «теория и история искусств», 2004) и В.Ю. Сузукей (докторская диссертация по специальности «теория и история культуры», 2006). Однако ограниченный рамками советского этапа (до конца 1980-х гг.) материал, представленный в работах Г.А. Осипенко, ныне требует не только хронологического расширения, но и переосмысления, и многочисленных корректировок.

В процессе настоящего исследования важную роль сыграло изучение значительного фонда разнообразных *архивных документов*, ранее не привлекавшихся музыковедами. В ходе работы удалось обнаружить ряд неисследованных и вообще неизвестных доселе произведений. Осмысление полученных результатов в контексте развития отечественной и мировой музыкальной культуры в совокупности помогло создать более точную и полную картину истории тувинской музыки. Наряду с собственно музыковедческими исследованиями по родственной тематике огромным подспорьем также стали различные работы тувинских учёных-гуманитариев, знакомство с

могло глубже понять некоторые стороны этнокультурных звуковых представлений и Позволило говорить о специфике музыкального мышления тувинцев. Это определило структуру книги из четырёх глав, первая из которых, по сути, выполняет вводную функцию, а в последующих трёх в общих чертах, поэтапно раскрываются особенности развития авторского музыкального творчества — в начальный (времена Урянхайского края, ТНР и Тувинской АО), советский (Тувинская АССР) и постсоветский (Республика Тыва) периоды истории Тувы. Деление материала на главы было обусловлено, в первую очередь, процессами, происходящими в структуре *музыкально-культурной традиции*: это позволило событиям музыкальной жизни и произведения, хронологически относящиеся к начальной фазе советской истории Тувы (с середины 1940-х и периода 1950-х гг.), рассматривать не в третьей, а во второй главе (основная часть которой связана с временем существования Тувинской Народной Республики).

В процессе изучения архивных документов автор данного исследования невольно погружалась в атмосферу тех лет (революционные годы, эпоха самостоятельного тувинского государства, советский этап), «пропитываясь» духом эпохи и её характерными словесными оборотами. Эта особенность в какой-то мере отразилась и в тексте предлагаемой книги (стилистика глав несколько отличается). Обилие источников (монографии, статьи, авторефераты диссертаций, учебные издания, газетные материалы, архивные документы, рукописные записи бесед с информантами), на которые по ходу текста даются ссылки, позволили существенно сократить прилагаемый в конце книги библиографический список, включив в него только наиболее значимые издания и общие названия сборников статей.

Особой проблемой стала транскрипция тувинских слов, которая решена следующим способом: обычным шрифтом даны тувинские слова в русской транскрипции (дунгур, бызанчы), в тувинском правописании те же слова даны курсивом (*дүңгүр, бызаанчы*). Исключение пришлось сделать для слов «хоомей» и «Устуу-Хурээ», а также для личных имён (к примеру, Чыргал-оол, Севильбаа) и географических названий, приводимые формы написания которых уже достаточно прочно укоренились в русскоязычной литературе (хотя в русской транскрипции должны были бы выглядеть как «хомей», «Усту-Хурээ», «Чыргал-ол», «Севильба»), Для удобства читателя многие тувинские слова и тексты сопровождаются переводами, а приложение содержит вспомогательный глоссарий тувинских слов, подготовленный филологом У.О. Монгуш.

Работа осуществлялась на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории, чьи традиции в исследовании внеевропейских музыкальных культур были заложены профессором Р.И. Грубером. Надеюсь, что предлагаемая монография достойно представляет школу профессора кафедры Е.М. Царёвой, чьё влияние на моё

профессиональное развитие трудно переоценить. Огромную благодарность приношу своему научному консультанту и научному редактору монографии — профессору В.Н. Юнусовой, тесное общение с которой позволило начатому исследованию с первых же шагов получить необходимое расширение в востоковедческом и культурологическом направлениях. Выражаю глубокую признательность за ценные замечания уважаемым рецензентам — заведующему кафедрой, профессору М.А. Сапонову, профессору Г.В. Крауклису, профессору Е.М. Царёвой, доценту Р.А. Насонову, также читающему члену кафедры — доценту Е.И. Гординой. Благодарю заведующего Научно-учебным центром музыкально-компьютерных технологий Московской консерватории, доцента А.В. Харуто за плодотворное сотрудничество в исследовании акустических особенностей горлового пения.

Своеобразным толчком к началу предлагаемого исследования стала статья «Тува: вехи профессиональной музыки», подготовленная мной в 2002 году для журнала «Музыкальная академия» под строгим и чутким руководством мастера отечественной музыкальной критики Л.С. Гениной. Хотя проекта настоящей книги тогда ещё не существовало, в опубликованной статье уже стали «прорисовываться» его будущие контуры.

Считаю своим долгом выразить искреннюю благодарность всем, кто содействовал личным участием в подготовке этой книги, предоставляя различные документы и информацию, организуя встречи, давая консультации, подбирая нужные материалы:

- композиторам: С.М. Крымскому и А.П. Курченко (Москва), П.А. Геккеру (Санкт-Петербург), С.Л. Бухтуеву (Сосновоборск), С.М. Бюрбе и С.И. Бадыраа (Кызыл);

- членам семей музыкантов: Н.Д. Сыпаловой (Воронеж) и И.Р. Миронович (Москва), Г.К. Крымской (Москва), Н.С. Красной (Москва) и Д.С. Красному (Кызыл), В.А. и Е.А. Пановым (Новосибирск), А.В. Безъязыкову, С.М. и Г.М. Мунзук, А.С. Севену и Н.С. Узбек, Г.С. Тока и Т.Г. Ондар (Кызыл);

- ветеранам тувинской культуры: филологам Д. А. Монгушу и Р.Р. Бегзи, писателям Е.Д. Тановой и А.А. Даржаю, музыковеду З.К. Кыргыс, деятелям культуры, искусства и преподавателям — В.В. Оскалоол, А.С. Серену, В.С. Нанактаеву, В.А. Шананину, Т.Д. Байынды, Г.А. Ломаевой, А.А. Платонычевой, Т.Ч. Даваа, В.Г. Ондар, Ю.Г. Черникову, Н.В. Васильевой, сотруднику ТМДТ Н.А. Фокиной;

- тувинским служителям шаманского и буддийского культов: А.-Ч.Ш. Оюн (общество «Тос дээр»), Еше Дагба (хурэ «Цэчэнлинг»), О.М. Сарыгу (хурэ «Таши Пэнделинг»);

- руководителю ансамбля «Октай» Н.В. Пономарёвой, историку А.А. Стороженко (Кызыл), специалисту по русской православной музыке О.С. Горюновой (Москва);

Н.Ю. Дамбаа, Б.-М.И. Тулушу, А.Д. Дулушу, Ч.С. Тумат, А.С. Монгуш, У.Б. Хомушку, Ч.В. Комбу-Самдан, Н.А. Лопсан, А.Д. Оюн, А.К. Тамды-ну, А.А. Сарыглару, И.М. Кошкендею, С.К. Чамбалу, С.С. Сарыглар-Хер-тек, А.Д.-Б. Монгуш, А.Х. Кан-оол, У.О. Монгуш, М.М. Сундуй-Бадьргы, Н.А. Барковой, С.Б. Ондар, С.Д. Монгушу, О. Дары-Суруну, Д. Афони-чеву, М. Ахпашевой, О. Кургек, Ш. Салчаку;

- архивным, библиотечным и музейным работникам: Т.С. Саая (бывшему директору ЦГА РТ) и Т.А. Бондаренко (зав. отделом ЦГА РТ), Т.В. Багудиновой (зав. отделом по искусству НБ РТ), З.М. Монгуш (зав. библиотекой ТИГИ), А.А. Легостаевой и И.В. Мелединой (библиотека КУИ), Т.А. Ломенко (библиотека Минусинского краеведческого музея им. Н. Мартьянова), А.С. Комбу (бывшему директору НМ РТ), И.В. Ландуховой и Р.Б. Ховалыг (сотрудникам НМ РТ).

Моя особая признательность за бескорыстную помощь и кропотливый труд по редактированию тувинских текстов, компьютерному набору нот и подготовке аудиопримеров — У.О. Монгуш и Д. Афони-чеву.

Глубокую благодарность выражаю своему Учителю, сыгравшему решающую роль в счастливом для меня выборе профессии, музыковеду З.К. Казанцевой, которая оказала неоценимую поддержку, предоставила материалы из личного архива и постоянно вдохновляла меня на исследование творчества тувинских композиторов.

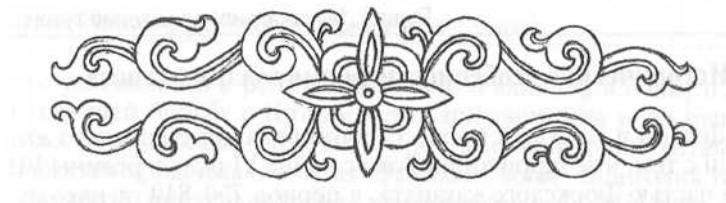
В заключение хочу отметить заинтересованное содействие со стороны руководства Кызылского училища искусств, что также способствовало реализации данного проекта.

Стремясь охватить различные стороны музыкальной культуры Тувы (музыкальная жизнь, творчество, исполнительство, образование, музыкознание) и представить творческие портреты ключевых фигур, автор данной книги вполне отдаёт себе отчёт в том, что далеко не всё получилось освещённым в достаточной мере и с равной степенью подробности. Надеюсь, что данная работа станет для молодых исследователей стимулом к более детальным изысканиям по истории тувинской музыки, что в итоге поможет решению благородной задачи — сохранению музыкального наследия Тувы.



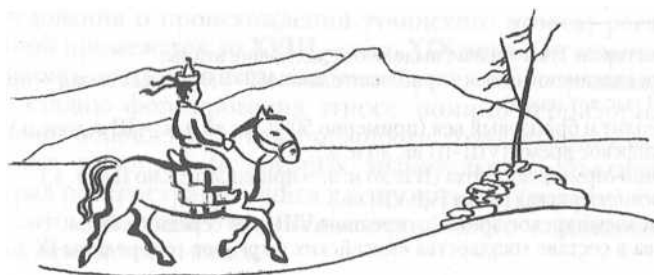
Список используемых сокращений

АО	— Автономная область
АССР	— Автономная Советская Социалистическая Республика
ВСГАКИ	— Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусства
ДВГАИ	— Дальневосточная государственная академия искусств
ДМШ	— детская музыкальная школа
ДНТ	— Дом народного творчества
ДШИ	— детская школа искусств
КГАМиТ	— Красноярская государственная академия музыки и театра
КемГУКИ	— Кемеровский государственный университет культуры и искусства
КУИ	— Кызылское училище искусств им. А.Б. Чыргал-оола
МНЦ «Хоомей»	— Международный научный центр «Хоомей»
НГК	— Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки
НБ РТ	— Национальная библиотека Республики Тыва им. А.С. Пушкина
НМ РТ	— Национальный музей Республики Тыва им. Алдан-Маадыр
ОДИ	— оркестр духовых инструментов / духовой оркестр
Правитель	ства Республики Тыва РГВА — Российский государственный военный архив (г. Москва)
РШИ	— Республиканская школа искусств
РОМХШИ	— Республиканская общеобразовательная музыкально-художественная школа-интернат им. Р.Д. Кенденбиля
СКР	— Союз композиторов России
ТАР	— Тувинская Аратская Республика
ТГФ	— Тувинская государственная филармония
ТИГИ	— Тувинский институт гуманитарных исследований
ТМДТ	— Тувинский музыкально-драматический театр им. В.Ш. Кок-оола
ТНИИЯЛИ	— Тувинский научно-исследовательский институт языка, литературы, истории ТНО — Тувинский национальный оркестр
Министерства культуры	и информационной политики Республики Тыва ТНР
	— Тувинская Народная Республика
ТНРА	— Тувинская народно-революционная армия
ТНРП	— Тувинская народно-революционная партия
ТРО СКР	— Тувинское региональное отделение Союза композиторов России
ТСК РТ	— Творческий союз композиторов Республики Тыва
ТывГУ	— Тувинский государственный университет



ГЛАВА I

Музыкальное мышление тувинцев в контексте влияния природных и историко-культурных факторов



*Аян-чорук кылыр Аян-шинчи
кире берген, Сыыгайндыр
сыгырып, Сыгыртып,
сырланып, Ырлагылап каап
чоруп орган. (Тыва улустун «Боктуг-
Кириш, Бора-шээлей» деп маадырлыг
тоолундан)*

*Путешествуя в дальней поездке-дороге,
Едет - пронзительным свистом
свистит, Сыгыт исполняет,
Протяжно поёт.*

(Из тувинского героического сказания
«Боктуг-Кириш и Бора-Шээлей»)



§ 1. Исторические особенности формирования этноса

Долгий и сложный процесс формирования тувинского этноса связан с тем, что территория Тувы с конца VI и до середины VIII в. была частью Тюркского каганата, в период 750-840 гг. находилась под властью уйгуров, с 1207 г. была захвачена Чингисханом, в XIII—XIV вв. входила в состав империи монгольской династии Юань, а позже в течение полутора столетий (с 1756 по 1912 г.) была одной из окраин Цинской империи¹. Так, тувинская земля (называемая тогда Урянхаем) стала местом, где пересеклись судьбы различных народов, населяющих огромный регион. Поэтому потомки целого ряда тувинских родов ныне являются гражданами трех государств: России, Монголии и Китая².

Установление в начале XX века российского протектората над территорией Урянхайского края, по сути, отразило геополитическую борьбу гигантов мировой политики — непосредственно Российской и Китайской империй, а также косвенно — Великобрита

¹ В истории Тувы ученые выделяют следующие этапы:

- Древнекаменный век (приблизительно 400-100 тыс. лет назад — приблизительно 10 тыс. лет назад).
- Неолит и бронзовый век (примерно 5000 лет до н. э. — III в. до н. э.).
- Скифское время (VIII—III вв. до н. э.).
- Грн-сарматская эпоха (II в. до н. э. — приблизительно II в. н. э.).
- Тревнетюркская эпоха (VI—VIII вв.).
- Древнеуйгурское время (с середины VIII в. до середины IX в.).
- Тува в составе государства енисейских кыргызов (с середины IX до начала XIII в.).
- Тува в эпоху империи Чингисхана и его преемников (XIII-XIV вв.).
- Тува в период возникновения и распада государства Алтын-ханов и Джунгарии (XVI — первая половина XVIII в.).
- Тува в период господства Цинской империи в Центральной Азии (с середины XVIII до начала XX в.).
- Падение Цинской династии и установление протектората России (1914).
- Образование первого самостоятельного государства: Народная Республика Танну-Тува, Тувинская Аратская Республика, Тувинская Народная Республика (1921-1944 гг.),
- Тува в составе СССР: Тувинская АО, Тувинская АССР (1944-1991 гг.).
- Республика Тыва в составе Российской Федерации (с 1991 г.).

² В настоящее время тувинцы сконцентрированы в Республике Тыва, а также проживают малыми группами в Красноярском крае, Усть-Ордынском автономном округе Иркутской области и др. районах Сибири, в ряде аймаков Монголии (Баян-Улэгэйском, Кобдоском, Хубсугульском) и Синьзян-Уйгурском автономном районе (СУАР) Китая. Общая численность проживающих в Российской Федерации носителей тувинского этноса (тувинцы и тувинцы-тоджинцы Республики Тыва, за её пределами - близкородственные тубалары, тофалары и сойоты) на начало XXI века - более 250 тыс. человек. Число зарубежных тувинцев составляет приблизительно 12 тыс. человек (*Монгуш М.В.* Тувинцы Монголии и Китая: этнодисперсные группы. Новосибирск, 2002. С. 8; Основные итоги Всероссийской переписи населения 2002 года. М., 2003).

нии (стремившейся к расширению своего влияния в Азии) и Японии (ведущей борьбу с Китаем путем продвижения идеи панмонгольского государства)³. В годы Второй мировой войны китайское руководство продолжало считать Урянхай своим⁴. Монголия также неоднократно предъявляла свои права на Урянхай⁵. Многие в исторических хитросплетениях отношений России, Монголии и Китая в XX веке объясняются пограничным положением Тувы, нередко становящейся предметом спора и практически постоянно находившейся под прессингом притязаний соседних больших государств, отчего добиться независимости в борьбе за собственные интересы тувинскому народу было всегда весьма сложно.

Завершение процесса формирования тувинского этноса датируется учеными-историками по-разному: 1) конец XV - начало XVI в. (Р. Кызласов⁶); 2) конец XVIII - начало XIX в. (С. Вайнштейн⁷); 3) вторая половина XIX — начало XX в. (Н. Сердобов⁸); 4) после октябрьской революции 1917 г. (В. Дулов, Л. Потапов⁹). Придерживаясь точки зрения С. Вайнштейна, М. Маннай-оол¹⁰ (автор новейшего исследования о происхождении тувинского этноса) расширяет временной промежуток до XVIII — нач. XIX века. Он отмечает, что в этот период сложился весь комплекс признаков, отражающих конечную стадию формирования этноса: помимо территориальной и языковой общности, а также общности хозяйственной жизни и культурных традиций (в которых значительную объединяющую роль играл распространившийся к тому времени буддизм), важным компонентом выступает выделение этнического самоназвания тувинцев — *тыва*, *тыва кижж*.

³ См.: Кузьмин Ю.В. Японские авторы о путях сближения японской и монгольской культур в начале XX века // Сибирский архив: архивные документы, публикации, факты, комментарии: науч.-популяр. историко-краеведч. сб. Иркутск, 2000. Вып. 2. С. 45-50.

⁴ По китайским источникам, так в 1943 году на международной конференции в Каире говорил Рузвельту сам Чан Кай-ши. Даже в конце 1970-х гг. один из руководителей КНР в беседе с иностранцами отмечал: «Вы, немцы, не должны забывать, что мы, китайцы, утратили Тува в том асе 1944 году, в котором вы потеряли Кенигсберг» (Саая С.В. Россия — Тува — Монголия: «центрально-азиатский треугольник» к 1921-1944 годам. Абакан, 2003. С. 149-150).

⁵ О притязаниях Монголии см. в указанной монографии С.В. Саая, а также: Москаленко И.П. Этнополитическая история Тувы в XX веке. М., 2004.

⁶ Кызласов Л.Р. История Тувы в средние века. М., 1969. Г. 173.

⁷ Вайнштейн С.И. Происхождение и историческая этнография тувинского народа: автореферат дисс.... док. ист. наук. М., 1970. С. 15.

⁸ Сердобов Н.А. История формирования тувинской нации. Кызыл, 1971. С. 249.

⁹ Дулов В.И. Социально-экономическая история Тувы (XIX - начало XX в.). М., 1956. С. 5; История Тувы. Т. 1. М., 1964. С. 254.

¹⁰ Маннай-оол м.Х. Тувинцы: происхождение и формирование этноса. Новосибирск, 2004. С. 118-141.

Происхождение данного этнонима исследователи чаще всего связывают с племенами *дубо* (*тубо*, *тупо*), упоминаемыми в китайской хронике «Таншу». *Дубо* жили в I тыс.н.э. на территории восточной части Тувы в верховьях Енисея и в районе озера Хубсугул. Академик Н. Абаев подвергает сомнению данную точку зрения, по которой *дубо* выдвигают в качестве прямых этнических предков западных танну-уряныхайцев (а также их идентификацию со сходными для китайского языка этнонимами *ту бас*, *туфа*, *тубо*, *туба*)¹¹.

Вариантами самоназвания *тыва* считают *тува*, *тубо*, *туфа*, *тума*, *туха*. С ними очевидны связи таких этнонимов, как *тубалары* (этническая группа в составе современных алтайцев), *тофалары* (современный этнос Восточной Сибири), *тумат* (родовое имя, распространенное в Туве). Существует точка зрения, по которой слова *туба* и *йыш* являлись в прошлом синонимами (означая «тайга; чернолесье; горы, покрытые лесом»), а параллель *тыва кижик* (тувинск.) — *тыы киситэ* (якутск.) сводится к понятию «горный человек»¹².

По поводу других этнонимов — *урянки*, *уряныхаты*, *уряныхайцы*, *сойаны*, *сойоны*, *сойоты* — в целом можно утверждать, что такое название им дали соседние народы, а для самих тувинцев эти этнонимы нехарактерны. Самоназвание тувинцев — *тыва* — далеко не сразу было принято соседними народами: вплоть до начала XX века в монгольских и российских официальных и исторических документах фигурировали либо *уряныхайцы*, либо *сойоты*. Хакасы и алтайцы называли тувинцев *сойанами*. Происхождение этнонима *уряныхайцы* — вероятнее всего, идет от китайского *улянга*, *улянгай*. Так называли одно из монгольских племен Юго-Востока Внешней Монголии, потомков древних *дун-ху* и *хи*¹³. Именно этот этноним дал название старой Туве — Танну-Урянхай, Урянхайский край.

Другой вариант объяснения, идущий от Сыма Цяня, — название горы Ухуань, где осела часть протомонгольских племен *дун-ху*. Есть и другие мнения. О *хойин-уряныхах* (лесных уряныхатах) писал Рашид-ад-Дин, об *оренгах* в составе кыргызов сообщал В. де Рубрук. По Ли Далуну, название «Урян-хай» появилось в эпоху Цин. Известно, что в X-XII вв. уряныхаты заселили северо-восточные земли Монголии и Забайкалья, составили большое войско (из 1000 всадников), охранявшее заповедное место с останками Чин

¹¹ Абаев Н.В. Этноисторические аспекты «Урянхайской проблемы» в связи с «Урянхайским пограничным вопросом» // Научные труды Тувинского гос. университета. Вып. 2. Т. 1. Кызыл, 2005. С. 46-52.

¹² Ксенофонов Г. Урянхай — сахалар. Иркутск, 1937. С. 62-64.

¹³ Более подробно об упоминаемых в данном разделе племенах можно познакомиться по текстам работ ученых разных стран и времен, собранных в антологии «Урянхай: Тывадептер» (М., 2007-2008).

гисхана в Бурхан-Халдуне. Выдающиеся полководцы Чингисхана — нукеры Субэдей-Вагадур и Джелме — были из числа урянхатов. Монгольские и российские ученые придерживаются точки зрения, по которой урянхи того исторического периода связаны с предками современных тувинцев.

Другой этноним — *сойот* — возник в монгольской среде как форма множественного числа от *соян*. Данный этноним, очевидно, тесно связан с топонимом *Соян, Саяны*. Сойоты сейчас — один из малых народов современной России, живущий в Восточной Сибири и являющийся потомками тувинских родоплеменных групп. Русские источники заимствовали это название тувинцев, называя отдельного представителя нации *сойот (соёт)*, а народ — *сойотами (соётами)*. Данный этноним использовался русскоязычным населением Тувы и в советское время, но к концу XX в. практически вышел из употребления. При этом на рубеже XX-XXI вв. в Туве отмечается возрождение старого названия края — *Урянхай*¹⁴.

Связи современных тувинцев с соседними народами определяются, безусловно, кочевым способом жизни и различными историческими процессами. Например, тувинцы, которые кочевали по Минусинской котловине (и названные позднее *бельтирами*), в итоге смешались с местными племенами и составили один из компонентов этноса современных *хакасов*. Кочевавшая в верховьях реки Иркут часть родоплеменной группы *иргит* (так называемые *тункииские сойоты*) постепенно ассимилировалась *бурятами*. Ряд кочевавших в окрестностях Телецкого озера родоплеменных групп тувинцев остались в этих местах, войдя в этнический состав *алтайцев* (которые также обживали эту территорию). Тувинские племена, называемые *хубсугульскими урянхайцами*, вошли в состав *монголов* (они кочевали в районе озера Косогол с XVII-XVIII вв.). Тувинские племена, кочевавшие южнее хребта Танну-Ола до территорий современных г. Кобдо и сумона Цэнгэл Баян-Улэгэйского аймака Монголии, оказались изолированными от основных масс тувинцев. Они были вытеснены на запад, в Монгольский Алтай и стали называться *монгольскими урянхайцами*. *Урянхайцы-мончак*, соседствующие с ними, называют себя *сойон* либо *тува*¹⁵. Так соседние тюрко- и монголоязычные народы оказались кровно связанными с предками современных тувинцев, что объясняет глубокие связи во многих областях их этнокультуры.

¹⁴ Сейчас так называются: один из коллективов Тувинской государственной филармонии (мюзик-холл «*Ураанхай*»), еженедельная газета «Урянхай неделя», Кызылский комбинат «Урянхай» по производству мясных полуфабрикатов и колбас (включая и маркировку продуктов, типа «Пельмени «Урянхайские»»).

¹⁵ Добавим к этому свидетельство Кужугета Шойгу: «Тувинцы, живущие в местечке Цэнгэл Монголии, называют себя тувинцами Кобдо, а нас — тувинцами Тан- ды» (*Шойгу К. Танну-Тыва: страна озер и голубых рек*. М., 2004. С. 93).

С другой стороны, значительное количество монголоязычных племен проникло в Туву во времена расцвета монгольской империи (XIII-XIV вв.). Оставшись в Туве, они смешались с местным населением, переняли тувинский язык. Так у тувинцев сформировался центрально-азиатский физический тип, характерный для представителей большой монголоидной расы. В свою очередь, в состав монголоязычных этносов вошли различные тюркоязычные элементы (и в том числе тувинские этнические группы), приняв участие в их формировании на разных исторических этапах.

Добавим, что помимо доминирующих тюркских, а также монголоязычных элементов, этнокомплекс тувинцев (согласно С. Вайнштейну¹⁶) включает в себя также самодийские, кетские и тунгусские компоненты.

Тувинцы — представители монголоидной расы, при этом жители разных районов весьма отличаются друг от друга по внешнему облику. Учеными выделяются несколько антропологических типов тувинцев¹⁷: центрально-азиатский (более всего — западная Тува); южно-сибирский (преобладает в центральной Туве); байкальский, близкий эвенкам и эвенкам (тоджинцы-оленоводы на востоке Тувы); смешанный тип (тоджинцы-скотоводы).

В плане этногенеза неожиданный результат дали исследования генофонда населения Республики Тыва, проводившиеся учеными в конце 1990-х гг.: сравнительный анализ разных типов мтДНК у тувинцев, хакасов, алтайцев, шорцев, сойотов, бурят, монголов, северных китайцев, тибетцев, корейцев свидетельствовал о том, что из всех азиатских народов именно тувинцы (и этнически близкие к ним сойоты) показывают наивысшую вне Американского континента частоту «американских» типов мтДНК. На основе дополнительного (также этно-сравнительного) исследования последовательностей нуклеотидов в изученном участке молекулы мтДНК ученые сделали вывод, что именно тувинцы генетически наиболее близки древнему населению Саянского региона, и что данный регион есть «азиатская колыбель» предков американских индейцев¹.

Историческая родина тувинцев — территория современной Тувы, определяемая Саянами и бассейном верхнего Енисея, в период II в. до н.э. — I в. н.э. была периферией державы воинственных гуннов (*хунну*), с VI по XIV в. входила в состав суперэтнополитических

^[1] См. указанную в сноске 7 диссертацию.

¹⁷ Данные приведены по монографии М. Маннай-оола (см. вышеуказ. изд., С. 15-16).

¹⁸ Захаров И.А., Ондар У.Н., Доржу Ч.М. Генетические связи тувинцев с американскими индейцами // Ученые записки ТИГИ. Вып. XIX. Кызыл, 2002. С. 126-130. Данное исследование опровергло существовавшую до того точку зрения, что прародиной предков индейцев была, вероятно, территория современной Монголии и/или Маньчжурии. Профессор МГУ биолог И.А. Захаров-Гезехус в рамках пле

государств, сыгравших большую роль в истории кочевой цивилизации и этнополитике Центральной Азии и Саяно-Алтая: Древнетюркского, Уйгурского, Древнекыргызского каганатов и Монгольской империи чингизидов. Для истории Тувы большое значение также имело Великое переселение народов: гуннов, тюрков, монголов из глубинных степей Центральной Азии в Европу. Все эти факторы во многом определяют особенности постепенно складывающейся национальной культуры и разнообразные связи тувинской музыки с музыкальными традициями иных современных тюрко-монгольских народов.

Формирование этноса в составе мощных раннефеодальных государств определяло становление и развитие феодальных отношений в самой Туве¹⁹. Важную роль также сыграло установление с начала XVII в. торгово-экономических, культурных и иных связей с народами Российского государства. У тувинцев сложились три основных хозяйственнокультурных типа (ХКТ): 1) кочевые скотоводы горно-степных районов; 2) кочевые и полукочевые охотники-скотоводы зоны тайги (небольшие группы—в основном, в Тоджинской котловине и по среднему Каа-Хему); 3) охотники-оленоводы (жители обширной горной тайги Восточной Тувы). Из них доминирует первый тип²⁰.

Поскольку к тому времени в Туве уже сложились основные типы хозяйствования, то основу товарообмена со стороны тувинского населения составляли продукты животноводства и охотничьего промысла. Товарно-денежные отношения были пока в зачаточном состоянии. Скот, пушнина и чай чаще всего выполняли функцию денег, а *торбак* (годовалый бычок), беличья шкурка, кирпич зеленого чая — роль единицы обмена. Имеющиеся у тувинцев китайское, гамбургское серебро и русские денежные знаки преимущественно копились у знати. В товарообмене отражались особенности природно-хозяйственных факторов разных районов Тувы: южные тувинцы не имели возможности возделывать хлеб, поэтому выменивали на него продукты животноводства (зато имели каменную соль, которая имела большую ценность для всех), а центральные тувинцы за зерно (ячмень, просо) и южные — за скот покупали у тоджинцев пушнину (потому что именно ею уплачивался *албан* — принудительная натуральная рента

нарного доклада на II Международной научной конференции «Биоразнообразие и сохранение генофонда флоры, фауны и народонаселения Центрально-Азиатского региона» (г. Кызыл, 26-30 сентября 2007 г.) также озвучил данные генетических исследований, по которым современные тувинцы ведут свое происхождение всего от 4 женщин, живших на территории Тувы 30 тыс. лет назад.

¹⁹ Наиболее подробно особенности тувинского феодализма рассмотрены в капитальной монографии Дулова (*Дулов В.И. Социально-экономическая история Тувы...*)

²⁰ Соотношение этих типов (по С. Вайнштейну), соответственно - 95%, 3% и 2%.

маньчжуро-китайским феодалам). Кроме того, тоджинцы осуществляли посредничество в торговых отношениях между центральными и западными тувинцами, тофаларами, бурятами, дархатами, западные тувинцы — с алтайцами, а южные — с монголами, бурятами.

Торговля с Китаем была налажена в начале XVII века. Однако захватившие Туву в середине века представители династии Цин (времени распада империи Цин: 1842-1911) запретили торговлю китайским и монгольским купцам в Туве (чтобы особенно ценная пушнина в виде налога — *албан* — поступала только китайскому императору). Тувинцы же все равно торговали с монголами, продавая скот, хлеб и пушнину и покупая через монголов китайские товары. Прямые торговые связи Южной Тувы и Монголии весьма активны и в наше время. Постепенно развивающаяся на территории Тувы русская торговля привела к открытию в 70-80-х гг. XIX в. факторий русских купцов, которые торговали мануфактурными изделиями (в основном, тканями), пушниной (которую тувинские араты покупали для уплаты албана цинским властям) и табаком²¹.

Конец XIX века отмечен активным процессом освоения территории Тувы населением Российской империи, продолжающимся и далее. Важную роль в нем сыграло переселение на тувинские земли старообрядцев²², которых многие исследователи называют «пионерами русской колонизации в Туве».

Приводимые А. Стороженко²⁸ материалы подворного обследования русского населения Урянхая уже в начале XX в. показывают, что к 1914 году на территории Тувы было около 30 населенных пунктов с общим числом русскоязычного населения около 4,4 тысяч человек, из которых старообрядцы составляли почти 31%, а православные — вдвое больше. Немало проживало и мусульман (в источнике — магометан) — более 3%. Приверженцы остальных конфессий (баптисты, лютеране, иудеи и др.) составляли менее 1%.

²¹ Исследователь Н.Ф. Катанов подметил следующую особенность: на рубеже XIX-XX вв. бедное аратское население Тувы было одето за счет товаров русских купцов, а тувинская знать одевалась в китайские ткани и имела много предметов утвари, привозимых из Китая (несмотря на все запреты цинских властей, китайские торговцы в конце XIX в. упорно осваивали Туву, нередко образуя и семьи на новом месте).

²² Первая попытка переселения была предпринята (по данным В. Дулова) в 1862 году. Причины переселения старообрядцев в Урянхайский край многообразны: аграрный кризис в России, поиск легендарного Беловодья (или Белогорья), позднее к ним прибавилось желание укрыться подальше от войн, революций, колхозов и раскулачиваний. См.: *Татарщица М.П.* Старообрядцы в Туве: историко-этнографический очерк. Новосибирск, 2006. С. 17.

²³ *Стороженко А.А.* Роль старообрядцев в процессе хозяйственного освоения Тувы русскими переселенцами в конце XIX — начале XX века // *Этносоциальные процессы в Сибири*: тем. сб. Вып. 4. Новосибирск, 2001. С. 134-137.

Старообрядцы зачастую становились основателями новых населенных пунктов²⁴. Заселение ими Тувы шло стихийно (без участия российских властей) и было подготовлено предыдущей историей русско-тувинских отношений (первые контакты относятся к началу XVII века). В хозяйственном плане старообрядцы создали комплексное мелкотоварное хозяйство, которое позволило им закрепиться в Туве. Большое развитие (помимо традиционных земледелия и скотоводства) получили такие отрасли старообрядческого хозяйства, как мараловодство, пушной и рыболовный промыслы, торговля. Старообрядцы сумели прижиться в Туве, укрепляя путем взаимовыгодной, честной торговли русско-тувинские отношения, избегая любых конфликтов с местным населением. Многие из русских жителей современной Тувы имеют именно старообрядческие корни.

К началу XX века население Тувы в социальном плане было достаточно дифференцированным, чему способствовало зарождение и развитие капиталистических отношений. Тувинская верхушка сосредоточила в своих руках основное количество скота (в разы и десятки раз превосходившее количество скота рядовых аратов), в то время как людей, лишенных средств производства, становилось всё больше. В аратской среде сформировались новые социальные группы - карайбашство, среднее крестьянство, беднота и батрачество.

Данные, приведенные историком А. Сергеевой²⁵, говорят о резком классовом расслоении тувинцев, что характерно для периода зарождения капитализма. Простое население испытывало сильный гнет сразу с нескольких сторон: достаточно отметить, что общий ежегодный албан со всей Тувы в пользу китайского императора составлял 9000 шкурок соболей, а к нему добавлялись уртельная (ямская) повинность и всякие поборы, взятки в пользу местных и цинских чиновников. В итоге простой арат платил податей в размере, составляющих почти треть его дохода. Из-за неразвитости денежных отношений процветали обман при товарообмене, долговая торговля, поборы со стороны лам.

Рабочий класс в Туве появляется в начале XX века благодаря развитию золотодобывающей промышленности, где к привезенным из-за Саян русским рабочим постепенно присоединялись тувин

²⁴ Особенность поселенческой структуры Тувы заключается в том, что многие поселки имеют двойное название — русское и тувинское. Если тувинское чаще связано с географическим положением и особенностями ландшафта, то русское отражает имя русских первопоселенцев, например: *Тоора-Хем* («поперечная река») — Медведевка, *Дерзиг-Аксы* («устье свирепой реки») — Даниловка, *Кундустуг* («места, изобилующие выдрой») — Фёдоровка и т. п.

²⁵ Сергеева А.Р. Социальная дифференциация тувинского общества в конце XIX — начале XX века // Этносоциальные процессы в Сибири: тем. сб. Вып. 4. Новосибирск, 2001. С. 151-154.

ские — чаще всего разорившиеся араты (несмотря на то что плата за труд была мизерной). Разительный контраст между уровнем жизни богатых и бедных урянхайцев отмечали практически все иностранцы, побывавшие в Туве на рубеже XIX-XX веков.

Добавим, что в Туве существовал также такой вид повинности, как *кочага* (или *медээ*), состоявший в том, что араты на определенный срок становились бесплатной прислугой для подсобных работ феодалам или высшему дамскому духовенству. Кроме того, часто обедневшие араты жили при богатых родственниках в качестве *эи болганулус* («постоянных спутников»), прислуживая и получая некоторую помощь и в виде старых вещей, имея возможность иногда использовать скот.

Господство до 1912 г. на территории Тувы маньчжуро-китайских властей выразилось в насаждении ими управленческой системы, по которой Урянхай делился на *хошуны* (районы), а те — на *суметы*, состоявшие из *арбанов*. Цинские власти выделили 4 *хошуна* Танну-олинских тувинцев: Тесийнгольский (Тес-Хемский, или Огон-нарский), Хемгольский (Салчакский), Тоджинурский (Тоджинский) и Хубсугульский (Хасутский). С 1808 г. к существующим хошунам добавился пятый — Хемчикский (Даа)²⁶. Во главе тувинских хошунов стоял *амбын-нойон* (имевший княжеский титул *бэйли* и воинское звание *мейрен-дзаигин*). Он подчинялся китайскому *цзянь-цзюто* (генерал-губернатору), находившемуся в Улясутае.

Управление тувинцами и монголами осуществлялось с 1768 г. в Улясутае, а также в Кобдо. С 1787 г. общее управление всеми тувинскими хошунами перешло к тувинскому *зайсацу* Дажы (сын предводителя тувинцев в борьбе против маньчжур в начале XVIII в., знаток монгольской письменности и буддизма), произведённого в чин мэйрена (командира дивизии). Его потомки управляли тувинцами в XVIII-XIX веках. Во главе хошунов стоял *үгердаа* (из местной знати), который собирал албан, ведал административными и судебными делами. Цинские власти ввели свою систему знаков отличия: шарики разного цвета (*чиңзе*) на головных уборах, типы церемониальной одежды. Персональные печати нойонов являлись символами реальной власти. Была также введена воинская повинность: из солдат шести сумонов получался полк, из пяти полков — дивизия, а из пяти дивизий — корпус.

²⁶ Кроме них, были еще хошуны, которыми владели северомонгольские князья, а также хошуны тувинцев (кочевавших в Монгольском Алтае, по р. Кобдо), управляемые цинскими властями непосредственно из Кобдо. В XIX в. были также тувинцы - подданные халхасских князей. Разделение тувинцев по хошунам просуществовало до 1907 г., к моменту образования Алтайского округа, куда отошли тувинцы Монгольского Алтая.

Но, несмотря на все маньчжуро-китайские нововведения, внутри самого тувинского населения сохранялась родоплеменная структура. Формирование классового расслоения не изжило окончательно общинно-родовые отношения, самым ярким пережитком которых можно считать охотничью артель (чаще всего встречаемую на Тодже). Традиционный способ поселения а а л ь н о й общиной чаще всего связывал кровных родственников. Другой формой поселения было байское аальное хозяйство, в составе которого также часто были обедневшие родственники. Разные формы взаимопомощи и экономические связи внутри одного рода, круговая порука, родовые клейма скота, обычай поделиться охотничьей добычей со встретившимся человеком — также пережитки общинно-родовых отношений, отмечаемых историками далее в начале XX века.

Действительно родовые связи оказались весьма крепкими, сохраняющими своё значение в жизни тувинцев и по сей день, а многие из родовых самоназваний стали фамилиями современных тувинцев (особенно распространены фамилии Монгуш, Ондар, Ооржак, Салчак, Оюн и др., на Тодже — Кол). Добавим, что в процессе формирования тувинского этноса ни один из родов не приобрел явно господствующего статуса²⁸, т. е. элита (в смысле стабильной «верхушки» общества в виде правящих фамилий) внутри тувинского общества, по существу, так и не сформировалась, что объясняет специфику отношений (построенных на постоянном соперничестве в борьбе за власть) между родами и в современной Туве.

Таким образом, особенностью формирования тувинского этноса является то, что данный процесс (поскольку территория Тувы

²⁷ Например, тувинцы Оюннарского хошуна (разделенного на 4 сумона) называли себя *оюн, сат, донгак, батара, кезек-соян, тодуг, өөлет, сарыг, телег, унгеи*. Жители Салчакского хошуна (тоже разделенного на 4 сумона) называли себя *салчак, өөлет, иргит, соян, хойук (хот), балыкчы, хертек, кускун, кыргыс, мунгат, хээрет (кереит), баят (баят)* и др. В четырех Тоджинских сумонах жили те, кто называл себя *кол, соян, чооду, кара-тодуг, хаасут, хемдээ*. В трех Хасутских сумонах жили следующие роды: *хаасут, иргит, галучин, мундей, хуреклег, шерхитин*. В десяти сумонах Хемчикского (Даа) хошуна жили следующие роды: *хомишук, иргит, монгуш, кара-монгуш, саая, иштии-оорокак, кедээ-ооржак, ондар, ой-ондар, уйгур-ондар, кара-ондар, чанагаиш-ондар, ховалыг, өөлет, дөрбет, хойук, сарыглар, кыргыс, тавы, шаагай*. И ещё много тувинских родов (в т. ч. *тюлюш, маады, донгак, хертек, кужугет, тумат, кара-сал* и др.) входило в состав хошунов, управляющихся не тувинскими, а иноземными князьями. М. Маннай-оолом составлена карта расселения родов по территории Тувы в XIX — начале XX вв. (см. в вышеуказанной монографии).

²⁸ Историк Дулов всё же считает, что большинство тувинских нойонов происходили из старой родовой аристократии. Рассуждая оо «институте тувинских цзайсанов», ученый делает вывод, что «это бывшие родовые старейшины, родовые начальники» (Дулов В.И. Социально-экономическая история Тувы. XIX—начало XX в. М., 1956. С. 184-188).

много веков находилась под властью завоевателей) происходил в условиях отсутствия государственности — первое тувинское государство (Тувинская Народная Республика) возникло только в 1921 году. Кроме того, высокая рассредоточенность по 'большой территории' весьма малочисленного народа (к тому же никогда не стремящегося к завоеванию иных народов или новых земель) и господствующие внутри тувинского общества патриархально-родовые отношения долго не способствовали появлению объединяющей национальной идеи — до тех пор пока углубляющееся социальное расслоение и давление со стороны китайских властей не достигли критического уровня.

В начале XX века коренное население Тувы составляло, по всей вероятности, не более 50 тыс. человек (точных данных нет). Динамика роста численности тувинского этноса на территории Тувы в период Новейшей истории выглядит следующим образом²⁹:

Год	Источник данных	Кол-во человек
1913	Данные А.П. Бенигсена и В.Л. Попова	52 300
1926	ТНР	58 117
1931	Сельскохозяйственная и демографическая перепись ТНР	64 911
1959	Всесоюзная перепись населения	97 996
1970	Всесоюзная перепись населения	135 306
1979	Всесоюзная перепись населения	161 888
1989	Всесоюзная перепись населения	198 448
2002	Всероссийская перепись населения	248 400

Как показывают приведенные данные, наибольший показатель роста коренного населения отмечается в советский период, что объясняется в первую очередь успешными результатами в борьбе со многими болезнями в эти годы и введением ряда культурных преобразований. Таким образом, за минувшее столетие коренное население Тувы выросло почти в 5 раз, сохранив не только генофонд, но и свой язык, национальные традиции и самобытную культуру.

Современные китайские историки продолжают вспоминать о правах Китая на Урянхай, хотя именно во времена господства династии Цин в Туве особенно широко развернулась борьба за национальную независимость. Восстания аратов, отказывающихся повиноваться маньчжуро-китайскому режиму, начались примерно с середины XIX века, достигнув апогея в период 70-80-х гг. Событие 1883-1885 гг., названное «восстанием 60 богатырей» («Алдан Маадыр»), вызвало наибольший резонанс в народном сознании и оставило яркий след в культуре тувинцев. Его жесточайшее по-

²⁹ Данные приведены по вышеуказанной монографии М. Маннай-оола, С. 144.

давление показало решимость китайских властей крепко «держать руку» на окраинах империи, где особую роль играют горные рубежи³⁰ - в данном случае Саяны.

§ 2. Природно-анималистический мир тувинцев и таманская обрядность в аспекте звуковых представлений

Горные цепи окружают жителя Тувы практически везде, становясь неотъемлемой частью привычного пейзажа. И даже в жаркой степи горизонты очерчены голубовато-белой дымкой горных вершин: неслучайно распространено выражение «*Ак-кок Ты, вам*» («Моя голубая, зеленая Тува»), Природная отгороженность края необычайно глубоко внедрена в сознание коренных жителей: выражение «за Саянами» означает «там» (т. е. за пределами Тувы)³¹. Таким образом, формируется мировоззренческая оппозиция «Здесь (Тува) — Там (весь остальной мир)».

Центральная часть Тувы — Саянская котловина (её высота составляет 500-600 м над уровнем моря), которую окружают хребты — Западный Саян, Шапшальский, Цаган-Шибэту, Танну-Ола и др. На юго-западе республики расположен самый высокий горный массив — Монгун-Тайга (3970 м). На востоке — юго-западные склоны Восточного Саяна, Тод-жинская котловина (с юга огороженная хребтом Обручева) и нагорье Сеигилен. Более половины всей площади Тувы (а она достаточно большая — 170,5 тыс. км², позволяющая разместиться нескольким европейским государствам) занимают горные леса (кедровые, лиственничные), и котловинах — степи.

³⁰ Карта-схема Китайской империи включает 15 священных гор, куда входят горы Алтая, а значит и Саяны (как неотъемлемая часть единого Саяно-Алтайского нагорья). Согласно древнекитайским представлениям, горы господствуют над равнинами, отсюда и геостратегическая установка - контролирующей горы властвует и над окружающей их местностью. Имперским стремлением выстроить единую систему внешней ограды в виде буферных зон объясняется отношение к Тапну-Урянхаю как к «щиту» для внутренних земель Китая от вторжения северных и западных соседей. См.: Колмаков А.Г. К вопросу о месте и роли Танну-Урянхая во внешнеполитической доктрине Цинского Китая // Научные труды Тувинского гос. университета. Вып. II. Т. I. Кызыл, 2005. С. 12-14.

³¹ Данный фактор философам и журналистам Чимизой Даргын-оол рассматривается как положительный и отрицательный: «Это и хорошо, и плохо. Хорошо, потому что в «каменном мешке» сохранилось много древних ценностей, которых не размыли волны исторических катаклизмов и миграции населения [...] Плохо, потому что обособленность становится главным препятствием для развития ныне». См.: Даргын-оол Ч. Резкая континентальность тувинцев: зарисовки об особом внутрисаянском мире // Центр Азии. 2004. № 32 (13-19 августа).

На территории Тувы берет свое начало одна из крупнейших рек Евразии, самая многоводная река России — Енисей (*Эне-Сай*). В центре республики собственно Енисей — *Удуг-Хем* (Великая река) начинает свое течение в результате слияния Малого (*Каа-Хем*) и Большого Енисея (*Бий-Хем*). Это место тувинцы издревле называли *Хем-Белдири* (слияние рек), связывая именно с ним предание о герое *Амыр-Санаа*, который обещал вернуться в Туву, когда здесь будет основано крупное поселение³². В 1914 г. в этом месте был заложен город Кызыл — столица республики, а позже установлен обелиск географического Центра Азии.

Территориально Тува очень удалена от всех океанов, что объясняет резко-континентальный климат (амплитуда температур достигает 100° по Цельсию: зимой температура может опуститься до -50°, а летом дойти до +50°). Для Тувы характерны: большое количество солнечных дней в году, повышенный фон природной радиации, разнообразие лечебных источников и озер, насыщенная голубизна неба. Цветовая гамма окружающей природы Тувы (как и воздух) заметно отличается от соседних Хакасии, Алтая и Монголии.

Разнообразие ландшафтов (степи, тайга, горные перевалы, водоемы) определяет различные природные звуко-акустические эффекты: по мнению тувинских музыкантов, лучшее звучание горлового пения наблюдается на берегу реки (или озера) при наличии напротив скалы (или горы).

Тувинцы сильно привязаны к своей родине: многие современные музыканты, часто гастролирующие за рубежом, признаются, что уже через месяц после отъезда начинают испытывать глубокую тоску по родине, порой доходящую до депрессии, что лишь дома им хорошо, а за Саянами — нет. Тувинцы любят не только всю Туву, но и свою «малую» Родину — место, где родились и выросли, воспевая в народном искусстве родные речки и озера, горы и перевалы, тайгу и степи. Образы родной природы имеют многообразное отражение и, пожалуй, занимают центральное место в фольклоре.

Уникальность природы Тувы — в соседстве на её территории весьма разных типов природных зон (почти вся шкала: от альпийских лугов Монгун-Тайги — до полупустынь Эрзина). Отсюда — многообразие видов флоры и фауны, а также пород домашнего скота в традиционном хозяйстве.

Основу любого домашнего хозяйства тувинцев традиционно составляют лошади, мелкий рогатый (овцы, козы) и немного крупный рогатый

³² Амыр-Санаа — фольклорный образ, общий для монголов, тувинцев, алтайцев, калмыков.

скот (коровы), к которому прибавляются животные, характерные для данной местности: на Тодже — северные олени, в Монгун-Тайге и Бай-Тайге — яки (в Туве называемые *сарлыками*), в Овьуре и Эрзине — верблюды. Образы животных представлены не только в топонимике Тувы (например, *Теве-Хая* — Верблюд-скала), но и в устном народном творчестве и являются одним из важнейших мотивов народного искусства резьбы по камню — агальматолиту (*чоңар-даш*), который продолжает на новом историческом этапе традиции анимализма, идущие от «звериного стиля» скифской эпохи.

Вековые традиции разведения различных пород животных интересны также с культурологической точки зрения. Как отмечает в своей книге В. Даржа, «Конь — матрица, точный слепок национального характера народа, создавшего его [...] Конь здесь выступает своеобразным ключом к пониманию культуры тувинцев-кочевников»³³.

Тувинский конь — ближайший родственник дикой лошади Пржевальского, сохранившийся из далеких времен почти в первозданном виде. Эта лошадь — небольшая, очень выносливая и неприхотливая — идеально подходит для кочевого способа существования в условиях сурового климата, позволяя передвигаться на большие расстояния, перевозить весь скarb (в том числе и юрту) и быстро уходить от опасности. Во время Великой Отечественной войны 1941-45 гг. выносливость тувинских лошадей, подаренных Красной Армии народом ТНР, была высоко оценена российскими казаками-кавалеристами.

В. Даржа также высказывает интересную мысль, что конные скачки (вкупе с обязательными состязаниями в стрельбе из лука и борьбе *хуреш* — так называемые «три игрища мужей»), традиционно проводимые на летнем общенародном празднике *Наадым* (обычно трактуемом как праздник животноводов) — вероятнее всего, древний воинский праздник кочевников Азии, своеобразная система подготовки и отбора лучших воинов, стрелков и лошадей через соревнование и стимулирование³⁴. Специалисты также отмечают, что древнетюркским способом скачки проводятся у тувинцев, алтайцев, монгол и бурят³⁵.

Для кочевника конь — основа жизни: главный транспорт и источник пищи (мясо, кумыс). Образ коня многообразно присутствует в музыкальной культуре Тувы: конской головой украшаются струнно-смычковые инструменты (*игил*, *бызаачы*), голосу коня традиционно

³³ Даржа В. Лошадь в традиционной практике тувинцев-кочевников /отв. ред. Г.Н. Курбатский. Кызыл, 2003. С. 4-5.

³⁴ Там же. С. 38.

³⁵ Бойбу Г.К.-С., Оорокак Х.Д.-Н. Традиционные конные состязания тувинцев // Научные труды Тувинского гос.университета. Вып. V. Т. II. Кызыл, 2007. С. 177.

подражают в наигрышах на игиле, ритм конской скачки пронизывает многие сочинения тувинских авторов разных поколений. Ездовыми животными в Туве выступают также верблюды и олени. Отношение к столь универсальным домашним животным (не только транспорт и пища: верблюжья шерсть — для одеял, шкурки оленей — для обуви и покрытия чумов³⁶) — максимально практичное и в то же время глубоко уважительное.

Проводя много времени на открытом воздухе, тувинцы — скотоводы и охотники — накопили богатый фонд тонких наблюдений (в том числе и звуковых) об окружающей природе, позволяющих им вовремя реагировать на опасности и четко ориентироваться в изменении жизненно важных природных условий. Используя понятие *звукового календаря кочевника*, В. Сузукей связывает его, в первую очередь, с циклом сезонных перекочевков, иллюстрируя на фольклорном материале. Это ценное с культурологической точки зрения наблюдение напрямую объясняет широкое бытование различных звукоподражаний голосам животных и птиц в музыкальной культуре тувинцев³⁷.

Тувинцы в прошлом не отделяли себя от природы, мысля себя ее частью (причем, далеко не самой главной). Объекты природы — горы, тайга, минеральные источники (*аржааи*), деревья — одухотворялись и воспринимались антропоморфично. Высокая степень психологической включенности человека в мир природы весьма характерна для тувинского этноса. Природоохранная философия и тувинский этикет строго дозировали использование ресурсов природы: брать у природы можно было столько, сколько необходимо для жизни. Существовала система запретов по отношению к деревьям, кустарникам и травам³⁸.

³⁶ На происхождение оленеводства в Туве существуют разные точки зрения: 1) от тюрков-скотоводов; 2) из самодийской среды таёжных охотников и рыболовов без непосредственной связи с тюрко-монголами (С. Вайнштейн). Наименее ранний точный источник о существовании выючного оленеводства относится к XVII веку. На рубеже XIX-XX вв. охотники-олeneводы горно-таежной зоны Восточной Тувы имели около 400 хозяйств. Оленеводство было выючно-верховым, с доением и при необходимости — с забоем на мясо. Жилищем оленеводам (в отличие от большинства тувинцев, живших в юртах) служил чум, крытый выделанной берестой (летом), обработанными шкурами животных (зимой). Одежда шилась из шкур диких животных. Данный ХКТ (у тувинцев, тофаларов, камасинцев и дархатов, живших в сходных условиях Саян) выделяется историками в подтип горно-таёжного Саянского ХКТ охотников-олeneводов тайги. См.: *Даваа Е.К.* Оленеводство в Туве: историко-генетический аспект // Научные труды Тувинского гос. университета. Вып. III. Т. I. Кызыл, 2005. С. 65-69.

Сузукей В.Ю. Художественная трансформация звуков природы в фольклоре кочевников (О звуковом календаре кочевника) // УЗ ТИГИ. Вып. XX / ред. М.П. Татаринцева. Кызыл, 2004. С. 270-283.

³⁸ Например, священным растением считали можжевельник, поэтому срывать его разрешалось только уважаемым людям старшего поколения, причем выдергивать

Характерен рассказ А.Ш. Баира: «[...] Только сухое дерево подлежит рубке. Если дерево мокрое, т. е. живое, с листьями, ему суждено остаться неприкосновенным. Лишь когда у дерева появятся сухие ветки, тогда они подлежат рубке. Если срубить дерево с листьями, которое поднимается из глубины земли, беда придет в жизнь человека, так говорят. Если срублено толстое дерево с листьями, от старого человека уходит его *сунезин*—душа, так говорят. Если срублено тонкое дерево с листьями, от ребенка убежит его *куът* — душа, так говорят. Когда я был маленьким, запрещено было рвать цветы, растущие на земле, и рубить деревья с листьями»⁸⁹.

Высокая значимость родовых отношений и внутрисемейных связей сказалась также в том, что оппозиция «свой — чужой» стала распространяться и на восприятие природы: «родная природа — чужая природа» (причём столь конкретизированное восприятие природы не исчезло и в современной Туве). Согласно традиционным верованиям тувинцев, почти все объекты окружающего мира имели своих духов-хозяев. Духи гор почитались особенно, им приносили жертвы — обычно на перевалах, где сооружали *оваа* (кучи из камней с сухим деревом посередине). Традиция поклонения духам гор на бытовом уровне сохранилась до сих пор: многие, проезжая на автомашинах мимо *оваа*, останавливаются, чтобы оставить здесь какой-нибудь дар (деньги, угощение, привязать цветные ленточки).

Духи-хозяева озер и рек, согласно тувинским мифам, могли принимать разные образы: дух озера Сут-Холь — огромный светлый бык, дух реки Улуг-Хем (Енисей) — огромная рыба. Как отмечает Н. Алексеев⁴⁰, у тувинцев сохранились пережитки прямого почитания солнца и луны: ничего не давать в долг после захода солнца; также дни, когда луна находится в ущербе, считались запретными.

Тувинцы (как и другие тюркоязычные народы Сибири) верили и то, что дух-хозяин родовой территории одновременно является духом-покровителем рода. Поклонение этим духам переросло в почитание божеств общеплеменной территории еще в древнетюркский

пять растение с корнями, ломать у основания запрещалось, можно было брать только отдельную веточку, бережно отделяя ее от основного ствола. При этом человек, рвущий можжевельник, совершал определенный ритуал - общение с духом дерева. См.: *Даваа Е.К.* Отношение человека к природе в традиционной культуре тувинцев // *Этносоциальные процессы в Сибири: тем. сборник* Вып. 4 / под ред. 10.В. Попкова. Новосибирск, 2001. С. 180-182.

А.Ш. Баир (1904-1985) - один из бывших руководителей ТНР (глава МИД, премьер-министр ТНР, прошедший через репрессии). Его рассказ приводится по книге: *Монгуш Кенин-Лопсан.* Мифы тувинских шаманов. Кызыл, 2002. С. 35.

¹¹¹ Алексеев И.А. Традиционные религиозные верования тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1992.

период истории. У тюркоязычных народов сохранились некоторые элементы тотемизма: чаще всего тотемами признавались орел, ворон, лебедь, медведь. Вероятно, с этим связаны тувинские родовые фамилии Куулар (лебеди), Монгуш (тысяча птиц), Адыг-Тюлюш (медведь-тюлюш). Однако, если *адыг* — просто медведь, то *хайыракан* — медведь-предок и, как отмечает религиовед О. Хомушку⁴¹, смысл тувинского слова *хайыракан* (*кайракан*) эволюционировал от «медведя как духа-предка» к понятию «владыка, хозяин Вселенной» (*устуу хайыракан* — «всевышний»). Медведь (*адыг хайыракан*) считался предком человеческого рода, к нему обращались как к небесному божеству.

Космогония тувинцев (специалисты отмечают ее сходство с алтайской) содержит мифы о происхождении мира, где представлены: Небо (отец), Земля (мать), стихии-смерчи (огонь, вода, буря). Традиционная для тувинцев трёхчленная модель мира включал в себя: Верхний мир (небесный), Средний (мир людей) и Нижний (подземный мир). Наверху господствовал Курбусту-хан (позднее к нему прибавился образ из буддийского пантеона — Бурхан-башкы), внизу царил Эрлик-хан (по некоторым мифам — ранее он был одним из небожителей). Тувинцы верили также в существование различных злых духов (*аза, бук, албыс, шулбус* и др.). Несмотря на распространение буддизма, вера в духов природных явлений, силу, красоту и справедливость законов природы в жизни тувинцев всегда была сущностно более значимой, нежели постулаты буддийского вероучения.

В этом смысле весьма показательна сказка-притча Ортун-мейрена, пересказанная И.Г. Сафьяновым⁴²: «В пустынном горном ущелье, среди дремучей тайги на высокой скале, в пещере жил великий праведник (бак-ши) лама. Долго он тут жил, читал святые книги, морил себя голодом и с нетерпением ждал смерти, твердо уверенный, что душа его, очистившись от телесной оболочки, полетит прямо на небо. В этом же ущелье ежегодно охотился один бедняк-анчи (зверопромышленник). Святой лама (гиген) часто видел, как охотник убивал зверей, и молился о его великих грехах.

⁴¹ Хомушку О.М. Религия в культуре народов Саяно-Алтая: монография. М., 2005. С. 107.

⁴² Текст и сведения об авторе приведены нами по рукописи из цикла «Этюды о Сойотии» из материалов об истории, экономике, географии Тувы, собранных И.Г. и Г.П. Сафьяновыми в 1899-1930 гг. (ЦГАРТ, Ф. 239, оп. 1, ед. хр. 65, л. 73-74 об.). Приводимые в книге фотографии начала XX века с подписями И.Г. Сафьянова — были сделаны, видимо, в ходе экспедиции Ф.Я. Кона, в которой Сафьяновы принимали активное участие, — об этом свидетельствует содержащийся в том же фонде рукописный документ «Программа экспедиции в Урянхайскую землю Ф.Я. Кона и Г.П. Сафьянова» (в которой также есть раздел «Музыка и пение» с планом изучения традиционных музыкальных инструментов и специфики пения). Документ в своё время был опубликован: Кон Ф.Я., Сафьянов Г.П. Программа экспедиции в Урянхайскую землю // Известия ВСОИРГО. Т. XXXV, № 1. 1904. С. 82-88.

Однажды “анчи” застрелил самку благородного оленя (маралуху). Несчастное животное, падая со скалы, распорол себе об острые камни живот, из которого выпал детёныш, и, побившись немного между ног матери, умер вместе с ней! Вид этой тяжелой картины поразил охотника, он понял, какую жестокость совершил и тут же решил, что после этого жить ему уже нельзя: ясное солнце не будет греть сто своим светом, земля застонет под ногами такого грешника. Грустно взглянув на окружающую природу он положил ружьё в траву около убитой маралухи и затем бросился вниз с отвесной скалы, но тут свершилось чудо - не долетев немного до земли, он вдруг был подхвачен неведомой силой и унесён на небо! Всё это видел отшельник-лама из отверстия своей пещеры и удивленно думал, почему так случилось, что жестокий, преступный “анчи” взят на небо?! Наконец, после долгих размышлений, он решил, что всему причиной - святость скалы, на которой живёт он, и с которой бросился охотник, и что ему следует сделать то же самое, чтобы скорее попасть в рай. Уложив в пещере свои книги, надев лучшую одежду, взяв чётки, праведный лама взмошел на скалу и бросился вниз, но опять свершилось чудо — святой человек упал на камни, разбил себе грудь, сломал все рёбра и в страшных муках, проминая жестокое небо, скончался! Тело его медленно поедали черви, и пришедшие к нему на поклонение люди с ужасом побежали прочь»⁴³.

В представление о душе входили такие понятия, как *тын* (жизненное дыхание), *сагыш* (ум, мысль, внутреннее психологическое состояние), *сунезин* (собственно душа, называемая также *куш*). Утрата последней — прямая угроза жизни человека. Сверхъестественные существа не считались однозначно «плохими» или «хорошими»: так, духи Верхнего мира, обладающие способностью давать счастье, могли отвернуться от людей, а со злыми духами, наоборот, можно было «договориться», чтобы они не причиняли вреда людям (в том

¹³ Примечательно, что автор сказки-притчи (Ортун), по свидетельству Иннокентия Сафьянова - человек знатного рода, широко образованный (знавший монгольскую и тибетскую грамоту), принявший духовный сан хелина, совершивший паломничество в Китай (вплоть до Пекина), после чего амбын-нойон Тувы назначил его старшим чиновником особых поручений (в чине мейрена), в должности которого Ортун пробыл до самой смерти. Отличался независимостью суждений, порой вызывая раздражение и гнев амбын-нойона, отказался также от предложения духовного владыки Урянхая возглавить хурэ в Оюннарском кожуне. При этом имел огромный авторитет в народе, свято хранил обычаи старины, помогал беднякам, привлекал народных сказителей, для своих стоянок выбирал самые живописные места. Мудрая жена Ортуна, не имевшая собственных детей, позаботилась о том, чтобы у такого выдающегося человека были достойные наследники: она сама подобрала ему вторую молодую жену из бедной семьи, и родившихся детей воспитывала вместе с нею как своих родных. Ортун ненавидел китайцев-оккупантов ' I уву, осторожно относился к русским и умело сдерживал их жадные инстинкты. (Он мечтал об освобождении своей родины от цинских захватчиков, но не дождался этого момента, скончавшись в 1910 году.

числе и вернули потерянную душу-*сүнезип* больного). Эту функцию выполнял особый член общества — *хам* (шаман). Шаманами могли становиться как мужчины, так и женщины.

Традиционное представление, что падение радуги на человека влекло за собой шаманскую болезнь (эпилепсию, или «падучую»), выделяло шаманов в особую касту своеобразных проводников между мирами, способных также лечить, предсказывать, помогать в делах, насылать несчастья на врагов. В родильных обрядах шаманы участвовали редко, зато их роль в погребальном культе весьма важна: шаманы провожали покойника в потусторонний мир, «встречались» с ним, чтобы узнать, как ему на том свете и его отношение к живым родственникам. Судьба тувинских шаманов после смерти отличалась от судьбы простого смертного. Считалось, что *сүнезип* шамана оставался недалеко от места погребения и со временем мог войти в родственника, наследующего шаманский дар, поэтому особо ценились потомственные шаманы. Несмотря на все гонения на религию в советские времена, тувинцы сохранили память о своих предках-шаманах, их традициях и обрядах.

Традиция шаманства⁴⁴ продолжается в современной Туве: шаманы ведут активную практику, организуют свои сообщества, участвуют в общественной жизни. В 1993 г. в Туве впервые был проведен Международный научный семинар по шаманизму, положивший начало международным контактам тувинских шаманов⁴⁵. Большую роль в этом сыграли работы отечественных и зарубежных ученых⁴⁶, в особенности — Монгуша Кенин-Лопсана⁴⁷ (потомственного тувинского шамана, доктора исторических наук, получившего в 1994 г. звание «Живое сокровище шаманизма» от Американского фонда исследований шаманства), которые служат основой данного исследования. С точки зрения музыкальной культуры шаманский обряд представляет особый интерес, т. к. демонстрирует фазу зарождения собственно музыкального мышления (генезис), подчинённость всех видов звуковой и музыкальной деятельности ритуалу.

⁴⁴ Этнограф В. Башилов предлагает различать понятия «шаманизм» и «шаманство», отдавая предпочтение последнему. Под шаманством он понимает «форму религии и культ, центральной идеей которого является вера в необходимость особых посредников между человеческим коллективом и духами (божествами)» (Башилов В.Я. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. М., 1992. С. 6-7).

⁴⁵ II Международный симпозиум по шаманизму прошел в Кызыле в 2003 году.

⁴⁶ Среди них особо отметим финского ученого Хеймо Лаппалайнеа (1944—1994), чье завещание развеять его прах над священной горой Тувы Хайыракан было выполнено тувинскими шаманами.

⁴⁷ Кенин-Лопсан М.Б. Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Конец XIX - начало XX в. Новосибирск, 1987; *Его же*. Магия тувинских шаманов. Кызыл, 1993; *Монгуш Кенин-Лопсан*. Алгыши тувинских шаманов. Кызыл, 1995; *Его же*. Мифы тувинских шаманов. Кызыл, 2002.

Костюм шамана состоял из плаща для камлания (*хамнаар тон*) и головного убора. Плащ богато украшался различными обрядовыми деталями: две фигуры черных воронов, большое число шнурков и различных змей — плечевых, маленьких, «стреляющих», «полосатых», подвески — мешочки с курительным табаком, ленточки, лоскутки и закрепленные на спине звенящие связки металлических дудок-свирелей (*коңгураа*) с добавлением колокольчика (*коңгулуур*). Головной убор делался на основе налобной повязки, украшаемой различными элементами: полосами ткани и кожи, орнаментальной вышивкой, бусинами, клыками марала, медными рогами, перьями орла, глухаря, филина. Слегка прикрывая глаза шамана, головной убор был своеобразной маской, напоминающей мифическое существо. Современные тувинские шаманы, неоднократно выезжавшие за рубеж (в частности, имеющая большой общественный авторитет Лй-Чурек Оюн⁴⁸ — председатель шаманской организации «Тос дээр»), отмечают особую близость деталей костюма (более всего — головного убора) и некоторых обрядовых традиций тувинских и североамериканских индейских шаманов⁴⁹.

Как считает М. Кенин-Лопсан, бубен и костюм для камлания составляют общие для многих народов Сибири шаманские элементы, а своеобразие обрядовой практики народов определяется другими атрибутами — идолами (*ээрэн*)⁵⁰. Многочисленные виды эреней (образы и вместилища духов) выполняли охранные функции и использовались как в собственно шаманской деятельности, так и в повседневной жизни людей⁵¹.

⁴⁸ А.-Ч.Ш. Оюн неоднократно выезжала за рубеж (в Италию, Австрию, Швейцарию, Германию, США и др.), где участвовала в шаманских семинарах, записала Г) (.1) с шаманским камланием. В августе 2008 г. на территории Тувы состоялся десятидневный выездной семинар «О “видении” и “видении” потомственной шаманки Лй-Чурек», где Ай-Чурек Шиижековна проводила лекции, обряды, практические занятия с участниками семинара.

⁴⁹ Беседа автора с А.-Ч.Ш. Оюн. 10 марта 2007 г., г. Кызыл, шаманское общество «Тос дээр». Личный архив Е.К. Карелиной (рукопись).

⁵⁰ См.: Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства... С. 56-77.

⁵¹ Тувинские эрени весьма разнообразны: шаманское зеркало (*кузунгү ээрэн*), полосатый веер с изображением солнца и луны (*ай, хуннуг ала-челбиши*), символ духа-сироты (*өсхүс ээрм!*), белый идол (*ак ээрэн*), идол чалама (*сүлде чаямази ээрт*), «золотая подушка» (*алдын-бозагаэере71*), «небесное тело» (*дээр эди ээрэн*), полосатый моос (*ала-моос ээрэн*), идол радуги (*челээш ээрэн*), зарева (*солаңгы ээрэн*), крылатый (*чүглүг ээрэн*) и «жалящий» (*шагар ээрэн*) идолы, дух навеса (*үгек ээрэн*), дух-хранитель семейного благополучия (*суран ээрт*), идол охотников-добытчиков белки (*олчаның диш ээрени, ми шалык*), идолы животных - медведя (*адыг ээрэн*), ворона (*кускун ээрэн*), барсука (*морзук ээрэн*), волка (*бөрү ээрэн*), кукушки (*хек ээрэн*), мотылька (*ховагап ээрэн*), передней ноги лошади (*шывардаяк ээрэн*). Путешествующий по Туве в 1903-1904 гг. Ф. Кон отмечал, что эреней - множество, и для каждой болезни есть свой эрэн (Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX-XXвв.). Кызыл, 2002. С.81).

Важную роль в жизни шамана играло место его поселения: юрта шамана располагалась вдали от остальных людей, обычно рядом с так называемым «шаманским» деревом (дерево, уходящее корнями в землю и кроной — в небо, видимо, выполняло роль своеобразной передаточной «антенны» между мирами). Традиция шаманства не поощряла вступление в брак, поскольку истинный шаман должен был много времени проводить в индивидуальных обрядах («поклонах», по выражению Ай-Чурек), совершенствуя своё мастерство. Сильные шаманы сами знали, кто и где нуждается в их помощи, и шли к людям без специального приглашения. Встреча двух сильных шаманов могла перерасти в настоящий поединок, где каждый использовал подвластные ему стихии. Поэтому традиция шаманства в Туве — сугубо индивидуальная (помощник шамана — чаще всего супруга или супруг — во время обряда только мог подносить нужные предметы и следить, чтобы в экстатическом состоянии шаман случайно не поранился, не упал в огонь и т. п.).

Непременный спутник шамана — его бубен с колотушкой (*дунгур, орба*). Бубен мог иметь только сильный шаман, который должен был «дорастить» до того момента, когда духи-покровители разрешат ему изготовить свой личный бубен. Обрядовый музыкальный инструмент вместе с головным убором шамана хранили в отдельном мешке из белого войлока. В юрте для бубна было закреплено самое почетное место. После смерти шамана бубен и другую атрибутику оставляли на его могиле. Для иллюстрации отношения шаманов к бубну и колотушке (где отчетливо читаются одушевление и антропо- морфизация) приведём фрагменты текстов шаманских напевов⁵²:

<i>Орба тудуп, караам шимгеш,</i>	Держу тебя в правой руке, моя орба.
<i>Огли(айнып чайгангылап.</i>	Качаюсь я всем телом, сильно содрогаюсь.
<i>Дунгур тудуп, сүзүүм киргеш,</i>	Держу тебя в левой руке, мой дунгур.
<i>Түккуледир каккыланым.</i>	С молитвой я тебя нежно быю колотушкой.
[...]	[...]
<i>Унсар куштуң чамдыизиндан</i>	Не вы ли - частица летающей птицы?
<i>Узар сугнуң чамдызы-дыр,</i>	Не вы ли — капля воды, какую черпать?
<i>Чарт-ла сөөктүң чамдызы-дыр,</i>	Не вы ли - частица самой крепкой кости?
<i>Не вы ли - частица могучего дерева дуба?</i>	
<i>Сандан ыят чамдызы бе?</i>	
[...]	[...]
<i>Чүге менден дестиң аап, чер ?</i>	Бубен, почему ты от меня убежал когда-то?
<i>Чүнү бодааш, ойлап тур сен ?</i>	Бубен, что ты задумался и почему идешь стороною?
<i>Азы менден ояк сен бе ?</i>	Или ты не хочешь со мною дружить и сближаться?
<i>Азы чүнү сөглээр дээп сен ?</i>	Или ты что-то хотел сказать, не так ли я понял?

⁵² См.: Монгуш Кетин-Лопсан. Алгыши тувинских шаманов... С. 149-151, 398-399.

Мифологический статус определяет многофункциональность бубна: как средство перехода и связи между мирами он — то «конь» шамана, то его «лук со стрелами», то «лодка с веслом» (колотушкой). Колотушка использовалась также отдельно — как инструмент для гаданий. В гендерных исследованиях процесс воспроизведения звука ударом колотушки по бубну (где шаманский бубен — олицетворение женского, а колотушка — мужского начал) сопоставляется с сексуальным актом — актом творения⁵³. С позиции сравнительно-инструментоведческого анализа, представленного в монографии Ю.И. Шейкина⁵⁴ (автор выделяет 7 типов бубнов в культурах народов Сибири, классифицируя их по региональному принципу), бубны тувинских шаманов относятся к алтае-саянскому типу (представлены подтипы I и II, также — «бубен Оленя» и «бубен Льва»).

Характерные для Тувы материалы изготовления: для бубна — лиственница, тальник, шкура горного козла (марала, косули), для колотушки — рог лося либо корень сосны (кедра, можжевельника), шкура медведя (горного козла). На одном конце рукоятки тувинских бубнов часто вырезаются изображения мифической птицы Хан-Херети и шамана, на другом — изображения трех змей, к верхней части прикрепляется *ыдык* (деталь из трех лоскутов ткани красного, синего и белого цветов), на перекладину могут подвешиваться бронзовые дудки-свирели и 12 наконечников стрел. Колотушка также украшается орнаментом, к обратной стороне крепятся 4 звенящих кольца, продетая через отверстие полоска белой ткани завязывается узлом (полученная петля надевается на палец или руку).

Шаманский обряд—камлание⁵⁵ (от *кам, хам*— «шаман») является важной составляющей традиционной культуры тувинцев. Поскольку шаманский обряд предполагал наличие участников (зрителей), то он, по мнению театроведа А. Кужугет, приближался к театрализованным представлениям, имеющим определённую драматургию

⁵³ Кирбижекова Л.В. Хакасские народные музыкальные инструменты в свете гендерных исследований // Чатхан: история и современность: материалы II Междунар. симпозиума по чатханной музыке и горловому пению. Абакан, 2005. (1.51-54.

⁵⁴ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М., 2002. С. 72—86.

⁵⁵ Этномузыковед Г. Сыченко утверждает: «Именно камлание является специфическим жанром, свойственным только шаманской традиции» (Сыченко Г.Б. К проблеме жанровой типологии шаманского фольклора // Сибирское музыковедение: актуальные аспекты исследования: вестник Томск, ун-та. Томск, 2006. (1.19). Интересно, что другие тюркоязычные народы (казахи, туркмены, киргизы, частично узбеки и якуты) использовали по отношению к шаманскому камланию слово *оюн* (по смыслу — «игра, танец»). См.: Басилов В.Н. Шаманство у народов (восточной Азии и Казахстана... С. 205-207.

скую структуру⁵⁶. В камлании можно наблюдать сочетание канонических и импровизационных элементов. Например, ряд компонентов были обязательными в композиции лечебных камланий: призывы к духам-помощникам, выяснение причины болезни, путешествие шамана в других мирах, изгнание злого духа, предсказание будущего всем участникам действия (в финале). В общей структуре различных камланий просматривается типическая трехчастность⁵⁷, построенная по принципу «медленно — быстро — медленно»: 1) вступительная часть (обращение к духам), 2) центральная часть («путешествие» шамана), 3) финальная часть (завершение сеанса).

При этом песенно-поэтическое творчество шаманов — образец истинной импровизации, требующей особого воображения и незаурядного творческого дарования. М. Кенин-Лопсан отмечает: «Анализ моих полевых материалов еще раз подтверждает, что шаманы — это великие поэты и артисты. Каждый шаман во время камлания сам сочиняет свои алгыши, свою музыку, великолепно исполняет свой танец и в высшей степени владеет магией слова. Тувинский шаман — это театр одного артиста»⁵⁸. Анализируя поэтическое творчество тувинских шаманов, М. Кенин-Лопсан отмечает богатство образных сравнений, символики, различных приемов звукоритмической организации, композиционную типичность. Шаманка Ай-Чурек также подтверждает мысль об импровизационности алгышей, зависимости их характера и типа напева от конкретного места и ситуации. Это согласуется с данными Р. Абдуллаева, исследователя по шаманизму других азиатских народов (казахов, киргизов, узбеков, таджиков, туркмен)⁵⁹. Вместе с тем, приходя к выводам о сложившихся стереотипах в профессиональной деятельности шаманов, В. Басилов не склонен считать шаманские призывания импровизацией^{1,0}. Личные песни шаманов выделяются в народной терминологии специальными названиями, например: в Туве — *алгыш*, в Киргизии — *шик*; в Казахстане — *сарын*, в Туркмении — *чекме* или *куш*, в Узбекистане и Таджикистане — *куч-куй*. Но если в Средней Азии их истоки связаны с эпической традицией (*бакиши-дастанчи*), то в Туве эта связь отсутствует. Не отмечалась исследователями и возможность существова-

⁵⁶ Кужужет А. Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев. Кызыл, 2002. С. 22.

⁵⁷ Типичность трехчастной структуры шаманских камланий у разных народов была выявлена Е. Новик (Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. М., 1984).

⁵⁸ Магия тувинских шаманов... С. 72.

⁵⁹ Ср.: «Шаман сам сочинял свою мелодию, свои стихи, свои усули, с которыми он обращался к злым или добрым духам, к человеку, в котором видел присутствие дурного» (Абдуллаев Р.С. Обрядовая музыка народов Центральной Азии: автореферат дисс.... док. иск. Ташкент, 1997. С. 28).

⁶⁰ Басилов В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана... С. 306.

ния в Туве так называемых «наследственных» напевов, имеющих место в шаманской традиции народов Севера»⁶¹.

Знакомство с различными аудиоматериалами с напевами тувинских шаманов⁶² показывает, что в интонационном и структурном планах напевы могут строиться как по типу мелодических речитаций-заговоров (что было отмечено А. Аксёновым, который также впервые нотировал напевы тувинских шаманов), так и по типу «коротких» песен (*кыска ырлар*).

Анализируя мелодические речитации тувинцев, А. Аксёнов приходит к выводу, что по своим музыкальным особенностям шаманские напевы сходны как с колыбельными песнями, так и с речитациями обряда приручения животных⁶³. Думается, это вполне объяснимо с позиции объединяющей их «заклинательной» роли. В анализе шаманских напевов З. Кыргыс, в целом, придерживается точки зрения Аксёнова⁶⁴. Более подробный анализ мелодики и структуры разнообразных шаманских напевов приведен ею в последнем исследовании⁶⁵.

Весьма характерны для шаманских обрядов и разнообразные звукоподражания голосам животных и птиц (заметим: они характерны в целом для всей тувинской культурной традиции, распространены в обычной практике кочевников-скотоводов). Использование различных типов гортанного пения также характерно для шаманов разных регионов. Сложность музыковедческого анализа шаманской музыки обусловлена её подчинённостью обрядовому действию, отсюда и многообразие *типов интонирования*, которые исследователи классифицируют по-разному.

На материале тувинского шаманства З. Кыргыс выделяет следующие формы: напевное интонирование (*ырлар кууседир*), мелодическое речитирование (*алганып кууседир*) и камлание с хоомеем (*хоомейлеп кууседир*)⁶⁶. О. Добжанская в обряде нганасан выделяет

⁶¹ Добжанская, О.Э. Песня хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыковедческого исследования. СПб., 2002. С. 81.

⁶² Аудиозаписи фольклорных экспедиций из фондов ТИГИ; № 5 — хам алгы-гаи // CD Tuva. Echoes from the spirit world. 2005. Ekomusic; видео-фрагмент шаманского камлания // Fire on the Mountain. A Gathering of Shamans. Mystik fire video. MYS 76448, 1999.

⁶³ Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка / ред., предисловие Е.В. Гиппиуса. М., 1964. С. 22.

⁶⁴ Кыргыс З. Ритмы шаманского бубна. Кызыл, 1993.

⁶⁵ Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры и исполнительства на традиционных духовых инструментах: этномузыковедческое исследование. Кызыл, 2008.

⁶⁶ Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры... С. 56.

вания: пение шамана, речевое общение участников обряда, речитативное заклинание духов, игра на обрядовых инструментах, сигналы-звукоподражания (символы зооморфных духов-помощников)⁶⁷. Р. Абдуллаев предлагает свою классификацию из 5 типов вокального интонирования, характерных для среднеазиатских шаманов⁶⁸. Используя общую классификацию вокальных типов интонирования В. Мазепуса, Г. Сыченко разрабатывает обобщающее понятие «шаманского интонирования»⁶⁹. По отношению к шаманской музыке, вероятно, могут быть также применимы идеи музыковеда-фольклориста Г. Лобковой, выстраивающей следующую линию интонационных форм донесенного интонирования (по принципу усиления интонационно-музыкального начала): речитация — сказ — декламация — декламация-скандирование — возглас — вокализация⁷⁰.

Отметим, что традиции прямой передачи знаний между тувинскими шаманами разных поколений (типа «наставник - ученик») не существует, поэтому устный профессионализм шаманов имеет весьма специфические свойства (по словам самих шаманов, они получают знания и свой дар не из мира людей, а «свыше»). Суммируя различные сведения о проведении шаманских обрядов в Туве, можно выделить следующие виды звуко-музыкальной составляющей шаманского камлания:

- ритмичную музыку бубна (звучание которого в руках шамана различалось множеством нюансов в зависимости от скорости, силы, типа и места удара);
- звуковой фон («звняще-шелестящий»), создающийся за счет ударов друг о друга во время двилсений шамана разнообразных металлических подвесок и других прикрепляемых деталей на его костюме;
- игру на варгане (*демип-хомус*);
- звукоподражания различным лшвотным и птицам;
- особые виды свиста⁷¹;

⁶⁷ Дობжанская О.Э. Песня хотарэ. Шаманский обряд нганасан... С. 79.

⁶⁸ Абдуллаев Р. С. Обрядовая музыка народов Центральной Азии... С. 29.

⁶⁹ Сичетсо Г.Б. «Шаманское интонирование»: история и феноменология термина // История и теория культуры в вузовском образовании. Вып. 2. Новосибирск, 2004. С. 174-180.

⁷⁰ Лобкова Г.В. Типологические особенности обрядовых форм донесенного интонирования (по материалам псковских коллекций фольклорно-этнографического центра) // Музыка устной традиции; материалы междунар. науч. конференций памяти А.В. Рудневой. Сб. 27. М., 1999. С. 186.

⁷¹ М. Кенин-Лопсан придерживается мнения о том, что шаманский свист имел первостепенное значение в развитии стиля *сыгыт*, от которого, в свою очередь, пошли остальные стили тувинского горлового пения. См.: Кенин-Лопсан М.Б. Мотивы развития горлового пения «сыгыт» или «свист» // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкалогического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 23-39.

- мелодические речитации;
- специальные напевы (*алгыш*), индивидуальные для каждого шамана;
- горловое пение (*хөөмей*).

Ряд названных элементов составляли достаточно стабильную часть камланий, некоторые — были вариативными (игра на хомусе, хоомей). Например, игра на хомусе изредка использовалась некоторыми шаманами (как считается, не самыми сильными), напомним: хомус — инструмент, имеющий весьма широкое распространение в тувинской культуре и не являющийся строго ритуальным. Кроме того, традиционное шаманское камлание в Туве имело исключительно *сольную форму*⁷².

В сравнении с шаманской традицией самодийских народов (ставшей объектом анализа в исследовании О. Добжанской⁷³), традиция шаманства в Туве не имеет столь жёсткой дифференциации фоноинструментов на обрядовые и необрядовые, ведущей к интонационной оппозиции между обрядовыми и необрядовыми формами пения. Отсутствует в шаманской традиции Тувы и респонсорный тип пения, характерный для народов Севера⁷⁴. Вероятно, это объясняется тем, что в Туве, наряду с шаманизмом, также развивался другой вид культовой музыки — храмовой, что привело к определённому противопоставлению различных ритуальных форм. Музыкальная культура тувинского шаманства представляется особой формой обрядовой музыки, теснейшим образом переплетённой с другими пластами традиционной культуры устного типа, что и позволяет исследователям тувинского шаманизма применять по отношению к нему термин «шаманский фольклор». Контрастом выступает храмовая музыкальная традиция буддийского ритуала (устно-письменного и письменно-устного типов), реализуемая как в индивидуальных, так и в коллективных (вокальных и инструментальных) формах.

Весь комплекс звуковых и зримых воздействий, производимых шаманом, облачённым в особый костюм и вошедшим в транс, оказывал мощное влияние на психику его соплеменников. Поскольку слуховые пазлпажители (где особое место занимают ритм и сила звука)

⁷² Шаманская традиция других азиатских народов допускает формы коллективного, в т. ч. музыкального участия (вплоть до инструментального ансамбля, сопровождающего шаманский обряд). См. подробнее в капитальной монографии IV Баталова (*Басилов В.Н. Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана...*).

⁷³ *Добжанская О.Э. Шаманская музыка самодийских народов: к проблеме музыкального стиля: автореферат дисс.... док. иск. М., 2006.*

⁷⁴ Исследователь так описывает данное явление: «Респонсорий, организующий ансамблевое пение в форму сольного запева шамана с припевом (ответом) помощников, повторяющих прозвучавшую в партии шамана строку, включает в себя разноголосие в момент припева» (*Добжанская О.Э. Песня хотарэ. Шаманский обряд нганасан... С. 72*).

имеют суггестивную способность, влияя на физическое состояние воспринимающих, то весьма показательно, что Т. Ондар считает камлания тувинских шаманов архаичной формой психотерапии⁷⁵ (составной частью которой является музыкотерапия в форме звуко-терапии и психоритмотерапии), отмечая, что «*шаманская психотерапия*» — это совокупность практических приёмов народной медицины, ритуалов и воздействий религиозного характера, причём и лечебные и культовые обряды оказывают психотерапевтическое воздействие на человека.

Главным способом связи с духами природы для шамана выступает звук: по свидетельству шаманки Ай-Чурек, первым признаком отмеченности человека шаманским даром часто бывает слышание им различных звуков и голосов, которые обычным людям недоступны. Шаманский свист в обрядовой практике — средство установления связи со злым духом (*аза*), наславшим болезнь на человека, а горловое пение — способ общения шамана с духами-хозяевами земли, воды, деревьев, гор.

Нарушение же звуковой гармонии окружающей природы в результате создания новой звуковой среды при Прокладывании транспортных магистралей, строительстве промышленных объектов и городов, как считают современные тувинские шаманы, крайне губительно для духовного и физического здоровья человека.

Принимая участие в различных обрядах, связанных с культами неба, земли, подземного мира, огня, священных деревьев, источников, перевалов, а также проводя лечебные обряды, ритуалы освящения жилища, предметов быта, гадания на бараньей лопатке, камешках и т. д., тувинские шаманы выступают (по Г. Солдатовой) как *ритуальные специалисты двух типов: к первому* относятся жрецы, *ко второму* — собственно шаманы и парашаманы⁷⁶. Их авторитет в прошлом (в среде малочисленного этноса, в условиях территориальной удаленности поселений и слабо функционирующих государств

⁷⁵ Ондар Т. А. Психотерапия тувинских шаманов // Этническая психология и общество: материалы I конф. секции эти. психологии при Рос. психолог. обществе. М., 1997. С. 376-387; *Её же*. Психологические функции шаманизма в современных социальных и политических процессах: автореферат дисс. ... канд. псих. наук (19.00.12; 19.00.05) / РАГС. М., 1998; *Её же*. Тувинский шаманизм: психотерапевтические и иные формы воздействия в архаической психотехнике // Экология и традиционные религиозно-магические знания: материалы Межд. конгресса. М., 2001. С. 9-19; *Её же*. Психотерапевтические аспекты в сакральных обрядах и ритуалах тувинцев // Сакральное глазами «профанов» и «посвященных»: материалы Межд. конгресса. М., 2004. С. 235-242.

⁷⁶ Солдатова Г.Е. Ритуальный специалист и музыкальные традиции у манси // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы Междунар. науч. конф. Новосибирск, 2004. С. 203-210.

венных институтов) был необычайно высок: шаманы давали людям советы по самым различным вопросам, помогая разрешать сложные ситуации. Притом их важнейшая социальная роль — в установлении связи между миром людей и многочисленными духами, населяющими видимый и невидимый миры. Шаманы, путешествующие между этими мирами, не принадлежат полностью ни одному из них (постоянно как бы раздваиваются). В связи с этим их поведение девиантно по отношению к другим людям, но воспринимается обществом как поведенческая норма для данной категории социума.

Особое общественное положение шаманов базировалось на связи с духами-покровителями, предками, передавшими свой дар. Способности таких людей видеть, слышать, знать больше, чем другие, свидетельствовали об их «особости», «отмеченности». Их дар выражать прочувствованное в мистических озарениях с помощью слов ценился весьма высоко. По сути, шаманство воплощало в себе идеи избранничества и перерождения. Неслучайно таких людей в Туве называли *ийи көртүр кижии* — «человек с двумя видениями». Внутреннее зрение шамана подчас выглядело как внешняя, мнимая слепота: нависающая на лицо бахрама шаманского головного убора прикрывала глаза⁷⁷, камлание шаманы часто ведут, закрыв глаза (М. Кении-Лопсаи, к примеру, на публичных мероприятиях обычно говорит с прикрытыми глазами). Существовало мнение, что за обладание таким даром шаман обязан всему своему роду: например, при становлении сильного шамана могли умирать люди из числа его кровных родственников.

§ 3. Модели мироустройства в культуре тувинцев

Род выступает в традиционном мировоззрении как разветвлённая система с множеством символов-маркеров (священные горы и реки, духи-покровители, родовая земля, родовые шаманы и др.). Каждый член рода ощущал себя составной частью своей земли, родины. Все, что находилось за этими пределами, воспринималось в негативном ключе: чужбина — *кара чер* («чёрная земля»), чужак — *кара кижии* («чёрный человек»).

Гарантией существования рода выступало единство умерших и живых (предков и потомков). Функционирующие термины родства классифицируют разные его степени: *торел* (родственные тувинцам | ыроды), *соо к торел* (родство по роду, «по кости», которое может быть исьма дальним), *хан торел* (кровные родственники). В тувинской

⁷⁷ Данное явление в целом характерно для шаманов разных регионов мира.

культуре важным элементом являлось родство «по кости»⁷⁸. Понятие «кости» (как минимальной жизненной субстанции) связывало предков и потомков⁷⁹. В таком контексте понятным становится отношение к старикам, которые, будучи хранителями жизненного опыта народа, его обычаев и знаний, как бы переходили в категорию предков. В традиционном обществе, когда жизненные модели стабильно передавались из поколения в поколение, пожилые люди обладали наиболее ценным, глубоким познанием жизни.

Старики всегда были наставниками детей и молодёжи, показывали пример трудолюбия и скромности, рассказывали сказки, пословицы и поговорки, пели песни, передавая на практике опыт предшествующих поколений. Традиционное отношение к старикам в Туве отличается почитанием возраста самого по себе и имеет ряд правил поведения: в частности, молодёжь не должна вмешиваться в разговор старших (пока те сами к ним не обратятся), нельзя вести себя развязно в присутствии стариков, а особая форма приветствия *чолукичуру* (применяемая в дни новогоднего праздника по лунному календарю — *Шагаа*, а также после долгой разлуки), при которой младший по возрасту протягивал первым руки ладонями вверх, а старший опускал на них свои руки ладонями вниз (причём их руки соприкасались на уровне локтей) — есть своеобразная форма выражения уважения, поддержки старших младшими и символ связи поколений.

Непрерывность рода определялась его постоянным воспроизводством, отсюда — ценность детей в тувинских семьях. Не имеющая детей семья в тувинском обществе порицалась, поэтому существовал обычай отдавать в такие семьи детей родственников. Дети в традиционных представлениях тувинцев рассматриваются как подлинное богатство человека⁸⁰. Когда ранним утром мать была занята

⁷⁸ Слово *сөөк* в тувинском языке имеет следующие значения: 1) кость; 2) род, племя; 3) национальность; 4) порода, качество; 5) труп, прах, останки; отсюда — выражение *сөөгүн тудар* («погребать, хоронить, участвовать в похоронах») в буквальном смысле означает «держат её кости» (Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбах. М., 1955. С. 370).

⁷⁹ «Временная вертикаль “потомки-предки” пронизывает все верования саяноалтайских тюрков. Это больше, чем “культ предков”. Это способ осознания своего места в пространственно-временных и причинно-следственных координатах мира», — отмечают исследователи (Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск, 1990. С. 30).

⁸⁰ С детьми связаны обряды: на 7-й день от рождения — *кавай дою* (праздник укладывания ребенка в колыбель), обряд наречения имени, обряд разрезания пупа, обряд первой стрижки волос (в 3 года). Малышу родственники дарили подарки, часто в виде скота: так дети получали в собственность жеребенка и других животных, с которыми потом росли вместе. В традиционном обществе детей воспитывали терпеливо, было не принято кричать на них: в ответ на капризы малыша обычно мать или отец спокойно повторяли: «*чаа, оглум*» («ну ладно, сыночек»). В свою очередь, дети хорошо знали своё место и правила поведения в юрте, не вмешивались в разговоры взрослых.

работой со скотом, укачиванием детей занимался отец, который пел им свои колыбельные песни — отсюда происходит особый стиль горлового пения *өпөй хөөмөй* (колыбельный хоомей).

Добавим, что во времена советской Тувы в больницу с маленькими детьми часто ложились именно отцы. Нужно сказать, что многое из традиционного отношения тувинцев к детям сохранилось и по сей день. Об этом говорят данные этнопсихологических исследований, проведённых в 1990-е гг.⁸¹: высоко ценимой ценностью-целью (ранг 1) у тувинских мужчин является ценность, связанная с группой «семья» — «забота о детях», следующей по значимости (ранг 2) — «отношения с родственниками» (одна из составляющих группы «отношения с представителями своей национальности»). Интересно, что у тувинских женщин эти же две ценности-цели представлены в обратном порядке. Данные показатели иллюстрируют высокую сохранность в тувинском этносе древних представлений о ценности родовых отношений.

Остаточными пережитками матриархата молшо считать некоторые нормы взаимоотношений между полами, которые были отмечены русскими путешественниками: так, Г. Грумм-Гржимайло писал, что тувинские женщины «обычно крепко держат в своих цепких руках бразды правления домом»⁸², а Ф. Кон отмечал, что «нашёл остатки архаической коммуны, следы матриархата»⁸³. Дореволюционные исследователи таюке отмечали, что существовал запрет на пытки женщин — за содеянные ею проступки телесному наказанию подлежал муж (причём в присутствии жены)⁸⁴. В принципе, в аратской семье основная работа — выпас скота — может выполняться и мужчинами, и женщинами; организовывать перекочёвку могут как муле, так и ясена; шаманские способности с полом человека вообще не связываются; семейное жилище — юрта (в отличие от соседних алтайцев и монголов) являлась по традиционным нормам права личной собственностью жены⁸⁵ (т. е. уходя от мужа, женщина забирала с собой юрту и внутренний скarb). Анализ фольклорного наследия, по которому нередко успех предприятия зависел от женской смекалки, хитрости и даже женской физической силы, подтверждает мысль о высокой смысло-вой статусности женщины в традиционном мировоззрении тувин

⁸¹ Резников Е.Н., Товуу Н.О. Этнопсихологические характеристики народа Тыва: теория и практика. М., 2002. С. 99-105.

⁸² Грумм-Гржимайло Г.Е. Западная Монголия и Урянхайский край. Т. III. Вып. I. Л., 1926. С. 128.

⁸³ Из доклада Ф.Я. Кона на заседании географического общества в Иркутске в 1903 г., цит. по: Анайбан З.В. Женщины Тувы и Хакасии в период российских реформ. М., 2005. С. 35.

Там же, С. 36.

⁸⁵ См.: Биче-оол С.М. К вопросу о положении женщины в Туве (с начала XX в. до 1940-х гг.) // Ученые записки ТИГИ. Вып. XX. Кызыл, 2004. С. 123-124.

цев — правда, не лежащим на поверхности: женщину в дореволюционной Туве часто называли обидным словом *херээжок* («ненужная»), при господствующей моногамии богачи в прошлом могли иметь несколько жён (каждая из которых жила в отдельной юрте). Несмотря на то что в тувинском обществе родство ведётся по отцовской линии, как отмечает В. Дамдынчап, до сих пор сохраняется пережиток мат-риликольных отношений — обычай аванкулата (когда особую роль в жизни ребенка играет дядя со стороны матери — *даай*)⁸⁶.

Особенности отношений между полами в Туве дополняет традиция проведения молодёжных ночных гуляний (*ойтулааш*), которые по сути представляли собой добрачные игры молодёжи (где снимались многие половые запреты). По мнению исследователей, эти игры носили инициационный характер и являлись пережитком практики группового брака (идущей от первобытно-общинного строя)⁸⁷. На ойтулаш собирались парни и девушки (начиная с 15-16-летнего возраста), мужчины-холостяки и незамужние женщины из соседних аулов. Большое количество исполняемых песен и припевок делают ойтулаш важной частью музыкальной культуры народа (М. Кенин-Лопсан называет его даже «импровизированной оперой»⁸⁸). В период 1929-1944 гг. ойтулаш был вне закона. В семантике этого своеобразного ритуала-игры переплетались веселье, свобода и «внеморальность». Поэтому добрачные связи девушек и рождение внебрачных детей в традиционном тувинском обществе никогда не считались греховными⁸⁹, и к детям, родившимся вне брака, относились, в принципе, так же как и к остальным наследникам (в отличие, например, от традиций соседних народов — монголов⁹⁰ или хакасов⁹¹).

⁸⁶ Дамдынчап В.М. Опёка в обычном праве тувинцев // Научные труды Тувинского гос. университета. Вып. 2. Т. 1. Кызыл, 2005. С. 55.

⁸⁷ Курбатский Г.Н. Тувинцы в своем фольклоре (историко-этнографические аспекты тувинского фольклора). Кызыл, 2001. С. 284, 310. Курбатский, в свою очередь, ссылается на А. Булгакова (Булгаков А.И. Верховья Енисея в Урянхее и Саянских горах // Известия ИРГО. Т. XLIV, вып. VI. СПб., 1908. С. 432).

⁸⁸ Монгуш Ктин-Лопсан. Ойтулааш: ынакшылдың кожаннары. Любовная лирика. Кызыл, 2004. С. 4.

⁸⁹ Эту особенность подтверждает немецкий ученый Отто Менхен-Хелфен, побывавший в Туве в 1929 году (перевод главы «Разговор о семье» из его книги «Путешествие в азиатскую Туву» опубликован в газете «Тувинская правда», 23 сентября 2008 г., С. 4-5). См. также: Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. Кемерово, 2006. С. 148-159.

⁹⁰ «Внебрачных детей не отличали от законнорожденных, никогда не оставляли, в отличие от северо-западно-монгольских племён», — пишет Курбатский, подтверждая данную мысль фольклорными текстами (Курбатский Г.Н. Тувинцы в своем фольклоре (историко-этнографические аспекты тувинского фольклора). Кызыл, 2001. С. 212).

⁹¹ Бутанаев отмечает: «Большое значение придавалось целомудренности девушки. Внебрачная беременность осуждалась» (Бутанаев В.Я. Степные законы Хонгорая. Абакан, 2004. С. 130).

Среди особо значимых у тувинцев следует выделить обычаи гостеприимства, уважения и дарообмена. В. Дулов отмечал, что дореволюционные русские колонисты считали гостеприимство тувинцев исключительным⁹². Возможно, подобное отношение во многом коренится в особенностях условий проживания: суровый климат Тувы, значительная удаленность поселений друг от друга и различные природные опасности диктовали нормы поведения, основанные на взаимной поддержке и взаимовыручке людей, далее незнакомых друг с другом.

Агроном А. Турчанинов, в частности, писал в отчете за 1915-1916 гг.: Каждый молсет рассчитывать на радушный приём в любой юрте, к которой ему вздумает привернуть. Там его напоят чаем, если он голоден — накормят, дадут возможность переночевать, покормить лошадь, укажут дорогу и отдают какой-нибудь безделушкой на дорогу — трубкой, если он свою потерял, ремешком, шкуркой, табаком и т. д.»⁹³. Эта суть лелшт и в основе древнего обычая *ужа*, распространенным в охотничьей среде, по которому часть добычи могла отдаваться не только не участвующему в общем деле, но даже незнакомому встречному, сказавшему заветное слово «ужа».

Проявление уважения связано как с возрастным, так и с социальным статусом людей и выступает как категория, основанная на ценности упорядоченности⁹⁴. Б. Мышлявцев отмечает: «Оказываемое людьми уважение, соблюдение определённых правил, служит “отдарком” в ответ на дарованные Хозяйкой [имеются ввиду духи-хозяева природы, Хозяйка тайги. — Е.К.] блага. Отношения социальные и отношения с природой равным образом основаны на даре юбмене и взаимном уважении и представляют единую систему. Этика и социальные нормы имплицитно присутствуют в нормах природопользования, экологическом мышлении»⁹⁵. В этом контексте такое характерное социальное явление дореволюционной Тувы, как кайгальство, при котором кайгал не использовал ворованный

⁹² См.: Маннай-оол М.Х. Обычаи тувинского народа // Ученые записки ТИГИ. Вып. XIX. Кызыл, 2002. С. 54.

⁹³ Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX-XX вв). Кызыл, 2002. С. 178.

⁹⁴ Главная функция дарообмена (вызывающего ассоциации с системой кровообращения в живом организме) — обеспечивать связь между элементами социальной системы. Это делает дарообмен весьма важным механизмом установления социальных связей в самых различных традиционных культурах.

⁹⁵ Мышлявцев Б.А. Современная Тува: нормативная культура (конец XX—начало XXI в.): автореферат дисс.... канд. ист. наук. Новосибирск, 2002. С. 17-18.

* *Кайгал* - удалой, лихой, смельчак; в современном понимании синоним слова «вор». Именно кайгалы стали ядром движения, названного впоследствии «восстанием 60 богатырей». Историк Дулов рассматривал кайгальство как «специфический источник обогащения» тувинских нойонов, отмечая, что воровство

у богачей скот для личного обогащения (а как бы перераспределял имущество в обществе, раздавая скот беднякам), следует рассматривать в роли механизма восстановления социальной гармонии, нарушаемой неразумным (с точки зрения правил природопользования) накопительством богачей. Нормой жизни, по традиционным представлениям тувинцев, является умеренный достаток, основанный на представлениях о мировом порядке.

Целый комплекс норм поведения, которые строго соблюдались, связаны с юртой⁹⁷ (это касается и других кочевых народов). Некоторые из них соблюдаются до сих пор. Специфика этих норм определяется ограниченностью жилого пространства юрты, несмотря на которую всем членам семьи и гостям должно быть комфортно. Нормы касались поведения возле очага, расположения предметов утвари, местоположения и сидячих поз людей различного возрастного и социального рангов, запрета на свист и др.

Как и у ряда других, в основном азиатских, народов, смотреть неотрывно в глаза собеседнику считалось у тувинцев неприличным. Почтение к собеседнику порой могло выражаться и в том, что в разговоре о себе и своей семье тувинцы «прибеднялись», используя несколько уничижительные для себя выражения⁹⁸.

Из всех перечисленных элементов складывается своеобразное представление о национальном характере тувинцев. Несмотря на то что категория национального характера объясняется в этнопсихологии по-разному, многие учёные (вслед за Л.Н. Гумилёвым) признают важнейшим фактором его формирования тип природного ландшафта, а также характерный способ хозяйствования. Климатические и природные особенности Тувы и рассредоточенность народа на обширной территории сформировали господство *индивидуального способа человеческой деятельности*, который выделяется Н. Ларкиной в качестве причины сильного проявления такой психологической особенности, как интроверсия⁹⁹. Она ссылается

скота также было характерно и для алтайского цайсана, а также для русских и китайских торговцев в Туве (Дулов В.И. Социально-экономическая история Тувы. XIX-начало XX в. М., 1956. С. 197-198).

⁹⁷ Цвет юрты служил своеобразным социальным маркером: «Юрта богача [...] всегда белая, а юрты зависимых от него людей — чёрные, иногда это даже не юрты, а шалаши» (Дулов В.И. Социально-экономическая история Тувы... С. 193).

⁹⁸ См.: Кужугет А.К. Традиционные нормы поведения и общения тувинцев в быту // Культура тувинцев: традиция и современность. Кызыл, 1988. С. 65-73.

⁹⁹ Ларкина И.В. К вопросу о национальном характере и современной динамике его развития у некоторых народов Восточной Сибири // Образование, культура и гуманитарные исследования Восточной Сибири и Севера в начале XXI века: Байкальские встречи V: материалы V междунар. науч. симпозиума. Улан-Удэ, 2005. Т. 1. С. 249-257.

на данные полевых исследований Томского НИИ психиатрии (отдел эпидемиологии психических заболеваний), следуя которым, из народов Сибири тувинцы более интровертированы, чем буряты (а буряты, в свою очередь, более интровертированы, чем русские, проживающие в Забайкалье). Е. Резников и Н. Товуу высказывают мнение, что темперамент тувинцев приближен к флегматичному типу¹⁰⁰. Важно выделить в качестве сущностной составляющей этнопсихотипа именно выраженную *интровертированность тувинцев*. Возможно, это также объясняет нередкую «закрытость» тувинцев в отношении чужаков и сложность процесса их ассимиляции с иными народами. Для тувинцев весьма характерны: состояние самопогруженности во внутренний мир, терпимость к бытовым неудобствам, плавность и размеренность движений, неспешность, доброжелательность и в то же время — как бы внезапные взрывы гнева, необузданная, «дикая» агрессивность. Проявление столь резкого перехода от одного эмоционального состояния к другому весьма удивляет представителей других народов. Показательно, что философ-журналист Ч. Даргын-оол, рассматривая противоречия национального характера тувинцев, определила его как «резко-континентальный»¹⁰¹.

Исследования тувинских ученых последних лет выявили также свойственную тувинскому этносу правополушарную ориентацию¹⁰². М. Назын-оол считает, что это объясняется особенностями этнокультуры и тувинского языка¹⁰³. Заметим, что деятельность правого полушария связана как с невербальными формами мышления

¹⁰⁰ См.: Резников Е., Товуу Н. Этнопсихологические характеристики народа Тыва: теория и практика... С. 95.

¹⁰¹ «Мы — степняки, живущие с синевой горного горизонта вокруг себя, мы - люди огороженного раздолья, совмещения противоположностей, концентрация разнообразия» (Даргын-оол Ч. Резкая континентальность тувинцев: зарисовки об особом внутрисаянском мире // Центр Азии. 2004. № 32 (13-19 августа).

¹⁰² Назын-оол М.В. Этнокультурные особенности интеллектуального развития детей младшего школьного возраста: автореферат дисс. ... канд. псих. наук. М., 2005; Красильникова В.А. Морфофункциональные и психофизиологические особенности младших школьников, проживающих в Республике Тыва: автореферат дисс.... канд. биол. наук. Томск, 2006. Причём функциональная асимметрия полушарий головного мозга с доминированием правого у детей-тувинцев в процессе школьного обучения (ориентированного, как известно, на левополушарное восприятие) постепенно «выравнивается», и, как сообщила нам профессор кафедры анатомии, физиологии и БЖ ТывГУ Л.К. Будук-оол, на этапе окончания вузовского обучения разница между представителями коренного этноса и русскими в этом отношении фактически исчезает.

¹⁰³ Назын-оол М.В. Этнокультурные особенности интеллектуального развития детей младшего школьного возраста... С. 15 (Там же она пишет: «Для правополушарной стратегии поведения характерен синкретизм, то есть целостность, нерасчлененность трех форм бытия - культуры, общества и человека — всё то, что мы и наблюдаем в тувинской культуре»).

и синтетической перцептивной деятельностью, так и с пространственными представлениями.

Появление в современной Туве такого выражения, как «тувинское время» (характерное запаздывание всех общественно-культурных мероприятий, начинающихся на полчаса и больше позже запланированного), отражает особое отношение тувинцев к *категории времени*. Ощущение тувинцами времени имеет одну важную особенность, выявленную В. Сузукей¹⁰⁴: восприятие понятий прошлого и будущего в сознании тувинцев в сравнении с русскими и европейцами принципиально расходится, т. к. Прошлое мыслится тувинцами как находящееся впереди, а Будущее — позади человека. Подобное восприятие времени этнографы впервые обнаружили у аборигенов индейского племени аймара Южной Америки.

Аймара (самоназвание *колья*) — индейский народ в пограничных районах Боливии, Перу и Чили. Живут в районе озера Титикака, на Боливийском плато, южном департаменте Пуно (Перу), департаменте Ла-Пас и Оруро (Западная Боливия). Численность — около 2,5 млн. человек. Как показал анализ языка и жестов аймара, предпринятый американскими учеными, индейцы представляют время «наоборот»: в пространственно-временной шкале будущее для них остается позади, а прошлое ещё только предстоит увидеть. Пожилые индейцы аймара, не владеющие в достаточной мере испанским языком, указывали себе за спину, говоря о будущем, и перед собой — имея в виду прошлое. Причем чем сильнее отодвинуто обсуждаемое прошлое от наших дней — тем дальше говорящий протягивал руку, при обсуждении древних времен полностью распрямляя ее в локте [разрядка наша. — Е.К.]. Молодые индейцы традиционную жестикляцию уже утратили, как, по-видимому, и образ мышления предков. Учёные-этнографы, как пишет О. Португалова, пока называют язык аймара единственным примером такого рода среди языков мира¹⁰⁵.

Прошлое, таким образом, предстаёт перед мысленным взором человека достаточно отчётливо, а будущее, пока ещё неизвестное — находится сзади, т. е. оно представляется не столь ясно. Ориентировка в пространстве у тувинцев также отличается: Север мыслится не впереди, а позади, а Юг — наоборот (на основании всего вышесказанного В. Сузукей делает выводы, что в языке тувинцев отраже

¹⁰⁴ См.: Сузукей В.Ю. О специфике пространственно-временной организации в тувинском языке// Гуманитарная наука Тувы на стыке веков: история, проблемы и перспективы развития. Кызыл, 2005. С.124-127

¹⁰⁵ См.: Португалова О. Прошлое ещё впереди // Форум ТВС > Этнология.

ны знания народа о закономерностях движения планет Солнечной системы)¹⁰⁶. Привычный европейский тип мышления, ориентированный на реализацию конкретных жизненных целей — более линейно-устремлён и отличается чёткостью («просчитанностью») шагов по их достижению. В сравнении с ним, способ познания мира, отраженный в сознании коренного тувинца, имеет, очевидно, совсем другую систему координат. Культурологические выводы В. Сузукей базируются на анализе слов тувинского языка, означающих категории времени и пространства.

Бурунгу хун — позавчера («день, прошедший впереди вчерашнего дня»), *буруидаа хун*, — поза-позавчера («день, ушедший вперед позавчерашнего»), *соңгузу хун* - послезавтра («день, идущий сзади завтрашнего дня»), *соондаа хун* — после-послезавтра («день, идущий позади послезавтрашнего дня»), *мурнуу чук*— юг («сторона света, находящаяся спереди от человека»), *мурнуу талазы* — южный склон горы («передняя часть горы»), *соңгу чук* — север («сторона света, находящаяся позади человека»), *артыы талазы* — северный склон горы («задняя сторона горы»).

Тувинский язык входит в алтайскую макросемью языков (в уйгуро-огузскую группу многочисленной семьи тюркских языков), относясь к типу агглюнативных языков. По мнению лингвистов-тюркологов, он весьма близок к языку орхон-енисейских надписей, и в нём сохранилось довольно много древнетюркских основ и форм. Фонетика тувинского языка включает, как и в других тюркских языках, короткие и долгие гласные, но также *фарингализированные*, встречающиеся (помимо тувинского) только в родственном ему тофаларском языке (причём некоторые филологи склонны рассматривать тофаларский в качестве одного из диалектов тувинского языка).

Впервые выделенная как особое фонетическое явление тувинского языка в конце 1920-х гг. Н.Ф. Яковлевым фарингализация гласных в дальнейшем не раз становилась объектом филологических исследований. Объяснения происхождению этого явления также давались разные: например, В.М. Иллич-Свитыч считал, что фарингализированные звуки появились как возмещение утраты бывшего сильного согласного¹⁰⁷ (ранее в

¹¹¹¹¹ В. Бутанаев лее пишет, что понятие юга как «передней» стороны света у центрально-азиатских кочевников (фууйских кыргызов под влиянием монгольских племен) связано с доминирующей ориентировкой двери юрты на юг. См.: *Бутанаев В.Я.* Родо-племенной состав китайских хакасов // Вестник Хакасского гос. ун-та им. Н.Ф. Катыпова. Серия 3: История, право. Вып. 4 / отв. ред. Л.В. Ан-жиганова. Абакан, 2005. С. 53.

¹⁰⁷ *Иллич-Свитыч В.М.* Алтайские дентальные: t, d, θ // Вопросы языкознания. 1963. № 6.

Поскольку изменение нюанса произношения напрямую связано с изменением смысла слова¹⁰⁸, на наш взгляд, наличие фарингализованных гласных расширяет область звуко-представлений носителей языка, тем более что фарингализация касается вокализируемых звуков. В целом филологи насчитывают в тувинском языке до 32 гласных фонем (в то время как в родственном хакасском их 16, а в русском — 6)¹⁰⁹.

Отметим, что через «фонематическую решётку (фонологическое сито)» (термин, используемый в филологии) русскоязычных представителей «пропускаются», не задерживаясь (т. е. фактически не осознаются) не только фарингализованные, или долгие, но и схожие звуки: твёрдо- и мягкорядные гласные у-ү, о-ө; обычный и назализованный согласный н-ң. В свою очередь, тувинцы при изучении русского языка часто затрудняются с шипящими ш-щ, ц-с, парными согласными в начале слов б-п, д-т.

Даже родственные, соседние тюркоязычные народы (например, алтайцы и хакасы), как правило, не замечают фонетическую разницу между фарингализованными и другими гласными в тувинской речи. Кроме того, как выявлено тувинскими филологами, явление фарингализации характерно не для всех районов Тувы: наиболее присуще оно речи жителей Западной и Центральной Тувы, отсутствуя в Тере-Хольском говоре и в южных районах, пограничных с Монголией (в монгольском языке также нет явления фарингализации гласных)¹¹⁰. Фарингализованное произношение многих слов создаёт *особый интонационный строй тувинской речи*, в которой «музыкально настроенное ухо» может уловить характерные обороты. Приведённый в книге К. Бичелдея график движения частоты основного тона в словоформе *аът* (где вертикаль расшкалирована по величинам в Гц и музыкальным полутонам темперированной системы) показывает восходящий скачок от звука, лежащего между G

¹⁰⁸ Для иллюстрации смыслообразующего действия фарингализации в тувинском языке приведем примеры: 1) краткий и фарингализованный гласные: *от*—имя, *аът*—лошадь; *от*-огонь, *от*—трава; 2) краткий, долгий и фарингализованный гласные: *эт* — вещь, дат - речной залив / затон, *эът*- мясо; *ыт* (повел, накл.)— требование рассказать сказку, *ыът*—звук / шум, *ыът*— собака.

¹⁰⁹ Данные приведены по: *Бавуу-Сюрюн М.В.* Языковые основы музыкальности тувинского этноса // Тезисы научных докладов V Международного этномузыка-логического симпозиума «Хоомен (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 40. Автор приходит к выводу: «Основу потока речи составляют гласные и плавные переходы между артикуляторными настройками, иногда полностью сливающиеся» (Там же. С. 42).

¹¹⁰ Письменная фиксация фарингализованных звуков в тувинской грамматике пока остаётся проблемой: на данный момент с помощью дополнительного ь оформляются лишь 9 слов, единая система правописания слов с такими гласными на практике пока не выработана.

и *Gis* к звуку чуть выше с (т. е. в объёме кварты), а интонационный перепад ступенчатого характера составляет около 30 гц. К. Бичелдей пишет: «В целом, тон фарингализированного гласного /аъ/ в словоформе аът “лошадь” характеризуется как нисходяще-восходящий».

Кроме того, напрямую связывая явление фарингализации в тувинском языке с одним из стилей горлового пения, К. Бичелдей считает, что «возникновение стиля сыгыт [...] возможно только на основе фарингализации, появление которой датируется, по предварительным данным, никак не раньше IX-XI вв. н. э., и значит, горловое пение в стиле сыгыт не могло возникнуть раньше этого времени»¹¹². По его наблюдениям, стиль *сыгыт* распространен именно в тех районах Тувы, где выражена фарингализация гласных.

Имеет свои особенности и ритмика тувинского языка, связанная с ударением. В ряде слов действует двойное ударение (сложно дающееся русскоязычным представителям, осваивающим тувинский язык), да и в целом, акцентность слов несколько смягчена. Известный тувинский филолог Ш.Ч. Сат посвятил проблеме ударения в тувинском языке специальную работу (1968 г.), в которой отмечает, в частности, что «оно [ударение. - Е.К/], по сравнению с ударением в русском языке, слабое»¹¹³. Данный фактор заметно сказывается в современном песнетворчестве: тувинские авторы вообще часто (причём в песнях как на родном, так и на русском языке) используют слова с достаточно свободной трактовкой ударения по отношению к музыкальному метру, не обращая на это особого внимания и не считая это каким-то недостатком (т. е. безударный слог может попадать на сильную долю в музыке, а ударный — наоборот, на слабую).

Следующей важной чертой тувинского языка является высокая степень присутствия *монголизмов* в его составе. Исследуя данную проблему, Б.И. Татаринцев¹¹⁴ отметил, что по количеству монгольских заимствований современный тувинский язык выделяется среди других языков тюркской группы и что монгольские заимствования в тувинской лексике составляют не менее 30 %.

¹¹¹ Бичелдей К.А. Фарингализация в тувинском языке. Кызыл, 1999. С. 7. Опираясь на интонационную теорию Б. Асафьева, можно предположить, что данная особенность тувинского языка явилась дополнительным фактором, способствовавшим тому, что господствующим способом настройки струн на традиционных струнных тувинских инструментах стала настройка в кварту.

¹¹² Там же. С. 73. Эта точка зрения противоречит мнению историка-шамано-веда М. Кенин-Лопсана, склоняющегося к мнению о весьма древнем происхождении сыгыта, идущем от шаманского свиста.

¹¹³ Цит. по: Донгак У.О. Тувинское стихосложение. Кызыл, 2006. С. 55.

¹¹⁴ Татаринцев Б.И. Монгольское языковое влияние на тувинскую лексику. Кызыл, 1976. С. 110.

Как предполагает Б. Татаринцев, языковые и этнические связи тюркоязычного населения Тувы с носителями древних монгольских диалектов, вероятно, существовали ещё во времена тюркских каганатов (VI- VIII вв.), а длительное общение исторических предков и современных тувинцев с монголоязычными племенами и народами вполне очевидно объясняет данную особенность тувинского языка.

С этим связано также бытование в Туве эпоса «Гэсэр», который, по мнению Д.С. Куулара¹¹⁵, проникал в Туву в два этапа: до середины XVIII в. распространяясь устно, а позже - через письменные источники. В фольклорном сознании тувинцев образ Гэсэра связывается, часто отождествляясь, с образом Чингисхана. Несмотря на почти 300-летнее бытование данного эпоса в Туве, народное отношение к нему как к иноземному — монгольскому (реже тибетскому) — культурному явлению остаётся стабильным. Трансформируя образность «Гэсэра» на основе своей национальной традиции, тувинские сказители изменили на тувинский манер зачины, концовки, имена многих героев, а образы врагов народа уподобили образам чудовищ из тувинских сказок. В середине XX века была зафиксирована тувинская сказка, представляющая собой, по сути, сказочную трансформацию одной из глав эпоса «Гэсэр»¹¹⁶.

Тувинцы, живущие в Туве и Селенгинском аймаке Монголии, называют эпос и сказку одним, монгольским по происхождению, словом *тоол* (выделяя *маадырлыг тоол* — героический эпос)¹¹⁷. Эпическими певцами-сказителями (*тоолчу*) обычно бывают мужчины среднего и старшего возраста (сказителями могли быть и женщины; правда, они чаще исполняли *кара тоол,дар* — бытовые сказки для детей). Как и у других народов, отношение к сказителям было почтительным, связанным с представлением, что человек с таким даром, улаживающий слух духа-хозяина местности, отмечен его особым расположением.

Героические сказания тувинцев обнаруживают много общих черт с эпосом алтайцев, шорцев, хакасов. Сопровождая человека в начале и конце жизни (*дой* в честь новорожденного и в дни похорон), а также во время охоты, связанной с возможными опасностями (успех охоты зависел от расположения хозяйки тайги, которой, по сути, и предназначалось исполнение *тоол*), эпос выполнял своеобразную охранительную функцию,

¹¹⁵ Куулар Д.С. Бытование «Гэсэра» в Туве // УЗ ТНИИЯЛИ. Вып. IX. Кызыл, 1961. С. 188-195.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Для сравнения: в Монголии существуют понятия *тууль* (героический эпос) и *улигер* (сказание, сказ, повествование, сказка). Соответственно происходит специализация исполнителей — *туульчи*, *улигерчи*. См.: Яцковская К.Н. Народные песни монголов. М., 1988. С. 241.

что не умаляет его художественной и развлекательной функций (особенно это касается сказок, исполняемых в течение нескольких вечеров во время родовых и общенародных праздников).

Благодаря эпическим жанрам фольклора сформировалась устойчивая система художественной символики, связанной с цветом и числом¹¹⁸.

Широкое поле значений вмещает в себя *кара* — чёрный (тёмный, большой, огромный, простой, сильный, могучий, также в значениях зла, множества, тьмы, быстроты и даже красоты в описании одеяний). Ему противопоставляется *ак* — белый (лучший, роскошный, богатый, связывающийся с понятиями добра, благополучия). Необыкновенный, волшебный — *алдын* (золотой). Реже употребляются *сарыг* — жёлтый и *кызыл* — красный (как цвет крови *кызыл* объясняет такие значения слова, как «дорогой», «единственный», «родной», «молодой» — в смысле новорождённый). Из чисел (наряду с традиционными 3 и 7) наиболее употребительным в тувинском фольклоре является 9 (и производные от него — 81, 90, 99, 108): это ритуальный предмет *тос-карак* (девятиглазка) и традиционные представления о 9 сторонах света, 9 отверстиях в человеческой голове, 9 видах скота, а также множественности предмета или понятия (9 видов шкур диких зверей для уплаты дани, 9 видов целебных растений, 9 видов драгоценностей, 9 видов пыток и др.). Достаточно интересно использование числа 41: хан с 41 умом, 41 гадательный камешек (*хуваанак*), причём камешки имеют магическую силу, если собраны возле 41 реки (либо получены из зоба птицы, которая подобрала их с берегов 41 реки). Применение данного числа пока не нашло культурологического объяснения.

У каждого *тоолчу* был свой любимый репертуар (от 20 до 300 сказок). Егерический сказ «Боктуг-Кириш, Бора-Шээлей» бытовал по всей Туве (специалистами зафиксированы его 17 вариантов). Сказители проходили школу устного обучения (часто в семье). Помимо семейной традиции, С. Орус-оол выделяет несколько сказительских школ Тувы (Улуг-Хемскую, Сут-Хольскую, Дзун-Хемчикскую, Монгун-Тайгинскую)¹¹⁹. Структура *тоол* состоит из стабильных и мобильных элементов: устойчивыми являются сюжетно-композиционное строение и поэтические сравнения, в то время как многие компоненты повествования — вариативны. Для *тоолчу* важнее всего запомнить

¹¹⁸ Данный аспект детально проанализирован эпосоведом С. Орус-оол. См.: Орус-оол С.М. Тувинские героические сказания (текстология, поэтика, стиль). М., 2001

¹¹⁹ Тувинские героические сказания / сост., вступ. ст., подг. текстов, подстр. пер., комм., словари С.М. Орус-оол. Новосибирск, 1997. С. 18.

структуру и содержание. Индивидуальность сказителя выражается в его исполнительской манере: с закрытыми или открытыми глазами, пользуясь мимикой как дополнительным средством художественной выразительности либо нет, ритмично покачиваясь или нет, речитативно или напевая. Л. Гребнев отмечает напевные формы исполнения эпоса — *ырлап ыдар* или *алганып ыдар*¹²¹. З. Кыргыс добавляет к указанным ещё две — *чугаалап э^дар* (речитатив) и *иуудуп ыдар* (дословный перевод — «петь непрерывно»¹²²), уточняя по поводу *алганып (канзып) ыдар*, что это — исполнение камланием¹²². Однако о профессионализме в полном смысле этого слова по отношению к традиции *эпоол* говорить сложно, т. к. исполнение сказок в Туве многими сказителями считалось лишь подсобным, дополнительным делом. Д. Куулар считает, что профессиональное исполнительство (акынство) среди носителей тувинского фольклора получает распространение только в начале XX века¹²³ (по сравнению с родственными культурами, довольно поздно).

В системе фольклорных жанров тувинского народа наряду с прозаическими (сказаниями, сказками, мифами, легендами, преданиями, рассказами юмористического и сатирического содержания) особое место занимают жанры малых форм, основанные на стихосложении — загадка (*тывызык*), пословица (*үлегер домак*), поговорка (*чечен сос*), скороговорка (*дүрген-чугаа*), славословие (*мактал*), благопожелание (*йврээл*), призывание счастья (*чалба-рыг*), благополучия (*курай*), заклинание злых сил (*каргыш*), шаманская песня (*алгыш*), песня (*ыр*), припевка, или частушка (*кожамык*).

Тывызыктар (загадки) были обязательным элементом проведения *Шагаа* — новогоднего праздника по лунному календарю, причём в зимние долгие вечера нередко загадывание и отгадывание загадок превращалось в настоящее групповое состязание, возглавлял которое *уран-чечен* (самый искусный остро слов). В загадках оттачивались природная наблюдательность и ум, поэтому эта игра, как отмечает Г. Курбатский¹²⁴, когда-то входила в обряд инициации, где проверялась личностно-социальная зрелость человека. Интересны загадки, связанные с музыкальной культурой: показательно, что в за

¹²⁰ Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос (опыт историко-этнографического анализа) / Институт востоковедения АН СССР; ТНИИЯЛИ; отв. ред. Л.П. Потапов. М., 1960. С. 38.

¹²¹ З. Кыргыс приводит другой перевод — «петь колыбельную», хотя он неточен.

¹²² Кыргыс З.К. О тувинских эпических напевах // Тувинские героические сказания... С. 39-52; Кыргыс З.К. Музыкальное исполнение тувинских сказок // Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск, 1994. С. 35-48.

¹²³ Куулар Д. С. Тувинский фольклор в контексте центрально-азиатских устно-поэтических традиций // Куулар Д.С. История и современность: сб. трудов по фольклору и литературе. Кызыл, 2002. С. 70-71.

¹²⁴ Курбатский Г.Н. Тувинцы в своем фольклоре... С. 362-364.

гадках о шаманах и ламах в качестве характерной черты выступает звуковой маркер (шорох, звон), а загадки о музыкальных инструментах демонстрируют характерную для тувинцев антропоморфизацию предметов неодушевлённых, но тесно связанных с внутренним миром человека¹²⁵:

<i>Дайдыыр аъттанды, Тал бажы чайгапды.</i>	Шуршающий верхом поскакал, Макушка тальника заколыхалась.	(Шаман)
<i>Хос демир коңгураан, Холу, буду сарбаңпап.</i>	В пустое железо позвенел, Руками-ногами растопырился.	(Лама)
<i>Кадын кыстыц кавайы демир.</i>	У ханской дочери колыбель железная.	(Демир-хомус)
<i>Кулугурунуц кулаан долгаар, Бараскапныц баарып (бажын) сыйбаар.</i>	Плуту уши крутить, Бедняжку по печени (по голове) гладить.	(Бызанчы, игил)

Йорээл (благопожелание) - когда-то характерное приветствие скотоводов — постепенно трансформировалось в напевный или речитируемый жанр, используемый в свадебном обряде и дни особых праздников (таких, как *Шагаа*). Традиция *йорээл* жива до сих пор и проявляется также на бытовом уровне общения, когда начинающий разговор, прежде чем перейти к главной теме, вначале спросит другую сторону, всё ли благополучно в семье, все ли здоровы, тепло ли дома и т. п. (в традиционном приветствии первым делом обычно шла речь о благополучии скота).

Особая «певучесть» тувинцев, высокая распространённость и развитость певческого творчества не раз отмечалась исследователями Тувы. Например, известны слова этнографа-композитора А.В. Анохина: «Из всех тюркских племен сойоты — самое певучее племя. По моим наблюдениям, у сойот 95% поющего элемента»¹²⁶. В монографии Г. Курбатского собраны народные выражения, отражающие отношение к пению, которое воспринималось как потребность в излиянии души, способ самоободрения и самонастроя, как особо интимная форма общения, выражение радости от ощущения полноты бытия, а также — признак жизненной силы человека. Отсутствие сил петь указывало на обратное: «*Кежээ-ле эдер кегжиримиц // туна бээри ол-ла чоор бе? // Хемчээп каган назынымныц // болу бээри ол-ла чоор бе?*» = «Неужели звонкое моё

¹²⁵ *Тыва тывызыктар* [= Тувинские загадки]: сборник / сост. Г.Н. Курбатский, ред. переводов С.М. Орус-оол. Кызыл, 2002. С.171,174.

¹²⁶ Цит. по: Сузужей В.Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006. С. 50.

горло не сможет петь песни? Неужели моей жизни, дарованной матерью, пришёл конец?»¹²⁷.

Приводимое Д. Кууларом¹²⁸ подразделение эпических жанров на *маадырлыг тоол* (богатырское сказание), *хуулгаазыи тоол* (волшебная сказка), *ужуралдарлыг тоол* (приключенческая сказка), *дириг амытаннар дугайында тоол* (сказка о животном), *шоодуглуг тоол* (юмористическая сказка), *уруларга тоол* (сказка для детей), *кара тоол* (бытовая сказка), *тоолчургу чугаа* (легендарный рассказ), *төөгү чугаа* (исторический рассказ, предание) демонстрирует особую развитость жанра *тоол*, в котором преобладают сказочные формы. Рассматривая тувинский фольклор в региональном контексте, Д. Куулар делает важные наблюдения об отличительных особенностях тувинского эпоса на основе анализа его содержательных элементов, в частности:

- эпический фон не даёт четких понятий о том общественном строе, в котором действуют герои (задействованы только три понятия: *хаан*— владыка, *маадыр*— богатырь и *карачал чои*—простой люд);
- герой не находится в строгой подчинённости по отношению к правителю (фигурирует только поговорка «отрубить руку с рукавом, отсечь голову с шапкой», если герой не выполнит задание хана);
- нет такой важной категории, как боевая дружина;
- нет намёков на межплеменные или междоусобные конфликты (is современном их понимании);
- нет топонимических и географических ориентиров, где происходили описываемые события (за исключением широко бытующих в фольклоре народов Центральной Азии гор Алтай и Кангай);
- богатыри тувинского эпоса не имеют небесного происхождения, как Гэсэр.

Это позволило исследователю сделать вывод о том, что «тувинские богатырские сказания повествуют о жизни родового строя. На этом уровне они как бы сохранились, как бы законсервировались. Из них не сформировался героический эпос, в котором отражено движение объединений племён за достижением каких-то крупных общих целей»¹²⁹ (история тувинского этноса тем и отличается от истории монголов, которые в ходе активной наступательной политики завоёвывали огромные территории¹³⁰). В итоге Д. Куулар предла

¹²⁷ Курбатский Г. Тувинцы в своем фольклоре... С. 364-365.

¹²⁸ Куулар Д. Тувинский фольклор в контексте центрально-азиатских... С. 74.

¹²⁹ Там же. С. 78-79.

¹³⁰ Известный ученый-филолог Б.Я. Владимирцев (работавший в Монголии в период 1909-1915 гг.), говоря о степной аристократии времён Чингисхана, отмечал: «[...] вся эта бранная жизнь, боевая слава создают условия, удобные для развития эпических сюжетов. [...] образовался могучий общественный класс, который стал носителем и вдохновителем эпических настроений» (Монголо-ойратский героический эпос/ пер., вступ. ст. и прим. Б.Я. Владимирцева. Пб.-М., б/г. С. 8).

гает считать произведения жанра *маадырлыг тоол* именно богатырскими сказаниями, а не героическим эпосом. Кроме того, исследователь отмечает отсутствие в тувинском фольклоре жанра народной драмы¹³¹. Добавим, что традиция напевного исполнения жанра *тоол* в период XX века была частично утеряна, да и практика сказывания под аккомпанемент струнно-щипкового чадагана (или иного струнного музыкального инструмента) осталась в основном лишь в воспоминаниях информантов.

Все отмеченные особенности тувинского фольклора позволяют сделать вывод о *недостаточной развитости той необходимой в народном искусстве почвы для формирования в дальнейшем национальной музыкальной драмы и оперы*. Для сравнения: в соседней Монголии музыкальная составляющая традиционного эпоса была столь развита, что это позволило С. Кондратьеву (работавшему в МНР в период 1923-1930 гг.) выделить целый комплекс мелодических *лейтмотивов*, использующихся певцами-сказителями для характеристики персонажей и типических ситуаций¹³³. Е. Скурко отмечает, что в истории башкирской музыки именно кубаир — жанр героического эпоса, с характерным для него жанровым синкретизмом (обилием прямой речи героев, чертами театральности, пластики, изобразительности), стал основой для возникновения музыкально-театральных жанров XX века¹³¹. Данная особенность отличает музыкальную культуру тувинцев от родственных тюрко-монгольских культур, в которых именно жанр музыкальной драмы, формирующийся на основе традиционных музыкально-поэтических форм национального эпоса, становился главной отправной точкой в процессе формирования национальной композиторской школы¹³⁵. Поэтому становление оперного жанра в Туве имеет свои специфические особенности (раскрываемые в последующих главах). При этом вышесказанное замечание не относится к театральному искусству вообще, которое,

¹³¹ Куулар Д. Тувинский фольклор в контексте центрально-азиатских... С. 76.

¹³² Д. Куулар утверждает: «Форма исполнения сказок речитативом без сопровождения музыкального инструмента является особенностью исполнительской традиции тувинских сказителей» (Куулар Д.С. Бытование «Гэсэра» в Туве... С. 53). В то же время Б. Владимирцов, лично наблюдавший практику *туульчи* в Северо-Западной Монголии (в числе которых было немало урянхайцев), отмечал, что богатырские эпопеи там всегда поют под аккомпанемент струнных - топшура или хура, что «мелодия играет в ойратских эпопеях огромную роль, преобладая над размером и темпом. [...] героический эпос ойратов Западной Монголии обязан своим существованием аристократическому классу, его традициям и школам певцов» (Монголо-ойратский героический эпос... С. 23-39).

¹³³ См. раздел «Лейтмотивы улигера» в монографии: Кондратьев С.А. Музыка монгольского эпоса и песен. М., 1970. С. 92-100.

¹³¹ Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка: Традиции и современность. Уфа, 2005. С. 26-28.

¹³⁵ Эти процессы освещены во многих работах, посвященных бывшим среднеазиатским республикам СССР, автономным республикам РСФСР, Монголии.

напротив, получило в Туве в XX веке широкое развитие. Его истоки, по мнению исследователей Т. Будегечиевой и А. Кужугет¹³⁶, лежат в свадебном и иных бытовых обрядах, спортивных состязаниях, в религиозной сфере (высокой значимостью театрально-зрелищного и актёрского элементов особенно выделяются шаманские камлания и буддийская мистерия Цам). Думается, что сам лсанр оперы, с характерным для него выражением разнообразных чувств героев открыто, «на публику», входил в определённое противоречие к господствующей национальной традиции *сольного*, индивидуального лирического высказывания (пения и музицирования «для себя»). Кроме того, становление национального театра в Туве проходило в контексте укрепления революционной идеологии, на фоне гонений на шаманов и лам, поэтому музыкальная составляющая первых тувинских спектаклей не могла опираться на формы, связанные с ритуальной сферой. Несмотря на это музыкальные инструменты буддийского культа использовались в первом театральном оркестре Тувы наряду с фольклорными (см. об этом во II главе).

§ 4. Традиционный инструментарий и жанры музыкального фольклора

Музыкальные инструменты тувинцев представлены весьма большим количеством образцов, из которых многие функционируют до сих пор. Наиболее полно они описаны в работах В. Сузукей. Традиционный инструментарий включает в себя две основные группы — фольклорных и обрядовых инструментов. В свою очередь, внутри первой группы можно произвести подразделения по типу звукообразования, звукоизвлечения, предназначения, а также по принципу «исконный — заимствованный». Внутри обрядовых выделяются шаманские и буддийские инструменты с соответствующими подгруппами. Поскольку описания инструментов даны в работах

В. Сузукей достаточно исчерпывающе, ограничимся сводной таблицей и рядом комментариев. При составлении таблицы учитывались также некоторые обновления (по сравнению с базовой монографией

¹³⁶ Будегечи Т. Художественное наследие тувинцев: Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному. М., 1995; Кужугет А. Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев. Кызыл, 2002.

¹³⁷ Сузукей В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989; Её лее. Тувинцы // Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Традиционная культура коренных народов Сибири. Новосибирск, 1997. С. 346—365; Её же. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006.

С. 59—97; Её же. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 48-111.

фией В. Сузукей, 1989 г.) данные по ряду духовых¹³⁸ и ударных инструментов. В дополнение сведений, представленных в работе В. Сузукей, автор настоящего исследования счел возможным выделить в качестве отдельного инструмента костяной *кандан* (называемый в ламской среде и записанный в музейной коллекции как *капли*), а также включить в таблицу три фольклорных образца вкупе со звучащими элементами традиционного костюма мужчин и женщин¹³⁹ (см. в таблице в разделе 1.2) и 2 буддийских (см. в таблице в конце раздела 2.2), обнаруженных в ходе самостоятельных изысканий¹⁴⁰.

Тип инструмента по систематике Э. Хорибостеля, К. Закса	Традиционное для Тувы название инструмента	Индекс по систематике Э. Хорибостеля и К. Закса	Дополнительная информация
1. Фольклорный инструментарий			
<i>1.1. Музыкальные инструменты</i>			
Чашечная пиколютня	<i>Игил</i>	321.311	Смычковый музыкальный инструмент, корпус — лукообразный
Пиковая лютня	<i>Бызаапчы</i>	321.31	Смычковый музыкальный инструмент, корпус — цилиндрический
Коробчато-шей- ковая лютня	<i>Допиулуур</i>	321.322	Щипковый музыкальный инструмент, корпус — трапецевидный
Коробчато- шейковая лютня	<i>Чанзы</i>	321.322	Щипковый музыкальный инструмент, корпус — округлый

¹³⁸ Дары-Сурун О., Дулут Т.Д. 1С вопросу о типологии тувинских фольклорных духовых инструментов // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.- практ. конф. Вып. 2. Кемерово, 2006. С. 56-60:

¹³⁹ Впервые традиционные женские украшения как фоноинструменты рассматриваются С. Субаналиевым (Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембранофоны, аэрофоны. Фрунзе, 1986. С. 25). В таком же ракурсе рассматриваются калмыцкие женские украшения в диссертации Г. Бадмаевой (Бадмаева Г.Ю. Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии: дисс..... канд. иск. М., 2001).

¹⁴⁰ Знакомство с фондами Национального музея (описи буддийской коллекции); Беседа с Омаком-башкы. 7 апреля 2007 г., г. Кызыл; Беседа с С.К. Чамбалом. 17 апреля 2007 г., г. Кызыл; Беседа с А.А. Сарыгларом. 6 сентября 2007 г., г. Кызыл. Личный архив Е.К. Карелиной (рукопись). После того как был подготовлен данный текст, представилась возможность познакомиться с последней монографией В. Сузукей («музыкальная культура Тувы в XX столетии»), в которой инструменты *дуоуглар* и *хапчык* были включены в Приложение I (однако, проиндексированы автором по-другому).

Тип инструмента по систематике Хорнбостеля, К. Закса	Традиционное для Тувы название инструмента	Индекс систематике Хорнбостеля и К. Закса	Дополнительная информация
Дощечная цитра с резонатором	<i>Чадаган</i>	314.122	Музыкальный инструмент, по способу игры молсет быть щипковым или ударным
Поперечная флейта с боковыми отверстиями	<i>Лимби</i>	421.121.12	Музыкальный инструмент, материал изготовления — из местных пород дерева (сейчас также из алюминиевых трубок)
Продольная открытая флейта	<i>У лоор</i>	421.111.12	Деревянный инструмент, имеющий бурдолирующий призыв. Постановка — на клык
Щипковый идиофон	<i>Демир-хомус</i>	121.2	Хомус (варган) из железа
Идиоглотический варган	<i>Кулзун-хомус</i>	121.21	Хомус из бамбука
<i>1.2. Трудовые фоноинструменты, звуковые орудия и игрушки</i>			
Продольная свистковая флейта	<i>Мургу</i>	421.221.11	Пастушеский инструмент
Промежуточная форма между идиоглотическим варганом и идиоглотич. одиночной санзойс резонатором	<i>Чарты-хомус</i>	122.221	Деревянный хомус типа щепки
Щипковый идиофон углообразной формы из цельного дерева	<i>Бяш-хомус, или адыр-дая</i>	123.112	Хомус из дерева (веточной развилки жимолости)
Лук	<i>Ча</i>	311.1	Охотничий лук
Свободный аэрофон	<i>Кош-согун</i>	41	Свистящая стрела
Аэрофон с перемещением струи воздуха	<i>Кымчы</i>	411	Звуковое орудие скотоводов, кнут
Натуральная труба	<i>Амырга</i>	423.121.11	Сигнальный инструмент охотников. Манок на марала. Струя воздуха втягивается внутрь

Тип инструмента по систематике Э. Хорибостеля, К. Закса	Традиционное для Туву название инструмента	Индекс по систематике Э. Хорибостеля и К. Закса	Дополнительная информация
Двойной язычок, вставляемый между губами	<i>Эдиски</i>	412.11	Манок на косулю или кабаргу
Одноязычный шалмей + с отверстиями + набор	<i>Терези-эдиаси</i>	422.111.1 422.11.2 422.121.2	Сезонный земледельческий инструмент. Дети используют как пищалку
Соударяемые идиофоны	<i>Оттук, бижек, сойгалак, чушкууш</i>	111.1	Мужские поясные принадлежности из металла: огниво, ноле, пеплособира- тель, крючок для чистки трубки
Соударяемые идиофоны	<i>Сыргалар, дерги</i>	111.1	Женские серебряные украшения: серьги, поясные подвески
Соударяемые идиофоны	<i>Чавага, боошкун</i>	111.1	Накосные женские украшения с подвесками из бусин
Вихревой аэрофон	<i>Хирлээ</i>	412.22	Детская игрушка, жужжал ка
Буральная труба	<i>Мыйыс</i>	42.4.1	Звуковая игрушка из рога животных
Сосудная флейта без боковых отверстий	<i>Кош-адыш</i>	421.221.41	Ладони рук, сложенные в виде раковины. Используется также как манок на волка
Свободный мирлитон	<i>Хылызнынг дыргак</i>	241	Слой бересты, прижатый к расческе- гребешку. Звуковая игрушка
Идиофон	<i>Даиш</i>	111	Камень в качестве ударного инструмента
Соударяемые идиофоны	<i>Дуюглар</i>	111.1	Конские копыта в качестве ударного инструмента
Встряхиваемые идиофоны	<i>Шыцгырааш</i>	112.1	Встряхиваемая связка из козлиных копыт
Сосуды- погремушки	<i>Хапчык</i>	112.13	Погремушка из бычьей мошонки, наполненная мелкими косточками

Тип инструмента по систематике Э. Хорибостеля, К. Закса	Традиционное для Тувы название инструмента	Индекс по систематике Э. Хорибостеля и К. Закса	Дополнительная информация
2. Обрядовый инструментарий			
<i>2.1. Шаманские инструменты и звуковые орудия</i>			
Односторонний рамный барабан с рукояткой	<i>Дуцгур</i>	211.321	Бубей — главный обрядовый музыкальный инструмент шаманов
Потряхиваемый идиофон	<i>Орба</i>	112.1	Колотушка к шаманскому бубну
Стержневые погремушки	<i>Ок-чылан, или сырчылан</i>	112.112	«Стреляющая змея» из металлической проволоки на халате шамана, соединяемая с наконечниками от стрел
Сосуды-погремушки	<i>Къцгыраа</i>	112.13	Полые металлические трубки на халате шамана
Потряхиваемые идиофоны	<i>Коцгураа</i>	112.1	Маленький круглый металлический колокольчик, прикрепляемый к трубочкам на халате
Язычковый висячий колокол	<i>Коцгулур</i>	111.242.122	Бронзовый колокольчик, подвешиваемый в середине связки шумовых элементов на шаманском халате
Соударяемые идиофоны	<i>Саягытпар</i>	111.1	Клыки марала на головном уборе шамана
Соударяемые идиофоны	<i>Чинчилер</i>	111.1	Связки бусин на головном уборе шамана
<i>2.2. Инструментарий буддийской храмовой службы</i>			
Раковинная труба	<i>Туц</i>	423.11	Натуральная морская раковина
Продольная (слегка изогнутая) труба	<i>Кандан</i>	423.121	Из металла с головой дракона на конце
Продольная труба без мундштука	<i>Канлиң</i>	423.121.11	Из человеческой бедренной кости
Шалмей с боковыми отверстиями	<i>Бушкүүр</i>	422.111.2	Гобой с двойной тростью, деревянный корпусом и медным раструбом

Тип инструмента по систематике Хорибостеля, К. Закса	Традиционное для Тувы название инструмента	Индекс по систематике Хорибостеля и К. Закса	Дополнительная информация
Натуральная труба	<i>Бүрээ</i>	423.1	Медная труба больших размеров (от 1,5 до 3 м)
Язычковый колокол	<i>Коңга</i>	242.122	Обязательный индивидуальный атрибут буддийских лам
Вогнутый сосудо-клаппер	<i>Шаң</i>	111.142	Металлические тарелки
Соударяемые идиофоны	<i>Денчик</i>	111.11	Маленькие тарелочки, связанные попарно
Двусторонний барабанчик	<i>Дамбыра</i>	211.212	В форме песочных часов с ударяемыми шариками
Двусторонний барабан	<i>Кеңирге</i>	211.322	Может быть с рукояткой
Одиночный гонг	<i>Карааifeu</i>	111.241.1	Сигнальный гонг, ударяют палочкой с мягкой головкой
Ударяемые идиофоны	<i>Дуудорум</i>	111.2	Деревянная рама с подвешенными металлическими тарелочками разной звуковосотности
Ударный идиофон	<i>Ганди</i>	11	Сигнальная длинная (до 2,5 м) сандаловая доска, ударяют палочкой
Одиночная флейта с внутренней щелью	<i>Инаа</i>	421.221	Свисток в форме рыбы, сигнальный инструмент
Встряхиваемые подвески-погремушки	<i>Базым чалсаң</i>	112.13	Обрядовый элемент — висячее украшение с прикрепленными к полоскам ткани погремушками

Добавим, что из включенных фольклорных ударных инструментов копыта (*дуюглар*) весьма распространены в современной музыкальной жизни Тувы. Данные инструменты стали активно использоваться после их возрождения и введения в концертную практику музыкантом-ударником группы «Хун-Хурту» Алексеем Сарыгларом, который таюне придумал способ крепления одного из копыт к бедру исполнителя, с целью освобождения одной из рук для дополнитель

ного инструмента. По сообщению мастера-изготовителя народных инструментов Сояна Чамбала, *дуюглар* используются для выстукивания ритмов, соответствующих различным аллюрам (скачки иноходца, рысака и т.п.). Девушки держат копыта в обеих руках. Мужчины чаще специальным кожаным ремешком прикрепляют одно копыто к бедру, ударяя по нему другим, чтобы освободить руку для погремушки *хапчык*. Бычью мошонку выделывают и заполняют мелкими суставными косточками (альчиками), которые постукивают при потряхивании *хапчыка* (создавая дополнительный к копытам звуковой эффект). Встряхиваемая связка козьих копыт (*шыцгырааши*) — ещё одна звуковая игрушка кочевников-скотоводов, в жизни которых животный материал использовался весь, целиком — от приготовления еды до изготовления одежды и музыкальных инструментов.

Следует отметить, что вопрос аутентичности инструмента *хапчык* пока остается открытым, поскольку прямых примеров использования бычьей мошонки (которую в традиционном хозяйстве могут использовать как сосуд для хранения сыпучих предметов, например, соли) в качестве погремушки именно в бытовой практике опрашиваемые автором этих строк музыканты не могли привести. Поэтому *хапчык* можно считать фольклорным образцом условно, пока не будут найдены подтверждения его бытования в прежние времена. *Хапчык*, сделанный А. Сарыгларом (кстати, с применением кожи быка вместо упоминаемой оболочки мошонки), по сути, является авторской версией предполагаемого фольклорного инструмента. *Шыцгырааши* также переосмыслен музыкантом-мастером: взяв за основу идею потряхиваемой связки, А. Сарыглар¹⁴¹ использовал мелкие металлические шарообразные предметы (из зарубежных магазинов, торгующих этнической продукцией). А в итоге модернизированные версии вышеотмеченных инструментов теперь прочно вошли в практику современных тувинских фольклорных ансамблей.

Касаясь вопроса **культурных заимствований**, в первую очередь выделим большую группу инструментов буддийской храмовой

¹⁴¹ Идея заняться разработкой ударных тувинских инструментов возникла, по словам А. Сарыглара, когда он входил в состав студенческого ансамбля «Сибирский сувенир» (Восточно-Сибирского института культуры), где познакомился с различными ударными инструментами других народов. Голчком для использования копыт и погремушек стало общение с другими тувинскими музыкантами (Дамба-Доржу Сатом, Анатолием Кууларом). Так созрела идея включить *цзиргеи* другие ударные в состав группы «Хун-Хурту», в которой музыкант играет, начиная с 1995 года. Всё это очень важно для тембрового разнообразия звучания, которое особенно привлекает в творчестве тувинской группы зарубежных поклонников. Сейчас А. Сарыглар планирует заняться возрождением жужжалки *хирлээ*, но настаивает на названии *хирилээ* как более, по его мнению, естественном для звучания тувинского языка.

службы, происхождение которых связано с монголо-тибетским влиянием, что подчеркнуто исключительно иностранными обозначениями инструментов.

К примеру: *gandi* — слово тибето-индийского происхождения (*Gandi*); *туң* — от тибетского *dung kart* (в Монголии принято другое обозначение — *цагаан бурээ*); *дамбыра* — от тибетского *datat* (монг. *дамар*); *бушкүүр* — практически совпадает с монгольским *бишгюр*; *бурээ* — в Туве не подразделяется на *бурэ* и *ухэр-бурэ*, как в Монголии и Бурятии; *шаң* — от монгольского *цан*; *денчик* — *дтишг* (также монг.); *коңга* — связано с монгольским *хонх*; *кашиц* — от монгольского *ганлин*. Только слово *кандан* не имеет прямой связи с монголо-тибетскими обозначениями, возможно, это — производное от *кашиц*. Не нашлось пока никаких эквивалентов для *ипаа* и *базым чалсац*.

Среди фольклорных музыкальных инструментов заимствованными, безусловно, можно считать струнно-щипковый *чанзы* и флейту *лимби*. Их путь в Туву, вероятно, шёл через Монголию из Китая и Тибета, о чём, помимо нетипичных для Тувы материалов изготовления (бамбук, змеиная кожа), также говорит сравнение названий аналогичных инструментов¹⁴²: тув. *чанзы* — монг. *шанзы* (*шанз*) — кит. *sanxian* (*саньсянь*); тув. *лимби* — монг. *лимба* (*лимбэ*) — тиб. *glin-bi*.

В одной из своих последних работ В. Сузукей пишет, что наряду с *лимби* и *чаизы* заимствованным молено считать такую струнно-смычковый *бызаанчы*¹⁴³, с чем невозможно согласиться. Во-первых, этимология названия инструмента явно местная, в основе тюркская — от тув. *бызаа* (возрастное обозначение телёнка-малыша до года), что объясняет звукоподражательный смысл названия (*бызаанчы* — буквально «голос телёнка делающий, воспроизводящий»¹⁴⁴). Практически идентичный инструмент монголы называют совершенно иначе — *хучир*. Во-вторых, косвенные источники подтверждают обратное заимствование — в Китае и Корее от монгольских или иных кочевых племен. Исследователь У Ген Ир считает, что данный

¹⁴² Словарная информация, приведенная здесь и ниже, почерпнута нами из следующих изданий: Тувинско-русский словарь / подред. А.А. Пальмбах. М., 1955; Музыкальная культура автономных республик РСФСР / под ред. проф. Г.И. Литинского. М., 1957; Древнетюркский словарь. Л., 1969; *Смирнов Б.* Монгольская народная музыка. М., 1971; Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Кн. 1. Новосибирск, 1997; *Шейкин Ю.И.* История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002; Тувинско-турецкий словарь / сост. Д.А. Монгуш. Кызыл, 2005.

¹⁴³ Сузукей В.Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы. Кемерово, 2006. С. 74.

¹⁴⁴ В последней книге автор снова склоняется к такой этимологии названия инструмента, хотя оговаривается: «Но не исключено, что слово “*бызаанчы*” — заимствованное в тувинском языке» (Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 85).

тии Юань (1271-1368), т. е. в пору монгольского нашествия и владычества¹⁴⁵, а китайский музыковед Ван Дон Мэй — что раньше, в Тан-скую эпоху (618-907), рассматривая это как результат культурного влияния Великого шелкового пути¹⁴⁶.

Ставшая неперенным атрибутом Пекинской оперы, китайская двухструнная скрипка *эр-ху* (*ар-ху*) имеет также название *ху-цин*. Во всех вариантах названия есть частица *ху*. Поскольку китайские документы строго фиксировали иноземные поступления, то при описании неизвестных музыкальных инструментов в китайской транскрипции или при переводе на китайский (вкладывая в него исконное семантическое значение) при фиксации слова обычно добавляли к названию *ху*, что, как пишет Ван Дон Мэй, «означало их западное происхождение»¹⁴⁷. Запад для Китая — это Монголия или Урянхай, откуда могли попасть инструменты типа *хучира* или *бызаанчы*.

Приведенная выше таблица показывает, что значительную часть традиционного инструментария составляют звуковые орудия и звуковые и груш к и, где более всего близки тувинцам инструменты алтайцев и шорцев. Наибольшее количество родственных названий имеют инструменты с названиями тюркского типа, относящиеся к Саяно-Алтайскому региону.

Например: тув. *игил* — *икгиш* (алт.); тув. *допиулуур* - *топиур*, *топиуурили* *комус* (алт.), *топиуур* (монг.); тув. *чадаган* - *чадыган* (тофалар.), *чатхан* (хакас.); тув. *хомус* — *комус* (алт.), *кубыз*, *кумыз* (башкир., татар.); тув. *кымчы* — *камчы* (др.-тюрк.), *katfi* (турец.); тув. *дуңгур*, *орба* — *дунгур*, *ојта* (тофалар.), *тунур*, *орбо* (алт.), *тюр* (шорск.), *туур* (монг.); тув. *амырга* — *амырга*, *абырга*, *авырга*, *агырга* (алт.), *пыргы* (хак., шорск.), *быргы* (сибир. татары), *боргуй* (др.-тюрк. — общее обозначение духового инструмента); тув. *шоор* — *шоор* (алт., тофалар.), *шоор-хобырах* (хак.), *чоор* (киргиз.), *цуур* (монг.); тув. *мургу* — *шогур* (алтайск.); тув. *эдиски* — *эдиски* (шорск.), *этиски* (тофалар.), *сымысха* (хакас.); тув. *хирлээ* — *кырлюш* (алт.).

Следует добавить, что на территории Тувы также функционируют инструменты монгольского типа: удлинённая цитра *ят-ха* (в монгольском варианте произношения — *ягнаг*, *ятга*), струнно-смычковый трапецевидный *моорин-хуур*, лютя с длинной шейкой *шапза* и струнно-ударный *йочин* (*ёчин*). В ряде случаев жители Тувы опре

¹⁴⁵ У Ген Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). СПб., 2005. С. 57.

¹⁴⁶ Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореферат дисс.... канд. иск. СПб., 2004. С. 21.

¹⁴⁷ Там же. С. 17.

деляют эти инструменты как иноземные, иногда считают местными (как, например, *моорин-хуур*, который всё равно называют игилом). Таким образом, инструментарий Тувы наглядно демонстрирует переплетение культурных традиций различных этносов центрально-азиатского региона.

Жанровая систематика музыкального фольклора тувинцев содержит две основные классификации. Первая идёт от А. Аксёнова, предложившего деление песенных жанров на 2 типа — *ырлар* (песни) и *кожамык* (припевки)¹⁴⁸. 3. Кыргыз внесла в эту классификацию уточнение, разделив песни на 2 вида — *узун ырлар* (долгие песни) и *кыска ырлар* (короткие песни)¹⁴⁹. Взглядов З.К. Кыргыз придерживается музыковед-фольклорист Н. Лопсан, которая отмечает: «Жанровая классификация тувинской песенной культуры не вызывает затруднений, и в этом одна из основных специфических черт тувинской песенной традиции»¹⁵⁰. При этом Н. Лопсан справедливо указывает на типологическую близость жанров *кожамык* и *кыска ыры*, поскольку «поэтические тексты и напевы этих жанров чаще всего не прикреплены друг к другу, на один и тот же напев в различных местностях могут быть исполнены различные по содержанию тексты»¹⁵¹. Как результат, наблюдается помещение широко известной в Туве песни («*Дыңгылдай*») разными исследователями в разные жанровые группы — *кожамык* (А.Н. Аксёнов)¹⁵² и *кыска ыры* (В. Сузукей)¹⁵³. Весьма продуктивные наблюдения, связанные с выявлением бытующей в народных представлениях бинарной оппозиции жанров *ыр* и *кожамык*, озвучила новосибирский музыковед Г. Сыченко (руководитель диссертационных исследований по региональным песенным традициям Тувы). Причём в южной Туве понятием *ыр* нередко охватываются как народные, так и авторские песни (т. е., по народным воззрениям, *ыр* — это сочинённая кем-то, бытующая по всей Туве песня, что отражается в закреплённости текста за напевом, в то время как *кожамык* — жанр местный, локальный и обязательно импровизируемый)¹⁵⁴.

¹⁴⁸ Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 24-25.

¹⁴⁹ Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл, 1992. С. 63-65.

¹⁵⁰ Лопсан Н.А. Песенная культура тувинцев: диплом, работа. Новосибирск, 1991. С.23.

¹⁵¹ Лопсан Н.А. Песенная культура тувинцев... С. 26.

¹⁵² Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. С.164.

¹⁵³ Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 41. Термин *кожамык* в данном случае исследователь применяет для обозначения припева песни «*Дыңгылдай*», которую рассматривает в группе *кыска ырлар*.

¹⁵⁴ Сы'тко Г.Б. Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 61-62.

В названных работах А. Аксёнова, З. Кыргыс и Н. Лопсан типологические особенности указанных жанров описаны весьма подробно, поэтому ниже ограничимся самой общей их характеристикой и приведём характерные примеры, опираясь на классификацию А. Аксёнова¹⁵⁵. Добавим, что ладовое строение тувинских песен анализировалось А. Аксёновым и Н. Лопсан, однако наиболее продуктивным, думается, является подход А. Монгуш, которая специально занимается проблематикой интонационного структурирования тувинского мелоса¹⁵⁶, опираясь на методы музыковедов ДВГАИ (Е. Ал-кон, С. Лупиноса) и С. Галицкой (теория монодии).

Так, например, своеобразие ладоинтонационного строения в приведённой ниже песне «*Коңгургай*»¹⁵⁷ исследователь раскрывает как сцепление двух пентатонных звукорядов ($g-b-c'-d'^{\wedge}e^{\flat}$ + $a-c^{\flat}-d^{\flat}-e^{\flat}-g^{\flat}$) через общий трихорд ($c'-d'-e'$). в итоге, в суммарном звукоряде нижний и верхний тон g приобретают различные функции, а также образуется «полутон на расстоянии» ($a-b$). В структуре песни две пентатоники действуют оппозиционно: нечётные фразы построены на звуках 1-й, а чётные — на звуках 2-й.



¹⁵⁶ Примеры приведены в втировках А. Аксёнова из монографии «Тувинская народная музыка» (М., 1964).

¹⁶⁶ Монгуш А.Д.-Б. Некоторые проблемы осмысления интонационной природы музыкального фольклора тувинцев // УЗ ТИГИ. Вып. XXI. Кемерово, 2007. С. 282-296; **Её же.** Проблема пентатонизма в звуковысотной организации мелоса тувинского фольклора // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы межрегион. науч.-практ. коню. Кызыл, 2008. С. 97-101.

¹⁵⁷ Более подробно см.: Монгуш А.Д.-Б. Об интонационных особенностях тувинской народной песни «Конгургай» // Тезисы научных докладов V Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. »8-92.

¹⁵⁸ На мелодии данной песни основан гимн современной Тувы.

§ 4. Традиционный инструментарий и жанры музыкального фольклора 67



Пар-ла ыяштыг Межегейни, коңгургай,
Бараан дунай берген чузул, коңгургай.
Баишак караууларның, коңгургай,
Бажымайлай берген чузул, коңгургай.

Дырбыл ыяштыг Межегейни, коңгургай,
Туман дуглай берген чузул, коңгургай. Дунда
караууларның, коңгургай, Думаалай-ла
берген чузул, коңгургай!

[Реку] Межегей с крепкими
лиственницами, конгургай,
Очертания [гор] покрыли, конгургай. Здешние
красавицы-девушки, конгургай, Шутят-
притворяются, конгургай.
[Реку] Межегей с редкими деревьями,
конгургай,
Туман покрыл, конгургай.
Здешние черноокие девушки, конгургай,
Покрыты фатой, конгургай!

Кыска ыры. Разнообразные по содержанию, сюжетного типа песни, как правило, подвижного темпа, реже умеренного, содержат минимум внутрислоговых распевов. Примеры: «Хандагайты» («[Река] Хандагайты»), «Алдан хойнуң кадарчызы» («Пастух шестидесяти овец»), «Алды баиштыг Кара-Дагны» («Шестиглавый Кара- Даг»¹⁵⁹), «Теве-Хая» («Верблюд-скала»).



Тараан тараа, ногаа, чимис Дазыр
шөлде сыңмас турар, ом-ом. Таты
ышкаш хевир сынның Дагларужу Теве-
Хая, ом-ом.

Узун делгем Чадаананың Ужу
кирген хевис ышкаш, ой-ой.
Угулалыг хевис ышкаш Узун
баткан Теве-Хая, ой-ой.

Посеянные [мною] хлеба и овощи На
чистом поле не вмещаются. Похожая на
танк своим станом, Верблюд-скала в
конце горной степи.

Красивая, как узорчатый ковер,
С высоты ниспадающая Верблюд-скала; С
неё стекает [в долину]
Длинная и широкая река Чадан.

¹⁵⁹ Песня о восстании 60 богатырей, текст которой может петься на разные напевы жанра кыска ыры.

Чергелеикт дагларужу
Черимчуртум Теве-Хая, ом-ом.
Оораи кезек дагларужу Онза
чараи Теве-Хая, ом-ом.

Вот рядами стоят горные цепи —
 Это моя родина Верблюд-скала. Увалы-
 седловины здесь и горные цепи Дивно
 прекрасная Верблюд-скала.

Кожамык. Для этого жанра характерны: импровизационность, диалогическая манера исполнения (подобно частушкам), подвижный темп, ритмическая чёткость, отсутствие внутрислоговых распевов, использование типических словоформул в окончании фраз («дембилдей», «дыңылдай», «аа-шуу, декей-оо» — что-то вроде русского «ай, люли»). Примеры песен: «Декей-оо», «Дэң-дэң», «Дөгээ баа-ры» («У подножия Догге»), «Дыңылдай».



Харагаптыг кара ховаа, Караи
кыннып челер доруг,
Карамайиыц сай-ла чажын
СаМоJиадир ■чемф дару г.

В бескрайней черной степи Промчится
 мигом гнедой.
 Косы моей милой колыша на ветру,
 Пролетит рысыю гнедой.

Чиргилчтиниг чиге ховаа
Чиде дүжүп челер доруг,
Чиге кара сай-ла чажын
Аундwfнедир челер доруг.

В подёрнутой маревом узкой степи
 Скроется из глаз гнедой.
 Косы моей красавицы колыша на ветру,
 Промчится рысыю гнедой.

При этом реально существующее разнообразие вокально-интонируемых форм фольклора никак не вписывается в предложенную схему. Первую попытку охватить все существующие музыкальные жанры в тувинском фольклоре предприняла З. Кыргыс, которая (в той же книге «Песенная культура тувинского народа») предлагает дополнительный способ классификации, делящий все жанры на две группы по принципу «приуроченные» или «неприуроченные». Вышеотмеченные попадают, таким образом, во вторую группу, а в первую входят достаточно многочисленные жанры: 1) сезонные — напевы, сопровождающие приручение самок домашних животных к приплоду и подразделяющиеся по видам скота (*мал алзыры*), песни при сбивании шерсти (*дүк кагары*) и обкатывании войлока (*кидис салы-ры*), посевные; 2) семейно-бытовые и обрядовые — колыбельные (*впей ыры*), свадебные (*куда ыры*), погребальные песни и причитания, обрядовые песни перед национальной борьбой хуреш, песни наездников в конных скачках (*аьлг чарыжы*), песни-кличи при переплывании рек (*хартыгай*), песни обряда моления горам (*оваа дагыыры*), бытовые, охотничьи и шаманские звукоподражания животным и птицам.

Однако ни в первую, ни во вторую классификации З. Кыргыс не были включены: *оскустун ыры* (песня сироты), *алгыш* (шаманский напев), *тоол* (сказание, сказка), *хөөмей* (горловое пение), хотя они также являются важными составляющими вокальной культуры народа. Все названные выше исследователи также фактически обошли вниманием область детского песенного фольклора (не представлено ни одного нотированного образца). Кроме того, нередко одни и те же песни фигурируют в приуроченных и неприуроченных (например, свадебные, колыбельные, трудовые), о чём пишет сама лее З. Кыргыс: «Короткие песни — скорые, умеренные, а также полупротяженные — охватывают почти все известные жанры: детские, колыбельные, шуточные, некоторые трудовые и свадебные, песни социального протеста и др.»¹⁶⁰.

Впервые о выделении сиротских песен в жанровый подвид заявила А. Монгуш¹⁶¹. Парадоксальность данного жанра для Тувы состоит в высокой ценности детей в традиционной тувинской семье и при этом — наличии специфического песенного жанра, отражающего жизненные проблемы целого социального слоя — сиротства. В этих песнях переплетаются типологические черты *узун ырлар* и плачей. Полагаем, песни жанра *оскустун ыры* содержательно-исторически могли сформироваться только в условиях тяжёлого гнёта завоевателей — скорее всего, в период господства на территории Тувы цинских властей¹⁶².

Шаманские алгыши долго не изучались, видимо, по идеологическим причинам. К их изучению приступила З. Кыргыс¹⁶³, которая до того достаточно основательно проанализировала музыкально-типологические особенности жанра *тоол*. По отношению к хоомею в истории изучения тувинской музыки всегда была особая позиция, поэтому и у Аксёнова, и у Кыргыс горловое пение рассматривается отдельно. Создание объединяющей систематики всех жанров традиционной музыкальной культуры, с включением

¹⁶⁰ Кыргыс З.К. Песенная культура... С. 64.

¹⁶¹ Монгуш А.Д.-Б. Проблема осмысления феномена традиции в музыкальном наследии тувинцев (на примере жанра сиротской песни) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: материалы науч. конф. Вып. 9,10. Владивосток, 2004. С. 68-76.

¹⁶² Известно, что цинские чиновники широко практиковали, помимо колодок, следующее наказание: не только за кайгальство, но и за гораздо меньшую провинность людям отмораживали или туго скручивали, чтобы отсохли, руки (русские путешественники на рубеже XIX-XX вв. отмечали среди тувинцев заметное число безруких мужчин). После этого взрослый человек уже не мог быть дееспособным и был обречён на нищенство, а его дети поневоле становились приютивалками у богатых родственников (в лучшем случае) или бесправной прислугой у лам и баев.

¹⁶³ Наиболее полно результаты исследований изложены в монографии: Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры и исполнительства на традиционных духовых инструментах: этномузыковедческое исследование. Кызыл, 2008.

фольклорных и обрядовых форм, а также инструментальных наигрышей — самый проблемный вопрос тувинского музыкознания, назревший к началу XXI века. Именно сложность внутренней организации в жанровой системе фольклора тувинцев продиктовала специальное обращение к данной проблеме, что было предпринято независимо друг от друга А. Монгуш и автором этих строк¹⁶⁴ (более подробно см. в последнем разделе текущей главы). Нерешённым пока остается и вопрос об историческом развитии жанров, хотя очевидно, что наряду с весьма древними есть современные, относительно недавно появившиеся жанры и образцы.

Отметим, что музыкально-фольклорные жанры тувинцев пока ещё не рассматривались **в сравнительно-этнографическом аспекте**. Попытаемся сделать первый шаг в этом направлении, для начала сравнив традиционные обозначения типологически сходных форм (по классификации 1го типа). Общее название песни — *ыр*, *ырыу* тувинцев аналогично тофаларскому (*ыр*), близко якутскому (*ырыга*), башкирскому (*йыр*), татарскому и казахскому (*жыр*, *жыр*), но отличается от родственных тюркских — алтайского, хакасского, шорского (*кожон*, *сарын*), турецкого (*şarki*, *tirikii*), не имеет никакого родства к монгольскому (*ду*) или бурятскому (*дуунууд*). Долгие песни — *узун ыр-лар* у тувинцев схожи с жанровыми обозначениями подобного типа песен у татар (*озын кийляр*), башкир (*узун-кюй*), алтайцев и шорцев (*узун, сарын*) и турок (*Uzuri*), частично — протяжных песен якутов (стиля *дьиэрэтии ырыа*), хакасов и тофаларов (*ыр*) и не связаны с аналогичным жанром у монголов (*урт ду*, *уртын-дуу*) или бурят (*ур-тын дуунууд*). Короткие песни — *кыска ырлар* у тувинцев схожи по обозначению с типологически родственными татарскими *кыска кийляр*, башкирскими *кыска-кюй*, турецкими *Kisa*, мало схожи с якутскими *дэгэрэи ырыа* и вообще отличны от монгольских *богино ду*.

Отметим, что музыковедами-фольклористами почему-то не была учтена одна особенность тувинского языка, связанная со смыслоразличением слов *ыр* и *ыры* (отсутствующим в словарях), предложенным еще в советский период старейшими тувинскими писателями С. Пюрбю и С. Сарыг-оолом. Данную позицию поддерживает ведущий поэт современной Тувы А. Даржай. По его мнению, *ыр* обозначает только словесный текст песни (производное *ыр-шүлүүм* — «мои стихи»), в то время как *ыры* — уже песню как музыкально-поэтическое целое¹⁶⁶. Ис

¹⁶⁴ Монгуш А.Д.-Б. Некоторые вопросы классификации тувинских народных песен // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: материалы науч. конф. Вып. 11,12. Владивосток, 2005. С. 279-282; Карелина Е.К. Проявление «юрточной» модели мышления в музыкальной культуре Тувы // Науч. труды Тувинского гос. ун-та. Вып. 3. Т. 1. Кызыл, 2005. С. 107-110.

¹⁶⁵ Беседа с А.А. Даржаем от 22 марта 2007 г., г. Кызыл. Личный архив Е.К. Карелиной (рукопись). См. также: Даржай А.А. Дүлгээзинниг аян [= Завораживающий лад]: пособие для учителей. Кызыл, 2004. С. 14.

ходя из этого, отдельную песню следовало бы называть в научной литературе *ыры* (*узун ыры*, *кыска ыры* и т. п.), во множественном числе сохраняется форма *ырлар*.

Припевки — *кожамык* у тувинцев более всего по обозначению напоминают алтайские *кджбн* (хотя этим термином у алтайцев обозначается песенный жанр как таковой) и турецкие *Koşuk*, *ko.sma*, при этом не похожи на типологически родственные — татарский и башкирский *такмак*, хакасский и шорский *тахпах*, якутский *ча-быргак*.

Наряду с мнением музыковедов существует точка зрения, по которой припевки, исполняемые на *ойтулааш*, следует выделять термином *кожаңнар*: «Не говори “ойтулааш ырлары” или “песни ойтулаашские”. Назови их кожаңнар. Кожаңнар — дословно напевы — получают ответные напевы. В них молодёжь поет про любовь, поют шуточные и сатирические песни», — так писал М. Кенин-Лопсану один из основоположников тувинской литературы С. Пюрбю¹⁶⁶.

Ярче всего национальные различия обнаруживаются при сопоставлении эпических жанров фольклора: близкими к тувинскому обозначению *тоол* оказывается только монгольское (*тууль*), совершенно иные — бурято-монгольское (*улигер*), татарское (*бэит*), башкирское (*кубаир*, *байт*), якутское (*олонхо*), алтайское (*■чбрчдк*, *шьбршьбк*), хакасское (*кин-чоох*), турецкое (*Masai*, *efsane*). Скорее всего, это связано с тем, что эпос — форма, в первую очередь, сказительская, а напевная — лишь в определённых случаях. Любопытно, что «сказываемые» жанры фольклора тувинцев в своих обозначениях — почти сплошь монголизмы (ср. тув. *йөрээл*, *мактал*, *тоол*, *улегер домак* — монг. *ёроол*, *магтаал*, *тууль*, *улигер*), в то время как терминология вокализируемых форм в большинстве случаев обнаруживает родство с тюркским миром. Можно предположить, что так проявляется воздействие монгольского эпоса «Гэсэр» (имевшего широкое хождение в Туве) и старомонгольской письменной культуры (предшествующей созданию тувинской национальной письменности).

Главным элементом, выделяющим в вышеприведенном сравнении жанров тувинские термины, является наличие словоформ от *ыр* в песенных обозначениях. Отметим, что основа *ыр* в тувинских словах полностью совпадает с древнетюркским *ыр*, имеющим эквивалентное смысловое значение. Отсутствие в Туве единого обозначения для понятия «музыкальный инструмент» (типа общетюркского *хомус*, *хомыс*), возможно, связано с тем, что в условиях,

¹⁶⁶ Монгуш Кенин-Лопсан. Ойтулааш: ынакшылдың кожаңнары [= Ойтулаш: любовная лирика]. Кызыл, 2004. С. 43.

когда наряду с десятком собственно фольклорных инструментов (из которых особо почитаемые *игил*, *чадаган*, *шоор* уже успели «обрасти» легендами и преданиями¹⁶⁷) в большом количестве продолжали широко бытовать охотничьи и скотоводческие звуковые орудия и звуковые игрушки, сама *категория музыкального инструмента* ещё не успела осознаться и выделиться, чтобы получить специальное оформление в народной терминологии.

На основе всего вышеизложенного (особенностей шаманизма и национального эпоса, наличия пережитков первобытно-общинного строя, большой распространённости звукоподражаний и древнейших по происхождению звуковых орудий и др.) можно также сделать выводы о **высокой сохранности архаичных элементов культуры в Туве**, чему в немалой степени способствовали географическая отгороженность края и большая удалённость Тувы от основных культурных центров как западной, так и восточной цивилизаций. Центральное местоположение в регионе и многочисленные исторические связи с соседними народами сделали Туву своеобразным местом пересечения, в котором в силу обособленности, «закрытости» территории (а также по причине некоторых свойств национального характера тувинцев) «осели», «законсервировались» и поэтому хорошо сохранились многие виды музыкальной культуры, постепенно исчезнувшие у родственных народов в процессе их активного взаимодействия с русскими поселенцами Сибири, а также в ходе миграций, отдаляющих их от центра азиатского мира. Наиболее полно высказанную мысль иллюстрирует степень сохранности в Туве искусства горлового пения.

§ 5. Горловое пение — «абсолютная музыка» кочевников

История изучения тувинского горлового пения начинается с конца XIX века и насчитывает около столетия¹⁶⁸. Современные исследования тувинского горлового пения ведутся в научном центре «Хөөмей», которым с момента основания в 1993 г. и по сей день руководит этномузыковед Зоя Кыргыз.

Первые описания хоомей содержатся в этнографических отчетах пу- тешественника-исследователя П.С. Островских и краеведа Е.К. Яковлева

¹⁶⁷ Тексты легенд, собранные от информаторов, опубликованы в монографиях: *Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989. С. 28—31, 45-46, 72-73, 121-127; *Её же.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 82-83, 93-94, 102.

¹⁶⁸ Подробное изложение истории изучения тувинского хоомей см. в монографии: *Кыргыз З.* Тувинское горловое пение... С. 11-47.



Тувинская молодёжь, 1903 г. (фонды ЦГА РТ)



Борьба хуреш на народном празднике, 1904 г. (фонды ЦГА РТ)



Лама Кук-Хамба —
«Врач-бессребренник,
прославился
своей святой жизнью»
(подпись на обороте
И. Сафьянова),
1900-е гг.
(фонды ЦГА РТ)



Место при слиянии Бий-Хема и Каа-Хема, где сейчас стоит г. Кызыл. «"Сургэ" - часовня,
построена Кук-Хамбой на месте своего постоянного кочевья» (подпись на обороте И. Сафьянова),
1900-е гг.
(фонды ЦГА РТ)



Ортун-ашак с женой.
*«Горячий защитите своего на-
 рода от южных (китайцев) и
 северных (русских)
 угнетателей.
 Хранитель древних сказаний,
 песен, былин, легенд и пословиц.
 Крупный общественный
 деятель. Умер в 1910 г.,
 не дождавшись освобождения
 Тянту-Тувы, о котором он так
 много думал всю свою жизнь»
 (подпись на обороте
 И. Сафьянова), 1900-е гг.
 (фонды ЦГАРТ)*

Ночной обряд камлания
 проводит шаманка
 Ай-Чурек, 2008 г.
 (фото автора)



Шаманские бубны (фонды НМ РТ, фото Т. Дулуша)



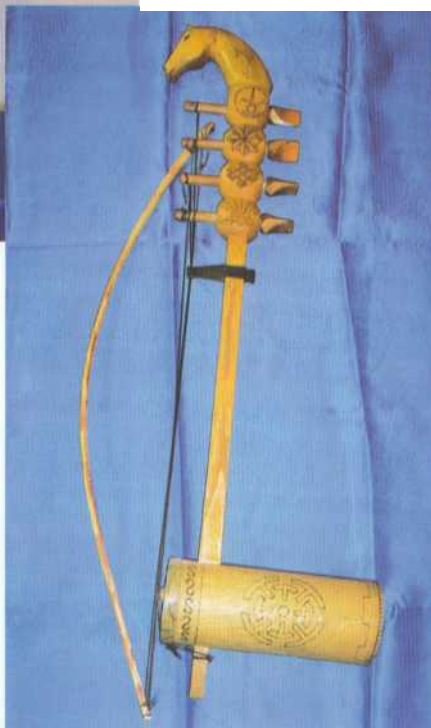
Бубен и головной убор шамана (фонды НМ РТ, фото Т. Дулуша)



*Игил,
традиционный
способ игры
демонстрирует
Николай Дамбаа,
2005 г.
(фото Н. Дамбаа)*



Современные оркестровые
версии игилов
(фото Н. Дамбаа)



Бызанчы с круглым корпусом
(фото Н. Дамбаа)



Начын Чооду играет на
современном бызанчы (фото Н.
Дамбаа)



Дошпулур (фото Н. Дамбаа)



Чанзы —
оркестровые версии,
слева
модернизированный
вариант мастера Б.Ч.
Гомбоева (фото Н. Дамбаа)



Традиционный
чадаган, рядом с
ним — корыто для
приготовления пищи
(дести) (фото Н.
Дамбаа)



Современный оркестровый чадаган (фото Н. Дамбаа)



Демир-хомусы и футляры для них (фото Н. Дамбаа)



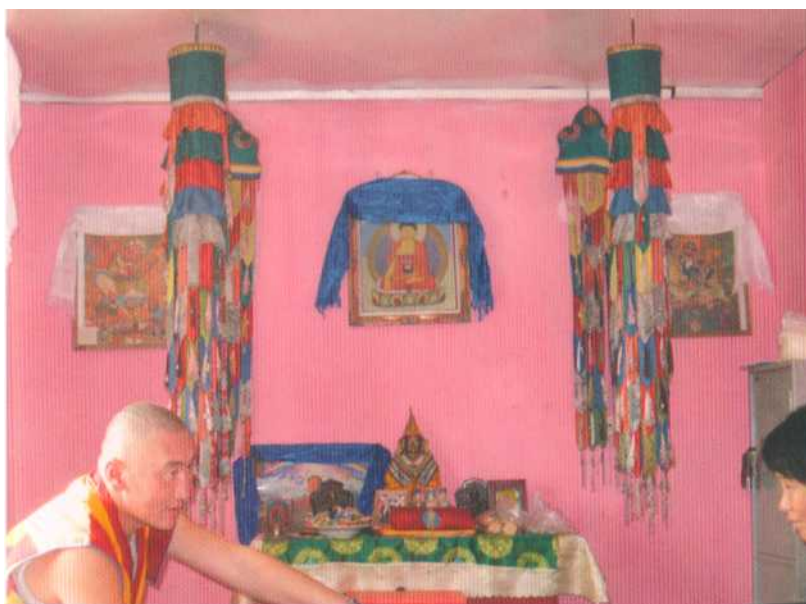
Современный вариант лимби (сделана из алюминиевой трубки) (фото Н. Дамбаа)



Дуюглар (конские копыта) (фото Т. Дулуша)



Хапчык,
сделанный А. Сарыгларом (фото Т.
Дулуша)



Базым чолсан в хурэ «Таши Пэндэлинг» (потолочные подвески), 2008 г. (фото автора)



Алексей Сарыглар показывает игру на хапчыке и копытах, 2007 г. (фото Т. Дулуша)



А. Сарыглар демонстрирует использование тарелочек *денчик* (на переднем плане — барабан *кеңгирге*), 2007 г. (фото Т. Дулуша)



Буддийские раковины *туц*

*фонды НМ РТ, фото
Т. Дулуша*



Бушкеры



Костяные канлины



Металлические
канданы

фонды НМ РТ, фото
Т. Дулуша



Буддийские
барабанчики дамбыра



Буддийские
колокольчики коңга



Тарелки шаң



Гонг караңгы

(посетивших Туву в 1897-1898 гг.). Первые аудиозаписи хоомея (на фонограф) в 1910 г. сделал композитор-исследователь А.В. Анохин. В 1914 г. английский путешественник Д. Каррутерс впервые попытался дать объяснение данному виду певческого искусства. С конца 1920-х гг. благодаря Е.В. Гиппиусу (позже курирующему научные работы А.Н. Аксёнова и З.К. Кыргыс) начинается этап подлинно научного изучения хоомея.

В изучении феномена горлового пения пересекаются интересы как гуманитариев, так и представителей естественных и точных наук (физиков, акустиков, физиологов, врачей). *Механизм звукообразования* в горловом пении до сих пор остается наиболее интригующим вопросом.

Горловое пение тибетских лам с точки зрения акустического анализа впервые было рассмотрено в 1967 г. английскими акустиками Смитом, Стивенсоном и Томлинсоном. Аналогичные отечественные исследования на материале тувинского горлового пения были обнаружены в докладе

А. Банина и В. Ложкина в 1973 г. на VIII Всесоюзной акустической конференции. Вскоре по инициативе Министерства культуры Тувы и руководства Новосибирской консерватории была создана исследовательская группа в составе доцента НГК Б. Чернова и врача-фониатра В. Маслова, и в 1975 г. был начат эксперимент, включающий акустико-физиологический аспект. Результаты исследований были дополнены рентгеномограммами, сделанными в 1976 г. в Ленинградском НИИ по болезням уха, горла, носа и речи и в Военно-медицинской академии. Основная мысль, к которой пришли исследователи, такова: «У всех певцов, владеющих древнейшим приёмом сольного двухголосия, формируется “сфинктерная преграда” у входа в гортань со свистковым отверстием в центре»¹⁶⁹. Иначе говоря, вестибулярные складки принимают форму свисткового отверстия, а мелодическая линия образуется в голосовых связках. Свой вывод — об ослаблении ложных голосовых связок — был сделан при эксперименте, проведённом З. Кыргыс в 1995 г. на базе Нью-Йоркского госпиталя им. Рузвельта (США). На основе проводимых в Туве независимых изысканий тувинский учёный — кандидат физико-математических наук М. Ондар пришёл к выводу, что частично гипотеза Чернова и Маслова о возможности участия вестибулярных складок (ложных голосовых связок) верна. Основной вывод тувинского исследователя: «Так, в гортани, при горловом пении наряду с голосовыми связками, создается ещё один источник звука — это вибрирующие вестибулярные складки с частотой колебаний несколько меньшей, чем частота колебаний

¹⁶⁹ Дмитриев Л.Б., Чернов Б.П., Маслов В.Т. Тайна тувинского «дуэта» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск, 1992. С. 26.

ющих мелодии обусловлено не нелинейностью слуха, а существенными различиями их по частоте. Из-за этого единые по природе и реально существующие звуки гортани и формант воспринимаются слушателями раздельно, как сольное двухголосие»¹⁷⁰. Московский исследователь А. Харуто (по основной специальности — радиотехник, кандидат технических наук, доцент и зав. Научно-учебным центром музыкально-компьютерных технологий Московской консерватории), применивший по отношению к тувинскому хоомею собственную программу анализа звука SPAX, приходит к следующему пониманию механизма звукообразования: «[...] основные голосовые складки ритмично перекрывают поток воздуха, создавая голосовые импульсы давления, а ложные складки, образующие “свистковое отверстие”, отзываются на каждый такой импульс аэродинамическим свистом (с частотой 2-4 кГц)»¹⁷¹. В круг рассматриваемых вопросов также входят артикуляционно-акустические особенности горлового пения¹⁷²: в Туве данной проблематикой серьёзно занимается музыкант-исследователь В. Куулар.

С музыкальной точки зрения интересным представляется анализ вертикальных «срезов», раскрывающих гармонические свойства звучащей ткани, что было выявлено благодаря ис-

¹⁷⁰ Ондар М.А.-Х., Сарыглар А.С. О физической природе звуков тувинского горлового пения // Вопросы изучения истории культуры народов Центральной Азии и сопредельных регионов: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Кызыл, 2006. С. 386-381; Их же. Частотный диапазон звуков горлового пения // Тезисы научных докладов V Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 143-159.

¹⁷¹ Харуто А.В. Тувинское горловое пение: формирование многоголосия при “одноголосном” спектре (модель звукообразования и восприятия) // Тезисы научных докладов V Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 127.

¹⁷² Например, характеризуя хакасский хай, В. Шевцов отмечает особо маркированную звукоподачу, образуемую «благодаря смычке голосовых связок и вестибулярных складок» и реализуемую «в виде 2-х звуковых пластов: низкого (фарингализованного) и верхнего (фальцетно-флажолетного)» (Шевцов В.Н. Алыптыг-нымах в его национальной музыкальной специфике // Чатхан: исто-

ния и современность: материалы I Междунар. симпозиума. Абакан, 1996. С. 68). В. Куулар выделяет коррелированную ларингализацию и узкощелевую фонацию в качестве важнейших различительных признаков и тембровых маркеров разных стилей горлового пения. Подробнее см.: Куулар В.О. Артикуляционно-акустические механизмы тувинского сольного многоголосного пения хоомей // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 159-174. Данный аспект интересует также и филологов, см.: Бичелдей К.А. Акустический и артикуляционный аспекты хоомей и фарингализация гласных в тувинском языке // Мелодии хоомей: материалы I Международного музыковедческого симпозиума «Хоомей-92». Кызыл, 1994. С. 38-41.

пользованию программы анализа звука SPAX¹⁷³. Например, срез вертикали в звучании стиля борбаннадыр¹⁷⁴ (фрагмент 13'—16') даёт следующее созвучие из наиболее мощных формант: опорный тон — между *D* и *Dis*, далее — *e'*, *a*², (*P*, *e*)*f*, *gis*³, *ais* (*b*)³, *c*⁴, *cis*, *e*⁴. Другой пример: в стиле эзенгилер¹⁷⁵ (фрагмент 55'—58') получилось следующее созвучие: опорный тон — *Ais*, далее — *ais* (*b*), *c*³, *f*, *h*³, *fis*⁴. Хорошие студийные условия современной записи позволили выявить в звучании каргыра¹⁷⁶ самые высокие гармоники (фрагмент 52'—55'): опорный тон — *G*_v, далее — *cis*³, *ais* (*b*)³, *dis* (*es*)⁴, *g*, *ais* (*b*)⁴, *dis* (*esf*, *o'*), атаке призвуки в районе 8000-13400 Гц и выше. Общий звуковысотный охват каргыра, таким образом, может составлять *до 7 октав* (от контроктавы до звуков выше пятой октавы). Следует отметить, что использование современного научно-прикладного инструментария позволяет глубже проникнуть в специфику акустических проявлений хоомея, демонстрирующего свою удивительно подвижную многослойность, что окончательно опровергает мнение о нём как о «сольном двухголосии». Действительно общая сонорика хоомея оставалась ранее как бы «за кадром». Проведённый анализ показывает, что, несмотря на различный динамический уровень формант, общая гармония звучания (темброво-однородного), тем не менее, содержит скрытую *внутреннюю диссонантность*, которая не выявлялась в обычных котированных расшифровках хоомея (там лишь фиксировался опорный тон и один из наиболее прослушиваемых верхних слоёв). Раскрытие диссонантных свойств горлового пения даёт ключ к пониманию некоторых особенностей гармонии в творчестве тувинских композиторов, воспитанных на звуковых идеалах хоомея и воспринимающих такого рода гармоническую организацию как более привычное уху явление (т. е. в эстетическом плане скорее консонантное, нежели диссонантное).

Добавим, что на основании медицинских обследований хомеистов, проводимых МНЦ «Хоомей» в Кызыле в течение ряда лет, 3. Кыргыс была выдвинута законодательная инициатива о снижении пенсионного возраста для тувинских исполнителей-горлови-ков. Эта инициатива была подкреплена результатами последнего комплексного обследования тувинских хомеистов, которое проводилось группой специалистов-медиков из Тувы и г. Новосибирска

¹⁷³ Приведённые данные (с нотным примером гармонической вертикали) опубликованы в статье: ХарутоА., Карелина Е. К вопросу об акустических свойствах тувинского горлового пения //Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 108-113.

¹⁷⁴ Борбаннадыр. Исп. Михаил Допчун (CD «Хоректээр. Виртуозы тувинского горлового пения. Tuvan throat singing virtuosos. Horekteer», Tuva's National Committee for UNESCO, 2002. Трек № 10).

¹⁷⁵ Эзенгилер. Исп. Маржымал Ондар (Там же, Трек № 14).

¹⁷⁶ Соло Альберта Кувезина. (CD «Yat-Kha. Yenisei-punk». Global Music Centre, 1995. Трек № 12).

под руководством доктора медицинских наук, профессора Е.Л. Потряевой. Озвученные на V симпозиуме по хоомею данные¹⁷⁷ о неблагоприятном воздействии профессиональной деятельности исполнителей торловок на их здоровье (формирование лёгочной гипертензии, повышение риска развития сердечно-сосудистых заболеваний и др.), связанные с возникающей во время горлового пения задержкой дыхания (вплоть до 80 секунд), были восприняты представителями местной власти буквально как руководство к действию, т. е. подготовке соответствующих законодательных актов.

По личному глубокому убеждению, данный подход новосибирских учёных-медиков нельзя признать научно корректным, поскольку ими не проводились сравнительные исследования по объективному состоянию здоровья во время работы, например, оперных певцов или музыкантов-духовиков, чья профессиональная деятельность также напрямую связана с большими физическими нагрузками на органы дыхания (в т. ч. с длительными задержками дыхания). Узость подхода к проблеме, когда не только не учитываются объективные условия труда представителей иных музыкальных профессий, но и локальные факторы (а именно: низкий уровень современного общего состояния здоровья тувинской нации, объясняющийся как естественно-природными, так и социальными факторами¹⁷⁸), может привести к ситуации, когда на льготное пенсионирование, вслед за тувинскими хоомеистами, начнут предъявлять права (вполне возможно, также задокументированные иными учеными-медиками) исполнители горлового пения из других регионов, а также оперные певцы и исполнители-духовики по всей России. Видимо, в условиях, когда 2008 год был объявлен в Туве «Годом хоомея», вопрос льготного пенсионирования хоомеистов «перерос» рамки научно-исследовательского и стал восприниматься в несколько популистско-политическом ключе. Думается, гораздо важнее в данной ситуации выработать научно обоснованные медицинские рекомендации и их строго соблюдать преподавателями хоомея и профессиональными исполнителями, которые должны заботиться о том, чтобы не навредить своему здоровью и особенно здоровью своих юных воспитанников.

¹⁷⁷ Потряева Е.Л. Современный научно-медицинский взгляд на национальный вокал «Хоомей» // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 3-13.

¹⁷⁸ Например, в ходе круглого стола по теме «Здоровье населения Тувы: физическое и духовное», организованного 28 сентября 2005 г. Союзом ученых Тувы «Эртем» (автор в то время была членом правления Союза ученых и вела протокол круглого стола) медицинскими работниками и учёными были озвучены объективные данные по ряду показателей (природный дефицит йода, низкокалорийное питание, высокий уровень сердечно-сосудистых заболеваний, распространенность туберкулеза, алкоголизма, наркомании), говорящие о весьма проблемном состоянии здоровья нации.

При этом многие хоомейсты отмечают, что сам процесс горлового пения благотворно влияет на их состояние, вызывая весьма приятные ощущения, некую внутреннюю просветленность. Неслучайно мировая музыкальная терапия с интересом обратилась к хоомею как к одному из нетрадиционных способов гармонизации человеческого организма¹⁷⁹.

Музыкант-культуролог Н. Ултургашева рассматривает горловое пение как метод «психической саморегуляции и самоорганизации», а также как «форму религиозной медитации», подчёркивая значимость традиционных религиозно-мифологических и космогонических представлений¹⁸⁰. Предполагая истоки горлового пения в буддийской или добуддийской традиции, музыковед М. Есипова предлагает рассматривать хоомей как «вид духовной музыки, адаптированной обществом с иным укладом», своего рода «''домовый'' храм», который для кочевника «всегда при нём [...] а используя буддийскую терминологию — это индивидуальная форма спасения»¹⁸¹. Мысль о хоомее как форме медитации наиболее убедительно изложена философом-культурологом Т. Будегечиевой, которая рассматривает хоомей в широком культурологическом контексте и отмечает, что тувинцы (несмотря на принятие буддизма) специально не развивали медитативные техники, поскольку «сам традиционный образ жизни, её ритмы были во многом медитативны»¹⁸².

Возросший в последние десятилетия во всём мире интерес к феномену горлового пения объясняет ту терминологическую путаницу, которая возникла по отношению и к горловому пению тувинцев, поскольку представители разных народов, описывающих данное явление, исходят из своих культурных представлений. Исследуя данный вопрос, К. Хлынов отмечает, что, в отличие от традиционного

¹⁷⁹ В частности, проживающий во Франции вьетнамский исследователь Тран Каонг Хэй, практикующий обучение горловому пению в среде пожилых людей, пришёл к выводам, что горловое пение — это своего рода «лекарство», помогающее людям преодолевать проблемы, связанные с голосовым аппаратом, а также средство релаксации и инструмент медитации (*Тран Каонг Хэй. Практика дисфонического или двухголосного пения у пожилых людей* // Мелодии хоомей: материалы I Междунар. музыковедческого симпозиума «Хоомей-92». Кызыл, 1994.

¹⁸⁰ Ултургашева Н.Т. Взаимосвязи религии и искусства «горлового пения» в этнокультурной истории Саяно-Алтая: автореферат дисс.... док. ист. наук. Абакан, 2000. С. 8.

¹⁸¹ Есипова М. К вопросу о генезисе горлового пения и обертонового музицирования // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) - феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 76.

¹⁸² Будегечиева Т.Б. Горловое пение в системе народной культуры тувинцев // Мелодии хоомей: материалы I Междунар. музыковедческого симпозиума «Хоомей-92». Кызыл, 1994. С. 99.

тувинского названия *хөөмей*, в иных языках наблюдается использование составных типов словесных эквивалентов¹⁸³.

Так, в русскоязычной литературе фигурируют следующие термины — *горловое пение, сольное двухголосное пение, сольное двухголосное (обертоновое) пение*. В англоязычной литературе: *throat singing* (горловое пение), *overtone singing* (обертоновое пение), *guttural singing* (гортанное пение), *pharyngeal singing* (глоточное пение) и *harmonic song* (гармоническое песнопение). В работах, написанных на французском языке: *chant de gorge* (горловое пение), *chant diphonique solo*, *chant diplophonique* (сольное двухзвучное пение), *chant biphormantique* (двухформантное пение), *voix guimharde* (варганный голос)¹⁸⁴.

По большому счёту, ни один из предложенных иноязычных терминов не отражает в полной мере обозначаемого явления, поскольку абсурдна сама по себе постановка главного вопроса: может ли пение вообще быть вне участия горла и обертонов? Терминологическая проблема связана также с тем, что в народной культуре исполнители разных стилей могут именоваться по-разному (*хвөмейжи, сыгытчы* и т. п.). Новый тувинский термин - из одного слова (как и *хөөмей*) — *хөрөктээр* (идиом. — «повышать голос [ругать]», букв. — глаг. форма от сущ. «грудь») был предложен З. Кыргыс в 2002 году¹⁸⁵, однако в среде тувинских учёных-гуманитариев, а также носителей и продолжателей традиции он не нашёл поддержки. Некоторый компромисс был достигнут в ходе I Мелсдународного симпозиума по хоомею, когда ученым сообществом было решено термин «хоомей» закрепить в качестве корневого понятия. Широкое бытование ставших привычными словосочетаний типа «горловое пение», «обертоновое пение» также заставляет принять их в качестве терминологического компромисса для обозначения похожих форм пения у разных народов мира. Очевидно, что нужно чётко различать понятия *хөөмей* (*кай, хай* и т. д.), как культурного феномена определённых этносов — тувинцев (алтайцев, хакасов и т. д.) и *горлового пения* — универсального для многих народов мира способа звукотворчества. Думается, возмолша следующая **терминологическая структура**, разделяющая понятия по разным смысловым уровням:

1) общая терминология глобального уровня: *горловое пение, обертоновое пение* и их эквиваленты в европейских языках;

¹⁸³ Хлынов К.Ю. К вопросу о наименованиях хоомея. Кызыл, 2000.

¹⁸⁴ Поскольку филолог К. Хлынов недостаточно владеет музыкальной терминологией, приведены переводы с уточнениями профессора Московской консерватории М.А. Сапонова.

¹⁸⁵ Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение: этномузыкальное исследование. Новосибирск, 2002.

2) базовая терминология локального уровня: *хөөмей* (Тува), *хөөмий* (Монголия), *кай* (Алтай), *хай* (Хакасия), *узляу* (Башкирия), *исылысах* (Якутия) и т. п.;

3) местная терминология для обозначения стилевых разновидностей внутри каждого из национальных видов горлового пения: например, Тува — *сыгыт*, *каргыраа* и т. д.

На основе многолетних изысканий и наблюдений в процессе тесного общения с исполнителями З.К. Кыргыз разработала наиболее подробную на данный момент **классификацию видов тувинского горлового пения**¹⁸¹, включающую 5 основных стилей (*сыгыт*, *эзёңгилээр*, *борбаңнадыр*, *хөөмей*, *каргыраа*) и множество субстилей¹⁸⁷. Специально проведённый анализ стилей, описанных в работе З. Кыргыз, показал, что многообразие видов горлового пения, бытующих в Туве, определяется следующими факторами:

- регистровыми различиями (звучание в высоком регистре — *сыгыт*, среднем — *хөөмей*, низком — *каргыраа*);

- техникой звукообразования (пение хрипом — *каргыраа'*, пение свистом — *сыгыт*; пение «с перекатом» — *борбаңнадыр*, «дребезжащее» пение — *сирлеңнедир*; «носовое» каргыра — *дум, чук каргыраазы*);

- звукоподражательными установками (подражание рёву быка — *буга хоомей*, *буга каргыраазы*; подражание ручейку — *дамы-рактаар*; как бы вызывая рябь на воде — *бырлаңнадыр*; подражание пению птиц — *чыландык*; подражание конскому ржанию — *киштээр*; подражание звукам, производимым снаряжением коня во время езды — *деспең хоомей*, *деспең борбаң*);

- условиями и местом исполнения (пение во время верховой езды, «стременной» стиль — *эзёңгилээр*; степное каргыра — *хову каргыраазы*; горное каргыра — *даг каргыраазы*; каргыра на вершинах, горных пиках — *кожагар каргыраазы*; каргыра ущелья — *кашпал каргыраазы*);

- лсаирово-функциональной принадлежностью (колыбельный стиль — *опей хоомей*; подражая пению лам — *кумзаттаар*, плач-причитание — *кацзып*¹⁸⁸);

- эмоциональной окрашенностью (заунывное, жалостливое пение — *уяцгылаар*);

- авторской принадлежностью (стиль певца Ойду-паа — *Ойду-паа каргыраазы*);

¹⁸⁶ Отметим, что в среде современных тувинских хоомеистов также происходят попытки создания собственных классификаций стилей хоомей (Алдын-оол Се-век, Алдар Тамдын). См., в частности: Хөөмейжиниң бодалдары [= Размышления хоомеиста]: сб. / МНЦ «Хоомей»; науч. ред. М.М. Сундуй. Кызыл, 1998.

¹⁸⁷ Кыргыз З. Тувинское горловое пение... С. 82.

¹⁸⁸ Однако, З. Кыргыз и *кумзаттаар*, и *кацзып* определяет как «плач-причитание» (прим. ред.).

• временной принадлежностью (древний, старинный стиль — *эрги ховмей*).

Аналитическое описание четырёх стилей тувинского горлового пения (*каргыраа*, *борбаңнадыр*, *сыгыт*, *эзеңгилээр*) и их котировки впервые были выполнены А. Аксёновым¹⁸⁹. В своей классификации З. Кыргыс опирается на его труд, добавляя к четырем основным стилям пятый (*хоомей*). Однако большинство носителей традиции считают, что основных стилей всего три: *сыгыт*, *хоомей* и *каргыраа*. По мнению А. Монгуш, три названных стиля соответствуют трёхчленной модели мира, в которой крайние миры соединяются через средний (в этом также проявляется универсализм слова *хөөмей*, обозначающего как один из стилей, так и всё искусство горлового пения в целом)¹⁹⁰. В среде носителей традиционной культуры сохранилась смысловая связь основных стилей горлового пения с древними культами, соответствующими космогоническим верованиям в духо-представителей трёх миров (небесного, земного и подземного): стиль *сыгыт* рассматривается как подражание крику орла, стиль *хөөмей* — крику марала, стиль *каргыраа* — рёву медведя (причём в ракурсе посвящения высшим силам рассматриваются также элементы национальной борьбы хуреш, традиционно завершаемой танцем победителя — «танцем орла» — кстати, единственным танцем в фольклоре тувинцев)¹⁹¹. Те же три основных стиля — свистовой, горловой и хриповой (*сыбыскы*, *хоомей*, *каргыраа*) — выделены в горловом пении алтайцев¹⁹².

Интересно также сравнение разновидностей горлового пения тувинцев и монголов. В статье К. Пегг¹⁹³ приводится классификация стилей монгольского горлового пения, как это определял и демонстрировал во время турне по Англии в 1988 г. монгольский исполнитель Церендаваа. Итак, *уялжин ховмий* (мелодический, или лирический *ховмий*) — видимо, в качестве корневого названия, подразделяется на стили: 1) *уруулин* (губной *ховмий*); 2) *тагнаин*

¹⁸⁹ Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка... С. 54-62, 173-187.

¹⁹⁰ Монгуш А.Д.-Б. О мировоззренческих основах тувинской музыки // Вопросы изучения истории культуры народов Центральной Азии и сопредельных регионов: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Кызыл, 2006. С. л34. Добавим, что в среде хоомеистов также бытует отношение к стилю *сыгыт* как производному от *хөөмей*, т. е. выделяются не три, а два основных стиля (*хөөмей* и *каргыраа*), что свидетельствует об остаточных явлениях двучленной модели мира, наряду с господствующей трёхчленной.

¹⁹¹ Даржа В. Горловое пение — древняя молитва // Тува culture. № 2. 2008 (февраль). С. 24-27.

¹⁹² Шинжсин И.Б. Общее и особенное в исполнительском искусстве тюркоязычных сказителей // Шинжсин И.Б. Сквозь века и поколения сказителей: сб. ст. Горно-Алтайск, 2006. С. 32.

¹⁹³ Pegg C. Mongolian conceptualization of overtone singing (xoomii) // British Journal of Ethnomusicology. 1992. Vol. I. P. 31-54.

(нёбный *хөөмий*); 3) *хамрин* (носовой *хөөмий*); 4) *багалзуурин*, *хоо-лойн* (гортанный, горловой *хвэмий*); 5) *цежиин хондиин*, *хевлин* (*хвэмий* грудной полости, *хвэмий* живота, или желудочный *хвэмий*); 6) *турлегт* или *хосмолчийин хвэмий* (*хвэмий* в сочетании с протяжной песней). Исследователь отмечает, что данная классификация не является общепринятой и что в Монголии существуют также иные разновидности горлового пения. Примечательно, что взаимоотношение четырех основных типов традиционного искусства — *хвэмий* (обертоное пение), *туль* (эпос), *уртын-дуу* (протяжная песня) и *моориин-хуур* (смычковый инструмент с головой лошади) — Церен-даваа сравнивает с четырьмя родными братьями и сестрами. Связь горлового пения с эпическим повествованием в ряде районов Монголии действительно весьма крепка.

В данном сравнении обращают на себя внимание широко представленные звукоподражательные и ландшафтно-определённые субстили в горловом пении тувинцев (половина от всех перечисленных в классификации 3. Кыргыз), отражающие глубокую связь данного вида музыкального искусства с природой и фоносферой (термин М.Е. Тараканова) данного региона, а также отсутствие прямых связей тувинского хоомея с эпическими жанрами и фольклора¹⁹⁴.

Одной из наиболее важных проблем в изучении тувинского горлового пения является вопрос о *происхождении горлового пения и роли Тувы как центра данного вида народного искусства*. По поводу ареала происхождения искусства горлового пения существуют различные точки зрения, которые сводятся, в итоге, к трём: 1) локально-региональной (горловое пение — исконный вид народного искусства племён, населяющих Саяно-Алтай, с центром в Туве); 2) импорта-ционной (горловое пение было привнесено в данный регион вместе с буддийской традицией из Тибета); 3) мегарегиональной (горловое пение — общий для различных народов мира, но у многих утраченный, вид древнего искусства, особо концентрирующийся в регионе Центральной Азии).

Локально-региональная точка зрения впервые была высказана музыковедом А. Аксёновым¹⁹⁵, затем — историком-этнографом С. Вайнштейном¹⁹⁶, связывающим очаг возникновения горлового пения с живущими в I тыс. н.э. племенами горно-степных районов Саяно-

¹⁹⁴ 3. Кыргыз выделяет эпические сказания тувинцев в ряду других народов Южной Сибири именно по признаку отсутствия тембровой маркированности звука (Тувинские героические сказания. Новосибирск: Наука, 1997. С. 52).

¹⁹⁵ Аксёнов сделал вывод, что «центром тюрко-монгольской культуры горлового пения является, по-видимому, Тува» (Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка... С. 25).

¹⁹⁶ Вайнштейн С.И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях // Сов. этнография. 1980. № 1.

Алтая. Данную позицию активно отстаивают местные музыковеды-фольклористы З. Кыргыс и В. Сузукей, провозглашая приоритет хоомей тувинцев перед всеми иными народами (как представляется, их аргументации не хватает полноценного научного обоснования). Наиболее убедительную точку зрения на локализованность хоомей в регионе Саяно-Алтая (и периоде его зарождения среди тувинских племен предположительно в XV-XVI вв.) выдвигает филолог Б. Татаринцев¹⁹⁷. Его выводы базируются на анализе историко-этнографических источников и сравнительном анализе слов в языках родственных народов, связанных с понятием хоомей, но (по понятным причинам) лишены собственно музыковедческой аргументации. В целом данной позиции придерживаются те исследователи, которые непосредственно связаны с Тувой (когда-то здесь работали, долгое время работают, постоянно живут).

Оригинальна точка зрения этномузыколога Ю. Шейкина (собиравшего полевой материал в Туве в 1980-е гг.), по которой горловое пение в музыке народов Южной Сибири и Западной Монголии связывается с проявлением гимничности: «Песни-гимны являются сакральной музыкой этноса. Возможно, по этой причине завоеватели Алтая и Тувы в XV-XVI вв. запрещали исполнение песен-гимнов, понимая, что в них заложен идеологический механизм культурного самоопределения народа»¹⁹⁸. Типология гимнического пения, предложенная Шейкиным, разграничивает «голос-хрип» и «голос-свист».

Существующая противоположная точка зрения, по которой горловое пение в Туве связано с проникновением тибетского буддизма и влиянием ламаистского ритуального пения, высказывается, напротив, исследователями, прежде знакомившимися с музыкальной культурой Тибета или других регионов мира, например, голландцем Марком ван Тонгереном¹⁹⁹ (также посещавшим Туву в 1990-е гг.), московским музыковедом М. Есиповой²⁰⁰. Данная позиция активно оспаривается многими тувинскими гуманитариями. Взгляды М. ван Тонгерена по сути приближаются к мегарегиональной точке зрения, поскольку «пение, продуцируемое далеко в горле» он рассматривает в весьма широком географическом и культурологическом контексте²⁰¹.

¹⁹⁷ Татаринцев Б.И. Тувинское горловое пение. Проблемы происхождения. Кызыл, 1998.

¹⁹⁸ Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М., 2002. С. 316.

¹⁹⁹ Tongeren M. Van. Hoomey in Tuva: New developments new demensions // Universiteit van Amsterdam, September, 1994.

²⁰⁰ Есипова М. К вопросу о генезисе горлового пения и обертонового музицирования...

²⁰¹ Марк Ван Тонгерен. Размышления об обертоновом пении // Хоомей. Кызыл. 1995. С. 25.

Из тувинских учёных к мегарегиональной точке зрения на происхождение хоомея частично приближается философ-культуролог Т. Будегечиева, которая в то же время подчёркивает, что, по сравнению с тувинцами, «ни в одном из этнических вариантов горловое пение не раскрылось в такой мере»²⁰². Автор, ссылаясь на первые упоминания о хоомее в тувинском эпосе, определяет его датировку периодом формирования в Туве феодального строя — VI-IX вв. Кэрол Пегг (исследователь из Великобритании) в выступлении на IV симпозиуме по хоомею в Кызыле (2003 г.) связала распространение хоомея с понятием «Внутренняя Азия» (введённым Оуэном Латимором в 1940-х гг. и объединяющим республики Южной Сибири, Монголию, а также автономные области Внутренняя Монголия и Синьцзян в Северном Китае)²⁰³. Башкирский музыковед Х. Ихтисамов, исследующий искусство *узляу* башкир, допускает весьма широкое распространение горлового пения в азиатском регионе, отмечая: «...ясно одно: этот оригинальный вид искусства получил преимущественное распространение у народов скотоводческого быта и в его возникновении сыграли роль единые социально-мировоззренческие, этнокультурные предпосылки»²⁰⁴. Подходы М. ван Тонгерена, К. Пэгг и Х. Ихтисамова усиливают аргументацию в пользу мегарегиональной точки зрения.

Думается, предложенное Ю. Шейкиным деление горлового пения народов Сибири (не только южной Сибири, но и охотников-оленоводчиков тундровых районов Севера) на 2 типа — «голос-свист» и «голос-хрип» — может быть использовано для обозначения похожих форм традиционного пения у самых разных народов мира. Свистовые и хриповые виды пения встречаются²⁰⁵ в таких удалённых от Центральной Азии и друг от друга зонах земного шара, как Юго-Восточная Азия, Памир, Южная Африка, Северная Америка, Гренландия (понятно, что факты обнаружения подобных форм пения этим не ограничиваются и могут быть дополнены новыми данными). От

²⁰² Будегечи Т. Художественное наследие тувинцев: Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному. М., 1995. С. 63.

²⁰³ Пт К. Хоомей: часть социокультурной области с эпицентром на Западе Внутренней Азии? // Хоомей (горловое пение) - феномен культуры народов Центральной Азии: тез. науч. докладов IV Межд. этномуз. симпозиума. Кызыл, 2003. С. 17-18.

²⁰⁴ Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов. Ч. II / под общ. ред. Е. Гиппиуса. М., 1988. С. 197.

²⁰⁵ В частности, это отмечали Марк ван Тонгерен и имеющие широкие международные связи тувинские музыканты — Альберт Кувезин, Игорь Кошкендей. См.: *Tongerren, M. C. van. Overtone singing: physics and metaphysics of harmonics in east and west. Amsterdam: Fusica, 2002; Беседы с А.Б. Кувезиным, И.М. Кошкендеем. Личный архив Е.К. Карелиной (рукопись).*

метим, что столь специфические виды пения сохранились у *коренного населения* данных территорий²⁰⁶. И хотя все эти формы традиционного пения имеют свои определённые отличия, обращает на себя внимание одна закономерность: образ жизни данных народов максимально «встроен» в окружающий природный ландшафт (будь то горы, леса, пустыня или тундра).

В культурологии такой тип фигурирует в качестве одного из основополагающих: это — первые из трёх основных типов культур в концепциях М. Кагана (культура скотоводческих племён, обречённых на кочевой образ жизни,двигающихся из Азии на запад) и В. Добрынина (культуры, подчиняющие человека природе). Кроме того, все отмеченные выше случаи горлового пения связаны с **неевропейскими культурами**, т. е. могут быть причислены к типу «восточной культуры», противопоставляемой «западной» в концепциях Ф. Нортропа, а также В. Бобахо, С. Левиковой и И. Чучайкиной²⁰⁷.

Позволим себе развернуть обозначенную мысль. Широко принятое в науке выделение двух ключевых типов цивилизаций — кочевой и земледельческой (оседлой) — пока напрямую не проецировалось на логику звукового постижения мира представителями этих цивилизаций. Для начала выстраивание логической цепочки по некоторым параметрам (отношение к природе, степень концентрации людей в пространстве, тип жилища, способ передвижения) в сравнении дает такую картину:

КОЧЕВОЙ тип цивилизации	ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЙ тип цивилизации
Полная включенность в окружающий ландшафт, подчинение жизни людей законам окружающей природы (перекочёвки, постоянная смена пастбищ, поиск новых мест охоты)	Преобразование окружающей природы, подчинение природных условий жизненным нуждам людей (вспахивание, выравнивание земель, отведение каналов, вырубка леса)
Высокая рассредоточенность людей по территории, удалённость небольших поселений друг от друга, сложность сообщения между ними	Высокая концентрация людей в одном месте (города — как итог такой концентрации), образование стабильных транспортных связей
Тип жилища — максимально мобильный (прост в разборке, легкий, транспортабельный), экономичный в изготовлении, экологичный, обычно круглой формы и небольшого размера (юрта, чум, шалаш, навес и т. п.)	Тип жилища — стационарный дом, максимально экономичный по эксплуатации, площади, прямоугольная форма — наиболее рациональная в условиях города (надстройки, этажи — также способ экономии

²⁰⁶ Свистовой стиль «бейгуанг» аборигенов о. Тайвань, горлохрип жителей горного Бодахшана в Таджикистане, зулусов ЮАР, канадских иннуитов и эскимосов Гренландии, ряда племён американских индейцев, жителей островов Мадагаскар и Бали.

²⁰⁷ Хоруженко К. М. Культурология: структурно-логические схемы. М., 2003. С. 123-137.

сливается с окружающим ландшафтом (в таком жилище звуки природы хорошо прослушиваются)	площади), выделяется из окружающего ландшафта (формой, цветом, материалом, своей звукоизолирующей способностью)
Способ передвижения — верхом на коне, олене, верблюде и т.п.; перекочёвки — с помощью выючных животных; доминирующая форма передвижения — индивидуальная	Способ передвижения — пешком или в транспортном средстве типа повозки (далее — автомобиль, поезд, пароход, самолёт, где при организации передвижения доминирующей становится групповая форма ²⁰⁸)

В этом сопоставлении заключено важнейшее свойство мышления представителей данных цивилизаций, связанное с приоритетами в области **пространственно-временных категорий**. Поясним данную мысль.

Жизнь земледельца напрямую зависит от его умения выполнять все виды сельхозработ в срок, вовремя (несоблюдение сроков чревато отсутствием урожая, голодом). Для современного городского жителя, особенно представителя мегаполиса «время — деньги» — не просто расхожее шаблонное выражение, а матрица мышления целой цивилизации, для которой освоение пространства не имеет принципиального значения, т. к. это пространство уже максимально «выстроено» и «подогнано» под нужды данной цивилизации (однотипные застройки, удобные прямые шоссе, различные виды связи). На первый план, таким образом, выходит *умение ориентироваться во времени*, выстраивать свой рабочий график, выполнять деловые планы, достигать намеченных жизненных целей.

Представители кочевого типа цивилизации - более древней, исторически предшествующей оседлому земледелию, — иначе воспринимают мир, ведь жизненно важным для них является умение подмечать и запоминать детали окружающего ландшафта, знать виды и свойства растений, особенности поведения животных и птиц, т.е. осваивать массу визуальной информации об окружающем мире. Требование жизни, таким образом — *умение ориентироваться в пространстве*. А время не имеет здесь той абсолютной власти и воспринимается несколько иначе.

Напомним об индейцах аймара, которые буквально *визуализируют время в пространственном аспекте*, что совершенно несвойственно представителям западной цивилизации. Кстати, тувинское слово *узн* может

²⁰⁸ Правда, в последние десятилетия развитые страны мира отличаются распространением индивидуальных форм передвижения (путешествия в личном автомобиле, на яхте, вертолёт, самолёте). Принявший огромный размах международный туризм - одна из форм возвращения в совершенно ином качестве элементов древнего кочевого стиля жизни в современных условиях глобализации.

обозначать как протяжённость во времени (*узун ырлар* — «долгие» песни), так и! пространстве (о высоком человеке в Туве также говорят *узун*), в русском языке «протяжная (песня)» и «протяжённая (дорога)» — характеристики времени и пространства — имеют однокоренную связь, что менее характерно для европейских языков, в которых для обозначения понятий длины/высоты и долготы обычно используются разные слова. Объясняя значение некоторых обрядов, шаманка Ай-Чурек (не задумываясь и не подчёркивая) по ходу разговора сказала такую фразу: «Люди никогда не забывают, что прошло, что уходит...»²⁰⁹. Т. е. феномен «тувинского времени» заключается в конкретности и визуализированное™ Прош л ого, ослабляющих значимость Будущего. Учёт данного свойства мышления, заложенного в традиционной картине мира, коренным образом меняет трактовку содержания многих сочинений, написанных тувинскими композиторами. Очевидно, что и возникшая в период Советской Тувы (главным образом, в работах Г.А. Осипенко) формулировка «Тема Прошлого и Настоящего в творчестве тувинских композиторов» также требует серьёзного пересмотра.

Многообразие различных типов и видов цивилизаций, выделяемых в культурологии²¹⁰, не снимает важности противопоставления двух вышеназванных типов, что находит своё отражение и в ориентированности музыкального мышления. Для западного мира (квинтэссенции понятия городской культуры) характерно культурологическое освоение физических свойств музыкального звука в аспекте категории Времени.

Акустические свойства звука как бы «разворачивались» в истории европейской музыки постепенно: так, лежащие в основании обертонового ряда простые консонансы стали опорой модального мышления Средневековья, далее — терцовые сочетания в ряду (мажорное трезвучие и малый мажорный септаккорд) легли в основание классической европейской гармонии, за этим последовало освоение секундовых сочетаний гармоник в диссонантном мышлении Новейшего времени²¹¹.

Авторская композиция как феномен европейской музыкальной культуры, вся система её организации и восприятия, где гармония — главный репрезентант акустической природы звука — выполняет важнейшую роль в процессе формообразования, т. е. развора чи

^m См. сноску 49.

²¹⁰ См., в частности: *Кравченко А.П.* Культурология: учебное пособие для вузов. Изд. 2-е. М., 2001; *Культурология: учеб. пособие для вузов / под ред. проф. А.Н. Марковой.* 3-е изд. М., 2005.

²¹¹ См., например: *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. / сост. А.М. Гольцман; общ. ред. М.Е. Тараканов. М., 1982. С. 85.

вания композиции во времени, достигает в форме классического сонатно-симфонического цикла наивысшего проявления. В самом общем плане европейская симфония есть тот звуковой идеал (абсолют), в котором акустические свойства звука логически проявляют себя в большей мере через призму категории времени. Пространственно-акустический фактор явно уступает ему по значимости (симфония Бетховена остаётся ею же и в клавирном переложении).

Иной полюс — горловое пение кочевников²¹², культурная значимость которого в контексте другой, центрально-азиатской, цивилизации вполне сопоставима с понятием «абсолютной музыки», выдвинутым по отношению к западноевропейской культуре²¹³. Временные характеристики горлового пения никак не связаны с понятием «композиция» и мало зависят от структурно-музыкальных элементов: они диктуются в первую очередь природно-физиологическими параметрами — способностью исполнителя долго держать дыхание. Сущностным свойством горлового пения является умение исполнителя выделять те или иные обертоновые составляющие, изменяя тем самым общую звуковую конфигурацию, имеющую пространственно-акустический характер. Данное утверждение наглядно иллюстрируют расшифровки различных стилей тувинского горлового пения, выполненные в программе «SPAX»

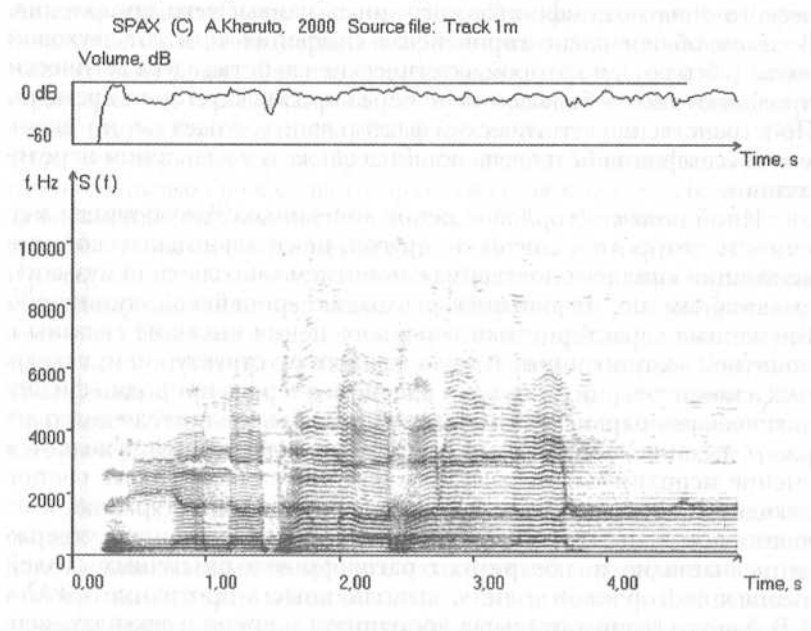
А.В. Харуто (горизонтальная координата — время в секундах, вертикальная координата — звуковысотная шкала в Гц; см. схемы на с. 88-89).

Природные свойства звука, таким образом, осваиваются в первую очередь в пространственно-акустическом плане. Звуковой абсолют кочевой цивилизации (при исполнении горлового пения) связан, по сути, с процессом свободного оперирования пространством внутри звука.

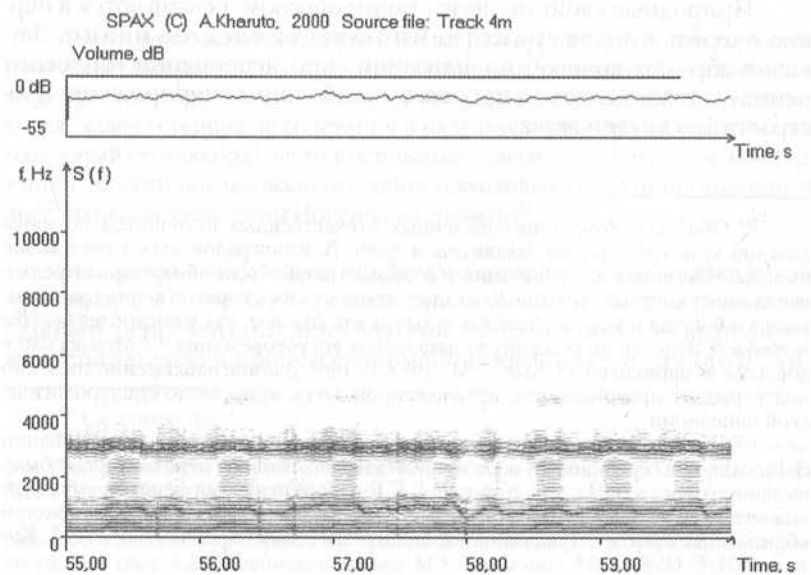
²¹² Обобщая обзор многочисленных отечественных источников по музыкальной культуре народов Закавказья и Азии, В. Виноградов делает следующие выводы: «Песенная импровизация и горловое пение были обнаружены преимущественно у кочевых народов. У оседлых же отмечалось хоровое пение с запевом, танцы и богатая инструментальная культура как сольная, так и ансамблевая» (Виноградов В. Заметки по русскому музыкальному востоковедению // Музыка народов Азии и Африки: сб. ст. Вып. 5. М., 1987. С. 199). Данное наблюдение косвенно подтверждает правомерность предложенной здесь музыкально-культурологической оппозиции.

²¹³ Понятие «абсолютной музыки» (введенное в западном музыкознании Э. Гансликом в середине XIX в.) по отношению к горловому пению впервые было выдвинуто нами в 2004 г., см.: Карелина Е.К. Горловое пение как феномен «абсолютной музыки» в культуре кочевников // Тезисы Конгресса национальных систем образования «Юрта — традиционное жилище кочевых народов Азии». Ч. 3. Кызыл, 2004. С. 62-65.

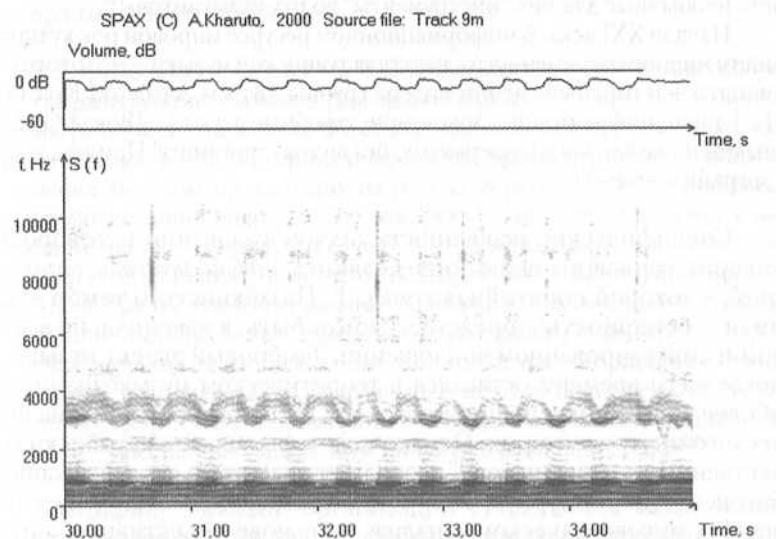
Стиль *сыгьт*, исп. Хунашгаар-оол Ооржак:



Стиль *зэцгилээр*, исп. Маржымал Ондар:



Стиль *борбацнадыр*, исп. Альберт Кувезин:



История постепенного признания горлового пения как искусства представителями западной цивилизации сама по себе показательна в плане сущностных эстетических различий в понимании того, что есть Музыка²¹⁴.

Приведём следующие факты на материале тувинского хоомея.

Конец XIX века. По выражению этнографа и краеведа Е.К. Яковлева (который совершил поездку в 1898 г. в Западную и Центральную Туву), традиционное «пение без слов» складывается «из целой гаммы хрипот», после вдоха певец начинает «извлекать какие-то странные урчащие хрипы из глубины внутренностей»; в итоге, «таинственные звуки» обрываются так внезапно для слушателя, что ко всему этому проблематично применить понятие мелодии²¹⁶.

XX век. В 1968 году на суд московских слушателей был представлен тувинский ансамбль горловой музыки в составе из 12 исполнителей в стиле *сыгыт*. «Этот экзотический ансамбль произвёл в полном смысле слова

²¹⁴ К примеру, необычайное впечатление в XIX веке произвела на европейцев китайская музыка: Берлиоз использовал для ее описания такие слова — «носовые, гортанные, ужасающие стенания», «рёв шакалов», «горловой звук голоса сочетается с подлинным чревовещанием», а Амброс — «чужовищность», «уродли вость», «омерзительность», «карикатурность» (цит. по: Грубер Р.И. История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века. Т. I. Ч. I. М.-Л., 1941. С. 198-199).

²¹⁶ Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX - начало XX века). Кызыл, 2002. С. 119.

фурор в столице нашей Родины. Зрители рвались на сцену и хотели увидеть необычные для них “инструменты” во рту музыкантов»²¹⁶.

Начало XXI века. В информационном ресурсе мировой рок-культуры видим мнение современного слушателя тувинской музыки — молодого россиянина - о горловом пении лидера группы «Ят-ха» Альберта Кувезина: «[...] такие инфранизкие клокающие утробные звуки [...] Вокал ОЧЕНЬ низкий и уже близок к (совершенно без шуток) гроулингу! Причем, гроулу горграиндовому»²¹⁷.

Специфические особенности звукообразования и тембровый колорит горлового пения определяются *особой звуковой организацией*, в которой понятийная триада Е. Назайкинского **тембр — фо- низм — сонорность**²¹⁸ предстаёт, может быть, в максимально выпуклом и синтезированном воплощении. Тембровый аспект музыки до последнего времени оставался в теоретическом музыкознании наиболее проблемным по причине отсутствия эффективного аналитического инструментария. Однако некоторые новые наработки отечественных специалистов²¹⁹ позволяют надеяться, что в ближайшем будущем этнокультурную тембровую специфику можно будет подвергать музыковедческому анализу на основе объективных, «измеряемых» параметров. Замечание Е. Назайкинского о том, что «[...] содержательность, осмысленность всех элементов музыки опирается на механизмы жизненных и музыкальных ассоциаций»²²⁰ снова обращает наше внимание к той природно-звуковой среде, в которой живёт кочевник. Именно *звукоподражательная* составляющая в искусстве горлового пения не подлежит никакому сомнению, поскольку

²¹⁶ Рождённый петь. К 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля. Кызыл, 2002. С. 13.

²¹⁷ Форум на Rockhell.ru (ИНТЕРНЕТ). Growl — приём игры на медных духовых инструментах в джазе, жужжание; Grind — играть на шарманке (*Лита Ж. А.* Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь. СПб., 1999. С. 73-74).

²¹⁸ *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 28-54.

²¹⁹ Помимо отмечаемой выше программы SPAX А.В. Харуто (используемой в исследованиях не только явлений фольклора, но и музыки профессиональной традиции, академических видов), назовём акустическо-органологическое исследование тембров, начатое в Новосибирской консерватории под руководством В. В. Мазепуса, а также методики, разрабатываемые карельским этномузыковедом И.Б. Семаковой и применяемые в учебном курсе Петрозаводской консерватории. См.: *Мазепус В.В.* Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор: комплексная текстология. М., 1998. С. 24- 52; *Его же*. Грамматическое описание этномузыкальных явлений // Музыка устной традиции: материалы междунар. науч. конф. памяти А.В. Рудневой. Сб. 27. М., 1999.

С. 146-152; *Семакова И.Б.* Певческий тембр как способ этнической идентификации // Культурные коды 2-х тысячелетий: материалы Межд. науч. конф. Вып. 1. Петрозаводск, 2000. С. 24-30; *Николаева С.* Некоторые аспекты анализа и реконструкции традиционного звукоидеала в учебном курсе музыкального вуза// Вопросы инструментоведения: ст. и материалы. Вып. 5. СПб., 2004. Ч. II. С. 211-219.

²²⁰ *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки ... С. 50.

ису этот взгляд всегда поддерживают носители традиции — народные мастера горлового пения.

3. Кыргыз также отмечает, что в становлении горлового пения особую роль сыграли звукоподражания (мычанию быка, крику птиц, свисту ветра, гудению реки). Сведения о том, что стиль горлового пения тувинцев *каңзып* напоминает вой волка (которому подражали с древности) или о практике состязания *хөөмейшиер*, сидящих на разных берегах реки (где побеждал тот, кто более точно подражал гудению реки)²²¹ вполне согласуются с высказанной мыслью о приоритете звукоподражательности в происхождении данного вида пения. Композитор А. Чыргал-оол (знаток народной традиции), говоря о сочинении музыки, подчёркивал важность осознания звуков родной природы как музыкального материала, пояснял, что народ подмечал звучание тайги, рек, степи, как нужно «разговаривать» с птицами, зверями, объяснял, как голос певца переходит на пение реки, как течёт вода, иллюстрируя мысли примерами из народной музыки: «...когда поём эти песни — восстаёт Ландшафт: шум тайги, или реки, или степи»²²².

Специфику звуковой организации тувинской музыки, максимально выраженную в звучании струнных инструментов и горловом пении, В. Сузукей определяет как *бурдонно-обертоновый комплекс*^m. Данный термин неудачен по той же причине, что и все иноземные эквиваленты слова *хөөмей*, поскольку вызывает нелепый вопрос: неужели бурдон — только свойство тувинской музыки и может ли музыка вообще быть без обертонов? Как известно, бурдонная основа характерна для музыки самых разных народов, в том числе и европейских (достаточно привести в пример волынку, колёсную лиру, орган), а обертоновый комплекс — неперемнная акустическая составляющая любого музыкально-исполнительского акта (за исключением электронного *синусоидного* звука, «очищенного» от обертонов искусственно). М. Каратыгина и О. Дорволжингийн приводят мысль Дж. Михайлова об отсутствии определенной векторной направленности и ярко проявляющейся «расщепляемости» как характерных свойствах кочевого звука, связанных с *природно-акустическими особенностями степного ландшафта*^m. Опять же ограничение

²²¹ Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение... С. 73.

²²² Чыргал-оол: жизнь и творчество / авт.-сост., вступ.ст., примечая. З.К. Казанцева; науч. ред. Е.К.Карелина. Кызыл, 2003. С. 26-27.

²²³ Сузукей ИЮ. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993.

²²⁴ Каратыгина М. Отражение мировоззрения монголов в традиции игры на морин-хуре // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов / отв. ред. Т.Э. Цытович. М., 1986. С. 78-80; Оюунцэцэг Дорволжингийн. Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра ургын-дуу: автореферат дисс. канд. иск. М., 1990. С. 22-23.

степью как определяющим природным типом для возникновения подобного звукообразования представляется непродуктивным, поскольку искусственно сужается ареал бытования так называемого «кочевого звука».

Как же тогда объяснить тот факт, что в современной Японии (островной стране, где культурная модернизация достигла исключительных результатов) всё чаще появляются молодые исполнители горлового пения, представляющие значительную конкуренцию мастерам хоомей из Тувы? Интересно, что японцы осваивают горловое пение достаточно легко, словно это было изначально заложено в их генах. То же самое можно сказать о скандинавах (финнах, шведах). Может быть, это связано с тем, что в жизни данных народов, несмотря на все плоды научно-технического прогресса, психологическая включённость человека в мир окружающей природы, идущая от традиционной культуры, остаётся по-прежнему значимой?

Отметим, что особое место горлового пения в культуре всех народов Саяно-Алтайского региона подчёркнуто тем, что сам вид пения и обозначение носителей данного вида пения выделяются по отношению к иным вокальным формам терминологически (в Туве — *хөөмей*, *хөөмейжи*; на Алтае — *кай*, *кайчи*; в Хакасии — *хай*, *хайджи*)²²⁵. Являясь неотъемлемой частью **песенкой** культуры народа, горловое пение также неразрывно связано и с глубинными закономерностями традиционной **инструментальной** музыки, что подчёркивается в работах Х. Ихтисамова и В. Сузукей²²⁶. В определенной мере хоомей молено рассматривать и как начальный этап перехода между вокальной и инструментальной сферами в линии постепенного «отпочкования» инструмента из тела человека (горловое

²²⁵ Народная терминология чётко разделяет понятия «пение, песня, мелодия» (*ырлар*, *ыр*, *аялга*) и «горловое пение» (*темей*), тем самым придавая последнему особый смысловой статус. В частности, филолог Д. Куулар пишет по этому поводу: «... все стили хоомей тувинцы не относят к певческому искусству понимают их не как песню, а особый вид творчества. Об исполнителе у нас не говорят “певец каргыраа”, “певец сыгыта” и т. д.» (*Куулар Д.С.* Хоомей — вид музыкального фольклора // Мелодии хоомей: материалы I Международного музыковедческого симпозиума «Хоомей-92». Кызыл, 1994. С. 80—81).

²²⁶ См., в частности: *Ихтисамов Х.* К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов... М., 1988; *Его же.* Двойные музыкальные инструменты и сольное двухголосное пение (к проблеме происхождения хоомей) // Мелодии хоомей. Кызыл, 1994. С. 27-31; *Сузукей В.Ю.* Бурдоно-обертоновая основа... Кызыл, 1993; *Её же.* Феномен инструментального пения в культуре тувинцев // Инструментоведческое наследие Е.В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 133-135. Заметим, что сущностное родство между звукоизвлечением в горловом пении и игре на губном варгане первым отметил А. Аксёнов (*Аксёнов А.Н.* Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 54-55).

ние — варган — аэрофон)²²⁷. Связанность с вокальной и инструментальной сферами и при этом художественная самодостаточность горлового пения придают ему значимость **звукового универсума в мире кочевников**.

Основное отличие тувинского хоомея от горлового пения иных народов заключается, таким образом, в его универсальной роли в музыкальной культуре тувинцев, в то время как для соседних народов характерно выделение горлового пения в особую, сакрализованную, область: на Алтае, в Хакасии и ряде районов Монголии им владеют избранные члены общества — сказители.

У народов Саяно-Алтая наблюдаются отличия в фактурно-звуковой организации при сочетании горлового пения с инструментальным сопровождением и речевым интонированием: в то время как в алтайском *кае* или хакасском *хае* голосом моделируется нижний фактурный слой, к тому же ещё транслируется эпический текст (ритмизованный бас бурдонного типа, выполняющий главную функцию), а остальные фактурные линии (верхнюю мелодическую, средних голосов) воспроизводят на инструменте — в тувинском хоомее, наоборот, мелодическая линия ведётся голосом, причём чаще без текста (в первую очередь это касается стилей *хоомей* и *сыгыт*), инструментальная партия же несет на себе функцию ритмико-гармонической (часто бурдонной) поддержки певца. Есть отличия и в выборе аккомпанирующего инструмента: хакасский *хай* стабильно связан со звучанием цитры (*чатхан*)^m, алтайский *кай* — с лютней (*топиур*), монгольский *хвэмий* — часто со смычковым хордофоном (*хуур*), узляу башкир - нередко с продольным аэрофоном (*курай*), а тувинский *хоомей* — с достаточно большим числом разных инструментов без выделенного предпочтения какого-либо одного (*допиу-луур*, *чанзы*, *игил*, *бызаанчы*, *чадаган*)^m.

²²⁷ Учёный-инструментовед И. Мациевский объясняет данный вопрос так: «Приспособления для направленного использования природных источников и инструменты - проекции человеческих органов - и явились первыми синкретическими (функционально и структурно) звуковыми орудиями». (*Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: Общетеоретические проблемы: автореферат дисс.... док. иск. Киев, 1990. С. 24*). В башкирской традиционной музыке наблюдается интересный пример синкретизма инструментального и вокального начала - *тамак-курай*, когда игра на аэрофоне сочетается с горловым пением (*курай* + *узляу*).

²²⁸ Хакасский исследователь-фольклорист А. Стоянов утверждает, что формирование хайджи невозможно вне тесной взаимосвязи 3-х компонентов: чатхан — хай - алыптыг ныхах (жанр национального эпоса). См.: *Стоянов А.К. Хакасский чатхан // Чатхан: история и современность: материалы I Междунар. симпозиума. Абакан, 1996. С. 8.*

²²⁹ Есть свидетельства исполнения тувинцами горлового пения вместе с варганом (*хомус*), продольным аэрофоном (*гиоор*), сейчас также возможно пение под любой нетрадиционный инструмент (баян, гитару, фортепиано, электронный синтезатор и т. д.).

Очевидно, что решение вопроса о том, считать ли горловое пение только свойством традиционной культуры народов Саяно-Алтая либо характерным элементом храмового пения тибетских монахов, либо универсальной формой звукоизвлечения самых разных этносов, — не может быть однозначным в связи с многообразием конкретных условий того историко-культурного контекста, в котором проявляется горловое пение у данных народов. Внутри Саяно-Алтайского региона тувинский *хвмэй* как раз выделяется тем, что демонстрирует очевидную связь с областью звукоподражаний и природной фоносферой, в то время как алтайский *кай*, хакасский *хай*, монгольский *хвмий* тесно связаны со сферой сказительства. Опираясь на вышеприведенные наблюдения о высокой степени сохранности архаизмов в тувинской культуре и особенностях тувинского эпоса, можно предположить, что горловое пение возникло из древнейших человеческих стремлений овладеть языками окружающей природы, в том числе её разнообразными звуковыми формами²³⁰. Добавим, что и в культурологических системах *звукоподражательный мотив* — характерный элемент архаики, связан с эпохой первобытно-общинного строя²³¹.

«Единые социально-мировоззренческие, этнокультурные предпосылки», отмечаемые Х. Ихтисамовым, объединяют достаточно разные народы с сохранившимся типом хозяйствования, который «встроен» в природный контекст, полностью зависит от него и подчинён ему. Тогда становится понятным, почему горлохрипение или пение со свистящими призывками встречается не только у представителей кочевой цивилизации Центральной Азии, позиционирующейся со степью как основным типом ландшафта, но и у охотников-оленоводчиков горно-таёжных и тундровых районов Сибири, и представителей скотоводческих народов высокогорного Тибета.

²³⁰ Исследователь Б. Чернов, в частности, высказывает мысль о том, что гортанное «хрюканье» яков (сарлыков) или издаваемые сурками (тарбаганами) свистящие звуки могли стать примером для звукоподражаний, из которых позже сформировались стили тувинского горлового пения. См.: Чернов Б.П. Горловое пение — древнейший памятник певческого творчества тюрков Сибири // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: сб. ст. Ташкент, 1983. С. 139.

²³¹ Данную мысль поддерживает известный алтайский кайчи Таньспай Шин-жин, который опирается на высказывания пожилых информаторов, считающих, что зачатки гортанного пения типа хоомей, каргыра, сыбыскы появились у людей в каменном веке и что древнейшими носителями искусства кая были охотники. Автор приходит к выводу, что до изобретения имитирующих звуки животных инструментов (манков) охотники своими голосами имитировали различные голоса зверей, из чего впоследствии и сформировались разные виды гортанного пения. См.: Шино/син И.Б. Древние корни гортанного пения и музыкального инструмента алтайцев // Чатхан: история и современность: материалы I Междунар. симпозиума. Абакан, 1996. С. 63-64.

Поскольку исторически такой хозяйственный тип предшествует более позднему, «преобразовательному» (в чистом виде земледельческому), то случаи фиксации горлового пения в далеких от Центральной Азии точках земного шара, вероятно, можно рассматривать как **рудиментные явления более древних культурных слоев данных регионов**. В процессе же дальнейшей эволюции горловое пение из области звукоподражаний под влиянием различных социально-исторических факторов могло «обратиться» новыми культурными смыслами, корни которых всё равно тянутся из природного мира²³²: ведь любая космогония (языческая или буддийская) опирается на осмысление закономерностей окружающего мироздания, и в касту избранных входят те, кто их познал и может транслировать (в форме эпоса или ритуала).

§ 6. «Юрточная модель» в музыкальной культуре Тувы

Профессионализм описанного выше вида народного звукотворчества подтверждается не только наличием широкого круга исполнителей, но и рядом региональных исполнительских школ Тувы: 3. Кыргыз выделяет 9 школ тувинских *хоомейжилер*, из которых большая часть — 6 — находится в Западной Туве²³³ (что вполне закономерно, потому что Западная Тува вкупе с Алтаем и Западной Монголией как раз и являет собой своего рода *саяно-алтайский эпицентр* данного вида искусства в большом центрально-азиатском регионе). При этом умение петь хоомей не рассматривается в народе как свойство избранных или как способ зарабатывания себе на жизнь — слишком широко распространён этот вид музыкальной культуры в Туве (им владеют и мужчины, и женщины, и дети). Называя хоомей «жизненным знаковым явлением», 3. Кыргыз пишет, что он «[...] скорее всего, использовался во всех видах деятельности: бытовой, трудовой, культово-религиозной, отсюда его различные функции и стили»²³⁴. Новосибирский музыковед Г. Сыченко, применяя

²³² Данную мысль подтверждают слова Е. Назайкинского: «В звуках [...] человек выслушивает и то, что закрепила в его инстинктах природа с незапамятных времён жизни на Земле, и то, что свойственно именно ему как биологическому виду. И только затем, только над всем этим надстраиваются этажи индивидуального жизненного опыта. В самых рафинированных, художественно отшлифованных тембрах слух внимает и всему тому, что говорит ему о жизни в её общих ценностях, что роднит человека с его младшими братьями» (Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988. С. 171).

²³³ Кыргыз 3.К. Тувинское горловое пение... С. 118-128.

²³⁴ Там же. С. 55.

понятие интонационной культуры этноса²³⁵, называет хоомей «самостоятельной грамматической стратой, особым образом связанной со всей жанровой системой», также отмечая, что он «проникает в любой из существующих жанров традиционной культуры». Как фольклорист автор в итоге считает хоомей наджанровым явлением, говоря о супержанровой традиции с собственной жанровой структурой, параллельной основной жанровой системе²³⁶. С точки зрения же исторического и теоретического музыкознания по отношению к хоомею продуктивным может стать понятие «ведущего жанра», выдвинутое московским музыковедом М. Каратыгиной²³⁷. Выделенные исследователем в определении ведущего музыкального жанра основные параметры вполне применимы к тувинскому хоомею, например:

1) *наследственная функция в культуре, концентрация важнейших признаков цивилизации*—как было рассмотрено выше, хоомей концентрирует в себе древнейшие культурные коды кочевой цивилизации²³⁸;

2) *исторический аспект, связанный с формированием нового культурного единства в период эпохальных для этноса событий* — данный аспект пока требует дополнительных исследований, однако совершенно очевидно, что процесс общественного осознания

²³⁵ Понятие «интонационной культуры этноса», разработанное на основе интонационной теории Б. Асафьева, введено новосибирскими учеными. См.: *Шейкин Ю.И., Цеханский В.М., Мазепус В.В.* Интонационная культура этноса: опыт системного рассмотрения // Культура народностей Севера: традиции и современность. Новосибирск, 1986. С. 235-247.

²³⁶ *Сиченко Г. Б.* Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 2008. С. 61.

²³⁷ *Каратыгина М.И.* Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: автореферат дисс.... канд. иск. Тбилиси, 1990.

²³⁸ На основе исследований физиологических механизмов работы гортани при горловом пении тувинцев, хакасов и башкир была построена эволюционная схема развития голосового аппарата человека, одобренная учёными СО АМН СССР. Разработавшие её новосибирские исследователи рассматривают горловое пение тувинцев как этап, следующий за начальным (гортанный свист доисторического человека). Оба этих начальных этапа связаны с периодом нечленораздельной речи. Горловое пение вполне можно рассмотреть также сквозь призму понятия «этномузыкальный язык», предложенного А. Баниным, причём в контексте его 1-го этапа формирования (раннефольклорного музыкального интонирования), связанного с процессом освоения человеком гортани как источника звука, общего для словесной и музыкальной речи. См.: *Дмитриев Л.Б., Чернов Б.П., Маслов В.Т.* Тайна тувинского «дуэта» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск, 1992. С. 56-61; *Банин А.А.* Музыка устной традиции как лингво-музыкальная система // Музыка устной традиции: материалы междунар. науч. конф. памяти А.В. Рудневой. Сб. 27. М., 1999. С. 134-146.

горлового пения как высочайшей культурной ценности тувинского народа был инспирирован эпохой становления тувинской государственности (ТНР);

3) *социокультурный аспект, связанный с формированием нового типа коммуникации по принципу «отражающей пары»* — этот аспект в традиционной культуре был выражен слабо (поскольку пара типа «элитная аудитория—музыкант» хотя и имела место в дореволюционной Туве, акт личного звукотворчества был весьма значимым), но начиная с эпохи Советской Тувы, горловое пение прочно вошло в концертную практику, в связи с чем сформировалась устойчивая социокультурная пара «аудитория — хомеист/ансамбль хомеистов»;

4) *грамматический аспект, характеризующийся специфическими нормами культивирования звука и связанный с воплощением определенного типа экспрессии* — по отношению к тувинскому хоомею этот аспект выражен максимально полно и не нуждается в дополнительной расшифровке.

Поскольку хоомей бытует в самых разных формах, проникая в различные жанры, мы предлагаем рассматривать его в качестве **системообразующего элемента жанров, основанных на горловом пении.**

Если исходить из того, что звуковые универсалии также являются отражением иных традиционных представлений, связанных с материальной культурой народа, что весь окружающий природный мир, традиционный вид жилища и привычные в быту предметы могут своеобразно преломляться в особенностях *фоносферы* (термин М.Е. Тараканова) данного региона, то вполне правомерной представляется предпринятая здесь попытка рассмотрения хоомея через призму наиболее яркого элемента материального мира тувинцев, которым была и остаётся **войлочная юрта.**

Среди ряда регионов России и государств СНГ, имеющих в своей истории подобный тип жилища, Тува выделяется высокой степенью сохранности самой юрты как историко-культурного феномена и традиции проживания в ней коренного населения. Зарубежные тувинцы — жители Монголии и Китая — также сохранили культуру юрты. Как отмечает М. Монгуш, «для монгольских и китайских тувинцев юрта до сих пор остаётся незаменимым и выдержавшим испытание временем видом жилища, прекрасно приспособленным к их образу жизни»²³⁹.

Материалы археологических исследований свидетельствуют, что жилище круглой формы (чумы и шалаши, крытые берестой и шкурами с очагом в центре) у племён, живших на территории современной Тувы, было уже во времена каменного и бронзового веков. Куполообразная

²³⁹ Монгуш М.В. Тувинцы Монголии и Китая: этнодисперсные группы (история и современность). Новосибирск, 2002. С. 60.

юрта с решётчатым деревянным остовом и крытая войлоком становится основным видом жилища предков современных тувинцев в древнетюркскую эпоху, т. е. с середины VI века²⁴⁰. Возможно, что историческим этапом формирования такого типа жилища в центральноазиатском регионе стало скифское время, о чем также говорят данные археологии²⁴¹.

Технологию изготовления и саму юрту можно с полным правом считать одним из шедевров кочевой культуры. Мобильность и транспортабельность, оперативность сборки и разборки (1-2 часа), лёгкость и устойчивость конструкции, исключительная экологичность данного вида кочевого жилища и гармоничное включение его в окружающий ландшафт — вот главные архитектурно-эстетические достоинства юрты. Тот факт, что в самом названии юрты, сохранившемся у современных тувинцев, содержится смысловая **защитная** функция²⁴², говорит о том, что юрта всегда была для живущего в ней особым пространством, и что кочевник внутри неё ощущал себя очень комфортно.

Фольклорное сознание тувинцев содержит образ юрты как центра мироздания, начала всех начал представлений человека об окружающем мире. *Круговой принцип* построения самой юрты распространяется за её пределы в ракурсе смыслового понятийного поля (юрта — окружающая юрту местность — родной край — весь мир)²⁴³;

Юрта — не только мир людей, в ней также заложены представления о Вселенной: купол — проекция Небесного мира; жилая внутренняя часть — олицетворение Среднего, земного мира — делится на женскую и мужскую половины; границей с Нижним — миром мёртвых — является околodверное пространство. В летний период жилище служило также своего рода домашними часами, позволяя определять время дня по предметам юрты, освещаемым солнцем через дымоход²⁴⁴.

²⁴⁰ История Тувы. Т. I. / под общ. ред. С.И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола. Новосибирск, 2001. С. 16, 34, 98.

²⁴¹ Грач А.Д. Древние кочевники в Центре Азии. М., 1980. С. 41.

²⁴² Д. Куулар пишет: «Самое нарицательное название юрты у тувинцев всех восемнадцати кожуунов и около сорока племён звучит «өг». Это слово означает — «защитник», «защитница», однокоренное слово «өгдешки» — наколенник «муфта» для защиты суставов от холода и случайных ударов во время верховой езды» (Куулар Д. С. Вопросы совершенствования тувинской юрты — основного вида жилья тувинцев // Тезисы Конгресса национальных систем образования «Юрта — традиционное жилище кочевых народов Азии». Ч. 1. Кызыл, 2004. С. 11).

²⁴³ Подобным образом рассматривает феномен юрты Г. Курбатский (Курбатский Г.Н. Юрта в фольклорном сознании тувинцев // Тезисы Конгресса...4.1 [цит. выше изд.] С. 10).

²⁴⁴ Аракчаа Л.Д. Солнечные лучи как определитель времени в юрте // Тезисы Конгресса...4. 2 [цит. выше изд.]. С. 43-44.

Отсутствие острых углов, округлённость внешних и внутренних очертаний жилья на психологическом уровне постоянно поддерживают круговой принцип в области норм межличностного общения. Этнопсихологические характеристики тувинцев во многом связаны с юртой: как сами тувинцы, так и приезжие гости отмечают, что большинству хозяев юрт присущи такие качества, как душевность, мягкость, открытость, гибкость во взаимоотношениях с людьми²⁴⁵. Всё внутреннее убранство юрты рационально, экономично; местоположение предметов обихода достаточно строго регламентировано — так же как и традиционные нормы поведения внутри юрты. Для иллюстрации народного отношения к юрте позволим себе привести тексты тувинских пословиц²⁴⁶:

Злоумышленник в юрте не ночует.

Сложив руки в юрте не сиди.
При народе ссор не заводи.

К ветвистому дереву птицы слетаются,
В приветливой юрте народ собирается.

В юрту зайдут - разговоры пойдут.
В путь отправляются — песни начинаются.

Кто в лес пойдёт — тот серу жужжит,
Кто в юрту войдёт - тот чаю попьёт.

В юрте рождён,
Под скалой погребён.

Образ юрты неоднократно получал художественное воплощение, воспеваясь тувинскими поэтами, как, например, в стихотворении «Благодарность юрте» А. Даржая²⁴⁷:

²⁴⁵ Тогоу Н.О. Этносфера юрты: социально-психологический облик тувинцев // Тезисы Конгресса... 4. 3 [цит. выше изд.]. С. 6-7.

²⁴⁶ Цит. по: Мудрость народа: тувинские пословицы и поговорки / сост.: О.К. Саган-оол, М.А. Хадаханэ; пер. с тув. С.В. Козловой. Кызыл, 2001. С. 7, 16, 22, 31, 34, 36.

²⁴⁷ Цит. по: Дарокай А. Благословение Неба и Земли: стихи и поэмы / пер. с тув. М., 2005. С. 69. Добавим, что в 2004 г. в Туве был издан сборник «Благословение юрте» (на русском и тувинском языках), включающий, наряду с поэтическими произведениями ряда тувинских авторов, стихи алтайских, бурятских, калмыцких, хакаских, шорских, якутских, казахских, киргизских и монгольских поэтов, а также 2 стихотворения знаменитого поэта Средневекового Китая Бо Цзюй-И. В его стихе «Голубая юрта» есть такие строки: «Нет в ней ни застенок, ни углов, / Но внутри уютно и тепло [...] В юрту мне милей войти, чем в дом, / Пьяный — сплю на войлоке сухом [...] Юрте позавидует монах / И школяр, запутанный в долгах. / В юрте я приму моих гостей, / Юрту сберегу я для детей. / Князь свои дворцы покрыл резьбой, — / Что они пред юртой голубой! / Я вельможным княжеским родам / Юрту за дворцы их не отдам» (Благословение юрте: стихи российских и зарубежных поэтов. Кызыл, 2004. С. 119-120). Сборник был гармонично оформлен художественными работами Чечек Монгуш, в т. ч. из её графической серии «Юрта».

В этот мир огромный - мир степей широких,
Рек неудержимых, гор да звёзд высоких,
В мир сердец открытых, в мир любви и света, - Из тебя я
вышел. И тебе за это Кланяюсь я низко, старенькая юрта.

Воды, что уплыли, не вернутся снова,
Мёртвые уходят от родного крова,
Но летят к гнездовьям птицы год от года,
Так и я - хранитель, продолжатель рода - Прихожу к
истокам, дедовская юрта.

Птицы молодые рвутся в поднебесье - Если жить на
свете, надо жить как в песне.
Я преодолёю бури и печали,
Потому что где-то, в маленьком аале Ты стоишь.
Спасибо, старенькая юрта!

В этот мир огромный — зыбющийся, вьюжный,
Где, как в грозной битве, каждый — самый нужный,
Где клокочет время, как река живая,
Из тебя я вышел, в общий ряд вставая,
Чтобы жить. Спасибо, дедовская юрта!

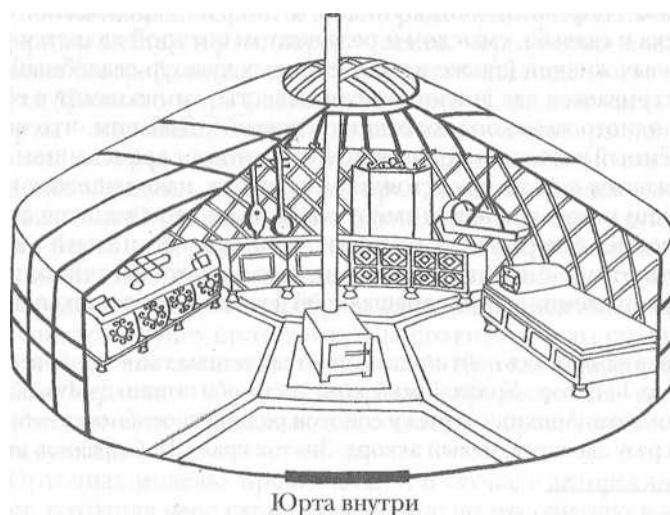
В этом мире бурном сердце помнить в силах Всё, чему
так долго ты меня учила.
Наполняясь лаской, добротой и светом,
Обещаю жить я по твоим заветам,
Старенькая юрта, дедовская юрта.

В середине XX века тувинцы перенесли многие термины и понятия, связанные с юртой, на современные жилища и домашнюю утварь. Как считает К. Бичелдей, не только «юрточные» понятия, но и «*‘курточное’ поведение и мышление в определённой мере сохранились и бытуют в современной Туве* [курсив наш. — Е.К.]»²⁴⁸.

Традиционная музыкальная культура также связана с акустическим наполнением юрты. Ограниченностью внутреннего пространства юрты можно объяснить приоритет сольного исполнительства и практическое отсутствие коллективных форм фольклорно-инструментального музицирования (за исключением больших общенародных праздников типа *Шагаа*, когда могли возникать ансамбли соревнующихся исполнителей). Поскольку традиционная тувинская юрта обычно ниже, чем монгольская, то, возможно, это сказывается и на качественных характеристиках звучания тувинского

²⁴⁸ Бичелдей К. А. Языковые аспекты бытования юрты как культурного достояния тувинского народа // Тезисы Конгресса... Ч. 1 [цит. выше изд.] С. 3-4.

инструментария, отличающегося заметной *камерностью* («нежностью», по выражению тувинских исполнителей), в сравнении с родственными инструментами в бурят-монгольской традиции. Система фольклорных музыкальных жанров, по личному убеждению, также является отражением закономерностей национального мышления. О проблемах в жанровой систематике тувинской музыки говорилось выше. Активное бытование и переосмысление традиционных форм в современной музыкальной культуре республики заставляют взглянуть на данный вопрос шире и включить в орбиту рассмотрения не только фольклорные жанры, но и жанры авторского творчества. В таком ракурсе наиболее подходящей представляется «юрточная» модель, глубоко внедрённая в сознание тувинцев. Следуя ей, в первую очередь необходимо определить центральный элемент круговой конструкции (соответствующий по местоположению очагу), которым, безусловно, может быть только *хоомей*.



Горловое пение, имеющее самодостаточную художественную ценность, — также неотъемлемый элемент жанров *узун ыры*, *кыска ыры* и *кожамык*. Исследователи связывают искусство хоомея с шаманским (стили *сыгыт* и *каргыраа*) и буддийским (стиль *каргыраа*) ритуалами²⁴⁹. Хоомей является элементом проведения древнего ри

²⁴⁹ Кенин-Лопсан М.Б. Шаманский сыгыт как зачин горлового пения // Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии: тез. Междунар. симпозиума. Кызыл, 1995. С. 21; Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение ... С. 69-70; Tongeren M. Van. Хоомей in Tuva: New developments new demensions // Universiteit van Amsterdam, September, 1994.

туала *Овап дагыры* (освящение *оваа*), традиционного обряда переплыwania рек. Хоомей входит в область звукоподражаний, занимающих большое место в жизни кочевников — скотоводов и охотников. Его звучание на общенародном празднике *Наадым*, в контексте конно-спортивных состязаний («трёх игрищах мужей») рассматривается как подношение духам природы, дающих силу мужчинам-воинам. Запрет в традиционной культуре на исполнение хоомей женщинами — проявление, в первую очередь, природоохранной философии: значительные физические усилия при горловом пении вредны для женского организма, главная функция которого — рождение здорового потомства²⁵⁰.

Традиция исполнения ряда специфических песенных жанров (колыбельных, свадебных, плачей-причитаний²⁵¹), а также эпических жанров вполне допускает включение горлового пения. Примечательно, что отмеченные жанры теснейшим образом связаны с областью соприкосновения Жизни и Смерти - рождение, смерть человека и свадьба, смыслом и результатом которой является рождение новых жизней (также в ряде мировых культур свадебный обряд рассматривается как аналог смерти невесты, символизируя её переход из одного женского состояния в другой). Добавим, что хоомей, включённый в шаманские камлания, связанные с врачеванием, также пересекается с особым состоянием человека, находящегося на зыбкой грани между жизнью и смертью. Во всём этом видится скрытое проявление сакрально-охранительной функции хоомей. (Существует мнение (правда, не нашедшее пока достаточного научного подтверждения) и об устрашающей функции горлового пения.

Пока нам удалось найти только одно свидетельство — в очерке Вс. Радкевича за 1912 год «Урянхайский край и его обитатели»: «Музыкальный исследователь Анохин открыл у сойотов редкую способность — брать голосом сразу две ноты, целый аккорд. Знаток края Г.П. Сафьянов подтвер

²⁵⁰ Писатель Ч.Ч. Куулар сообщает: «Известная незрячая сказительница Аяай Донгак в 1970 году в Эрги-Барлыке мне рассказывала, что женщине с грудным ребенком особенно нельзя петь хоомей, поскольку от чрезмерного напряжения теряется грудное молоко» (*Черлиг-оол К.Ч. Об этике хоомей // Мелодии хоомей: материалы 1 Междунар. музыковедческого симпозиума «Хоомей-92». Кызыл, 1994. С. 91-94).*

²⁵¹ Музыковед М. Есипова также обратила внимание на использование тувинского хоомей в жанрах плача и колыбельной, связанных с потусторонним миром (сон - как временный переход в иной мир). А. Гайнуллина сообщила, что башкиры также используют горловое пение узлау в жанрах колыбельной и при обрядах возвращения души. См.: *Есипова М. К вопросу о генезисе горлового пения и обертонового музицирования; Гайнуллина, А. Горловое пение или узлау в бытовой жизни башкир // Тезисы научных докладов V Междунар. этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии», Кызыл, 2008. С. 75, С. 104.*

дил мне это, приведа пример, что однажды, в 1883 г. компания сойотов в 6 человек держала их, русских, 36 человек, шедших со скотом, в страхе целую ночь; сойоты, чтобы украсть скот, перебегали кругом лагеря и выли на разные голоса, производя впечатление целого полчища»²⁶².

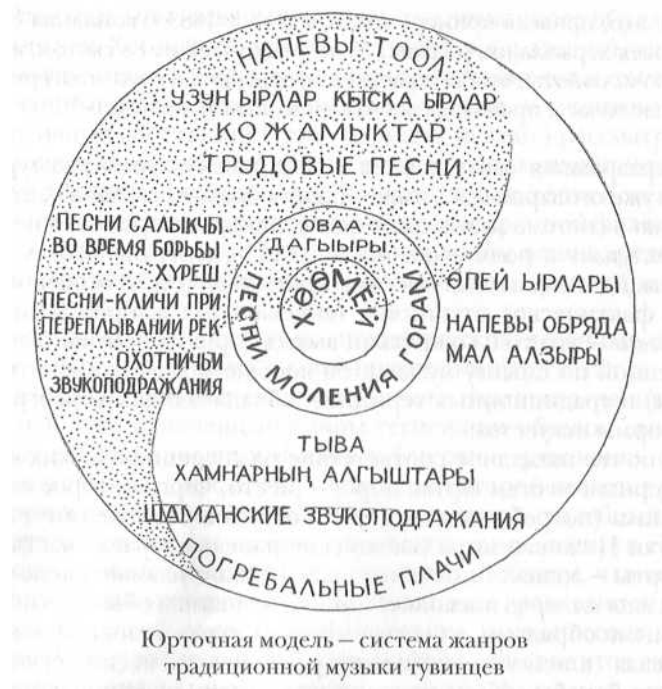
Неразрывная связь хоомея с инструментальной культурой тувинцев уже оговаривалась выше. Таким образом, занимая связующую функцию в системе музыкально-фольклорных жанров тувинцев, хоомей выступает в роли своеобразного ЦЭ (центрального элемента) системы. Данная система имеет свои специфические особенности:

1) фактическое отсутствие танцевальных жанров («танец орла» — *деви́г* — это только краткий выход борца, к нему не бывает закрепленной по смыслу музыки, он вообще может исполняться без музыки) и традиционных терминов, обозначающих хореографические формы искусства;

2) почти наглядное соответствие ряда специфических жанров характерным местам юрты: порог — место, через которое выносят покойника (погребальные плачи) и откуда в жилище могут проникать духи Нижнего мира (шаманские напевы), правая часть от порога юрты — женская половина (здесь можно условно расположить жанры *мал алзыры*, поскольку именно женщины обычно занимаются данными обрядами, а также *впей ыры*), левая половина — мужская и гостевая (в ней условно можно расположить песни секундантов во время борьбы, обряда переплывания рек, охотничьи звукоподражания). На соединениях мужской и женской половин, очевидно, можно представить припевки обряда *ойтулааи*, свадебные, застольные песни, всю группу протяжных и коротких, напевы сказок (т. е. то, что поётся вне зависимости от пола). Круглая прорезь в куполе юрты — *хараача* — выход в Небесный мир, место для условного расположения всех обрядовых песнопений, обращенных к духам высших стихий.

«Юрточная модель» проявляется и в случае с авторским творчеством, сохраняя своё скрытое значение по отношению к жанровой системе, привнесённой в тувинскую музыку из иной, чуждой, культуры. Так, если проанализировать систему жанров академической музыки новоевропейской традиции (термин В. Дулат-Алеева) в Туве, то общая её картина оказывается представленной в композиторском творчестве любопытной иерархической системой, объединяющим элементом которой будет, условно говоря, *эпическая поэмпость*, максимально проявленная в важнейшем для тувинской композиторской школы жанре — *симфонической поэме*.

²⁶² Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев [цит. выше изд.].



Основополагающим произведением для истории становления тувинской композиторской мысли стала симфоническая поэма «Алдан Маадыр» А. Б. Чыргал-оола (первого профессионального композитора-тувинца). С момента её создания (1957) и до настоящего времени эгшко-поэмный тип мышления присутствует в большинстве произведений самых разных жанров — симфонических, театральных, хоровых, камерно-инструментальных и камерно-вокальных (данная мысль получит доказательства в аналитических разделах III и IV глав). Три поколения тувинских композиторов, невзирая на стилистические и музыкально-языковые различия, предпочитают способ *лирико-философского высказывания* в европейских жанрах и формах. Считаем, что это связано с внутренним, глубинным родством двух весьма различных в культурно-историческом плане явлений — тувинского горлового пения *хөөмей* и синтетического жанра европейского музыкального романтизма — *симфонической поэмы*. Общее заключается в *способе субъективного художественного отражения многообразных жизненных явлений на основе характерного для данной культуры звукового «абсолюта»*. Причём из симфонической области наиболее близким тувинскому (кочевому) менталитету оказывается именно поэмный вариант, отличающийся характерным синтезом искусств, а значит — содержательно более



Юрточная модель — система жанров академической музыки
новоевропейской традиции в Туве

конкретизированный (чем собственно симфония), и потому имеющий опору не только в области временных, но и *пространственных* законов музыкального мышления. Исходя из этого, становление тувинского композиторского творчества на основе жанра симфонической поэмы (а не национальной музыкальной драмы, как в других соседних и тюркоязычных регионах бывшего СССР) представляется не случайным, а вполне закономерным явлением.

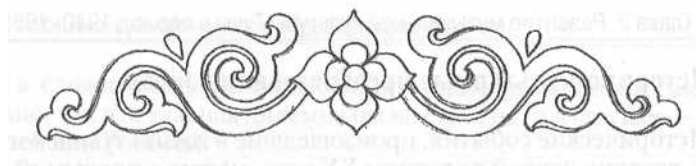
Конструирование системы академических музыкальных жанров на основе «юрточной» модели, таким образом, будет выглядеть как «выписывание» вокруг центрального элемента — хоомея — внутренней окружности, условно представляющей «поле действия» симфонической поэмы, от которого уже к внешним краям круга расходятся «сектора» всех остальных жанров композиторского творчества Тувы.

Активное развитие различных видов массовых музыкальных жанров — от доступной самому широкому слушателю авторской песни до сложных экспериментальных композиций на грани «фолка» и фриджаза — также идёт в русле непрекращающихся попыток различных музыкантов объединять свои творческие идеи с искусством хоомея, попутно изменяя его традиционные формы. Поскольку эта область музыкальной культуры только в последнее время стала объ

ектом исследования²⁶³, то вопрос систематизации жанров данной сферы может быть намечен пока лишь предварительно. Можно заметить, что хоомей в данном случае слушит и точкой отступления, и точкой возвращения творческих устремлений современных тувинских музыкантов, активно осваивающих формы горлового пения в условиях рок-музыки, джаза и всех синтетических авангардных форм.

Таким образом, «юрточная» модель действительно помогает осмыслить самые разные явления музыкальной культуры Тувы, главным элементом которой остаётся горловое пение — древнее искусство предков, продолжающее свою жизнь в современных условиях стремительно меняющегося мира.

²⁶³ Назовём консультируемый автором настоящего исследования (на начальной стадии) проект С. Хертек по изучению рок-движения в Туве: *Хертек С. С. Туvinская рок-музыка и творчество группы «Ят-Ха»: дипломная работа. Красноярск, 2005 (рукопись).*



ГЛАВА II

Развитие музыкальной культуры Тувы в период 1910—1950-х годов



*Колхоз демдээн кожа
баскан Кундус дүктүг
Кула-дайны, Хуралдаага
сургакчылаар Хувискаалчы
агитатор.*

*Чоогага тура дүшпес Шолбан
ышкаш Шокар-дайны,
Соңгулдага сургакчылаар
Соруктуг-ла агитатор.*

*Чымчак сиген сый-ла баспас
Чыраа-борам мунуксаар мен,
Чыылганга сургакчылаар
Шынчы сөзүн дыңнаксаар
мен.*

(тыва улустун

*О, саврасый коше с шерстью выдры,
Отмеченный колхозным знаком.
О ты, революционный агитатор,
Приезжающий на собрания.*

*О, пестрый конек, словно яркая звезда,
Не останавливающийся перед оврагом.
О ты, вдохновенный агитатор,
Приезжающий на выборы.*

*Мне хочется. поехать
на сером иноходце
моем, Не топчуем мягкой травы.
Мне хочется послушать правдивое
слово Приезжающего на сбор.
(тувинская народная песня
«Агитатор»)*



§ 1. Историко-культурные преобразования эпохи

Исторические события, произошедшие в жизни тувинского народа в течение первой половины XX века, можно с полным правом считать эпохальными для дальнейшего развития тувинской культуры: до этого момента Урянхай в течение многих веков был составной частью огромного азиатского мира и только в XX веке попал под сильнейшее влияние российской культуры.

Точкой отсчёта установления русско-тувинских связей историки считают 1616 год, когда «атаман Василей Тюменец и десятник Иван Петров [...] посланы от на государеву службу к Алтын-царю с Москвы [...] для того, что великий государь царь и великий князь Михайло Федорович всеа Руси самодержец хочет ево о, царя Алтына, со всеми ево улусными людьми и землями держать в своем царском милостивом оюалованье, под своего царскою высокою рукою»¹. Русское государство в исторически сложный для него период XVII века охотно принимало в подданство также соседние кочевые народы, просившие об этом. Так сформировались добрососедские отношения между государствами Романовых и Алтын-ханов (в состав которого тогда входила большая часть тувинских племён). Добираясь до самого Алтын-хана, русские послы В. Тюменец и И. Петров проезжали через земли хакасов и тувинцев. В Саянской земле их встретили «князек Кара-Сакул с товарищи»², говорившие, что они «великому государю и великому князю Михаилу Федоровичу всеа Руси служить и прямити ради»³. Послы Алтын-хана Скаян-Мерген и Кичен-бакшей в апреле 1616 г. были приняты в Москве в Грановитой палате Кремля самим царём М.Ф. Романовым. С принятым в русское подданство ханством связи поддерживались до сокрушения его джунгарами. Свергнувшая в 1756 г. Джунгарское ханство маньчжурская династия Цин установила в Урянхае на полтора века власть Китайской империи.

В 1911 г. в Китае вспыхнула синхайская революция, итогом которой стало свержение маньчжурской династии Цин и смена политического режима. В Монголии и Туве началась волна национально-освободительного движения против представителей китайских властей. Летом 1912 г. в Северо-Западной Монголии, где были сосредоточены маньчжурские войска, прибывший большой отряд тувинцев совместно с монголами выступили боем против врагов. В итоге, пала крепость Кобдо — оплот маньчжуров в данном регионе. Таким образом, перед тувинским народом встал животрепещущий вопрос о своей дальнейшей судьбе. Многие правители хошунов понимали,

¹ За три века. Тувинско-русские-монгольские-китайские отношения (1616— 1915): архивные документы / сост. В.А. Дубровский, ред. М.Б. Кенин-Лопсан. Кызыл, 1995. С. 13-17.

² Кара-Сакул — видимо, искаженное тувинское имя Кара-Сал. Там же. С. 15.

³ Там же. С. 15-16.

что в сложившихся условиях будет трудно развиваться самостоятельно, так что главная дилемма была: с кем идти в будущее — с Монголией или Россией?⁴

Внимательно наблюдая за событиями в Азии, царское правительство стремилось к установлению прямого российского влияния в Урянхае, что означало усиление позиций государства в огромном центрально-азиатском регионе. Совет министров царского правительства в 1911 г. пришёл к мнению, что лучшим путём закрепления Урянхая за Россией будет мирное заселение края русскими колонистами (тем более, благодаря старообрядцам, данный процесс уже шёл с конца XIX века). Николай II в 1912 г. утвердил эти предложения. Однако неясность и противоречивость российских позиций в отношении Урянхая сохранялись. Со стороны тувинских амбын-нойона Комбу-Доржу, нойона Агбаан-Демчи и др. правителей хошунов уже в феврале 1912 г. было послано обращение к Российским властям, по которому, сохраняя свою буддийскую веру, тувинцы просили о российском покровительстве (во многом продиктованном желанием оградить уже имеющиеся русско-тувинские торговые связи от китайских конкурентов). Данное прошение было оставлено без ответа. Тем не менее в 1913 г. в Туву для работы были посланы два российских чиновника — заведующий пограничными делами Усинского округа и заведующий устройством русских переселенцев в Урянхайском крае. Добившись от Китая согласия на то, чтобы все территориальные вопросы, связанные с Внешней Монголией, рассматривались путём переговоров непосредственно между двумя геополитическими гигантами (Россией и Китаем), со второй половины 1913 г. у России появились дополнительные политические рычаги.

В этот период в среде тувинских нойонов шел раскол по поводу выбора сильного покровителя: одни склонялись в сторону Монголии, другие — в сторону России. Ключевым моментом стало изменение позиции одного из самых авторитетных правителей Тувы — нойона Буяна-Бадырды (возглавляющего Даа-хошун), который принял судьбоносное для истории Тувы решение переориентироваться в сторону более мощного государства⁵: в октябре 1913 г. им было направлено прошение на имя российского императора. Вердикт Николая II на соответствующей докладной записке министра иностранных дел С.Д. Сазонова был краток: «Согласен. Ливадия.

⁴ См. более подробно: История Тувы: в 2 т. Т. 1. 2-е изд., перераб. и доп. / под общ. ред. С.И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола. Новосибирск, 2001. С. 310-331; *Адамов Е.А.* Урянхайский вопрос при царском и временном правительствах / комм., прим., подг. рукописи к печати Н.М. Моллеров. Кызыл, 2007.

⁵ Хотя еще совсем недавно (весной 1913 г.) прошение хемчикского правителя Буяна-Бадырды (как и других тувинских нойонов) о включении его хошуна в состав Монголии было удовлетворено монгольскими властями.

4 апреля 1914 г.». Так в 1914 г. над Тувой был установлен **русский протекторат**⁶.

События развернувшейся Первой мировой войны подстегнули Китай к посылке монгольских и китайских эмиссаров в Урянхай — они распускали слухи о приближении китайских войск и предстоящем изгнании русских. Это заставило российские власти действовать решительнее в отношении китайских чиновников, просящих пропускную визу через Урянхай, и в определении границ Урянхайского края, где хребет Танну-Ола был признан естественной границей и водоразделом. В результате такой политики часть тувинских племён, традиционно кочевавших южнее данного хребта, оказались вне зоны русского покровительства. Вообще, *пограничный вопрос* был одним из самых болезненных в течение долгого периода — вплоть до середины 1920-х гг., поскольку на одни и те же земли предъявляли права и тувинская, и монгольская стороны (совместно кочевавшие по ним в течение многих веков). Точку в этом вопросе удалось поставить только при давлении со стороны Советской России⁷. Но и до сих пор монгольская сторона считает себя обделённой в вопросе раздела территорий. Большое количество китайских и корейских торговцев также далеко не сразу покинули Туву: пришлось прибегать к их насильственному выселению⁸, что было сделано уже в революционные 1920-е годы⁹.

Параллельно этому шел процесс активного заселения территории Тувы русскими колонистами: многие из них ехали в Урянхай за заработками, наслушавшись о природных богатствах края, многие — спасаясь от преследований официальных властей. Революционные события 1917 г., всколыхнувшие огромную империю, усилили поток русских поселенцев в Туву¹⁰: так, комиссар по делам Урянхайского

⁶ Однако следующий логический шаг — принятие тувинским народом русского подданства — в те годы не был совершён, поэтому статус Урянхия (полунезависимой страны) вплоть до 1921 г. был весьма зыбким.

⁷ См. подробнее: Саая С.В. Россия - Тува - Монголия: «центрально-азиатский треугольник» в 1921-1944 годах. Абакан, 2003. С. 77-83.

⁸ Списки зарегистрированных в 1921-22 гг. иностранных подданных содержат около 300 имен китайцев и корейцев, проживающих, в основном, в сс. Знаменка и Даниловка (меньше — в Медведевке, Тапсе, Туране, Атамаевке). Большинство из них записаны как торговцы, приказчики, малая часть — крестьяне или рабочие. Судя по документу, все они должны были выбыть из Тувы в 1923 году. — ЦГА РТ, Ф. 100, оп. 1, ед. хр. 5.

⁹ Ряд иностранных торговых фирм, среди которых лидирующие позиции занимали китайские, продолжали работать на территории республики до их полного выдворения из Тувы в 1929 году.

¹⁰ Собственно, развитие российско-тувинских отношений периода после Октябрьской революции 1917 г. стало решающим фактором в процессе формирования тувинской государственности. Эта тема детально раскрыта в исследовании: Моллеров Н.М. История советско-тувинских отношений (1917-1944 гг.): монография. М., 2005.

края А.А. Турчанинов (представляющий в Туве власть Временного правительства) в своей докладной записке в российское Министерство внутренних дел сообщает, что если «ежегодный наплыв эмигрантов был около 10-50% от числа русских старожилов, то в 1918 г. (из-за беспорядков в метрополии) он стал доходить до 100-200%»¹¹.

Вообще, доклад Турчанинова (человека высоких личных качеств, настоящего русского интеллигента) содержит много ценных аналитических наблюдений, из которых узнаем, что «туземцы» составляли тогда 88% населения, 58,2% от всего населения занимались только скотоводством (земледелием — 36,8%, скотоводством и промыслами — 16%), в торговле вывоз (в виде скота, продуктов животноводства, пушнины) преобладал над ввозом (денежных знаков, мануфактурных товаров, хлеба, чая, табака). В конце автор доклада делает вывод: *«Наличие двух народностей, причудливо перемешивающихся в своем расселении на одной и той же площади с совершенно разным укладом жизни, понятиями, привычками, строем* [курсив наш. — Е.К.], но тесно связанными экономическими интересами, создает целый ряд затруднений при решении многих вопросов»¹².

Он также писал, что «почта ходит 1 раз в неделю, затягивающих на ряд месяцев самую обычную переписку: до Красноярска письма идут 16, до Омска — 20 дней»¹³. Как можно убедиться, управлять Урянхайским краем было чрезвычайно сложно. Знакомство с другими архивными документами¹⁴ раскрывает атмосферу подлинной анархии, царящей в умах людей—как русских, так и тувинцев, оказавшихся в столь смутные времена быстро меняющихся политических режимов¹⁵.

Революционные события в России докатились до Тувы в форме распространяющихся идей о праве народов на самоопределение, чему в немалой степени способствовала деятельность **Иннокентия Сафьянова (1875-1953)**. Тувинский старожил, сын известного в Туве купца и

¹¹ Доклад и докладная записка комиссара по делам Урянхайского края. 18 января 1919 г. ЦГЛ 1>Т.Ф. 112,011. 1, ед. хр. 260, л. 4.

¹² Там же. Л. 3-8, 8 об. Добавим, что А. Турчанинов смог понять глубинные причины русско-тувинских противоречий в отношении к проблеме земельной собственности, связанные с принципиальной разницей взглядов на этот вопрос со стороны представителей земледельческой и кочевой культур.

¹³ Там же. Л. 1,1 об.

¹⁴ Рукописные статьи Германа Машина об Урянхайских событиях 1918-1919 гг. рисуют весьма мрачную картину жестоких расправ над русскими поселенцами со стороны тувинцев, притеснении местного населения со стороны русских и самые разноречивые мнения по этому поводу (ЦГА РТ. Ф. 112, оп. 1, ед. хр. 308).

Сложность и противоречивость духовной атмосферы переломной эпохи в истории Урянхия в художественной форме воссоздана в повести местного писателя В. Бузыкаева «Владыки» (Кызыл, 1983), содержание которой опирается на историко-архивные материалы.

нокентия тувинцы)¹⁶ и нойон Даа-хошуна **Монгуш Буян-Бадыргы (1892-1932)** стали инициаторами постановки вопроса об образовании первого самостоятельного тувинского государства¹⁷. Любопытно, что эта мысль не входила в планы коминтерновских и сибирских советских работников, потакающих идеям панмонголизма, так что телеграмма Сафьянова председателю Сибревкома И.Н. Смирнову о том, что «*Съезд всех хошунов урянхайского народа объявил Урянхай самостоятельным в своем внутреннем управлении*»TM, была для него несколько неожиданной.

Так, **17 августа 1921 г.** на мировой карте появилось совершенно новое государство — **Республика Танну-Тува Улус** (далее — Тувинская Аратская/Народная Республика, сокращенно — ТАР, ТНР), не сразу признанное не только Монголией или Китаем (так и не смирившимися с потерей «своего» Урянхая), но и Советской Россией, испытывавшей в эти годы определенные сложности в укреплении своих дипломатических позиций в данном регионе. Официальное признание со стороны СССР было удостоверено договором об установлении дружественных отношений, подписанным лишь в 1925 году. Соответствующий документ между Тувой и Монгольской Народной Республикой был подписан к концу 1926 года.

Итак, период 1910-х-1920-х гг. для коренного населения Тувы был временем хаоса, неясности не только политических, но и культурных ориентиров. В это время ещё сохраняли свое значение культурных центров: Чадан и Самагалтай — как духовно-политические центры тувинцев и Туран — как культурный центр русских. Строящийся с 1914 г. на месте слияния рек Бий-Хем и Каа-Хем (*Хем-Белди-ри*) новый город — Белоцарск, позднее переименованный в *Кызыл* (Красный)¹⁹ — в эти годы больше играл роль политико-административного центра, уступая по культурной значимости Чадану и Турану. Военные действия красных партизан и частей Красной Армии, под командованием П.Е. Щетинкина в 1921 г. наголову разгромивших и вытеснивших из края белогвардейцев, окончательно решили вопрос в сторону нового идеологического курса, по которому пошла Тува в ближайшие десятилетия.

Новая идеология изменила жизненные цели и культурные ориентиры, в результате которых начался исторически непростой и бо

¹⁶ О личности И. Сафьянова более подробно см.: *Верещагина Т. Эккендей*. Абакан, 2004.

¹⁷ Историк Н. Моллеров также подчеркивает значение личности нойона Куу- лара Чимба (возглавляющего другой хемчикский хошун), которого считает основателем тувинского государства наряду с Буяном-Бадыргы. См.: *Моллеров И.М.* История советско-тувинских отношений... С. 58.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Подробно об истории основания Кызыла см.: Кызыл — столица Советской Тувы (1914-1964). Кызыл, 1964. С. 13-18.

лезненный для сознания коренных жителей процесс перевода кочевников к оседлому образу жизни, формирования колхозов, внедрения новых форм образования и медицины (что, в конечном итоге, помогло решить острую проблему социальных болезней), формирования новой системы государственных институтов и культурных ценностей. Далеко не всё в этих преобразованиях шло гладко, и современные тувинские исследователи-культурологи оценивают многие процессы как негативные, наносящие ущерб традиционной культуре²⁰.

Период 1930-х годов в истории Тувы можно с полным правом назвать периодом интенсивного **культурного строительства**. В это время была введена первая национальная валюта — *акша*, начали печататься первые тувинские марки²¹. Жизненно необходимая для обширной территории, стала развиваться система связи: к середине 1930-х гг. количество телефонов в Туве достигло 155, количество радиоточек — 175²². Быстрыми темпами шёл процесс ликвидации безграмотности: за 10-летие с 1930 по 1940 год количество школ выросло с 7 до 70, учителей — с 20 до 145, учеников — с 450 до 4087, рост грамотности населения составил 86,2%. Значительно увеличилось количество медицинских работников²³. В 1929 г. открылся государственный музей²⁴. В 1930 году была, наконец, создана *национальная письменность*²⁵, на основе которой стали развиваться *периодическая печать*²⁶ и *литература на полном языке* *начинает*

²⁰ См. монографии: *Кутгет, А.К.* Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. Кемерово, 2006; *Сузужей В.Ю.* Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006.

²¹ Деньги тувинцы традиционно (в т. ч. в качестве замены слова «рубль») называют *акша* (произносится *ашка*), марки ТНР представляют в настоящее время большую ценность для филателистов.

²² ЦГА РТ. Ф. 120, оп. I, ед. хр. 19, л. 12.

²³ См.: Сведения по культурному строительству ТНР на 18 февраля 1941 г. по сравнению с 1930 г. ЦГА РТ. Ф. 120, оп. I, д. 25, л. 1.

²⁴ В 1942 г. музею было присвоено имя Алдан-Маадыр («Шестьдесят богатырей») в честь знаменательного исторического события в жизни тувинского народа-восстания 1883-1885 гг. О развитии музея см.: *Дыттык-оол А.О.* Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республики Тыва: история и современность // Музей в XXI веке: проблемы и перспективы: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Ч. I. Кызыл, 2005. С. 33-43.

²⁵ До того процесс начался ещё в 1920-е гг., когда в Советской России был издан первый тувинский букварь, составленный Брюхановым-Сотпа и Бузыкаевым (1927). Главным создателем новой тувинской письменности стал советский учёный-тюрколог А. Пальмбах. Несмотря на то что тувинская письменность, разработанная на основе латиницы, существовала в течение ряда лет, в итоге, в 1941 г. она была переведена на кириллицу. См.: История Тувы. Т. II. М., 1964. С. 176, 225; История Тувы. Т. II. Новосибирск, 2007. С. 263-272.

²⁶ До того использовалась старомонгольская письменность: с 1925 по 1929 г. на ней выходили газеты для коренного населения Тувы. Более подробно см.: *Кан В.С.* Становление и развитие газетной периодики Тувы (1921-1985 гг.): автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Омск, 2007. С. 12-19.

деятельность первое поколение тувинских писателей (С.Б. Пюрбю, С.А. Сарыг-оол, также С.К. Тока — политический деятель, долгий период возглавлявший Туву). Логичным продолжением начинаний 1930-х гг. стали события первой половины 1940-х: в 1942 г. родился первый творческий союз Тувы²⁷ и была создана государственная библиотека им. А.С. Пушкина²⁸ (тесно сотрудничающие друг с другом по сей день), в 1945 году появился Тувинский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ)²⁹. Таким образом, инспирированный СССР, шел ускоренный процесс формирования **национальной интеллигенции**.

Важным направлением работы в политическом укреплении молодой республики была работа по развитию национальных кадров³⁰ путём их целевой подготовки в учебных заведениях СССР, а также заметное присутствие в органах тувинской власти советских специалистов³¹. Из среды первых выпускников КУТВа (Коммунистического университета трудящихся Востока) выдвинулось поколение молодых партийных работников³², вскоре сформировавших новый состав правящей верхушки. В отличие от Буяна-Бадырды или Сафьянова, в большинстве случаев они вышли из среды простых аратов и рьяно воплощали в жизнь те лозунги, которые «впитали» в годы учебы в КУТВе. Как и в СССР, в эти десятилетия, наряду со всеми культурными преобразованиями, в ТНР шла непримиримая идеологическая «чистка», в результате которой пострадали очень многие (по

²⁷ При содействии поэта С. Щипачева, представлявшего Союз советских писателей, и по решению ЦК ТНРП и Совмина ТНР 10 октября 1942 г. был основан Союз писателей ТНР, в 1945 г. преобразованный в Тувинское отделение Союза писателей СССР. Литературно-художественный альманах «Улуг-Хем» — орган тувинского Союза писателей — издаётся на тувинском и русском языках с 1946 года.

²⁸ Более подробно о появлении главной библиотеки республики см. в статье: *Ондар В., Подик И.В.* Из истории становления ведущих библиотек Тувы // *Культура Тувы: прошлое и настоящее*: сб. науч.-практ. конф. Вып. 2. Кемерово, 2006. С. 20.

²⁹ Ныне - Тувинский институт гуманитарных исследований (ТИГИ).

³⁰ См.: *Харунов Р.Л.* Значение коренизации кадров для формирования тувинской интеллигенции // *Ученые записки ТИГИ*. Вып. XX. Кызыл, 2004. С. 105-119.

³¹ К примеру, в 1932 г. в составе центральных и хошунных аппаратов ТНР русские составляли 63,8%, а тувинцы-только 25,6% (ЦГАРТ.Ф. 100, оп. 1, ед. хр.66, л. 15). Оплата труда также была далеко неравнозначной: так, министр культуры ТНР Тостай-оол получал 182 акша в месяц, в то время как его советник А.П. Де-капольский — 325 акша, а бухгалтер Н.А. Решитко — 275 акша, т. е. значительно выше самого министра (ЦГА РТ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 4). Знакомство с подобными архивными документами частично объясняет причины формирования негативного отношения коренного населения к русским, которое выплеснулось уже позже, в период развала СССР, потому что практика более высокой оценки труда российских специалистов (не материальной, так моральной) сохранялась и в советский период.

³² См.: *Харунов Р. Ш.* Как учились коммунизму в Университете трудящихся Востока // *Научные труды Тувинского гос. ун-та*. Вып. V. Т. II. Кызыл, 2007. С. 258-259.

сути, невинные) люди, в том числе и непосредственные идеологи создания первого тувинского государства: Иннокентий Сафьянов был исключен из рядов партии и выслан в 1924 г. из Тувы, а Монгуш Буян-Бадырғы в 1929 г. был арестован и в 1932 г. расстрелян³³.

Заметную организационную роль в развитии новых форм музыкальной культуры Тувы стало играть **Министерство культуры ТНР** (далее — МК ТНР). Функции министерства были чрезвычайно широки: оно ведало не только вопросами отрасли культуры, но также и образования, здравоохранения, развития науки, подготовки кадров, политико-воспитательной работы (т.е. фактически соединяло в себе сразу несколько ведомств социального профиля). На государственном уровне в контексте эпохи музыка рассматривалась как одно из средств *идеологической работы*.

В документе МК ТНР 1934 г. «Сведения по культурному строительству ТНР в сравнении с 1928 г.» со ссылкой на решения 3-й сессии Малого Хурала ТНР написано: «Сессия указала также на необходимость совершенствования тувинского языка, художественных форм его, развертывания художественных форм культмассовой работы, которые на сегодня среди тувинского населения почти отсутствуют. Некоторые старые формы искусства, да и то привнесённые из-за пределов Тувы и охватывавшие узкий круг населения, в последние годы прекратили своё существование, поскольку были связаны с ламаистским культом (драматизация религиозных тем, парад масок, танцы их, игра на церковных духовых инструментах — трубах) [...] Национальных инструментов у аратов мало, примитивны, да и то не организованы. Другие инструменты имеются у немногих аратов. Художественных рассказов, песен записано мало. Часть записанных лежит необработанной, не изданной»³⁴. Характерный идеологический уклон не раскрывает причин, почему прекратили свое существование старые формы искусства и почему мало развита игра на национальных инструментах (весьма сомнительно, чтобы авторы документа смогли объективно оценить уровень распространенности игры на национальных инструментах по всей территории ТНР, к тому же, если ориентиром была их «организованность»). Думается, что описываемый отход от традиционных форм музыки объяснялся, во-первых, активной атеистической пропагандой, а во-вторых, идеологическим акцентом на процессе коренной ломки в сознании народа, когда всё традиционное

³³ См., в частности: Москаленко Н.П. Этнополитическая история Тувы в XX веке. М., 2004. С. 139-143. Тема местных политических репрессий и реабилитации жертв репрессий той эпохи стала особенно актуальна в постсоветском тувинском обществе (это также отражено в последнем крупном научном издании, см.: История Тувы. Т. II. Новосибирск, 2007. С. 198-207). Создатель первого тувинского государства Монгуш Буян-Бадырғы официально был реабилитирован только в 2007 году.

³⁴ ЦГА РТ. Ф. 120, он. 1, ед. хр. 15, л. 3, 3 об. - 4.

Вся культурно-массовая работа должна была содействовать интернациональному воспитанию масс. Так в Туве зазвучали новые русские песни — революционные, гражданской войны. Стали появляться и современные народные тувинские песни о новой жизни (одна из них — «Агитатор» — до сих пор весьма популярна в Туве). Характерными для своей эпохи стали следующие формы культмассовой работы: избы-читальни, «красные уголки», юрты-передвижки («красные юрты»), кружки при пунктах ликбеза (стационарных или передвижных школах). Культмассовые работники — избачи и юрта-чи — проводили лекции политического и общепросветительского характера, организовывали культурный досуг трудящихся, развивали художественную самодеятельность. Для красных юрт (*кызыл в э*), школьных кружков государством планировались закупки музыкальных инструментов, издания небольших сборников новых, революционных песен³⁵.

С другой стороны, по заказу тувинских властей в 1934 г. Московской фабрикой звукозаписи был выпущен комплект из 7 грампластинок с записями тувинской народной музыки (в т.ч. образцами горлового пения), что стало знаковым событием в истории музыкальной культуры Тувы. В республике, с целью выявления народных талантов и развития национальной культуры, проводились олимпиады (1935, 1940 гг.) — прообраз будущих республиканских конкурсов художественной самодеятельности. Фотография 1935 г. запечатлела группу народных исполнителей-бызачистов (по одной версии, участников слёта сказителей, по другой — народный оркестр ТНР)³⁶. Так, в культурной политике того периода противоречиво сосуществовали две тенденции: одна предписывала всячески помогать развитию так называемых «отсталых» народов с помощью внедрения культуры по общесоветскому образцу, другая — подчёркивать достижения советской национальной политики, частью которой была демонстрация национального своеобразия культуры тех же самых «отсталых» народов. В отличие от культурологов А. Кужугет и В. Сузукей³⁷, автор настоящего исследования не склонна давать данным фактам столь определённую отрицательную оценку, поскольку история, в принципе, не знает сослагательного наклонения³⁸. История распорядилась таким образом, что, благодаря советскому влиянию и последств

³⁵ План работы МКТНР на 1934 г. ЦГАРТ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 17, л. 4,4об.-5.

* Один и тот же снимок В. Ермолаева фигурирует в разных фондах (ТИГИ и ЦГА РТ) с разными подписями.

³⁷ См. монографии, указанные в сноске 20 данной главы.

³⁸ К тому же абстрактные умопостроения насчет того, как бы развивалась культура Тувы, если бы Тува не вошла в состав СССР, а, скажем, стала бы частью Монголии, способны привести к мысли о вполне возможной нейтрализации, своего рода «растворении» национального своеобразия тувинской культуры (как это наблюдается у этнических тувинцев в современных Монголии и Китае).

шему вхождению в состав СССР, Тува приобрела новые для себя формы культурной жизни, результаты которой в настоящие дни свидетельствуют о международном признании национальной самобытности тувинского искусства, сумевшего не только сохранить, но и творчески развить многие элементы традиционной, в том числе музыкальной, культуры.

Важным событием в культурном строительстве молодого государства и в определённом смысле ключевым для *процесса профессионализации тувинской музыки* стало создание в 1936 г. **национального театра-студии**³⁹, артисты которого с первых шагов стали активно заниматься развитием песенного репертуара ТНР. Так, в рабочей тетради знаменитой впоследствии тувинской артистки и певицы **Кара-кыс Мунзук (1918—1995)**⁴⁰ зафиксирован не только список первого музыкального репертуара коллектива театра, но и переводы на тувинский язык текстов таких песен, как «Песня о Волге» (из кинофильма «Волга-Волга»), «Песня о Москве», «Песня о Сталине», «Сулико», «Песня о Чапаеве», «Дунайский казак» (вероятно, «Ехал казак за Дунай»), что показывает постепенное включение популярных советских песен в музыкальную культуру коренного населения аратской республики.

Судя по списку, составленному К.Н. Мунзук, музыкальный репертуар артистов театра сезона 1936-37 гг. включал 17 песен⁴¹ — народных и авторских: «*Аныяктар*» («Молодёжь»), «*Уран чогаал*» («Художественное слово»), «*Квдээ аялга*» («Сельская мелодия»), «*Баиштыңчышар*» («Правители»), «*Твлээмрге байыр*» («Привет делегатам»), «*Тывачуртум*» («Моя родимая страна»), «*Баиштыңчывыс Така дарга*» («Наш правитель Тока»), «*Хостуг илээп Тыва чуртум*» («Вольная, привольная Тува моя»), «*Каадыр кылыр школа*» («Школа, выпускающая кадры»), «*Сын, мыйгак турлаа болган*» («Место, где водятся маралы»), «*Чадыр кылырып өөрентли*» («Научимся

³⁹ Артисты учебного театра-студии дали свой первый публичный концерт 25 марта 1936 г. — этот день считается датой рождения тувинского театра. В 1940 г. театр-студия был реорганизован в Государственный музыкально-драматический театр-студию. При нём в годы войны была создана знаменитая впоследствии цирковая труппа Владимира Оскалоола, в 1946 г. переведённая в Управление цирка СССР. С сокращением в конце 1940-х гг. оркестра, хора и балета театр стал чисто драматическим, а в 1958 г. снова был преобразован в музыкально-драматический. Тувинский театр носит имя одного из своих первых воспитанников — артиста, композитора-песенника, драматурга Виктора Кок-оола. Каждый театральный сезон по традиции открывается постановкой его драмы «*Хайыраап бот*», созданной в год рождения театра.

⁴⁰ Ekki (иганыг) pot kicceeldernig konspektizi. Onza temdeglelder piziir. 1941—1942 ec. O. Kara-kbs. [= Учебная тетрадь Оюна Кара-кыс]. Фонды НМ РТ им. Алдан-Маадыр (передано из личного архива семьи Мунзук).

⁴¹ Названия песен, указанные в рукописи, приведены в редакции в соответствии с современными нормами тувинского языка.

строить дом»), «*Одарладып семиртиши*» («Откормим на выгонах [пастбищах]»), «*Камгаланыр күжү-даа бар*» («Есть сила, которая защищает»), «*Озер болзун*» («Пустьумножатся»), «*Көктүг шыктыгХемчиивисти*» («Хемчикнаш с молодой травой»), «*Хаача туткан икола*» («Школа, открывающая дверь [знаний]»), «*Көк-ле кыжын эвилелдэм*» («Зимой организуем»), В репертуаре также значатся 5 номеров для ансамбля национальных инструментов: «*Бай моол*» («Богатый монгол»), «*Шивей-хаакты*» («Местность, богатая елью и тальником»), «*Ала караан дешкеп болза*» («Выколоть бы ему злые глаза»), «*Дембилдей*» (непереводимо, характерный способ игры на струнно-щипковых, либо припев в частушках), «*Оон-даа векеянзы-бүрү ырларпы*» («Ещё разных песен»). Добавим, что сама Кара-кыс Намзатовна активно собирала и записывала тексты тувинских народных и первых авторских песен, также нередко сочиняла текст к новым, создающимся её коллегами по театру-студии песням.

Показательно, что к 1956 г. именно благодаря первопроходцам тувинского театра был подготовлен к изданию первый значительный музыкальный сборник («*Ырлар*»)⁴², в который вошли 130 текстов народных песен, в т. ч. с нотной фиксацией мелодий. Эти песни артисты собирали со времён своего ученичества. Чета Мунзуков сохранила и впоследствии также подготовила к изданию сборник песен Виктора Кок-оола («*Байлак чуртум*», 1988), благодаря материалам из их семейного архива был издан сборник песен и воспоминаний о другом знаменитом студийце — Александре Лаптане («*Ырлаал, чүрээм*», 2003). Именно в стенах тувинского театра московский композитор А.Н. Аксёнов непосредственно от своих учеников (Лаптана, Мунзука, Кара-кыс, Олзей-оола, Анай-оола) записывал образцы народного музыкального творчества, которые позднее легли в основу его научного труда («Тувинская народная музыка», 1964). Сохранившиеся пожелтевшие нотные страницы 1940-х гг. с черновыми карандашными записями 51 мелодии (в ряде случаев мелодии с текстом, чаще записанным латинницей)⁴³ запечатлели атмосферу плодотворного культурного взаимодействия: многие из этих записей почти без изменений вошли в вышеуказанную монографию Ак

⁴² О более ранних выпусках сборников тувинских народных песен мы пока не располагаем точной информацией (томе устных свидетельств о сборниках 1937 и 1945 гг.), в то время как сборник «Ырлар» сохранился и хорошо известен специалистам. В составлении его 1-го издания участвовал Максим Мунзук, а при подготовке 2-го издания (1973) составителями выступили Кара-кыс и Максим Мунзуки, музыкальным редактором и автором вступительной статьи — Алексей Чыргал-оол. Второе, дополненное, издание содержало уже около 170 песен.

⁴³ Данная рукопись была передана от Н.П. Миронович С.Л. Бухтуеву в 1960-х гг., в период его учебы в Москве (как понял Бухтуев, при отъезде из Тувы в 1940-х гг. какие-то упаковки с вещами Аксёнова и Мироновичей были перепутаны). В 2002 году С.Л. Брстуев, в свою очередь, передал нотные записи Аксёнова на хранение автору данной книги.

сёнова, и многие из зафиксированных образцов стали материалом для творчества профессиональных композиторов (как приезжих, так и местных). Так, первое поколение театральных артистов сыграло важную роль в развитии новых форм музыкальной культуры Тувы, став, по сути, *проводником из области народного творчества в сферу авторского*.

Большой любовью среди населения пользовалось кино, которое тувинцы называли для себя *диригчурук* («живая картинка»). Сеть кинопередвижек⁴⁴ постепенно росла, а в 1941 году в г. Кызыле был организован первый кинотеатр Тувы — «Найырал» («Дружба»), кинотеатры также появились в Турае и Шагонаре⁴⁵. В 1934 г. между Совмонтупторгом и Тувгоскино был заключен договор о поставке в Туву кинокартин. Полпред ТНР в СССР Седип-оол Танов в 1933 г. лично делал переводы текстов к титрам фильмов «Голубой экспресс» и «Потомок Чингисхана»⁴⁶ (данный фильм Вс. Пудовкина много лет спустя будет озвучен музыкантами тувинской рок-группы «Ят-Ха»).

Руководство Совкино в лице режиссера М. Савицкого и оператора

А. Левингтона ещё в 1928 г. выступало с предложением в МИД ТНР о съёмках «кинокартины, рисующей быт, жизнь и строительство Танну-Тувинской народной республики», причём сценарий включал в себя показ старого быта (родового уклада, обычаев, шаманов и лам, религиозных культов и празднеств)⁴⁷. Советский документальный звуковой киножурнал о Туве «15 лет ТНР» был снят в 1936 г. и был передан в дар тувинскому правительству. В 1941 г., к 20-летию ТНР, советскими киноспециалистами был создан звуковой фильм о Туве «Страна голубой реки» (также переданный в дар республике). В конце 1950-х гг. появился первый тувинский художественный фильм «Люди голубых рек», сделанный по сценарию О. Сагаан-оола, С. Сарыг-оола и Л. Соловьёва на студии «Ленфильм», вышедший на экраны в 1960 году. Музыка к фильму написал композитор А. Чыргал-оол (совместно с Н. Симопяном), роли исполняли известные тувинские артисты М. и К. Мунзуки, В. Кок-оол (в одной из эпизодических ролей выступил также и композитор А. Чыргал-оол, вышедший из первого поколения артистов-студийцев).

⁴⁴ Первая стационарная киноустановка появилась в 1925 г. в Клубе советских гоаждан г. Кызыла, которую в 1928 г. полпредство СССР подарило правительству ТНР. К празднованию 15-летия Тувинской революции в 1936 г. делегация правительства СССР передала от советского народа в дар тувинскому народу стационарную киноустановку, две звуковые кинопередвижки на автомашинах и

⁴⁵ Моллеров Н.М. Деятельность комитетов советских граждан в ТНР в области культуры (1932-1941 гг.) // Культура тувинцев: традиции и современность. Кызыл, 1988. С. 119.

⁴⁶ ЦГА РТ. Ф. 100, оп. 1, ед. хр. 87, л. 83, 85.

⁴⁷ ЦГА РТ. Ф. 100, оп. 1, ед. хр. 31, л. 1.

Проникавшая в Туву через кино и радио новая музыка способствовала формированию современной звуковой среды. Радиотрансляции и киносеансы выполняли роль своеобразного адаптивного механизма в деле распространения российской, советской, мировой музыкальной культуры. С другой стороны, благодаря радио (выступления шли в режиме прямого эфира) в разных уголках республики зазвучали голоса местных артистов — певцов и инструменталистов, исполнявших народную музыку и первые авторские песни, что стимулировало самодеятельное песнетворчество Тувы.

Много фильмов (наряду с советскими периодическими изданиями, брошюрами, плакатами, художественной литературой, патефонными пластинками и т.п.) направлялось в Туву по линии Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). 5 июня 1941 г. по заявке правительства ТНР ВОКС передал в Туву также пьесы для молодого тувинского драматического театра и ноты, среди которых: песни страны Советов, русские народные песни в переложении для хора, песни И. Дунаевского, клавиры национальных музыкальных драм (из декады таджикского искусства в Москве) «Лола», «Шуриши восе», «Ковал Охангар»⁴⁸. Выполнить другую культурную заявку — по музыкальным инструментам — помешала начавшаяся **Великая Отечественная война 1941-1945 гг.**

В годы войны всё население ТНР было мобилизовано на помощь фронту. Факты, изложенные в документах, красноречиво говорят об огромных усилиях народа ТНР и значительном размере помощи, оказываемой Советскому Союзу со стороны ТНР (население которой не достигало тогда и 100 тыс. человек): три эшелона, из которых только в одном из них, привезённом на фронт в марте 1943 г., было 120 вагонов (а в них — 187 тонн мяса, 73 тонны рыбы, 54 тонны масла, 18 тонн колбасы, 62 тонны сухарей и печенья, 10 тыс. пар валенок, 5 тыс. полушубков, 23 тыс. пар лыж и др.)⁴⁹. Красная Армия получила тувинских лошадей, а на деньги, собранные народом ТНР, была построена целая эскадрилья боевых самолетов. Отряд тувинских добровольцев доблестно сражался на фронтах, а подвиги

⁴⁸ Правда, в заявке, направленной премьер-министром и министром иностранных дел ТНР Баиром, были указаны: пособия по музыкальной грамоте, портреты композиторов, музыкальная хрестоматия по русской музыке, национальные песни Казахстана, Татарстана, Узбекистана, партитура и клавиры музыкальной драмы «Энхе Батор» Бурят-Монгольского театра, оперные клавиры «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского, «Тихого Дона» Дзержинского, «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова, «Цыган» Рахманинова, «Шах-Сенэм» Глиэра, «Мятежа» Х. Эйнатъева (ЦГА РТ. Ф. 100, оп. 1, ед. хр. 245, л. 71-73). Судя по тому, что было прислано в Туву, для работников ВОКСа никакой разницы между таджикской и тувинской музыкой (весьма отличной в регионально-стилевом отношении) не существовало. Присланные клавиры таджикских музыкальных спектаклей так никогда и не исполнялись в тувинском театре.

⁴⁹ ЦГА РТ. Ф. 100, оп. 1, ед. хр. 290, л. 47.

погибших героев Тувы вошли в летопись Великой Отечественной войны. Несомненно, что участие ТНР в данной войне стало дополнительным фактором, подстегнувшим процесс **вхождения Тувы в состав СССР**⁵¹. Вообще, в этом вопросе много спорных нюансов⁵¹, однако ход истории неумолим: **11 октября 1944 г.**, когда война ещё не завершилась, ТНР — самая последняя из национальных территорий — была принята в состав СССР на правах автономной области. Эпоха самостоятельного тувинского государства закончилась на этапе его успешного становления⁵². После этого процессы культурной жизни в советской Туве уже полностью вошли в русло культурной политики Советского Союза.

Заметной приметой времени стало появление русских имён у тувинцев. Поскольку раньше у тувинцев не было отчеств и фамилий, что сохранялось и в эпоху ТНР (в документах также фигурировало только одно личное имя), то в связи с советской паспортизацией возникла необходимость в новой структуризации имён®. Так, личное тувинское имя или имя родителя нередко превращалось в фамилию, а родоплеменное имя могло использоваться вместо личного или отчества, например: Мунзук из рода *онт* стал Максимом Мунзуком, Кошкар-оол-Кенденбиль из рода *куулар* - Ростиславом Кеиденбилем, Шойгу из рода *кужугет* — Кужугетом Шойгу, Бюрбээ

⁵⁰ ЦК ТНРП и правительство ТНР обращались в ЦК ВКП(б) и Президиум Верховного Совета СССР с посланием, выражавшим просьбу принять тувинский народ в великую семью народов СССР ещё до начала войны - в апреле 1941 г. (начавшаяся война отодвинула решение этого вопроса). Повторный документ о вступлении в СССР, принятый в августе 1944 г. на Чрезвычайной VII сессии Малого Хурала ТНР, был удовлетворен Указом Президиума Верховного Совета СССР «О принятии Тувинской Народной Республики в состав СССР» от 11 октября 1944 года.

⁵¹ Данный, весьма сложный, вопрос был особенно актуальным в период начала 1990-х гг., и активно дискутировался в общественно-политической жизни Тувы.

⁵² Например, ТНР обеспечивала себя не только продуктами животноводства (что неудивительно для республики, где в основе хозяйствования лежит кочевое скотоводство), но и хлебом. На основании сопоставления розничных цен на товары широкого потребления, действующих в ТНР и Красноярском крае, историк М. Харунова отмечает, что «в ТНР к моменту вступления её в состав СССР уровень жизни и покупательская способность населения были выше, чем в РСФСР» (*Харунова М.М.-Б. Тува и СССР: процесс политической интеграции // Ученые записки ТИГИ. Вып. XX. Кызыл, 2004. С. 101*). Некоторые сведения (не документированные, но известные нам по устным свидетельствам близких) говорят, что в верхнем эшелоне власти ТНР (в частности, Баиром) высказывались мысли о некоторой отсрочке с вхождением в СССР (в связи с тем, что разрушенная войной экономика СССР неизбежно отразится на уровне жизни в ТНР - в те годы, в целом, благополучном). Естественно, автор столь «крамольной» (в контексте советской идеологии) идеи, в итоге, поплатился своей блестящей карьерой, пережил несправедливый суд и долгие годы лагерей.

⁵³ См. об этом, в частности: *Сувандии Н.Д. Фамилия и отчества тувинцев // Научные труды Тувинского гос. университета. Вып. III. Т. I. Кызыл, 2005. С. 52-53.*

из рода *саая* — Саая Бюрбе⁵⁴. Советская эпоха также оставила свой специфический след в новых личных именах тувинцев (Трактор, Октябрь, Партизан, Совет, Бригад, Чкалов, Гитов и т. п.), что, впрочем, наблюдалось и в других регионах СССР.

Важным событием этого периода стало открытие в 1950 году областного **Дома народного творчества**, который занимался организацией художественной самодеятельности, проведением областных смотров-конкурсов⁵⁵, оказывал методическую помощь начинающим и самодеятельным композиторам, выпускал песенные листовки и сборники, аккумулируя тем самым творческие силы и подготавливая почву для углубления процесса профессионализации в музыкальной сфере (что станет особенно заметным явлением музыкальной жизни последующих десятилетий). Данный процесс стимулировался становлением системы музыкального образования. 1950-е годы также стали периодом *рождения национальной композиторской школы*.

Итак, исторические события складывались таким образом, что в течение всего четырёх десятилетий (с 1910-х по 1940-е гг.) Тува из окраины Китайской стала окраиной Российской империи, пережила нашествия белогвардейцев, анархистов и так называемых «белоки-тайцев», победу красных, вышла из смутного времени с осознанием национальной самостоятельности как независимое государство и, в итоге, влилась в новую, грандиозную империю социализма — Советский Союз. Вторая половина 1940-х — 1950-е годы стали периодом интенсивного колхозного строительства и коренной ломки

⁵⁴ Отсутствие традиции в отношении фамилий породило интересную ситуацию, когда сами тувинцы не всегда обращают внимание на то, какую часть имени они сокращают, подписываясь — личное имя или фамилию: например, композитор Хуреш-оол Дамба в одних случаях подписывался как Х. Дамба, в других — как Д. Хуреш-оол. Интересно, что то же самое до сих пор наблюдается в бытовых ситуациях у тувинской молодёжи (к примеру, Аян Куулар подписывает свою учебную тетрадь как Аян К.).

⁵⁵ Победители смотров художественной самодеятельности Тувы становились проводниками тувинской музыкальной культуры за пределами республики: например, в 1954 г. на Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности в Москве отличился исполнитель горлового пения Максим Дакпай, вскоре ставший латоеатом VI Всемирного фестиваля молодёжи (1957).

⁵⁶ Например, крупный политический деятель Советской Тувы Кужугет Шойгу, говоря о 1947-1950 гг., отмечает серьезные ошибки в ходе коллективизации: «Вспоминаю, как это происходило в моих родных местах — на родине Кужугетов, в Кара-Холе. Кампания эта проходила бездумно, без учёта мнения и желания народа. Под предлогом бесперспективности развития в период научно-технической революции поселений в горных местностях Алаша и Кара-Холя всё население было насильственно переселено в низины Хемчика. В то время в Кызыл-Тайге и на Кара-Холе общее поголовье скота [...] достигало двухсот тысяч голов. Ещё в период Тувинской Народной Республики [...] были созданы сумонные центры. Они имели необходимую инфраструктуру — школы, больницы, магазины. Несмотря на всё это, на уже устоявшуюся жизнь сельчан, население этих сумонов всё же было переселено» (*Шойгу К. Танну-Тыва: страна озер и голубых рек* / пер. с тув. яз. К.Д. Аракчаа. М., 2004. С. 150-151).

вались система связи и транспортная инфраструктура — ширилась сеть автомобильных дорог, появилась гражданская авиация. Так, отгороженная горными хребтами от большого мира Тува становилась всё более доступной для внешних культурных воздействий.

Все эти стремительно сменяющие друг друга эпохальные события не могли не отразиться на духовной жизни тувинского народа, который в пользу идей коммунизма и атеизма отказывался от пережитков «дремучего прошлого» — шаманизма и буддизма. Тем не менее в период первого десятилетия ТНР революционные новации причудливо соседствовали с деятельностью местных служителей буддийского культа, а в среде русских поселенцев продолжали сохраняться привнесённые с ними в Туву религиозные традиции христианства.

§ 2. Музыкальные традиции буддизма и христианства

Как отмечают историки, проникновение буддизма в Туву происходило в несколько этапов. Данные китайских и древнетюркских источников указывают на VI век как самый ранний этап, традиционно же называется XIII век как начало данного процесса. Потом буддизм утратил своё значение, вновь охватив территорию Тувы лишь через три века — на границе XVI-XVII вв., когда был признан официальной религией в государстве Алтын-ханов. Центрами буддизма на территории Тувы становились монастыри, первые из которых — Эрзинский (Кыргызский) и Самагалтайский (Оюннарский) — построены в 1772—1773 годах⁶⁷. Буддизм в Туве представлен в форме **ламаизма** и относится к направлению Гелугпа (так называемые «желтошапочники»), основателем которого был лама-реформатор Цзонкаба (1357-1419). Тувинские ламы традиционно проходили обучение в Монголии⁵⁸, и все тувинские монастыри (*хүрээ*) подчинялись ранее главе монгольской церкви⁵⁹.

⁵⁷ История Тувы. Т. 1. Новосибирск, 2001. С. 224; Монгуш М.В. История буддизма в Туве (вторая половина VI — конец XX в.). Новосибирск, 2001.

⁵⁸ Напротив, современные тувинские послушники (*хуурактар*) получают образование в храмах, представляющих различные религиозно-философские школы и направления: Иволгинском дацане Бурятии, храме Гоман Южной Индии, тантрических храмах Гюдод и Гюлмед, храмах Трепун-Лоселии, Сера, Ганден-Шарнэ и в Намгьел (Намчел) — личном монастыре Далай-Ламы (данная информация получена непосредственно от современных служителей культа; в написании некоторых слов автор данной книги также придерживается форм их произнесения в среде тувинских лам).

⁶⁹ Монгуш М.В. История буддизма в Туве... С. 14, 64.

К началу XX века в Туве буддийские традиции уже были достаточно развиты, о чём свидетельствуют: количество функционирующих монастырей — 22, большая численность дамского сословия (около 4000, что составляло примерно 10% всего коренного населения Тувы), а также архивные источники, содержащие разнообразную информацию и богатую переписку по различным религиозным вопросам⁶¹. В первые годы ТНР монастыри продолжали строиться: с 1922 по 1926 год их число возросло до 31. Большое значение буддизма в жизни тувинского общества подчёркивается также проведением Всетувинского съезда (собора) лам в 1928 году, проходившем в здании клуба в Кызыле при участии 33 лам из всех хурэ Тувы⁶¹. Репрессии против служителей «желтой веры» начались в 1930-х гг. после того как Президиум Малого Хурала в 1929 г. (согласно курсу январского Пленума ЦК ТНРП того же года) принял постановление, фактически означавшее конец доселе мирного диалога буддийской религии и официальной власти Тувы^{1,2}.

Буддийская культура внесла много новых элементов в традиционный уклад тувинского населения — храмовую архитектуру, живопись, книгопечатание, библиотеки, иной тип музыки. Помимо собственно ритуальных, монастыри и ламы выполняли дополнительные функции, связанные с образованием и медициной. Долгое время хурэ являлись главными очагами образования и распространения письменной культуры.

Материальная культура буддизма представлена в обширной **буддийской коллекции Национального музея РТ им. 60 богатырей (Алдан Маадыр)**, состоящей из трех частей: 1) произведений буддийского изобразительного искусства⁶³; 2) рукописей и ксилографов; 3) предметов одеяния, быта лам и ритуальных принадлежностей (куда входят также музыкальные инструменты).

Письменные памятники были в 1982 г. проанализированы и частично каталогизированы сотрудником Государственного музея истории религии и атеизма АЛ. Терентьевым. Им выяснено, что в фондах НМ РТ хранятся

⁶¹ ЦГА РТ. Ф. 115, оп. 1, ед. хр. 24, 120, 121, 142, 192, 283а, 291, 318.

⁶¹ Заметим, что это было в условиях руководящей роли ТНРП в Туве и в разгар атеистической пропаганды в Советской России, мало того — после проведения буддийского съезда количество монастырей, лам и учеников лам начало расти.

⁶² Монгуш М.В. История буддизма в Туве... С. 100-107.

⁶³ Описывая коллекцию буддийских изображений, А. Ооржак отмечает, что её основу составляют предметы, поступившие в 1960 г. из Верхне-Чаданского хурэ. Музейные фонды насчитывают более 500 изображений, из которых живопись составляет 60%, а скульптура — 40%. Предметы изготовлены в Туве, Монголии, Китае и Тибете (Ооржак А.Л. Коллекция буддийских изображений в национальном музее Республики Тыва // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.- практ. конф. Вып. 1. Кемерово, 2006. С. 39-42).

около 1300 томов рукописей и ксилографов на тибетском и старомонгольском языках. Учёный сделал вывод, что коллекция Тувинского музея имеет крупное научное значение, уступая лишь коллекциям Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР, Улан-Удэнского филиала СО АН СССР и Ленинградского университета⁶⁴. В последующий период данная часть буддийской коллекции музея стала объектом изучения тувинского учёного-востоковеда Р.П. Сумбаа.

Отметим, что *музыкальный элемент* буддийской храмовой традиции в Туве является наименее изученным (в основном из-за информационной закрытости, весьма свойственной среде служителей). В первую очередь были исследованы все музейные описи и книги поступлений, фиксирующие приход музыкальных инструментов в буддийскую коллекцию НМ РТ, далее анализировались состав данной части коллекции и её реальное состояние.

Из Книги поступлений № 1: 24 марта 1954 г.: много инструментов, в большинстве не указано, откуда и от кого поступили (только есть сведения о Монгуш Шойжукал, оз. Чедер); 11 мая 1959 г. — небольшие шан от Лодай-оола Тюлюша пос. Баян-Кол Улуг-Хемского района; 28 декабря 1966 г. от Смирнова, который передал шан от Моигун-оола с. Кызыл-Даг Бай-Тайгинского района; июль 1969 г. от Ондара Дарыма Хим-Челаевича (гонг — какой? не уточнено); 19 сентября 1973 г. — звонок с очурами — вещь от Оюиа Люндупа Чашовича, та же дата - очур как дар от школьного музея в Кара-Холе; 13 ноября 1974 г. - карангы, принадлежавший Мижиту Михаилу Шой-Сюрюновичу, им получен от большого ламы Кунгуртуга; та же дата — шан куплен у колхозника с. Тере-Холь Бегзи К.Д. (который сообщил, что нашел инструмент в пещере); 9 июля 1977 г. — дамбыра из Улуг-Хемского р-на; 17 ноября 1980 г. — коллекция, в т. ч. колокольчик с очуром — из Улуг-Хема; 14

⁶⁴ «Общее число сочинений, входящих в эти тома, вероятно, превышает 50 000 единиц. Лишь около 600 томов осмотрено и 400 из них включено в каталог. Около 50% ксилографов были изданы в Тибете, Китае и Монголии. Около 90% просмотренных сочинений — на тибетском языке, остальные — на старомонгольском. Примерно 100 томов дубликатов. Ценным комплексом сочинений является почти полное собрание текстов буддийского канона “Ганджур”, где отсутствуют всего 10 из 108 томов. Имеется много медицинских сочинений, комплексов таких известных апокрифов как “Сундуй”, “Мани-кабум”; сочинений философских и исторических. Есть представляющие значительную художественную ценность рукописи “Праджняпарамита” и др. текстов. Имеется целый ряд крупных сочинений Цзюнхавы и т. д. Однако значительную часть коллекции составляют широко распространенные молитвенники стандартного содержания. Не обнаружено ни одного “Сумбума” - собрания сочинений буддийских учёных». Цит. по: Терен-тьев А.А. Отчет по изучению фонда тибетских рукописей и ксилографов Тувинского краеведческого музея им. 60 богатырей. 25 августа 1982 г., г. Кызыл. Фонды НМ РТ {машинопись}.

мушку Р.Ш. (видимо, Туран), в т. ч. дамбыра и конга; 30 марта 1987 г. - Ча- даи — остатки из чаданского хурэ, в т. ч. тун.

Опись количества ламских вещей, поступивших в июне 1960 г. из хурэ Кызыл-Чыраа Дзун-Хемчикского района Тувинской АССР: № 3675 — предметы одежды; № 3676 (701 номер) - рукописи; № 3677 (600 предметов) - предметы культа (в их числе много музыкальных инструментов) — все в Книге поступлений № 2.

В коллекциях из Сут-Холя от 14 мая 1993 г. музыкальных инструментов нет.

Итак, буддийские музыкальные инструменты, поступавшие в Музей, фиксированы следующими годами: 1954, 1959, 1960, 1966, 1969, 1973, 1974, 1977, 1980, 1983, 1987, т.е. собирались в течение более чем тридцатилетнего периода (1954-1987). Места поступления: Дзун-Хем (хурэ Кызыл-Чыраа, хурэ Чадана), Улуг-Хем, Кунгуртуг, Тере-Холь, Туран, Кара-Холь, Бай-Тайга, оз.Чедер, т.е. самые разные районы Тувы.

По описям общее число музыкальных инструментов составляет более 350 экземпляров. Следует отметить, что в наличии много сломанных, испорченных инструментов. Сложность создает также неточное описание музейными работниками, среди которых нет людей с музыкальным образованием. Например, один из костяных инструментов (№ 514 из книги поступлений 3677) описан как *шун- мун канлиц* - трубы из берцовой кости человека или медведя (2 шт., размер 27 см). Возникает вопрос, ответ на который пока найти не удалось: могли ли в буддийской традиции Тувы использовать кость медведя, если было принято брать берцовую кость непорочных молодых людей? Если да, не есть ли тогда это влияние языческого культа медведя как предка человека?

Значительная часть коллекции была утеряна (особенно в период 1990-х гг., когда финансирование учреждений культуры часто было на грани срыва). К большому сожалению, утерян экспонат № 511 из книги поступлений 3677: он описан как *шаа* - рыба-свисток, использующийся при сборе лам (медь, 11 см). Поскольку это первое упоминание подобного инструмента, представилось возможным, даже не видя воочию, включить его в таблицу традиционного инструментария тувинцев в 1-й главе.

По сообщению хранителя культовых предметов и археологических экспонатов ст. н. с. НМ РТ А.-Х.М. Тойбухаа, реальное число хранящихся на сегодняшний момент музыкальных инструментов в буддийской коллекции музея — около 150. Среди них совсем отсутствуют такие виды инструментов, как *дуудорум* и *ганди* (они также ни разу не встретились нам в описях). В наличии - 2 *бүрээ* разных размеров (1 - около 1 м 80 см, другой - около 3 м), *канлиц* (*кандан*) — 5 костяных и 5 металлических, *бушкүүр* - 6 экземпляров,

туң — около 30, *коңга* — около 40, *дамбыра* - 25, *кеңгирге* — только 1, *шаң* — около 30 пар, *денчик*—7 пар. Это — целые экспонаты в удовлетворительном состоянии. Оставшиеся — имеют повреждения, либо поломанные, неполные, с отсутствием деталей. К сожалению, музей не располагает специалистом по реставрации подобных предметов, поэтому внешний вид инструментов пока не способствует их экспонированию. Однако руководство НМ РТ сочло возможным предоставить ряд инструментов во временное пользование для проведения церемонии инаугурации Камбы-Ламы Тувы в 2005 г. (причём на них играли преподаватели отделения духовых и ударных инструментов Кызылского училища искусств). Думается, что с переездом музея в новое здание и с укомплектованием его необходимыми специалистами музыкальные инструменты могут стать настоящим украшением буддийской коллекции Тувы.

На основании данных, собранных от информатора К.Т. Арак- чаа, В.Ю. Сузукей удалось составить описание **храмовых оркестров** Тувы⁶⁵. Причём схемы расположения групп инструментов в разных храмах (Эрзинском хурэ, Чаданских *Үстүү-Хүрээ* и *Алды-Хүрээ*) отличались друг от друга. Рассчитанный нами на основе приведенных схем состав оркестра варьируется от 26 до 72 инструментов при числе исполнителей от 20 до 66 (поскольку ламы обычно держат *коңга* и *дамбыра* в разных руках). Во всех указанных случаях группы инструментов расположены антифонно (с двух сторон навстречу друг другу). Информация о том, как выглядело построение оркестра во время религиозных церемоний за стенами храмов, в данном исследовании отсутствует.

Особой формой отправления буддийского ритуала отличалось богослужение в форме **мистерии Цам**⁶⁶. Хотя проблема происхождения музыки в мистерии Цам учёными ещё не решена, в музыкальной составляющей Цама выделяют два основных пласта: 1) музыку, записанную в специальных руководствах, касающихся проведения мистерии; 2) традиционную региональную музыку той местности, где проводилась мистерия⁶⁷. К сожалению, в Туве пока не удалось

⁶⁵ Сузукей В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989. С. 103-106.

⁶⁶ Более подробно о Цаме см.: Монгуш М.В. История буддизма в Туве... С. 152- 155; Хомушук О.М. Религия в культуре народов Саяно-Алтая... С. 140-142; Кужугет А. Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев... С. 47-64; Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация... С. 122-136. Информация о мистерии Цам в Туве почерпнута нами также из рукописи: Ондар И. О. Традиционная культура тувинцев как основа национального танца: дипломная работа. Кемерово, 2001. С. 59-68.

⁶⁷ Информация приведена по работе: Голубева Е. Музыкальная сторона Цама. Инструменты храмового оркестра. М., 2005 (рукопись). Личный архив В.Н. Юну-

найти документов, подтверждающих использование местного музыкального материала в ходе проведения мистерии.

Из путешественников, посещавших Туву на рубеже XIX-XX вв., пожалуй, наиболее подробное описание музыкальной части Цама оставил исследователь-тюрколог Н.Ф. Катанов (бывший в Чадане в 1889 г.), из чего следует, что во время процессии использовались большинство храмовых инструментов: «У ламы в руках был ещё колоколец, которым он давал сигнал к барабанному бою, сопровождаемому звуками флейт, труб и литавров. Труды (2) имели длину по три аршина. Нёс их молодой хуварак, положив через плечи веревку, к концам которых были привязаны обе трубы. Два широкогрудых хуварак шли сзади и по данному ламой сигналу нещадно дули в них. Вся музыка заглушалась звуками больших металлических тарелок, ударяемых друг о друга и больших фаянсовых труб, сделанных наподобие морской раковины»⁶⁸. Иные путешественники отмечали, что каждый персонаж театрализованного представления Цам отличался своим музыкальным мотивом и ритмом. Общее впечатление приезжих от звучания музыки Цам — чаще всего, негативное (ужасный шум, какофония). Зато местные жители (люди старшего поколения) вспоминали звучание храмового оркестра во время проведения Цам, разносящееся от храма вокруг на большое расстояние, как производящее на них в детстве колоссальное впечатление (что неудивительно, в сравнении с привычной практикой сольного музицирования и камерным звучанием фольклорных инструментов).

По сообщению Еше Дагба⁶⁹, в буддийском ритуале духовые используются обычно парами — по 2,4 или 6. Местоположение инструментов регламентировано: например, барабаны — *кеңгирге* (4-6 шт.) располагаются внизу около входной двери. Основополагающим в ритуале считается смысл, вкладываемый в музыку. Понятие «подношения музыки» связано с тем, что божествам может быть преподнесено 5 исцеляемых, относящихся к 5 органам чувств (это отражается и на буддийских танках): например, зеркало — зрение, шелковые кадаки (полоски ткани в виде шарфа) — осязание, яства — вкус, благовония — обоняние, морская раковина — слух. Музыка, таким образом, символически представленная на ритуальных изображениях музыкальным инструментом *туп* — есть одно из подношений божествам. Извлечение звуков на ударных или духовых — приглашение божеств, сакральное действие. Существуют «умиротворённые» предметы и различные ритуалы, посвящённые разным божествам — мирным и грозным. В зависимости от характера

⁶⁸ Цит. по описанию Н.Ф. Катанова (первая публикация данного документа), приводимому в монографии А.К. Кужугет (Духовная культура тувинцев... С. 125).

⁶⁹ Беседа с Еше Дагба, 11 июля 2006 г., г. Кызыл, хурэ «Цэчэнлинг». Личный архив Е. Карелиной (рукопись).

музыкальные инструменты (например, звучание *канлиц* характерно для обращения к грозным божествам).

На материале музыкальной культуры калмыков Г. Бадмаева выдвигает понятие «музыкального космоса» буддизма⁷⁰, а также отмечает *магически-охранительную функцию* ряда инструментов храмовой службы, которую выполняло также общее громкое, пронзительное звучание храмового оркестра: «Оглушающий и угрожающий эффект, заключающийся в намеренном звучании инструментов вразлад в неблагозвучных регистрах, на предельной громкости, был направлен на отгон нечистой силы»⁷¹. Объяснение данному явлению автор находит в истории центрально-азиатских кочевых культур, где музыкальные инструменты применялись и как орудия звукового устрашения противника (трубы, свистящие стрелы), а впоследствии, с распространением буддизма, перешли в разряд храмовых.

В повседневной практике (в работе с населением) из музыкальных инструментов все современные тувинские ламы используют колокольчик *коңга* (в левой руке), дополняемый ритуальным предметом *очур* (в правой). По сообщению Омака-башки⁷², *коңга*— олицетворение женского, *очур*— мужского, символ защиты. Специальных знаков, отмечающих в тексте использование *коңга*, нет (сам лама обычно звенит колокольчиком при окончании фраз). Тарелки *шаң* используют при отправлении обряда очищения (*саң*). Барабанчики *дамбыра* имеют отличия и различное ритуальное назначение.

Смысловое назначение храмовых инструментов описано в работах отечественных музыковедов: В. Сузукей (Тува), Г. Бадмаевой (Калмыкия), Д. Дондупова (Бурятия)⁷³. Бурятский исследователь отмечает, что «в использовании храмового инструментария первич

⁷⁰ См.: Бадмаева Г.Ю. Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии: дисс. ... канд. иск. М., 2001. Автор также отмечает: «Буддизм, восприняв от шаманизма трёхуровневое деление Вселенной на верхний, средний и нижний миры, создал свою звуковую концепцию этих пространств» (*Её же*. Звук в традиционной музыкальной культуре калмыков // Музыкальная академия. 2005. №4. С. 178).

⁷¹ Г. Бадмаева также приводит сведения об обряде очистительной присяги: «Громкая игра храмового оркестра, чтение гелюнгами (священнослужителями) низкими голосами молитв призваны были прогнать злых духов, старавшихся внушить человеку ложь, а главное — потрясти душу присягаемого. Говоря современным языком, оркестр выступал в роли своеобразного детектора лжи, грозным ревом устрашая человека и не давая ему возможности для обмана» (Звук в традиционной культуре калмыков... С. 178).

⁷² Беседа с Омаком-башки (Сарыг Омак Маа-Хөөевич), 7 апреля 2007 г., г. Кызыл, хурэ «Таши Пэнделинг». Личный архив Е. Карелиной (рукопись).

⁷³ Сузукей В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты... С. 94-106; Бадмаева Г.Ю. Звук в традиционной музыкальной культуре калмыков...; Дондупов Д.Д. К вопросу о музыкальной составляющей буддийского ритуала в Бурятии // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы Междунар. науч. конф. Новосибирск, 2004. С. 447-452.

ное значение имеет не его акустические характеристики, а символический смысл звучания», и на основе этого делает вывод: «Возможно, именно поэтому не существует разработанной системы исполнительской техники и специально обученных лам-музыкантов, по крайней мере, об этом свидетельствует современное бытование буддийского культа в Бурятии»⁷⁴. Если собранная информация полностью подтверждает первый тезис, то явно опровергает второй. Существует система специальной подготовки лам по обучению горловому пению (двух типов, похожих на тувинские стили *хөөмэй* и *каргыраа*), игре на музыкальных инструментах, исполнению ритуальных танцев. Существуют специальные сутры с движениями корпуса во время песнопений. Все эти элементы имеют свою систему письменной фиксации. Обучение сочетает устный и письменный способы⁷⁵.

Но в Тибете и Индии монахи сначала проходят основной курс и сдают весьма сложный экзамен на знание священных текстов. Только после него можно претендовать на дополнительный курс обучения музыке и танцам. Такая группа может сформироваться только из закончивших основной курс — пока не соберётся нужное количество, учёба не начинается⁷⁶. Например, Еше Дагба сам хотел бы пройти такой курс. Он считает, что нужно ещё не менее 10 лет, чтобы в Туве полностью восстановилась музыкальная часть храмовых служб, т. е. столько времени нужно на подготовку соответствующих кадров. Есть также устные свидетельства, что в период ТНР в хурэ музыкальную часть обряда часто выполняли ученики лам из мирян. По свидетельству Б.-М. Тулуша, от К.Ч. Тамдына — бывшего служителя хурэ — стала известна техническая особенность игры на бушкуне, при которой дыхание должно отличаться непрерывностью: выдыхая ртом, исполнитель одновременно производит вдох через нос.

Буддийская коллекция НМ РТ в части письменных источников содержит документ, имеющий отношение к музыкальной составляющей ламаистского культа. Ведущий специалист отдела религии Р.П. Сумбаа 28 июня 1995 г. организовала выставку, посвящённую 70-летию Далай-Ламы XIV. В числе экспонатов впервые были представлены рукописи музыкального характера — «тибетские ноты»⁷⁷ (так было обозначено на выставке) «Молитва всем учёным». Еше Дагба определил название рукописи как «Молитва защитнику — просьба к Балдын-Лхамо». Текст сочетает в себе собственно текст

⁷⁴ Дондупов Д.Д. К вопросу... С. 451.

⁷⁵ Данные сведения сообщил Омак-башкы.

⁷⁶ По информации от Еше Дагба и одного ламы тибетского происхождения, проживающего в Туве (имя не пожелал сообщить).

⁷⁷ Фонды НМ РТ, № 1-101/ 8485.

молитвы и приблизительный интонационный рисунок, зафиксированный по типу невменной нотации. Все наши информаторы (обучавшийся в Индии Еше Дагба, обучавшийся в Бурятии и Монголии Омак-башкы, а также лама из Тибета) однозначно применили к данной рукописи термин «ян».

Впервые в отечественном музыкознании эта система описана Б. Смирновым, где фигурирует как *ян-иг* («знаки звуков»). Смирнов зафиксировал некоторые значки и сделал нотировку фрагмента напева, сопоставив её с записью в системе *ян-иг*⁷⁸. Современный исследователь Д. Дондупов выяснил, что термин «ян» (тувинские ламы произносят его назализованно - *иц*) имеет 2 значения: 1) обозначение буддийской музыки в целом; 2) название системы нотной записи⁷⁹. Он также сообщает, что «В школе *гедугна* [*гелугпа*], как произносят в Туве. - Е.К.] насчитывается несколько сот мелодий»⁸⁰.

Исследование Т. Эллингсона по вопросам буддийской музыкальной нотации⁸¹ вносит некоторую ясность в этот сложный вопрос. Приведенный исследователем фрагмент тибетской нотации радиального типа *sbrul shad*⁸² выявляет очевидное сходство с «тибетскими нотами» из коллекции Тувинского музея. Зарубежный исследователь пишет: «Тибетская система нотации *sbrul shad* допускает шесть возможных позиций радиальных линий вокруг символа. Каждая из этих позиций указывает конкретное направление в движении барабанной палочкой руководителем музыкального ансамбля, когда он играет на барабане, что, в свою очередь, указывает певцам, как должна быть выполнена звуковая линия — например, с нерегулярными ритмами, вокальными модификациями и т. д. Таким образом, нотация функционирует наподобие хейрономической карты, которая предписывает руководителям использование хоровых колебаний в мелодической линии»⁸³. Придерживаясь в целом тезиса о независимости изобретения нотаций в разных странах Азии (Индия, Непал, Тибет, Китай, Япония), Т. Эллингсон выявляет некоторые типологические и индивидуальные моменты: например, сравнивая тибетскую нотацию *sbrul shad*, с японской *go-on hakase*, исследователь отмечает возможность графического указания звуковысотности (уровней шага или модальных градусов)⁸⁴.

⁷⁸ Смирнов Б. Монгольская народная музыка. М., 1971. С. 75, 83-84.

⁷⁹ Дондупов Д.Д. К вопросу о музыкальной составляющей буддийского ритуала в Бурятии... С. 448.

⁸⁰ Дондупов Д.Д. Музыкально-обрядовый комплекс бурятской буддийской службы Сахюусан (хранителей веры) // Сибирское музыкознание: актуальные аспекты исследования. Томск, 2006. С. 95.

⁸¹ E. Uingson T. Buddhist musical notation // The oral and the literate in music. Tokio, 1986. P. 302-341.

⁸² Там же. С. 313.

⁸³ Там же. С. 312.

⁸⁴ Там же. С. 314.

၁၁၁။ နိဗ္ဗာန်သို့ ယဉ်းကပ်သော နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့
နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့
နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့
နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့
နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့
နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့ နိဗ္ဗာန်သို့

К сожалению, этимологию термина «ян» пока выяснить не удалось: несмотря на возможное китайское происхождение термина, в имеющейся специальной литературе он отсутствует⁸⁵. Возможно, система як сформировалась как одно из ответвлений в процессе развития тибетской радиальной нотации. Судя по имеющимся документам, в Туве буддийская нотация не получила столь широкого применения, как в соседней Монголии, где в монастырях сохранились разные типы нотной записи. Так, монгольский музыковед Эрдэнчимэг Лувсаиноровын упоминает, помимо *янг*, также старомонгольскую, нотоплинейную, смысловые, словесные и буквенные системы, что объясняется, видимо, не только развитостью буддийского культа, но и собственно письменной культуры в Монголии⁸⁶. Беседы с информантами показали, что системой *ян* современные ламы в Туве владеют слабо, сами песнопения большинство заучивает на слух, не зная теоретических основ данной нотации. Очевидно, *ян* детально изучают лишь ламы, называемые *унзат* (тув. *кумзат*) и выполняющие главную роль в музыкальной части служб.

Унзат — это солист, начинающий песнопения. Унзагы практически ведут песнопения службы, поют (по свидетельству Омака-башкы) достаточно громко, остальные ламы не имеют права перебивать унзата, т.е. динамику своего пения должны ориентировать на него, петь за ним на порядок тише и фактически следовать за ним в унисон. Унзатов выделяют в процессе обучения, выбирая отличающихся хорошим голосом и чёткой дикцией⁸⁷. Обучение их — индивидуальное, форма передачи знаний — преимущественно устная⁸⁸.

Тип и характер пения (по сообщению Омака-башкы) зависят от божеств, которых приглашают священнослужители: тихо и медленно, мелодично, либо громко — так зовут хранителей (их изб

⁸⁵ Тянь Цян. Религиозная музыка в Китае. Пекин, 1997 (на кит. яз.). В этом вопросе нам оказала помощь аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории музыковед-синолог Т.Б. Будаева.

⁸⁶ Исследователь называет 5 видов письменности — большую и малую, старомонгольскую и тибетскую, уйгурское письмо «соёмбо». См.: Эрдэнчимэг Л. Изучение звукового строя моринхуура с позиции теории упая праджня: автореферат дисс.... канд. иск. Угаанбаатар, 1993. С. 13-15 (пер. на рус. яз.).

⁸⁷ Эта информация подтверждается исторически более ранним наблюдением А.М. Позднеева, приведенным в статье Д. Дондупова [Сибирское музыкознание... С. 94]: «[...] унзаты обыкновенно выбирают из лам, отличающихся силою своего голоса и обладающих густым и обширным басом» [Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. Элиста, 1993. С. 206].

⁸⁸ Над унзатом стоит *сороку* (это уже чин, храмовая должность), отвечающий за проведение ритуалов. По сообщению Еше Дагба, есть также должность хранителя инструментов — *чопөн кун ер* (тиб.).

ражения присутствуют рядом в месте поклонения). Для тренировки голосового аппарата применяют различные приёмы: учат Петь на дыму от воскуриваемой травы (*артыи*), иногда — заглатывать кусочек сырой говядины на ниточке, потом его вытаскивают (процедура неприятная, поэтому не все на это соглашаются). Процесс звукообразования очень важен, т.к. отношение к звуку полностью сакрализовано. Кроме того, звук воспринимается и как лечебное средство.

Манера пения Омака-башки — ладово-организованное пение в рамках диатонических звукорядов с элементами микроинтервалики в процессе интонирования, а также с использованием горлового пения (в среднем и низком регистре). На вопрос, зависят ли детали исполнения напевов *яц* от личного настроения (т. е. допускается ли в рамках традиции какой-то элемент импровизации), башки ответил, в целом утвердительно, что также вполне согласуется с данными, приведенными в работах Д. Дондупова.

Наблюдения Д. Дондупова над стилистикой ламаистской просодии в хоровом пении бурятских лам (осуществляемом в контексте монодийного мышления, но с элементами практически осуществляемого «разноголосия»), привели его к определению специфики данного вида музыки как «звукоинтонационной полипластовости при ритмической монопластовости»⁸⁹. Кроме того, исследователь выдвигает гипотезу о сознательной тембровой и звуковысотной полипластовости в вокализации лам и о сакрально-эстетической установке на диссонанс⁹⁰. Поскольку среди тувинских лам - немало получивших духовное образование в Бурятии, полагаем, что вышеприведённые наблюдения могут быть в какой-то мере применимы и по отношению к культовой музыке в тувинских хурэ (полноценный музыкальный анализ последней - задача будущего специального исследования).

Другой мировой религией, представленной в культовой традиции 1-й половины XX века в Туве, является христианство в форме как восточных, так и западных его ветвей — *старообрядчества, ортодоксального православия, протестантизма*.

Большую роль в развитии и сохранении христианской

⁸⁹ Дондупов Д.Д. Музыкально-обрядовый комплекс бурятской буддийской службы Сахюусан (хранителей веры)... С. 101.

⁹⁰ Там же. Однако для разработки данной гипотезы вначале следует чётко установить, что конкретно ламаистская музыкальная традиция понимает как «консонанс» или «диссонанс» (скорее всего, данные понятия будут иметь кардинальные различия с общепринятыми в европейской теории музыки, либо вообще отсутствовать как смысловые категории).

⁹¹ Музыковедческих исследований о музыкальной культуре старообрядцев Тувы не было до последнего времени, пока к этой теме не приступила местный музыковед Н. Баркова, на чьи современные исторические данные и предваритель

следователи-историки⁹² отмечают четыре потока в общем переселенческом движении в Туву приверженцев «старой» веры: 1) связан с появлением уймонских (алтайских) старообрядцев, проникших в 1850—1860-х гг. в поисках легендарного Беловодья; 2) связан с основанием в 1860-х гг. Усинских селений с последующим переселением в Урянхай (сюда вошли также переселенцы из Минусинского уезда Енисейской губернии); 3) прямое переселение из различных уездов Енисейской губернии; 4) переселение из других губерний России (минуя стадию обоснования в Сибири). Большая часть староверческих поселений Тувы находится в верховьях Малого Енисея (поселки Эржей, Сизим, Ужеп и др.).

Изолированность старообрядцев, строгая приверженность традициям, их фанатичное следование духовным учителям ведут своё начало от эпохи раскола и гонений на приверженцев старой веры. Поэтому старообрядческий фольклор почти незатронут влиянием светской культуры XVIII—XIX вв. А староверы Урянхия, будучи «островком» русской культуры среди коренного населения, оказались в ещё большей изоляции от новых веяний. Так, в Туве староверы стали одновременно носителями иной религиозной философии (по отношению к коренному населению края) и подлинными хранителями русской культуры, многие элементы которой были постепенно утеряны русскими в центральных регионах России.

Следует отметить, что религиозная жизнь в разных общинах не имеет единообразия, ведь в процессе трёхвековой истории развития старообрядческого движения в России в данной среде постепенно произошло разделение на множество толков и согласий. В настоящее время в Туве из многих существующих в России и за рубежом направлений проживают староверы часовенного согласия и поморского толка — вместе так называемые «беспоповцы», а также бело-криничной иерархии — «австрийцы» («поповцы»). Главное отличие

ные исследовательские результаты мы опираемся. См.: Баркова Н.А., Кармина Е.К. Музыкальная традиция старообрядцев в современной культуре Тувы // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф. Вып. 1 / ред.-сост. И. Подик. Кемерово, 2006. С. 101-105; Баркова Н.А. Структурные и музыкальные особенности культа у современных старообрядцев Тувы // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: сб. материалов межрегион. науч.-практ. конф. / сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 104-109.

⁹² История и обычаи тувинского старообрядчества стали объектами исследований в работах местных учёных — А. Стороженко и М. Татаринцевой. См.: Стороженко А.А. Роль старообрядцев в процессе хозяйственного освоения Тувы русскими переселенцами в конце XIX — начале XX века // Этносоциальные процессы в Сибири: тем. сб. Вып. 4 / под ред. Ю.В. Попкова. Новосибирск, 2001. С. 134-137; Её же. Старообрядчество Тувы во второй половине XIX — первой четверти XX вв.: автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Кызыл, 2004; Татаринцева М.П. Старообрядцы в Туве: историко-этнографический очерк. Новосибирск, 2006.

между поповцами и беспоповцами состоит в признании или непризнании священства и церкви. Беспоповцы проводят коллективное богослужение в молельных домах или в обычных жилищах, соблюдая все старые обряды. Руководителем службы является наставник, а не священник. В результате этого, в церковной службе полностью отсутствует её важная часть — Литургия, где совершается одно из главных таинств церкви — Евхаристия. Поповцы же сохранили священство и храмы. Священник крестит, венчает, исповедует и причащает членов паствы. Там, где нет церкви, служба может проходить в обычном доме, в котором есть иконостас, но нет алтаря.

Как выяснила Н. Баркова, ранее единственная старообрядческая церковь в республике была в селе Медведевка. Она закрылась в 1956 г., а её церковные принадлежности были частично переданы в храм г. Минусинска (Красноярского края). В 2000-х гг. староверы-поповцы проводили церковную службу в молельном доме г. Кызыла (по ул. Пролетарской), принадлежавшем уставщику Нестору Голубцову (позже — его дочери Марии). Здесь в церковном пользовании были старинные иконы и книги из храма с. Медведевка. Стараниями прихожан с 2008 г. начала возводиться старообрядческая церковь в пос. Каа-Хем (по ул. Кок-Тейская). Со времени упразднения медведевской церкви старообрядцы-поповцы Тувы не имеют своего священника. Лишь на небольшой период с 2002 по 2003 г. кызыльский приход обрёл священника — отца Евагрия, в 2004 г. — дьякона (возраст священника и дьякона — до 30 лет, что говорит о тенденции омоложения общины). С января 2007 г. отец Евагрий принадлежит кафедральному собору митрополии (расположен в Москве на Рогожском кладбище) — центру всей Русской православной старообрядческой церкви (РПСЦ). Для особых нужд прихожане вынуждены обращаться к Минусинскому священнику — отцу Леонтию. Он изредка приезжает в Туву на особо великие праздники или во время поста для причастия, крещения и других треб.

Музыкальная культура старообрядцев Тувы включает в себя 2 пласта: 1) традицию исполнения духовных стихов; 2) музыкальные элементы литургии. Хотя старообрядцы Тувы не признают ни мирское пение, ни музыкальные инструменты, ни пляски (даже на праздниках и свадьбах), *духовный стих* занимает важное место в певческом репертуаре старообрядцев как музыкально-поэтические образцы религиозного содержания, исполняемые вне богослужения. Данный жанр пережил второе рождение в постсоветский период благодаря концертной деятельности детского фольклорно-этнографического ансамбля «Октай» (см. подробнее в § 2IV главы).

Попытки записи духовных стихов старообрядцев Тувы предпринимались некоторыми фольклористами (Н. Покровским, С.

ещё требует анализа, осмысления и систематизации. Традиции литургического пения старообрядцев Тувы не попали в зону интересов музыковедов вплоть до 2000-х гг., хотя Н.Н. Покровский (организовавший археографические экспедиции и посещавший Туву в период 1966-1975 гг.), вывез из Тувы значительную часть старообрядческих книг, которые были переданы в отдел , редких книг ГПНТБ г. Новосибирска. Работу своих экспедиций в Туву Н. Покровский осветил в 1 главе книги «Путешествие за редкими книгами» (М., 1984; 1988)⁹³.

Православная служба имеет сложную структуру и состоит из нескольких разделов, каждый из которых имеет определённую функцию и строго регламентирован Уставом. Основных разделов два — Всенощное или вечернее богослужение и утреннее — Литургия. У тувинских старообрядцев служба начинается с *вечерни* (идет после обеда или с вечера) — самого музыкального раздела. Дальнейший порядок: *павечерница* (небольшое сложение молитв и канонов), *полунощница* (служба после полночи), *утреня* (наиболее развернутая часть службы и самое сложное моление), *чтение часов* (имеющее глубокий символ крестных страданий Христа — *час Первый, Третий, Шестой, Девятый*), завершаемое *обедницей*. Венчается же вся церковная служба *Литургией* — ключевым разделом всех суточных служб, где совершается таинство Евхаристии — Святого причастия. Драматургия суточной службы имеет ярко выраженную катарсическую направленность. По сведениям Н. Барковой, в кызылской общине старообрядцев-поповцев богослужебная практика строится следующим образом: вечерня, павечерница, Первый час. Утром следует продолжение службы — утреня, остальные часы. Если на данный момент присутствует священник, то весь дневной круг служб обязательно завершается Литургией. Утрата священства в беспоповской службе проявляется в сокращении обрядово-литургической стороны. Из чинопоследования исключаются те разделы, которые по Уставу совершает священник (в частности, открытие и закрытие Царских врат, великий вход с перенесением Святых Даров, освящение Святых Даров, причащение мирян и др.). В старообрядческой среде соблюдают правила пения «на глас», являющегося неотъемлемой частью православной средневековой традиции⁹⁴.

⁹³ См.: *Татарщица М.П.* Тема старообрядчества в тувинской печати // Вопросы изучения истории культуры народов Центральной Азии и сопредельных регионов: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Кызыл, 2006. С. 327.

⁹⁴ Церковное пение в православии имеет яркую отличительную особенность: наличие восьми гласов — мелодий, составленных по определенным правилам (отсюда происходит название певческой книги «Октоих», звучащее в старообрядческой интерпретации как «Октай»). Каждый глас имеет глубокий символический смысл (первые пять как бы отражают земной путь человека, остальные три — небесный). Среди основных жанров, поющих на глас: *тропарь, кондак, стихира* (в старообрядческом произношении *стихера*), *ирмос, прокимен*.

Специальные исследования по *литургическому пению старообрядцев* Сибири начались с середины 1990-х гг., когда группа музыковедов из Новосибирской консерватории организовала экспедиции на Алтай (в т. ч. Горный Алтай). Учитывая региональную близость Алтая и Тувы и то, что первые староверы прибыли в Туву из Алтая ещё в середине XIX в., уже сейчас можно предположить, что традиции алтайских и тувинских старообрядцев окажутся весьма близкими (это позволяет нам опираться на материалы новосибирских ученых⁹⁵). Затрагивая проблему классификации певческого материала, музыковеды Б. Шиндин и Т. Казанцева отмечают продуктивность выделяемого Н. Денисовым понятия «напевка»⁹⁶, развивают его и в итоге предлагают понимать напевку как *«систему интонационных отклонений от канонического текста, нетрадиционную реализацию типологических свойств знаменного роспева, а также специфическую манеру интонирования, характерную для конкретной локальной традиции»*⁹⁷. В такой интерпретации напевка отражает динамику развития средневекового христианского канона через соборное певческое творчество старообрядцев.

Старообрядческое богослужение (с принципиальной установкой носителей «старой» веры на сохранение древнерусского церковно-певческого канона) отличается преимущественно вокальными формами воспроизведения литургических текстов. Особенности пропевания текстов, регулируемые Уставом, также зависят от местной традиции. Н. Баркова выделяет основные формы их бытования: 1) «пение по крюкам», или «по солям» (т. е. воспроизведение письменного крюкового текста); 2) «напевка» — устная интерпретация письменного крюкового пения (причём, пение по «напевке» встречается там, где по разным обстоятельствам утрачено умение петь «по солям»). Живущие в верховьях Енисея староверы бережно хранят свои рукописные книги с крюковыми записями песнопений. Старообрядцы Кызыла имеют также печатные певческие книги. В определенной мере практика крюкового пения сохранилась в среде староверов Тувы вплоть до наших дней.

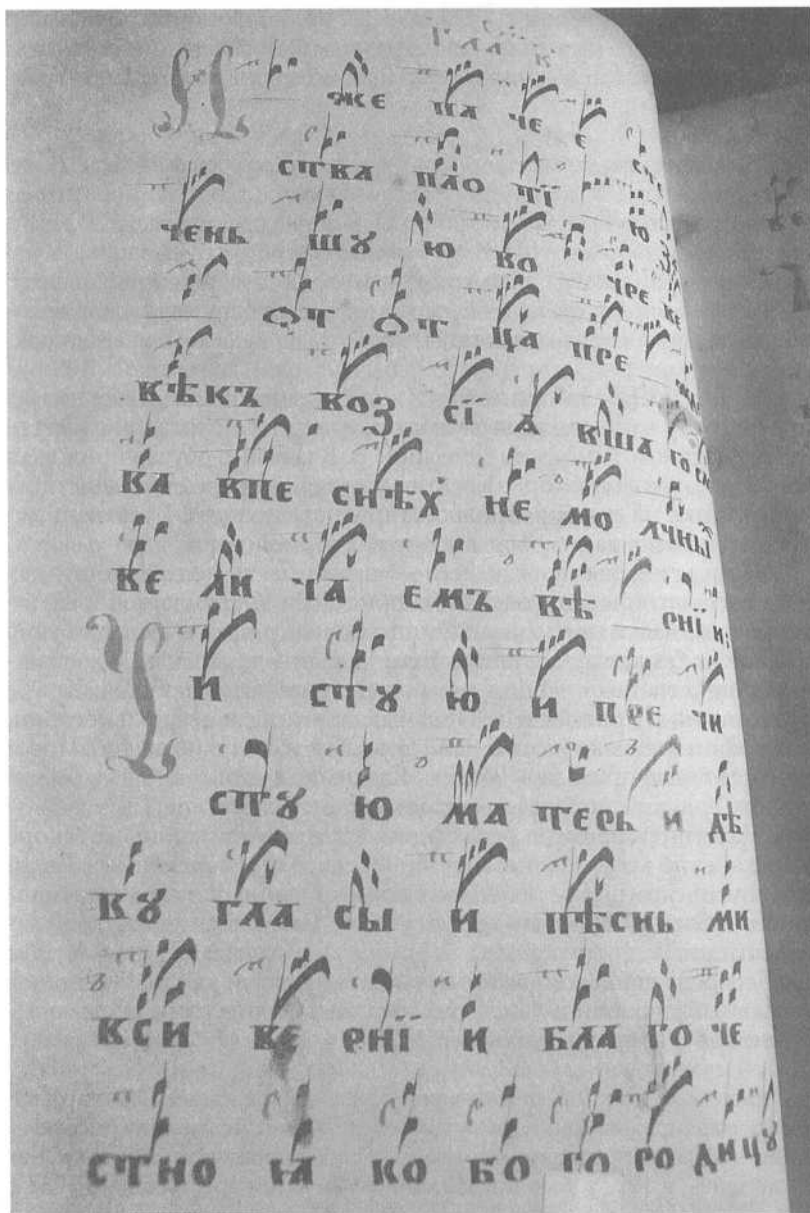
История **ортодоксальной православной церкви в Туве**⁹⁸ начинается со строительства первого православного храма в г. Туране

⁹⁵ Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая / Т.Г. Казанцева, Н.С. Мурашова, О.А. Светлова и др. Новосибирск, 2002. (Православная культура Сибири; Вып. 1).

⁹⁶ Денисов Н.Г. Устные традиции пения у старообрядцев: Пение по «напевке», вопросы интерпретации: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1996.

⁹⁷ Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая... С. 37.

⁹⁸ Отметим, что развитие православной церкви в Туве стало объектом специальных исторических исследований лишь недавно. См.: Шестопалова Е.А. Русская православная церковь в Туве в конце XIX-XX века: дипломная работа/ ТывГУ; науч. рук. А.А. Стороженко. Кызыл, 2005 (рукопись); Стороженко А.А. Миссионерская деятельность Русской православной церкви в Усинско-Урянхайском крае (в последней четверти XIX — начале XX в.) // УЗ ТИГИ. Вып. XXI / ред. М.П. Тата-ринцева. Кемерово, 2007. С. 49-66.



Страница из старообрядческой певческой книги (фото Н.В. Пономарёвой)

в 1911 году", в котором с 1913 по 1927 год служил отец Владимир (В.А. Юневич)¹⁰⁰. Будучи поначалу разъездным священником, потом он был назначен Благодичным над всеми церквями Усинско-Урянхайского округа.

До окончания о. Владимиром Пастырских курсов в Москве семья Юневичей жила в белорусском селе Григоровичи, где Владимир Андреевич служил псаломщиком в местной церкви и преподавал в школе. В 1913 г. Святой Синод направил только что рукоположенного в священники 34-летнего Юневича (уже отца многочисленного семейства) в далёкий Урянхай. Так на 14 лет он оказался в Туве, где ему пришлось, проявляя силу духа и твёрдость веры, закладывать основы православной церковной традиции.

О. Владимир глубоко любил и понимал церковное пение и стремился к тому, чтобы каждая служба превращалась в праздник. Вместе с псаломщиком Тимофеем Дегодием о. Владимир обучал прихожан пению в церковном хоре. Когда псаломщика призвали в действующую армию, на помощь пришла супруга священника Елизавета, отлично справлявшаяся с обязанностями хормейстера.

Просветительство как неотъемлемая часть деятельности любого русского интеллигента была присуща и Юневичу, который активно занимался преподаванием: по понедельникам и средам учил детей из с. Уюк, по остальным дням недели — туранских, в воскресные дни устраивал чтения для родителей своих учеников. Кроме нравственных проповедей, Юневич давал взрослым уроки истории, географии и музыки (хором пели духовные и светские песни). Через два года после приезда в Туран о. Владимир открыл в русских поселениях Урянхайского края библиотеку-читальню.

Наступили времена революции, гражданской войны, а вскоре Урянхайский край стал независимой республикой Танну-Тува. Связь с Минусинском и тем более другими городами России стала большой проблемой. Юневич написал несколько писем с просьбой перевести его в другой приход, но так и не получил ответа. Осенью 1927 г. после двухмесячной отсидки в кызылской тюрьме (куда православный священник попал после диспута с лидерами «Союза безбожников») Юневич выехал из Тувы.

В годы гонений на церковь отец Владимир стремился лично участвовать в антирелигиозных диспутах, устраиваемых местными комсомольцами, чтобы в открытой полемике отстаивать свое мировоззрение. Как следствие — в 1927 г. был выслан из Турана, затем

⁹⁹ Данный храм был снесен в 1961-м и вновь восстановлен в 1995 году.

¹⁰⁰ Сведения о жизни и деятельности о. Владимира почерпнуты нами из дипломной работы Е. Шестопаловой (см. сноску 98).

находился в заключении (Минусинский ИТД, Артемьевский рудник, Кузнецкстрой). С ноября 1932 года служил протоиереем при Минусинском Соборе обновления, а в декабре 1937 г. был расстрелян в Минусинске.

В первой половине XX века в Туве церкви были только в Туране и Кызыле (в остальных поселениях православные христиане собирались в молитвенных домах). Еще в Белоцарске строился храм во имя Св. Великомученика Георгия Победоносца, на закладку которого в августе 1915 г. приезжал благочинный Кузьмин. Средства были отпущены только на постройку храма, их не хватало на внутреннюю отделку церкви, поэтому был произведён сбор для окончательной достройки. Храм стоял на берегу Енисея, между улицами Щеткина и Кравченко и Красных партизан (примерно там, где сейчас расположен памятник красным партизанам). В 1920 г. этот православный храм сгорел (причины пока не выяснены).

Далее начались общеизвестные времена гонений на религию. Решая проблему приспособления русского православия к существованию в новых социальных условиях брежневской эпохи «застоя», церковные деятели г. Кызыла по решению Московской патриархии предприняли некоторые новаторские действия, связанные с расширением участия в богослужении женщин: им стали поручать роли чтецов, псаломщиков, *регентов церковных хоров* (что традиционным православием не допускалось). Духовенство стало сокращать церковную службу, практиковать перевод отдельных фрагментов православного богослужения с церковнославянского на современный русский язык, чаще совершать заочное отпевание, проводить общую исповедь вместо индивидуальной (предусмотренной канонами). Понизились и некоторые требования к прихожанам.

В настоящее время в республике функционируют следующие русские православные церкви Абаканской и Кызылской епархии Русской Православной церкви¹⁰¹: 1) местная Православная религиозная организация Прихода Храма Святителя Иннокентия Иркутского в г. Туране; 2) местная православная религиозная организация прихода иконы Божьей матери с. Сарыг-Сеп; 3) местная православная организация Прихода Троицкой Церкви г. Кызыла. Продолжается строительство нового православного храма в противоположной части Кызыла (часовня при котором уже функционирует). При Свято-Троицкой церкви Кызыла (настоятель В.Л. Дементьев — о. Вячеслав) работает Воскресная школа, в которой детей обучают закону Божьему и

¹⁰¹ По данным Управления Министерства юстиции РФ по Республике Тыва на ноябрь 2003 года.

¹⁰² При школе организован самодеятельный театр. Дети, посещающие церковную школу, совершают поездки по разным городам России, где знакомятся с традициями Русской Православной церкви. При Воскресной школе открыт лет

рое оживление практически угасшей православной певческой традиции в Туве наметилось в конце 1990-х гг., в чем немаловажную роль сыграл тогдашний настоятель архимандрит Алексей (он был инициатором возрождения церковного хора, доставал ноты, всячески помогал хористам, хотя и не имел музыкального образования). Хор вновь основала Н. Осокина (приехала из Братска), затем им руководила (будучи студенткой КУИ) с 1998 по 2001 г. О. Шпилёва. В полной мере возродить традицию пока не удалось: в современной Кызылской церкви хор (по сути, ансамбль из 5-10 прихожан) является по-прежнему любительским. В особых случаях регент хора руководит пением всей паствы (например, в конце проповеди священника, когда все поют «Отче наш»).

Как считает О.С. Горюнова (Шпилёва), в Туве ранее имело место влияние Санкт-Петербургской церковно-певческой школы и, судя по известным ей сохранившимся фрагментам нот, здесь ранее использовались певческие сборники с киевской квадратной нотацией¹⁰³.

Одним из старейших направлений христианства в Туве также является протестантская церковь **евангельских христиан-баптистов**^(М). История баптизма в Туве начинается практически одновременно с основанием в Туране православной церкви и связана в первую очередь с деревнями Уюк, Азют, Берёзовка и Успенка. Отметим, что верующие-баптисты приезжали в Туву из самых разных мест: не только из Сибири, но и из Центральной и Южной России, Кавказа, Польши и др.

Первыми в 1911 г. заехали в Туву несколько баптистских семей (в т. ч. Зелинские), поселившиеся в д. Уюк, недалеко от Турана. Между лидером местного баптизма Николаем Зелинским и православным

ний детский православный христианский лагерь «Незабудка». Из учеников воскресной школы, закончившая отделение теории музыки Кызылского училища искусств Шпилёва Ольга поступила в 2001 г. на факультет регентования Свято-Тихоновского богословского института в г. Москве, успешно закончив который в 2006 г., стала из числа коренных кызылчан, по сути, первым квалифицированным специалистом по церковно-певческой культуре православия.

¹⁰³ По информации О.В. Рыжовой, в нотной библиотеке современной Кызылской Свято-Троицкой церкви сохранились, в частности, «Сборник духовно музыкальных текстов употребляемых при богослужениях с разрешения Г. Директора придворной певческой капеллы» в переложении А. Рожнова для учебных и любительских хоров на 3 однородных голоса (М., 1876) и «Церковно-певческий сборник. Т. 1. Всенощное бдение», изд-е Святейшего Синода (СПб., 1903).

¹⁰⁴ Из научных исследований по данной теме см.: Бадмаев А.А., Адыгбай Ч.О., Бураков В.А., Матиев Д.М. Протестантизм и народы Южной Сибири: история и современность: монография. Новосибирск, 2006. Однако фактологически более точная информация по истории баптизма в Туве собрана З.К. Казанцевой, издавшей книгу семейно-биографического характера «Казанцевы и другие: семейные хроники» (Кызыл, 2008), на материалы которой мы опираемся (учёные-религиоведы также опирались на информацию, представленную З.К. Казанцевой).

Турана о. Владимиром Юневичем случались дискуссии на религиозные темы. Буквально через год из Усинска в д. Азют переехали 2 баптистские семьи. Основанный староверами Азют постепенно стал протестантским поселением, там же был выстроен первый в истории тувинского баптизма Дом молитвы. В 1917 году в д. Берёзовка (что располагалась в 90 верстах от Белоцарска) перебрались Зелинские и ещё несколько семей. А в 1921 г. Колодкины с единоверцами поселились в д. Успенка¹⁰⁵.

Образованная Н.А. Зелинским в Берёзовке община христиан-баптистов дополнилась общиной баптистов из соседней Успенки под руководством З.Р. Колодкина (его помощниками были братья Медведевы, приехавшие вместе с ним из Усинска). В 1922 году березовская и успенская общины слились в одну под руководством Н.А. Зелинского. Центр религиозной жизни баптистов переместился из Берёзовки в Успенку. К тому времени община выросла, (богослужения продолжали проводить по домам).

Нотной грамотой владели члены семьи Буйновских¹. Их сын Афанасий организовал в 1921-1923 гг. церковный четырёхголосный хор, которым руководил на достойном, профессиональном уровне. Он проводил регулярные спевки и преподавал нотную грамоту хористам, молодёжи. От него также узнали ноты П.Г. Терских и Д.Н. Медведев, которые проявили особые способности, позволившие им впоследствии стать церковными регентами. С расширением и укреплением общины её члены стали заготавливать строительный материал на Дом Молитвы. Строительство вели Григорий Терских с сыновьями при содействии всей общины. Весной 1924 г. поставили фундамент, а к Рождеству освятили Дом, в котором начали проводиться службы. Успенский Дом молитвы стал одним из центров духовной и культурной жизни российских поселенцев Тувы. Особенно славился хор Успенки: сильные голоса, слаженность и богатство четырёхголосия, духовный репертуар, исполняемый с особым воодушевлением, привлекали к себе не только сторонников, но и противников протестантизма (прекрасный церковный хор приходили послушать многие, в т. ч. коммунисты).

Верующие жили активной духовной жизнью. Печатный станок появился в Туве вначале у баптистов, в Берёзовке (на нем печатали Новый Завет). Березовская и успенская молодёжь часто ездила на лошадях и хо

¹⁰⁵ В Урянхай русские переселенцы - алтайские староверы — заехали 15 августа 1917 года, в праздник Успения, поэтому деревню и назвали Успенкой. Так основанные староверами деревни Берёзовка и Успенка стали центрами протестантизма в Туве.

¹⁰⁶ Вся информация о музыкальной традиции евангельских христиан-баптистов в Туве получена от З.К. Казанцевой.

дила пешком по окрестным деревням с проповедью Евангелия, с пением духовных песен. Каждое лето, начиная с 1924 по 1930 год, преодолевая на лошадях свыше двухсот километров трудной тележной дороги, приезжали в гости христиане из Азюта, стремившиеся к общению с успенскими и берёзовскими верующими в их Доме молитвы.

Когда наступили тяжелые годы политических и религиозных репрессий, во время коллективизации никто из местных христиан-баптистов в колхоз не вступил. Так было заведено «успенское дело», начались преследования. В итоге Успенская община перестала существовать (хотя сама деревня существует до сего времени, дух основателей Успенки в ней окончательно утерян).

Некоторые семьи с большими трудностями сумели выехать из Успенки и Берёзовки. Другим не давали разрешения, тувинских паспортов. Приходилось уезжать за Саяны. Иных выслали как врагов народа, раскулачили, посадили в тюрьмы, некоторых расстреляли. К концу 1930-х гг. в Успенке остались единицы верующих. Дом молитвы забрали власти: с 1938 г. в нём был детский сад, в годы войны — контора. После войны Дом молитвы разобрали и перевезли в с. Бай-Хаак. Некоторые баптисты перебрались в Кызыл. Продолжая свою деятельность в годы господства советской идеологии, активисты общины и далее подвергались притеснениям со стороны властей.

С началом 1990-х ситуация кардинально изменилась: если в 1998 г. в республике было официально зарегистрировано 9 разных религиозных организаций протестантского направления, то в 2006 г. их насчитывалось 15, что составляет треть от общего числа легально функционирующих религиозных организаций в Туве (кроме баптистов, это — пятидесятники, адвентисты, свидетели Иеговы).

Общины евангельских христиан-баптистов в управлении церковью придерживаются демократических принципов: соблюдая независимость во внутренних делах, общины объединяются на принципах любви и взаимопомощи, институт священства как таковой отсутствует, пастор общины (пресвитер, епископ) выбирается голосованием на определенный срок¹⁰⁷.

В 1928 году в Успенку из Ленинграда были присланы 10 сборников духовных песен («Гусли», «Песни христианина» и др.) с так называемыми в баптистской среде «итальянскими нотами» (т. е. пятилинейной нотацией, привычной для музыкантов академической школы). При этом сохранились старые печатные издания и переписанные от руки книги песнопений с так называемыми «русскими

¹⁰⁷ Бадмаев А.А., Адыгбай Ч.О., Бураков В.А., Матшеев Д.М. Протестантизм и народы Южной Сибири: история и современность... С. 114.

110. Господь, мой Спаситель, Тебя я молю. (132)

Омой меня — и буду бѣло свѣта. Пс. 50, 9.

Вя dur a=♩4.

5 4 | 3 3 4 | 5. 3 3 | 1 1 6 | 5, 5, |
 3 2 | 1 1 2 | 3. 1 1 | 4 4 4 | 3, 3 |
 1 | 5 5 5 | 1. 5 5 | 6 6 1 | 1, 1 |
 1 | 1 1 1 | 1. 1 1 | 4 4 4 | 1, 1 |

1. Гос - подь, мой Спа - си - тель, Те - бя я мо - лю, Тво -
 2. Гос - подь, мой Спа - си - тель, внем - ли Ты мо - ль - бѣ, И
 3. И свѣ - ро - ю я при - ни - ма - ю Твой даръ; О

1 1 6 | 5 1 2 | 3 5 4 3 | 2, 5. 4 |
 4 4 4 | 3 1 7 | 1 3 2 1 | 7, 3. 2 |
 6 6 1 | 1 3 4 | 5 5 5 | 5, 5 |
 4 4 4 | 1 1 5 | 1 7 1 | 5, 5 |

ей о - мой кро - ви - ю ду - шу мо - ю. Мѣ
 Самъ о - свя - ти ме - ня въ жер - тву Те - бѣ. Все -
 чи - ще - но сер - дце лю - бовь - ю Тво - ей. Я

3 3 4 | 5. 3 3 | 1 1 2 | 1, 1 7 |
 1 1 2 | 3. 1 1 | 3 3 4 | 3, 3 5 |
 5 5 5 | 1. 5 5 | 5 5 5 | 5, 1 |
 1 1 1 | 1. 1 1 | 1 1 5 | 1, 1 |

чи - сто - е сер - дце по - шли отъ Те - бя И
 цѣ - ло Те - бѣ от - да - ю я се - бя. Ахъ,
 зна - ю, мо - лит - вѣ Спа - си - тель мой внялъ. И

6 4 1 | 5. 3 1 | 3 3 2 | 1, ||
 4 2 4 | 3. 1 5 | 1 1 7 | 1, ||
 1 6 6 | 1. 5 3 | 5 5 4 | 3, ||
 4 4 4 | 1. 1 1 | 5 5 5 | 1, ||

свѣ - га бѣ - лѣ - е со - дѣ - лай ме - ня.
 свѣ - га бѣ - лѣ - е со - дѣ - лай ме - ня!
 одѣ - ланъ не - чи - сто - е свѣ - га бѣ - лѣй.

Гусли. 11

«Русские» цифровые ноты баптистов
 (из личного архива З.К. Казанцевой)

110. Господь, мой Спаситель, Тебя я молю.

Омой меня, — и буду белее снега. Пс. 50, 3.



1. Господь, мой Спа - си - тель, Те - бя я мо - лю, Тво - ей о - мой
 2. Господь, мой Спа - си - тель, вним - ли Ты - моль - бе, И Сам о - свя -
 3. И све - ро - ю я при - ни - ма - ю Твой дар; О - чи - ще - но



1. кро - ви - ю ду - шу мо - ю. Мне чи - сто - е серд - це по - шли от Те -
 2. ти ме - ня в жерт - ву Се - бе. Все - це - ло Те - бе от - да - ю я се -
 3. серд - це любовь - ю Тво - ей. Я зна - ю, мо - лнт - ве Спа - си - тель мой



Припев.
 1. бя, И сне - га бе - ле - е со - де - лай ме - ня.
 2. бя. Ах, сне - га бе - ле - е со - де - лай ме - ня! Сне - га бе - лей, да,
 3. внял И сде - лал не - чи - сто - е сне - га бе - лей.



1—3. сне - га бе - лей; О - мой ме - ня, ста - ну я сне - га бе - лей.

Известно, что великий русский писатель Л.Н. Толстой в своей музыкально-педагогической деятельности применял привезённый им из Франции метод цифровой нотной записи (метод Шеве), занимаясь с крестьянскими детьми Яснополянской школы¹⁰⁸. Однако более вероятным представляется путь проникновения цифровой нотной записи по собственно протестантским духовным каналам в Россию, тем более что большая часть баптистского репертуара имеет западное происхождение. Кстати, метод Шеве разрабатывался именно с целью облегчения процесса в обучении нотной грамоте, что могло быть с успехом использовано не только по отношению к детям, но и взрослым, не имеющим начальной музыкальной подготовки. Однако только достаточно долгим периодом функционирования цифровых нот в российском протестантизме можно объяснить их наименование в баптистской среде как «русских».

Интересно, что баптисты считали «русские» (т. е. цифровые) ноты более удобными. Практика пения по таким нотам развивалась путём устного обучения хористов. Большинство во песнопений имеют 4-голосную гармоническую фактуру, некоторая часть — смешанную, с элементами имитационной и подголосочной полифонии при опоре на гармоническую вертикаль мажоро-минорной системы.

В сохранившейся печатной цифровой книге дореволюционного издания (с отметкой библиотеки М.Д. Ткаченко, ныне принадлежащей семье Казанцевых) среди авторов песнопений, кроме И.С. Проханова (также переводчика текстов), — множество авторов западного происхождения (причём ряд имен записаны в немецкой либо английской транскрипции)¹⁰⁹. В вышедшем в 1928 г. втором издании сборника духовных песен «Гусли» (сост. И.С. Проханов) репертуар пополнен сочинениями отечественных авторов, удобно систематизирован по тематике (в том числе есть раздел для детей), имеет указатель по музыкальным признакам: гимны для женского, мужского или общего хора, для сольного исполнения, дуэты, а также соло и дуэты с хоровым окончанием, и даже есть образец жанра мелодекламации (стихи И.С. Проханова на музыку Г.А. Драненко)¹¹⁰.

¹⁰⁸ См., в частности: *Безбородова Л.А., Алиев Ю.Б.* Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учеб. пособие для студ. муз. фак. педвузов. М., 2002. С. 20-21.

¹⁰⁹ В. Книппамп, И.Г. Фрехт, Е. Гебхардт, Х.В. Майн, Р. Брайт, П.П. Блисс, У.Б. Бредбери, Г. Бархет, Э. Эдвардс, К. Штейн, С.Дж. Вэйл, Дж.Ф. Рут, И. Уэнрайт, И.М. Гранахан, Т.Э. Перкинс, И. Андерсон и др.

¹¹⁰ Музыкальная стилистика отмеченной мелодекламации («Обвитый чистой плащаницей»), идущей на фоне экспрессивного звучания уменьшенных септаккордов, сочетает проявление отголосков барочных традиций (мотивы «стона», тоналная символика, отражающая трагизм смерти Христа - d-moll, а затем радость Воскресения - D-dur) с налётом популярной в те годы эстрадной музыки (в какой-то мере это напоминает полуразговорные шансон в духе песен А. Вертинского с их выраженной декадентской мелодраматичностью). Это, впрочем, представляется

Протестантский музыкальный репертуар имеет своё международное «ядро», представленное рядом гимнов, которые функционируют в различных странах на родном языке верующих и воспринимаются ими как «свои» (например, давно звучащий в России псалом «Великий Бог, когда на мир смотрю я...» обнаружил шведское происхождение). Другой частью репертуара является фонд, создаваемый местными авторами. В баптистской среде и эта часть репертуара участвует в активном обмене с общинами других стран, что в конечном счете объясняет общеевропейский тип и определенную национальную нейтральность стиля в духовной музыке баптизма.

Речевые элементы (произнесение молитв, чтение проповедей и др.) в богослужении чередуются с собственно музыкальными. По сообщению З.К. Казанцевой, строение баптистской службы имеет стабильные и мобильные элементы. Достаточно стабильна структура, начинающаяся и заканчивающаяся коллективной молитвой. Главный смысловой элемент — индивидуальная молитва верующих в середине службы.

Характерной особенностью богослужения российских протестантов (в отличие от западных) является чтение текстов в жанре духовной поэзии (это могут быть как стихи определённого автора, так и сочинённые самим верующим). Поэтический элемент не обязателен, но практикуется достаточно часто и только по личной инициативе верующего.

В качестве вариативных компонентов выступают число читаемых текстов из Библии и количество исполняемых в службе песнопений. Роль песнопений в настраивании прихожан на душевное раскрытие перед индивидуальной молитвой очень важна. Общее количество исполняемых в рамках одной службы песнопений — от 5 до 10 (в редких случаях больше). Песнопения могут исполняться в следующих версиях: 1) общим хором из числа всех прихожан; 2) отдельным коллективом внутри общего числа участвующих в службе; 3) с выделением в хоре сольных партий.

Отметим, что объективные условия, в которых оказались первые баптисты Тувы, не способствовали развитию инструментального начала, достаточно характерного для западного протестантизма (пение под орган). В итоге, в среде первых баптистов Тувы закрепилось 4-голосное хоровое пение а cappella. Эта особенность в какой-то мере сблизила музыкальный облик православия и протестантизма в Туве,

вполне естественным в контексте идеологии протестантизма — менее всего ортодоксального в выборе музыкальных средств, наоборот, чаще ориентированного на современный массовый музыкальный стиль, доступность которого является дополнительным «проводником» идей в широких слоях населения.

целом по отношению к традиционным формам музыкальной культуры коренного населения (в которых значительную роль выполняла инструментальная музыка)¹¹¹.

Таким образом, музыкальная традиция христианства 1-й половины XX века в Туве была представлена тремя видами: унисонным гласовым пением старообрядцев и хоровым пением православных верующих — в русском стиле; 4-голосным хоровым пением евангельских христиан-баптистов — в западноевропейском стиле.

Музыкальная традиция представленных в Туве мировых религий — буддизма и христианства — демонстрирует различные системы мышления: как монодийные (буддийский и старообрядческий каноны), так и гармоническое многоголосие (православие, протестантизм), а также гетерофонную ткань (духовные стихи старообрядцев).

Важно, что именно мировые религии — буддизм и христианство — привнесли в музыкально-культурную традицию Тувы письменно фиксируемые формы музыки, причём в четырёх различных версиях: невменных — буддийской *иц* и российской крюковой, цифровой и пятилинейной европейских нотациях.

§ 3. Развитие музыкального просветительства

Письменно фиксированные формы музыки в Туве также связаны с *любительским музицированием*, постепенно формирующимся в среде русских поселенцев Тувы. В какой-то мере оно сыграло подготовительную роль к появляющемуся в эпоху ТНР движению художественной самодеятельности, связанной с кружковой деятельностью клубов. Известно, что первое пианино появилось в Туве в конце XIX в.: инструмент фирмы «Шрёдер-Беккер» по заказу Г. Сафьянова (одного из самых состоятельных русских жителей Тувы) было доставлено из Санкт-Петербурга через Минусинск¹¹². Логично предположить, что

¹¹¹ В дальнейший период стали появляться единичные случаи инструментального сопровождения служб (когда в семьях верующих приобретались музыкальные инструменты и появлялись те, кто мог на них играть). В период 1990-х гг. в среде тувинских протестантов стало широко применяться пение под фортепиано, иногда - под синтезатор и даже фонограмму. Последователи традиций первых баптистов Тувы считают, что это весьма отрицательно сказывается на культуре хорового пения. Фактически сейчас практика хорового пения а cappella в местной баптистской среде утеряна.

¹¹² По сведениям из диссертации И. Цыбиковой-Данзын, пианино, принадлежавшее упомянутому Г. Сафьянову, побывало далее в нескольких семьях. В конце 1930-х гг. оно оказалось в семье артистов Мунзуков. Впоследствии пианино было передано краеведческому музею. См.: *Цыбикова-Данзын И.А.* Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая половина XX века): дисс. ... канд. иск. Улан-Удэ, 2004. С. 54 (рукопись).

вместе с инструментом в Туву пришла также и соответствующая нотная литература.

В «лихие» 1910-е годы судьба забрасывала в Туву людей, преданных революционным идеалам и при этом нередко образованных, в том числе и музыкально. Так, например, молодой учитель Верхне-Усинской школы Степан Беспалов — яркий революционер, чьё имя теперь носит одна из улиц Кызыла — был истинным просветителем: прививал своим деревенским ученикам любовь к русской литературе, организовывал театральные постановки, а также играл на скрипке¹¹³.

Одним из настоящих подвижников в деле народного просветительства был писатель Василий Ян¹¹⁴, работавший в Туве в период 1920-1922 годов. Будучи сельским учителем таежной деревни Уюк, а также культпросветчиком и информатором РОСТА в Урянхайском крае, Ян стал фактически основоположником тувинского агиттеатра: сочинил и поставил силами местной самодеятельности несколько пьес, в том числе свою «Народную пьесу» из сибирской жизни с пением и водевиль А.П. Чехова «Предложение»¹¹⁵.

В строительство новой культуры в Туве активно вовлекались непосредственные участники революционных преобразований. Следует учесть, что революционные идеи часто преподносились в особой форме массовых действий, отличающихся высоким пафосом и по своей стилистике приближающихся к театрализации. Таким духом была пронизана первая демонстрация в Туве 1 мая 1918 года, а также — похороны товарищей, павших в Белоцарском и Тарлаш-кинском боях, убитых белогвардейцами в Уюке¹¹⁶. Новая идеология стимулировала развитие новых форм культурной жизни. «Ликвида

¹¹³ Степан Константинович Беспалов (1895-1918) избирался председателем I съезда учителей Урянхия и соседней Усинской волости, проходившем в январе 1918 г. в Белоцарске (Кызыле). Участвовал в работе IV съезда русского населения Тувы. Он стал организатором первых Советов в Урянхае (в Белоцарске, Туране, Уюке), избирался председателем Урянхайского краевого Совета, но вскоре был убит белогвардейцами. Биографические сведения взяты из книги: Журавлёв Ф., Журавлёва З. Искры Октября: документально-художественная повесть. Кызыл, 1972. С. 25-63.

¹¹⁴ Василий Григорьевич Янчевецкий (1875-1954) — известный советский писатель, автор знаменитых романов (о Чингисхане, Батые, Александре Невском и др.), был человеком удивительной судьбы: участник русско-японской и Первой мировой войн, путешествовавший по всему миру, лично знал корифеев русской литературы (Тургенева, Майкова, Полонского, Лескова). Псевдоним «В. Ян» впервые появился на афише пьесы «Сваха из Моторского», сочинённой и поставленной автором в Уюке в феврале 1921 года. К сожалению, биографическому сюжету о жизни сельской школы в Саянах в период гражданской войны, который писатель обдумывал на склоне лет, не суждено было воплотиться. См.: Разгон Л. Романы о народных судьбах: вступ. ст. // В. Ян. Избранные произведения. Т. 1. М., 1979. С. 6-17; Верещагина Т. Ян в Пии-Хеме // Орденосный Пии-Хем: история, природа и люди / ред.-сост. Д.Л. Тинмей. Кызыл, 2003. С. 61-63.

¹¹⁵ Баир С. Ян — режиссер // Эфир. 2004. № 10. С. 2.

¹¹⁶ Там же.

ция неграмотности. Борьба против жестокой темноты, изуверства старообрядцев. Далее репетиции самодеятельных спектаклей и концертов в бывшей церкви, преобразённой в клуб, — во всём этом участвовали красные партизаны, всё это стало частью их непрекращающейся борьбы за новое», — отмечала С. Козлова¹¹⁷.

Важную роль в развитии культурно-просветительской работы в эпоху ТНР сыграла **армейская художественная самодеятельность**. Партизанское движение в Туве было организовано при помощи командования и политчастей 5-й Красной Армии. С мая 1920 года объединённый партизанский отряд Тувы (под командованием С.К. Кочетова) постоянно координировал свои действия с 5-й Армией, совместно с красноармейцами и монгольскими товарищами участвуя в разгроме отрядов барона Унгерна, банды Бакича и др. вражеских элементов. Располагавшийся в Туве до 1929 г. военный отряд 5-й Красной Армии стимулировал появление художественной самодеятельности в среде местных партизан и первых армейцев ТНРА (Тувинской народно-революционной армии). Армейские агитбригады активно вносили свою лепту в дело пропаганды революционных идеалов. Например, серия фотоснимков В. Ермолаева, сделанная им в середине 1920-х гг., запечатлела сцены из спектакля тувинской армейской самодеятельности, где разоблачению подвергались служители шаманского культа¹¹⁸. В 1930-х гг. был организован клуб ТНРА (в 1935-1936 гг. им заведовал музыкант Константин Там-дын, о котором см. в § 4 настоящей главы).

В годы Великой Отечественной войны агитбригада ТНРА объединяла выставки трофейного немецкого оружия и беседы с населением по патриотической тематике с концертными номерами в исполнении военного духового оркестра (под руководством Л. Израйлевича) и артистов национального театра (многие из которых ранее также были армейцами ТНРА).

Из воспоминаний участника событий тех лет: «В репертуаре концерта были номера различных жанров с преобладанием оркестровой музыки. Известный артист Кок-оол читал сатирические стихи и рассказы фронтовых авторов. В паре с одним из артистов показывал комическую сцену диалога немецкого офицера-мародёра и под стать ему солдата [...] В небольших посёлках нам приходилось выступать под открытым небом. Это

¹¹⁷ Козлова С. Наказ партизана // Их не забудет Тува: сб. ст. / сост. В.А. Дубровский. Кызыл, 1967. С. 174.

¹¹⁸ Сам фотограф при подписи снимков указал в одном случае — «Шаман. Спектакль самодеятельных артистов воинской части ТНР, 1926, Чадан», в другом — «Шаман. Спектакль местных артистов, Кызыл, 1925». Точное указание на спектакль армейской самодеятельности присутствует на фото № 58 из альбома № 3 и № 55 из альбома № 11 (ЦГА РТ). Просвечивающий остов юрты — натуральная декорация, своеобразный «задник» самодеятельной сцены.

обстоятельство Кок-оол блестяще использовал для демонстрации своего актёрского таланта и творческой фантазии. Например, свои выступления в роли немецкого солдата-грабителя Кок-оол начинал каждый раз оригинально. Так, в одном случае он вышел на сцену с визжащим поросёнком под мышкой, в другом случае — вылез из курятника вместе с кудахтающими разлетающимися курами. Так каждый раз Кок-оол придумывал новый вариант выхода на сцену. Всё это вызывало бурную реакцию зрителей. Да и мы, участники концерта, не оставались равнодушными. Украшением концертов были актрисы Людмила Калинкина и Мария Ивановна, так мы называли талантливую артистку, проникновенно читавшую стихи Константина Симонова, Степана Щипачёва, прозу Михаила Шолохова и других фронтовых поэтов и писателей. Пение же Людмилы Калинкиной в сопровождении духового оркестра настолько было впечатляющим, что многие слушатели не могли сдержать слёз. Душой концертов был известный в Туве художник Дёмин, выступавший в качестве конферансье. Его остроумные экспромты в концертах были всегда свежими и никогда не повторялись. Одним словом, хотя основу концерта и составляла программа духового оркестра, состав творческого коллектива позволял давать полноценные многожанровые концерты, которые тепло принимали жители больших и малых населённых пунктов»¹¹⁹.

Рождение новой «ветви» в развитии музыкально-культурной традиции (МКТ) в рассматриваемый период истории Тувы, отмеченное появлением в светской жизни новых — российских и европейских культурных элементов¹²⁰, также связано с деятельностью **клубов советских граждан**, представляющих собой один из главных институтов Комитетов советских граждан, возникших на базе Русской самоуправляющейся трудовой колонии (РСТК). Благодаря деятельности РСТК с начала 1920-х гг. стала работать сеть общеобразовательных школ, изб-читален, открывались клубы, осуществлялся культурный обмен между гражданами РСТК и ТНР. В 1932 г. РСТК была преобразована в Комитеты советских граждан (КСГ)¹²¹. На страницах газеты «Вперёд» (печатного органа КСГ) шла не только политическая, но и культурная пропаганда, в т. ч. публиковались

¹¹⁹ Иванков П. Ф. Там за Саянами: рассказы. М., 2006. С. 41-42.

¹²⁰ О подобном процессе Дж. Михайлов пишет так: «[...] к существующему ростку МКТ присаживается «черенок» из другой культурной системы: в результате такого угнездения утилитарная традиция переходит обычно в статус художественной. Именно в этом качестве МКТ и обнаруживает тенденции к широкому распространению» (Михайлов Д. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов / отв. ред. Т. Цытович. М., 1986. С. 14).

¹²¹ См. подробнее: Моллеров Н.М. Очаги социалистической культуры РСТК в ТНР (1922—1932 гг.) // Культура тувинцев: традиции и современность. Кызыл, 1988. С. 100-109.

вались очерки о знаменитых русских и советских композиторах и музыкантах¹²².

Комитеты советских граждан располагали своим имуществом, в которое входила недвижимость (клубы, школы, избы-читальни, ясли-сады, бани, парикмахерские-фотографии, квартиры, дома, хозяйственные постройки). Самым богатым был комитет советских граждан г. Турана: помимо клуба — 2 школы, 10 квартир, 2 кошошни, в то время как в Кызыле — клуб, книжный магазин, 2 парикмахерские-фотографии и 4 квартиры¹²³.

Деятельность клубов советских граждан в контексте новой идеологии стимулировала появление первых очагов культуры ТНР — изб-читален, красных уголков, красных юрт (*кызыл өг*), клубов. Организация кружков художественной самодеятельности проходила именно на их базе. Люди старшего возраста вспоминают, что в красных юртах публичные читки газет для населения проводились нараспев¹²⁴, подобно тому как это было принято при чтении священных текстов в буддийских хурэ, напоминая также вокализируемые формы эпоса (*тоол*). Первый клуб среди культурных учреждений молодого тувинского государства — ДК им. Шагдыр-Сюрюна¹²⁵ был открыт в 1932 году. Для коренных жителей это было знаковым событием, о чём, в частности, свидетельствуют слова из предисловия к сборнику песен В.Ш. Кок-оола, написанные Мунзуками (первыми артистами Тувы): «С 1932 г., открывая дверь белой юрты искусства, все вместе мы учились создавать образы разных героев [...]»¹²⁶. «Белая юрта» (светлый символ добра и богатства в сознании тувинцев) — так поэтично написано в связи с первым тувинским домом культуры.

Как и в СССР, художественная самодеятельность в ТНР рассматривалась в контексте политико-просветительской работы, отсюда — строгие требования к её планированию, утверждению, осуществлению контроля. Например, в «Памятке избачам и

¹²² Моллеров Н.М. Деятельность комитетов советских граждан в ТНР в области культуры (1932-1941 гг.) // Культура тувинцев: традиции и современность. Кызыл, 1988. С. 111.

¹²³ ЦГА РТ. Ф. 227, он. 1, ед. хр. 40.

¹²⁴ По сообщению У.О. Монгуш со слов одного ветерана.

¹²⁵ Оюн Санаевич Шагдыр-Сюрюн (1904-1938) — один из первых выпускников КУТВа (Коммунистический университет трудящихся Востока), председатель Центрального совета профсоюзов ТНР, сделавший много для развития профсоюзного движения в Туве. После смерти О.С. Шагдыр-Сюрюна его именем был назван первый дом культуры ТНР. С 1935 года клуб располагался по ул. Ленина, 7 (в старом здании национального музея). В годы войны клуб был реорганизован в Дом культуры, далее — объединён с клубом советских граждан, перейдя в здание нынешней филармонии (по ул. Щетинкина и Кравченко). См.: *Норбу Т.Ч.* Монолог длиною в жизнь. Кызыл, 2006. С. 134-136; Кызыл — столица Советской Тувы (1914-1964). Кызыл, 1964. С. 47.

¹²⁶ Кок-оол В. Байлак чуртум: сб. песен. Кызыл, 1988. С. 3 (на тув. языке).

проведению культурно-массовой работы во время подготовки и проведения весеннего сева 1937 г.» указано: «Подготовить музыкальный инструмент: балалайки, гитары, гармоники, патефоны и т. п. для обслуживания отдыха в бригадах на станах (до начала сева)»¹²⁷. А документ 1942 г. — «Положение о городском и поселковом клубе ТНР» (проект) — содержит такие пункты: «В клубе проводятся доклады, лекции, беседы, громкие читки, консультации, коллективные слушания радио, постановки концертов, занятия кружков, массовые игры, вечера отдыха [...] В клубе должно быть соответствующее оборудование [...] в том числе музыкальные инструменты»TM. Предусматривались платные услуги от сборов за проводимые концерты, которые должны были идти на обустройство клубов. В уже утверждённом документе написано: «Клуб является центром политико-просветительской и культурно-массовой работы среди населения. Важнейшими задачами клуба являются [...] ж) организация культурного отдыха трудящихся; з) организация кружков художественной самодеятельности; и) организация культмассового обслуживания детей школьного и дошкольного возраста; к) проведение отборочных смотров и конкурсов художественной самодеятельности [...]»^{III}.

Активно развивались драматические, танцевальные, хоровые и музыкальные (т. е. инструментальные) кружки. Ориентир новой эпохи на воспитание нужных личностных качеств строителей социализма через *коллективные формы* творчества стимулировал именно такие виды кружковой работы.

Широкий охват русскоязычной части населения ТНР кружковой работой показывают отчетные цифры: так, в 1940 году в Туве в рамках клубной работы комитетов советских граждан (к моменту их ликвидации по Туве насчитывалось 30 КСГ) работали 40 хоровых кружков (с 621 участниками и 346 выступлениями за год) и 2/ музыкальных кружков (с 228 участниками и 129 выступлениями за отчётный год). В Кызыле действовали 1 драматический, 1 хоровой и 3 музыкальных кружка¹³⁰ — практически все на базе **Клуба советских граждан г. Кызыла**. Одним из его первых кружков стал организованный в 1926 г. музыкальный кружок под руководством Шабалина. Присланные для его работы из Москвы музыкальные инструменты позволили создать ансамбль (вероятно, из балалаек, домр, мандолин, гитар)¹³¹.

¹²⁷ ЦГА РТ. Ф. 227, оп. 1, ед. хр. 3, л. 85.

¹²⁸ ЦГА РТ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 27, л. 4, 12.

¹²⁹ ЦГА РТ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 29, л. 3, 4.

¹³⁰ ЦГА РТ. Ф. 227, оп. 1, ед. хр. 40, л. 40-44.

¹³¹ Опираясь на информацию из газеты «Красный пахарь» (печатный орган РСТК) за 10 мая 1926 г., Н. Моллеров пишет: «Это позволило создать струнный оркестр» (Моллеров Н.М. Очаги социалистической культуры РСТК в ТНР (1922- 1932гг)// Культура тувинцев: традиции и современность. Кызыл, 1988. С. 102). Мы убеждены, что имелся в виду ансамбль из народных струнных инструментов, который и далее продолжал существовать в Кызылском клубе советских граждан.

Ставшее в тувинском музыковедении уже расхожим мнение о высокой роли Клуба советских граждан Кызыла в период 1920-х гг., впервые высказанное в работах Г.А. Осипенко¹³², приходится подвергать глубокому сомнению на основании изучения документальных материалов. Во-первых, клуб был построен в 1925 году¹³³. В начале же 1920-х гг. в Кызыле царила политическая неустроенность: здесь сменяли друг друга белые казачьи войска и войска красных партизан, происходили военные действия. Разрушенный и сожжённый после боя 1919 года Белоцарск (переименованный в сентябре 1920 года в город Красный на X съезде русских жителей края, прошедшем в Туране) вплоть до 1922 года, по сути, пустовал. Лишь с установлением новой власти (ТНР) в нём начались восстановительные работы, активизированные с 1924 года при помощи Советского Союза. Но ещё в начале 1930-х гг. в Кызыле было всего 4 улицы (сейчас это центральные улицы с симптоматичными названиями, отразившими свою эпоху — Ленина, Кочетова, Красных партизан, Щетинкина и Кравченко)¹³¹. Поэтому о развитии музыкальной культуры в столице Тувы в связи с периодом начала 1920-х гг. говорить практически не приходится.

Во-вторых, сведения Г. Осипенко о постановках «Натали-Полтавки» Лысенко и других музыкальных спектаклей в Клубе советских граждан Кызыла, считаем, следует отнести к более поздним годам — примерно к середине 1930-х. Предположения о фортепианном сопровождении драматических акций клуба в период 1920-х гг. тоже сомнительны: вероятно, что какое-то пианино (из имущества представителей бывших российских властей) было в Кызылском клубе, однако документы точно удостоверяют, что новый инструмент появился в клубе лишь в 1940 году и был закуплен по заявке тогдашнего председателя КСГ Кызыла Г. Иванова¹³⁵ (его супруга Ю. Решес была учителем музыки, хорошо владела фортепиано и могла осуществлять фортепианное сопровождение спектаклей драматического кружка). Добавим, что в конце 1930-х гг. в Кызыле также функционировали клубы заграничного, ЦК профсоюзов ТНР

¹³² Информация, собираемая с устных свидетельств ветеранов тувинской культуры, не проверялась музыковедом документально, однако в таком виде далее вошла в печатные работы, в том числе тех авторов, кто опирался на труд Г. Осипенко. См., в частности: Музыкальная культура Республики Тува // Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 3. Кн. 2. С. 392-435; *Сузкей В.Ю.* Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006; *Сузкей В.Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007.

^{131:1} Правда, открыт он был в 1922 году в бывшей казарме казачьей сотни, а свое здание по ул. Ленина, 20 получил в 1925 году. См.: Кызыл - столица Советской Тувы (1914-1964). Кызыл, 1964. С. 47.

¹³⁴ Там же. С. 33-40.

¹³⁵ ЦГА РТ. Ф. 227, он. 1, ед. хр. 29, л. 169-170.

и Совтутранса, в работе которых совместно участвовали тувинские и советские граждане¹³⁶.

Следовательно, объективная картина развития музыкально-клубной деятельности в ТНР складывается такая: в период 1920- 1930-х гг. на базе клубов КСГ и позже — клубных учреждений ТНР наиболее активно функционировали хоровые и оркестровые кружки (из народных струнных инструментов), постановки же музыкальных спектаклей с сопровождением баяна (и тем более — фортепиано) силами участников художественной самодеятельности осуществлялись только в Кызыле (где были соответствующего уровня музыканты) и, скорее всего, в период не ранее 1930-х. Музыкально-нотные издания могли использоваться только профессионалами, музыканты-любители разучивали свои партии «с рук» руководителей кружка.

Важную роль в развитии оркестрового кружка Клуба советских граждан и школы № 1 Кызыла сыграл русский слепой музыкант, первый профессиональный баянист Тувы **Василий Сергеевич Безязыков (1907-1959)**¹³⁷.

Родом из семьи русских переселенцев, 7-летним мальчиком Василий оказался в Туве. А в 1918 году в его жизни произошёл несчастный случай, повлекший за собой слепоту. Самоучкой по слуху освоив игру на гармошке и струнных инструментах, он подрабатывал в китайских ресторанчиках, стал лселанным музыкантом на торлсествах горожан Белоцарска. Несправедливое убийство отца стало трагическим событием для семьи в годы лихолетья, политическая нестабильность в крае заставляла метаться, однако судьба снова привела Безязыковых в 1920 году в Белоцарск. В 1928 году Василий вместе с братом поехали в Красноярск на учёбу в музыкальный техникум. 4-летнюю программу техникума Василий успешно освоил за

1 год. Вскоре состоялась встреча с известным слепым баянистом из Новосибирска Иваном Маланиным, затем — совместные гастроли по городам Сибири и Дальнего Востока. В начале 1930-х гг. Василий вернулся в Кызыл. Работая в клубе советских граждан, стал инициатором постановки музыкального спектакля «Наталья-Полтавка», разучивал с артистами все партии. Мог заменять собой целый оркестр во время представления оперы «Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского, когда театральная труппа гастроллировала по районам. Богатый музыкальный репертуар и уникальные способности позволили Безязыкову проявить свой талант в самых разных областях музыкальной культуры Тувы и остаться в памяти знавших его

¹³⁶ Моллеров Н.М. Деятельность комитетов советских граждан в ТНР в области культуры... С. 116.

¹³⁷ Подробно о жизни и творчестве В.С. Безязыкова см.: *Казанцева З.К.* Раненый орел: документальная повесть о слепом музыканте. Кызыл, 2004.

Исключительные музыкальные способности, абсолютный слух, великолепная память сделали В. Безъязыкова настоящим кумиром среди молодежи. Именно впечатления от его игры стали для многих главным стимулом для выбора профессии музыканта. Практически все баянисты старшего поколения Тувы являются прямыми или косвенными учениками Безъязыкова. Он озвучивал с баяном немые фильмы, настраивал фортепиано (мог также неплохо играть на нём), умел играть на всех струнных народных инструментах (поэтому и руководил оркестровыми кружками в клубе и школе № 1), сопровождал выступления различных хоровых коллективов, музыкально-драматические постановки в Клубе советских граждан и театре, сам сочинял. Также он первым перекладывал на баян тувинские народные мелодии (которые знал очень хорошо), исполнял в концертах русские и тувинские народные песни, революционный репертуар, европейские танцы, выполняя, таким образом, важную музыкально-просветительскую функцию в развитии музыкальной культуры населения ТНР. Работая в музыкально-драматическом театре и концертном бюро, с артистами много гастролировал в районах республики. В годы Великой Отечественной войны вместе с лидером хорового кружка самодеятельности Клуба советских граждан Кызыла **Пелагеей Ефремовной Фунтиковой (1892–1974)** Безъязыков вёл активную работу по агитации населения для помощи фронту. Разъезжая в составе агитбригады по всей Туве, Фунтикова с её колоритным народным голосом (её называли «тувинской Руслановой») и Безъязыков со своим «волшебным» баяном привлекали большое число слушателей и во многом обеспечивали успех в выполнении поставленных перед агитбригадой задач.

В- период накануне Великой Отечественной войны в Клубе советских граждан Кызыла культурно-просветительская работа велась по самым разным направлениям, обеспечиваясь деятельностью следующих кружков: музыкального (руководитель В.С. Безъязыков), хорового (руководители — Ю.Р. Решес, А.В. Галилов), оркестрового духового (руководитель Коровин), драматического (разными постановками руководили Богатырев, Белокурова, Крылова), двух танцевальных разной направленности (руководители — Перево- щиков, Белокурова) и фотокружка (руководитель Ермолаев¹³⁵). За

■¹³⁸ О жизни и творческой деятельности П.Е. Фунтиковой см.: *Казанцева З.К.* Листая страницы прошлого... Забытые имена. Пелагея Ефремовна Фунтикова // *Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.- практ. конф. Вып. 1 / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 63-68.*

¹³⁹ Владимир Петрович Ермолаев, впервые попавший в Туву в 1913 г. как фотограф в составе почвенно-ботанической экспедиции РАН, оставил яркий след в истории культуры Тувы: запечатлев во множестве снимков картины жизни тувинцев, первые шаги молодого тувинского государства, он также был первым директором национального краеведческого музея. См.: *Кенин-Лопсан М.* Окно в минувшее // *Тувинская правда. 2007. 28 июля.*

3 квартала 1940 г. в клубе было проведено 30 спектаклей, концертов и вечеров¹⁴⁰.

Активисты художественной самодеятельности Клуба советских граждан, проводя концерты для населения, нередко объединяли свои номера с художественными номерами артистов молодого, появившегося в **1936 году национального тувинского театра-студии**. Хотя по своему уровню музыкально-драматическая студия на первых порах фактически не отличалась от ряда самодеятельных коллективов (в частности, от кружков Клуба совграждан Кызыла), накануне войны театр стал важнейшим очагом музыкального просветительства в республике.

Концертные программы того времени и репертуарный список, составленный по персоналиям, свидетельствуют, что артисты обладали весьма разносторонними музыкальными способностями¹⁴¹. В сольном пении специализировались: Кара-кыс (в её репертуаре самое большое количество народных и современных песен — 28), Олзей-оол (который выступал также и как игилист), певицы — Тунзенмаа (11 песен), Сырын (10 песен), Тожумаа (9 песен). В качестве певца изредка выступал Кок-оол (3 песни). В инструментальном исполнении явным лидером был Лантан (15 номеров на скрипке, по 9 — на бызанчы и баяне, по 3 - на чанзы и рояле, 2 - на лимби, а также аккомпанементы на чадагане, мандолине, домре, балалайке и дирижирование ансамблем). Инструменталистами были Кошкендей (6 пьес на лимби, по 5 — на бызанчы и скрипке) и Мон- гальби (6 пьес на лимби и 4 — на чадагане). Монгальби с Кошкендеем иногда составляли ансамбль из двух лимби. Также на лимби и бызанчы играл Такпай, Кара-оол — на игиле, а Мунзук — на рояле. Певцы выступали под аккомпанемент самых разных инструментов. Как видим, наряду с тувинскими народными инструментами, в концертных выступлениях артистов- студийцев звучали русские баян, домра, балалайка, европейские по происхождению мандолина, фортепиано и скрипка¹⁴².

Профессионализм первых тувинских актёров заметно вырос в начале 1940-х гг. — в период работы в театре таких крупных советских специалистов, как И .Я. Исполнев, Л.И. Израйлевич, Р.Г. Миронович, А.В. Шатин, А.Н. Аксёнов и др. Агитпредставления в форме

¹⁴¹ ЦГА РТ. Ф. 227, оп. 1, ед. хр. 29, л. 65, 71.

¹⁴¹ ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 4, л. 2, 23.

¹⁴² По устному сообщению А.С. Серена, первым тувинцем, который в 1930-е гг. привез скрипку в Туву, был Оюн Танчай (один из политических деятелей ТНР). Также известно, что в конце 1930-х гг., в период своей учёбы в г. Ойрот-Тура (на Алтае) будущий композитор Р. Кенденбиль осваивал игру на скрипке (причём приобрёл инструмент, продав своё зимнее пальто). См.: Рожденный петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбия / авт.-сост. З. Казанцева. Кызыл, 2002. С. 7.

театрализованных монтажей, продолжающие линию агитационной художественной самодеятельности начала 1920-х гг., были неотъемлемой частью работы тувинского театра в годы Великой Отечественной войны¹.

Для того чтобы ощутить атмосферу той эпохи и представить себя в качестве зрителя концерта в клубе советских граждан г. Кызыла, целиком приведём программу одного из концертов¹⁴⁴:

Программа концерта 22 июня 1941 года

I отделение:

1. Объединённый хор Гостеатра, клуба Советских граждан и ансамбль ЦК профсоюза:

- 1) Песня о Сталине (Александрова) - дир. Л.И. Израйлович
- 2) «Сулико» (груз. нар. песня) - дир. А.В. Галилов
- 3) Волга-Волга (Дунаевского) - дир. т. Мунзук
2. Стихотворение «Сталину»
3. «Межегей» (тувинская нар. песня) - исп. Кара-кыс, у рояля Израйлевич
4. «Том-том», танец - исп. танцевальный кружок Клуба Сов. граждан (под рук. А. В. Белокуровой)
5. «Тири-томба» - дуэт. Исп. А.В. Галилов и В.Л. Ладанова.
У рояля ~ Г. В. Ларкина
6. «Хуреш» - народный танец. Исп. коллектив Гостеатра в сопровождении ансамбля национальных инструментов. Дир. И.Я. Исполнев

II отделение:

1. Эквилибристика. Оскар-оол и его ученики Кунга и Медечи (баян-М. Осердцов)
2. «Беглец», стих Лермонтова, читалт ученица театральной студии Гостеатра М. Рамазан (пед. -Исполнев)
3. Музыкальный кружиспс Клуба Советских граждан исполняет:
 - 1) «На рыбалке у реиси» (из кинофильма «Искатели счастья»)
 - 2) «Отрада»
 4. «Катар акый» (Как быть, брат) нар. пест - исп. Кара-кыс и па игиле Олзеи-оол.
 5. Акробаты (Кунга и Медечи)
 6. Хор Гостеатра - дир. Израйлевич.
 - 1) «Песня о Токе» (муз. Мунзук, сл. Сарыг-оол)
 - 2) Пастбище (нар. песня, сл. Сарыг-оол)
 - 3) Красная ива (нар. песня)

Конферансье - М. Н. Рытая и т. Сарыг-оол.

Худ. рук. театра - И.Я. Исполнев.

луд. рук. клуба Советских граждан - А.В. Белокурова.

¹⁴³ История Тувы. Т. II. Кызыл, 1964. С. 290-291.

¹⁴⁴ ЦГА Р | Ф 0, ед хр ^ л | 4g xежст программы приведён точно по документу.

Такие объединённые концерты проводились нередко (в том числе и по линии работы женсоветов). Среди выступающих — молодые артисты, будущие знаменитости тувинского искусства (Кара-кыс и Максим Мунзуки, Николай Олзей-оол, Владимир Оскал-оол, Александр Лаптан, Степан Сарыг-оол, Мариам Рамазанова и др.), а также русская интеллигенция Кызыла (например, Вера Ладанова — учительница, Г. Ларкина — концертмейстер театра). Построение подобных концертных программ отражает, с одной стороны, стремление к показу различных видов искусства (вокальная и инструментальная музыка, поэзия, хореография, цирк)¹⁴⁵, с другой — идеологический подход к развитию творчества (более всего заметный в выборе песенной тематики).

Вскоре руководство клуба (который после вхождения Тувы в состав СССР стал называться Домом культуры им. Сталина) и театра заключило между собой договор о сотрудничестве и о предоставлении театру площадей для производственной деятельности (вначале театр располагался в доме № 7 по ул. Ленина, где до 2008 года функционировал Краеведческий музей им. 60 богатырей). Постепенно театр перешёл в здание клуба (которое было введено в эксплуатацию в 1939 г.). Теперь в нем находится Тувинская государственная филармония (этот одноэтажный дом по ул. Щетинкина и Кравченко в целом сохранил облик бывшего клуба советских граждан). Тувинский театр просуществовал на данном месте до постройки в 1977 г. своего нового современного здания, сейчас украшающего главную площадь столицы республики. Со вступлением Тувы в состав СССР комитеты советских граждан были реорганизованы, а их имущество, включая клубы, передано Тувинской АО.

В советские годы новой формой музыкального просветительства в Туве стала деятельность **концертно-эстрадного бюро (КЭБ)**¹⁴⁶, созданного в **1951 году**. Данная организация поначалу функционировала самостоятельно, но в 1957 г. была объединена с музыкально-драматическим театром, а в 1969 г. была реорганизована в государственную филармонию¹⁴⁷. На конец 1951 года концертно-эстрадное бюро имело совсем небольшой штат работников — 7 человек, из них: 2 певицы и

¹⁴⁵ В концертные программы также могли включаться такие специфические жанры, как коллективная декламация (в исполнении артистов Гостеатра) или снарядная гимнастика и акробатика (в исполнении коллектива физкультурного комбината под руководством Г.И. Федотова), что, впрочем, вполне отвечало духу предвоенной эпохи (ЦГАРТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, л. 107).

¹⁴⁶ Имеющиеся документы в ЦГА РТ недостаточно раскрывают интересующий нас аспект, поэтому мы также основываемся на информации, полученной от Альберта Васильевича Безязыкова. См.: *Безязыков А. Что такое КЭБ?* // Тувинская правда. 2004. 21 августа; Беседа с А.В. Безязыковым. г. Кызыл, 19 сентября 2007 г. Личный архив Е.К. Карелиной (рукопись).

¹⁴⁷ Решение исполкома Облсовета депутатов трудящихся Тувинской АО № 453 от 1 ноября 1957 г. «Об объединении концертно-эстрадного бюро с областным на-

по одному—солист (вероятно, артист широкого профиля), балерина, чтец, скрипач, баянист. Некоторые из них имели профессиональное образование, некоторые были любителями-активистами художественной самодеятельности. Среди музыкантов, работавших в КЭБе, были: певцы - Тамара Абрамова (выпускница Гнесинского училища), Людмила Коваленко (выпускница Красноярского училища), Григорий Михайлович Щавелев (бывший солист Одесского оперного театра), Римма Дьяконова, балалаечник Михаил Кузьмич Коков (бывший фронтовик), баянист Василий Сергеевич Безъязыкое, позже — и его сын Альберт. Работали и драматические артисты: брат и сестра Петр и Клавдия Тетюхины, профессиональный диктор Елизавета Ефимовна Шершун¹⁴⁸, а также - Толстиков, Евдокия Угдужекова, юная танцовщица Ида Усольцева (впоследствии ставшая известным в Кызыле хореографом), школьник Саша Дерягин (выступавший с акробатическим этюдом и в танцевальных номерах)¹⁴⁹.

Бригада КЭБа формировалась каждую весну, готовила концертную программу (которая просматривалась и утверждалась специальной комиссией) и с нею выезжала в районы в период тёплого времени года. Несмотря на отсутствие собственного транспорта (добирались на попутках, в кузове грузовых машин), артисты КЭБа только за 1951 год дали 270 концертов¹⁵⁰. Трудность выполнения финансового плана КЭБа в 1953 году объясняется, в частности, тем, что «в основном работа КЭБ проходит в районах области ввиду отсутствия в городе своих площадок»¹⁶¹. Кроме того, КЭБ не имел фортепиано, поэтому главным музыкальным инструментом (как сольным, так и аккомпанирующим) был, конечно, баян.

ционального-драматического театром» (ЦГАРТ, Ф. 139, оп.1, ед. хр. 63); Постановление Совета министров Тувинской АССР № 208 от 17 марта 1969 г. «О реорганизации Тувинского КЭБ в Госфилармонию и создании ансамбля песни и танца» (ЦГА РТ, Ф. 283, оп. 1, ед. хр. 1)..

¹⁴⁸ До приезда в Гуву Елизавета Шершун много лет работала диктором радио на Севере, в Игарке. В своей повести «Кража» писатель В. Астафьев так запечатлел её образ через звуки «зашуршавшего» ранним утром радио: «Диктор по фамилии Ширшун красивым голосом сказала: “Внимание!” - и замолкла. А все детдомовские ребяташки [...] насторожили уши и спали уже вполглаза, ожидая, что скажет Ширшун, которая из-за мелодического голоса казалась не только ребятам, но и всем жителям города Краесветска женщиной молодой и очень красивой» (Астафьев В.П. Повести. М., 1977. С. 287). Мы приводим фамилию героини в варианте правописания, на котором настаивает А.В. Безъязыков - Шершун (а не Ширшун, как у Астафьева). В КЭБе Е.Е. Шершун выступала как чтец, а также как драматическая актриса в постановках скетчей.

¹⁴⁹ Биографические данные других сотрудников, работавших в разные годы в КЭБе, ещё требуют уточнений.

¹⁵⁰ ЦГА РТ, Ф.139, оп. 1, ед. хр. 35, л. 16. Хочется отметить, что плановые показатели в 300 годовых концертов были явно завышены для столь маленького творческого коллектива.

¹⁶¹ ЦГА РТ, Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 44, л. 9.

Выступление баяниста обычно открывало концерт (который в целом длился около полутора часов и состоял из двух отделений) — обычно это был марш (нередко — марш И. Дунаевского из кинофильма «Цирк»), после чего звучало что-нибудь в народном духе (например, любимое многими «Яблочко»), Вторым номером обязательно шел тецц, далее чередовались вокальные, хореографические номера, мог быть включен акробатический этюд. В завершение программы шел небольшой скетч (минут на 20-25), чаще политического содержания. В самом конце концерта играл баянист, под музыку которого начинались танцы «до упаду» — аналог современной дискотеки (в течение часа-полутора, иногда и более двух часов). Баянист обязан был иметь в своем репертуаре разнообразные танцы — модные польки, краковяк, падэспань, падэграсс, медленные и быстрые фокстроты, вальсы, танго, так называемую «коробочку» (вариации на тему русской народной песни «Коробейники»),

В чем-то концертная практика КЭБа напоминала выступления бродячих артистов (европейских менестрелей, жонглеров, шпильманов или российских скоморохов), по ходу действия вынужденных менять амплуа (что изредка имело место и в практике КЭБа, когда музыкант участвовал в скетче как драматический актёр). Однако в ней постепенно формировался концертный репертуар, выделявшийся из массы звучащей музыки по своему профессиональному (художественному, исполнительскому) уровню: например, вальсы Штрауса или полонез Огииского, произведения Глинки, Чайковского, Бетховена, Шумана, а также обработки русских и тувинских народных песен в исполнении В.С. Безъязыкова. Это позволяет оценить деятельность КЭБа как важный (своего рода «предфилармонический») этап в истории музыкального просветительства Тувы.

В ДК им. Сталина функционировал **секстет баянистов**¹⁶², возникший после приезда из Минусинска в начале 1950-х гг. баяниста Михаила Яхонтова. Он, а также его юные сподвижники—Леонид Осердцов, Альберт Безъязыков, Владимир Трондин, Николай Родионов, Виктор Копытов — представляли большим ансамблем баянов яркие музыкальные номера, например: вальс А. Хачатуряна из музыки к драме Лермонтова «Маскарад», вальс из оперы «Оберон» К.М. Вебера, выходной марш И. Дунаевского из кинофильма «Цирк». Также мощный секстет баянов сопровождал звучание хора в кантате В. Мурадели о Сталине, которой в начале 1950-х гг. начинались торжественные концерты в Доме культуры. Такое инструментальное звучание могло вполне конкурировать с оркестром (и в какой-то мере недолго выполняло функцию несуществующего пока филармонического оркестра).

¹⁶²

В Туву как раз из Ленинградской фабрики поступила целая партия баянов «Красный партизан». Информация о баянных ансамблях получена нами также от А.В. Безъязыкова.

После отъезда Яхонтова секстет превратился в любительское молодёжное трио: Безъязыков (ученик 8 класса школы) и его друзья — Осердцов и Родионов (10-классники)¹⁵³. Так в концертах клуба и КЭБа зазвучало **трио баянистов**, исполнявшее «Яблочко», популярные в те годы «Молдавеняску» и польки — «Донскую» и «Кубанскую» (как их тогда называли). Для пополнения репертуара Альберт Безъязыков осуществил идею отца — сделал попури на темы тувинских народных песен, обработав «Самагалдай», «Хандагайты» и «Дээң-дээң». Старший Безъязыков (у которого также учился игре на баяне участник секстета Виктор Копытов) активно помогал молодежи «снимать» по слуху с пластинок популярную музыку и раскладывать её на трио-состав. Молодёжное трио баянистов зазвучало на местном радио («Лунный вальс» Дунаевского и «Яблочко»), их приглашали играть на танцах в разные организации (в том числе в общеобразовательную школу № 1 Кызыла).

Нужно отметить, что деятельность КЭБа (как и ДК им. Сталина) была теснейшим образом связана с театром, ряд артистов которого совмещали основную работу с работой в КЭБе. Таким же способом — с добавлением к штатным работникам музыкантов-совместителей из других организаций — появился в Кызыле **оркестр кинотеатра им. 30-летия ВЛКСМ**¹⁵⁴ (по сути он был инструментальным ансамблем смешанного типа), выступавший перед кинозрителями в период середины 1950-х годов¹⁵⁵. В его составе были следующие инструменты: фортепиано, баян (или аккордеон), труба, кларнет, ударные, скрипка (или виолончель), мог быть контрабас. Среди исполнителей: кларнетист Юрий Мисгрюков, ударник Владимир Юшков (позже — музыканты духового оркестра погранотряда), баянист Василий Безъязыков, трубач, скрипач, виолончелист — преподаватели из ДМШ (вероятно, Л. Шевчук и Н. Александриди), пианист Александр Норкевич — руководитель данного коллектива¹⁵⁶, расписывающий для него партитуры, и певица Тамара Абрамова (перешедшая из КЭБа). Директор кинотеатра Петр Леонидович Мартынов сам был музыкантом-любителем, играл на аккордеоне (учился у В.С. Безъязыкова). Концерт проходил в фойе кинотеатра

¹⁵³ Доказательно, что у двух первых отцы были известными баянистами Тувы (Василий Безъязыков и Маркел Осердцов).

¹⁵⁴ В этом здании, расположенном напротив центральной почты, потом был Кызыльский Дом пионеров. Впоследствии, при расширении площади и строительстве нового театра, здание было снесено.

¹⁵⁵ Данная информация предоставлена А.В. Безъязыковым. Косвенно она также подтверждается архивными материалами (архив ТМДТ).

¹⁵⁶ Работавший некоторое время в театре заведующим музыкальной частью А.М. Норкевич, по воспоминаниям А.В. Безъязыкова, был выпускником Ленинградской консерватории (которую закончил с золотой медалью). В Туву он, будучи уже в годах, приехал с супругой Александрой Васильевной Нефёдовой, которая после Шатана и Каренина работала в тувинском театре балетмейстером.

(летом — на открытой площадке перед ним) в течение около 20 минут перед показом фильма. Репертуар состоял из русских народных и советских песен (солировала Т. Абрамова), а также популярных произведений музыкальной классики. Оркестр работал ежедневно, кроме понедельника, исполняя музыку перед каждым киносеансом. Таким образом, по объёму работы (если учесть, что киносеансы проходили обычно по три раза в течение дня) и по содержанию концертных программ данный способ музыкального просветительства населения в столице Тувы уже в большей мере, чем концерты художественной самодеятельности или КЭБа, напоминал *филармонические формы* музыкальной культуры, подготавливая местную «почву» для их появления в последующем десятилетии. Весомый вклад в этом направлении внесли также музыкально-просветительские акции коллектива Кызылской детской музыкальной школы (см. об этом в § 5 данной главы), в которых музыкальная классика занимала основное место.

Музыкальный репертуар рассматриваемой эпохи имел свои специфические особенности. О нём можно судить по различным документам. Так, местная пресса в преддверии ноябрьских праздников 1945 года сообщает: «Хорошо готовятся к празднику коллективы и кружки художественной самодеятельности. Хор тувинской школы под руководством т. Мунзука и баянистов восстанавливает прежний репертуар и готовит ряд новых тувинских народных песен и песни советских композиторов. Русский женский хор под руководством Ю.Р. Решес и баяниста В.С. Безъязыкова готовит новую праздничную программу: песни тувинских композиторов, русские народные песни. Выступают солистки Кошкарлова Нина, Тетюхина Таня и др.»¹⁵⁷. Концертные программы Кызылского клуба сов. граждан содержат народные песни (русские, тувинские, широко известную грузинскую «Сулико»), авторские песни советских композиторов (Новикова, Блантера, Александрова, Дунаевского), первые образцы тувинских авторских песен (Мунзука, Кок-оола), произведения классического направления (романсы русских композиторов, «Ходит ветер у ворот» из музыки Глинки к «Князю Холмскому», песню Ольги из «Русалки» Даргомыжского, дуэт Прилепы и Миловзора из «Пиковой дамы» Чайковского, «Шотландскую песню» Бетховена, также — мазурку Венявского и Гавот неизвестного автора в переложении для ансамбля русских народных инструментов).

В целом репертуар базировался на музыке народной или приближенной к народному стилю. Песни новой эпохи воспринима

¹⁵⁷ В ДК им. Сталина // Тувинская правда. 1945. 3 ноября.

¹⁵⁸ В вокальных номерах выступали самодеятельные, певцы — Колмыкова, Пуговкин, Дьяконова, Наймушина, Тетюхина. ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, л. 107; Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 3, л. 139.

лись в русле той же стилистики. Классика в художественной самдеятельности занимала пока скромное место, постепенно «пробивая дорогу» благодаря выступлениям профессиональных артистов театра, КЭБа и кинотеатра, концертным акциям коллектива кызылской ДМШ. Понятно, что репертуар отражал не только идеологические установки эпохи, но и реальный уровень музыкальной образованности населения.

Подводя итоги, можно отметить, что для своей эпохи избачи, красноугольцы, юртачи, работники клубов, музыканты-любители наряду с профессиональными музыкантами были проводниками в массы новой музыкальной культуры. Они распространяли новые песни, организовывали народ в коллективные формы творчества, где широкое хождение стали иметь инструменты русского и европейского происхождения (мандолины, балалайки, гармонь, гитары и т. п.). Благодаря концертам художественной самодеятельности, театра, КЭБа, кинотеатра и ДМШ г. Кызыла в музыкально-культурной традиции Тувы стали развиваться и закрепляться *концертные формы музыкальной жизни*. Музыкально-просветительская деятельность оказала значительное влияние на формирование стилистики первых образцов авторского творчества в Туве, создаваемых первыми тувинскими композиторами в атмосфере эпохи революционных преобразований (в том числе и тех, что происходили в окружающей звуковой среде).

Развитие кружков самодеятельности в школах, организация пионерских отрядов также привнесли в музыкальную культуру новые инструменты — пионерские барабан и горн. В каком-то смысле эти инструменты заменили собой вытесняемые ритуальные храмовые ударные и духовые (хотя и горн с барабаном также можно рассматривать в контексте отправления ритуала новой идеологии). Для коренного населения Тувы всё это было новым, непривычным и вызывало большой интерес. На некоторое время традиционные инструменты утратили былую популярность.

§ 4. Новые типы оркестров периода Тувинской Народной Республики

Появление оркестровых форм в культуре Тувы связано с иноземным влиянием. Первым образцом стали храмовые оркестры, традиция которых была привнесена в Туву вместе с буддизмом. Новые типы оркестров, появившиеся в Туве в первой половине XX века, принадлежат уже светской культуре. Это — духовой оркестр и оркестр народных инструментов.

Военный духовой оркестр Тувы обычно связывают с приходом частей Красной Армии. Первой об этом написала музыковед

Г. Осипенко¹⁵⁹ на основе устных воспоминаний ветеранов тувинской культуры, а в дальнейшем ссылка на её работы для тувинских исследователей стала привычной. Всё те же сведения (без изменений и дополнений) о военном духовом оркестре периода ТНР и о его руководителе Коровине включены в последнее издание по истории Тувы¹⁶⁰. В эти данные следует внести уточнения: первым упоминанием о духовом оркестре в Туве можно считать документальные свидетельства 1919 года, связанные с Белоцарским боем"¹.

Бой стал частью маневров партизанской армии Степно-Баджейской республики, образованной годом раньше в Енисейской губернии. Партизанская армия под командованием легендарных командиров А.Д. Кравченко («Коня», как его называли в партизанской среде) и П.Е. Щетинкина («Сибирского Чапая», также прозванного монголами «Темур Багор Джань-Джунь», т.е. «Железный богатырь»), занявшая Белоцарск в начале августа 1919 года без боя, в конце месяца столкнулась с казачьим отрядом есаула Болотова, присланным в Урянхай для восстановления власти омского правительства белых. Партизаны вышли из Белоцарска (демонстративный уход был частью их плана), а противники, заняв город, сочли победу над красными окончательной и праздновали её.

О преждевременной радости врагов лидер партизанского движения в Туве С.К. Кочетов писал следующее: «Упиваясь лёгкой “победой”, Бологое на балконе одного из домов [...] под духовой оркестр отплясывал трепака [...]»^{*}. Бой начался ночью, с внезапной атаки партизан, обеспечившей исход в пользу красных. После окончания Белоцарского боя, как пишет И. М. Рагозин, «[...] триста новобранцев сдались в плен и своё оружие повернули против бологовцев»"¹. И хотя, по свидетельству П.Е. Щетишсина, часть этих пленных по

¹⁵⁹ См.: *(князь ГЛ. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994 (рукопись). С. 42-44; Её же очерк (Ч. IV, гл. 4) в коллективном труде: Музыкальная культура Сибири. Т. 3. Кн. 2. Новосибирск, 1997. С. 394-395.*

¹⁶⁰ История Тувы. Т. II. Новосибирск, 2007. С. 296-297.

¹⁶¹ При изучении материалов мы наткнулись на расхождения в датировке Белоцарского боя: Кочетов и Рагозин отмечают 28 августа (похороны 29 августа), Гидлевский с Сафьяновым и Трегубенко пишут, что похороны состоялись 20 августа (значит, бой был 19-го), а военный обозреватель минусинской газеты пишет, что похороны были 19 августа (следовательно, бой произошел 18-го). См.: За свободу народа: сборник воспоминаний красных партизан Тувы. Кызыл, 1957. С. 11—19, 135; Гидлевский К., Сафьянов И., Трегубенко К. Минусинская коммуна 1917 г. - 1918 г.: Из истории Октябрьской революции в Сибири. М.-Л., 1934. С. 218; [Мартын Задека] Белоцарский бой // Соха и молот. 1919. 23 сентября.. С. 2.

Кочетов С. 15а счастье народа // За свободу народа: сборник воспоминаний красных партизан Тувы. Кызыл, 1957. С. 19.

¹⁶³ Рагозин И. Партизаны степного Баджея в Туве // За свободу народа... С. 135.

окончании боя была расстреляна¹⁶⁴, можно предположить, что среди оставшихся могли оказаться музыканты военного оркестра.

Описывая церемонию захоронения павших в бою партизан, политработник Рагозин вспоминал: «Под опущенные боевые знамена и пение похоронного марша [курсив мой. — Е.К.] опустили павших товарищей в братские могилы»¹⁶⁵. Данная фраза Рагозина (без ссылок) переключалась в исторические очерки других изданий¹⁶⁶, но наиболее ценным свидетельством можно считать заметку военного обозревателя в минусинской газете «Соха и молот», в которой автор описывал похоронную церемонию более подробно: «Лился нестройно “Похоронный марш”, переменяясь “Марсельезой” и на смерть Чернышевского»¹⁶⁷. Думается, что такой репертуар мог быть исполнен именно оркестром. Поскольку никаких документальных свидетельств о наличии подобного подразделения в составе партизанских войск не найдено¹⁶⁸, то можно предположить, что духовым оркестром изначально располагала именно белая армия, музыканты которой вполне могли оказаться в составе тех новобранцев, что перешли в ходе Белоцарского боя в состав красных партизан.

Партизанская армия соединилась с частями знаменитой 5-й Красной Армии в конце 1919 г., а весной 1920 г. в Туве из числа вернувшихся из-за Саян партизан и местных добровольцев был организован объединенный партизанский отряд под командованием С.К. Кочетова. Авторитет партизанского командира обеспечил Кочетову участие в составе советской делегации во Всетувинском учредительном хурале в августе 1921 г., на котором было провозглашено образование самостоятельного тувинского государства¹⁶⁹.

Говоря об истории военного духового оркестра в Туве, необходимо учесть то, как вообще была поставлена работа оркестров в Красной Армии времен гражданской войны. Обширная документация по музыкальным вопросам, в частности, 5-й армии и Восточно-Сибирского военного округа (ВСВО), представленная в Российском

¹⁶⁴ ЦГА РТ. Ф. 101, оп. 3, ед. хр. 20, л. 15.

¹⁶⁵ Там же. С. 136.

¹⁶⁶ См.: Их не забудет Тува / сост. В. Дубровский. Кызыл, 1967. С. 122.

¹⁶⁷ [Мартын Задека] Белоцарский бой // Соха и молот. 1919. 23 сентября. (Архив Минусинского краеведческого музея им. Мартянова).

¹⁶⁸ В воспоминаниях И.С. Митряшкина отмечена любовь к пению в рядах партизан, хороший певческий голос командира Кочетова, указаны любимые песни, в том числе привезенные с фронтов германской войны («Ты красив, моряк, был сам собою...», «Во солдаты Ваньку мать провожала»), музицирование на гармошке-та-льянке (ЦГАРТ. Ф. 239, оп. 1, ед. хр. 32, л. 16, 19). О духовом оркестре нет ни слова, что, в принципе, неудивительно, если представить реалии тех лет.

¹⁶⁹ История Тувы. Т. II. Новосибирск, 2007. С. 126.

государственном военном архиве (РГВА)¹⁷⁰ ясно показывает, что военные оркестры относились к культурно-просветительным отделениям, а те, в свою очередь, принадлежали агитационно-пропагандистским отделам Красной Армии. Роль духовых оркестров (как и оркестров народных инструментов, отмечаемых в документах «великорусскими», и драматических кружков) рассматривалась в русле идеологической работы, а потому отношение к оркестровому делу в армии эпохи революционных преобразований было весьма серьёзным¹⁷¹. Документы фиксируют активное участие военных оркестров в общественной жизни (выступления в городских парках, на праздниках, озвучивание театральных спектаклей), а также в связи с нехваткой квалифицированных специалистов возможность переформирования оркестровых коллективов и направления музыкантов в разные оркестры¹⁷². Таким образом, в связи с введением в Урянхай в конце 1920 г. подразделений Красной Армии и последующим контролем Реввоенсовета 5-й армии за событиями в крае можно уверенно говорить и о возможности перебрасывания в период 1920-х гг. военных музыкантов и музыкальных инструкторов из-за Саян в Туву, что и позволило сформировать в эпоху ТНР армейскую художественную самодеятельность и музыкальный взвод будущей Тувинской народно-революционной армии (далее — ТНРА).

В музыковедческой литературе уже стало хрестоматийным упоминание имени **Семена Григорьевича Коровина** как первого руководителя военного оркестра Тувы периода 1920-х годов (причём и дирижера, и оркестрантов упоминают как приезжих, в частности, тамбовских). Г. Осипенко пишет о С. Коровине как о военном капельмейстере Красной Армии, возглавившем духовой оркестр кавалерийского полка ТНРА и затем оставшемся в Туве¹⁷³. Но, во-первых, документальные данные опровергают версию о Коровине как о приезжем музыканте, во-вторых, никак не подтверждают его профессионализм. По воспоминаниям красных партизан И. Митряшкина и И. Антипина, братья Коровины — Семён и Иван — были местными (из деревни Сосновка), примкнувшими в ходе революционных событий к партизанскому движению. Они отмечены в литературе как бойцы, проявившие свои боевые качества в ходе Бело

¹⁷⁰ РГВА. Ф. 185, оп. 2, ед. хр. 544 (1919-1921 гг.).

¹⁷¹ Например, в докладе инструктора оркестров 5-й Армии и ВСВО П. Григорьева от 29 апреля 1921 г. по одному только Иркутскому району отмечено 6 оркестров (5 духовых и 1 великорусский), с нормой работы в 10 ежемесячных выступлений, 120-140 часов работы ежемесячно, в том числе 4-х часовыми занятиями (репетициями) ежедневно (кроме праздничных дней). РГВА. Ф. 185, оп. 2, ед. хр. 544, л. 292.

¹⁷² Там же. Л. 266, л. 293, л. 375, л. 399.

¹⁷³ См. указанные выше работы Г. Осипенко.

царского и Тарлашкинского боёв (причем С.Г. Коровин был ротным командиром). Судя по их активному участию в партизанском движении, братья Коровины вряд ли были из старожилов (староверов), вероятнее — из потока прибывших в Урянхай в 1916-1917 гг. переселенцев¹⁷⁴. Отсутствие какой-либо дополнительной биографической информации о С.Г. Коровине в местных источниках и в последнем капитальном исследовании о гражданской войне в Сибири¹⁷⁵ затрудняет ответ на вопрос, почему именно Коровин стал руководителем военного оркестра и чем объясняются его музыкальные знания, позволяющие делать *первые аранжировки тувинского песенного фольклора для духового оркестра* (о которых пишет Г. Осипенко, давая этой деятельности весьма высокую оценку¹⁷⁶). Замечания Г. Осипенко о том, что оркестр Коровина выполнял не только военные функции, а также был весьма широко включен в культурную жизнь новой Тувы (обслуживая общественные массовые мероприятия), в контексте вышесказанного об организации работы оркестров Красной Армии следует рассматривать как совершенно нормальную, обычную работу военного оркестра в тот период. Понятно, что и переложения тувинских песен — уникальные в плане их озвучивания в совершенно чуждом для традиционной культуры варианте (с точки зрения как самого инструментария, так и типа исполнительского состава) — производились с той же идеологической целью.

Музыкальную подготовку С.Г. Коровин мог получить и до революции (если он был приезжим, значит, обучался музыке где-то за Саянами¹⁷⁷), и в период своей военно-партизанской деятельности (что представляется нам более вероятным). Поскольку кураторство Реввоенсовета 5-й армии над процессом установления советской власти в Туве обеспечивало также помощь в подготовке военных музыкантов, то первые переложения тувинских песен на духовой оркестр могли быть выполнены: а) каким-либо грамотным инструк

¹⁷⁴ См.: За свободу народа: сборник воспоминаний красных партизан Тувы. Кызыл, 1957. С. 102, 103, 201; Их не забудет Тува. Кызыл, 1967. С. 82—83, 96.

¹⁷⁵ См. труды историка А. Шекшеева: *Шекшеев А.П.* Гражданская смута на Енисее: победители и побежденные: научное издание. Абакан, 2006; *Его же.* Власть и крестьянство: начало Гражданской войны на Енисее (октябрь 1917 - конец 1918 гг.). Абакан, 2007.

¹⁷⁶ Постановка музыковедом имени Коровина в один ряд с такими известными исследователями, как А.В. Анохин, Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд, представляется нам несколько натянутой, поскольку нет документальных свидетельств фольклористических изысканий Коровина, по которым можно было бы столь уверенно судить о значении его работы (см.: Музыкальная культура Сибири... С. 395).

¹⁷⁷ Однако если он был из приезжих, то сложно представить себе, что в далекий Урянхай, куда стекалась в те годы, в основном, российская беднота, прибыл профессиональный музыкант («военный капельмейстер», как пишет о нем Г. Осипенко), поселившийся в маленькой деревне (если только в его судьбе не было каких-либо исключительных обстоятельств).

тором муз. взводов 5-й армии, присланным в Туву¹⁷⁸; б) Коровиным с помощью такого специалиста; в) Коровиным самостоятельно (если он получил музыкальное образование до революции). В любом случае, авторство С.Г. Коровина (который записывал тувинские песни, вошедшие затем, по свидетельству Мунзука, в сборник «Ырлар», изданный в 1956 г. в Кызыле) в столь важном для развития музыкальной культуры Тувы деле — осуществлении первых аранжировок тувинского фольклора на состав духового оркестра — пока остаётся не вполне доказанным (нотные рукописи оркестровых партитур не сохранились). Оно подтверждается лишь косвенно, на основе воспоминаний М.М. Мунзука, приведённых Г. Осипенко¹⁷⁹.

В период ТНР из небольшого военного отряда (так называемого «правительственного курьера» в составе 10 военных, препровождавших людей в суд) постепенно была сформирована Тувинская народно-революционная армия (ТНРА): в 1923-1929 гг. по составу приближенная к кавалерийскому эскадрону, в 1929-1932 гг. — кавалерийскому дивизиону, в 1932-1946 гг. — уже кавалерийский полк в полном составе. Вскоре после вхождения Тувы в состав Советского Союза ТНРА в ноябре 1944 г. волилась в ряды Красной Армии, став 7-м отдельным тувинским кавалерийским полком в составе Восточно-Сибирского военного округа (ВСВО)¹⁸⁰.

Кавалерийский эскадрон Красной Армии, прибывший в Туву в период гражданской войны, находился здесь до 1929 г., после чего отбыл в Россию, вручив на память ТНРА боевое красное знамя, а вместе с ним и наказ «старшего брата» беречь воинские традиции. В русле этих традиций был создан духовой оркестр Тувинской народно-революционной армии, который состоял из 19 человек¹⁸¹: командира взвода, 2 командиров отделения и 16 «трубачей» (так записано в штатном расписании полка), каждому из которых полагалась лошадь¹⁸², поскольку оркестранты играли также и во время верховой езды (об этом свидетельствуют не только воспоминания ветеранов, но и фотографии). Инструментарий оркестра (поначалу переданный ТНРА красноармейцами) пополнялся из Советского

¹⁷⁸ Уверенно говорить об этом также не приходится, т. к. все документы кав. полка Красной Армии, бывшего в 1920-е гг. в Туве, отсутствуют в местных архивах.

¹⁷⁹ Осипенко Г. Тувинская музыкальная литература... С. 43.

¹⁸⁰ Сведения о развитии ТНРА взяты нами из исторической справки командира 7-го отд. кав. полка ВСВО подполковника Севээнна (ЦГА РТ. Ф. 5, оп. 1, ед. хр. 7, л. 1-6).

¹⁸¹ Однако состав военного оркестра на фото, запечатлевшем торжественную встречу тувинских добровольцев с фронта в 1944 г., по количественному составу явно больше — около 30 человек (скорее всего, для столь торжественного случая были привлечены дополнительные ресурсы из советских учреждений).

¹⁸² ЦГА РТ. Ф. 5, оп. 1, ед. хр. 6, л. 5.

Союза по линии государственных заказов от военных ведомств ТНР: на 1936 г. и 1937-1938 гг. заявлены по 2 кавалерийские сигнальные трубы, а на 1939 г. — уже полный комплект музыкальных инструментов для ТНРА¹⁸³.

Один из выдающихся деятелей в истории тувинской армии **Семен Хунаевич Севен (Севээн) (1909-1983)** так вспоминал о формировании музыкального взвода ТНРА: «В 1929 году, до второй половины июня, в Кызыле был эскадрон. Наше тувинское войско было в дружественных отношениях с эскадроном. В казарме у красноармейцев, хотя не знали русского языка, мы объяснялись жестами. Конные учения проходили вместе. Когда они уезжали, устроили проводы, благодарили друг друга. Кроме этого, мы поменялись флагами. Начиная с этого дня половину солдат решили обучать музыке. Среди них был и я. Во взводе были Мандыт, Агбаан, Мунзук, Чан- чып, Содунам, Ажырбас, Ангыр-оол и другие товарищи, с которыми я начал учёбу. Музыке нас учил бывший партизан Коровин. Сначала учили ноты — *до, ре, ми, фа, соль, ля*, а потом на оркестре выучили играть “Интернационал”. Я научился играть на инструментах труба и корнет. В тувинской армии в 1929 году так был создан музыкальный взвод. Я так думаю, что с созданием оркестра была начата тувинская профессиональная музыка. Зимой 1929-1930 гг. мы были уже музыкантами, нас приглашали играть на войсковых и конных маршах, и на праздниках. А в 1930 г. с января я начал учиться на командира музыкального взвода»¹⁸⁴. Так, с начала 1930-х гг. оркестром ТНРА руководит Севээн, ставший первым дирижером военного духового оркестра среди тувинцев. Дальнейшие события направили его жизнь в русло военно-партийной карьеры.

Родом из Сут-Хольского кожууна (местечко Ишкин), 7-8-летним мальчиком **Севээн** из рода *ондар* жил в качестве ученика-прислужника у ламы Верхне-Чаданского хурэ и мог бы в будущем стать хураком, если бы не сбежал от жестокого ламы. Вскоре отец Кара-Хунааумер, оставив на него все заботы о семье. На весь аал Севээн стал владельцем единственного кремниевоего ружья, кормившего его семью охотника. В революционные годы он служил в ТНРА (1929-1931), что и определило его дальнейший путь военного. 1931-1933 гг. — учился в КУТВе, затем — командир арт. взвода ТНРА. Закончив в 1937 г. артиллерийское училище в г. Сумы на Украине, а затем в 1942 г. — Военную академию им. Фрунзе в Москве, Севээн стал невольным участником начавшейся Великой Отечественной войны (студенты академии в июне 1941 г. находились на тактических учениях под

¹⁸³ ЦГА РТ. Ф. 116, оп. 1, ед. хр. 2, л. 27 об., 34, 41 об.

¹⁸⁴ *Севен С.Х.* Воспоминания, г. Кызыл, январь 1970 г., рукопись на тув. яз., 118 с., пер. на рус. яз. Р.Р. Севен. Личный архив семьи Севен (идет передача в ЦГА РТ); публикуется впервые.

Каунасом, где вскоре и пришлось напрямую столкнуться с фашистами, также участвовал в обороне Москвы). Интересная деталь: в эти годы ему также удалось принять участие в съёмках художественного фильма «Его зовут Сухээ-Батор» на Мосфильме (в главной роли снялся известный актёр Свердлов). Севээн сыграл эпизодические роли священнослужителей- лам, один из которых стал коварным отравителем Сухээ-Батора. Как иностранного военного в 1942 г. Севээна отправили домой в Туву, где он, назначенный командиром ТНРА (в этой должности пробыл до 1946 г.), занимался сборами тувинских добровольцев на фронт, сопровождал их до границы. Демобилизовавшись, возглавил отдел УМВД по Тувинской АО. В начале 1950-х гг. С.Х. Севен (его имя стало фамилией и изменилось в написании) — активный организатор сети «Добровольного общества содействия армии, авиации и флоту» (поначалу ДОСАРМ, впоследствии — ДОСААФ), возглавлял эту организацию и сотрудничал с героем войны, легендарным лётчиком Покрышкиным, который лично оказывал помощь в развитии тувинской ДОСААФ. Далее Севен продолжил работу по партийной и хозяйственной линии: с 1955 г. был одним из секретарей, а вскоре возглавил Сут-Хольский райком КПСС, с 1961 г. — инструктор Са-рыг-Сепского райкома КПСС, с 1962 по 1967 год — председатель колхоза «Тере-Холь» в Кунгуртуге, после чего вышел на пенсию¹⁸⁵.

Из приведенных воспоминаний С.Х. Севена также следует, что С.Г. Коровин, помимо музыкальных познаний, обладал несомненным педагогическим талантом: за столь короткий срок ему удалось воспитать реально функционирующий оркестровый коллектив. В частности, Коровин дал начальное музыкальное образование и будущему знаменитому артисту театра и кино, одному из первых авторов песен новой Тувы **Максиму Монгуясуковичу Мунзуку (1910—1999)**¹⁸⁶. Мунзук служил в военном оркестре в 1929-1932 и 1934-1936 гг.¹⁸⁷, будучи поначалу помощником Коровина, а позже и

¹⁸⁵ Биографические сведения о С.Х. Севене предоставлены его детьми — А.С. Севеном и Н.С. Узбек, а также почерпнуты нами из вышеуказанных воспоминаний самого С.Х. Севена (рукопись) и архивных документов (автобиографии, личные листки по учёту кадров).

¹⁸⁶ Г. Осипенко пишет также о том, что Коровин приобщил Мунзука к записи и аранжировке тувинских народных песен (см.: Музыкальная культура Сибири... С. 395). Эти сведения подтверждает внук М.М. Мунзука, музыкант-ударник и композитор-песенник Момбужай Сайдаш. См.: *Момбуокай С., Лопсан Н.А.* Максим Мунзук — знаток тувинского фольклора // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф. Вып. 1 / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 49.

¹⁸⁷ Эти сведения взяты нами из вышеуказанной статьи С. Момбужая и материалов Б.-М. Тулуша. См.: *Тулуш Б.-М., Карелина Е.К.* Из истории исполнительства на духовых инструментах в Туве // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. материалов науч.-практ. конф. Вып. 1 / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 9.

добровольно вступил в рядовые ТНРА» и что С.Г. Коровин, заметивший способности юноши (Мунзук прекрасно играл на бызанчы), «обучил Максима нотам, музыкальной грамоте. [...] научил играть на трубе. И он же, этот первый учитель, которому Максим Монгужу-кович благодарен всю жизнь, посоветовал властям ТНР отправить для обучения музыке юношу в Москву»¹⁸⁸.

Мунзук¹⁸⁹ (происходивший из рода *оюн*) родился в Танды в семье простых аратов (мать батрачила на буддийских лам, а отец был табунщиком), рано осиротел: мать умерла, когда мальчику было 13 лет. После смерти отца, в 17 лет юноша поступил в ряды ТНРА, где и оказался в числе первых оркестрантов. Известно, что в ноябре 1932 года Мунзук, получив направление в музыкальный вуз, пытался поступить в музыкальное училище им. Гнесиных, но не был принят из-за опоздания и отсутствия необходимой подготовки. По настойчивому требованию Мунзука остаться в столице консульство ТНР, учитывая опыт службы в армии, направило его в танковое училище (будущую бронетанковую академию), закончив которое Мунзук с дипломом танкиста и правами шофера сопровождал первые две грузовые машины в Туву¹⁹⁰. Некоторое время руководил духовым оркестром ТНРА. С открытием театра-студии был приглашён в качестве заведующего театральным отделением учебного комбината, где вёл многие музыкальные дисциплины. Дальнейшая карьера М.М. Мунзука прочно связана с развитием театра и профессионального искусства Тувы, в истории которого его имя стоит на почётнейшем месте. В театре Мунзук сыграл свыше

70 разнообразных ролей, самостоятельно и совместно поставил около 30 спектаклей (в т.ч. «Сумонный учитель», «*Маны-Кара*»), также сам писал и ставил пьесы, некоторое время возглавлял театр в качестве директора. Является одним из первых тувинских песенных композиторов, помогал записывать песни своих коллег, входил в состав песенной комиссии ДНТ, был членом худсовета Тувинской филармонии. Кинодебютом Мунзука стала роль в фильме Свердловской киностудии «Люди голубых рек» (1959). Уйдя на пенсию в 1972 г., в последние 20 лет творческой жизни работал в кино, снявшись в 22 кинофильмах (в т.ч. «Сибириада» А. Михалкова-Кончаловского, «Пропажа свидетеля» и «Голубка» В. Назарова, «Валентина» Г. Панфилова, «Последняя охота» И. Шешикова и др.). Кинороль Дерсу Узала в одноимённом фильме (1975), который снял знаменитый японский режиссёр Акира Кurosawa, принесла тувинскому актёру

¹⁸⁸ Найдакова В.Ц. Тувинский театр: уч. пособие. Улан-Удэ, 1999. С. 129.

¹⁸⁹ Биографическая справка составлена с опорой на материалы: Найдакова В.Ц. Тувинский театр... С. 128-134; Дугержаа Г. Максим Мунзук // Люди тувинского театра: творческие портреты / сост. М.А. Хадаханэ. Кызыл, 1971. С. 32-41.

Эти сведения со слов самого Мунзука также изложены П. Ивановым. См.: Иванов П. Ф. Там за Саянами: рассказы. М., 2006. С. 86.

Золотой приз, Мунзук как исполнитель роли Дерсу был награждён премиями Давида де Донателло (Италия) и французских кинокритиков за лучшую актёрскую игру (1977). Труд М.М. Мунзука был отмечен почётными званиями «Заслуженный артист РСФСР», «Народный артист Тувинской АССР». Культурные традиции любимой народом актёрской четы Мунзук — Кара-Кыс продолжают их дети, среди них: телережиссёр, директор общественного фонда «Дерсу Узала», лидер-организатор экологического кинофестиваля «Живая тропа Дерсу» Светлана Мунзук и звезда современного тувинского театра, заслуженная артистка России, депутат Верховного Хурала РТ Галина Мунзук.

К имеющейся (и к большому сожалению, весьма скупой) информации о С.Г. Коровине нам удалось прибавить некоторые сведения: документы свидетельствуют, что братья Коровины (прошедшие революционную «чистку» и доказавшие свой статус красногвардейцев и красных партизан с соответствующими правами на социальные льготы) после революционных событий проживали в Кызыле¹⁹¹ и что в 1940 году С.Г. Коровин руководил оркестром духовой музыки — кружком художественной самодеятельности в Клубе советских граждан г. Кызыла¹⁹². Судя по фото периода конца 1930—1940-х гг. (см. человека в кепке на первом плане), Коровин и дальше принимал участие в работе военного оркестра.

В последующей истории военного оркестра ТНР отметим имена Л.И. Израйлевича и С.Х. Красного, руководивших данным коллективом в период 1940-х годов. Высоким уровнем музыкального профессионализма выделялся **Леонид Иосифович Израйлевич (1909-1993)** — прибывший в Туву советский специалист, профессиональный трубач и капельмейстер, талантливый композитор. Выполняя работу дирижера-инструктора, он руководил работой оркестра, пополнял его репертуар (в частности, сделал обработки народных тувинских песен¹⁹³), занимался музыкальным обучением своих подчинённых, среди которых успехами в игре отличались Биче-оол (сигнальщик-трубач), Сенокосов (корнет), Иванков и Красный¹⁹⁴. Игра на трубе как общий интерес связала Израйлевича дружбой с командиром тувинской армии Севеном, ранее прошедшим музыкальную школу Коровина. Бывший оркестрант ТНРА времён Великой Отечественной войны П.Ф. Иванков в своих воспоминаниях восторженно пишет об Израйлевиче: «[...] играл он бесподобно. Ни

¹⁹¹ Например, в 1934 году Семен Коровин имел адрес — Ленинская, 53, а в 1957 году — Песочная, 11 (ЦГА РТ. Ф. 227, оп. 2, ед. хр. 1, л. 14, 15; Ф. 239, оп. 1, ед. хр. 55, л. 7).

¹⁹² ЦГА РТ. Ф. 227, оп. 1, ед. хр. 29, л. 65.

¹⁹³ Осипенко Г. Тувинская музыкальная литература... С. 55.

¹⁹⁴ Эти сведения собраны музыкантом-гобоистом, композитором Б.-М.И. Ту-лушом. См.: Тулуш Б.-М., Карелина Е.К. Из истории исполнительства... С. 99.

раньше, ни позже мне не приходилось слышать такого завораживающего тембра трубы и столь виртуозной, богатой импровизациями техники исполнения на ней. Мелодии Чайковского, Рахманинова, Кальмана, Глинки и собственных сочинений Маэстро отражались на лесных берегах многократным эхо, создавая сказочное очарование. Именно тогда я сделал выбор: либо стану трубачом таким как Израй-левич, либо оставлю музыку навсегда. Мне было тогда 14 лет»¹⁹⁵.

Уроженец Ростова-на-Дону, выпускник Ростовского музыкального училища, Леонид Израйлевич продолжил свое образование в стенах Ленинградской консерватории (класс дирижирования проф. Н.В. Михайлова, класс трубы проф. А.Н. Шмидта), закончив которую в 1940 году, вскоре был направлен на работу в ТНР. Глава Комитета по делам искусств при Совете Народных комиссаров СССР, литературовед Б.М. Храпченко, направляющий Леонида в Туву, заметил: «Раз уж ты родом из Ростова, вырос на Дону, то толк в лошадях знаешь». Умение держаться в седле, действительно, помогло Израйлевичу, когда в поисках молодых кадров он ездил по дорогам Тувы, когда с военным оркестром в помощь фронту организовывал концерты по районам. Помимо военного оркестра, до приезда в ТИР группы специалистов-музыкантов (Р. Мироновича, А. Аксёнова и др.) Л. Израйлевич также возглавлял музыкальную часть театра, дирижировал хоровым коллективом театра, создавал для него репертуар. Начавшаяся Великая Отечественная война определила ведущей патриотическую тематику творчества тех лет: среди сочинений Л. Израйлевича тувинского периода его жизни - песни (отметим широко звучавшую «*Тулчуушкунче!*» («На бой!») на ст. С. Пюрбю, ставшую боевым гимном тувинских добровольцев), марши и др. Музыкант был награжден Почетной грамотой и Орденом труда ТНР. Годы работы в Туве (1940-1944) стали важными для Израйлевича — композитора, т. к. здесь он приобрёл первый опыт в освоении национального своеобразия музыки азиатских народов: после ТНР он работал также в Киргизии и Бурятии, возглавлял Бурятский ансамбль песни и танца, вносил свой вклад в развитие композиторского творчества этих республик (отметим такие сочинения конца 1940-х гг., как Киргизскую увертюру и Фантазию «Бурят-Монголия» для оркестра народных инструментов). Возвратившись в 1955 году в родной Ростов-на-Дону, Израйлевич обращается к донской тематике и казачьему песенному фольклору, создаёт целый ряд сочинений, среди них: камерно-вокальные и хоровые композиции, крупные произведения — хоровая легенда «Трубачи Первой Конной» на ст. В. Саянова (1957), вокально-симфонические сочинения «Ты кормилец наш славный Тихий Дон» (1967), «Казачья слава» (1984), симфонический сказ «Азов-град» (1987), симфоническая трилогия о Доне («Сказ о Федоре Подтелкове», «Дума о Доне», «Родина») и др.

¹⁹⁵ Иванков П.Ф. Там за Саянами... С. 42-43.

воспитанию исполнителей-трубачей и создание специального репертуара (Концерт-поэма для трубы с оркестром, «Патетический триптих» для 3 труб с литаврами, 13 пьес для трубы соло на киргизские народные темы). Регулярно приезжая в Туву по линии Союза композиторов СССР, поддерживая дружеские связи с тувинскими композиторами и артистами (заложенные в годы его работы в театре ТНР), он и в творчестве, по сути, никогда не порывал с тувинской тематикой, что отразили его сочинения 1940-1980-х гг.: «Тувинские акварели» для фортепиано (1946), Тувинский танец с тарелочками для симфонического оркестра (194-7), музыкальное сопровождение циркового аттракциона труппы В. Оскал-оола «Фауна Тувы», песня «Сердце арата» и тувинская симфоническая сюита «В стране голубой реки» (1970), Тувинский вокальный цикл, кантата «Праздничная», симфония-поэма «Саянские кедры» (1974), «Месяцегей» и «Саянская рапсодия» (на тувинскую и бурятскую темы) для скрипки с фортепиано, детская опера «Охотник Кудер и лис Стоум» на либретто В. Серен-оола (1989). Творческая деятельность Л.И. Израйлевича, профессора Ростовского музыкально-педагогического института, была отмечена почётными званиями заслуженного деятеля искусств Бурятской АССР (1963), Тувинской АССР (1969), РСФСР (1979)¹⁹⁶.

Видный общественный деятель Советской Тувы **Сергей Хочкович Красный (1919-2006)** вспоминал, что когда в Туву в начале 1940-х гг. прибыли советские специалисты-музыканты, то в их общении с армейцами ТНРА Тюлюш Кечил-оол (легендарный командир эскадрона тувинских добровольцев) был переводчиком. С началом репетиций Красный также стал пробовать играть на корнете. Вскоре Израйлевич обратился к военному комиссару Шома и попросил зачислить Сергея Красного в музыкальный взвод, назначив старшиной. Во время войны Красный был уже младшим лейтенантом и командиром музыкального взвода. Они играли на всех маршах (в том числе лыжных маршах-бросках), особенно запомнился марш-бросок из Сарыг-Сепе в Кызыл, который сопровождался полностью игрой оркестра, двигающегося верхом на конях.

Полный список оркестрантов духового военного оркестра периода 1944 года, составленный С.Х. Красным, содержит 26 имен: В. Виднеев, Иванков, Сенокосов, Селезнев, Дигик, Бавуу, В. Муравьев, К. Голубцов, Калмыков, Даржаа, Биче-оол, Бопуу, Ким-оол, Ар-бай-оол, Маадыр-оол, Канчыр-оол, Опай, П.Ч. Чолдак-оол, Агбаан, Б.Ф. Бады-Сагаан, Чамзы, Горин, Кузнецов, Н.Л. Кылын-оол, Норбу

¹⁹⁶ Биографические сведения о Л.И. Израйлевиче взяты из рукописного очерка ст. преп. Ростовского гос. муз.-пед. института, канд. иск. НА. Мещеряковой, иных газетных материалов, посвященных творческой деятельности композитора (Личный архив Е.К. Карелиной) См. также: *Бернандт Г.Б., Ямпольский ИМ. Советские композиторы и музыканты Северного Т. И. М. 1978. С. 262*

и дирижёр С.Х. Красный¹⁹⁷. Летом военный оркестр также играл на танцплощадке в городском парке, выполняя дополнительную социальную — досугово-развлекательную — функцию (именно там Красный познакомился со своей будущей женой). Поэтому в репертуаре оркестра было немало вальсов и другой лёгкой, танцевальной музыки¹⁹⁸.

Симптоматично, что своё имя он получил в честь партизанского командира С.К. Кочетова, да и фамилия отражает ту эпоху, в которую родился Сергей Красный. Тяга к музыке заметно проявилась в детстве: 10-летний мальчик сам смастерил себе для игры балалайку и бызанчы, сделав струны из конского хвоста. А в 1939 г. даже играл на скрипке: в с. Медведевка жил русский скрипач, после смерти которого его вдова продала Сергею инструмент. Шестилетний период службы в ТНРА с 1940 по 1946 год (в том числе в качестве командира музыкального взвода) стал началом для дальнейшей карьеры С.Х. Красного — талантливого руководителя. В 1946 г. работал начальником областной школы Осоавиахима, с 1948 года начал трудовой путь в исполнительных органах власти: в 1951 г. — зам. председателя Барун-Хемчикского райисполкома, в 1957 г. — председатель Дзун-Хемчикского райисполкома, с 1959 по 1973 год — председатель исполкома Кызылского городского Совета. В период 1963-1980 гг. — депутат и зам. Председателя Президиума Верховного Совета РСФСР, секретарь Президиума Верховного Совета Тувинской АССР. Его общественно-политическая деятельность была отмечена рядом государственных наград. Много сделав для развития тувинской столицы в бытность свою мэром, он с полным правом носил звание «Почётный гражданин г. Кызыла». Музыкальные способности отца унаследовала его дочь Надежда, ставшая профессиональной певицей и гордостью тувинской культуры¹⁹⁹.

О начальном репертуаре духового оркестра, звучавшем в годы пребывания в Туве частей Красной Армии и в период становления оркестра ТНРА, можно косвенно судить по нотам, сохранившимся в библиотеке тувинского отряда пограничных войск²⁰⁰. Ноты — в основном дореволюционного издания, но такие часто использовались и

¹⁹⁷ Список приведен в соответствии с записями С.Х. Красного на обороте фото (личный архив семьи Красных).

¹⁹⁸ Воспоминания С.Х. Красного с его слов записаны его дочерью Н.С. Красной (рукопись, личный архив Н.С. Красной, г. Москва).

¹⁹⁹ Биографические сведения взяты из воспоминаний, записанных Н.С. Красной, а также из газетных материалов («Центр Азии», 2006, № 48; некролог в «Тувинской правде»),

²⁰⁰ Описываемые ноты предоставил нам музыкант-трубач оркестра погранот-ряда Мерген Монгуш.

²⁰¹ На нотах есть указания: «Аранжировка для военной музыки, собственность издателя Бюро инструментовки пьес Я.И. Богорада, Симферополь, Крым», также на одном из вальсов припечатано: «Перепечатка и копирование воспрещена. За

Список сохранившихся нот (всего 10 полных произведений): марш «Тоска по родине», f- moll, соч. Д. Трифонова; марш «Страдалец», f- moll, на мотив романса «Не для меня пришла весна», состав. А. Семенов; марш «Чайка», g- moll, соч. Е.Ю. Жураковского; марш «Почта», Es-dur, соч. И. Вагнера; марш «Ямщик», B-dur, на мотив песни «Вот мчится тройка удалая», состав. М. Ульштейн; вальс «Сон в окопах», f- moll, соч. А.П. Гуммеля; вальс «Задушевные звуки», f- moll, соч. И.А. Донского; «Всегда весёлый» Беглый марш, Es-dur, соч. Бюленс; марш «Дни нашей жизни», g- moll, соч. Чернецкого (сына) — без указания издания, рукопись; «Кузница в лесу» (характерная пьеса), Es-dur, соч. Эйленберга. Состав оркестра в большинстве пьес следующий (в партитуре - 20 строк для партий): флейта и пикколо, 4 кларнета (1 Es, 3 B), корнеты Es и B (указано — «только для медного хора»), 3 трубы (1 B, 2 Es), 3 альты Es, 4 валторны Es, 3 тенора B, 1 баритон, 3 тромбона (2 тенора, 1 бас), басы, малый и большой барабаны.

Впоследствии нотная библиотека (как показывают архивные материалы)²⁰² пополнилась советскими изданиями 1933-1942 гг.: помимо ходовых военных маршей, танцевальных пьес, армейских сюит, специальных сборников пьес РККА, «Интернационала» Дегейтера и гимна СССР Александрова, список содержит также Увертюру Иванова-Родкевича, «Танец советских матросов» Глиэра, марш Вагнера, «Осеннюю песнь», чардаш и менуэт Чайковского, «Славянский танец» и марш Дворжака, сборники пьес Мендельсона и Глазунова. Обзор нотной библиотеки, хотя и косвенно, но всё же помогает в определённой степени воссоздать репертуар духового оркестра периода ТНР. Добавим также фрагмент из газетного репортажа о торжественной встрече тувинских добровольцев в Кызыле: «17 июня 1944 года [...] улица перед зданием Правительства. Проходит строем добровольческий отряд. Оркестр исполняет “Юбилейную” [по всей видимости, речь идёт об увертюре. — Е.К.]»^Ж.

Таким образом, репертуар военного оркестра в Туве периода 1920—1940-х гг., включавший военную, русскую и зарубежную классическую, популярную и революционную музыку, аранжировки тувинских мелодий, сочинения Л. Израиловича и других советских авторов, исполняемые в разных районах Тувы, знакомил её жителей с различными по стилистике образцами музыкальной культуры, способствуя формированию той необходимой почвы, на которой впоследствии могли «взойти ростки» авторского музыкального творчества и появиться первые тувинские композиторы.

кон об авторском праве от 20 марта 1911 г.». На одном из экземпляров также есть пометка «Издание Петроградского Б.900 И. Бюро инструментовки» с размытой печатью агат, музсектора.

²⁰² ЦГА РТ. Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 3, л. 59, 73.

²⁰³ Тувинская правда. 1944. № 51.

Напомним, что в 1940 г. в Клубе советских граждан г. Кызыла функционировал кружок — «оркестр духовой музыки» (под руководством Коровина), занятия которого проводились по воскресеньям с 10 часов дня²⁰⁴. Вероятно, такой график работы кружка (только по выходным) был связан с тем, что для полноты состава и звучания привлекались военные оркестранты (т. е. состав этого оркестра был смешанный — «гражданско-военный»). В любом случае, именно военный оркестр положил начало развитию гражданского *городского духового оркестра*: сначала через пропаганду духовой музыки, затем — через кружковую деятельность. В 1946 г. военные оркестранты были демобилизованы и переведены на работу в ДК им. Сталина, причём именно оркестр обеспечивал львиную долю плана доходов ДК²⁰⁵. Штатное расписание духового оркестра при ДК включало 19 единиц — дирижер и 18 оркестрантов (баритон — 3, корнеты — 4, альты — 4, басы — 3, тенора — 2, барабаны — 2)²⁰⁶. В связи с тем, что в эти же годы национальный театр переходил в здание ДК (ныне — здание филармонии), духовой оркестр, поначалу подчинявшийся ДК, вскоре стал театральным оркестром²⁰⁷. В оркестре в этот период (1946-1947 гг.) работали: М.С. Бавуу, Огнев, Сенокосов, А.А. Опай, Норбу, Буга, Попуу, Бурга, Чамзы, Колмыков, Ким, Перликов, Мостин, Даржаа, Дигиг, Кузнецов, Маадыр-оол, Кылын-оол, Юшков, Г.И. Зенцов, Горин. Руководили оркестром в эти годы Лаптан и Зенцов²⁰⁸. В театр же были переданы нотная библиотека и инструментари оркестра.

Интересно, что армейский духовой оркестр стал настоящей школой жизни и своеобразным «трамплином» в дальнейшей карьере для многих его воспитанников, нашедших свое призвание в различных областях: в искусстве и театре — как Мунзук и Бады-Сагаан, в военном деле — как Севен, в общественно-политической жизни — как Красный, в органах МВД — как Бавуу, или в научной сфере — как Иванков и др.²¹⁰.

²⁰⁴ ЦГА РГ. Ф. 227, оп. 1, ед. хр. 29, л. 65.

²⁰⁵ К примеру, в 1946 году доходы от работы духового оркестра составляли более 80% от общей суммы поступлений, в то время как от показа спектаклей драм, кружка — чуть больше 10% (ЦГА РГ. Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 4).

гое ЦГА РГ. Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 4, л. 27.

²¹⁷ ЦГА РГ. Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 4, л. 131, 134.

²⁰⁸ ЦГА РГ. Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 4, л. 90, л. 113; Архив ТМДТ, папка «Приказы по личному составу за 1947 г.» — приказы от 6.01.47 и 7.01.47.

гое Дкты передачи духовых инструментов и нот от 5 января 1947 г. подписаны Тамдыном, Лаптаном и Бавуу (ЦГА РГ. Ф. 240, оп. 1, ед. хр. 4, л. 58, 59, 73).

²¹⁰ На данный момент нам удалось составить биографические справки лишь на некоторых деятелей военного оркестра ТНРА. Надеемся, что уточнением биографий других людей, начинавших свою карьеру в этом оркестре, займутся последующие исследователи.

Бады-Сагаан Борис Филиппович (1928–2007) — уроженец Чадана, после окончания школы в Кызыле проходил военную службу в музыкальном взводе кавалерийского полка ТРНА. После окончания службы в 1947 году был принят в театр на работу в качестве актера. До конца жизни Бады-Сагаан остался верен театру, создав на сцене яркие национальные образы Сарыг-Ашака в «*Хайыраан бот*» В. Кок-оола, Дарган-оола в «Красном потоке» С. Пюрбю и др. пьесах тувинских авторов. Запомнился тувинскому зрителю также в классических ролях: Городничего и почтмейстера Шпекина из «Ревизора» и Глова-старшего в «Игроках» И. Гоголя, Купца в «Бедность — не порок» А. Островского, Мастакова в «Старике» М. Горького, солдата Шадрина в «Человеке с ружьем» Н. Погодина и др. Актёр был органичен и в азербайджанской оперетте (образ Султан-бека из «Аршин мал-алан» У. Гаджибекова), и в спектакле японского драматурга (хозяин чайного домика в «Масляном аде» М. Тикамацу). Труд ветерана тувинской сцены, члена Союза театральных деятелей РФ был отмечен наградами: почетными званиями «Заслуженный артист Республики Тыва», «Народный артист России», Государственной премией Республики Тыва²¹¹.

Бавуу Михаил Семис-оолович (1919–19??)²¹² — ровесник Сергея Красного, происходил из аратской семьи рода Монгушей Дзун-Хемчикского кожуна (сумон Баян-Тала). Служил в ТНРА в 1940–1946 гг. в качестве командира отделения музыкального взвода (взводом командовал С. Красный, а учил музыке и руководил оркестром Л. Израйлевич). После демобилизации М. Бавуу остался в составе духового оркестра (перешедшего в ведомство ДК им. Сталина) в качестве его инспектора. В период подчинения оркестра театру в 1947 г. Бавуу также некоторое время совмещал инспекторство оркестром с работой инспектора театрального хора. С 1948 г. Бавуу уходит от музыкальной карьеры: работает корректором в издательстве газеты «Шын», получает образование в облпартшколе и ВППШ, работает инструктором Тувинского обкома КПСС. Как инструктор обкома в 1954 г. привлекался к работе комиссии Дома народного творчества по приему новых песен²¹³. А с 1956 г. связывает свою судьбу с органами МВД: в 1956–1968 гг. — зам. начальника ОИТК УВД Тувинского облисполкома, с 1963 г. — зам. начальника по политико-воспитательной работе отделения мест заключения МВД Тувинской АССР. В период работы в ИТК-3 немало труда вложил в открытие общеобразовательной школы и организацию профессионально-технического обучения осуждённых, вёл активную воспитательную и просветительскую работу. В 1971 г. уволился из органов МРЛ по болезни. *Среди наград — медали всех*

²¹¹ Биографические сведения взяты из некролога («Тувинская правда», 3 ноября 2007) и из книги В.Ц. Найдаковой «Тувинский театр» (Улан-Удэ, 1999).

²¹² Год смерти М.С. Бавуу на данный момент установить не удалось.

²¹³ ЦГА РТ Ф. 188, оп. I, ед. хр. 1, л. 13.

²¹⁴ Биографические сведения установлены по личному делу М.С. Бавуу. — Архив МВД по РТ. Архивное личное дело № 4949.

Иванков Петр Фёдорович (1929 г.) — один из самых молодых оркестрантов ТНРА периода 1940-х гг., родом из местных русских (его отец работал в артели по разведке и добыче золота на прииске Ими в районе Кунгуртуга юго-восточнее оз. Тере-Холь). Учился в начальной школе пос. Тоора-Хем на Тодже. Отец воевал на фронтах Великой Отечественной войны, в 1943 г. был тяжело ранен, скончался в госпитале. С началом войны Петр ушел из 5 класса школы в оркестр ТНРА. Впоследствии о подвигах тувинских добровольцев П.Ф. Иванков написал пьесу «По велению сердца», которая ставилась на сцене Тувинского музыкально-драматического театра (режиссер С. Оюн, роль Кечил-оола исполнял А. Оор-жак). Поддерживал в Туве многолетнюю дружбу с артистом М.М. Мунзуком, математиком Х.О. Ондаром. Жизненный путь Петра Иванкова — это блестящая научная карьера: работал преподавателем Военной академии им. М.В. Фрунзе, дважды доктор наук, президент Российской Народной Академии наук, главный редактор журнала «Академические записки», лауреат Международного конкурса «России верные сыны» (2005). Его имя занесено в энциклопедии: «Великая Россия. Имена» (2003), «Лучшие люди России» (2005), «Who is Who в России» (2006). Проживает в Москве²¹⁵.

Документ того же времени, фиксирующий договор между театром и парком культуры и отдыха, в котором указано, что «дирекция парка приглашает духовой оркестр театра (16 чел.) для игр на гуляния и танцах»²¹⁶, отражает функционирование духового оркестра как неотъемлемого элемента *городской массовой культуры* в Туве. Окончательно статус городского оркестра был закреплён приказом № 76 от 5 мая 1947 г. о передаче духового оркестра в распоряжение горсовета депутатов трудящихся г. Кызыла. По документам состав оркестра на тот момент — 13 человек (дирижер Г. Зенцов, инспектор М. Бавуу, оркестранты - Папуу, Опай, Даржаа, Норбу, Буга, Чамзы, Арбак Ким, Колмыков, Огнёв, Кылын-оол, Сенокосов)²¹⁷. В период конца 1940-х — первой половины 1950-х гг. на танцплощадке парка (уже тогда прозванного кызылчанами «верандой») духовой оркестр играл модные фокстроты, вальсы, танго, чардаши, кадрили, а также танцы, называемые молодёжью тех лет «падэкатр», «падэспань», «молдавеняска», «жох», «тустеп» и «вышибаловка» (быстрый фокстрот, завершающий вечер)²¹⁸. Традиции военного духового оркестра были продолжены деятельностью **оркестра погранотряда**, расцвет которого приходится на период 1960-1980-х годов.

²¹⁵ Биографические сведения почерпнуты нами из книги П.Ф. Иванкова «Там, за Саянами» (М., 2006).

²¹⁶ ЦГА РТ. Ф.240, оп. 1, ед. хр. 4, л. 137.

²¹⁷ Архив ТМДТ, папка «Приказы по ТМДТ за 1947 г.».

²¹⁸ Сведения сообщены А.В. Безязыковым, Л.Л. Бузыкаевой, Н.С. Узбек.

Удивительно, как линии развития всех видов оркестров в Туве периода ТНР (храмового, военного и театрального) смогли соединиться в судьбе одного человека. Это был **Константин Чульдumo- вич Тамдын (1911-1990)**, сыгравший особую роль в становлении тувинского национального оркестра.

Дамдын Кара-Сал, родом из местечка Мойналык Дзун-Хемчикского кожуна (близ села Хайыракан), рано лишился отца и вместе с одним из братьев был взят на воспитание дядей по материнской линии Кара-Салом Чульдумом, который дал детям свое имя. В 1921-1929 гг. Дамдын обучался в Чаданском Устуу-Хурээ. За эти годы он получил начальное и среднее образование, прошел обряд посвящения на должность унзата в монгольском сумоне Улангом. В хурэ он был музыкантом-солистом, играл на бушкуре, бурэ и туне. Революционные годы заставили круто изменить духовную карьеру: по примеру своего друга, преподающего в хурэ монгольский и тибетский языки, Кара-Сал Дамдын записался в ряды аратской революционной партии. В начале 1930-х гг. молодой энергичный парень работал почтальоном. С 1933 г. был призван в ТНРА. Армейские годы — это время общения с В. Кок-оолом и участия в кружковой работе. В 1935 году был назначен заведующим армейским клубом. Особенно любил духовой оркестр, в котором играл на трубе. От капельмейстера духового оркестра М. Мунзука Дамдын получил знания по европейской нотной грамоте. В 1936 г. Кара-Сал Дамдын поехал учиться в культурно-просветительское училище в Бурятию (г. Улан-Удэ). Вернувшись в Туву, включился в развитие художественной самодеятельности, организовал в 1939 г. первую в Дзун-Хемчикском районе агитационно-культурную бригаду «Красная юрта». В 1940-е годы был принят в театральную студию, в которой сразу завоевал авторитет, был назначен инспектором театрального оркестра и мастером по изготовлению и ремонту национальных инструментов. Доброта характера снискала ему также любовь и уважение коллег (например, когда молодые Кара-кыс и Максим Мунзуки стали законными супругами, Дамдын великодушно уступил им свою большую комнату в общежитии). В годы учёбы его самым близким другом был Александр Лаптан. В период советской паспортизации Дамдын взял себе по совету своего учителя Мироновича имя Константин, таким образом, став Константином Чульдumo- вичем Тамдыном. В 1948 г. Тамдын покинул театр и уехал в родной кожуун, где создал ансамбль русских народных инструментов. С 1950 г. работал в Чадаане художественным руководителем ДК, активно создавал агитационные культурные бригады, ансамбли народных инструментов, сочинял стихи. С 1955 г. — организатор и зав. сельским домом культуры, а также воспитатель школы-интерната в родном селе Хайыракан, с 1970 г. — директор Чадаанского ДК (одновременно возглавлял духовой оркестр ДК), с 1975 г. работал преподавателем по классу тувинских народных инструментов в детской музыкальной школе

любительские оркестры духовых и тувинских народных инструментов, руководил самодеятельными хоровыми коллективами, организовал молодежный вокально-инструментальный ансамбль, преподавал музыку в общеобразовательной школе. Также сочинял песни (некоторые публиковались в газете «*Тываның аныжтары*», а также, как «*Бай-лаДөргүн*», «*Хөндөргейим*», «*Өпей ыры*» — стали популярными в народе). Владел практически всеми струнными народными, а также различными духовыми инструментами, сам конструировал и изготавливал многие инструменты. В 1977 г. помогал делать переводы с монгольского и тибетского языков для учёных ТНИИ- ЯЛИ. Как носитель традиционной культуры был информатором для многих исследователей и деятелей искусства Тувы. Активист художественной самодеятельности, талантливый музыкант-педагог, прекрасный знаток народного искусства и мастер-изготовитель тувинских народных инструментов, ветеран труда К.Ч. Тамдын был отмечен множеством наград (среди которых: звание заслуженного работника культуры Тувинской АССР, орден Трудового Красного Знамени и др.). Из детей дело отца продолжает сын — известный музыкант и мастер-изготовитель тувинских инструментов Алдар Тамдын²¹⁹.

Хотя появление новых для Тувы форм оркестрового музицирования сопровождалось разрушением старой (связанной с культовой музыкальной традицией), тем не менее, ламаистский инструментарий использовался в процессе строительства новой музыкальной культуры — в практике **театрального оркестра тувинских инструментов**. Сохранившаяся фотография оркестра тувинского театра позволяет увидеть поднятые вверх храмовые духовые: на заднем плане — длинную медную трубу бурэ, которую поддерживает снизу музыкант, дующий в кандан — металлический инструмент с головой дракона, на переднем плане слева и справа сидят исполнители на бушкуре (духовом инструменте типа гобоя). Впереди на полу также лежит бурэ. Состав оркестра представляет собой смешение фольклорных и ламаистских инструментов, немыслимое в дореволюционные времена, но вполне уместное в контексте новой эпохи²²⁰. Таким образом, первый национальный оркестр в истории Тувы возник в 1940-е гг. на базе неслучайно открытого национального театра-студии.

²¹⁹ Биографические сведения о К.Ч. Тамдыне впервые столь полно были собраны и представлены в докладе студентки отделения тувинских инструментов КУИ Олча Сарыглар (научный руководитель С.Б. Ондар) на студенческой конференции КУИ «Культура Тувы: прошлое и настоящее» 10 мая 2007 года. См.: *Сарыглар О., Ондар С.Б.* Константин Тамдын и его роль в развитии музыкальной культуры Тувы // *Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы науч.-практ.*

²²⁰ Аналогичное соединение фольклорных и храмовых инструментов демонстрировали государственные музыкальные коллективы Бурят-Монгольской АССР и Монгольской Народной Республики, созданные чуть раньше в тот же период 1940-х гг.

Основоположником тувинского национального оркестра можно по праву считать музыканта-дирижера из Москвы **Ростислава Георгиевича Мироновича (1904-1998)**, приехавшего в Туву в самом конце 1942 года в составе группы советских специалистов для оказания помощи в деле культурного строительства.

Родился Ростислав 17 марта 1904 г. на юге России — Кубани, в г. Майкопе. Отец — из духовного сословия, учитель истории, русского языка и литературы, латыни в гимназии, школах, учительском институте Майкопа. Мать — потомственная дворянка, профессиональная пианистка, закончившая училище РМО в Тифлисе. Родители дали детям пример культуры истинных интеллигентов, часто вывозили детей на симфонические концерты в Тифлис (Тбилиси). Выступление вундеркинда-дирижёра В. Феррери поразило маленького Ростислава, который страстно захотел также стать дирижёром. Уже в гимназические годы (г. Гори, Грузия) начал играть в учебном оркестре на флейте, не забывая о своей мечте. Революционные события несколько отодвинули музыкальные планы. С детства воспитанный в любви к природе и земле, Ростислав поступил в 1922 г. в сельскохозяйственный институт г. Краснодара. Город имел прекрасный симфонический оркестр и музыкальное училище. Через год (не бросая сельхозинститута) он поступил в музучилище по классу флейты. Вскоре организовал при сельхозинституте любительский симфонический оркестр из профессоров и студентов и с помощью друзей-студентов из музучилища. Этим оркестром молодой дирижёр руководил с 1924 по 1927 г. Работа флейтистом в духовом оркестре также помогала выжить в те сложные для страны годы. Начал увлекаться композицией. Поняв недостаток знаний в этой области, обратился к преподавателю-теоретику училища (который был учеником Золотарёва), стал изучать гармонию, полифонию, композицию. Появились первые опусы: романсы, пьесы для оркестра, детская опера «Листопад». Первая опера Мироновича была поставлена в Краснодарском театре силами Дома художественного воспитания детей, руководителем которого тогда был С.Я. Маршак, а позже в 1929 г. — в Москве силами учащихся школы с музыкальным уклоном, которой руководила Н.И. Сац. Сельхозинститут Миронович закончил, но выбор дальнейшего пути явно был в сторону музыки. Мечта — учёба в Московской консерватории. Содействие оказал известный музыковед-теоретик И.В. Способин. Мечта сбылась. Через всю свою большую жизнь Миронович пронёс трепетное отношение к своей музыкальной alma mater. В Московскую консерваторию он поступил сначала на оркестровый факультет в класс флейты проф. В.Н. Цыбина, потом — и на дирижёрский факультет в класс проф. Б.Э. Хайкина. Профессор Цыбин очень высоко ценил исполнительские и педагогические способности студента Мироновича, явно рассматривая его как своего будущего преемника по консерваторскому флейтовому классу. Консерваторию Ростислав закончил в 1931 г. по двум

пиками были знаменитые впоследствии дирижёр Кирилл Кондрашин и композитор Тихон Хренников. Параллельно в консерваторские годы Миронович находил время заниматься в классе композиции С.Н. Василенко, сочинил струнный квартет, симфониетту, музыку к спектаклям разных драматических театров. В Москву Ростислав Георгиевич приехал уже семейным человеком, поэтому нужно было успевать и учиться, и работать. Профессиональная дирижёрская работа началась ещё в консерваторские годы: выездная практика (в летние сезоны на курорты Минвод) с симфоническим оркестром родной консерватории. Успехи в учёбе привели к тому, что в 1935 г. он без конкурса был принят в симфонический оркестр Московской государственной филармонии. Работая в этом коллективе, имел возможность непосредственно наблюдать за работой таких знаменитостей, как: отечественные дирижёры - Голованов, Штейнберг, Орлов, Небольсин, Файер, зарубежные — Отто Клемперер, Бруно Вальтер, Оскар Фрид, Эуген Сенкар, Коутс, Эрнест Апсерме. О каждом из них Миронович оставил интереснейшие воспоминания. Особенно выделял Сенкара, ставшего на всю жизнь идеалом профессионала. В 1937 г. был направлен на работу в г. Мичуринск, где за 2 года работы в музыкальном училище поставил с учениками оперу «Демон» Рубинштейна. 1939 г. — вновь приглашён на работу в Московский филармонический оркестр. В тот же период дирижирует постановками в оперной студии консерватории. Успехи на данном поприще привели к тому, что Мироновича приглашает знаменитый певец Иван Козловский на должность дирижёра в его Ансамбль оперы. Работа с интересными артистами, масса оперных проектов, грандиозные планы, но... началась война. С июля 1941 г. Миронович — в действующей армии, гвардии старший лейтенант 1-й гвардейской стрелковой дивизии Юго- Западного фронта. Вскоре был ранен, контужен. После госпиталя демобилизован по инвалидности. Так, в декабре 1942 г. он был командирован Комитетом по делам искусств СССР за границу, в ТНР для руководства музыкальной частью национального театра. За 3 неполных года работы в Туве (с начала 1943 г. до осени 1945 г.) ему удалось подготовить специалистов на оркестровом отделении театрально-музыкального училища, инициировать процесс реконструкции тувинских национальных инструментов для их оркестрового применения, создать репертуар для первого национального оркестра Тувы (в г.ч. первую тувинскую оперу «Чечен и Белекмаа») и осуществить первую в истории Тувы оперную постановку в театре с участием солистов, хора и национального оркестра. После Тувы Р.Г. Миронович немало лет проработал в Киргизии, а с 1962 г. до конца жизни связал свою судьбу с Воронежем. И везде он совмещал дирижёрско-постановочную работу с педагогической и творческой. Постоянно сочинял — концертные произведения для духовых инструментов (в т. ч. /для педагогических нужд), романсы, музыку к драматическим спектаклям. Составленный им список всех оперных и балетных спектаклей позволяет оценить размах

42 и которыми он продирижировал в общей сложности около 4000 раз. При этом не отличался карьерными амбициями (не был членом Союза композиторов СССР, хотя заслуживал этого не меньше многих других, не требовал за свою музыку авторских гонораров), активно трудился до последнего года жизни²²¹.

Энтузиаст своей профессии, готовый к преодолению возможных трудностей, Ростислав Миронович был рад встретить среди студийцев музыкально одарённых парней и девушек, умеющих играть на народных инструментах. Его воспитанники впоследствии станут яркими деятелями музыкальной культуры Советской Тувы, а будущий композитор Кенденбиль в знак глубокого уважения и любви к учителю при паспортизации возьмет себе имя своего любимого *байшкьР*²².

До приезда Мироновича в Туву коллектив театра располагал ансамблем национальных инструментов, которым руководил сначала М. Мунзук, затем — Л. Израйлевич. Номера ансамбля входили составной частью в концертные программы театра, но всё же сначала носили следы самодеятельного творчества. Инструменты для первого театрального оркестра сделал народный мастер Олчамай²²³. В 1941 г., когда музыкальное руководство театром осуществлял Израйлевич, им была составлена заявка на приобретение национальных инструментов бурятского оркестра. Её выполнению помешала начавшаяся война.

«Для создания оркестра народных инструментов в ТНР необходимо приобретение в Бурят-Монголии полного состава инструментов, аналогичных составу оркестра Бурят-Монголии в реконструированном виде. Состав: хур — все 5 видов по 2 экз.; лимба — 3 экз.; сур пикколо — 1 экз.; сур большой — 2 экз.; бишхур — малый, большой и средний — по 1 экз.; хучир — 6 экз.; чанзы — 2 экз.; иочин — 2 экз.; ухер-бурей — 2 экз. Вот тот перечень инструментов, который необходим для нашего оркестра. Необходимо получить от художественного руководства оркестра национальных инструментов дружественной Монголии характеристику всех инструментов с описанием диапазонов, технических возможностей, аппликатуры, приме

²²¹ Биографические сведения о Мироновиче почерпнуты нами из книги: Миронович Р.Г. Не в память, а в честь: [к 100-летию со дня рождения Р.Г. Мироновича] / сост. Н.Д. Сыпалова. Воронеж, 2004. Анализ его творческой деятельности в Туве впервые представлен нами в статье: Карелина Е.К. Ростислав Миронович и национальный оркестр ТНР // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы межрегион. науч.-практ. конф. Кызыл, 2008. С. 122-126.

²²² Так Кошкар-оол (второе имя — Кенденбиль) из рода Кууларов стал Ростиславом Кенденбилем.

²²³ По информации Г. Осипенко. См.: Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 3. Музыкальная культура Сибири XX века. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири середины 50-х-конца 80-х годов XX века. С. 473 (сноска № 320).

нения каждого инструмента в партитуре оркестра, а также уже имеющиеся методические пособия для подготовки оркестрантов и оркестра»²²⁴.

История распорядилась таким образом, чтобы тувинский оркестр не копировал бурятский. Приехавшему в Туву Мироновичу казалось естественным делать оркестр, используя все местные возможности - инструменты, людской ресурс. Он заражал своим энтузиазмом, умел раскрывать таланты в каждом своем ученике. На первых порах особенно выделял Лаптана (своего главного помощника) и Тамдыиа, который практически один сделал все реконструированные варианты инструментов.

Евгения — дочь балетмейстера А.В. Шатина, также работающего в те годы в Туве, вспоминала: «Советские специалисты в области культуры, работавшие тогда в Туве, были такими увлечёнными, такими удивительными людьми! Вы знаете, я всё время вспоминаю Ростислава Георгиевича Мироновича. Музыкант, дирижёр, он организовывал в Кызыле оркестр, буквально из ничего. Это был отличный человек. Умный, талантливый. Нет, талантливый — это какое-то избитое слово. Он вникал. Вникал в души людей. Так, чтобы через душу человека зазвучал инструмент. Инструменты тувинские ведь очень тихие. И он очень много работал над тем, чтобы оркестр зазвучал. Дополнял его новыми инструментами, исполнителями. Он обучил всех. Всех увлёк. Даже я в его оркестре играла [...] Смотрела на Мироновича и понимала всё, что надо делать»²²⁶.

В своих воспоминаниях Р. Миронович отмечает, что если с проблемой № 1 - кого из студийцев учить оркестровому исполнительству — он справился быстро, то проблема № 2 — на чём учить — решалась гораздо сложнее ввиду специфики национального инструментария. Он писал: «Все эти инструменты отличались примитивным устройством, чрезвычайно неустойчивой интонацией; а диапазоном — в пределах октавы. Только тембр каждого из них был красочен и самобытен. Звуковая тесситура была также неустановленной: каждый из них настраивался на тесситуру певца и сопровождал его пение наигрышем в унисон. Таким образом, эти инструменты были пригодны только для воспроизведения на них мелодий народных песен, а этому искусству обучать моих учеников не требовалось: каждый из них знал большое количество народных песен и мог воспроизвести их мелодии на любом народном инструменте. В мою же задачу входило обучение профессиональным навыкам игры на инструменте, обучение нотной грамоте; а надо иметь в виду, что

²²⁴ ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 5, л. 87.

²²⁵ Цит. из газетной статьи: «Звнящая нежность» Анатолия Шатина - звнящая душа Тувы // Центр Азии, № 42, 22-28 октября 2004 г.

тувинские народные песни сложены в основном в пентатонных ладах. Осуществить всё это, пользуясь существующими народными инструментами, было невозможно. Вот тогда и встала во весь рост проблема — на чём учить?»²²⁶.

Надо отметить, что не все инструменты, которые были в составе оркестра, использовались полноценно: звучали струнно-смычковые бызанчы и игил, струнно-щипковые чанзы и чадаган, флейта лимби, ламаистские колокольчики и барабанчики, треугольник, шаманский бубен дунгур. По поводу храмовых духовых инструментов Миронович отмечает, что бурэ практически не звучал, а использовался как декорирующий элемент²²⁷. Однако известно, что один из студийцев — Константин Тамдын (который в юности был служителем чаданского Устуу-Хурээ²²⁸) — сам умел и учил других послушников играть на храмовых духовых, поэтому все эти инструменты могли реально звучать в оркестре театра тех лет. Еще одна любопытная деталь, отражающая процесс профессионального воспитания студийцев Мироновичем: на фотографии оркестра видно, что студийцы играют на струнно-смычковых, держа смычок не в народной манере, а способом, принятым в европейской школе²²⁹.

Попытки первой модернизации традиционного инструментария тогда не увенчались успехом: интонация новых инструментов (особенно разновидностей струнно-смычковых — бызанчы I, II, альты, басы, контрабасового игила) по-прежнему была неустойчивой, сила звучания не увеличилась, зато ухудшались оригинальные тембровые качества тувинских инструментов, с чем Миронович, как чуткий музыкант, никак не мог смириться. Единственно возможный выход виделся в использовании русских народных инструментов, обучении студийцев игре на 4-струнных домрах и с их помощью — основам теории музыки. Педагог не хотел также, чтобы занятия нотной грамотой и сольфеджио превратились в сухую «академическую» долбёлку, поэтому немедленно начал сочетать эти уроки с оркестровым классом, придумывая на ходу различные способы простого решения непростых

²²⁶ *Миронович Р.Г.* Воспоминания // Люди тувинского театра: творческие портреты / сост. М. Хадаханэ. Кызыл, 1971. С. 77.

²²⁷ Там же. С. 76-77.

²²⁸ Сведения сообщены нам младшим сыном К. Тамдына Алдаром. Правда, Константин Тамдын пробыл в театральном оркестре не до конца его существования, уехав на работу в родной Чадан.

²²⁹ Видимо, эта манера прививалась всеми российскими специалистами в работе с оркестрами национальных республик, свидетельством чего служат также фотографии оркестровых коллективов Бурятии, приведённые в книге: *Китов В.В.* Оркестр бурятских народных инструментов: уч. пособие по истории оркестрового исполнительства на бурятских народных инструментах / под общ. ред. О. Куницина. Улан-Удэ, 2001. В современной музыкальной культуре Тувы есть также и обратный факт: авангардный музыкант Гендос (Геннадий Чамзырын) играет на классической виолончели, но смычок держит в народной манере, как при игре на игиле.

задач оркестрового звучания. Оркестр домр²³⁰, вероятно, сосуществовал с тувинским составом. Возможно, что Миронович также добавлял домры в состав оркестра, сочетая их с тувинским инструментарием. Живая практика музицирования оказалась лучшим стимулом к освоению музыкальных премудростей, — ведь студийцам прежде всего хотелось как можно больше выступать перед народом! Совместными усилиями разучили несколько обработок тувинских народных песен и танцевальные пьесы, сочинённые Р.Г. Мироновичем и А.Н. Аксёновым для концертной деятельности оркестра и для постановок коллеги по студии — замечательного балетмейстера А.В. Шатина. Опыт летних концертных бригад дал хорошие результаты: к началу 1945 г. оркестр уже успешно сопровождал не только хореографические номера и среди них — «Звнящую нежность» А. Аксёнова²³¹, но и музыкальные спектакли, в том числе первую национальную драму «*Хайы- рааи бот*» В. Кок-оола (в новой постановке И. Исполнева с музыкальным оформлением А. Аксёнова) и европейскую комедию — «Лекарь поневоле» Мольера (с музыкой Р. Мироновича).

Успехи окрыляли: по предложению учёного-филолога А.А. Пальмбаха Миронович в том же 1945 г. начал работу над национальной оперой. На основе либретто, сочинённого А. Пальмбахом и С. Са-рыг-оолом, в течение короткого времени развернулось сочинение оперы под названием «Чечен и Белекмаа», а в конце августа силами студийцев — актёров-певцов и оркестрантов — уже был поставлен I акт. Таким образом, Р.Г. Миронович не только стал основоположником тувинского национального оркестра, но и автором первой в истории Тувы национальной оперы. К сожалению, II и III акты остались у либреттистов и композитора в набросках, а осенью того же года срок работы Р. Мироновича в Туве заканчивался. После его отъезда оркестр театра просуществовал недолго: уже в 1947 году оркестр и балетная труппа были распущены — в связи с сокращением штатов и переходом на хозрасчёт, что было связано с союзными ведомственными распоряжениями послевоенного времени по экономии средств и в чём также чувствуется неумолимое дыхание 1948-го с его печально известным Постановлением... При этом объективно театр мог бы продолжать оркестровую работу, поскольку материальные ресурсы для этого были.

²³⁰ Об этом пишет Г. Осипенко. См.: Музыкальная культура Сибири: в 3 т. Т. 3. Кн. 2. Новосибирск, 1997. С. 401-403.

²³¹ Танец «Звнящая нежность» был поставлен А. Шатиным, музыку написал композитор А. Аксёнов. Этот танец стал своеобразной эмблемой хореографического искусства Тувы, самым любимым и почитаемым в народе танцем, существуя во множестве постановочных версий. Его название связано с тем, что А. Шатин по примеру ламаистских тарелочек *шац* попросил кузнеца сделать такие же, только маленькие, тарелочки, чтобы, надетые на пальцы танцовщиц, они издавали мелодичный звон.

Судя по документам²³², на начало 1948 г. тувинский театр располагал следующим музыкальным инструментарием: 9 домр, 9 мандолин, 3 гитары, 6 балалаек, 3 баяна, 1 аккордеон, 3 чадагана, 3 бызанчы, 10 игилов, 1 монгольский чанзы, 1 дошпулур, 1 шаманский бубен, 4- буддийских раковины, 1 пара тарелок шан, 1 кандан, 1 бушкур, 2 бурэ, 4 скрипки, 1 виолончель, 1 контрабас, 2 флейты, 1 кларнет, 1 саксофон, 2 барабана, 5 пар тарелок. Из этого, в принципе, можно было составить и тувинский оркестр, и оркестр русских народных инструментов, и ансамбль классического типа. Однако отъезд столь харизматичной личности как Миронович и последующие административные меры по сокращению штатов тувинского театра весьма отрицательно сказались в истории развития театрального оркестра.

В период 1950-х гг. в театре функционировал небольшой инструментальный ансамбль смешанного типа, позволяющий осуществлять музыкальное оформление спектаклей, однако состав его был нестабильным, в связи с чем говорить об особых творческих успехах не приходится (нередко звуковое оформление спектаклей шло только под баян)²³³.

Несмотря на короткую историю первого национального тувинского оркестра (1943-1947), данный этап, отмеченный высоким профессионализмом его первого руководителя и энтузиазмом строителей новой культуры, стал ярким началом, а воспоминания о нём заставляли вновь и вновь возвращаться к мысли о необходимости создания государственного национального оркестра Тувы (см. об этом в следующих главах).

Приведём письмо Л.Б. Чадамба от 7 сентября 1956 г.: «Уважаемый Ростислав Георгиевич! Тувинское областное управление культуры в этом году делает заказ на изготовление тувинских музыкальных инструментов, модернизированных для оркестра музыкально-драматического театра. Мы обращаемся к Вам как к специалисту,

²³² Подотчётная ведомость Тамдына на 1 января 1948 года. ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 23, л. 31.

²³³ Из письма Н. Олзей-оола к Р. Мироновичу от 20 сентября 1950 г.: «Сейчас у нас зав. муз. частью работает композитор Кайдан, но он ещё работает по совместительству в музыкальной школе. Ростислав Георгиевич, очень прошу вас, если есть ваше желание, сообщите нам [...] Вы можете поднять наше национальное искусство, так как мы очень хорошо знаем вас и любим вас. [...] тувинская труппа в составе 22 человек, оркестр 6 человек, но мы оркестр должны сделать в составе 15 человек, пока ещё приглашаем музыкантов [...]». В другом письме к своему бывшему учителю (от 30 октября 1953 г.) Н. Олзей-оол пишет, что оркестр был расформирован в 1947 г. «в связи с отсутствием акша», а в текущем году руководство театра просило Минкультуры добавить 12 единиц музыкантов, поэтому Олзей-оол надеется, что «в 1954 году у нас должен быть национальный оркестр» (Личный архив Р.Г. Мироновича).

ісу, со следующей просьбой: 1. Какое участие можете принять Вы лично в этом мероприятии, и какие условия для этого требуются? 2. Просим Вас посоветовать нам, где, в какой музыкальной мастерской можно заказать изготовление модернизированных инструментов и что нужно для этого предпринять. 3. Посоветовавшись у себя с артистами нашего театра, мы пришли к выводу заказать следующие музыкальные инструменты для оркестра. (Список прилагаем.) Какое Ваше мнение и предложения по этому вопросу? Мы уверены заранее, что Вы примите активное участие в этом деле. Желаем Вам успехов в творческой работе! Ждем Вашего ответа, как можно побыстрее. С приветом, зам. начальника областного управления культуры Л. Чадамба» (Приложение к письму — Список оркестра тувинских национальных музыкальных инструментов: бызанчы 1 прима — 4 шт.; чадаган 1 прима — 2 шт.; бызанчы 2 вторые — 4 шт.; лимби 1 прима — 1 шт.; лимби 2 — 1 шт.; лимби пикколо — 1 шт.; бызанчы альт 1 — 2 шт.; дошпулур альт 2 - 2 шт.; чадаган альт 2-2 шт.; игил альт 2 - 2 шт.; чанзы альт 2-2 шт.; бызанчы бас — 2 шт.; бызанчы контрабас — 1 шт.; ударные (барабан) - 1 шт. Итого: 27 шт.)^{23,1}. Письмо показывает, что мысль о возрождении былого театрального оркестра, неизменно связанная с личностью его первого руководителя, не угасала в Туве с конца 1940-х и в течение 1950-х годов.

Понадобились не одно десятилетие и усилия не одного поколения музыкантов, чтобы идея создания профессионального тувинского национального оркестра была воплощена в жизнь. Важную роль в этом процессе сыграло развитие специального музыкального образования.

§ 5. Становление музыкального образования

Как отмечалось ранее, различные формы устного и устно-письменного обучения культовой музыке сложились в буддийской храмовой службе и в христианских конфессиях, функционирующих на территории Тувы. Вероятно, в среде наиболее зажиточных русских поселенцев светское музыкальное образование (в первую очередь, связанное с обучением игре на инструментах) осуществлялось в индивидуальной форме (сведений об этом пока не найдено). Институционально же оно сформировалось в Туве только в период второй половины 1930-х годов.

Первым таким очагом музыкального образования в Туве можно считать **учебный комбинат г. Кызыла**, в котором ускоренно готовили специалистов самых разных профилей и на базе которо

²³⁴ Личный архив Р.Г. Мироновича.

го в **январе 1936 года** была организована музыкально-театральная студия²³⁵.

Учебный план театрального отделения комбината был рассчитан на 2 года и включал из музыкальных дисциплин следующие (привожу их написание строго по документу)²³⁶: *Нота* (3 часа в неделю на I курсе и 4 часа - на II курсе), *Пение* (по 3 часа в неделю на I и II курсах), *Музыка*²³⁷ (по 4 часа в неделю на I и II курсах). Очевидно, что это были дисциплины по нотной грамоте, хоровому пению и игре на музыкальных инструментах. Многие из бывших студийцев-театралов вспоминали в качестве преподавателя фортепиано Юдифь Рафаиловну Решес (приехавшую в ТНР вместе с супругом, возглавлявшим русскую школу Кызыла)²³⁸. Занятия по нотной грамоте и оркестровому классу вел ранее обученный Коровиным Мунзук (при этом он одновременно руководил театральной студией и учился в ней). Пение и игру на тувинских инструментах вел Олзей-оол — товарищ Мунзука. Театральные и цирковые дисциплины также преподавали студийцы — Кок-оол и Оскал-оол²³⁹.

Для наглядности приведем расписание музыкальных занятий театра-студии периода 1940 года (видимо, так занятия шли до прибытия советских специалистов)²⁴⁰:

Понедельник: 9—11 — *нота кичээли* (урок нотной грамоты) — *байкы*, (учитель) *Мунзук*.

Понедельник и суббота: 11-13-- *пиити концерт*, (общий концерт — видимо, сводная репетиция) — *байкы Мунзук*.

Среда и пятница: 11-13 — *уделгелиг концерт* (концерт с сопровождением — видимо, репетиция оркестра совместно с солистами-вокалистами) — *байкы Мунзук*.

²⁸⁵ Информация об учебном процессе в студии и музыкально-театральном училище, представленная в работах других авторов (музыковедов, театроведов, историков), нами значительно уточнена и дополнена на основе архивных документов.

²³⁶ ЦГА РТ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 23, л. 22.

²³⁷ *Музыка*— такое написание слова «музыка», вероятно, получилось из-за его более удобного произнесения для носителей тувинского языка.

²³⁸ Вероятно, эти воспоминания и дали повод Г. Осипенко (См.: *Осипенко Г.* Тувинская музыкальная литература... С. 45) говорить о Решес (фамилия приведена Осипенко с ошибкой - Рейшис) как о профессиональной пианистке. Это неверно, поскольку К).Р. Решес, будучи профессиональным дирижёром-хоровиком, в любом случае, должна была хорошо владеть фортепиано. Вообще, Ю.Р. Решес вела активную музыкально-просветительскую работу в Кызыле: помимо учебного комбината, она была учителем музыки в общеобразовательной школе № 1, работала концертмейстером в Клубе советских граждан и театре, а позже вела хоровой класс в Кызылской ДМШ.

²³⁹ ЦГА РТ. Ф. 120, оп. 1, ед. хр. 23, л. 4.

²⁴⁰ ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 4, л. 10. Добавим, что у студийцев также были уроки по национальному искусству (Среда: 9-11 - *тывагыц уран-чүүл* — *байкы Порбю*).

Четверг: 9-11 — *хөгжүм сургуулу* (обучение инструментальной музыке — скорее всего, занятия по оркестровому классу) — *баики Мунзук*.

13-15 — *нота* (нотная грамота) — *баики Мунзук*.

Пятница: 9-11 — *ыр, хөгжүм тус-тус* (раздельные занятия по пению и игре на инструментах) — *баики Олзей-оол*.

Прибывший в 1940 г. в Туву Леонид Израйлевич вскоре также начал преподавательскую деятельность — как в качестве куратора военного духового оркестра, так и параллельно в учебном комбинате. В списке преподавателей и расписании уроков театральной студии начала 1940-х гг.²⁴¹ значатся тувинские артисты и одновременно студийцы II курса - Мунзук (сольфеджио, оркестр), Кара-кыс (родной язык), Лантан, Монгальби, Кошкендей, Олзей-оол (игра на тувинских музыкальных инструментах), а также приезжие советские специалисты — музыкант Л.И. Израйлевич (нотная грамота, сольфеджио, хор), режиссёр И.Я. Исполнев (который, помимо театральных дисциплин, также вёл танцы²⁴²), Теплякова (некоторое время вела русский язык, сольфеджио и хор)²⁴³. Таким образом, педагогический состав театральной студии учебного комбината по циклу музыкальных дисциплин, по сути, опирался на любителей-полупрофессионалов и только с приездом Израйлевича в начале 1940-х гг. обрёл по-настоящему квалифицированного специалиста в области оркестровой музыки.

Среди учеников 1941 г. в составе студийного оркестра (ансамбля) — всего 9 человек: Пагай-оол, Тавакпай, Корбаа, Соскал, Очур, Чыргал [это не А. Чыргал-оол, а Чыргал-кыс. — здесь и далее наши комментарии. - Е.К.], Хургулек, Хоглуг-оол, Сагаан-оол [последний — *тарга*, т. е. староста]. Цирковая группа была небольшой — всего 4 человека: Оскал-оол, Хуурак, Медээчи, Куна. Среди студийцев-артистов II курса — 19 человек, в т. ч. будущие знаменитости тувинского театра: Мунзук, Кара-кыс, Кок-оол, Олзей-оол, Лаптан, Кошкендей, Монгальби, Мандараа, Тунзенмаа, Севильбаа, Оржунмаа [это Екатерина Кенденбиль]. На I курсе обучались 12 человек, среди них - Кысыгбай, Маччекай, Чыргал [это Алексей Чыргал-оол]. Русскую группу составляли 8 студийцев, в их числе: Мит-рявкин, Осердцов, Накурдин-тоарга (староста группы) и Рамазан [это Мариам Рамазанова]²⁴⁴.

²⁴¹ ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, л. 92.

²⁴² Например, Исполнев поставил один из первых тувинских танцев - «Ху-реш», исполняемый в концертных программах театра-студии 1941 года (ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, л. 148, л. 153).

²⁴³ ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, л. 152. Полное имя, а также профессиональную специализацию Тепляковой установить не удалось.

²⁴⁴ Имена приводятся в соответствии с их написанием в документе (ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 3, л. 160).

Данные курсы, несмотря на их краткость и некоторую нестабильность в организации и планировании, сыграли важную роль подготовительного этапа в развитии новой для Тувы области музыкально-художественного образования. Их особенностью стало то, что многие ученики, будучи уже взрослыми людьми, сознательно выбрали для себя профессию артистов театра, подчас не получив начальной профессиональной музыкальной подготовки, но при этом имели богатый опыт, идущий от народных музыкальных традиций. Они не только учились сами, но нередко одновременно и учили своих товарищей, по сути, получая музыкальное образование как у приезжих педагогов из СССР (Израйлевича, Решес), так и друг у друга. Концертная практика студийцев способствовала приобретению необходимых концертно-артистических навыков, а продолжение их образования в 1943 г. связано с приездом в годы Великой Отечественной войны группы советских специалистов (А. Шатина, Р. и Н. Мироновичей, С. Булатова, А. Аксёнова и др.).

Так с 1943 г. начинается новый Этап в истории художественного образования Тувы, связанный с **театрально-музыкальным училищем**. Поскольку педагоги прибыли только к концу 1942 г., их занятия с театрами-студиями начались с **февраля 1943 года**. Отметим, что официальной датой открытия училища является 14 февраля 1944 года²⁴⁵. Таким образом, процесс реорганизации студии в училище занял целый год — вновь приехавшие специалисты должны были для начала адаптироваться сами, войти в учебно-постановочный процесс, провести отбор талантливых учеников с выездами по районам, составить оптимальные учебные планы, и только после этого можно было рапортовать властям об открытии первого в сфере тувинского искусства *специального учебного заведения*.

В училище сразу были открыты 4 отделения — драматическое, хореографическое, вокально-хоровое, оркестровое. Немного позднее добавилось цирковое, и, таким образом, отделений стало пять. Собственно музыкальное образование связано с двумя отделениями: **оркестровым и вокально-хоровым**. Первым полностью руководил **Р.Г. Миронович**. Вторым заведовал **Сергей Илларионович Булатов**²⁴⁶, после отъезда которого (в связи с ухудшением здоро-

²⁴⁵ Судя по официальному рапорту на имя генсека ЦК ТНРП, генерал-лейтенанта т. Тока от директора, партийной, ревсомольской и профсоюзной организаций и преподавателей училища, в котором сказано, что «Решение Совета министров ТНР и ЦК ТНРП о реорганизации музыкально-драматической театральной студии в театрально-музыкальное училище выполнено в указанный срок [...] Занятия в училище начались 15 февраля» (ЦГАРТ.Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 11, л. 4).

²⁴⁶ Биографических сведений о С.И. Булатове (1908 г.р.) пока удалось найти немного. До поступления в 1933 г. в Московскую консерваторию он закончил Жировой институт и работал заведующим научно-исследовательской лабораторией на заводе. После окончания консерватории в 1941 г. С.И. Булатов работал руково-

вья) с февраля 1945 г. руководство отделением перешло к Н.П. Миронович.

Наталья Палладьевна Миронович (1904-1977) — в девичестве Миронова, родилась в г. Краснодаре, росла в музыкальной атмосфере, обладала ярким голосом (драматическое сопрано), участвовала в драматических постановках. Познакомилась с Мироновичем, когда тот искал солистку для выступлений с любительским симфоническим оркестром, которым руководил как дирижёр. Став супругой Ростислава Мироновича, Наталья Палладьевна переезжает вместе с ним в Москву, где учится в училище при Московской консерватории (обучалась пению, игре на скрипке, вместе с однокурсником, впоследствии знаменитым хормейстером Владиславом Соколовым занималась в хоре, там же получила навыки хормейстерской работы). Учёбу завершить не удалось по семейным обстоятельствам (появились дети, нужно было решать сложные бытовые проблемы). Начавшаяся Великая Отечественная война застала Наталью Палладьевну с детьми в Краснодаре. Оказались в оккупации. В конце 1942 г., соединившись с мужем, Наталья Палладьевна с дочкой Ириной приехали в Туву. Уже там пришло известие о трагической гибели сына Игоря. В 1945 г. обстоятельства сложились так, что семейный союз Мироновичей распался — в итоге, муж уехал в Киргизию, а жена с дочерью задержались в Туве, до октября 1946 года. Время работы Натальи Палладьевны в Туве было весьма продуктивным в педагогическом и творческом планах. Имея способности к языкам (свободно владела французским), она общалась со своими учениками-тувинцами на их родном языке, занималась постановкой голоса многих артистов (среди них — Анна Долчун, Хургулек Конгар, Кара-кыс Мунзук, Николай Олзей-оол, Анфиса Орешкова, Анастасия Тодикова, Мариам Рамазанова). Вместе с ней тувинские студенты освоили новый репертуар: песни зарубежных композиторов, русские романсы, оперные арии. После отъезда С.И. Булатова Наталья Палладьевна вела хоровые занятия и репетиции, перекладывала для хора песенный репертуар, вела также занятия по классу скрипки. После отъезда мужа могла самостоятельно перекладывать музыку на состав театрального оркестра, полностью подготовила всё музыкальное оформление к спектаклю «Назар Стодоля». После отъезда из Тувы в Москву в течение года испытывала большие трудности с поиском работы (сказалось то, что во время войны была в оккупации). Поступив на работу учителем музыки в школу № 89, отдала все силы работе с детьми: вела активную музыкально-просветительскую деятельность как хормейстер школьного хора,

директором хора и оркестра в Московском Центральном Доме художественного воспитания детей, также руководил ансамблем в ДК Люблино. Будучи в Кызыле, он также руководил вокальным ансамблем ДК им. Сталина (ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 2, ед. хр. 18, л. 2).

ского-Корсакова, детскую оперу «Листопад» Р.Г. Мироновича), сама шила своим юным артистам костюмы. Будучи широкообразованным человеком (хотя и не имела соответствующих дипломов), Наталья Палладьевна подготовила ряд своих школьных воспитанников к поступлению в ГИТИС. Тяжёлая болезнь помешала продолжить работу, последние 13 лет жизни Наталья Палладьевна была прикована к постели²⁴⁷.

Советские преподаватели сами составляли учебные планы, ориентируясь на уже сложившиеся традиции российского музыкального образования. Объем групповых занятий по специальным дисциплинам составлял 24 часа в неделю, индивидуальные занятия — по 8 часов, общеобразовательные предметы - 12 часов (программы обучения I- IV курсов соответствовали 4-7-му классам школы), следовательно, общая недельная нагрузка аудиторных занятий составляла 44 часа²⁴⁸. Прибавим к этому активную концертно-агитационную и театрально-постановочную работу студентов (которые одновременно были артистами театра), выездные гастрольные бригады по районам, чтобы понять, насколько плотной и насыщенной была учебно-творческая жизнь коллектива училища.

Контингент обучающихся на 8 февраля 1944 г. составлял 120 человек²⁴⁹ (сюда не включены студенты циркового отделения, которое открылось позже), из них: 1-курсников было 78, 2-курсников — 10, а 3-курсников — 22 (IV-й курс отсутствовал); на драматическом отделении обучалось 35 человек (24 — в тувинской труппе и 11 — в русской), хореографическом — 20 (все — 1-курсники), вокально-хоровом — 30 (в т. ч. солистов — 6 чел.), оркестровом — 25.

²⁴⁷ Вся информация о Н.П. Миронович получена нами от её дочери (Запись беседы с И.Р. Миронович. 3 мая 2007 г., г. Москва. Личный архив Е. Карелиной). Более подробно о музыкально-педагогической деятельности Н.П. Миронович см. в статье: *Карелина Е.* Первый преподаватель академического пения в Туве: Н.П. Миронович // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы науч.-практ. конф. Кызыл, 2008. С. 127-131. Музыкальные традиции семьи Миронович были продолжены дочерью. Закончив музыкальный институт им. Гнесиных как музыковед, Ирина Миронович также занималась музыкально-педагогической деятельностью. Но страстное увлечение испанским языком и испаноязычной литературой изменило её судьбу: в последующие годы, уже преподавая испанский студентам пединститута им. Ленина, Ирина Ростиславовна продолжила музыкально-просветительскую работу, на общественных началах создав из числа студентов факультета иностранных языков МГПИ вокально-инструментальный ансамбль «Avante», который успешно выступал на многих студенческих фестивалях политической песни.

²⁴⁸ ЦГАРТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 11, л. 36. Для сравнения: современные нормы недельной учебной нагрузки по аудиторным занятиям (исключая факультативы) ограничены 36 часами.

²⁴⁹ ЦГАРТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 11, л. 36.

Учебный план оркестрового отделения охватывал все стороны специальной и общепрофессиональной предметной подготовки и включал следующие дисциплины: специальный инструмент²⁵⁰, оркестр, камерный ансамбль, музыкальную грамоту, теорию музыки, гармонию, сольфеджио, ритмику, ознакомление с музыкальной литературой, общую историю музыки. Практически все предметы вёл сам Миронович. Его ассистент и студент III курса Лаптан (профессиональные качества которого Миронович ценил очень высоко) вёл у первокурсников занятия по оркестровому классу, специальному инструменту и музыкальной грамоте²⁵¹.

Учебный план вокально-хорового отделения включал: хор, общую постановку голоса, специальную постановку голоса (для солистов), дирижирование, теорию музыки, сольфеджио, мастерство актера и сценическое движение. Хор, дирижирование и специальную постановку голоса вёл С.И. Булатов (после его отъезда—Н.П. Миронович), общую постановку голоса — Н.П. Миронович, музыкальную грамоту — прибывший позднее (к июню 1943 г.) композитор А.Н. Аксёнов. Хористы также обучались сценическому движению (преподаватель А.В. Шатин).

Кроме того, музыкальные дисциплины преподавались на драматическом, хореографическом и цирковом отделениях (Н. Миронович вела вокал и хор на драматическом отделении, Р. Миронович — музыкальное воспитание на хореографическом, Чарова — муз.-воспитание на цирковом). Пианистами-концертмейстерами на всех отделениях училища работали Н.Д. Сигова (прибыла из Москвы), Ю.Р. Решес, Н.Г. Ларкина²⁵².

Учебный процесс предусматривал также промежуточные испытания, первые из которых состоялись 8-25 июня 1944 г. и включали экзамены по следующим дисциплинам: спец.инструмент, оркестр, сольфеджио, теория музыки — для студентов оркестрового отделения; хор, сольное пение, сольфеджио, теория музыки — для студентов вокально-хорового отделения²⁵³.

Важно учитывать специфику училища, связанную с тем, что в нём готовились кадры для различных областей театрального дела, и обучавшиеся артисты и стажеры театра совмещали занятия с работой, активно гастролируя по районам. Всё это создавало

²⁵⁰ Необходимость ведения данного предмета Р.Г. Мироновичу пришлось доказывать начальству (которое, видимо, считало, что общих оркестровых репетиций вполне достаточно).

²⁶¹ ЦГА РТ. Ф. 139, он. 1, ед. хр. 11, л. 59.

²⁵² ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 11, л. 31, 43, 54, 61. Местное начальство также долго не могло понять, зачем в учебном процессе нужны концертмейстеры — советским педагогам тоже приходилось доказывать их необходимость.

²⁵³ ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 11, л. 48, 49.

очень напряженный график работы, но учёба под руководством замечательных мастеров своего дела, с энтузиазмом взявшихся за строительство молодой национальной культуры, давала прекрасные результаты: за небольшой, по сути, двухгодичный, срок (контракты советских специалистов истекали в 1945 г.) в Туве появились *первые образцы профессиональной хореографии, первый тувинский национальный оркестр, первая национальная опера*.

Среди учеников оркестрового отделения — такие известные ныне в Туве имена, как: Кенденбиль, Монгальби, Кенден, Шактар, Тамдын, Лаптан. На I курсе было 14 студентов, а на II — 11. Известно, что в учебный оркестр Мироновича ходили играть также студенты других отделений (например, будущий первый национальный композитор Тувы А. Чыргал-оол). Отъезд Мироновича и Шатина был для их учеников неожиданным: они надеялись, что руководство изыщет возможность продолжения контрактов.

Письма учеников Мироновича к своему *баишке* красноречиво говорят об их любви к учителю, желании учиться дальше, полны тревоги за своё будущее без помощи наставника: «Дорогой Ростислав Георгиевич! Мы узнали, что Комитет по делам искусств не отпускает Вас на работу в Кызыл, и очень нам стало обидно. Ведь только от Вас мы узнали, что такое настоящее искусство, только с Вашей помощью мы научились понимать и любить музыку. [...] Заканчивая училище и уезжая в отпуск, мы были уверены, что вернемся в театр, где Вы будете художественным руководителем, и мы под Вашим руководством будем заканчивать постановку тувинской оперы, будем разучивать новую русскую, западноевропейскую музыку и лучшие образцы тувинской народной музыки. Представьте наше огорчение, когда мы узнали, что ничего этого не будет. Не хочется работать без вас в театре, тем более, что и помещения у нас своего нет. Мы просим Вас вернуться к нам художественным руководителем, дирижёром и композитором. Мы обещаем Вам, что будем добросовестно относиться к работе, будем работать, не считаясь со временем. Ведь столько времени мы с вами затратили на обучение и обидно всё это потерять. Мы любим Вас и хорошо работать только с Вами. Пожалуйста, скажите в Комитете, чтобы снова посылали вас в Кызыл хотя бы на один год [...] С приветом к Вам ваши учащиеся: А. Чыргал-оол, О. Чолдак-оол, О. Намдараа, Н. Канчыыр-оол, Л. Чыргал-кыс, Р.Д. Кенденбиль, Л. Кара-кыс, Л. Д. Оргельдей, Е.Т. Шактар-оол, А. Тугур-оол, В. Кенден, В.Ш. Монгалбии, Е. Оржума, М. Шактар. 25/х - 45 г.»²⁵⁴.

«Ростислав Георгиевич, шлём Вам горячий привет из Москвы. Мы — Ваши ученики Лаптан и Монголби — прибыли в Москву на экскурсии с 18 артистами-экскурсантами [...] Ростислав Георгиевич, с нетерпением ждем Вашего приезда в Туву — Ваши все ученики 14

²⁵⁴ Письмо написано рукой А.Б. Чыргал-оола (Личный архив Р.Г. Мироновича).

программы училища. А теперь не знаю, чем будем заниматься. Очень трудно работать без руководства, без дирижёра-композитора и без педагога. У нас всё, что было раньше, забывается и снижается [...] Из-за отсутствия руководителя все оркестранты готовы разбежаться. Потому что для них совершенно неинтересно повторять то же самое каждый год. Поэтому от имени всех своих товарищей прошу вернуться к нам. За прошлый год нач. по делам искусств Егоров, художник Алексеев неоднократно говорили о том, что Вы вот-вот приедете. Так и не дождался...Еще раз прошу, приезжайте хотя бы на месяц. С Вами уедем в район, будем ходить по болоту. Приезжайте хотя бы ненадолго. С приветом, Лаптан, Монголби. 28/х - 46 г.»²⁶⁵. Но именно Лаптан (талантливый музыкант и способный организатор, которого Миронович сразу выделил из всех) смог после учителя возглавить оркестровую группу театра, а позже успешно руководил и театральным хором, и духовым оркестром.

Конечно, за столь короткий срок воспитать подлинных мастеров театрального дела было почти невозможно (далее шлифовка талантов продолжалась в процессе живой практики). Но, тем не менее, результаты общих усилий — учителей и учеников — были по- своему эпохальны для культуры Тувы середины 1940-х годов. Тувинское искусство, пожалуй, больше не знало в своей истории профессионалов такого высокого уровня, какими были в оркестровой музыке Миронович, а в хореографии — Шатии. Во многом благодаря их усилиям фундамент для становления местных традиций в области художественного образования был заложен.

Причины закрытия училища в 1945 г. не вполне понятны, ведь многие студенты не успели к этому сроку завершить полный курс обучения²⁶⁶. Думается, одной из основных причин закрытия была высокая стоимость по содержанию штата училища для бюджета Тувы (напомним, что республика год назад вошла в состав СССР, приняв на себя общие для огромной страны проблемы послевоенного восстановления разрушенной экономики).

²⁶⁵ Письмо написано рукой А.С. Лаптана (Личный архив Р.Г.

²⁶⁶ Приказ № 3 по Тувинскому обл.отделу искусств от 25 августа «§ 1. Считать окончившими областное театрально-музыкальное училище по драматическому отделению - 21 чел. [поименный список, в котором - Олзей-оол, Чыргал-оол, Севильбаа, Рамазанова], по цирковому — 7 чел. [здесь и далее — поименные списки]. § 2. В связи с закрытием театрально-музыкального училища считать выпущенными прослушавших неполный курс обучения: по драматическому отделению - 9 чел., по вокальному отделению — 15 чел. [в том числе Долчун, Оржунмаа, Хургулек], по хореографическому отделению — 17 чел., по оркестровому отделению — 15 чел. [Кенденбиль, Шактар-оол, Кара-кыс, Чыргал-кыс, Толзатмаа, Кенден, Шактар, Чон, Чолдак-оол, Иванков, рового, вокально-хорового и балетного отделений составить труппу актёров национального театра» (Архив ТМДТ, приказы по личному

Сведения из статьи завуча училища З.И. Парыгиной также не проясняют вопроса: «В конце июля 1945 г. экзамены показали прекрасные результаты: из 80 человек только один получил “неудовлетворительно”. Особенно успешно прошли испытания оркестрового отделения. Они показали не только хорошее знание теории музыки, но и прекрасное владение инструментом в исполнении даже сложного оперного репертуара. Двумя концертами и двумя спектаклями отчиталось училище перед общественностью города в дни 24-й годовщины национально-освободительной революции. С 1 сентября училище закрыто. Тувинское национальное искусство получило 76 специалистов. Созданы кадры актеров, музыкантов, певцов и танцоров». Далее отмечаются лучшие студенты, статья завершается мыслью о необходимости продолжения образования тувинских артистов в профильных вузах страны²⁶⁷.

Через два года после закрытия музыкально-театрального училища появилась **детская музыкальная школа г. Кызыла** — первое музыкальное учебное заведение уже Советской Тувы. ДМШ была открыта **1 июня 1947 г.** по решению Облисполкома Тувинской АО (приказ № 8)²⁵⁸, а её первым директором была назначена пианистка **Эльза Генриховна Кириштейн** (после набора учеников сразу же начались занятия (несмотря на лето, с 9 июня того же года). Кириштейн была также и единственным преподавателем, так что на первых порах ДМШ ограничивалась только фортепианным классом, в котором в те годы обучалось не более 25-30 детей (судя по финансовым документам, фиксирующим сумму собранной платы).

Обучение в Кызылской ДМШ, как и по всей стране, было платным (30 руб. в месяц), поэтому не все способные дети из малоимущих семей имели возможность учиться. Эльза Генриховна стремилась привлечь и сохранить таких учащихся, проводя разъяснительные беседы с родителями, однако многие талантливые дети всё равно оказывались неохваченными, и выполнить план (на первый год было запланировано набрать 40 учащихся) первому педагогу и директору ДМШ было практически невозможно.

²⁵⁷ Парыгина З. Тувинский национальный театр // Тувинская правда. 1945.

²⁵⁸ История Кызылской ДМШ восстановлена нами по архивным документам (ЦГАРТ, Ф.48, оп. 1, ед. хр. 1,2,3,4,8,9,10,12), а также по воспоминаниям А.А. Панова (*Панов А.А. Душа творческого человека всегда молода и жизнедеятельна* (страницы воспоминаний о музыкальной культуре советской Тувы) // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы межрегион. науч.-практ. конф. Кызыл, 2008. С. 7-8).

²⁶⁹ В работах Осипенко приводится неверное написание фамилии -- Герштейн, а также перепутаны специализации Кириштейн и Решес (фамилия и имя не указаны, только первая буква фамилии).



Пионеры ТНР (фонды ЦГА РТ)



Народные музыканты, г. Кызыл, 1935 г. (фонды ЦГА РТ)



Храм Устуу-Хурээ в 1920-х гг. (фонды ЦГА РТ)



Хор баптистов с. Успенка, 1929 г. (архив З. Казанцевой)



«Шаман» — спектакль армейской самодеятельности, сер. 1920-х гг. (фонды ЦГА РТ)



Первые ученики театра-студии, 1936 г. (архив семьи Мунзук)



Концерт артистов театра на радио (в центре—Лаптаи, справа— Мунзук),
1936 г. (архив семьи Мунзук)



Оркестровый кружок Клуба советских граждан г. Кызыла, 1930-е
гг.
(архив семьи Мунзук)



Хоровой кружок Клуба советских граждан г. Кызыла, 1930-е гг. (фонды ИМ РТ)



Агитбригада на полевом стане: поёт П. Фунтикова, аккомпанирует В. Безъязыков, 1943 г. (фонды ИМ



Артисты КЭБ, 1951 г. (архив А.В.

Первый капельмейстер духового
оркестра ТНРА С.Г. Коровин
(фонды НМ РТ)



С.Х. Красный в годы службы в ТНРА
(архив Д. Красного)



Оркестр ТНРА в 1930 г., впереди — Севээн с трубой (архив семьи Севен)



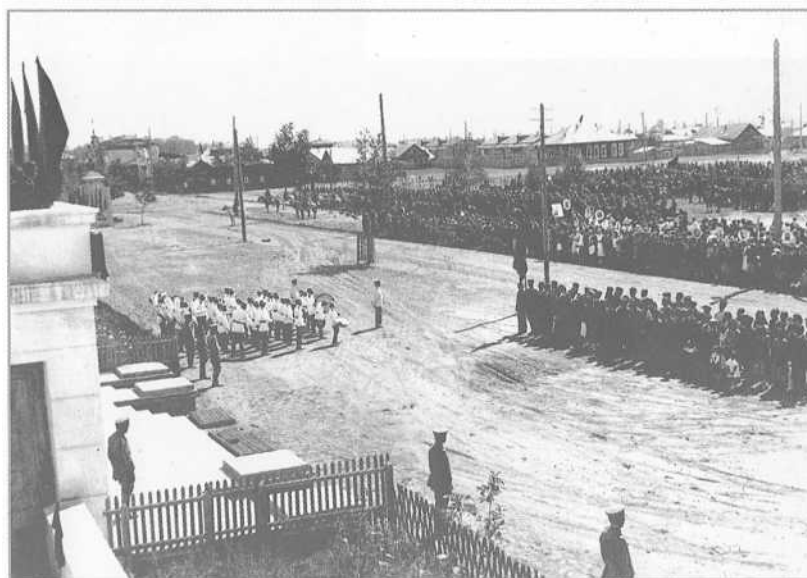
Армийское руководство (*сидят: слева Л.И. Израйлевич, в центре С.Х. Севен*), 1944 г. (*архив семьи Севен*)



Репетиция оркестра ТНРА под рук. С.Х. Красного, 1944
г.
(*семья П. Красного*)



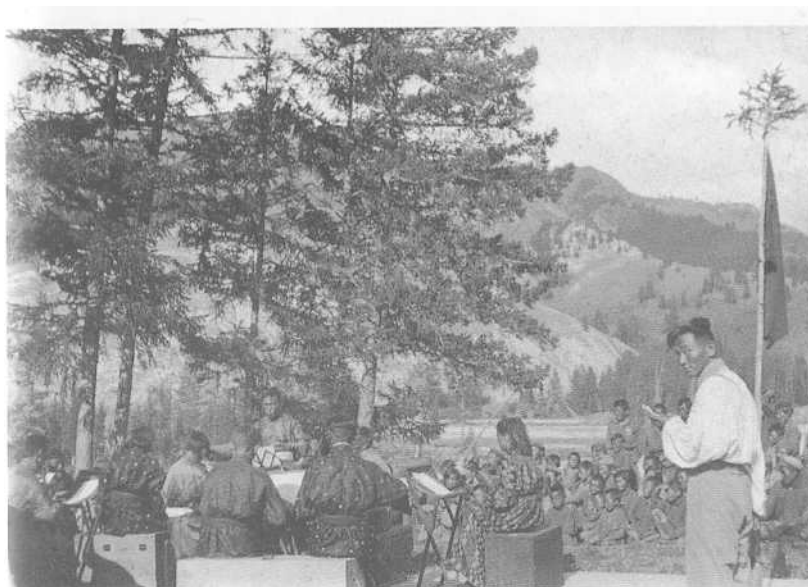
Духовой оркестр ТНРА верхом на лошадях (фонды ЦГА РТ)



Встреча тувинских добровольцев с фронта, г. Кызыл, 1944 г. (фонды ЦГА РТ)



Отъезд гастрольной бригады театрально-музыкального училища от здания театра, сер. 1940-х гг. (архив Р. Мироновича)



Театральный оркестр на гастролях, дирижёр — А. Лаптан (архив Р. Мироновича)



Студенты оркестрового отделения с педагогами (*сидят слева направо*: А. Лантан, Р. Кенденбиль, Р. Миронович, К. Тамдын, *крайний справа* В. Монгальби, *стоят справа* А. Тугур-оол, Н. Миронович), 1944 г. (*архив Р. Мироновича*)



Студенты хорового отделения училища (*сидят слева направо*: Е. Кенденбиль, А. Долчун, Л. Коваленко), 1943 г. (*архив Т.Ч. Норбу*)

Н.П. Миронович
в годы работы в Кызыле
(архив семьи Миронович)



Национальный оркестр тувинского
театра, 1944 г. (фото Р. Мироновича)



Хургулек Конгар и Алексей Тугур-оол (из буклета ТМДТ)



Создаётся первая тувинская опера «Чечен и Белекмаа»
(*ища направо, сидят: С. Сарыг-оол, Р. Миронович, стоят А. Пальмбах и Н. Миронович, за фортепиано Г. Ларкина*), 1945 г. (архив Р. Ларкина)



Коллектив Кызылской ДМШ (*слева направо, сидят: Е. Близнюк, Н. Александриди, директор А. Татарина, Л. Шевчук, К. Тетюхина; стоят: С. Кайдан, Н. Морозова, Ю. Решес,...?*),
----- 1950 -----



Участники постановки детской оперы «Волк и семеро — козлят» ученики и педагоги Кызылской ДМШ, начало 1950-х гг.

(фото Г. Давыдова)



Первый директор и преподаватель Кызылской ДМШ Э.Г. Кирштейн с учениками, 1947 г. *(архив Кызылской ДМШ)*



С.Л. Бухтуев



В. Ш. Кок-оол



Кара-Кыс и
Максим Мунзуки



Р. Кенденбиль и С. Бюрбе в годы учёбы в Ленинграде, 1950-е гг.



А.С. Лаптан



А. Чыргал-оол — студент Казанской консерватории, 1950-е гг.



Р.Д. Кенденбиль и С.М. Бюрбе в ДНТ, 1960-е гг.



А.С. Леман с Р.Д. Кенденбилем и А.Б. Чыргал-оолом, 1970-е гг.

Л.Н. Шевчук, И.Н. Петров. Вероятно, сначала школа располагалась в самом областном отделе искусств, т.к. перевод ДМШ в клуб типографии (по ул. Щетинкина и Кравченко, 62) обозначен в приказе № 19 от 15 октября 1947 года. Там ДМШ функционировала менее полугода — до мая 1948 г., пока не переехала в городскую общеобразовательную школу № 3 (в центре города, по ул. Кочетова), арендуя часть помещений этого здания (теперь в нём располагается КЦО «Аныяк»), где и находится по сей день.

Музыкальная школа остро нуждалась в специалистах. Приглашения педагогов из-за Саяна не решали проблемы: ехать в далёкий край, практически не имеющий очагов музыкальной жизни, поначалу никто не стремился. На первых порах Эльзе Генриховне помогала Клавдия Никифоровна Тетюхина, принятая на работу с июня 1947 г. в качестве ассистента педагога. В дальнейшем К.Н. Тетюхина заведовала в ДМШ воспитательной работой и параллельно сама получала в стенах школы музыкальное образование²⁶⁰. С 1949 г. в педагогический коллектив пришли преподаватели Л.Н. Шевчук (класс скрипки), Е.Р. Близнюк, Л.А. Логинова, С.Ф. Кайдан, А.М. Норкевич (класс фортепиано), В.А. Онуфриёнок (класс народных инструментов), Ю.Р. Решес (хоровой класс). Из музыкально-теоретических дисциплин проводились только уроки сольфеджио, их вёл композитор С.Ф. Кайдан. С нового учебного года, осенью 1950 г. в коллективе начинают работать педагоги: Н.А. Морозова (класс фортепиано), И.Н. Петров (хоровой класс), Ф.К. Ткачёв (класс духовых инструментов), М.К. Яхонтов (класс баяна). Через год в коллективе появляются: Р.С. Пуликова (класс баяна) и С.П. Жилинский (классы духовых инструментов и домры), сменившие Яхонтова и Ткачёва, также Н.М. Жемкова (хоровой класс), позже Е.Д. Небратенко (музыкально-теоретические дисциплины), а в 1952-1953 учебном году — Н.К. Александриди (класс виолончели), М.И. Банников (класс баяна), С.И. Горлова. В 1955-1956 уч.году в коллектив ДМШ (из которого уже выбыли Шевчук и Близнюк) прибыли педагоги Т.П. Белых, А.Н. Петрова, Юрьев, Мышкин. К концу 1950-х гг. ситуация с кадрами стала меняться в лучшую сторону. В 1957 г. после окончания музучи- лиц гг. Калуга, Рязань, Томск приехали на работу В.М. Фирсов (прекрасный баянист и аранжировщик), А.А. Панов (дирижёр-хоровик по специальности, директор ДМШ в период 1957-1964 гг., успешно вёл в ДМШ сольфеджио, музыкальную литературу, фортепиано).

Практически все педагоги в первые годы работы ДМШ были приезжими²⁶¹. Известно, что многие из первых преподавателей ока

²⁶⁰ Она также получила подготовку при театре как артистка и вместе с братом работала в КЭБе.

²⁶¹ К сожалению, биографических сведений о первом директоре Э.Г. Кириш-тейн и ряде других преподавателях ДМШ тех лет, проливающих свет на причины их появления в Туве, пока найти не удалось.

зались в Туве по сложным обстоятельствам и, вполне вероятно, не по своей воле (скорее всего, в их случаях действовала административная мера «поражения в правах», запрещающая на определённый срок селиться в крупных культурных центрах). Ясно также, что для музыкантов академической школы более подходящего места работы в те годы в Туве, нежели Кызылская ДМШ, практически не было.

В частности, прибывший в Тувинскую АО композитор С.Ф. Кайдан-Дешкин (песню которого «Взвейтесь, кострами, синие ночи!» давно пела многомиллионная армия пионеров всего Советского Союза) работал заведующим музыкальной частью национального театра, был учителем музыки в педагогическом училище, а в Кызылской музыкальной школе вёл уроки фортепиано и сольфеджио, а также настраивал фортепиано⁻¹. Его имя в тувинской среде сохранилось как Кайдан (Гайдаи), а самодетельный композитор Сат Сорук (учившийся в эти годы в педучилище) считал его своим наставником в музыке.

Сергей Фёдорович Кайдан-Дешкин (1901–1972) - один из ярких представителей молодого поколения советских композиторов, чьё становление совпало со становлением советского государства. Один из первых комсомольцев, в годы учебы в МГУ участвовал в организации хоровых и музыкальных кружков МУЗО Пролеткульта. В нелегкие послереволюционные годы принял решение бросить учебу в МГУ и посвятить свою жизнь музыке. Поступил в мастерскую композитора К. Р. Эйгеса. В лихие времена Врангеля и Антоновского восстания (1920-1922 гг.) Сергей Дешкин охранял Москву в составе курсантов артиллерийской школы Красной Армии. После окончания гражданской войны он был направлен пианистом в клуб дивизионной артиллерии. Среди первых откликнулся на организацию детского коммунистического движения — так родились: всесоюзный неофициальный гимн пионеров «Взвейтесь, кострами, синие ночи!» (на сл. А. Жарова, 1925), Гимн Всесоюзного слета пионеров (на собственные слова) и одна из последних несен композитора — «Пионерская весенняя» (созданная к 50-летию пионерской организации). В 1927-1930 гг. учился в музыкальном училище Гнесиных: у Е.Ф. Гнесиной -- по классу фортепиано, у М.Ф. Гнесина — по композиции (Гнесин высоко ценил талант своего ученика). Сочинил в эти годы цикл из 24 прелюдий, 4 «Сказки о солнечном луче» для фортепиано, романсы. С 1926 г. работал композитором театра кукол Москвы, детских театров. Судьба распорядилась так, что свои зрелые годы композитор провёл вдали от столицы: в 1930-1940-х гг. руководил клубными оркестрами на Урале, Алтае и Крайнем Севере, в 1941-1943 гг. заведовал музыкальной частью Игарского театра и преподавал музыку в педучилище народов Севера, в 1943-1944 гг. заведовал музыкальной частью Норильского драмтеатра, в 1944—1949 гг.

работал композитором драмтеатра и преподавателем музыкального училища в Красноярске. Его песня «Енисей» стала широко известной и популярной в Сибири. С 1949 г. композитор оказался в Туве, где совмещал привычную работу заведующего музыкальной частью театра (зачислен приказом № 11 от 20 сентября 1950 г.) с преподавательской деятельностью. Опираясь на тувинский фольклор, создал музыку на сюжет о 60 богатырях, оперу-сказку «Саин». За музыкальное оформление спектакля «Васса Железнова» (по М. Горькому) был отмечен благодарностью от директора театра М.М. Мунзука. С 1951 г. входил в состав художественного совета театра. В 1955 г. был включён в состав комиссий ДНТ по принятию песен и оказанию помощи в развитии самостоятельного творчества. Созданный для хора и духового оркестра «Марш тувинского комсомола» завоевал широкую популярность в Туве. Прожив в Туве 7 лет, композитор в 1956 г. переехал в Кузбасс, где до 1959 г. работал в ДМШ г. Прокопьевска, создал музыку к 10 спектаклям местного драмтеатра. Великие Луки стали последним пристанищем в судьбе композитора, посвятившего городу песню «Огни Великих Лук». До 1962 г. работал в драмтеатре заведующим музыкальной частью и концертмейстером балета. За свою трудовую биографию композитор написал музыку к более 70 драматическим спектаклям (в т. ч. «Отелло» и «Укрощение строптивой» У. Шекспира, «Стакан воды» Э. Скриба, «Саин» В. Ермолаева и А. Егорова), для духового оркестра — «Легенду о Горной Шории» (1934) и 6 маршей, 5 эскизов для фортепианного квинтета, романсы на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, С. Щипачёва, М. Алигер, фортепианные пьесы, песни^{21,3}.

О других первых педагогах ДМШ имеется весьма скудная информация, многое ещё нуждается в уточнениях и документальных подтверждениях. Например, педагог по хоровому классу Иван Н. Петров был театральным певцом (есть устные сведения, что до Тувы он работал в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко), а виолончелист Н.К. Александриди до Тувы в период 1930-х гг. преподавал в Томском музыкальном училище и входил в состав исполнительского квартета из числа преподавателей музыкального техникума²⁶⁴.

Наиболее яркими фигурами в педагогическом коллективе школы тех лет, оказавшими значительное влияние на развитие музы

²⁶³ Биографическая справка подготовлена нами на основе следующих материалов: Григорьев А.Г., Платек Я.М. Советские композиторы и музыковеды: справочник. Т. 2. М., 1981. С. 11; Гольденштейн М. Автор пионерского гимна // Музыкальная жизнь. 1973. № 11. С. 22; ЦГА РТ, Ф.188, оп. 1, ед. хр. 1, л. 9,12,13,14,15; Архив ТМДТ. Книга приказов по личному составу за 1950-1951 гг.

²⁶⁴ Томское музыкальное училище с 1922 года было техникумом, статус училища приобрело с 1936 года. Данные сведения (подтверждаемые также фото, где запечатлён Александриди) были почерпнуты нами из юбилейного альбома, выпущенного к 400-летию Томска (С. 372-373).

кально-педагогических традиций в Туве, была семейная чета **Шевчук - Близнюк**. Впоследствии супруги-музыканты продолжали оказывать помощь в развитии тувинского музыкального образования как кураторы: Л.Н. Шевчук, будучи председателем государственной комиссии на выпускных экзаменах в Кызылском училище, способствовал поступлению лучших выпускников в Новосибирскую консерваторию, Е.Р. Близнюк патронировала пианистов из Тувы в годы их учёбы в НГК и оказывала методическую помощь ДМШ Тувы.

Леонид Николаевич Шевчук (1899-1974) — профессиональный скрипач, выпускник Киевской консерватории (в те годы — Высший музыкальный институт им. Лысенко), после окончания которой с 1922 по 1934 год вёл интенсивную концертную деятельность, успешно гастролитировал по всей стране (от Ленинграда до Владивостока), а также в Китае, Корее и Японии (японские записи Шевчука были выпущены на пластинках фирмой Nitto Record). Пробовал себя также и на поприще дирижёра симфонического оркестра. В 1934 г. был направлен в Ташкент на педагогическую работу, где руководил кафедрой струнно-смычковых инструментов в Высшей музыкальной школе (позже — Ташкентская консерватория). В 1937 г. был незаслуженно репрессирован и 6 лет находился в заключении. Музыкально-просветительскую деятельность вёл далее в югубе им. Дзержинского Ивдельлагеря (Урал), где организовал музыкально-театральный коллектив (1943-1945), участвовал в 1945 г. в комплексной фольклорной экспедиции на Север (Ханты-Мансийский округ), создавал профессиональный симфонический оркестр и руководил оркестровым отделом музыкального училища в Красноярске (1946-1949). В 1949 г. с семьёй прибыл в Кызыл, где возглавлял литературно-музыкальный сектор Управления культуры Тувинской АО, позже — музыкальную школу Кызыла. После реабилитации в 1955 г. был направлен на работу в Новосибирск, с которым связал всю дальнейшую судьбу: возглавлял музыкальное училище, затем » период 1966-1972 гг. — Новосибирскую консерваторию (в её истории остался как незабываемый ректор и профессор), открыл в 1968 г. при НГК среднюю специальную музыкальную школу-десятилетку (ССМШ), с 1972 г. и до конца жизни заведовал кафедрой струнных инструментов НГК. Его труд был отмечен почётными званиями заслуженного деятеля искусств Тувинской АССР (1969) и РСФСР (1970).

Елена Романовна Близнюк (1911-1996) — профессиональная пианистка, закончила в 1940 г. Ташкентскую консерваторию по специальности «педагог по методике музыкального воспитания и фортепиано в музыкальных училищах». Работой в Ташкентской ДМШ по классу фортепиано занималась ещё до поступления в консерваторию, в период учебы и после окончания (с 1932 по 1944 г.). В годы войны по линии ДМШ организовала художественную самодеятельность с детьми, чьи родители воевали в это время на фронте, и с детьми медперсонала

и оперетты и педагогом по классу фортепиано в клубе им. Дзержинского П.г. Ивдель Свердловской области, где оказалась вслед за супругом. Переезжая далее вместе с ним и дочерью Диной, Е.Р. Близшок занималась музыкально-педагогической деятельностью в Красноярске (ДМШ, музыкальное училище), Кызыле (ДМШ), Новосибирске (музыкальное училище, консерватория). С 1960 г. — заведующая созданной ею же кафедрой общего фортепиано, с 1972 г. — профессор НГК. Музыкальный педагог редкостного дарования, Е.Р. Близшок воспитала множество музыкантов самых разных специальностей, среди них — немало музыкальных педагогов-методистов. Награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-45 гг.», знаком «Отличник народного просвещения РСФСР».

Семейные традиции блестяще продолжает Дина Леонидовна Шевчук (р. 1937) — первая выпускница Кызылской ДМШ. Дальнейшее музыкальное образование получила в Москве и Новосибирске («Гнесинка», аспирантура при НГК). С 1962 г. Д.Л. Шевчук преподаёт в НГК, успешно сочетая концертную деятельность с педагогической: гастролирует в Чехословакии, Японии, Германии, Вьетнаме, Норвегии, записывает 2 грампластинки (выпущены фирмой «Мелодия»), проводит мастер-классы в Японии, Норвегии, Вьетнаме, Финляндии, ведёт класс спец. фортепиано в НГК, в котором воспитала более 20 лауреатов международных конкурсов. Ныне — профессор (с 1996 г.), заслуженный деятель искусств РФ. Музыкально-педагогическая деятельность Д.Л. Шевчук также отмечена рядом почётных дипломов международных конкурсов^{21,5}.

Надо сказать, что новый росток музыкальной культуры, которым была в середине XX века Кызылская ДМШ, приживался в местных условиях с большим трудом. Со стороны курирующих властных структур часто не было понимания по таким важным вопросам, как: соответствие условий работы необходимым нормам, обеспечение инструментарием и учебными пособиями, необходимость приглашения специалистов.

В период открытия школа располагала только 3 пианино и 15 скрипками-«маломерками» (как указано в документах). Через три года добавились 2 пианино, 2 баяна, 2 скрипки, патефон с 30 пластинками, потная и художественная литература. Первый рояль и комплект домр в школе появились позже (заявка на них была оформлена в 1950 г.). При этом уже в 1950 г. библиотека школы насчитывала

²¹ Биографические сведения взяты нами из следующих источников: *Фельд-гуп Г.Г.* Первый скрипач Красной России... // Сибирский музыкальный альманах. Вып.2. Новосибирск, 2001. С. 247-252; *Захаревт Н.В.* Страницы памяти (к 90-летию со дня рождения профессора НГК Елены Романовны Близшок) // Там же. С. 272-275; статьи Е. Червяковой о Д.Л. и Л.Н. Шевчуках из Сибирской энциклопедии, С. 968.

1042 экз. (из которых нотные издания составляли 862)²⁶⁶. Сложно было с преподаванием по классам музыкально-теоретических дисциплин, народных и духовых инструментов — ведущие их педагоги часто не справлялись со своими обязанностями, т.к. не имели должной квалификации. А главная проблема — отсутствие подходящих помещений, невообразимая теснота.

Строки из чернового варианта отчёта о работе школы за 1949 год, составленного и. о. директора Л.Н. Шевчуком, красноречиво обрисовывают ситуацию: «Помещение музыкальной школы категорически не пригодно для музыкально-учебного заведения. Выделенные общеобразовательной школой в отчётном году 2 комнаты под классы музыкальной школы, в настоящем учебном году отобраны. Как же Можно работать над музыкальным воспитанием детей, музыкальным произведением, фразой, звуком и т. п. в единственной комнате при одновременной игре на 5-6 инструментах? Этот невообразимый “шумовой сумбур” ставит работу педагогов в совершенно невыносимые условия. Дальше -- из числа 5 имеющихся клавишных музыкальных инструментов 3 пианино не держат строй, и с совершенно разболтанной механикой, т.е. непригодны для работы в учебном музыкальном заведении. Наконец, вопрос с жилплощадью для педагогов обстоит крайне неблагоприятно. Как пример этому, приглашённый в прошлом году квалифицированный педагог по классу народных инструментов вынужден был ухать из-за отсутствия жилплощади» (в окончательном варианте отчёта данный эмоциональный фрагмент опущен)²⁶⁷.

Другой проблемой, с которой столкнулись педагоги-музыканты, было отсутствие той культурной среды, из которой формируется будущий ученик музыкальной школы: интеллигенция как социальный класс в тот период в Туве была крайне малочисленной, а институциональная система музыкальной культуры по новому — российскому — образцу ещё не сложилась. Фактически, сама школа и стала тем краеугольным камнем, на котором в дальнейшем основывались музыкально-педагогические и исполнительские традиции в республике.

Анализ контингента учащихся ДМШ за 1949 год показывает, что из 85 учеников более половины составляли вновь набранные — 56 чел., ученики 2-го класса — 20 чел., 3-го класса — 8 чел., и лишь 1 ученица числилась в 6-м классе (это была Дина Шевчук — дочь преподавателей ДМШ), при этом учащиеся-тувинцы были представлены небольшой частью (около 15 %) — главным образом, это были дети

²⁶⁶ Отметим, что и сейчас библиотека Кызылской ДМШ является одной из лучших в школах искусств республики.

²⁶⁷ ЦГА РТ. Ф. 48, оп. 1, д. 8, л. 13.

людей, могло стоять дорогое фортепиано)²⁶⁸. Понятно, что для большинства населения республики, особенно для представителей коренной национальности, данная форма музыкального образования была слишком новой, непривычной, а также для многих в трудных условиях тех лет — часто и недоступной (в материальном плане). Особенно сложной была работа преподавателей по классам струнных инструментов, ведь для Тувы скрипка и виолончель были совершенно новыми явлениями, требующими от учащихся весьма напряжённого труда (к тому же в рамках непривычной для них новоевропейской традиции). К сожалению, эти инструменты так и не получили распространения в тувинской культуре.

Тем не менее коллектив школы проводил активную просветительскую работу в городе, выезжая в общеобразовательные школы и на предприятия, проводя лекции-концерты и разъяснительные беседы с музыкальными иллюстрациями, давая концерты (в том числе регулярно по радио) и участвуя во всех крупных общественных мероприятиях (смотре художественной самодеятельности, общенародных празднествах, политических сессиях, избирательных компаниях и др.).

Например, только в одном 1949-1950 учебном году коллектив ДМШ подготовил и провёл: открытые концерты-лекции о музыке Глинки, творчестве Пушкина в музыке, 2 открытых концерта скрипача Л. Шевчука, 2 концерта педагогов ДМШ для учащихся и родителей, 3 концерта для общеобразовательных школ и педучилища, беседу с иллюстрациями о творчестве Шопена, концерты учащихся ДМШ для участников детской самодеятельности, систематические концерты по тематическим программам на радио, музыкально-литературный монтаж, посвященный 70-летию Сталина, концерт к 5-летию Советской власти в Туве, выступление сводного хора в составе 80 человек к празднованию 1 мая и т. д.²⁶⁹.

) Для учащихся ДМШ также организовывались мероприятия, помимо учебных: экскурсии в музей и типографию, выходы в театр и кино, выпуски стенгазет на музыкальные темы, а особенно запомнилась ученикам школы тех лет **постановка детской оперы**. Это была хорошо известная в СССР детская опера М. Ковалёва «Волк и семеро козлят» (процесс её подготовки шел в 1950-1951 учебном году, продолжаясь в следующем)²⁷⁰. Инициатором этой постановки

^{Р⁸} В ДМШ учились дети важных политических фигур и крупных чиновников Тувы (например, дети Тока, дочери и родные племянницы Шома, дочь Това-риштая).

²⁶¹¹ ЦГА РТ. Ф. 48, оп. 1, ед. хр. 8.

²⁷⁰ Это, в частности, зафиксировано в протоколах педсовета ДМШ от 24 марта и 15 октября 1951 г. (ЦГАРТ. Ф. 48, оп. 1, ед. хр. 10, л. 41, 41 об.)

была Е.Р. Близнюк, у которой ранее был подобный опыт в Ивдельлагере²⁷¹. По воспоминаниям Г.А. Ломаевой, игравшей в спектакле роль Малыша (самого маленького козлёнка), вместе с учениками в опере участвовали педагоги — И.Н. Петров (Волк) и Н.А. Морозова (Мамакоза). Представление оперы состоялось в здании театра, став для юных музыкантов и кызылчан незабываемым культурным событием.

Важно, что начинания тех лет впоследствии стали доброй традицией школы: например, в период 1970-х гг. — выступления воспитанников ДМШ с концертными номерами перед сеансами в кинотеатрах «Найырал» и «Пионер», постановка детской оперы «Теремок», регулярные концерты на местном радио и телевидении, премирование лучших учеников школы художественной и нотной литературой. Все эти мероприятия также остались яркими воспоминаниями учеников Кызылской ДМШ тех лет (среди них — и автор настоящего исследования).

Работа педагогического коллектива в период становления школы ориентировалась на лучшие традиции российской музыкальной педагогики²⁷². Однако проблемы оставались, среди них: отсутствие собственных инструментов у учеников (отсюда — неизбежный отсев), качество преподавания музыкально-теоретического цикла предметов (уроки музыкальной литературы в те годы практически не велись), привлечение талантливых детей коренной национальности (высказывалась идея специальных выездов в районы для отбора наиболее способных детей с последующим переводом их в Кызыл для обучения музыке на базе общеобразовательной национальной школы № 2²⁷³). Несмотря на объективные трудности в период становления нового учебного заведения Тувы, энтузиазм и профес

²⁷¹ Дина Шевчук так вспоминает о тех годах: «Жёны сосланных вместе с детьми вырыли вокруг лагеря землянки, где и жили. Позднее сладили маленькие домишки из досок [...] И тем не менее, поселенцы учили детей в школе, которую сами организовали. Более того, Елена Романовна учила их музыке и даже поставила оперу “Волк и семеро козлят” на музыку М.В. Ковалья к празднованию Нового 1945 года». См.: *Захаревич Н.В.* Страницы памяти (к 90-летию со дня рождения профессора НГК Елены Романовны Близнюк) // Сибирский музыкальный альманах. Вып. 2. Новосибирск, 2001. С. 273.

²⁷² Результаты учебной работы анализировались, на регулярно проводимых педсоветах решались злободневные профессиональные вопросы, была организована плановая методическая работа (её возглавляла Е.Р. Близнюк, а потом — Н.К. Александриди). Для сравнения: в архиве музыкально-театрального училища не содержатся документы такого рода, из чего можно сделать вывод, что подобная работа если и велась, то ей не придавалось столь важное значение, каковое она приобрела в ДМШ.

² Эта идея была реализована только в 1978 году с открытием на базе Кызылской школы-интерната № 2 республиканской школы искусств (ныне - РОМХШИ им. Р.Д. Кенденбиля).

сионализм преподавателей дали свои результаты: из числа первых воспитанников ДМШ впоследствии выросли тувинские музыканты, достойно продолжающие традиции своих учителей.

Среди первых лучших учеников школы — юные музыканты Инесса и Чарита Тодышевы-Сапоговы, Аня и Володя Тока, Ломаева Гера, Губанова Лида, Тадар-оол Сат, Товарищтай Клара, Курченко Саша, Тапханакова Гера. Из первых учеников — пианистки Татьяна Шананина (Горелова) и Лидия Губанова всю свою трудовую биографию посвятили родной ДМШ; пианистки Инесса Сапогова (Лернер) и Гертруда Ломаева, баянист Леонид Житов много лет отдали работе в Кызылском училище искусств; композитор и теоретик Александр Курченко — известный автор для ансамблей и оркестров русских народных инструментов — живёт и трудится в Москве; братья Тока — дирижер Виктор Тока (много лет возглавлял симфонический оркестр Тувы), пианист и композитор Владимир Тока (до конца жизни работал артистом симфонического оркестра филармонии). В последующие годы из стен Кызылской ДМШ также вышли многие известные деятели тувинской музыкальной культуры, в том числе певица Надежда Красная.

На базе Кызылской ДМШ в 1951 г. по решению исполкома областного совета депутатов трудящихся Тувинской АО были организованы **курсы ОМО** - общего музыкального образования для взрослых (их вели Л.Н. Шевчук, Р.С. Пуликова, Н.А. Морозова, И.Н. Петров и С.Ф. Кайдан). В конце 1950-х гг. на базе ДМШ в республике впервые был создан **музыкальный лекторий** «Любите музыку» (инициатор — А.А. Панов). Эти факты, как и многочисленные благодарности и грамоты в адрес коллектива школы, подтверждают высокую оценку труда музыкантов со стороны общественности. В январе 1954 г. педсовету ДМШ также было поручено рассмотреть вопрос о подготовке группы, направляемой на дальнейшее обучение в консерватории. Педсовет утвердил следующие кандидатуры: баяниста и композитора Лаптана, духовика и домриста Жилинского, скрипача Тадар-оола, пианистки Дины Шевчук²⁷⁴. Таким образом, анализ деятельности школы в период 1950-х гг. позволяет считать её главным очагом музыкальной культуры Кызыла тех лет, оказавшим значительное влияние на развитие новой музыкальной жизни в Туве.

В конце 1950-х гг. открывается *первая районная* детская музыкальная школа Тувы: **Чаданская ДМШ (1959)**. Её основателем и первым директором стал местный русский музыкант — баянист и композитор **Семён Лукич Бухтуев (28.05.1924 г.)**.

²⁷⁴ ЦГА РТ. Ф. 48, оп. 1, ед. хр. 10, л. 88. Жаль, что рекомендуемый педагогами ДМШ столь высокоодаренный музыкант, как Александр Лаптан (не уступающий по своим профессиональным качествам Чыргал-оолу и тем более — другим своим товарищам) не смог по неизвестным нам причинам продолжить своё музыкальное образование.

Современник первых тувинских композиторов (Чыргал-оола, Кенденбиля и Бюрбе), уроженец тувинского села Сарыг-Сеп, будучи 10-летним мальчишкой, Семён однажды увидел в сельском клубе выступление слепого музыканта Василия Безязыкова и был настолько поражён его виртуозной игрой на баяне, что твёрдо решил для себя стать музыкантом, в школьном оркестре стал играть на домре. Судьба предоставила ему шанс освоить баян в Абаканской ДМШ у М. Веллера, далее он обучался в Красноярском музыкальном техникуме. Началась Великая Отечественная война, и Семёна (17-летнего юношу) призвали в армию. Он оказался в Тихоокеанском флоте на о. Русский, где прошёл обучение в электромеханической школе, после которой служил на эсминце «Стережущий». В 1943 г. бригаду тихоокеанских моряков вывели под Сталинград, далее — на учёбу в Ярославль, к весне направили на фронт — Запорожье, Днепр. Семен участвовал в военных действиях в устье Днепра и в др. местах. На Дунае его катер сражался с вражеским танком. В подбитом танке оказался немецкий аккордеон «Хоффнер». Этот военный трофей и положил начало художественной самодеятельности Семёна, где он сразу стал заводилой. Война подходила к концу. Командование флотилии приняло решение об организации Ансамбля песни и пляски Дунайской флотилии. Первое выступление ансамбля состоялось в июне 1945 года. В течение 5 лет Бухтуев работал в ансамбле, выступая в Братиславе, Бухаресте и др. городах. В 1952 г. вернулся в родную Туву. Работая заведующим сельским клубом в с. Ильинка, Бухтуев добился первых успехов: на Всесоюзном смотре сельских клубов Ильинский клуб под его руководством получил награду — грамоту «Лучший клуб России» II степени. Работа шла очень активно: было много выездных концертов, часто выступали по радио. Был даже такой казус: в обкоме комсомола удивлялись — «Почему тувинское радио без конца передает песни Бухтуева?» Работа в клубе стала толчком к сочинению первых песен. Учился заочно в Гнесинском училище по классу баяна Н.Т. Гоценко, параллельно занимался на вокальном отделении, получал индивидуальные консультации по теоретическим дисциплинам (у преподавателя Райской) и композиции (у Ю. Левитина), стажировался в хоре им. Пятницкого. Отличаясь большой любознательностью, Бухтуев одно время увлекался сочинением текстов на музыку Баха из ХТК. Зарекомендовал себя как активист культуры, в связи с чем ему было поручено важное дело — открыть ДМШ в г. Чадане. Молодой директор смог вывести школу на высокий уровень, прилагая много усилий по привлечению приезжих специалистов в далёкую Туву, по приобретению новых инструментов. Кроме педагогической и директорской работы, Семен Лукич продолжал свою деятельность по развитию художественной самодеятельности и одним из первых в Туве организовал ансамбль хомеистов Дзун-Хемчикского района. Этот ансамбль стал Лауреатом Всероссийского смотра художественной самодеятельности. Организаторский талант Бухтуева был отмечен

(в которой вплоть до начала 1990-х гг. вёл класс баяна, а также периодически — уроки композиции). В Кызыле Бухтуев — вновь активист художественной самодеятельности, руководит городским ансамблем песни и пляски, ансамблем МВД. Пробует свои силы на писательском поприще, продолжает активно сочинять песни. После выхода на пенсию остаётся активным человеком: увлекается йогой, пчеловодством, осваивает игру на балалайке, участвует в работе городского клуба «Кому за 60...». В 2002 г. уезжает за Саяны, сейчас живёт в г. Сосновоборск Красноярского края и продолжает творческую деятельность. Династия Бухтуевых сложилась и достигла успехов в области культуры: дочь Ольга — преподаватель фортепиано в Кызылской ДМШ; сын Сергей — закончил фортепианное отделение КУИ, дирижёрско-хоровой факультет Красноярского института искусств, является музыкальным руководителем Красноярского кадетского корпуса; внук Илья — корреспондент блока культурных новостей телеканала НТВ. Труд С.Л. Бухтуева — ветерана войны и труда — многократно отмечался почётными грамотами разных уровней. К медалям «За взятие Будапешта», «За взятие Вены», «За освобождение Белграда», Орденом Отечественной войны и др. знакам воинской доблести прибавились: почетное звание «Заслуженный работник культуры Тувинской АССР» и знак «Отличник культуры СССР»²⁷⁵.

Среди первых преподавателей Чаданской ДМШ: выпускники Тульского музыкального училища, пианисты А. Миргородский и И. Смирнов, позже приехал выпускник Новосибирского училища, виолончелист Харитонов (после работы в Туве двое из них закончили консерватории в Москве и Новосибирске). Директор С. Бухтуев также сам много времени уделял педагогической работе: вёл класс баяна, руководил оркестром народных инструментов, хором, при необходимости мог вести музыкально-теоретические предметы. Первая районная музыкальная школа Тувы старалась не уступать Кызылской: наряду с классами народных инструментов и фортепиано был открыт класс виолончели, а оркестр готово-выборных баянов²⁷⁶.

²⁷⁵ Биографическая справка и абзац о Чаданской ДМШ составлены нами на основе материалов, предоставленных С.Л. Бухтуевым (Личный архив Е.К. Карелиной). По этим материалам были подготовлены доклады студентки КУИ Н. Ан-тоневиц, выступавшей на студенческих конференциях в КУИ и Новосибирском музыкальном колледже. См.: *Антоневич Н.* Творческий вклад С.Л. Бухтуева в развитие музыкальной культуры Тувы // *Материалы II Межрег. студ. муз.-теор. конф. / ред.-сост.: С.С. Коробейников, Т.М. Фоминых, Б.А. Шиндин.* Новосибирск, 2006. С.138-141.

²⁷⁶ Как сообщил С.Л. Бухтуев, учась в Москве, он был потрясён возможностями готово-выборных баянов и первым в Туве приобрел себе 12-регистрационный инструмент «Россия». Его идея создать в ДМШ оркестр из готово-выборных баянов нашла поддержку в высших инстанциях республики: «первая леди» Тувы Х.А. Ан-чимаа-Тока помогла с финансированием, и вскоре в Чаданской ДМШ, помимо оркестра русских народных инструментов, зазвучал оркестр новых баянов.

впервые появился в Туве именно в Чадане (благодаря инициативе и организаторским усилиям директора ДМШ). Молодой коллектив работал с большим энтузиазмом, вёл большую концертно-просветительскую работу, благодаря чему ДМШ в период 1960-х гг. превратилась в очаг музыкальной культуры Дзуи-Хемчикского района, став достойным примером для новых, вскоре открывшихся в других уголках республики, детских школ искусств.

Так сложилось, что в Туве основной базой для формирования музыкального профессионализма новоевропейского типа стал театр: начиная с 1936 года, в эпоху ТНР новый для Тувы тип музыкального образования тесно связывается с национальным театром сначала в форме плановых учебных курсов, а потом — специального училища как первой формы государственного института.

Первым музыкально-образовательным заведением Советской Тувы стала Кызылская ДМШ, ориентированная на другую (младшую) возрастную категорию учащихся. Из рассмотренных нами учебных заведений периода 1930—1950-х гг. в Туве только детские музыкальные школы были музыкальными учебными заведениями в чистом виде. Важно, что в музыкально-театральных студии и училище, Кызылской и Чаданской ДМШ в 1940-1950-х гг. работали советские специалисты высокой квалификации, подготовившие первые национальные кадры в области музыкального искусства — как исполнителей, так и будущих композиторов.

§ 6. Авторское творчество: начальный этап.

Первые тувинские композиторы

Сама профессия композитора была для коренного населения, безусловно, совершенно новым явлением. Образец композиторской работы первым тувинским авторам демонстрировали приезжавшие на работу в Туву советские специалисты. Объективные условия тех лет — отсутствие местных профессиональных композиторских кадров и нехватка подходящего репертуара — вынуждали многих из них сочинять музыку «на потребу времени». Помимо композиторов

А. Аксёнова и С. Кайдана, дирижёров Л. Израйлевича и Р. Мироновича, пробовали себя в качестве авторов или аранжировщиков²⁷⁷ хормейстер С. Булатов²⁷⁸, педагог-вокалист Н. Миронович, пианист

²⁷⁷ Напомним, что первым среди аранжировщиков Тувы был основатель духового оркестра ТНР С. Коровин.

²⁷⁸ В частности, в нотной тетради Кара-кыс Мунзук записан тувинский текст песен «Сталин» и «Чаян ыры» (слова В. Эренчин) с указанием, что музыка принадлежит С.И. Булатову (вторая песня датирована декабрём 1943 г.).

А. Норкевич, местные русские баянисты В. Безязыков и С. Бухтуев и др. Благодаря им многие знакомые народные мелодии зазвучали для тувинского слушателя по-новому, а национальный мелос постепенно приобретал незнакомые ранее обороты, впитывал ритмы новой эпохи. Обратной стороной этого процесса было творческое обогащение приезжих авторов, имевших возможность непосредственного общения с носителями совершенно иной звуковой культуры, что давало бесценный личный опыт, впоследствии раскрывающийся в работе с инонациональным материалом.

Музыкальное просветительство, собственное творчество и постижение тувинского фольклора переплетались столь тесно, что вычленив эти аспекты в работе композиторов исследуемой эпохи практически невозможно. Те же компоненты присутствовали в творческой работе первых артистов тувинского театра-студии, из среды которых выделились **Виктор Кок-оол** и **Максим Мунзук** — создатели первых авторских тувинских песен. Однако для тувинских артистов музыкальное творчество было, в первую очередь, связано с *постижением композиторской деятельности*, в процессе которой впитанные с детства элементы традиционной музыкальной культуры подвергались активному переосмыслению в контексте новой эпохи.

Виктор Шогжапович Кок-оол (1.03.1906—19.02.1980)²⁷⁹ родился в с. Торгалыг Овюрского кожуна в многодетной семье потомственной шаманки Долчан. Шаманские камлания матери стали самым ярким детским впечатлением, позже ассоциируясь с действиями русских актёров-любителей в самодеятельном спектакле, который Кок-оол увидел в середине 1920-х гг. в Кызыле. Юношей Кок-оол рос как простой арат и помогал отцу в его столярных работах, а после революции его судьба коренным образом изменилась: в 1925 г. он вступил в ряды ТНРА (сначала был солдатом-сигнальщиком, потом возглавил взвод), в 1928-1932 гг. учился в Москве в КУТВе. Москва оставила яркий след: Кок-оол посещал спектакли, ходил на читательские встречи с М. Горьким и В. Маяковским, долгие годы хранил стенографические записи встреч корифеев русского театра К. Станиславского и В. Немировича-Данченко с творческой молодежью. После КУТВа продолжил обучение в Институте работников искусств Луначарского (1933-1934), потом в ГИТИСе (1934-1936), под чутким наставничеством В. Г. Сахновского. С середины 1930-х гг. начал писать сценки и

²⁷⁹ Биографическая справка подготовлена по материалам: Хадаханэ М. Виктор Кок-оол // Люди тувинского театра: творческие портреты / сост. М.А. Хадаханэ. Кызыл. 1971. С. 11—20; Найдакова В.Ц. Тувинский театр: учеб. пособие. Улан-Удэ, 1999. С. 118-122; Тувинский музыкально-драматический театр им. В. Кок-оола: фотоальбом к 70-летию ТМДТ / сост. В. Оскал-оол; ред. А. Ооржак; худ. ред. Н. Ша-лык. Кызыл, 2006; В.Ш. Кок-оол: биографическая справка / отдел литературы по искусству НБ РТ им. Пушкина (рукопись).

вал себя в качестве режиссёра-постановщика. В открытую вскоре театр-студию Кок-оол пришёл как директор, педагог, актёр и автор пьес. С тех пор творческая жизнь Кок-оола становится неотъемлемой частью истории тувинского театра. Написанная им в 1936 г. драма «*Хайыраан бот*» имела в первом сезоне тувинского театра большой успех и знаменовала собой утверждение Кок-оола как драматурга. Также работал в Тувинском радиокомитете. Он запомнился людям как чудесный рассказчик-балагур, пародист, импровизатор, одарённый актёр, создавший массу незабываемых характерных ролей (Хам-оола, Хорлукпана, буддийских служителей и др.). В советском фильме «Люди голубых рек» сыграл хитрого ламу. Из созданных впоследствии Кок-оолом пьес большой успех имели: музыкальная комедия «Ах, красавица!», детская сказочная пьеса «*Алдып чечек*» и историко-героическая драма «*Самбажык*». Яркий актёр, один из основоположников национальной драматургии и создатель первых тувинских авторских песен (многие из которых получили Широкую известность в республике — «*Апыяктар*», «*Байлакчуртум*», «*Тывануртум*», «*Пиоерчараи*» и др.), Кок-оол был также членом Всесоюзного театрального общества и Союза писателей СССР. Его труд отмечен званиями «Заслуженный артист РСФСР» (1961) и «Народный артист Тувинской АССР» (1966), а тувинский театр по праву носит его имя.

Анализируя музыкальные особенности песни «*Байлак чуртум*» («*Моя богатая страна*», муз. В. Кок-оола, сл. С. Сарыг-оола), Г. Осипенко писала о воздействии советских массовых песен на первые образцы тувинского песнетворчества: «Широкие мелодические ходы на квинту, кварту, септиму, квадратность метра, использование синкопированных ритмов — всё это свидетельствует о появлении в тувинской музыке песенности нового типа, получившей в дальнейшем широкое развитие у профессиональных композиторов»²⁸⁰. Однако с данными утверждениями полностью согласиться нельзя, поскольку наличие широких ходов на отмеченные выше интервалы само по себе не является свидетельством советского влияния: подобных ходов достаточно много в традиционных песнях жанра *узун ырлар*²⁸¹, и именно от традиции *узун ырлар* ведет своё происхождение мелодика широко известной в Туве песни В. Кок-оола «*Байлак чуртум*». Что касается подчёркнутых Г. Осипенко квадратности метра и синкопированных рисунков, то и в этом случае выводы музыковеда представляются нам недостаточно обоснованными: само по себе наличие

²⁸⁰ Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. С.101 (рукопись). Анализ первых тувинских песен из рукописи Г. Осипенко полностью включён в книгу: Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 165-170.

²⁸¹ Достаточно вспомнить следующие песни: «*Коңгургай*» с начальным восходящим скачком на квинту или «*Өдүгеп тайга*», мелодия которой начинается с нисходящей малой септимы.

Основополагающим фактором изменений в авторском творчестве эпохи ТНР следует признать влияние новых для тувинской музыки жанров, прежде всего - жанров марша и вальса. Привнесенные в Туву жанры оказались знаками новой эпохи социализма, занявшими на несколько десятилетий лидирующие позиции в песенном творчестве всего СССР (знаковые для эпохи 1920-х песни-марши, для последующих десятилетий — песни-гимны и песни-вальсы). В ряде тюркоязычных республик СССР именно эти жанры стали наиболее характерным явлением новейшего песнетворчества²⁸³. Через жанр новое художественное содержание естественным образом начинало отражаться, в первую очередь, на метrorитмической и фактурной организации, а позже и на ладогармонических особенностях музыкальных произведений (в чём значительную роль сыграло также развитие баянного исполнительства²⁸⁴).

Показательным примером подобного влияния служит *пест-мари «Аныяктар» («Молодёжь»*, муз. В. Кок-оола, сл. К. Мунзук): в нотах есть указание «в темпе марша», характер музыки полностью соответствует указанному жанру²⁸⁵. Правда, чёткий ритм песни пока ещё не вписывается в характерный маршевый «квадрат»: размер в песне — переменный (4/4, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4, 2/4), структурно песня строится из 3-тактовых фраз:

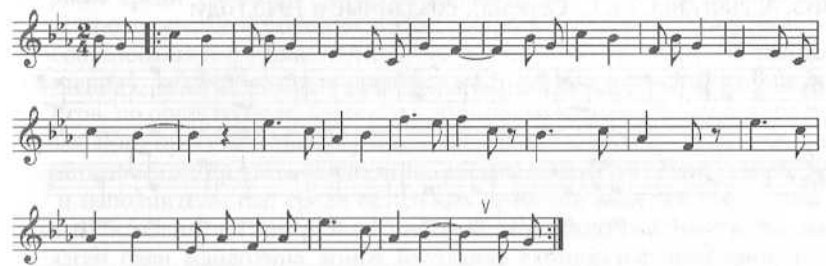


²⁸³ См., в частности: Зиятлы А.А. Современная азербайджанская народная песня (проблемы формирования и стиля): автореферат дисс.... канд. иск. Л., 1985; Абдрахман Г.Б. Современное самодетальное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореферат дисс.... канд. иск. Алматы, 1999.

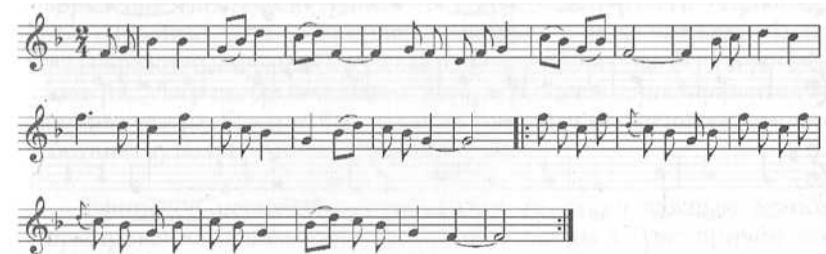
²⁸⁴ Исполнение песен под баян широко практиковалось не только в художественной самодетальности, но и в концертной работе тувинского театра. А это, в свою очередь, усиливало влияние мажоро-минорного мышления на авторское песнетворчество композиторов коренной национальности.

²⁸⁵ Аналогичные процессы происходили и в других национальных республиках, где влияние революционных песен нового времени более всего проявлялось через проникновение активных маршевых ритмоинтонаций.

Жанр марша вначале был освоен только на уровне характерных ритмоформул, а структура тувинских песен-маршей ещё какое-то время никак не «укладывалась» в квадратную периодичность: например, песня-марш «Ополченнер» («Ополченцы», муз. М. Мунзука, сл. С. Сарыг-оола²⁸⁶) при четком размере 2/4 имеет структуру 5 + 5 + 4 + 2 + 6 тт.:



Особой разновидностью маршевых песен в условиях советской музыкальной культуры стали *песни-гимны*. Такой тип также начал осваиваться тувинскими авторами к концу 1930-х гг., и среди первых образцов — «Тока дугайында ыр» («Песня о Токе», муз. М. Мунзука, сл. С. Сарыг-оола²⁸⁷). В целом, мелодически близкая к песне Мунзука «Ополченнер», «Песня о Токе» отличается напряжённой высокой тесситурой и скандированным ритмом припева (что придает музыке большую императивность и торжественность, свойственную гимнам):



²⁸⁶ Видимо, песня была создана в связи с участием добровольцев из ТНР в Великой Отечественной войне. К сожалению, в рукописи М. Мунзука нотный текст дан без слов, поэтому приведём начальную строфу: *Орапчурттан хайнып үнген / Ополченчи куштуг шериг / Ойта душпес, дедирленмес / Октуг боодан чидиг-ле бис (Ополченнер ыры // Сарыг-оол С. Байлак чуртум. Кызыл, 1958. С. 257)*. В 1956 г. на ту же мелодию супруга композитора Кара-кыс Мунзук написала другие слова — так получилась песня «Пионермр ыры» («Песня пионеров»),

²⁸⁷ Также нотная рукопись Мунзука не содержит подтекстовки. Возможно, слова в песне следующие (приведём начальную строфу стихотворения): *Изиг күзел согулгавыс хажаш дивес, / Лениниц улуг тузу холувуста. / Идегелдиг, бузурелдиг барымдаавыс / Ленин ордон шаңнал туткан Токавыста. (Улуг хавыя // Сарыг-оол С. Сакныц даңы. Кызыл, 1983. С. 171)*.

Впоследствии жанр гимнической песни будет в полной мере разработан первыми профессиональными композиторами Тувы (в частности, А. Чыргал-оолом, у которого такой тип песен получался особенно ярко).

Весьма показательными являются также *песни-вальсы* «Алдын дашка» («Золотая чаша», муз. и сл. А. Лаптана) и «Апаи» («Мама», муз. А. Лаптана, сл. С. Серена), созданные в 1945 году:

Кус - пак чел - дин Ку - да - Дай - ны баг - лаа - жын - га шин - чн - ле - нер. Ху -

на са - рыг кун - да - га - ны шн - рээ - зип - ге хүн - дү - ле - нер.

Шала сергек

Ак - сым - ке - жинн ча - яап то - рээт А - па - йым - га

— ал - дар ту - дун Чо - гаа - дык - чы у - луг чон - га

— чор - гаар - ла - нып чор мен а - вай. Чо -

гаа - дык - чы у - луг чон - нуң а - чы - зып - да чор - гаар - ла -

нып чурт - тып чор мен, ы - пак а - вай.

«Авай» Лаптана, известная как одна из первых в Туве песен-вальсов, до сих пор популярна. Её успех связан с тем, что пластичная мелодия, вписываемая в «квадрат» танцевального жанра (структура песни строго периодически по 4 такта), по принципам интонационного развития вполне традиционна (волнообразное строение мелодического рельефа, характерное для песен лирического, протяжного типа), а главное — художественный образ матери оказался весьма значимым и существенным для тувинского менталитета. Действительно количество песен, связанных с образом матери и сочинённых в Туве с тех пор, впечатляет, — почти каждый песенный композитор обращался к этой теме в своем творчестве.

Александр Саянович Лаптаң (15.06.1918-13.10.1981)²⁸⁸ родился в местечке Чааты Улуг-Хемского кожуна в семье мастера-изготовителя национальных музыкальных инструментов. Один из первых студийцев тувинского театра. Знаток многих тувинских инструментов, под руководством В.С. Безъязыкова начал играть на баяне, а в 1939-1941 гг. обучался по классу баяна в Красноярском музыкальном училище, став, в итоге, первым среди тувинцев профессиональным баянистом. Вернувшись в Туву, продолжил своё обучение в музыкально-театральной студии (вскоре преобразованной в училище), причём в 1941-1945 гг. совмещал там же обучение с работой на посту преподавателя (по классу тувинских инструментов, по оркестровому классу) и в должности помощника дирижёра театрального оркестра. Многогранная личность, Лаптаң проявил себя как талантливый актёр, но особенно ярко раскрылся в музыкальном творчестве и исполнительстве: среди остальных артистов выделялся владением самым большим числом разных инструментов (бызанчы, лимби, чанзы, чадаган, баян, мандолина, домра, балалайка, скрипка и фортепиано), мог выступать как солист, аккомпаниатор и дирижёр. После отъезда Р.Г. Мироновича именно Лаптаң смог заменить своего учителя за дирижерским пультом. Впоследствии ему поручали также дирижирование духовым оркестром и театральным хором. Первые песни Лаптана («Авай» и «Алдын дашка») были написаны в середине 1940-х гг., далее появились новые, среди них немало песен-вальсов («Саяна», «Сылдыстыгда», «Черимге ынаам», «Азастың лириказы», «Хемчик хемим»), песен для детей. Нередко сочинял слова, выступая в одном лице как поэт, композитор и музыкант-исполнитель собственных песен. Лаптаң также писал музыку для музыкального оформления спектаклей тувинского театра: «Тонгур-оол», «Пробуждение», «Пролитая чаша», «Товарищ директор». Сочинял пьесы для баяна, делал обработки народных песен для народного оркестра. Вся творческая жизнь А. С. Лаптана была связана с историей становления и развития тувинского театра. Его труд был отмечен почётным званием заслуженного работника культуры Тувинской АССР (1963).

Тувинское песнетворчество 1930-х гг. стало важным этапом формирования нового типа песенной культуры в Туве, причём *осознание личного авторства* явно отставало от собственно творческого процесса. Утверждение Г. Осипенко о том, что «Первые авторские песни появились в Туве в конце 30-х годов»²⁸⁹ всё же следует уточ

²⁸⁸ Биографическая справка составлена нами на основе: Лаптаң А. *Ырлаал, чурээм: ырлар чындызы, сактыышкыннар* [Споём, сердце: сборник песен, воспоминания] / сост.: К.Н. Мунзук, М.М. Мунзук. Кызыл, 2003; *Лаптаң А.С.*: биографическая справка / отдел литературы по искусству НБ РТ им. Пушкина (рукопись); ЦГА РТ. Ф. 139, оп. 1. ед. хр. 4, л. 2; ед. хр. 5, л. 118; ед. хр. 6, л. 1; ед. хр. 11, л. 59.

²⁸⁹ *Осипенко Г.А.* Тувинская музыкальная литература... С. 100 (рукопись). Та же мысль подхвачена В. Сузукей, см.: *Сузукей В. Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии... С. 165.

нить, поскольку сами первые авторы указывают на середину 1930-х гг.²⁹⁰ и эти песни уже входили в первоначальный репертуар театра-студии²⁹¹. Вероятно, что первые авторские образцы появились ещё раньше (в конце 1920-х-начале 1930-х гг.), но тогда попросту не были зафиксированы с указанием конкретного авторства: во всяком случае, сравнение музыкальных особенностей ряда первых песен В. Кок-оола и М. Мунзука с образцами народных песен о новой жизни²⁹² свидетельствует о явной стилистической близости, поскольку и первые авторские песни в Туве ещё не слишком отличались от фольклорных²⁹³.

В процессе осознания категории композиторского авторства определенную роль, кроме того, сыграл фактор *совместного творчества* в среде театралов-студийцев, а также между студийцами и их наставниками, советскими специалистами. Здесь важно понимать, какая особая атмосфера царила в первые годы существования тувинского театра — это было время молодых энтузиастов-новаторов, сознающих, что они занимаются делом общенационального значения: в таком контексте (а также и в общесоветском контексте духовных идеалов, характерных для эпохи 1930-1940-х) процесс коллективного сотворчества считался нормой, а сама мысль о значимости личного вклада была столь несущественной, что, возможно, вряд ли приходила к кому-то из студийцев в голову...

Характерным примером подобного творческого союза является песня «Тулчуушкуче!» («На бой!», муз. Л. Израйлевича и В. Кок-оола, сл. С. Пюрбю), созданная в 1942 году, в честь отправки тувинских добровольцев на фронт. Мелодически песня весьма близка рассмотренным выше образцам песен-маршей (содержит характерные интонационные обороты, ладовую переменность), а вот структурно уже отличается чёткой квадратностью: 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 тт. (куплет), 2 + 2 + 4 + 2 + 2 + 4 тт. (припев).



²⁹⁰ См. предисловие к сборнику песен В. Кок-оола: *Квк-оол В.* Байлак чуртум: ырлар. Кызыл, 1988. С.4.

²⁹¹ См. репертуарный список из тетради Кара-кыс Мунзук в § 1 данной главы.

²⁹² Например, «Төп-ле сургуул тургузарда» («Первая школа»), «Опза хурал» («Чрезвычайный хурал»), «Кашамчыктыг Интернационал» («Дивный Интернационал»), «Очалаңдаикедилерин» («Освобождение от мук»), «Уранчогаал» («Художественное слово») и т. п.

²⁹³ Собственно, исследователи-фольклористы обычно рассматривают подобные песни в системе фольклора (см., например, указанную в сноске 283 работу азербайджанского автора).



Очевидно, что мелодия, поначалу сочинённая В. Кок-оолом, была несколько «подкорректирована» Л. Израйлевичем. Понятно, что советские специалисты активно помогали в нотной записи и аранжировке первых авторских образцов композиторов-тувинцев, например, в процессе музыкального оформления первых спектаклей тувинского театра-студии (та же пьеса «*Хайыраан бот*», к которой одарённый мелодист Кок-оол сочинил песни, но не смог бы самостоятельно зафиксировать нотный текст, а тем более расписать инструментальное сопровождение). Однако память о подобных творческих союзах порой со временем стиралась: намеренно или нет (ныне мы не можем сказать со всей определенностью), но имя одного из соавторов над нотным текстом могло странным образом «исчезнуть»: двойное авторство песни «*Тулчуушкунче!*» указывается не везде (чаще фигурирует имя одного Израйлевича); также, в частности, есть свидетельство, что и на нотной рукописи музыки к спектаклю «Пролитая чаша» стоит только фамилия С. Кайдана, в то время как почти вся музыка к пьесе китайского автора в начале 1950-х была сочинена А. Лаптаиом и лично исполнялась автором на баяне во время спектакля²⁹⁴. Вероятнее всего, причина была в проблеме гонорара, жестких инструкциях и правилах оформления авторских отчислений (перефразируя булгаковского Воланда, советских композиторов несколько «испортил ВААПный вопрос»), а также в том, что для тувинских авторов сама мысль о некотором «уравнивании» их творческих достижений (тем более, соперничестве) с уважаемыми приезжими *башкылар* была практически невозможной. *Первые тувинские авторы в те годы не осознавали себя композиторами в полном смысле этого слова.*

²⁹⁴ По устному свидетельству С.М. Мунзук, обратившей внимание (поскольку члены семьи Мунзук много лет хранили и собирали материалы, связанные с А. Лаптаном) в театральном архиве на эту нотную рукопись с указанием фамилии С. Кайдана, в то время как в семье хорошо помнили об авторстве Лаптана.

Схожая ситуация позднее приобрела достаточно болезненный характер в отношениях Мироновича и Кенденбиля — по поводу **первой тувинской оперы**. Данный вопрос до сего дня не затрагивался в исследовательской литературе (в связи с его деликатностью и отсутствием фактологических подтверждений). Полученные в ходе самостоятельных изысканий документы²⁹⁵ и устные свидетельства несколько проясняют запутанную ситуацию с наличием в Туве двух опер под одинаковым названием «**Чечен и Белекмаа**»²⁹⁶. Первая была написана Р. Мироновичем в 1945 году и осталась незавершенной (хотя I акт, напомним, был поставлен в августе 1945-го как дипломный спектакль студентов тувинского музыкально-театрального училища). Вторая — создана бывшим учеником Мироновича Ростиславом Кенденбилем в конце 1950-х (в качестве дипломной работы по окончании Ленинградского музыкального училища), доработана автором и поставлена в середине 1960-х в тувинском театре. Обе оперы написаны на один и тот же сюжет, в обеих либретто принадлежит перу С. Сарыг-оола (правда, в опере Мироновича Сарыг-оол являлся соавтором А. Пальмбаха — главного инициатора оперного проекта), обе оперы имеют структуру из трех актов. В современной Туве об опере Мироновича практически забыли, в связи с оперой Кенденбиля бытует твердое убеждение, что она — «первая национальная тувинская опера». Так кто же на самом деле автор первой тувинской оперы?

Узнав о том, что его бывший студиец пишет оперу «Чечен и Белекмаа», Р. Миронович (видимо, испытывая чувства вполне понятного возмущения по поводу нарушения его авторского права), сообщил об этом факте в центральный публичный орган Союза композиторов СССР — журнал «Советская музыка», на что получил официальный и неофициальный (личный) ответы Кенденбиля, запечатлевшие весьма сложный сплав противоречивых чувств — обиды, скрытого возмущения внезапным отъездом педагога, в то же время глубокого уважения к своему *башкы*, желания достичь с его стороны понимания (местами читай — ожидание прощения), стремления возобновить те добрые отношения, что были раньше...

Объяснительная Р. Кенденбиля начальнику оперативного отдела тов. Немешаеву, начальнику сектора персонализации б/форм тов. Вино

²⁹⁵ Письма, телеграммы из личного архива Р.Г. Мироновича, переданные из Воронежа в ЦГА РТ.

²⁹⁶ История музыки знает подобные примеры, например: две российские оперы об Иване Сусанине — К.А. Кавоса (1815) и М.И. Глинки (1834), также в первом случае опера автора-иностранца (итальянца), во втором — национального композитора. Правда, оперы написаны на разные либретто, да и первоначальное (авторское) название оперы Глинки было не «Иван Сусанин» (как у Кавоса), а «Жизнь за царя».

градовой: «Я сегодня получил копию письма Р. Мироновича, которое написано в адрес редакции журнала “Сов. музыка”. В свою очередь хочу дать объяснительное письмо на этот вопрос. Мне было очень обидно, когда я прочёл это письмо, почему его так трогает этот вопрос. Правильно он пишет, что когда он за 15 лет тому назад начал писать оп. “Чечен и Белекмаа”, ну, к сожалению, он, не закончив эту работу, неожиданно уехал. Об этом я не знаю, почему он тогда уехал так экстренно, даже мы — его ученики — не знали, как он уехал, во всяком случае, мы остались тогда без педагога. Я точно не помню, была ли поставлена оп. “Чечен и Белекмаа”, но помню, что были репетиции 1 акта, которая была написана им. Как он уехал, так и была забыта эта работа. Я не знаю, почему он не завершил эту работу и теперь его так трогательно волнует, когда эта работа заново сделана другим автором. Почему он тогда оставил эту работу и не интересовался до сегодняшнего дня. Теперь я могу сообщить, что написанная мною опера “Чечен и Белекмаа” будет поставлена в 1-м квартале 1960 г. Тувинским муз.- драм. театром, которая сделана по заказу этого театра. Мне хотелось бы, если будет возможность, пригласить Ростислава Георгиевича, как моего первого педагога, на премьеру моей первой крупной работы оп. “Чечен и Белекмаа”. Ростислав Кенденбиль. 25 ноября 1959 г., г. Кызыл».

Выдержки из личного письма Кепдепбиля Мироновичу от 25 ноября 1959 года: «Я не знаю, почему этот случай волнует Вас так трогательно, я

о Вашей опере ничего не знал, хотя когда-то я играл партию мандолины, даже не помню, что играл, потому что тогда так был мал мой музыкальный кругозор. Я, оставив семью, поехал учиться с 1954 года в гор. Ленинград и поступил в муз. училище при Ленинградской консерватории [...] Окончив 2 курс, я летом приехал в отпуск и получил заказ написать музыку к либретто “Чечен и Белекмаа”. Тогда я задумался, что же писать на дипломную работу, и в это время А. Чыргал-оол тоже предлагает мне взяться за эту работу. И с этого дня я начал задумываться, как осуществить эту мысль. Я даже не думал, когда взялся за эту работу, что возникнет такой вопрос. Конечно, я не пользовался вашей работой, я не думаю, что вы так думаете, но сегодня мне просто обидно было читать ваше письмо. Ну, так на 3-ем и 4 курсах я работал над этой работой, и к концу учебы я старался в основном закончить работу, и, действительно, 3 акта были почти написаны, и даже успел к экзамену написать увертюру и даже закончил оркестровку увертюры. Такова история этой работы, теперь в 1 квартале 60-го года Тув. муз.-драм. театром будет поставлена эта работа, правда, до сих пор у нас еще не создан настоящий оркестр. Хотелось бы, хорошо было бы хотя [бы] маленький состав симфонического оркестра, но, к сожалению, у нас оркестр еще не создан [...] Конечно, национальных кадров по музыке у нас пока очень мало. Я вспоминаю. если бы тогда ещё несколько лет работали бы в

скоро открываемое музыкальное училище, об организации командировки на премьеру своей оперы, передаёт тёплый привет от бывших студийцев, которые будут рады повидаться со своим учителем.

Несмотря на имеющееся письмо В. Сапельцева, в котором музыковед делает вывод в пользу независимого авторства оперы Кенденбиля²⁹⁷, вопрос этот не может быть решён однозначно, поскольку: 1) С. Вольфензон (учитель Кенденбиля по композиции) не мог сравнить партитуры Мироновича и Кенденбиля (да и вообще, вряд ли знал о наличии оперы Мироновича, который никак не зафиксировал своё авторство через соответствующие органы, поскольку не был членом Союза композиторов СССР); 2) есть свидетели того, что Миронович не желал прощать Кенденбилю факт использования своего материала²⁹⁸; 3) анализ оперы Кенденбиля показывает, что

II и III действия драматургически решены практически в едином лирическом и лиро-эпическом ключе и уступают первому по уровню внутреннего контраста музыкальной драматургии и разнообразию тонального плана (что также наводит на мысль об использовании материала Мироновича в I действии оперы Кенденбиля); 4) анализ некоторых тем из оперы Кенденбиля (в частности, вторая тема из увертюры, являющаяся также темой хора девушек из I акта) и их сравнение с имеющимися в нашем распоряжении произведениями Мироновича (в частности, с танцем «Ручеёк», сочинённым в годы его работы в Туве, а также произведениями, сочинёнными позже, в Киргизии) говорит о явной стилистической близости. Ситуация затрудняется отсутствием авторской партитуры или клавира оперы Мироновича (ясно, что в связи с постановкой клавир и партитура I акта должны были быть) — как в архиве ТМДТ, так и в личном архиве Р. Мироновича. Поэтому на сегодняшний момент ноты оперы считаются утерянными. Не ставя перед собой задачу точного установления ответа на крамольный вопрос «кто виноват?», уже сейчас можно уверенно прийти к выводу об очевидном влиянии оперы Мироновича на работу Кенденбиля, а также о реальной возможности заимствования Кенденбилем каких-либо материалов Мироновича (правда, для этого потребуется проведение специального музыкаль

²⁹⁷ «Согласно Вашей просьбе цирковую музыку упоминать не стану. А вот “дела оперные” вполне подлежат огласке. Мы с Кенденбилем (давно уже) говорили об этом “соответствии”. Музыку он писал в Ленинграде п/у профессора, это доподлинный Кенденбиль, так что этот вопрос вполне гласный» (из письма В. Сапельцева к Р. Мироновичу от 20 февраля 1980 г.). Личный архив Р.Г. Мироновича.

²⁹⁸ Об этом нам сообщила в.В. Оскал-оол, которая хорошо запомнила слова Р. Г. Мироновича, высказанные по данному поводу. Впоследствии Р. Миронович смог пережить свою обиду и возобновил переписку с Р. Кенденбилем (Беседа с В.В. Оскал-оол от 30.05.2007, г. Кызыл, ГМДТ. Личный архив Е.К. Карелиной).

но-стилистического анализа с привлечением более широкого круга сочинений обоих композиторов).

Однако учитывая всё ранее сказанное, привести данную ситуацию к примитивному плагиату также нельзя. Думается, что в истории первой тувинской оперы произошло непредвиденное наложение двух разных подходов в вопросе авторства: личного и коллективистского. Возможно, поначалу, из стремления (причём поощряемого друзьями, например, А. Чыргал-оолом) закончить незавершенный проект Мироновича (по сути, *их общий с товарищами по училищу*), Кенденбилъ взялся за его продолжение, лишь позже осознав двойственность и проблематичность возникшей ситуации, из которой так неловко и наивно попытался выйти. Иначе говоря, *понятие личного авторства было осознано с некоторым опозданием от начала собственно композиторской деятельности*, что по отношению к творчеству композиторов коренной национальности является вполне характерным для рассматриваемой эпохи. О том, что незаконченная опера Мироновича долго будоражила умы его тувинских учеников и коллег, красноречиво свидетельствуют документы²⁹⁹.

Возможный вариант завершения, подробно обсуждаемый автором в переписке с бывшим студийцем Н. Олзей-оолом (который тогда работал чиновником в областном ведомстве по культуре), по

299 Телеграммы из Тувы: Москва, Герцена 45, кв. 2 Миронович, 9 декабря 1945 г. — «Прошу сообщить ваше окончательное мнение работы Туве тчк ваши условия работы имея ввиду драматическую группу срочно телеграфируйте обком- парт Горелов»; Срочная Москва, Герцена 45, кв. 2 Миронович, 24 декабря 1945 г. — «Организуют учеников музучилище ансамбль национальной песни пляски составе оркестра балета хора тчк предлагаю работу художественными руководителями директора ансамбля зпт фобщите условия срочно отвечайте облскусство Егоров Ансамбль тчк»; Фрунзе почтамп до востребования Мироновичу, декабрь 194? [нечёткий почтовый штамп, вероятно, 1945 г.] — «Письмо Израилевича без успеха нужен Миронович необходимо закончить оперу оркестр добавили 23 духовика ждем большим нетерпением вашей конторе предлагаем услуги = коллектив театра»; Фрунзе почтамп до востребования Мироновичу, 194? [нечёткий штамп] — «Новым годом ваша большая полезная работа ожидает вас желаю вашего приезда = Тугур- оол»; Фрунзе почтамп до востребования Мироновичу [1945-46?., нечёткий почтовый штамп] — «Ваша опера очень ожидает вас весь коллектив вас ждем я особенно = Коктор-оол».

Также — письмо от зам. Председателя Тув.облисполкома Анчимаа на имя и.о. начальника отдела кадров Комитета по делам искусств при Совете министров СССР тов. Евсееву с копией тов. Мироновичу (сентябрь 1940 г.): «Тов. Миронович! Отвечая на Ваше письмо, сообщая: [далее по пунктам идут ответы на поставленные вопросы, касающиеся местного театра и условий работы в нём. — Е.К.] Вы начали готовить музыкальные кадры для Тувы, которую Вы полюбили. Так Ваш долг — гражданина СССР — закончить начатое Вами благородное и нужное дело, преодолевая все трудности, а посему срочно шлите Ваши материальные условия. Заместитель председателя Тув. облисполкома Анчимаа» (Личный архив Р.Г. Мироновича).

воле судьбы также остался только в проекте³⁰⁰. Вскоре, в 1954 году, Р. Кенденбиль уехал учиться в Ленинград (где столичная атмосфера культурного центра весьма стимулировала саму мысль об опере), а там, не посоветовавшись предварительно с Р. Мироновичем, взялся за уже испытанный сюжет...

Приведём фрагменты большого ответного письма Р. Мироновича на письмо Н. Олзей-оола (конец 1953 года)⁸⁰¹: «Ваше предложение закончить оперу меня очень обрадовало: во мне ещё не остыл интерес к тувинской музыке, а желание закончить начатое мною большое сочинение всегда жило во мне. Я очень рад также, что перед Тувинским театром уже поставлена задача освоить такое сложное музыкально-драматическое произведение, как опера: это говорит о значительном росте исполнительских сил тувинского театра. Поэтому я сегодня отправил Вам телеграмму с принципиальным согласием на ваше предложение. Однако затронуть и осветить в телеграмме все вопросы невозможно. Делаю это в письме [...]». Далее Р. Миронович обозначает проблемные вопросы: 1) сцена театра и тем более ДК Сталина не приспособлена для оперы. Если строительство театра начнется в 1954 году, то постановку оперы надо приурочить к окончанию строительства; 2) кадры — есть ли сейчас в театре певцы-солисты, хор, балет? «В связи с этим должен сказать, что я отнюдь не думаю о создании профессиональной, действующей оперной труппы; это — задача очень трудная, требующая огромных средств и осуществить которую за год-два нельзя. Однако я совершенно убежден, что, используя так сказать внутренние ресурсы, поставить специально сочиненный оперный спектакль вполне возможно. Ведь, помните, у нас в 1 акте неплохо пели и играли Тугур-оол, Толчун, Коваленко, а оркестр вполне освоил технические трудности музыки. Однако все они не были профессиональными оперными исполнителями. В отношении оркестра также должен высказать своё убеждение, что опера, тем более специально сочинённая, может идти не только под симфонический оркестр. Вы мне напишите, конечно, какими в этом смысле кадрами

³⁰⁰ О вполне возможном приезде Мироновича в Туву говорит письмо, полученное Мироновичем от замначальника Управления театров Главуправления по делам искусств Минкультуры СССР В. Месхетели от 16 января 1954 г., в котором сообщается, что при получении ответа от тувинского руководства (Анчимаа) будут даны указания дирекции Киргизского театра о командировке Мироновича в Кызыл. Также - телеграмма из Тувы во Фрунзе, дирижеру Киргизского государственного оперного театра Мироновичу Р.Г., 4 января 1954? (нечёткий почтовый штамп): «Соответствии указанием Минкультуры Союза прошу сообщить примерную сумму расходов зпт связанных вашим пребыванием летом научной командировке Туве для включения смету = начальник Тувупркультуры Болдур-оол» (Личный архив Р.Г. Мироновича).

⁸⁰¹ Р. Миронович отличался большой аккуратностью в ведении личной переписки, поэтому в его архиве сохранился черновик посланного Н. Олзей-оолу развёрнутого письма, выдержки из которого мы приводим.

год. Основная и главная задача будет состоять в том, чтобы сохранить имеющиеся кадры и максимально выявить новые. Ко всему этому необходимо дать им возможное на месте обучение [...]». Далее пишет о своей работе в Киргизии, о том, что в декабре 1953 г. уже будет дирижировать 1000-м спектаклем и что, несмотря на наличие других дирижёров, в его репертуаре — все названия идущих опер и балетов, а их около 25. Отсюда — трудность «вырвать» Мироновича из Киргизии, надо обращаться в Минкультуры СССР (а не РСФСР). Также задаёт вопрос: что он будет делать в Кызыле как постоянный работник? (просит сообщить предложения). Если речь идет только о временном приезде, то предлагает Олзей-оолу такой вариант: поскольку Киргизский театр давно обещает ему командировку в центр, то Миронович мог бы вместо планируемой поездки в Москву поехать в Кызыл (в январе-феврале 1954 г.), взяв отпуск на месяц (минус время на дорогу — получится 2 недели в Кызыле), чтобы поработать над либретто с Сарыг-оолом и «для возобновления в памяти тувинской народной музыки». Далее — во Фрунзе сочинял бы до августа, а потом снова бы приехал в отпуск в Кызыл, чтобы показать работу. «Сочинение последующих трех актов оперы займёт никак не меньше года». Поэтому, предсказать заранее, как всё будет, он не берётся. Хорошо бы Сарыг-оолу приехать для совместной работы во Фрунзе. Как предполагал в прошлом письме Олзей-оол, Киргизский театр отпуск на полгода Мироновичу дать не молсет (проблема замены дирижёра). «Что же касается до передачи оперы другому композитору, то, конечно, Вы вправе это сделать: мне лично будет очень жаль; но если со мной ничего не выйдет, то, конечно, надо обращаться к другому. Но только другой композитор начнёт оперу с начала; передавать ему мой I акт не имеет смысла [вместо зачеркнутого «не надо»]: это всё равно, что заставлять его думать чужой головой. Я умышленно не пишу ничего о материальных условиях. Я думаю, что они не станут препятствием, если мы договоримся по главным вопросам, которые я изложил в этом письме [...] Если, как Вы пишете, т. Тока поручил Вам связаться со мной, то, молсет быть, он захочет прочитать это письмо. Насколько помню, сюжет для оперы дал т. Тока. Молсет быть, он захочет принять участие в консультации по готовому либретто? Это толсе очень важный вопрос [...]». Миронович по поводу оперы добавляет, что неважно, будет ли он или другой композитор, но с первых шагов работы необходим подстрочный перевод. В конце письма передает привет С.К. Тока, Сарыг-оолу и «всем товарищам, которые меня помнят. Вам жму руку и ожидаю скорого ответа. С приветом, ваш [подпись]».

Создание тувинской оперы и запомнившийся опыт в постановке национального оперного спектакля середины 1940-х гг. оставили в сознании первых студийцев яркий след, о чем также свидетельствует случайно обнаруженный нами факт: вскоре после отъезда Мироновича

о восстании 60 богатырей³⁰². В то время только-только начинающему автору замысел оказался «не по зубам», однако через 10 лет идея нашла своё полноценное художественное воплощение в симфонической поэме Чыргал-оола «Алдан Маадыр», Лишь с первыми успехами на симфоническом поприще «фантом оперы» перестал довлеть над тувинскими композиторами.

Сочинение песен и музыки прикладного типа (для репертуара военного оркестра, для музыкального оформления театральных постановок) стало в Туве, как и в других национальных республиках СССР, начальным этапом для формирования музыкального профессионализма. Песни, марши и танцы как бытовые жанры малых форм оказались для композиторских проб самыми доступными. В них же претворялся, творчески осмысливаясь, записанный приезжими специалистами местный фольклорный материал. Так появлялись обработки тувинских народных песен: Л. Израйлеви-ча — для духового оркестра, С. Булатова — для вокального ансамбля, Р. Мироновича — для театрального оркестра, А. Аксёнова — для симфонического и народного оркестров. Музыка Р. Мироновича и А. Аксёнова для цирковых программ труппы В. Оскал-оола — еще одна грань творчества прикладной направленности. Различные музыкальные номера для театральных постановок тувинского театра и клуба советских граждан г. Кызыла наиболее активно сочиняли А. Аксёнов, Р. Миронович и С. Кайдан, в этой сфере проявляли себя также В. Кок-оол, М. Мунзук и А. Лаптан. Заметим, что, в отличие от других национальных республик, где важной вехой развития музыкального театра стал жанр *музыкальной драмы*³¹¹, в Туве данный жанр как таковой не получил самостоятельного развития, поскольку

³⁰⁸ Из финансовых документов театра на начало 1950 г. выясняется, что «артист Чыргал-оол» имеет «задолженность за 1947 г. за материалы для оперы 60 богатырей» (т. е. брал аванс на сочинение оперы, но не выполнил работу, таким образом, образовался долг, удерживаемый бухгалтерией театра из зарплаты артиста). ЦГА РТ Ф. 139, оп. 1, ед. хр. 27, л. 88.

^{311.1} Жанр музыкальной драмы, получивший большое распространение в республиках Средней Азии и Казахстана, музыковед Н.Г. Шахназарова предлагает рассматривать в его функциональной двусмысленности: 1) как самостоятельный жанр (доказавший свою жизнеспособность и популярность в период становления профессиональной музыкальной культуры названных республик); 2) как переходный жанр, облегчающий процесс адаптации слушателей к восприятию полноценного оперного спектакля (*Мелик-Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество. Эволюция взаимодействия (опыт музыкального искусства республик Закавказья и Средней Азии): автореферат дисс. ... док. иск. М., 1988. С. 36*). Термин «музыкальная драма», таким образом, фигурирует в отечественном музыкознании в двух значениях: 1) в широком — как область, объединяющая самые разные виды музыкально-театральных жанров; 2) в узком — как конкретный жанровый вид музыкально-театрального искусства, характерный для новейшего этапа развития национальных композиторских школ в республиках бывшего СССР.

ку с оперой Мироновича в тувинской музыке сразу установилась определенная смысловая оппозиция между понятиями «спектакль с музыкой» и «национальная опера». Другой вопрос, насколько тувинская опера Мироновича была близка или, напротив, далека от принципов музыкальной драмы, в связи с отсутствием рукописи решить на данный момент нельзя (при этом можно уверенно предполагать, что автор, прошедший школу оперной студии Московской консерватории и Ансамбля оперы И. Козловского, отталкивался от классических оперных образцов). Зато по поводу классической тувинской драмы «Хайыраан бот» («Прощай, жизнь!»), содержащей в разных постановочных версиях достаточно много музыкальных номеров, можно утверждать, что для тувинской культуры она никогда не являлась образцом жанра музыкальной драмы (как ошибочно полагает М.Н. Дрожжина³⁰⁴), оставаясь *эталоном национального драматического спектакля*, в котором музыкальный элемент всегда занимал важное место (поскольку изначально тувинский театр был музыкально-драматическим). Во многом по причине того, что в Туве, наряду с музыкально-драматическим, не был организован отдельный «чисто» драматический театр (он как бы постоянно входил составной частью в имеющийся), а также не был открыт национальный театр оперы и балета (как это происходило в других республиках страны), более поздние оперные сочинения в истории тувинской музыки в жанровом отношении демонстрируют некий *промежуточный вариант между национальной музыкальной драмой и собственно оперой* (см. об этом подробнее в последующих главах).

Среди большого круга сочинений, которые, в целом, можно отнести к прикладной сфере (что, конечно, не исключает их художественную ценность), широкую популярность приобрел «**Тувинский марш**» **С.Ф. Кайдана** (в оригинале «Марш тувинского комсомола» для хора и духового оркестра), бытующий не только в версии для духового оркестра, но и в переложении для баяна³⁰⁵. Продолжающийся

³⁰⁴ «По соотношению музыкального и драматического компонентов этот спектакль, основанный на подлинном историческом материале, отвечает всем параметрам музыкальной драмы», — такой вывод делает музыковед лишь на основе сведений, полученных в устной беседе с актрисой тувинского театра. Отсюда также неточности в датировке и характеристике содержания пьесы Кок-оола (*Дрож-лсина М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004. С. 211). Вероятно, для концепции, объединяющей разные национальные школы, подобный взгляд «сверху», в целом, допустим. Однако в контексте тувинской музыкальной культуры («изнутри») он оказывается неверным, искажающим суть национальной специфики развития музыкального театра.

³⁰⁵ Ноты оригинальной версии произведения пока найти не удалось. Однако благодаря баянному переложению, выполненному В. Фирсовым (Хрестоматия для баяна, 1-5 классы ДМШ), «Тувинский марш» Кайдана прочно вошел в местный музыкальный репертуар. Ныне этот марш пережил второе рождение благодаря

линию созданных в начале 1940-х гг. духовых маршей Израйлевича («Саянский марш», «Тувинский кавалерийский марш», «Тандыуль-ский марш»), написанный в начале 1950-х гг. марш Кайдана стал для новой тувинской культуры своеобразным эталоном жанра, чему немало способствовали его «музыкально-плакатные» свойства: структурная чёткость, метроритмическая лапидарность, характерная для народной музыки ладовая переменность и легко запоминающиеся ангемитонные обороты:



Неизменно популярным и любимым в Туве остается танец «Звнящая нежность» А.Н. Аксёнова³⁰⁶, звуки которого являются своеобразной «визитной карточкой» национальной хореографии. Форма танца (несомненно, связанная с замыслом хореографа-постановщика А.В. Шатина) получилась контрастно-составной: Вступление - А - В - С - Кода. Каждый из разделов, в свою очередь, складывается в определенную структуру: А — в простую одностемную 3-частность, В и С — в простую 2-частность контрастного типа. В разделах В и С композитор цитирует 2 народные песенные темы («Ала карааи дешкен болза» — в 1-м разделе В, «Декей-оо» — во 2-м разделе С). «Звнящая нежность» является образцом тонкого претворения

Б.-М. Тулушу, который в своей аранжировке («Парафраз на “Тувинский марш” С. Кайдана») добавил к изложенному В. Фирсовым тексту трио (на основе темы народной песни «Ала карааи дешкен болза») и сделал для духового состава новую оркестровку.

³⁰⁶ Танец бытует в самых разных исполнительских версиях: для оркестра русских народных инструментов, для симфонического оркестра, для ансамбля тувинских национальных инструментов, для фортепиано, для баяна. Его главная тема послужила основой для творческого переосмысления в фортепианной сюите Х. Дамба «Три тувинских танца» (№ 2 - «Звнящая нежность»), Получился эффект «обратной связи»: музыка русского композитора, вдохновленная тувинской народной музыкой, вызвала к жизни сочинение тувинского автора.

национальных элементов тувинской музыки русским автором: можно указать на 2-ю тему раздела В, написанную как свободный, «ноктюрновый» вариант мелодии «Ала караан деикен болза», а также 1-ю тему раздела С, отличающуюся характерным ладовым колоритом и слегка напоминающую мелодию «Дөгээ баары». Однако главной является оригинальная авторская тема 1-го раздела, предваряемая небольшим вступлением на том же материале. В ней композитору удалось создать весьма изысканный художественный образ, опираясь на элементы тувинской традиционной музыки: начальная интонация — характерный мелодический оборот (своего рода «распетый форшлаг»), часто возникающий в процессе интонирования песен жанра *узун ыры*, горлового пения, наигрышей на струнно-смычковых инструментах; ладовый колорит темы (минор с «дорийской» VI ступенью) достаточно характерен для тувинского фольклора; мелодический рельеф темы Аксёнова весьма напоминает такие на- родно-песенные образцы, как «Тооруктуг тайга» или «Ала караан деикен болза» (хотя в танце это, на первый взгляд, незаметно из-за пунктирного ритма):



Алексей Николаевич Аксёнов (11.03.1909-15.05.1962)³⁰⁷ родился в Владимирской губернии в семье инженера-металлурга. Получил в детстве прекрасное образование — изучал языки, занимался музыкой, также рисовал, участвовал в спектаклях, играл в оркестре. Сочинять музыку начал в 9-летнем возрасте. В 1931 году закончил Московскую консерваторию по двум специальностям: композиции (класс Н.С. Жигарева и на последнем курсе — Н.Я. Мясковского) и фортепиано (ученик Ф.Ф. Кенемана, С.Е. Фейнберга и К.Н. Игумнова). В 1931-1943 гг. жил в Москве, занимаясь творческой деятельностью. Сочинения этого периода: «Героическая увертюра» (1931), Концерт для фортепиано с оркестром (1932), Сюита для трех струнных инструментов, кларнета и трубы (1934), музыка к ряду мультфильмов (1935-1937), «Лирическая сюита» (1940), Симфония (1942) и др. Член Союза композиторов СССР (с 1932 г.), музыкальный консультант

³⁰⁷ Биографическая справка составлена нами на основе материалов: Казанцева З.К. Лекции по курсу «Тувинская музыкальная литература» (Кызыл, 1994, рукопись); Гиппиус Е.В. Предисловие редактора // Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 8-9 (сноски); Бернандт Г.Б., Ямпольский И.М. Советские композиторы и музыковеды: справочник. Т. I. М., 1978. С. 19.

Комитетом по делам искусств РСФСР и оргкомитетом Союза композиторов СССР в Туву, где пробыл с лета 1943 до осени 1944 г., работая преподавателем музыкально-театрального училища и консультантом Комитета по делам искусств при Совмине ТНР. В годы работы в Туве увлёкся записью тувинских народных мелодий, что привело к созданию произведений с использованием тувинского фольклора: музыка к пьесе В. Кок-оола «*Хайыра-ан бот*» (в соавторстве с М. Мунзуком, 1943), музыка к хореографическим номерам тувинского театра (в т. ч. «Звнящая нежность», 1943-1944), «12 тувинских песен для голоса с фортепиано» (1944, изд. 1945), Концерт для флейты (*лимби*) с оркестром (1944). Вернувшись в Москву, до конца жизни жил в столице. Продолжал начатую в годы работы в ТНР работу по записи образцов тувинского фольклора (от тувинцев, приезжавших в Москву). Для углубления знаний в области научной фольклористики в период 1944-1950 гг. состоял ассистентом кафедры народного музыкального творчества и младшим научным сотрудником кабинета народной музыки Московской консерватории, руководимых Е.В. Гиппиусом. С 1948 г.

А. Аксёнов — член КПСС, далее: зам. председателя Комиссии народного музыкального творчества при Союзе композиторов СССР (1948-1949), референт по творческим вопросам при Секретариате СК СССР (1948— 1951), зам. директора по учебной и научной работе ГМПИ им. Гнесиных (1951-1953), преподаватель спецкласса инструментовки ГМПИ Гнесиных (до 1955 г.). В 1950-х гг. тяжело заболел. Несмотря на болезнь, в 1956 г. приезжал в Кызыл для продолжения работы по изучению тувинского фольклора, но свой большой труд по составлению и изданию научной монографии завершить не успел. Монография «Тувинская народная музыка» (М., 1964) вышла из печати уже после смерти А.Н. Аксёнова, благодаря самоотверженным усилиям профессора Е.В. Гиппиуса, выступившего редактором книги и автором вступительной статьи. Среди произведений композитора, написанных в Москве после отъезда из Тувы и основанных на тувинском материале: музыка для тувинской цирковой труппы (1946), сюита «Тувинские эскизы» (1945-1946) и «Тувинская рапсодия» — для симфонического оркестра (1947), «Тувинский танец» (1948, изд. 1949), «Танец на тувинскую тему» (1949), музыка к документальному фильму о Туве «За Саянским хребтом» (1953-1954), «9 тувинских народных песен для голоса с сопровождением фортепиано» (1958).

Среди приезжих советских музыкантов на материале тувинской народной музыки именно Аксёнов первым начал осваивать крупные инструментальные формы — концерта и оркестровой сюиты. Его **Концерт для лимби с оркестром (1944)** до сих пор остаётся единственным в своём роде тувинским произведением. Миронович, будучи первоклассным флейтистом, сразу обратил внимание на

появился *первый тувинский инструментальный концерт*, исполненный на лимби и фортепиано (играли, понятно, сами Миронович и Аксёнов)³⁰⁸. **Симфоническая сюита «Тувинские эскизы» (1946)**³⁰⁹ была написана автором уже в Москве и является *первой симфонической сюитой на тувинском материале*. Структура сюиты представляет собой 3-частную композицию: 1) «Правдивость творчества» («Уран чогаал»); 2) «Ореховая тайга» («Тооруктуг тайга»); 3) «Танец пастуха» («Кадарчы»). Крайние части танцевальны, средняя выполняет роль лирического центра. Композитор действует в рамках мажоро-минорной системы, при этом подчёркивает ладовые особенности тувинских мелодий: так, в № 1 получается мажор с «миксолидийской» VII ступенью, в № 3 — минор с VI «дорийской». В гармонизации мелодии «Ореховой тайги» (№ 2) автор использует мягкие последования диатонических оборотов (T—S—T—S—II—III—D), а в репризном проведении придает теме явно гимнические черты, предвосхищая её современную версию в качестве национального гимна республики (подробнее о Гимне Республики Тыва см. в § 1 IV главы). Опираясь на классические формы¹⁰, в процессе изложения и развития материала композитор использует приёмы свободного переинтонирования характерных оборотов народных тем, вычленения фраз и мотивов, что свойственно традиции русской школы (в сочинениях, опирающихся на фольклорный тематизм), а для тувинской музыки было новаторским, предвосхитившим подобную стилистику в творчестве первого национального симфониста Тувы — А. Чыргал-оола.

Творчество приезжих специалистов не только создало необходимую почву для появления первых авторских сочинений композиторов-тувинцев, но и послужило сильнейшим стимулом к получению профессионального образования. Период 1950-х — это годы учёбы Чыргал-оола в Казанской консерватории (1951-1957), а Кенденбиля и Бюрбе — в музыкальном училище при Ленинградской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (1954-1958). Под руководством опытных

³⁰⁸ Автор вспоминал: «В звукоряде, установленном Р.Г. Мироновичем, мною был написан концерт для лимби с оркестром на тувинские народные темы; Р.Г. Миронович блестяще исполнил этот концерт на лимби, доказав тем самым достоверность результатов своего исследования» (Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964. С. 67). Впоследствии этот концерт исполнялся на флейте музыкантами тувинского симфонического оркестра (есть запись в аудиофондах ГТРК «Тыва»), однако на сегодняшний момент ноты произведения в Туве разыскать не удалось.

³⁰⁹ Данное сочинение А. Аксёнова было издано в 1959 году в переложении С. Игнатьева для оркестра русских народных инструментов (под названием «Сюита на темы тувинских народных песен»). Предлагаемый здесь анализ базируется на этой партитуре.

³¹⁽¹⁾ № 1 написан в репризной простой 3-частной форме со вступлением, № 2 — в вариационной с чертами 3-частности, № 3 — в форме 5-частного рондо (со вступлением и кодой).

ных наставников (А.С. Лемана, С.Я. Вольфензона, Г.И. Уствольской) первые тувинские композиторы начали выходить за пределы песенного творчества, осваивая новые формы и жанры: дуэтной пьесы (для скрипки или флейты с фортепиано), фортепианной сюиты, струнного квартета, инструментального концерта, симфонических сюиты и поэмы, оперы. Здесь необходимо понимать, что первые подобные опыты осуществлялись при непосредственном участии советских педагогов, т. е. также являлись, в определённой мере, коллективными и демонстрировали характерный для советской музыкальной культуры синтез российской профессиональной композиторской школы с элементами тувинской музыкальной традиции (синтез «национального и интернационального»). Первопроходцем в этой сфере был Чыргал-оол, чьи студенческие опусы — **Сюита для фортепиано в 4 частях (1953)** и **Струнный квартет g-moll (1954)** — стали классическими образцами тувинской камерно-инструментальной музыки.

Алексей Боктаевич Чыргал-оол (24.04.1924-10.03.1989)³¹¹ родился в семье охотника и скотовода Бокташа из рода *кара-доигак* в сумоне Шуи Бай-Тайгинского кожуна. С раннего детства впитал народные мелодии, которые напевала мать. К 10 годам овладел горловым пением, играл на народных инструментах. Образование получил сначала в летней школе (юрточном лагере), затем в Кызыл-Мажалыкской средней школе (4 класса). В школьные годы был активистом музыкальной самодеятельности, научился играть на мандолине и балалайке. Для продолжения учёбы в 5-м классе в 1940 году был направлен в учебный комбинат Кызыла, где вскоре поступил в театр-студию для получения актерской профессии (1941-1945). Хотя учился на актерском отделении, также играл в оркестре, тесно общался с педагогами-композиторами Р. Мироновичем, А. Аксёновым. С вхождением Тувы в состав СССР, при паспортизации (вполне вероятно, в связи с авторитетом Аксёнова) взял себе имя Алексей, а имя Чыргал-оол сделал фамилией. Свою первую песню «*Чымчак Балгын*» («Нежный ветерок», на сл. С. Сарыг-оола) сочинил в 1944 году. За ней последовали: «*Ыраажы кыс*» («Певица», на сл. К. Тоюна, посвященная Анне Дол-чун), «Жаль юности» (на сл. С. Сарыг-оола) и др., ставшие популярными и принесшие начинающему композитору известность. После окончания музыкально-театрального училища Чыргал-оол успешно работал в театре актёром, за 6 лет исполнив около 20 ролей, и продолжал создавать песни, побеждавшие на республиканских конкурсах (1947, 1951). По настоянию коллег Чыргал-оол принял решение стать профессиональным композитором: в 1951 году поступил в Казанскую консерваторию на композиторский факультет в класс А.С. Лемана (1-й год учился на подготовительном

³¹¹ Биографическая справка подготовлена на основе материалов З.К. Казанцевой из монографии: Чыргал-оол: жизнь и творчество / авт.-сост. З.К. Казанцева. Кызыл, 2003. С. 11-30.

отделении), вскоре стал успешным студентом, закончил консерваторию с прекрасными результатами. Уже на III курсе его песни побеждали на студенческом песенном конкурсе. В годы учебы в Казани Чыргал-оол начал осваивать новые жанры: написал 4-частную фортепианную сюиту,

1- частную поэму для скрипки и фортепиано и струнный квартет, который имел уже тогда большой успех. Дипломной работой по окончании консерватории в 1957 году стала симфоническая поэма *«Алдан Маадыр»* — первое симфоническое произведение композитора-тувинца. После окончания консерватории Чыргал-оол возвратился в Кызыл, где активно включился в строительство новой музыкальной культуры: работал заведующим музыкальной частью театра, писал к спектаклям музыку; инициировал открытие Кызылского музыкального училища (1959-1960), став его первым директором; способствовал организации симфонического оркестра

(1966) , патронируя и защищая данный коллектив на протяжении всей жизни; стоял у истоков создания филармонии (1969), являясь ее первым художественным руководителем; возглавлял созданный им Союз композиторов Тувинской АССР (1978), проводил пленумы, фестивали, курировал деятельность самодеятельных авторов. Член Союза композиторов СССР с 1958 года. Среди его основных произведений: симфонические поэмы *«Моя Тува»*, *«Поэма радости»*, Концерт-поэма для скрипки с оркестром, Симфония, *«Тувинская рапсодия»*, симфоническая картина *«Челер-оюм»*, музыка к спектаклям (*«Сумонный учитель»*, *«Певцы дня»*, *«Любовью надо дорожить»*, *«Самбажык»*, *«Плачущая скала»*), кантаты *«Отчизна»* и *«Год сорок четвёртый»*, оратория *«Воинская слава»*, камерно-инструментальные произведения (Сюита и *«Лирическая соната»* для фортепиано, струнный квартет). Творческая и общественная деятельность Чыргал-оола получила широкое признание: в разные годы он возглавлял музыкальный сектор Республиканского Дома народного творчества, был инспектором по искусству Министерства культуры Тувинской АССР, председателем Союза композиторов Тувы, членом Правления Союза композиторов РСФСР, членом ревизионной комиссии СК СССР, был избран депутатом Верховного Совета Тувинской АССР. Чыргал-оол — самый авторитетный и самый титулованный из всех тувинских композиторов: Лауреат Государственной премии Тувы (1974), был отмечен почётными званиями *«Заслуженного деятеля искусств РСФСР»* (1964), *«Народного артиста Тувинской АССР»* (1967) , *«Народного артиста СССР»* (1984). Музыкальные способности отца унаследовала дочь Татьяна, закончившая дирижерско-хоровое отделение Кызылского музыкального училища.

К сожалению, ноты квартета Чыргал-оола на настоящий момент в Туве считаются утерянными, но по аналитическому очерку В. Сапельцева³¹² можно в целом судить о композиции и о характе

³¹² Сапельцев В. Струнный квартет g-moll (1954 г.) // Чыргал-оол: жизнь и творчество / авт.-сост., вступ.ст., примечая. З.К. Казанцева. Кызыл, 2003. С. 114-115.

ре тематизма *первого тувинского струнного квартета*. Структура квартета демонстрирует классический тип: Сонатное allegro с медленным вступлением — Скерцо (в сложной 3-частной форме) — Adagio — Финал (в форме рондо). Обращает на себя внимание важная роль темы вступления в драматургии I части: эпический, с оттенком элегичности образ не только обрамляет всю часть, но и внедряется в кульминационную зону разработки, переводя развитие из драматического плана в лирическую сферу, и в новом качестве, как тема-воспоминание, предстает в скрипичной каденции. Таким образом, появляющаяся 4 раза, в узловых моментах музыкальной формы тема вступления, выстраивающая собственную линию вариационных преобразований, претендует в композиции сонатного allegro на главную смысловую роль. Похожий приём будет применен Чыргал-оолом позже в его симфонических поэмах «Алдан Маадыр» (1957), «Моя Тува» (1971), I части Концерта-поэмы для скрипки с оркестром (1973)³¹³. В. Сапельцев отмечает в квартете только одну цитату народной темы — в Финале (*кожамык* «Дээң-дээң»). Впрочем, и раньше, в своей фортепианной сюите³¹⁴ Чыргал-оол (вероятно, именно таким образом направляемый педагогом) не пошел по пути цитирования, свободно претворяя типичные интонационные обороты тувинского фольклора в оригинальных темах. Программность сюиты обусловлена своей эпохой³¹⁵ и в то же время весьма соответствует тувинскому менталитету, для которого всегда была важна опора на зрительные образы и ассоциации. Особенно показательны в этом смысле две первые части — «Утро» (A-dur) и «Урожайная» (D-dur) — пейзаж и картинка народного праздника. Следующие части — «Песня» (f-moll) и «Танец» (As-dur) — отличаются не только обобщенными жанровыми названиями, но и тональным колоритом («бемольным», в противовес первым двум «диезным» частям). Сюита, таким образом, как бы делится на две половины, проявляя в своей композиции также черты сонатного цикла: I часть — как медленное вступление ко второй (заменяющей сонатное allegro), III часть — Adagio и IV часть — быстрый Финал. Музыкальная ткань сюиты демонстрирует богатство фактурных рисунков, полноценное использование звуковых ресурсов фортепиано, требуя опреде-

³¹³ Поскольку скрипичный концерт был начат Чыргал-оолом в годы учебы в Казани, а также поэма «Алдан Маадыр» была создана там же, можно предположить влияние А.С. Лемана в рассматриваемом драматургическом решении крупных инструментальных сочинений его тувинского ученика.

³¹⁴ Произведение анализировалось В. Сапельцевым, Г. Осипенко и В. Охотниковой. Обобщающий аналитический очерк, составленный З. Казанцевой, см. в монографии: Чыргал-оол: жизнь и творчество... С. 108-114.

³¹⁵ Борьба с так называемым «формализмом», ведущаяся в советской музыкальной культуре (особенно после Постановления 1948 года), стимулировала развитие инструментальных сочинений программного типа.

ленного уровня исполнительской подготовки (которым Чыргал-оол в отношении фортепиано всё же не обладал, что доказывает активное участие А.С. Лемана в процессе создания сюиты). Первые тувинские сюита и квартет, созданные в период студенчества, стали важным этапом профессионального роста, своего рода эталонными образцами, на которые впоследствии ориентировались как сам Чыргал-оол, так и другие тувинские композиторы.

Таким же путём — от песен к инструментальным опусам, от малых форм к более масштабным — пошли за Чыргал-оолом его товарищи Кенденбиль и Бюрбе. Однако этим авторам циклические композиции и сонатные формы давались труднее. Думается, что причина кроется в разной природе дарований: Чыргал-оола как художника всегда привлекали объективизированные, монументальные и нередко драматические образы, отсюда — его успехи в области симфонических жанров и крупных форм; Кенденбиль, по сути, всегда был лириком; Бюрбе особенно тяготел к жанровой образной сфере. Поэтому и перечень их студенческих сочинений разнится с Чыргал-оолом: у Кенденбиля и Бюрбе это — **песни, хоры, инструментальные миниатюры, оперные фрагменты, симфоническая сюита**. Через обязательный в практике подготовки отечественных композиторов струнный квартет они также прошли, но сонатноциклическая драматургия (драматургия «крупного штриха»), в отличие от Чыргал-оола, не была ими по-настоящему освоена. Основным творческим результатом студенческих лет для них стало, если можно так' выразиться, *более широкое применение песенного и фольклорного тематизма* (за рамками песенного жанра - в оперных номерах, камерно-инструментальных и оркестровых пьесах).

Ростислав Докур-оолович Кенденбиль (30.05.1922-3.01.1993)^{U6}

родился в местечке Кара-Дыт Дзун-Хемчикского кожуна в аратской семье рода *куулар*, причём дед и отец мальчика считались потомственными народными певцами, сказителями и инструменталистами (*ыраажы, хөөмейжи, поолчу, хогжумчу*), были известны также за пределами Тувы (в Монголии и на Алтае). Отец Докур-оол знал монгольский язык, исполнял эпос «Гэсэр». В этой семье многие владели разными народными инструментами. Мальчик (у которого было 2 имени — Кенденбиль и Кошкар-оол) только в 14 лет начал учиться в чаданской школе-интернате, где сразу стал участником художественной самодеятельности, прибавив к знанию тувинских инструментов умение играть на балалайке, также проявил недюжинные способности к рисованию и живописи. Он не смог уехать в Москву для получения художественного образования, а был направлен

³¹⁶ Биографическая справка составлена нами на основе материалов З.К. Казанцевой: *Рожденный петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля* / авт.-сост. З. Казанцева. Кызыл, 2002. С. 5-50.

на учебу в г. Ойрот-Тура (Горно-Алтайск) на Национальный педагогический рабочий факультет трудящихся Востока. На Алтае стал участником студенческого оркестра русских народных инструментов, освоил домру, мандолину, увлекся скрипкой. Начавшаяся Великая Отечественная война не позволила закончить педагогическое образование — Кенденбиль вернулся в Туву и поступил в музыкально-театральное училище, где на его музыкальное становление решающее значение оказал театральный оркестр и занятия под руководством Р.Г. Мироновича (при паспортизации молодой музыкант взял себе имя учителя, а свое тибетское имя Кенденбиль превратил в фамилию). Параллельно, под руководством В.С. Безязыкова осваивал игру на баяне. После окончания училища Кенденбиль работал в театре (в качестве актёра, баяниста-аккомпаниатора, артиста театрального оркестра), также - учителем музыки в Кызылской школе № 2, где создал школьный оркестр народных инструментов, оказывая решающее влияние на формирование музыкальных талантов будущих известных деятелей культуры Тувы Альберта Танова и Марка Оюна. Первым сочинением композитора стала песня «*Свэум утпа*» («Помни слово моё», на сл. С. Тамба), написанная в возрасте 29 лет (1951) и зафиксированная с помощью С.Ф. Кайдана. Песни начинающего автора становились популярными в республике, и Кенденбиль принял решение получить специальное образование: в возрасте 32 лет, в 1954 году, поехав вместе с Саая Бюрбе, он поступил в Ленинградское музыкальное училище при консерватории в класс композиции С.Я. Вольфензона. В Ленинграде были сочинены: песни, хоры, пьесы для скрипки и фортепиано, струнный квартет, фрагменты оперы «Чечен и Белекмаа» (над которой Кенденбиль начал работать с 1956 года по заказу Тувинского музыкально-драматического театра). Под руководством С.Я. Вольфензона в Ленинграде была написана увертюра, антракты и многие вокальные номера оперы. Педагог рекомендовал Кенденбилю поступать в консерваторию, но состояние здоровья не позволило продолжать учёбу. Вернувшись в Туву в 1958 году, Кенденбиль вновь организовал оркестр народных инструментов в одной из школ Кызыла, работал преподавателем в Кызылской ДМШ, в музыкальном училище (некоторое время возглавляя коллектив училища на посту директора), позднее — инспектором в Министерстве культуры Тувинской АССР. Параллельно активно занимался творчеством: ведущим жанром продолжала оставаться песня, появились многие новые песни, в т. ч. знаменитая песенная композиция «*Аьдым*» («Мой конь», на сл. Ч. Куулара). Также работал в жанре театральной музыки: написал музыку к пьесе «Любовь и месть», в 1965 г. завершил оперу «Чечен и Белекмаа». В это же время композитор впервые обратился к жанру симфонической музыки: первым его сочинением для симфонического оркестра стала сюита «Расцветай, мой край родной!», обозначившая линию лирико-жанрового симфонизма в тувинской музыке. Обращение к симфоническим жанрам вызвало необходимость дальнейшего совершенствования профессионального мастерства: Кенденбиль прошёл 3-летнюю стажировку (1969-1972) в Ленинградской

консерватории под руководством А.С. Лемана. В эти годы были созданы: пьеса и соната для флейты и фортепиано, романсы, два струнных квартета, две симфонические сюиты (из которых выделяется 2-я — «Колхозная») и 1-я симфония «Песнь о Туве». После окончания стажировки Кенденбиль был принят в члены Союза композиторов СССР (1973). В 1970-1980-х гг. он продолжал активно работать, сочинив: Вторую симфонию, Симфониетту, симфоническую картину «Родные пейзажи», ряд симфонических сюит, 4-й струнный квартет, Сюиту для квинтета духовых инструментов, музыкальные комедии («Саянская русалка», «Иначеек», «Небесная девушка»), кантатно-ораториальные композиции («Ода освобождению», «Ода победе», «Вечный огонь»), ряд новых песен (в т. ч. «*Кады чор сен, авай*», «*Дагларым*» и др.). В 1985-1988 гг. возглавлял Союз композиторов Тувы. Деятельность Кенденбиля в разные годы была отмечена правительственными наградами и почётными званиями, в т. ч.: «Заслуженный работник культуры Тувинской АССР» (1964), орденом «Знак почёта» (1976), «Народный артист Тувинской АССР» (1982), лауреат Государственной премии Тувинской АССР (1987). Супруга композитора Екатерина Кенденбиль была известной артисткой тувинского театра, часто выступала в качестве певицы. Традиции музыкальной семьи Кенденбиль продолжил сын Вячеслав, выпускник духового отделения Кызылского музыкального училища, ныне — ветеран симфонического оркестра Тувы.

Саая Манмырович Бюрбго (Бюрбе, Бюрбээ, Пюрбе)³¹⁷ родился 5 декабря 1924 г. в Мугур-Аксы Монгун-Тайгинского кожууна в многодетной аратской семье из рода саая. Его дед был знаменитым игилистом, отец Манмыр был мастером по изготовлению национальных музыкальных инструментов (игила, бызанчы, хомуса, шора и др.), мама и сестры хорошо играли на хомусе, старшие братья Шожул, Самыя умели играть и делать народные музыкальные инструменты. Из братьев Бюрбе также реализовали свои музыкальные таланты: Хеймер-оол (кандидат физико-математических наук) стал баянистом и самостоятельным композитором, Сарыг-оол (художник) овладел баяном, а Мижит-оол (педагог физико-математического факультета и журналист) — кларнетом. В детстве Бюрбе не ходил в школу, т. к. его учил старший брат. До 22-летнего возраста будущий композитор был аратом. Дальнейшая судьба дала возможность раскрыться самым разным талантам его натвы. В 1946 году он поступил на бухгалтерское

³¹⁷ По паспорту фамилия композитора — Бюрбю (в сокращенном варианте написания имени композитора - С. Бюрбю - его нередко путают с известным в республике писателем Сергеем Пюрбю). Бюрбе (в более точном варианте произнесения — *Бюрбээ*) — изначально имя, но при паспортизации композитор взял в качестве личного имени родовое имя *саая* (у его братьев это фамилия). Биографическая справка подготовлена нами на основе автобиографии, записей бесед с композитором и рукописных материалов З.К. Казанцевой (Лекции по тувинской музыкальной литературе).

район счетоводом райпо, где позже стал старшим бухгалтером. Серьёзно увлекался спортом: в 1947 году он завоевал I место в борьбе с монгольскими борцами и в последующие годы не раз становился победителем в состязаниях борцов. В 1950 году райком ВЛКСМ направил Саая Бюрбе в Минусинское культпросветучилище, в котором он учился до 1953 г. по хореографической специализации (танцевальные способности отца унаследовал его сын Сайгын, окончивший хореографическое училище в г. Улан-Удэ). После этого Саая Бюрбе был направлен на работу в Кызыл в Дом народного творчества (сначала был методистом, а потом и директором). Первые песни сочинил в 1954 году, это были 2 детские песни: «Авай» («Мама», на сл. С. Сюрюн-оола) и «Кузел» («Мечта», на сл. Ф. Кара-оола). В этом же году, вместе с Кенденбилем, был направлен на учебу в Ленинградское музыкальное училище при консерватории, в котором учился по классу композиции Г.И. Уствольской и С.Я. Вольфензона. В годы учебы в Ленинграде появились: новые песни, фортепианные пьесы, пьеса для скрипки и фортепиано «Воспоминание о Родине», струнный квартет, фрагменты будущей оперы «Чечек», симфоническая сюита в четырех частях (дипломная работа). Вернувшись в 1958 году, включился в развитие музыкальной культуры республики: был избран председателем хорового общества Тувинской АССР (1959), работал старшим инспектором по искусству Министерства культуры Тувинской АССР. Для совершенствования композиторского мастерства в 1963-1966 гг. прошел стажировку в Московской консерватории под руководством А.А. Николаева, к 1966 г. закончил оперу «Чечек». В 1970-1980-х гг. Саая Манмырович с супругой работали в разных районах республики, развивая культуру и художественную самодеятельность (Саая Бюрбе реализовал себя как организатор, композитор и поэт, артист, музыкант-инструменталист и певец-исполнитель собственных песен). В Период крутых политических перемен, в 1990 году супруги вернулись к аратской жизни — поселившись в юрте, стали скотоводами. Вскоре, в связи с открытием отделения тувинских национальных инструментов Саая Манмыровича как знатока народных музыкальных традиций пригласили вести класс фольклорных инструментов в Кызылское училище искусств. В период 1990-х гг. он также работал заведующим сектором музыкального образования в Институте развития педагогического образования, подготовил к выпуску методическое пособие по музыке для начальной тувинской школы. В 1993 году композитор был принят в члены Союза композиторов России, в середине 1990-х гг. возглавлял Союз композиторов Тувы. В 1994 году в Кызыле увидел свет сборник из его стихов, поэм, рассказов, написанных в течение всей жизни. Печатался в местных СМИ по вопросам музыкальной культуры Тувы (в том числе подготовил большую публикацию по традиционной музыке и истории развития музыкальной культуры Тувы), проявил себя как талантливый журналист. В творческом портфеле Саая Бюрбе: песни, кантаты «В

«Рождённая Октябрём», «В степных курганах», «40 лет Победы»), концерт для виолончели с оркестром и концерт для альта с оркестром («Узун-Хоюг», 2-я редакция для игила с фортепиано). Творческая деятельность Саая Бюрбе была отмечена рядом правительственных наград и почетными званиями «Заслуженного работника культуры Тувинской АССР» (1987), «Заслуженного работника культуры Российской Федерации» (2004).

Общей для представителей первого поколения тувинских авторов была среда, из которой они вышли — художественная самодеятельность и театр-студия. В профессиональном становлении

А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля и С. Бюрбе, кроме того, большую роль сыграла атмосфера крупнейших культурных центров России — Ленинграда и Казани. Влившись в братскую семью народов СССР, Тува вместе с другими национальными республиками и автономиями пошла по общему пути развития советской культуры, частью которого была подготовка национальных композиторов. В итоге, к концу 1950-х гг. в Туве формируется **первое поколение национальной композиторской школы**. История распорядилась, чтобы функции каждого из трёх композиторов-тувинцев, первыми получившими профессиональное образование, в развитии музыкальной культуры Тувы оказались различными: А.Б. Чыргал-оол — основоположник, истинный национальный классик (по форме и содержанию своего творчества), автор первой тувинской симфонической поэмы исторического содержания; Р.Д. Кенденбиль — необходимый противовес (как это бывает в истории музыки, дополняющий ведущего композитора в какой-либо творческой области³¹⁸), создатель первой тувинской оперы-сказки; С.М. Бюрбе с его ярко выраженной многогранностью творческой натуры — явление, в какой-то мере переходное между сферами народного и авторского творчества, своего рода связующее звено между профессиональными и самодеятельными композиторами.

Сочинением, которое в полной мере можно назвать эпохальным для своего времени, стала **симфоническая поэма А. Чыргал-оола «Алдан Маадыр» (1957)**. *Первая тувинская симфоническая поэма* неоднократно привлекала внимание исследователей³¹⁹. Особенностью произведения является гармоничный синтез классических традиций западно-европейского симфонизма и русской школы с элементами музыкального мышления, присущими тувинскому этносу. Бетховенская симфоническая концепция «от мрака к свету»

³¹⁸ В истории русской музыки таким образом можно представить пару композиторов-современников М. Глинка — А. Даргомыжский.

³¹⁹ Поэма анализировалась В. Сибирцевой, З. Казанцевой, В. Борисенко, Г. Осипенко, Н. Барковой, автором данного исследования. Подробнее см. в монографии: Чыргал-оол: жизнь и творчество... С. 68-83.

(даже тональный план сочинения: c-moll — C-dur), сам жанр эпохи музыкального романтизма и принцип монотематизма, идущие от Ф. Листа, сюжетность замысла (характерная для программного симфонизма западно-европейских романтиков, русской оперно-симфонической школы), превращение побочной темы в коде сочинения в величавую, гимническую (отечественная традиция, идущая от c-to1Рной симфонии С. Танеева и подхваченная А. Скрябиным в Третьей, а Н. Мяковским — в Пятой симфониях), базовая сонатная форма³²⁰ — всё это несколько не противоречит замыслу автора, вынашиваемому с конца 1940-х гг и связанному с самым драматичным и ярким событием в истории национально-освободительного движения Тувы. Важно понимать, что когда Чыргал-оол задумал написать музыку на сюжет о восстании 60 богатырей, народная память об этом событии была еще свежа, а в контексте эпохи именно этот эпизод истории Тувы воспринимался как выразитель национальной идеи. Весь комплекс событий и имён, обозначенный народом как *Алдан Маадыр*, без сомнения, являлся идейно-духовным символом новой Тувы. Несмотря на важную роль в процессе развития композиции, которая выпадает на долю темы главной партии³²¹, ключевая музыкальная идея поэмы, как представляется, кроется в развитии двух тем, основанных на народных песнях — «*Өскүс бодум*» (тема вступления) и «*Ала караан деишкен болза*» (побочная тема).

Первая из них — «Я — сирота» (лсанр *өскүстүң ыры*), как отмечает А.Д.-Б. Монгуш³²², значительно переосмыслена автором и приобретает непривычный маршевый облик. В связи с этим изначально заложенный в народной песне глубоко личный драматизм (плач по погибшей матери и мысль, что лучше было бы умереть в младенчестве) в русле суровой темы-марша объективизируется, становясь своего рода тувинской «темой судьбы»:



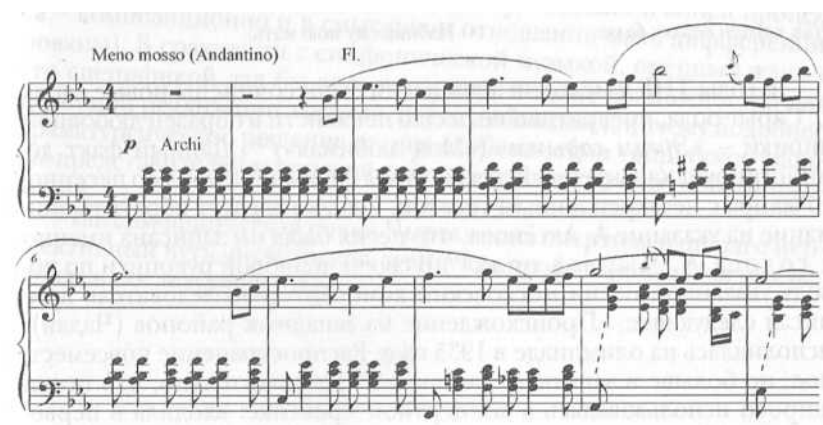
³²⁰ Сонатная форма со вступлением, кодой и измененной репризой (на стыке разработки и репризы, в зоне кульминации — т. вступления, вместо главной темы - новая тема). Тональный план: g (вступление) - c (Г.П.) - Es (П.П.) - h (стык разработки и репризы, т. вступ.) - es (новая тема) - fis/h (конец репризы) - C (Кода).

³²¹ На основе интонаций темы главной партии (в сочетании с элементами побочной) в репризе возникает новая лирическая тема es-moll, которую следует рассматривать как монотематическую трансформацию главной.

³²² Монгуш А.Д.-Б. Жанр сиротской песни в музыкальном наследии тувинцев (к вопросу проявления феномена традиции) // Культура Тувы: прошлое и настоящее: материалы науч.-практ. конф. Вып. 1. Кемерово, 2006. С. 56.



Ей противостоит песня «Выколоть бы ему злые глаза» (тема побочной партии), которая в процессе развития симфонической поэмы становится жизнеутверждающим гимном, но в первоначальном проведении имеет облик безмятежной пасторали:



В музыковедческих работах ни разу не заострилось внимание на поразительном несоответствии словесного смысла песни с тем музыкальным содержанием, которое она несёт в симфонической поэме Чыргал-оола³²³, — «мечта о светлом будущем тувинского на

³²³ Только в своей педагогической практике (на занятиях по курсу тувинской музыкальной литературы) музыковед З. Казанцева заостряла внимание учащихся на этой «загадке» произведения Чыргал-оола, в целом, полагая, что автор при выборе данной песни исходил лишь из её музыкально-выразительных качеств.

рода [...] вера в необходимость продолжения борьбы до победного конца»³²⁴. Для полной ясности приведём слова песни³²⁵:

<i>Кулун, чаваа куруг каган</i>	<i>О, злодей-волк,</i>
<i>Кулугурну кокааракты,</i>	<i>Унесший моих жеребят.</i>
<i>Куруг черге хуу-ла шиткен</i>	<i>О, злодей-чиновник,</i>
<i>Кулугурну дүжүметти.</i>	<i>Осудивший меня без вины.</i>
<i>Ажы-толум боскун кескен</i>	<i>О, ненасытный волк,</i>
<i>Ала беру кокааракты,</i>	<i>Перерезавший горло моим детям,</i>
<i>Актыг черге аьдым алгап</i>	<i>О, злой чиновник,</i>
<i>Адыгырны дүжүметти.</i>	<i>Отбравший у меня моего коня.</i>
<i>Аьдым чиген кокаарактың</i>	<i>Перебить бы клыки волку,</i>
<i>Азыг диююн сыккан болза.</i>	<i>Съевшему моего коня.</i>
<i>Адам каккан дүжүметти)</i>	<i>Выколоть бы глаза чиновнику,</i>
<i>Ала караан деикен болза.</i>	<i>Избившему моего отца.</i>
<i>Инээм чиген кокаарактың</i>	<i>Перебить бы оба клыка волку,</i>
<i>Ийи-ле азын сыккан болза.</i>	<i>Пожравшему мою корову.</i>
<i>Ием каккан дүжүметти\</i>	<i>Выколоть бы оба глаза чиновнику,</i>
<i>Ши караан деикен болза.</i>	<i>Избившему мою мать.</i>

В годы ТНР к мелодии этой песни были сочинены новые слова С. Сарыг-оола, превратившие песню ненависти в образец любовной лирики — «*Эргим сарыым*» («Моя любимая») ³²⁶. Данный факт демонстрирует характерный для системы фольклора пример песенного жанра с незакрепленным текстом. Однако следует обратить внимание на указание А. Аксёнова, что песня была им записана именно с голоса А. Чыргал-оола ³²⁷. В своей черновой рукописи по поводу указанной песни московский композитор-исследователь приписал следующее: «Происхождение из западных районов (Чадан), исполнялась на олимпиаде в 1935 году. Распространение повсеместное, но больше в западных районах» ³²⁸. Неудивительно, что песня широко использовалась в концертной практике: входила в первоначальный репертуар артистов театра-студии (в т. ч. исполнялась ансамблем тувинских инструментов), использовалась Аксёновым для танца «Звнящая нежность». Таким образом, для Чыргал-оола и

³²⁴ Чыргал-оол: жизнь и творчество... С. 75.

³²⁵ Текст песни и его перевод приводится нами по монографии: Аксёнов А. Тувинская народная музыка. Ж, 1964. С. 116.

³²⁶ Там же. С. 117.

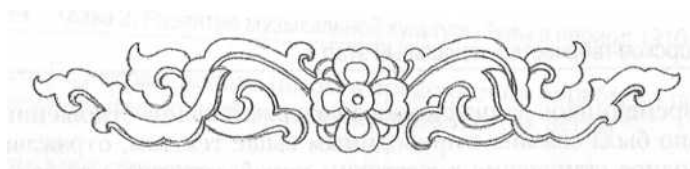
³²⁷ Там же. С. 116.

³²⁸ Аксёнов А.Н. Записи тувинских народных песен. Кызыл, 1944-45 (рукопись). Личный архив Е.К. Карелиной.

его современников данная песня в содержательном отношении изначально была связана с приводимым выше текстом, отражавшим всенародное отношение к жестоким поработителям, что говорит в пользу происхождения слов песни во времена маньчжуро-китайского владычества в Урянхае. В таком случае можно убедиться, что для автора симфонической поэмы выбор двух народных тем был весьма осознанным. Песни сиротства и ненависти, вырастающие в произведении Чыргал-оола до тем-символов, это — Прошлое Тувы, историческая ретроспектива. Но именно через неё автор мыслит Будущее, иначе невозможно объяснить, почему песня ненависти становится гимническим апофеозом поэмы. Специфика тувинского национального менталитета (см. об этом в I главе³²⁹) не соответствует линейно-поступательной логике музыкальной формы (имеющей европейское происхождение), что, в итоге, создает необычную смысловую конфигурацию произведения, в котором *Прошлое и Будущее, накладываясь, друг на друга, предстают в неразрывном единстве*. Поданный в обобщённой содержательной трактовке событийносмысловой план произведения раскрывается *одновременно в двух измерениях — последовательно-поэтапно и свёрнуто-замкнутом* (как и в горловом пении, где временной вектор — начало и конец процесса — композиционно и в смысловом отношении мало дифференцированы). В сравнении с симфонической музыкой, оперный жанр с его спецификой дал бы автору гораздо меньше возможностей для подобной реализации замысла. Всё это объясняет, почему подобное драматургическое решение станет особенностью творческой манеры представителей тувинской композиторской школы разных поколений.

Так симфоническая поэма Чыргал-оола очертила наиболее перспективный путь, по которому тувинская профессиональная музыка пошла в последующие годы.

³²⁹ Напомним также высказывание шаманки Ай-Чурек Оюн: «Люди никогда не забывают, что прошло, что уходит...» (Беседа автора статьи с А.-Ч.Ш. Оюн. 10 марта 2007 г., г. Кызыл, шаманское общество «Тос дээр». Личный архив Е.К. Карелиной, рукопись).



ГЛАВА III

Композиторское наследие Тувинской АССР (1960—1980-е годы)



В дороге далёкой и в сумраке сером
Угасла бы песня в груди,
Но есть у меня две надежды, две веры —
Они как костёр впереди.

Они освещают родные просторы, Как
вечные солнце с луной:
Вот солнце устало уходит за горы, Но
всходит луна надо мной.

[illegible]

Так вера и верность тувинца-арата,
Огонь нашей дружбы большой,
Сливаются с верою русского брата,
Сливаются с русской душой.

Россия моя и Тува моя,
Хочу вас сердечно обнять. Друг
друга так дополняете вы, Как
будто дочь и мать.

(слова Кызыл-Эника Кудажы из
песни «Россия моя, Тува моя» на
музыку Алексея Чыргал-оола)

§ 1. Панорама музыкальной жизни

Период 1960-1980-х гг. в истории Тувы необычайно насыщен в плане строительства новой музыкальной культуры, которая в полной мере оформляется институционально. Теперь это целая сеть культурно-просветительских и музыкально-образовательных учреждений со своими организационно-методическими центрами, государственный симфонический оркестр, национальный ансамбль песни и танца, государственная филармония, композиторская организация Тувы. Коллектив тувинского театра продолжает постановку музыкальных спектаклей, а филармонический ансамбль «Саяны» ставит сюжетные хореографические представления, что несколько компенсирует отсутствие в республике театра оперы и балета.

Культурные процессы в Туве, идущие в русле общесоюзной государственной политики, совпадают с социально-экономическим подъёмом — бурным развитием народного хозяйства, увеличением населения республики. В 1961 году Тувинская автономная область становится автономной республикой РСФСР. С повышением территориального статуса и общественно-экономическим ростом Тувы жизнь в республике становится более притягательной для большого количества приезжих специалистов из других регионов СССР, многие из которых остаются здесь.

Если в 1944 г. (когда Тува вступила в состав СССР) в республике проживало 95 тыс. человек, то к началу 1960-х гг. численность населения составляла уже 172 тыс. человек, а через 10 лет — 230 тыс. человек¹. Объем промышленного производства за советский период возрос в 67 раз². Главными промышленными отраслями стали добыча каменного угля, асбеста, кобальта, производство древесины. Бурное развитие претерпели сферы образования и здравоохранения, транспортная инфраструктура и средства связи. С появлением в 1966 г. тувинского телевидения значительно расширились возможности для новых форм культурного просветительства.

Участие населения в **художественной самодеятельности** приобретает как никогда массовый размах. Характерный идеологический подход к вовлечению народа в самодеятельное творчество обеспечивал кураторство властей (партийной и исполнительной) в его организации как на местах, так и на уровне районов и всей республики. Большую роль в этом также играли профсоюзы — по сути, третья власть в эпоху социализма.

¹ Экономика Тувинской АССР. Кызыл, 1973. С.

² Тувинская АССР: справочник. Кызыл, 1985. С.

Ветеран тувинского профсоюзного движения Т.Ч. Норбу вспоминает: «Начиная с 1961 года мы ежегодно проводили республиканские смотры художественной самодеятельности. Председателем республиканского организационного комитета часто утверждали секретаря обкома КПСС Кужугета Сереевича Шойгу³, а заместителями его были я⁴ и Матпа Самбуевич Хомушку⁵. Такая совместная работа позволяла добиваться массовости народного творчества и успешного проведения этих смотров. Председателями жюри республиканского смотра утверждались: народный артист СССР композитор Алексей Боктаевич Чыргал-оол, народные писатели Тувы Степан Агбанович Сарыг-оол и Сергей Бакизович Пюрбю, народная артистка РСФСР и Тувы Кара-кыс Намзатовна Мунзук. В период подготовки к смотру силами большого количества специалистов оказывалась помощь в работе культурно-просветительных учреждений республики. Смотры художественной самодеятельности помогали развитию культуры и искусства в республике и выявляли подлинные таланты»⁶.

Благодаря профсоюзам были построены большие Дворцы культуры промышленных комбинатов «Туваасбест» и «Тувакобальт» (на 500 и 700 мест соответственно)⁷, дома культуры во многих совхозах. При ДК работали многочисленные кружки, организовывались новые творческие коллективы.

В 1966 г. число клубных учреждений выросло до 175 (с 69 - в 1945 г.), а в 1985 г. их число достигло 208. В 1980-х гг. в них трудились около 400 работников-организаторов досуговой сферы. Из 1238 кружков этого периода: 72 ВИА, 18 оркестров народных инструментов, 12 духовых⁸.

Создаваемые на базе клубных учреждений самодеятельные агитбригады проводили концертно-просветительскую работу, обслуживая чабанские стоянки, животноводческие фермы, бригады механизаторов, причём выступали как в «красных уголках», так и непосредственно на местах работы, на открытом воздухе. Такая практика была в целом весьма характерной для советского периода.

Особо широкий размах приобрело развитие хорового

³ Отец главы МЧС РФ Сергея Шойгу.

⁴ Тамара Чаш-ооловна Норбу была председателем обкома профсоюзов.

⁵ Министр культуры Тувинской АССР.

⁶ *Норбу Т.Ч.* Монолог длиною в жизнь. Кызыл, 2006. С. 149.

⁷ Причём раньше, чем национальный театр в Кызыле получил новое здание с залом на 700 мест (самым большим в столице республики до сего дня).

⁸ Народное хозяйство Тувинской АССР: стат. сб. Кызыл, 1967. С. 164, 165; *Борисенко О.И.* Музыкальная жизнь Тувы (70-80-е гг.): дипломная работа. Новосибирск, 1987. С. 53-54.

имело свой самодеятельный хор. Широко практиковались выступления самодеятельных певцов — как соло, так и небольшими ансамблями (дуэтами, трио) под баян. Многие организации также не жалели средств на развитие своих хореографических и оркестровых коллективов. Например, первый в Туве инструментальный коллектив эстрадного направления был создан во Дворце культуры г. Ак-Довурака. Это был духовой ансамбль (квintет или квартет), отмечаемый в документах как духовой оркестр под руководством Сорокина⁹. Стали появляться самодеятельные эстрадные вокально-инструментальные ансамбли (ВИА)¹⁰. В конце 1980-х гг. самодеятельные артисты из г. Чадана смогли осуществить постановку музыкального спектакля по опере Р. Кенденбиля «Чечен и Белекмаа».

Оркестровых коллективов было значительно меньше, чем хоровых. В основном они представляли собой небольшие оркестры (по сути ансамбли) из струнных инструментов — гитар, балалаек, домр, изредка с добавлением каких-либо местных — струнно-смычковых (игиллов, бызанчы), струнно-щипковых (чадаганов, чанзы, дошпуров). Смешанные ансамбли из русских и тувинских инструментов воспринимались в контексте эпохи как нечто само собой разумеющееся. При этом именно в недрах художественной самодеятельности продолжались традиции первого тувинского национального оркестра (созданного в 1940-х гг. в театре). Ансамбли и оркестры, состоящие только из тувинских инструментов, существовали в середине 1960-х гг. в Овюрском, Барун-Хемчикском, Бай-Тайгинском, Тес-Хемском и Дзун-Хемчикском районах¹². Особенно выделялся инструментальный коллектив Дзун-Хемчикского района, исполняющий тувинские народные мелодии под руководством К.Ч. Тамдына¹³.

Ветеран тувинской художественной самодеятельности, работавший в том же районе вместе с К.Ч. Тамдыном, С.Л. Бухтуев вспоминает о коллеге: «Я сотрудничал с ним в течение 7 лет. Более трудолюбивого, исполнительного человека трудно было сыскать [...] В повседневной жизни он был почти незаметен, но стоило появиться надобности в нём, как он тут же появлялся и делал своё дело. Во время подготовки к смотрам, ответственным концертам он всегда отвечал за выступление оркестра тувинских

⁹ ЦГА РТ. Ф. 188, оп. 1, ед. хр. 8, л. 54. Т.Ч. Норбу называет его эстрадным оркестром (*Норбу Т.Ч. Монолог длиною в жизнь...* С. 148-149).

¹⁰ К примеру, в п. Хову-Аксы успехом пользовались выступления самодеятельного ВИА «Эдельвейс», а в г. Кызыле — оригинального ВИА медицинских работников, в котором выступали только женщины.

¹¹ Дни культуры открылись // Тувинская правда. 1989. 21 апреля.

¹² *Самороков П.* Начало было неплохим. К итогам смотра художественной самодеятельности // Тувинская правда. 1967.

¹³ Информацию о Тамдыне см. в § 4, 5 предыдущей главы.

национальных инструментов, при этом он делал почти невозможное — два десятка бызанчей, игилов, чадаганов, лимби всевозможных конструкций — заставить звучать хотя бы в простейший унисон, уже в этом была проблема. И всё же он добивался исполнения сложных песен, танцевальных мелодий»¹⁴.

В смотрах художественной самодеятельности регулярно выступали народные мастера горлового пения — соло (изредка дуэтом) в сопровождении какого-либо тувинского инструмента. Но уже к середине 1960-х гг. появляются первые ансамбли исполнителей горлового пения, представляющие собой принципиально новый, по сравнению с народной традицией, способ музицирования. К концу 1960-х гг. такие ансамбли существовали в Дзун-Хемчикском, Барун-Хемчикском и Овюрском районах. Показательно, как подчеркивает В. Сузукей, что эти коллективы начали именоваться *фольклорными*, а не самодеятельными¹⁵. Думается, что идейная установка социалистической эпохи на коллективные формы творчества стала главным механизмом, стимулирующим появление в Туве тувинских оркестров и ансамблей хоомея, причём при активном участии русских музыкантов, которые прививали на местной почве новый — европейский и российский — опыт ансамблево-оркестровой и хоровой практики. Пожалуй, первым и одним из самых ярких стал Дзун-Хем-чикский ансамбль исполнителей горлового пения, созданный под руководством С.Л. Бухтуева¹⁶.

Из воспоминаний С.Л. Бухтуева становится ясно, откуда пошли традиции выступления современных тувинских фольк-групп: «В 1964-1966 гг. в Чадане регулярно продолжались смотры коллективов художественной самодеятельности. Особый интерес вызывали заключительные концерты, в которых выступали участники лучших номеров и объявлялись результаты смотра. Я постоянно заседал в жюри смотров, и уже тогда возникала проблема участия мастеров горлового пения в заключительных концертах: как правило, они все проходили на итоговом мероприятии, и вставал вопрос — как их всех разместить в программе заключительного концерта? Тогда я предложил собрать их в группу и дать им возможность выступить совместно, как бы соревнуясь друг с другом. Поскольку номер програм

¹⁴ *Еухви́е С.Л.* Воспоминания. 10 января 2007 г., г. Сосновоборск. Личный архив Е.К. Карелиной (машинопись).

¹⁵ *Сузукей В.Ю.* Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006. С. 132.

¹⁶ Сведения из книги В. Сузукей (повторенные вслед за Г. Осипенко) о том, что данный ансамбль создал первый секретарь райкома КПСС Шулуу Давааевич Куулар (см. там же), неверны: И.П.Д. Куулар, будучи партийным руководителем, безусловно, способствовал развитию данного ансамбля, но «руководить» им (не будучи специалистом в музыке) стал только после отъезда С.Л. Бухтуева.

мы заранее не был срепетирован, получился сумбур, но было весело, и новинка впоследствии на других смотрах получила продолжение. Серьёзная работа началась во время подготовки коллектива Дзун-Хемчикского района к Всероссийскому смотру, посвящённому 50-летию Советской власти. То был конец 1966 и начало 1967 года. На первый сбор приехали: Кара-Сал Ак-оол, Максим Дакпай, Маржымал, Манчакай и еще трое (фамилии не помню). Позднее к коллективу присоединился Хунаштаар-оол. Как только приступили к репетициям, сразу обнаружились трудности — каждый певец приехал со своим инструментом и аккомпанировал сам себе. Так, Ак-оол, вставив игил в голенище сапога, подыгрывал себе на игиле. Дакпай брал балалайку, был бызанчы, самый молодой пел под гитару. Трудности были не только в настройке инструментов, но и в различных мелодических вариантах напевов горловиков. Каждый напевал свой вариант мелодии и текст. Во время репетиций возникали и другие препятствия, в основе которых выявлялось соперничество. В жизни каждый мастер шлифовал свое мастерство уединённо. Отсюда вырабатывалась своя собственная манера, свой стиль. Объединить всё это в дружный ансамбль было непросто. Но всех объединяло чувство коллективизма, желание создать что-то новое, интересное. Решили составить что-то вроде сценария: начинать поручили Ак-оолу, мастеру широкого протяжного распева, чему способствовала его виртуозная игра на игиле. После него в басовом регистре вступал Маржымал, и так по очереди «высказывались» основные мастера. Манчакай демонстрировал каргыра. Очень помогло и объединило всех цепное дыхание, которому я научился в хоре им. Пятницкого. После выступления солиста один из участников подхватывал последний звук солиста и держал его, после него вступал другой, третий, создавая протяжное звучание, напоминающее трехкратное эхо в горах. Это оказалось той находкой, которая объединила всех. Новинку очень хорошо принимали и слушатели. В финале звучала оживлённая попевка, которую знали все (кто не знал — выучил). Весело, соревнуясь, пели все одновременно и по очереди, аккомпанировал Кара-Сал Ак-оол (другие инструменты не строили). Заводилой в финале выступал Максим Дакпай, обладавший природным юмором. На республиканском смотре в г. Кызыле ансамбль занял I место и решением жюри смотра был направлен на Всероссийский смотр, где он стал Лауреатом. Мне как руководителю был выдан Диплом»¹⁷.

Подобный тип ансамбля как новая форма тувинской музыки закрепляется в концертной жизни также благодаря выступлениям небольшой группы хомеистов, созданной в 1969 г. из числа артистов ансамбля «Саяны» государственной филармонии. Среди

¹⁷ Бухтуев С.Л. Воспоминания. 10 января 2007 г., г. Сосновоборск. Личный архив Е.К. Карелиной (машинопись).

1970-1980-х гг., можно выделить такие фольклорные ансамбли, как: «Сыгырга» (в составе которого выступали первопроходцы ансамблей хоомея - Ак-оол Кара-Сал, Хунаштаар-оол Ооржак, Маржымал Ондар, Максим Дакпай, Сундукай Монгуш, позднее — Маар-оол Сат, Эрес-оол Куулар, Олег Куулар, Геннадий Чаш)¹⁸, «Амырга» (Бай-Тайгинского района, руководитель Маар-оол Сат), «Амырак» (Улуг-Хемского района, созданный Геннадием Чашем в содружестве с Кара-оолом Туматом, Мергеном Монгушем, Евгением Оюном) и первый детский фольклорно-этнографический ансамбль с горловым пением «Сарадак» (с. Бора-Тайга Сут-Хольского района, под руководством Маржымала Ондара)¹⁹.

Важную роль в этом движении сыграли также республиканские слёты народных певцов и музыкантов, 1-й из которых собрал 85 исполнителей-информаторов, был организован сектором фольклора Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ТНИИЯЛИ) и проведён в 1975 г. в Кызыле. Благодаря ТНИИЯЛИ также проводились республиканские слёты народных сказителей (1953, 1962, 1969, 1972, 1975, 1982, 1989, 1990)²⁰. Экспедиционная работа ТНИИЯЛИ по собиранию фольклора позволила создать богатый фонд аудиозаписей, который, к сожалению, до сих пор недостаточно освоен тувинскими музыковедами. Вслед за ТНИИЯЛИ республиканский Дом народного творчества (ДНТ) стал также проводить фольклорные фестивали, для пропаганды народного искусства: в 1977 г. фестиваль был проведён в с. Алдан-Маадыр и собрал около 50 исполнителей из Дзун-Хемчикского района, в т. ч. ансамбли национальных инструментов (семейный — из с. Бора-Тайга, школьный - из Чаданской ДМШ). Следующий, организованный совместно ДНТ и ТНИИЯЛИ, состоялся в 1978 г. в Кызыл-Мажалыке и собрал около 90 народных сказителей и музыкантов из четырех западных районов Тувы (здесь, помимо концертов, в

¹⁸ С). Борисенко сообщает, что ансамбль «Сыгырга» был создан в 1976 г. под руководством хоомеистов С. Монгуша, А. Кара-Сала и Х. Ооржака. В то же время Е. Кенденбиль в своих воспоминаниях отмечает, что данный коллектив был создан ее мужем, композитором Р. Кенденбилем, в 1984 г. и что у истоков ансамбля стояли Кайгал-оол Ховалыг, Конгар-оол Ондар, Маржымал Ондар, Манчакай Сат, Геннадий Тулуш, Евгений Оюн. Получается, что Кенденбиль, по сути, создал новый ансамбль с тем же названием, который опирался на опыт предшествующего благодаря Маржымалу Ондару. См.: Борисенко О.И. Музыкальная жизнь Тувы... С. 59; Кенденбиль Е. С. Воспоминания о Р. Кенденбиле, г. Кызыл, 2002. Личный архив З.К. Казанцевой (рукопись).

¹⁹ Сыгырга - иволга, амырга (авырга) - труба-манок на маралов, амырак. - милая, возлюбленная, сарадак - годовалый мараленок (Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбах. М., 1955. С. 37, 59, 354, 380).

²⁰ См.: Самдан З. Возрождение благородной традиции (Как нам сохранить уходящий фольклор?) // Тувинская правда. 2008. 11 октября.

рамках фестиваля проходили также народные игры и состязания по национальной борьбе хуреш)²¹.

Параллельно, в рамках I Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства, посвящённого 60-летию Великого Октября, в мае 1977 г. состоялся *республиканский смотр-конкурс молодых исполнителей горлового пения и исполнителей на хомусе*, на котором выступили 27 певцов и 14 инструменталистов. Проводимая в 1978 г. республиканская творческая эстафета, посвящённая 60-летию ВЛКСМ и XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, также выявила молодые таланты в игре на национальных инструментах и народном пении²². Развивающиеся в рамках самодеятельности новые формы горлового пения вылились в **I Республиканский фестиваль хоомея (1981)**, на котором выступали уже 110 местных исполнителей и 4 гостя (из Хакасии, Монголии, Башкирии). На фестивале, наряду с разными стилями и ансамблями хоомея, тувинские слушатели могли познакомиться с исполнением традиционных видов горлового пения монголов (*хоомий*), хакасов (*хай*) и башкир (*узляу*). Участие гостей в I Республиканском фестивале подготовило проведение в Туве в последующие десятилетия международных фестивалей и конкурсов горлового пения. Завершившая фестиваль конференция продемонстрировала, что отныне тувинский хоомей становится постоянным объектом научных исследований (особенно актуальной была в те годы экспериментальная работа новосибирцев — доцента консерватории Б.Г.И. Чернова и врача-фониатра В.Т. Маслова).

Если для коренных тувинцев хоомей всегда был одной из главных культурных ценностей, то для жителей других регионов СССР он представлял, прежде всего, как необычная, экзотическая музыка. Всесоюзные смотры народного творчества (а также другие масштабные мероприятия государственного значения) стали важнейшими проводниками в деле распространения тувинского горлового пения, способствуя его дальнейшей международной популяризации. В 1981 году ансамбль «*Сыгырга*» стал дипломантом Международного фольклорного фестиваля «Радуга», а шофер колхоза «Чыраа-Бажы» Дзун-Хемчикского кожуна Эрес-оол Куулар в 1985 году представлял

²¹ Сапельцев В. На пути к социалистической культуре: очерк о музыкальной жизни Тувы // Музыка Сибири и Дальнего Востока: сб. ст. М., 1982. Вып. 1. С. 97-98; [Осипенко Г.А.] Музыкальная культура Республики Тува // Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 3. Музыкальная культура Сибири XX века. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири середины 50-х - конца 80-х годов XX века. С. 433-434.

²² Победители эстафеты представляли Туву на зональных смотрах-конкурсах в Якутске, среди них были отмечены званиями лауреатов: горловик С. Куулар, исполнительница народных песен В. Байыр-оол и ансамбль национальных инструментов совхоза «Хемчик». См.: Сапельцев В. На пути к социалистической культуре... С. 100.

тувинское горловое пение на Международном фестивале музыкального искусства народностей Азии, выступая в Париже, Женеве, Флоренции²³. Впервые тувинское горловое пение было представлено на крупном международном научном форуме в 1971 г., в рамках концерта этнической музыки конгресса ЮНЕСКО «Культура народов мира: традиции и современность». Побывавший ранее (в 1966 г.) в фольклорной экспедиции в Туве музыковед В.М. Щуров²⁴ (организатор концерта и в то время председатель фольклорной комиссии Союза композиторов СССР) пригласил народного мастера Хунаштаар-оола Ооржака, который продемонстрировал участникам конгресса различные стили горлового пения, вызвав бурю оваций.

Первым исполнителем, представившим тувинский хоомей на американском континенте, стал в 1988 г. руководитель ансамбля «Амырак» Геннадий Чаш²⁵ (выступавший в рамках фольклорного фестиваля в Нью-Йорке и Вашингтоне). Через 2 месяца после этого Туву посетил профессор Теодор Левин, участвующий с Г. Чашем и музыковедом З. Кыргыз в фольклорной экспедиции по районам республики²⁸. Таким образом, именно в советские годы начинается постепенное формирование мирового отношения к горловому пению как к национальному культурному достоянию Тувы.

Исследовательский интерес музыковеда-фольклориста З.К. Кыргыз побудил её к созданию в 1987 г. ансамбля горлового пения «Тыва»²⁷. Ансамбль создавался на базе училища искусств (также при финансовой поддержке со стороны администрации КУП), имели место и консультации с основателем самостоятельного ансамбля хоомей С.Л. Бухтуевым. Главной целью ансамбля «Тыва» З.К. Кыргыз ставила сохранение народных традиций мастеров тувинского горлового пения (при этом параллельно использовала ансамбль для демонстрации в научных поездках и популяризации тувинского народного искусства за рубежом). Деятельность этого коллектива стала

²⁸ Борисенко О.И. Музыкальная жизнь Тувы ... С. 59.

²⁴ До конгресса ЮНЕСКО в конце 1960-х гг. Х. Ооржак выступал в этнографическом концерте в Московском Доме композиторов, куда также был приглашен В. Щуровым. Позже музыковед в сотрудничестве с голландским продюсером Бернардом Клейкампом выпустили CD с записями тувинского хоомей, алтайского кая и башкирского узляу. Фактически В.М. Щуров стал первым, кто представил тувинское пение международной общественности.

²⁵ Бадырғы М. Проложил дорогу в Америку // Тувинская правда. 2005. 26 апреля.

²⁶ Результатом этой и последующих фольклорных экспедиций Т. Левина по Саяно-Алтаю стала монография, подготовленная при участии В. Сузукей: *Levin T. C. Where rivers and mountains sing: music, and nomadizmin Tuva and beyond / Theodor Levin with Valentina Siiziikei. Bloomington&Indiapolis: Indiana University Press, 2006.*

²⁷ Важную роль сыграло также напутствие её научного руководителя Е.В. Гиппиуса, который, по словам Зои Кыргызовны, говорил: «Если вы занимаетесь фольклором, нужно организовывать фольклорные ансамбли, коллективы, вести концертную работу».

по-своему этапной и заложила основы для развития традиционного вида пения в творчестве современных фольк-групп, представляющих одну из форм фольклоризма.

Состав ансамбля «Тыва» до настоящего времени менялся несколько раз. Среди опытных участников: Сергей Ондар, Конгар-оол Ондар, Маржымал Ондар, Кайгал-оол Ховалыг, Геннадий Тумат, Борис Херлии, Монгун-оол Ондар, Анатолий Куулар, Алим Куулар. Конгар-оол Ондар — ныне широко известный за пределами Тувы артист — в период создания ансамбля трудился на кирпичном заводе, Геннадий Тумат приехал из Ленинграда, Сергей Ондар был электриком, Борис Херлии занимался в цирке с медведями. Среди известных молодых исполнителей в ансамбле выступали Аяс Данзырын и Радик Тюлюш, продолжают работать — Шон- чалай Ооржак, Начын Чооду, Евгений Сарыглар и др.

Помимо тувинских фольклорных ансамблей, в республике функционировали самодеятельные ансамбли *русской песни*, из которых следует выделить ансамбль, организованный на базе созданного в 1960 году ансамбля песни и пляски при Кызылском городском отделе культуры. В середине 1980-х гг., руководимый Александром Гапуровым (выпускником Гнесинского института, уже имевшим опыт работы в известном фольклорном ансамбле Дм. Покровского), кызылский самодеятельный коллектив выделялся исполнением *старинных песен* разных областей России — волжских, курских, брянских, белгородских, казачьих донских и забайкальских. Эта творческая работа коллектива подготовила почву для возникновения в Кызыле в 1990 г. детского фольклорно-этнографического ансамбля «Октай» под руководством Н.В. Пономаревой (одной из участниц ансамбля А. Гапунова).

Бурное развитие различных форм художественной самодеятельности не было бы возможным без направляющего участия музыкантов-профессионалов, многие из которых руководили любительскими творческими коллективами. Заметный рост числа профессиональных музыкантов академического направления в Туве, в свою очередь, был связан с активным развитием *музыкального образования* в советский период.

Главным событием, безусловно, стало открытие в **1960 г. Кызылского музыкального училища**²⁸. Большую роль сыграли ини

²⁸ Музыкальное училище было открыто по решению Тувинского облисполкома № 342 от 24 июля 1959 года. Однако годом рождения училища считается 1960-й, когда был сделан 1-й набор учащихся и начался учебный процесс. Информация по истории становления училища почерпнута нами из воспоминаний ветеранов, юбилейных буклетов, архивных материалов. См.: *Платошечева А.А.* Это был первый год... // Чыргал-оол: жизнь и творчество. Кызыл, 2003. С. 170-173; *Её же.* Из истории Кызылского училища искусств (история 1-я: клубное отделение) // Культура Тувы:

циатива и личное участие в организации данного заведения первых профессиональных композиторов Тувы—А.Б. Чыргал-оола (первый директор училища²⁹) и Р.Д. Кенденбиля (недолгое время руководил училищем после Чыргал-оола). Поначалу было открыто 4 отделения, на которых учились 50 человек, преподавали 7 педагогов³⁰. Первый выпуск училища состоялся в 1964 году.

Среди первых 25 выпускников училища — известные в республике педагоги-музыканты: пианистки Гертруда Ломаева (преподаватель КУИ), Лидия Губанова (педагог Кызылской ДМШ), Татьяна Горелова (Шанани-на, педагог и завуч Кызылской ДМШ), дирижёр-хоровик Маргарита Сидорова (Григорова, педагог Кызылской ДМШ, затем РШИ, некоторое время была директором РШИ).

В период 1960—1980-х гг. педагогический коллектив формировался, в основном, из приезжих молодых специалистов, закончивших консерватории в Казани, Свердловске, Новосибирске, Москве, музыкальные училища в Ленинграде, Рязани, Калуге, Томске, Красноярске и др. городах.

В советские годы развитию училища помогали работавшие в нём приезжие специалисты-музыканты: преподаватели фортепианного отделения — Л.Г. Величковская, Е.А. Король-Бородюк, Э.З. Тарасюк, И.Ф. Чуфаров, А.И. и Н.А. Ломизовы, С.А. Корн, М.В. Носова, Л.З. Смелянская, В.Я. Голышев, В.П. Моисеенко, Д.П. Рачинский, О.С. Жукова, А.И. Маргемьянова; дирижёрско-хорового — Е.К. Фёдоров, Т.А. Леонтьева, Р.Н. Лесников, Л.И. Карев, И.С. Калинин, Я.Б. Рубинштейн, Г.М. Балаховский, Н.А. Нехамкина, Б.И. Хромцов, Ю.А. Гурьянов, М.И. Калинин; вокального — Л.И. Балтыжакова-Беднякова, С.А. Калинина; народных инструментов — В.Н. Швецов, В.Н. Парсаев, И.Г. Минин, А.П. Осысин;

прошлое и настоящее. Вып. 2. Кемерово, 2006. С. 5-10; *Панов А.А.* Душа творческого человека всегда молода и жизнедеятельна (страницы воспоминаний о музыкальной культуре советской Тувы) // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы межрегион. науч.-практ. конф. Кызыл, 2008. С. 6—19; Буклеты, выпущенные к 25-летию и 45-летию КУИ (Кызыл, 1985, 2005); ЦГА РТ. Ф. 397, оп. 1, ед. хр. 1, 2, 3, 4, 7, 8, 10, 16, 17, 20, 127.

Имя Алексея Боктаевича Чыргал-оола было присвоено училищу в 1992 году.

³⁰ С сентября 1960 г. училище располагалось в небольшом 1-этажном доме по ул. Ленина, 15 (напротив здания МВД). В отсеке, выходившем во двор, было общежитие. В 1963 г. училище переехало в здание бывшего пединститута (по ул. Ленина, 2), поначалу занимая лишь часть аудиторий (другие использовались коллективом медицинского училища), заняв всё здание целиком только в 1976 г. (где и располагается по сей день). В связи с расширением училища позже прибавился

2-й корпус для художественного отделения (по ул. Р. Зорге, 151). В 1985 году было построено общежитие на 200 мест (по ул. Лопсанчапа, 2).

музыкально-теоретических дисциплин — композиторы С.М. Крымский, А.В. Санаров, музыковеды Г.К. Крымская, В.Л. Сапельцев, В.Г. Сибирцева и др. Большинство из них вскоре или через некоторое время уехали из Тувы, некоторые — такие, как И.Г. Минин, Л.И. Балтыжакова, С.А. Калинина³¹, А.П. Оськин, А.И. Мартемьянова, В.Г. Сибирцева, — остались, избрав Туву местом своего постоянного жительства.

Постепенно коллектив стал пополняться собственными выпускниками, получившими высшее образование. Основным центром в те годы была Новосибирская консерватория³², которую закончили пианисты В.Г. Баскаков, В.Ф. Охотникова, В.И. Минин, Н.М. Раитина, баянист В.В. Нагорный, хормейстеры А.Н. Саратовкина, Т.Ч. Даваа (Салчак), музыковеды З.К. Казанцева, супруги В.И. и О.И. Борисенко. С 1962-1963 гг. и по сегодняшний день в училище продолжают грудиться его выпускники и ветераны, преподаватели общего фортепиано Г.А. Ломаева и С.А. Никифорова.

Количество отделений увеличивалось: к фортепианному, скрипичному, духовому, теоретико-композиторскому, вокальному, дирижёрско-хоровому, народных инструментов в 1964 г. прибавилось новое — клубное — отделение, на котором готовили руководителей для музыкальных и хореографических коллективов художественной самодеятельности. С открытием через три года художественного отделения музыкальное училище постановлением Совета министров Тувинской АССР от 21 августа 1967 г. было преобразовано в **училище искусств**.

Это название вполне отражало работу заведения, в котором также готовились целевые выпуски актёров театра и цирковых артистов. К концу 1960-х гг. работало более 50 штатных педагогов и совместителей, контингент учащихся увеличился до 300 человек. В 1976 г. последним было открыто библиотечное отделение. Так, училище стало не только очагом музыкального просвещения советской Тувы, но и до сих пор остается центром по подготовке специалистов для всей сферы культуры и искусства республики.

Большое значение для развития училища имела деятельность его Директора А.А. Панова, возглавлявшего заведение на протяжении почти двух десятков лет (с 1963 по 1982 г.), чей авторитет и от

³¹ Более подробную информацию о творческой и педагогической деятельности преподавателей фортепианного отделения, И.Г. Минина, С.А. Калининой, Л.И. Балтыжаковой можно получить в материалах сборников научно-практических конференций КУИ: «Культура Тувы: прошлое и настоящее» (1, 2 вып., Кемерово, 2006), «Культура, искусство и образование в регионах Сибири» (Кызыл, 2008).

■ ³² Во многом благодаря кураторству со стороны музыкантской семьи Шевчуков, не забывающих о своих годах работы в Туве.

личные организаторские способности помогли добиться расширения перечня специальностей, привлечения приезжих специалистов и укрепления материальной базы учебного заведения⁸³.

Алексей Александрович Панов (1928-2007) родился в д. Б.-Паново Верхне-Кетского р-на Томской области. После окончания 7 классов школы, получив специальность мастера рыбзавода, работал мастером, далее — заведующим рыбпунктом. В период прохождения воинской службы в с. Покровка Читинской области получил специальность радиста, был начальником радиостанции, в 1951 г. вступил в КПСС. После демобилизации в 1952 г. работал зав. сельским клубом, директором районного ДК, инспектором районного отдела культуры, в 1953 г. был направлен на учебу в Томское музыкальное училище. После окончания в 1957 г. дирижёрско-хорового отделения Томского училища был направлен на работу в Туву, где сначала работал завучем Кызылской ДМШ, а вскоре за отличную работу был назначен ее директором. Параллельно вёл уроки пения в общеобразовательных школах №1, 2, 10, руководил кружком баянистов Дома пионеров. В своей ДМШ вел уроки сольфеджио, музыкальной литературы, позднее — фортепиано. Благодаря успешной работе на посту директора ДМШ в 1963 году был переведён на должность директора недавно открытого Кызылского музыкального училища, которое возглавлял до 1982 года. Период директорства А.А. Панова в училище — самый плодотворный для развития училища, при нём были заложены лучшие традиции учебного заведения. При поддержке композиторов А.Б. Чыргал-оола, Р.Д. Кенденбиля, министра культуры Тувы М.С. Хомушку Панову удалось установить хорошие деловые и профессиональные связи с Казанской, Уральской, Новосибирской консерваториями, с управлением учебных заведений Министерства культуры Российской Федерации, с заместителями министра культуры В.М. Стригановым и В. Кочетковым, которые в первые годы оказывали всестороннюю помощь с кадрами и финансами. После ухода из училища А.А. Панов возглавлял республиканское хоровое общество, работал ответственным секретарем Союза композиторов Тувы, в международном центре «Хоомей». Организаторский опыт Панова сыграл важную роль в подготовке I Международного симпозиума по хоомею. В 1994 г. выехал из Тувы. До последних дней активно работал, возглавляя ДШИ с. Ярково Новосибирской области. В 2000 г. приезжал в Кызыл на 40-летний юбилей училища. Ноты тувинских авторов и некоторые документы из своего архива лично передал на хранение музыковедам З. Казанцевой и Е. Карелиной. По нашей просьбе начал писать воспоминания о годах своей работы в Туве. Внезапная болезнь помешала Алексею

⁸³ После него с 1982 г. и по сей день училище возглавляет заслуженный работник культуры РФ и РТ, художественный руководитель и дирижер оркестра народных инструментов КУИ В.В. Нагорный.

ва был по праву отмечен множеством благодарностей, грамот, орденом «Знак Почета» и почетным званием «Заслуженный работник культуры Тувинской АССР»³⁴.

Открытие ДМШ и ДШИ (детских школ искусств, имеющих музыкальное отделение) в различных районах Тувы привело к созданию целой *сети начального профессионального образования в сфере музыки*. К концу 1980-х гг. в Тувинской АССР насчитывалось в общей сложности 29 школ искусств³⁵, из которых музыкальные отделения отсутствовали только в трёх (художественной и хореографической школах г. Кызыла, ДХШ с. Тээли). Укреплялся авторитет первой в республике Кызылской ДМШ. К 1962 г. в школе уже обучалось около 300 человек (вместе с учащимися вечернего отделения), занимавшихся по классам фортепиано, скрипки, виолончели, баяна, аккордеона, домры, грубы, кларнета. Особенно много было желающих и большие конкурсы на фортепианное отделение. ДМШ также помогала в подготовке кадров для учреждений культуры и самодеятельных коллективов³⁶. Некоторое время в Кызылской ДМШ также работали вечерние курсы общего музыкального образования (ОМО) для взрослых³⁷, на которые после работы приходили заинтересованные рабочие и служащие, овладевавшие основами музыкальной грамотности, навыками игры на различных инструментах.

В 1978 году на базе общеобразовательной Кызылской школы № 2 была открыта **Республиканская школа искусств (РШИ)** для детей коренной национальности³⁸. Путём специальных выездов в

³⁴⁻¹ Биографическая справка составлена на основе личных воспоминаний и автобиографии, официальных документов, данных личного дела (личный архив Е.К. Карелиной), а также устных воспоминаний коллег по училищу.

³⁵ ДМШ и ДШИ с музыкальными отделениями открывались в республике в следующем порядке: г. Кызыл (1947), г. Чадан (1959), г. Туран (1961), с. Сарыг-Сеп (1961), гг. Ак-Довурак и Шагонар (1963), с. Бай-Хаак и п. Хову-Аксы (1964), сс. Тоора-Хем и Самагалтай (1966), с. Тээли (1967), с. Межегей (1968), сс. Ак-Дуруг и Эрзин (1969), с. Хандагайты и п. Кызыл-Мажалык (1970), с. Кок-Тей (1971), с. Му-гур-Аксы (1972), с. Моген-Бурен (?), с. Целинное (1976), сс. Торгалыг и Кунгуртук (1977), РШИ в г. Кызыле (1978), с. Сукпак (1980), с. Сут-Холь (1988), с. Шамбалыг (1989). Позже были также открыты ДШИ в сс. Чаа-Холь и Хайыракан (1995), сс. Алдан-Маадыр и Кочетово (1999). Ряд районных школ имели филиалы.

³⁶ На базе ДМШ 4 года организовывались 6-месячные и 2 года — 9-месячные курсы по подготовке баянистов для колхозов и совхозов из разных районов республики (всего было подготовлено более 50 руководителей художественной самодеятельности, некоторые из них продолжали учебу в музыкальных училищах).

³⁷ В истории Кызылской ДМШ курсы ОМО впервые были организованы в 1951 году (см. § 5 главы II).

³⁸ Ученики РШИ проживали в интернате Кызылской общеобразовательной школы № 2 (по ул. Ленина, 3), в этой же школе они проходили предметы общешкольной программы, а занятия по специальным дисциплинам проводились на базе соседнего училища искусств.

районы целенаправленно вёлся отбор одарённых детей для музыкального и художественного отделений. Большую роль в становлении РШИ сыграли её первый директор Л.Н. Хууракай (руководила школой в период 1978-1987 гг.) и завуч М.М. Лопсан. Среди первых преподавателей-музыкантов школы многие были совместителями из училища, но постепенно формировалось «ядро» педагогического коллектива, представленное ветеранами и нынешними ведущими педагогами³⁹: дирижёрами-хоровиками Л.Н. Хууракай и М.А. Григоровой, теоретиками М.М. Лопсан и З.К. Казанцевой, пианистами Л.В. Веденеевой и Н.С. Правосуд (работала до 2008 г.), преподавателями народных и духовых инструментов Ч.Х. Осур (домбра), Т.Б. Ортеней (балалайка), В.А. Тановым (флейта), Э.А. Филимоновым (труба), В.Ч. Кууларом (баян), В.О. Кууларом (гитара), В.Д. Он-даром (ударные). Школа стала особым учебным заведением Тувы, выполняющим функции, свойственные спецшколам при известных в стране училищах и консерваториях (типа ЦМШ при Московской консерватории или ССМШ-лицей при Новосибирской консерватории)⁴⁰. Первый выпуск РШИ состоялся в 1986 году.

Из первых выпускников РШИ закончили с отличием: домристка Анжела Оюн, флейтист Эрес Тартан-оол, ксилофонистка Долаан Долаа-на. Часть ребят из первых наборов в процессе учёбы была переведена в ССМШ-лицей при НГК, Новосибирское музыкальное училище, спецшколу Казанской консерватории, среди них — ныне известные в Туве музыканты: домристка Аяна Дулуш (Дагаажык-Данзын), педагог народного пения Айланмаа Кан-оол, композиторы Людмила Темир-оол и Оксана Тюлюш.

В середине 1960-х гг. также была открыта своя школа при Кызылском музыкальном училище, выполнявшая роль производственной базы для прохождения педагогической практики студентов. Педагогами-кураторами работали баянист В.М. Фирсов и пианистки Н.А. Ломизова, И.В. Лернер. Тогда же в училище с целью оказания методической помощи сети ДМШ был организован *методический кабинет*. Регулярно проводились выезды преподавателей училища в районные ДМШ с последующим подведением итогов на методической конференции, на которую приезжали педагоги ДМШ со своими учениками и давали открытые уроки с последующим обсуждением. Конференции завершались концертами, организуемыми ее

³⁹ Информация получена нами из буклетного издания: Республиканская школа искусств — Республиканская общеобразовательная музыкально-художественная школа-интернат им. Р. Д. Кенденбиля. Абакан, 2004.

⁴⁰ РШИ отличается от последних тем, что обучение в ней было рассчитано на 8 классов (ныне - на 9), и тем, что отсутствует прямая линия преемственности образования «школа — консерватория».

участниками. В 1971 году впервые были проведены *республиканские научно-практическая конференция преподавателей и конкурс учащихся ДМШ* (в составе жюри работали приглашённые из Новосибирской консерватории Е.Р. Близнюк и Д.Л. Шевчук). В 1973 году на базе методического кабинета училища был создан **Республиканский научно-методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства** при Министерстве культуры Тувинской АССР (РНМКУЗ)⁴¹. Первым директором РНМК стал В.А. Рассадин, долгое время на этом посту — в течение десятилетия (1979-1989) — трудилась Н.В. Васильевская (ныне педагог-методист КУИ).

На общественных началах в училище также работал *музыкальный лекторий*⁴². Напомним, что подобная просветительская работа была инициирована в республике преподавателями Кызылской ДМШ в период 1950-х годов. Именно на базе лекториев учебных заведений в 1960-е гг. был создан *городской университет культуры*. Таким образом, лекторская работа коллективов Кызылской ДМШ и училища занимала важное место в музыкальном просветительстве Тувы советского периода.

Просветительство велось также со страниц *местной периодики*. Множество газетных статей о музыкальных мероприятиях на русском и тувинском языках освещали события и проблемы развития новой музыкальной культуры Тувы. Газетные публикации тех лет весьма разнообразны по жанрам: от кратких информационных материалов до развёрнутых проблемных статей и музыковедческих очерков популярного характера. Можно сказать, что газеты «Тувинская правда», «Шын» («Правда»), «Молодёжь Тувы» значительно дополняли малочисленные научные издания (в основном, «Учёные записки ТНИИЯЛИ»), публикуя статьи местных музыковедов (В. Сапельцева, З. Казанцевой, В. Сибирцевой, В. Борисенко, З. Кыргыс, В. Сузукей) и способствуя развитию тувинского музыкознания.

Особую роль в истории тувинской музыкальной культуры сыграл студенческий ансамбль песни и танца «Чечек» («Цветок»), созданный на базе клубного отделения Кызылского училища в

⁴¹ Ныне — Республиканский учебно-методический центр по учебным заведениям Министерства культуры и информационной политики Республики Тыва (РУМЦ по УЗ).

⁴² Многие интересные темы училищного лектория освещали выступавшие в нём педагоги В.Л. Сапельцев, Г.К. Крымская, Л.В. Тропкина, А.И. Ломизов (а также учащиеся А. Марьясова, Н. Гущина). Слушатели лектория тепло принимали все выступления, особенно хоровой коллектив под руководством Р.Н. Лесникова и оркестр народных инструментов под руководством М.П. Зинченко, позднее — И.Г. Минина. По воспоминаниям А.А. Панова, в концертных программах лектория активно участвовали студенты Н. Красная, Н. Шешин, З. Ширнина, Б. Патраков, Г. Чихачев, Н. Конгар, Д. Лакна, педагоги И.Ф. Чуфаров, А.И. Ломизов, С.А. Калинина, В.Н. Парсаев.

1965 году⁴³. Главным организатором его был А.К. Огнёв, прежде имевший опыт работы в армейском танцевальном коллективе. Ансамбль состоял из хореографической и хоровой групп (руководили которыми, соответственно, А.К. Огнёв и РН. Лесников). Репетиции проводились только во внеурочное время, но энтузиазм организаторов и участников был так велик, что это позволило коллективу вскоре добиться превосходных результатов. Ансамбль сразу же стал заметным явлением культурной жизни республики⁴⁴. Его успехи на престижных смотрах в 1967-1968 гг. — зональном в Новосибирске и Всесоюзном в Москве, посвящённых 50-летию Советской власти (где ансамбль «Чечек» был признан Лауреатом), а также на Всесоюзном фестивале ансамблей народного танца в Кишинёве — показали, что республика уже может создать свой профессиональный коллектив. Так, на базе училищного ансамбля «Чечек» в конце 1960-х гг. зародился **национальный ансамбль песни и танца «Саяны»**, ставший краеугольным камнем для основания **Тувинской государственной филармонии**.

Постановлением № 208 Совета министров Тувинской АССР от 17 марта 1969 года концертно-эстрадное бюро (КЭБ) было реорганизовано в государственную филармонию (ТГФ), и был создан государственный ансамбль песни и танца. Официальная дата открытия филармонии и рождения ансамбля «Саяны» — **1 марта 1969 года**. Появление филармонии значительно расширило возможности концертной жизни республики за счёт гастролирующих артистов и коллективов со всего Советского Союза, благодаря чему Тува естественным образом «влилась» в широкое музыкально-культурное пространство.

Например, благодаря общесоюзной системе филармонического обслуживания населения, в Туву в 1970—1980-х гг. с концертными программами приезжали: Ю. Слесарев, Г. Фейгин, А. Ворошило, Б. Штоколов, П. Лисициан, З. Шихмурзаева, ансамбль старинной музыки «Концертино» из Тамбова, камерный оркестр Грузии, джазовый оркестр О. Лунстрема, группа артистов балета из ГАБТа, Новгородской филармонии, театров оперы и балета гг. Якутск и Красноярск, коллектив Красноярской оперетты, фольклорные ансамбли разных регионов СССР, эстрадные «звезды» И. Кобзон, А. Йошпе и С. Рахимов, А. Пугачева, С. Захаров, К. Бельды и **МНОГИЕ** другие артисты и коллективы, доставляющие большую радость местным меломанам (число которых постепенно росло).

⁴³ Сведения об ансамбле «Чечек» почерпнуты нами из воспоминаний ветеранов КУИ А.А. Платонычевой и А.А. Панова (см. сноску 28). В работах В. Сапельцева и Г. Осипенко ошибочно указан 1963-й как год создания данного ансамбля.

⁴⁴ В репертуаре ансамбля были следующие номера: танцы «Чечек», «Шецне», «Октябрь, революция» и др., вокально-хореографическая композиция «Аьдым» («Мой конь» на муз. Р. Кенденбиля), также литературно-танцевальные композиции (где танец предварялся или сопровождался литературным материалом), много песен советских и тувинских авторов.

Первым директором Тувинской филармонии был назначен Р.О. Далай-оол (до того директор театра), а художественным руководителем ансамбля «Саяны» — Р.Н. Лесников (переведённый в филармонию из училища). Наряду с ними, в первый худсовет филармонии вошли: артист театра М.М. Мунзук, композиторы А.Б. Чыргал-оол и Р.Д. Кенденбиль, писатель Ю.Ш. Кюнзегеш, музыковед В.Л. Сапельцев, педагог по вокалу С.А. Морозова и артист хора К.О. Ооржак. Вскоре Чыргал-оол был назначен художественным руководителем филармонии, а Мунзук — заместителем директора, оба также должны были руководить развитием ансамбля «Саяны»⁴⁵. Поскольку государственный ансамбль опирался на выпускников училища, поначалу в него было разрешено также включать студентов 3-4 курсов и педагогов училища⁴⁶.

К первому большому коллективу народного профиля (в котором было 30 хористов, 15 танцоров и ещё 10 музыкантов-исполнителей) вскоре добавилась небольшая **лекторийная группа** академического направления (в ней, в частности, работали певица С. Калинина, пианист А. Ломизов, скрипач В. Аксаментов, музыковед-лектор В. Сапельцев). За ней в 1978 г. был организован **ВИА «Аян» («Гармония»)**, удачно представлявший тувинскую эстрадную музыку (организатором и первым руководителем ВИА был В.А. Табуев)⁴⁷. В 1981 г. к вышеперечисленным коллективам прибавились кукольная труппа («Театр сказок») и эстрадная группа «Аялга» («Мелодия», просуществовала недолго). Репертуарная политика коллективов Тувинской филармонии строилась в духе времени: наряду с тувинскими народными и авторскими произведениями, обязательной частью были идейные советские песни, песни других народов СССР и стран социализма.

⁴⁵ Далее в рассматриваемый период филармонией руководили: директора — М.Ш. Артаев, С.Б. Гехт, А.И. Чараш-оол, А.П. Искорцева, А.К. Огнев, Э.Х. Ооржак, В.И. Борисенко, С.М. Айыжы, Н.В. Самдан; художественные руководители — Т.Ч. Салчак (Даваа), К.О. Сагды, В.И. Борисенко, В.С. Нанактаев, Л.И. Цебинов.

⁴⁶ ЦГА РТ, Ф. 283, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1, 2, 3, 6, 8.

⁴⁷ ВИА «Аян», артисты которого — Надежда Иргит (Шойгу), Марина Кужугет (Сарыглар), Галина Сат (Сюрюн), Демир-оол Кежиктиг, Олег Сарыглар, Кайгал-оол Ховалыг — также стажировались в Ленинградской мастерской эстрадного искусства у знаменитого Исаака Штокбанта (учителя ныне популярных Ю. Гальцева, Е. Воробей, Г. Ветрова), быстро стал успешным коллективом: в 1980 г. — Лауреат II степени на Всероссийском конкурсе эстрадной песни «Сочи-80», через год выпустил пластинку фирмы «Мелодия». В советский период многие именитые тувинские композиторы писали песни специально для этого коллектива. В 2003 г. «Аян» стал Лауреатом III степени Всероссийского конкурса артистов эстрады в Москве (Информация взята нами из следующих материалов: 35 лет: фотоальбом [к юбилею ТГФ и ансамбля «Саяны»]. Кызыл, 2004. С. 12; *Серен А. Слово о Владимире Табуеве* // Тувинская правда. 2007. 28 июня).

Первоначальный репертуар ансамбля «Саяны» в 1969-1970 гг. включал не более 5 танцев (среди них — «Хуреш», «Шаман», «На чайлаге»). Быстро пополнялся вокальный репертуар: песни в исполнении женских и мужских вокальных ансамблей (в т. ч. «Кыстар чараш» Чыргал-оола, «Журавлинка» Лесникова, обработки тувинских народных песен «Доге-бары», «Теве-Хая»), хоровые номера («Бессмертный Ленин», «Ленин — Партия», «Приветственная Якутии», кантата «1944 год» А. Чыргал-оола, «Солнце над Саянами» Р. Кенденбиля, «Бай-Тайга» Х. Дамба, поэма для хора «Песнь арата» на темы тувинских народных песен, народные песни «Ореховая тайга», «Тандым турда», «Дынгылдай» в обработке для хора а cappella Р. Лесникова, а таюке «Сибирские прибаутки» А. Мурова, чешская народная песня «Дождик», украинская народная песня «Сусидка»). Также включались выступления ансамблей хомусистов и горловиков, исполняющих традиционные напевы⁴⁸.

Вскоре встал вопрос и о создании собственной *инструментальной группы*, аккомпанирующей танцевальным и вокальным номерам ансамбля «Саяны»⁴⁹. Большую роль в ее развитии сыграл **Виталий Семёнович Нанактаев (р. 1947)**, руководивший оркестровой группой «Саян» более 10 лет (1978-1989). В конце 1970-х гг. работа тувинского ансамбля проходила под патронажем северной столицы — на базе творческой мастерской эстрадного искусства Ленконцерта⁵⁰. Там же сформировалась инструментальная группа, в которую поначалу входили только 5 исполнителей (на бызанчы, чанзы, лимби, ёчине и ударных)⁵¹. В. Нанактаев активно привлекал к творческому сотрудничеству ленинградских музыкантов, помогавших на этапе формирования коллектива и репертуара⁵². Будучи в начале 1980-х гг.

⁴⁸ ЦГА РТ. Ф. 283, оп. 1, ед. хр. 4, л. 7, 8; Ф. 283, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3.

⁴⁹ Сыграла роль разгромная критика в адрес ансамбля «Саяны» после его участия в 1977 г. во Всероссийском конкурсе ансамблей песни и танца в Москве, где артисты выступали под аккомпанемент флейты, тромбона, 2 труб, 2 баянов и ударных. Была отмечена неплохая хоровая школа, но в укор ставилось отсутствие собственного оркестра. А в 1979 г., когда оркестровая группа была создана, «Саяны» в следующем аналогичном конкурсе заняли II место по России, уступив лишь татарскому коллективу.

⁵⁰ Вся информация об Оркестре «Саян» предоставлена нам его бывшим руководителем - заслуженным артистом Тувинской АССР и РСФСР В.С. Нанактаевым.

⁵¹ Точнее, вначале было 4 исполнителя-инструменталиста: Алина Оюн - бызанчы, Чечек Монгуш - чанзы, Александр Шактар - флейта, Владимир Монгуш - ударные (малый барабан, металлофон). Вокалистка Светлана Сюрюн при необходимости таюке играла на ёчине.

⁵² В частности, приглашалась домристка из Андреевского оркестра, которая в «Саянах» играла партию чанзы. В репертуаре, наряду с сочинениями и аранжировками тувинских авторов, появились также композиции «Камлание зайца» Игоря Мациевского (известного музыковеда, использовавшего в этом сочинении тувинский фольклор), музыка к хореографическим постановкам ленинградского композитора Петра Геккера.

художественным руководителем ТГФ, музыковед В. Борисенко, как и руководитель группы В. Нанактаев, также делал аранжировки для оркестра «Саян». Выросший состав группы стал доходить до 12 человек. Интересно, что сочетание инструментов — тувинских (бызанчы; чанзы — 1-я, 2-я, альт, бас), монгольских (ёчин, ятха, моринхур), флейты (классической или лимби), русского баяна (на котором играл сам В. Нанактаев) вкупе с ударной установкой — считалось вполне приемлемым. Поскольку задачи будущей оркестровой группы «Саян» были тесно связаны с концертной деятельностью ансамбля, то в первую очередь, определялись необходимостью инструментального сопровождения, по сути, *эстрадных* номеров. Было создано немало удачных композиций (ряд из них записаны на грампластинке, выпущенной фирмой «Мелодия» в начале 1980-х гг.), но всё же они носили ансамблевый, а не оркестровый характер. Использование ряда инструментов монгольского типа (многие из которых произведены в Китае) привело к тому, что тембровый колорит «Саян» в строгом смысле слова является не национальным, а скорее региональным, отражающим типичный для Центральной Азии звуковой идеал (термин Ф. Боze) инструментального звучания⁵³.

Свой вклад в развитие тувинского оркестра внёс также руководитель студенческого оркестра народных инструментов Кызылско-го училища⁵⁴, опытный специалист в области народных оркестров **Иван Григорьевич Минин (1918-1994)**. Познакомившись с тувинскими национальными инструментами, Минин стал искать пути их введения в свой оркестр: советовался с народными мастерами (в том числе с К.Ч. Тамдыном), специально ездил в Казахстан слушать оркестр им. Курмангазы. На основе китайских чанз в 1973 г. были изготовлены инструменты, заказанные Мининым. Новое семейство струнно-щипковых национальных инструментов — малые и альтовые чанзы⁵⁵ — сразу были введены в оркестр вместе со смычковыми бызанчы с целью усиления национального колорита. Уже с таким, смешанным, составом оркестра училища искусств Иван Григорьевич в 1974 году выступал на сцене концертного зала им. П.И. Чайковского в Москве в рамках декады Тувинской литературы и искусства,

⁵³ Эстрадный, quasi-национальный стиль оркестра «Саян», по сути, сохранился до сих пор. Правда, в 1990-х гг. постепенно отказались от баяна.

⁵⁴ Поначалу в училище существовало отделение тувинских инструментов (руководил им бывший оркестрант театра, композитор Р.Д. Кенденбиль). Однако протоколы педсоветов КУИ середины 1960-х гг. содержат много критики в его адрес: отмечаются низкие результаты работы, неудовлетворительный для статуса училища уровень. Кенденбилю не удалось сделать того, что получилось через 30 лет у Т.Т. Балдан, однако сама попытка создания им в те годы студенческого тувинского оркестра в КУИ весьма симптоматична.

⁵⁵ Данные модернизированные варианты чанз были также использованы в оркестровой группе «Саян».

посвящённой 30-летию вхождения Тувы в состав СССР. Оркестр Минина, уровень выступления которого был оценён очень высоко, дал серию концертов в столице.

Настоящей подвижницей тувинского национального оркестра, посвятившей этому всю свою творческую жизнь, стала ученица И.Г. Минина **Татьяна Туматовна Балдан (1951—1998)**⁵⁶. Выросшая в семье, где отец владел всеми стилями горлового пения, а мать была народной сказительницей, Т. Балдан глубоко впитала в себя эстетические ценности народного искусства, что впоследствии помогло ей в реализации творческих планов. После окончания училища она работала в разных районах республики, где везде (по примеру своего учителя) организовывала народные оркестры и делала для них переложения. Но для воплощения в жизнь главной мечты своей жизни — тувинского национального оркестра — Татьяне Балдан пришлось переехать в Кызыл, где произошла судьбоносная для неё встреча с бурятским мастером-изготовителем национальных инструментов **Балданом Чимитовичем Гомбоевым**.

В 1986 году на базе ГПТУ-4 г. Кызыла была организована *экспериментально-музыкальная лаборатория*, работа которой была направлена на создание основы современного инструментария тувинского оркестра⁵⁷. Столь необычная база для музыкальных новаций объясняется тем, что уже более десяти лет при ГПТУ-4 существовал ансамбль песни и пляски, директор которого (С.Ш. Монгуш) активно помогал впоследствии в организации всех поездок училищного оркестра⁵⁸. С приходом Татьяны Балдан к руководству оркестром его коллектив стал добиваться высоких результатов на фестивалях и конкурсах народного творчества российского и всесоюзного уровней⁶⁹.

⁵⁶ Творческий путь Т.Т. Балдан подробно освещён в статье: *Ондар С.Б., Шом-бул Р.Д., Оюн А.А., Дурут А.В.* Роль Т.Т. Балдан в процессе становления отделения тувинских национальных инструментов КУИ // *Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. / ред.-сост. Е.К. Карелина. Кемерово, 2006. Вып. 2. С. 82-89.*

⁵⁷ Историю создания данного коллектива подробно осветила преподаватель КУИ С.Б. Ондар. См.: *Ондар С.Б.* Тувинская мастерская Б.Ч. Гомбоева и его инструменты // *Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2006. Вып. 2. С. 61-64; Её оице.* Современный оркестр тувинских национальных инструментов Ансамбля песни и пляски профессионально-технического образования Республики Тыва при ГПТУ-4 г. Кызыла // *Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы межрегион. науч.-практ. конф. Кызыл, 2008. С. 149-156.*

⁶⁸ Поддержка и финансирование лаборатории по созданию новых тувинских инструментов шли не от Министерства культуры, а от Министерства просвещения Тувы, курировавшего учреждения профессионально-технического образования.

⁶⁹ 1989 г., г. Абакан - Диплом I степени; 1990 г., г. Улан-Удэ - Лауреат I степени; 1990 г., г. Горький — Лауреат II степени. К большому сожалению коллектива, августовский путч 1990-го «сорвал» запланированное выступление на конкурсе в Ленинграде, право на участие в котором оркестр ГПТУ завоевал перед этим в Горьком.

Выдержки из личных записей Т.Т. Балдан лучше всего обрисовывают атмосферу её творческих поисков: «Вы знаете, что любая исследовательская лаборатория — институт или ещё что-то подобное — не может достичь цели без испытательного полигона, в данном случае — без экспериментального оркестра. Этот чрезвычайно трудный участок по иронии или воле судьбы достался мне [...] Организовать оркестр из штукатуров- маляров, каменщиков и крановщиков, которые не знали ни одной ноты и не держали в руках когда-либо подобных инструментов, было для меня не по-человечески трудно. Помощи никакой не было ни от Министерства культуры, ни от профессиональных музыкантов, ни от Союза композиторов. Первый оркестр модернизированных инструментов сделан только из местных материалов [...] Таким образом, появились два направления в тувинском инструментарии: 1. Фольклорное. 2. Современное, модернизированное»⁶⁰.

Действительно, Татьяне Балдан приходилось на ходу изобретать приёмы быстрого обучения игре на инструментах молодых людей, которые не собирались становиться профессиональными музыкантами, и она придумала свой вариант цифровой записи партий. Все изменения в строении традиционных инструментов совершались в постоянном взаимодействии мастера с дирижером, шедших на определённый риск: ведь в результате структурных преобразований менялись и привычные тембровые краски инструментов. Правда и то, что профессиональные композиторы Тувы не проявляли тогда должного интереса к новому народному инструментарию, сосредоточив свои усилия на симфоническом оркестре.

Нужно отметить, что в рассматриваемую эпоху достаточно остро встала проблема *модернизации традиционного инструментария*, которая диктовалась развитием ансамблевого и оркестрового исполнительства. Симптоматичным явлением стало неоднократное проведение **конкурсов среди мастеров-изготовителей тувинских инструментов** (в 1969, 1980, 1986 и 1988 гг.)⁶¹. В работе жюри конкурсов принимали участие композиторы (А. Чыргал-оол, Р. Кенденбиль), оркестранты-практики (И. Минин), музыковеды-фольклористы (З. Кыргыс, В. Сузукей, из Новосибирска — Ю. Шейкин) и другие деятели культуры. Экспериментальные образцы, отходящие от традиционных канонов, вызывали неоднозначную оценку, а иногда и откровенные нападки⁶². Однако поскольку тувинская музыкаль

⁶⁰ Балдан Т.Т. Воспоминания, личные заметки (рукопись). 1980-е-1990-е гг., г. Кызыл. Личный архив С.Б. Ондар.

⁶¹ Этот вопрос подробно освещен в бронпоре В. Сузукей «Конкурсы мастеров музыкальных инструментов Тувы» (Кызыл, 2006).

⁶² Проблемность этого вопроса по сути не снята до сих пор. Жёсткая оппозиция между традиционными и модернизированными образцами тувинских инструментов, неизменно проводимая в работах В. Сузукей, на наш взгляд, в живой

ная культура пришла в XX веке к формированию национального оркестра (не имеющего места ранее в фольклорной практике), то традиционная форма и звуковые параметры инструментов неизбежно должны были подвергнуться изменениям. Понятно, что подобный процесс может занять достаточно долгий промежуток времени и что создание новых форм совершенно не исключает при необходимости применения старых, остающихся эталонами национального звукоидеала. Важно, что этот непростой путь поисков прошли (и продолжают проходить) непосредственные носители традиций — музыканты-практики Тувы.

Например, Т.Т. Балдам хорошо представляла, к чему стремится. Она чётко сформулировала свои выводы и цели: «Проделанная модернизация Гомбоевым Б.4. тувинских национальных Инструментов дала возможность исполнять на этих инструментах классику, крупные формы произведений любых композиторов. Меняя струны из конских хвостов и деревянные механизмы на металлические, мы знали, что искажаем тембр тувинских инструментов. Мы объясняем этот переход таким образом: во-первых, традиционные материалы — такие, как конский хвост, в нынешнее время, в больших количествах приобретать стало сложно; во-вторых, деревянные механизмы (колки) часто снижали строй. Задачи: 1. Довести начатое дело до конца; 2. Вырастить высококвалифицированных специалистов; 3. Организовать Государственный оркестр на радио и телевидении и при музыкально-драматическом театре»⁶³.

практике не столь остра (для разных творческих задач современные тувинские музыканты используют разные виды инструментов). Однако удивляет некорректное во всех отношениях противопоставление европейской и тувинской музыкально-теоретических систем, например: «Одно из внешних отличий европейской и тувинской (инструментальной) систем выражено в следующем. Европейская система высотной организации [...] Тувинская инструментальная традиция бурдонно-обертонной системы [...]» (Сузукей В.Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006. С. 161). Вряд ли научными можно признать как выдвигаемое В. Сузукей понятие «тувинская теория музыки», так и подобные суждения: «Говоря научным языком, в музыкальном строе тувинских народных инструментов задействованы вибрации тонкого и тончайшего уровней звукового пространства (эфира). Поэтому возможен и их лечебный эффект, вызывающий слёзы очищения» (Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 382). Проводимые в работах В. Сузукей аргументы в пользу противопоставления тувинских инструментов европейским не выдерживают критики: важно понимать, что история музыкальных инструментов мира (в частности, европейских и русских) есть объективный процесс естественного развития, поиска новых форм и звуковых качеств (в соответствии с требованиями своей эпохи и происходящими изменениями в музыкальном мышлении), включая также периоды возвращения к «корням» на новом витке духовно-исторических процессов.

⁶³ Балдам Т.Т. Воспоминания, личные заметки (рукопись). 1980—1990-е гг., г. Кызыл. Личный архив С.Б. Ондар.

Итак, на этапе 1960-1980-х гг. происходили неоднократные попытки в создании национального оркестра, но в полной мере это удалось только Т. Балдан и во многом благодаря экспериментальной работе Б. Гомбоева над тувинскими инструментами. При этом большинство оркестров данного периода не являлись профессиональными — они носили учебный и любительский, самодеятельный характер. Профессиональный же коллектив — оркестровая группа Государственного ансамбля «Саяны» — в силу разных причин также не соответствовал идеалу национального оркестра, ближе всего к которому оказался оркестр ГПТУ-4, подготовивший почву для дальнейшего развития и расцвета тувинского оркестра в начале XXI века⁶⁴.

В эти годы традицию военного духового оркестра продолжает коллектив **оркестра пограничного отряда**⁶⁵. Состав его был небольшим — около 18 человек, среди солистов — Юрий Мистрюков (кларнет), Вениамин Голубцов (баритон), Владимир Юшков (ударные), Щукин (валторна), Морозов (альт), Баранов (флейта), руководил оркестром капельмейстер, старший лейтенант Иваненко. Духовой оркестр исполнял в основном марши (Марш Чернецкого, «Триумф победителей», «Боевой поход», «Марш танкистов», «Марш артиллеристов», «Ленинград», «Столичный»), изредка концертные номера (дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы» Чайковского, музыку Чыргал-оола, Кенденбиля, Лаптана, тувинские народные песни). Духовой оркестр погранотряда в то время был весьма востребованным коллективом: выступал на правительственных праздниках, выезжал на смотры самодеятельности погранотрядов и конкурсы⁶⁶. Кроме этого, дважды в год оркестр объезжал границу с концертами в погранчастях и в близлежащих селах. Добавим, что военные музыканты могли успешно выступать и как хоровой коллектив. Во многом благодаря оркестру погранотряда в Туве стала активно развиваться стилистика *эстрадного оркестра*.

К концу 1960-х гг. возникла идея приобретения эстрадных электрогитар, ударной установки. Они были закуплены во время гастролей в г. Бийске на средства, которые частично выделило командование погранотряда, частично собрали сами музыканты. С этого времени эстрадное направление стало важной частью работы коллектива. Это послужило ос

⁶⁴ Подробнее об этом см. в IV главе.

⁶⁵ Информация приведена по материалам, собранным артистом духового оркестра Правительства РТ Орланом Дары-Стоуном (представлена в докладе на студенческой конференции КУИ 23 апреля 2008 г.).

⁶⁶ В гг. Алма-Ата (1 место, 1962-1963 гг.), Сорск, Горно-Алтайск, Бийск (середина 1960-х — начало 1970-х гг.), Красноярск, Минусинск. Высокий уровень духового оркестра Тувинского погранотряда позже подтверждался также званием коллектива «Лучшей армейской самодеятельности округа» (ВСВО).

новой для создания впоследствии **ВИА «Пограничник»**, хорошо известного ныне в республике. Ядром репертуара ВИА стали эстрадные песни с ярко выраженной военно-патриотической тематикой.

Рассматривая развитие оркестровых коллективов, необходимо отметить, что самым заметным событием в этом плане в эпоху советской Тувы стало создание государственного симфонического оркестра. Оно было в некоторой мере подготовлено развитием оркестра драмтеатра (также кызылского кинотеатра имени 30-летия ВЛКСМ) в период 1950-х-начала 1960-х гг., когда на смену народному по составу театральному оркестру (из тувинских и русских инструментов) пришёл смешанный, включающий народные, а также духовые и струнно-смычковые (скрипку, виолончель). Строго говоря, это был музыкальный ансамбль, необходимый для звукового оформления спектаклей. Его прикладная функция частично объясняет те недостатки, которыми грешил инструментальный состав^{1,7}. Роль оркестра кинотеатра была в целом развлекательной, хотя частично предвосхищала филармонические задачи.

А между тем в республике уже появились свои национальные композиторы, которые создавали симфонические партитуры. Роль своеобразного катализатора процесса сыграла небольшая статья в журнале «Советская музыка»⁸, написанная работавшим тогда в Кызылском музыкальном училище композитором С. Крымским, где в начальных строках автор всего лишь констатировал отсутствие в республике симфонического оркестра, филармонии, театра оперы и балета, объясняя тем самым важность просветительских акций коллектива училища. Резонанс на уровне местных властей был значителен — композитора вызвали «на ковёр» за то, как они считали, что он «опозорил честь республики»⁶⁹. Однако проблема была обозначена, причём на страницах общесоюзного журнала, а это сказалось положительно для скорейшей организации симфонического оркестра на базе республиканского Комитета по телевидению и радиовещанию, при заинтересованной поддержке первого секретаря обкома КПСС С.К. Тока^{7,1}. Так, с 1 сентября 1966 года начал свою работу симфонический оркестр, коллектив которого поначалу состоял всего из 8 человек. Курировала оркестр с момента его рожде

^{1, 7} Театральный оркестр (точнее, ансамбль) функционировал в разных составах (от 8 и более человек). Судя по документам, в 1981 г. в театре было 11 штатных музыкантов (Архив Союза композиторов РТ, папка № 3).

⁸ Крымский С. Письмо из Тувы // Советская музыка. 1965. № 4. С. 94-95.

⁶⁹ Данный факт сообщен нам лично С.М. Крымским.

^{7,1} Конечно, Тока решал не только злободневную для культуры Тувы задачу, но имел также личный интерес, поскольку его сыновья учились в Новосибирской консерватории, а оркестр мог стать для них лучшим местом для профессиональной работы.

ния и в течение полутора десятка лет зам. председателя Комитета по телевидению Екатерина Танова⁷¹. Первым дирижёром оркестра стал Леонид Карев.

Леонид Иванович Карев (р. 1937) — дирижёр, композитор и аранжировщик, работавший в Туве в начале 1960-х и позже, в 1990-е годы. Родом из шахтерской семьи г. Копейска Челябинской области, в годы войны мальчик впервые столкнулся с музыкой: балалайка стала первым инструментом, на котором он подбирал популярные наигрыши («Камаринскую», «Барыню»). Увидев тягу сына к музыке, отец купил ему гармонь-хромку, и вскоре 6-летний гармонист уже играл на народных праздниках. В пионерском лагере часто заменял музыкального руководителя-баяниста, был горнистом в общеобразовательной школе. После окончания школы в 1952 г. тайком от родителей (которые желали, чтобы сын учился в Горном техникуме) поехал поступать в Челябинское музыкальное училище. Обнаружив отличные слуховые данные, был принят с условием дополнительной подготовки для ликвидации пробелов по нотной грамоте, сольфеджио и фортепиано. В 1956 г. Леонид отлично закончил дирижёрско-хоровое отделение училища и был рекомендован для поступления в консерваторию. В период обучения на дирижёрско-хоровом факультете Свердловской консерватории написал эстрадную песню «Хорошо». После окончания консерватории был направлен в подшефное музыкальное училище г. Абакана, в котором преподавал хоровые и музыкально-теоретические предметы. В Абакане организовал вокальный эстрадный квартет, для которого сделал много аранжировок, а также писал собственные песни. Параллельно в 1962 г. был приглашен хормейстером и руководителем инструментального ансамбля для организации Хакасского ансамбля песни и танца «Жарки», который уже в 1963 г. был отмечен Дипломом

I степени Всесоюзного конкурса артистов эстрады и музыкальных коллективов. Делал аранжировки для хоровой группы и солистов ансамбля, в т. ч. «Обряд хакасской свадьбы» и «Финальную песню». В 1965 г. был приглашен в Кызыл для работы с городским ансамблем песни и танца и в музыкальном училище. В 1966-1968 гг. — первый дирижёр симфонического оркестра Комитета по радио и телевидению при Совете Министров Туvinской АССР. Сочетал выступления оркестра и городского ансамбля песни и танца. Делал много собственных переложений классической музыки для состава оркестра, также переложил с народного оркестра на симфонический «Ореховую тайгу» Аксёнова, оркестровал «Төрөөн Тывам» Танова, сочинил эстрадную «Увертюру к Новому году», а также музыку к пьесе С. Пюрбю «Красный поток». По семейным обстоятельствам Л. Карев в 1968 г. уехал из Тувы. Затем работал в Иркутске: преподавателем,

⁷¹ Мы опираемся на воспоминания народного писателя Тувы Е.Д. Тановой: *Танова Е. О ты мой симфонический... (ностальгия о прошлом)*. Кызыл, 2006. 10 с. (рукопись, опубликована в газете «Тувинская правда» за 10 января 2008 г.).

завучем музыкального училища; директором областной филармонии, параллельно руководил вокально-джазовым ансамблем «Весна» ДК Ангарского нефтехимического комбината (этот коллектив был удостоен гастрольной поездки на 20-летний юбилей в ГДР). С 1972 г. переехал в Челябинск, где заведовал оркестровым отделением музыкального училища, вёл дисциплины оркестрового профиля. Делал различные аранжировки для состава духового оркестра училища. Джаз-оркестр училища, подготовленный Л. Каревым совместно с Е. Можевским, в 1975 г. стал Лауреатом джазового фестиваля в Каунасе. В 1976 г. начал работу на педагогическом факультете Челябинского института культуры, способствовал открытию эстрадно-духового отделения. Параллельно руководил большим эстрадно-симфоническим оркестром из числа студентов своего института, педагогов ДМШ города на базе ДК железнодорожников. В 1980-1987 гг. — главный дирижёр оркестра Челябинского цирка, для которого написал немало номеров. Десять лет, начиная с 1988 г., работал в детской духовой студии при ДК Ч.Э.Р.З. (аранжировки пришлось приспосабливать к исполнительским возможностям детей). В 1998 г. был вновь приглашён в Туву на должность главного дирижёра симфонического оркестра филармонии. Здесь стал развивать джазовое направление, сделал ряд аранжировок, оркестровал сочинения тувинских авторов. Сочинения этого периода: «Импровизация на тувинский мотив», «Праздничная сюита» для ансамбля «Саяны», посвящённая 55-летию вхождения Тувы в состав России, фантазия-картина «Тувинские шутники» на тувинские темы, для духового оркестра — «Тувинский юбилейный марш», посвящённый 40-летию Кызылского училища искусств, «Экспромт на две тувинские темы», также учебный репертуар для малого симфонического оркестра РШИ и др. В 2000 г. был принят в члены Союза композиторов России. Несчастный случай в 2001 г. привел к инвалидности, пришлось оставить работу в оркестре. В 2007 г. Леонид Иванович переехал в г. Абакан. Творческая деятельность Л.И. Карева достаточно разнообразна, однако главной её областью можно считать популярную оркестровую музыку на грани академического и эстрадно-джазового направлений⁷².

С 1968 г. начал свою плодотворную дирижёрскую деятельность **Виктор Тока (1944-1994)**, руководивший оркестром до конца своей жизни. Ныне оркестр носит его имя. Важную роль в развитии оркестра в период 1970-Х-1980-Х гг. сыграли также дирижёры **Борис Нухов** и **Ришад Ахметзянов**.

Организационных трудностей на первых порах было немало, однако работа продвигалась хорошими темпами. Репетиции поначалу шли в небольшом клубе республиканской типографии. Состав оркестра расширился и постепенно был доведён до 38 человек. Про

⁷² Справка составлена на основе автобиографии, написанной Л.И. Каревым в апреле 2001 г. (рукопись). Личный архив Е. Карелиной.

блема кадров решалась как местными силами, так и с помощью привлечения приезжих специалистов. Среди первых артистов оркестра: В. Шананин, О. Холыин, Ю. Макаров, А. Быков, Л. Шейдевант (Ваганова), Б. Нухов, Б. Бабинов, В. Пестерев, В. Старухин, Ю. Боборыгин, И. Астанин, В. Лернер, В. Смирнов, Г. Бутенко, Г. Григорьев, В. Соколов, В. Кенденбиль, Э. Филимонов, братья Виктор и Владимир Тока.

Благодаря оркестру Комитет радио и телевидения улучшил качество звукового оформления передач: ранее для этих целей приглашали баяниста или пианиста, теперь же появились различные оркестровые заставки, позывные⁷³. Кроме того, еженедельно оркестр давал концерт на радио, регулярно выступал в телевизионных передачах и с выездными концертами по районам. Так, в живом звучании в конце 1960-х гг. жители Тувы слышали произведения отечественной и зарубежной классики: «Танец маленьких лебедей» и «Испанский танец» из «Лебединого озера» Чайковского, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, фрагменты «Половецких песен и плясок» из «Князя Игоря» Бородина, увертюру из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, также сочинения Глинки, Даргомыжского, Гайдна, Бетховена, Брамса, советских композиторов. Для оркестра дирижер Р. Ахметзянов делал переложения известных тувинских песен, которые исполняли артисты театра Л. Юндуп Солун-оол, Хургулек Конгар, Николай Олзей-оол. С Сольными концертами выступали солистки оркестра Ошкур-Саар Таспаанчик, Стелла Лесогорова, Зоя Монгуш (Идам-Сюрюн), Вера Норбу. Беседы о симфоническом оркестре, его инструментах, о композиторах исполняемых произведений первое время проводила куратор оркестра Екатерина Танова. Выступления оркестра на летних открытых площадках в районах республики, на чайлагах⁷⁴ животноводов привлекали не только взрослых, но и сельских ребятшек. Для детской аудитории в репертуаре оркестра также имела своя музыка — сочинения Кабалевского, «Петя и волк» Прокофьева. Просветительская работа оркестра имела большое значение не только в плане приобщения широких слоев населения к мировому музыкальному наследию, но и в осознании роли композиторского творчества, осваивавшего народное песенное богатство Тувы.

Из воспоминаний Е.Д. Тановой: «Сельские зрители с большим интересом и теплотой принимали выступления оркестра, удивлялись, как это много музыкантов так слаженно играют, прямо до самого

⁷³ Например, мелодия песни А. Танова «*Торээн Тывам*» («Тува моя родная») стала позывной радио овцеводов республики, а республиканское радио много лет начинало свои передачи с мелодии песни «*Байлак чуртум*» («Моя богатая страна») В. Кок-оола.

⁷⁴ *Чайлаг* — традиционное название летнего пастбища.

кают звуки, даже кожей их ощущаешь — выражали своё чувство зрители. После одного концерта в каком-то селе подходит ко мне один зритель и спрашивает: “Дарга⁷⁵, вы объявили, что ‘Ореховая тайга’ какого-то Аксёнова. Это же старинная народная песня тувинцев”. Мне пришлось ему доступно объяснить»⁷¹.

Для тувинских композиторов появление оркестра стало мощным стимулом для развития творчества в области симфонических жанров: появляются картина «*Челер-оюм*» («Мой рысак»), поэма «Родная Тува», «Поэма радости» Чыргал-оола, симфонии и сюиты Кенденбиля и другие сочинения как профессиональных, так и самодеятельных авторов. Появление национальной симфонической музыки многими слушателями встречалось с гордостью.

Е.Д. Танова так вспоминает об этом: «С одухотворенными, радостными лицами подходили после выступления к артистам, с восхищением выражали свои чувства: “Когда вы играли ‘Челер-оюм’ Чыргал-оола, перед глазами появлялись все красоты степного простора, виделось, как гордый арат скачет на своём иноходце, полы его шелкового халата развеваются по ветру”. Так восхищался один пожилой зритель из Бай-Тайги. Тем самым он выразил чувства и всех других зрителей»⁷⁷.

В дальнейшем оркестр получил свое помещение для репетиций в здании телецентра, там же осуществлялись студийные аудиозаписи для передач⁷⁸. Позже, в 1998 г., коллектив стал подведомственным Министерству культуры республики и был переведён в состав государственной филармонии.

Событием знакового порядка в советский период стало основание местной **композиторской организации**. Получение профильного образования Чыргал-оолом, Кенденбилем и Бюрбе выдвинуло их в конце 1950-х гг. в качестве первых профессиональных композиторов республики. Достаточно большое количество

⁷⁵ *Дарга (тарга)*—уважительное обращение к начальникам.

⁷⁶ Танова Е. О ты мой симфонический... (рукопись). С. 4.

⁷⁷ Там же. С. 5.

⁷⁸ Именно благодаря активной деятельности в годы работы симфонического оркестра при Комитете радио и телевидения фонды Комитета (ныне ГТРК

«Тыва») располагают достаточно большим количеством аудиозаписей тувинской симфонической музыки, что составляет на сегодняшний момент самую большую аудиокolleкцию тувинских авторов. Отсутствие государственной политики в вопросе сохранения композиторского наследия Тувы сделало этот аудиофонд фактически недоступным для исследователей и широкого круга слушателей. Национальное достояние Тувы, которым реально является данная аудиокolleкция, находится под угрозой исчезновения: старые пленки осыпаются, а продуманной программы перевода в цифровой формат и распространения аудиозаписей тувинской классики у ГТРК нет.

самодельных композиторов-песенников также способствовало продвижению идеи создания творческого союза. Важным событием в истории тувинской композиторской организации стало проведение 11 июня 1962 года *республиканской конференции композиторов и музыкантов*, на которую со всей республики съехались более 20 композиторов (профессиональных и самодельных). Как сообщил А. Чыргал-оол, в работе этой конференции принимали участие таюке приглашенные гости: С. Рязов (Москва), Г. Чес-ноков (Новосибирск), А. Кенель (Абакан). Собравшая работников культуры, представителей СМИ и власти конференция была посвящена обсуждению вопроса «О развитии тувинской профессиональной музыки»⁷⁹. Немаловажно, что большую заинтересованность в создании своего композиторского союза проявлял также министр культуры Тувы М.С. Хомушку⁸⁰. Однако понадобилось время, чтобы количество профессионалов достигло необходимого уровня — во второй половине 1970-х гг. республика уже располагала местными композиторами двух поколений (к старшим прибавились Х. Дамба и Б. Нухов, закончившие консерватории) и музыковедами (В. Сапельцев, З. Казанцева, З. Кыргыс). На основании решения заседания Правления Союза композиторов РСФСР от **1 июня 1978 года** и Постановления Министров Тувинской АССР от 23 июня того же года был создан Союз композиторов Тувинской АССР⁸¹ в составе 5 членов — композиторов А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, Х. Дамба, Б. Нухова и музыковеда В. Сапельцева. Позже (в середине 1980-х гг.) в члены профессионального СК были приняты композитор Вл. Тока и музыковед З. Кыргыс.

Первым председателем был избран А.Б. Чыргал-оол, которого в июле 1985 г. сменил Р.Д. Кенденбиль, с декабря 1988 г. — Б.Н. Нухов, а с сентября 1989 г. — З.К. Кыргыс. Ответственными секретарями СК Тувы в период 1978-1989 гг. были Х.К. Дамба (1978-1979), В.Н. Борисенко (1979- 1985), О.И. Сапельцева (1985-1987, 1988-1989), Л.Н. Хууракай (1987—1988), К.П. Деханов (с ноября 1989). С 22 апреля 1981 г. уполномоченным

⁷⁹ Чыргал-оол А. К 20-летию первой конференции композиторов и музыкантов Тувы // На земле тувинской: метод, и библиограф, материалы. Кызыл, 1982.

С. 18-19 (См. таюке в монографии «Чыргал-оол: жизнь и творчество». Кызыл, 2003. С. 175).

⁸¹¹ Об этом сообщил нам известный московский композитор Роман Леденёв, приезжавший в Туву в начале 1970-х годов.

⁸¹ Заявка министра финансов Тувинской АССР Б. Будегечиева в Минфин РСФСР об утверждении сметы нового творческого союза на 1979 финансовый год в объеме 9700 рублей (отправленная на согласование в Министерство культуры Тувинской АССР за № 650 от 21 августа 1978 г.) означает начало планомерной работы Союза композиторов Тувы на основе государственного финансирования (так же как в других регионах СССР). Архив СК РТ, Папка «Переписка с другими творческими Союдами и др. организациями. 1978-1987 гг.».

Тувинского отделения Музфонда СССР был назначен Р.Д. Кенденбиль, с 1985 г. — В.Л. Сапельцев⁸².

Благодаря открытию отделения СК РСФСР тувинские композиторы получили возможность профессионального общения с коллегами из разных регионов страны и повышения своего мастерства путём участия в различных акциях российского и союзного значения, а также за счёт путёвок в Дома творчества композиторов СССР.

Например, члены СК Тувинской АССР принимали участие в следующих мероприятиях: пленумах и съездах СК СССР и РСФСР, Сибирской (1982, 1987), Красноярской (1986, 1988), Уральской организаций (1989), а также композиторских союзов национальных республик — Бурятской АССР (1979, 1981, 1986, 1987), Якутской АССР (1986, 1988), Марийской АССР (1989); фестивалях композиторского творчества — «Ленинградская музыкальная весна» (1981, 1986), «Московская осень» (1982, 1987), I Всероссийском фестивале музыки для детей и юношества (1986), «Панорама сибирской музыки» (1982, 1987), «Музыка Сибири и Дальнего Востока» (1988); Днях культуры Тувинской АССР — в Москве (1974, 1984), в Монголии (1985), в Минусинске (1988). Командировками в общесоюзные Дома творчества композиторов воспользовались: А. Чыргал-оол, Б. Нухов, Вл. Тока, более всех — Р. Кенденбиль (Иваново, 1979; Руза, 1981, 1986, 1987, 1988). Музыковед В. Сапельцев весьма активно участвовал в различных семинарах, конференциях, также в работе авторского коллектива над многотомником «История музыки народов СССР». По линии СК СССР был организован авторский концерт Х. Дамба в украинском городе Ровно (1987). 4 октября 1989 г. состоялся отчётный концерт композиторов Тувы во Всесоюзном доме композиторов (ВДК) в Москве, в котором, наряду с композиторами Вл. Тока, Р. Кенденбилем, Х. Дамба, приняли участие также исполнители хоомея из ансамбля «Тыва»⁸³.

Возможность композиторов за счет СК совершать поездки по стране для сбора материала (музыкального, фольклорного или исторического, биографического), необходимого для написания произведений или музыковедческих работ, также для оказания методической помощи самодеятельным авторам и проведения творческих встреч со слушателями в районах республики — всё это делало творческий труд важным, социально значимым и реально поднимало престиж профессий композитора и музыковеда. Как результат в эти годы резко возрастает число самодеятельных авторов-песенников. Новой формой музыкального образования становится

⁸² Данная информация почерпнута из документов Архива СК РТ.

⁸³ Там же.

занималась музыковед З.К. Казанцева, будучи преподавателем музыкально-теоретических дисциплин в Кызылской ДМШ и РШИ. Таким образом, постепенно становясь занятием всё более широкого круга людей, композиторская деятельность как форма творчества укрепляла свои позиции в культурной жизни Тувы.

Через кружки композиции З. Казанцевой в разные годы прошло очень много юных музыкантов. Особый педагогический дар руководителя кружка проявлялся в том, что каждый участник смог раскрыть свои творческие способности, а годы учёбы в музыкальной школе благодаря сочинению оставались в памяти яркой страницей детства. Регулярно проводились отчётные концерты перед родителями, общественностью. Были положительные отзывы в местной прессе, организованы тематические передачи на телевидении. Несмотря на это, отношение к работе З. Казанцевой со стороны профессионалов было неоднозначным⁸⁴. При этом занятия самих профессиональных тувинских композиторов с учениками РШИ и студентами КУИ на практике не давали столь же эффективных результатов, как кружковая работа З. Казанцевой. Большую роль сыграли её энтузиазм и личная заинтересованность в дальнейшей профессиональной судьбе своих воспитанников, благодаря чему многие из них избрали стезю композиторов и музыковедов (например: Е. Карелина, И. Лопсан, О. Тюлюш, Л. Темир-оол, М. Сундуй, Б.-М. Ирбен-оол и др.).

Безусловно, самым ярким событием композиторской жизни стало проведение фестивалей «Музыкальное лето в Туве», 1-й из которых состоялся 23-30 июня 1978 г. в связи с открытием композиторского союза. Среди гостей, приехавших на первый фестиваль: композиторы Ян Френкель, Людмила Лядова, Владислав Казенин (Москва), Ширвани Чалаев (Дагестан), Леонид Израйлевич (Ростов-на-Дону), Бау Ямпиров и Жигжит Батуев (Бурятия), главный редактор журнала «Музыкальная жизнь» И. Попов, скрипач Ю. Горбенко, певица Н. Красная и др. Музыканты гастролировали по районам Тувы, побывали на стройке промышленного города Новый Шагонар, в сельских клубах, на чабанских стоянках. Заключительный концерт, состоявшийся в зале недавно открытого нового здания театра в Кызыле, имел огромный успех⁸⁵. Впоследствии данный

⁸⁴ Например, отмечая успехи в работе кружка РШИ, в своей статье музыковед В. Сапельцев, тем не менее, делает недвусмысленный вывод о том, что, не будучи тувинкой, З. Казанцева не может полноценно воспитать национальных композиторов: «Для тувинских композиторов любого возраста необходимы педагоги, чьё мышление совпадает, а не противоречит мышлению учеников» (Сапельцев В. Ещё хрупки ростки // Тувинская правда. 1986. 25 марта.)

⁸⁵ энтузиазм слушателей был «подогрет» также авторским исполнением только что сочинённых на слова тувинских поэтов песен Людмилы Лядовой «Новый Шагонар» и «Что такое Тува» (свидетелем чего была автор этих строк).

фестиваль привлёк в Туву также композиторов М. Фрадкина, К. Волкова, Ю. Чичкова (Москва), Н. Берестова (Якутия), музыковедов В. Ражеву (Москва), А. Цукера (Ростов-на-Дону), новых исполнителей. Фестиваль «Музыкальное лето в Туве» проводился также в 1980 и 1984 гг., а в 1986 г., как пишет Р. Кенденбиль, был «отменён из-за мероприятия международного характера»⁸⁶.

За советский период существования СК Тувы были организованы и проведены **I–VI пленумы** (начиная с 1978 г. через каждые 2 года), включавшие концертные программы симфонической, хоровой, камерной музыки, концерты песен. Концерты пленумов (с обязательными премьерными новыми сочинениями тувинских авторов) привлекали заинтересованных слушателей, реально демонстрируя развитие и проблемы композиторского творчества в республике, давая возможность проявить себя исполнителям — местным и приезжим⁸⁷.

Социальную значимость профессий композитора и музыканта-исполнителя подтверждало также проведение в связи с юбилейными датами вхождения Тувы в состав СССР **Декад тувинского искусства в Москве** (своеобразных творческих отчетов республики)⁸⁸. Первое значительное мероприятие такого рода состоялось в 1964 г., повторившись затем в 1974 и 1984 годах.

Первый концерт (16 октября 1964 г., в зале Кремлёвского Дворца съездов) открывался вступительным словом композиторов, представляющих культуру национальных республик — Вано Мурадели и Алексея Чыргал-оола, далее в программе концерта чередовались: номера артистов

⁸⁶ Архив СК РТ, Папка «Переписка с другими творческими Союзами и др. организациями. 1978-1987 гг.».

⁸⁷ Яркое впечатление, в частности, оставил Лауреат международных конкурсов, пианист А. Гололобов, впервые исполнивший сюиту Х. Дамба «Три тувинских танца». Запомнилось светлое, жизнеутверждающее исполнение артистами местного симфонического оркестра Сюиты для духового квинтета Р. Кенденбиля.

⁸⁸ Традиция проведения Декад литературы и искусства национальных республик в Москве была положена Олимпиадой народов СССР 1930 года. Только за 1936-1941 гг. в Москве прошли декады 10 национальных республик, после войны традиция была возобновлена. Основной целью декад был показ достижений советской национальной политики, демонстрация быстрого расцвета культуры и искусства «освобождённых народов». Музыковед Н. Шахназарова, оценивая историческое значение подобных мероприятий, отмечает ряд недостатков, которые впоследствии выявились в декадах 1950-х гг., «когда соавторство [имеется в виду соавторство национальных мелодистов и российских композиторов-профессионалов. - Е.К.] в большинстве случаев выродилось в творческое иждивенчество, праздничность — в помпезность, утверждение национального достоинства — в чванливую престижность» (*Мелик-Шахназарова Н.Г. Национальная традиция и композиторское творчество. Эволюция взаимодействия (опыт музыкального искусства республик Закавказья и Средней Азии): автореферат дисс. ... док. иск. М., 1988. С. 17-18).*

тувинского театра и цирка, танцевальные композиции (в т. ч. «Звенеющая нежность»), тувинские народные мелодии в исполнении оркестра национальных инструментов (дирижировали А. Чыргал-оол и Р. Кенденбиль), горловое пение в исполнении М. Дакпая, русская народная песня в исполнении самодеятельной певицы из Ак-Довурака, сочинения первых тувинских композиторов в исполнении профессиональных артистов (песни — «Идёт человек по свободной Туве» и «Кызыл» А. Чыргал-оола, «Тувинский соловей» С. Бюрбе, дуэт из оперы «Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбия). 17-21 октября 1964 г. также прошли концерты в ДК МВТУ, ДК автомобилистов, ДК Моснефтезавода, ДК МИИТ пос. Капотное и ДК г. Королёва Московской области. Декада завершилась 22 октября концертом в Москве в зале им. П.И. Чайковского⁸⁹.

Расширение культурных контактов с разными регионами страны, значительный рост числа местных музыкантов-профессионалов, появление новых форм музыкального творчества и их государственная поддержка⁹⁰ - всё это делало музыкальную жизнь в советской Туве разнообразной, полнокровной и социально значимой.

Появление всех основных очагов музыкальной жизни обеспечило интенсивное развитие авторского творчества и упрочение позиций профессиональных композиторов, что объясняет выдвижение на первый план в структуре музыкально-культурной традиции Тувы периода 1960-1980-х гг. *композиторского наследия*, представленного практически всей палитрой жанров и форм сложившейся в СССР академической традиции.

§ 2. Хоровое творчество и кантатно-ораториальные жанры

Идеология советского времени нагляднее всего проявилась в массовой песне и хоровой музыке, что, с одной стороны, связано с широким участием населения в художественной самодеятельности, а с другой — с необходимостью создания адекватных музыкальных форм для могучего оплота мирового социализма. Прославление этических идеалов строителей коммунистического общества со

⁸⁹ Информация о первой декаде тувинского искусства в Москве предоставлена бывшим зам. министра культуры Тувинской АССР П.М. Самороковым (в письме П.М. Саморокова к З.К. Казанцевой от 22.10.2008, г. Воронеж. Личный архив З.К. Казанцевой).

⁹⁰ Развитие художественной самодеятельности, профессионального искусства, музыкального образования и подготовка кадров были объектом основной работы Министерства культуры Тувинской АССР. Отметим личный вклад зам. министра В.В. Оскал-оол, курирующей дальнейшее обучение и профессиональный рост будущих музыкантов-исполнителей и композиторов.

здало благоприятную почву для расцвета кантатно-ораториальных произведений, которые создавались, как правило, к общественно значимым датам. Наряду с развитием крупных форм такого типа музыки (в духе жанра *оды*), широкое распространение получили массовые хоровые песни. Сказанное объясняет ведущую роль *песен-маршей* и *песен-гимнов*, исполняемых хоровыми коллективами, а также господствующую гражданско-патриотическую тематику в области кантатно-ораториальных сочинений.

Для традиционного тувинского искусства хоровые формы пения нехарактерны. Развитие хорового исполнительства в Туве⁹¹ напрямую связано с влиянием русской культуры и движением художественной самодеятельности. В 1960 г. в республике было создано отделение Всесоюзного хорового общества, которым много лет руководил А. Панов. Расцветом хорового исполнительства в Туве стал период 1970—1980-х годов. Наряду с коллективами музыкальных учебных заведений (КУИ, ДМШ, РШИ), заметными явлениями культурной жизни становятся хор мальчиков Хорового общества, детский хор ансамбля Обкома профсоюзов «Радость», хоры педагогического училища и педагогического института, автодорожного техникума и сельхозтехникума, Кызылского филиала Красноярского политехнического института, общеобразовательных школ (№№ 1, 7, 11, 14 г. Кызыла, сс. Межегей, Балгазын, Бай-Хаак, пп. Сарыг-Сеп и Хову-Аксы, гг. Турам и Чадан), а также ряда крупных организаций (республиканской больницы, респсихбольницы, промторга и продторга, треста столовых и ресторанов, узла связи, геологической экспедиции). С коллективами работали многие хормейстеры: Т. Леонтьева, А. Кожура, В. Щербакова, М. Григорова, В. Ондар, Т. Даваа, А. Саратовкина, Ю. Черников, А. Фир-сов, А. Войтов, Л. Хууракай и др.

В рассматриваемый период в Туве широко звучали хоровые песни местных авторов, посвященные советской власти, коммунистической партии, её вождю В.И. Ленину. Подобного типа песни писали практически все композиторы Тувы — как профессиональные, так и самодеятельные. Особенно удачно и органично они получались у А. Чыргал-оола, хорошо освоившего выразительность жанра хоровых од, например: «Ленин — Партия» (сл. Л. Чадамба), «*Ленин дугайында ыры*» («Песня о Ленине», сл. С. Сарыг-оола), «Россия моя, Тува моя» (сл. К.-Э. Кудажы), «*Ленинчи партия*» («Ленинская партия», сл. С. Сюрюн-оола), «*Совет Тывам*» («Советская моя Тува», сл. С. Сарыг-оола), «Идёт человек по родной Туве» (сл. Ю. Цейтлина) и др.

⁹¹ См. подробнее: Саратовкина А.Н., Чертков Ю.Г. Из истории развития хорового искусства в Туве // Культура Тувы: прошлое и настоящее: материалы науч.- практ. конф. Вып. 1 / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 84-94.

Весьма показательна в этом отношении хоровая песня-ода А. Чыргал-оола «Слава партии моей» (сл. Ю. Цейтлина), начинающаяся с яркого G-dur'Ного припева-гимна: «Слава партии моей, / Слава Родине моей! / Наш светлый путь озарён великим Лениным / И нет у нас других путей». Суровое звучание мужских голосов в е-тоН'ном маршеобразном куплете («Перед взлетом могучим на старте мы, / В коммунизм направляем полет. / У руля наша славная партия, / И за ней весь советский народ») органично дополняет мажорный припев и в тоже время создаёт необходимый внутренний контраст:

а) *Торжественно*

С
А
Т
Б

Сла - ва пар - ти - ной - ей, Сла - ва Ро - ди - не мой - ей

б)

Т
Б

Пе - ред взле - том мо - гу - чим на ста - рте мы, В Ком - му - низм на - правля - ем по - лет.

В плакатном стиле массовой песни, типичном для советской музыкальной культуры, Чыргал-оолу удастся естественно сочетать национально-характерную пентатонную ангемитонику с гармонической мажоро-минорной основой, тем самым на деле показывая возможность неконфликтного соединения различных систем музыкального мышления. Думается, что не только идейный пафос, но и несомненные музыкальные достоинства данной песни позволили ей стать «визитной карточкой» общественных и культурных мероприятий в Туве периода 1960—1970-х. Хоровые песни подобного типа, в целом, отличаются идейной ясностью и цельностью, подобно тем образцам искусства и культуры социалистического реализма, что окружали людей того времени, активно внедряясь в сознание через образы героев кинофильмов, произведений литературы и публицистики, памятники монументальной скульптуры, плакаты и лозунги.

Среди хоровых песен Тувы почётное место занимает заслужившая широкую популярность и неослабевающую любовь слушате

лей музыкальная картинка «*Аьдым*» («Мой конь») Р. Кенденбиля, созданная в 1965 г. (сл. Ч. Куулара, пер. С. Козловой). Сочинение было впервые исполнено в 1966 г. студенческим ансамблем «Чечек» Кызылского училища искусств под руководством хормейстера Р. Лесникова с хореографическим сопровождением в постановке балетмейстера А. Огнева. Рисующая вольный образ скачущего коня, главная тема песни основана на простых и рельефных, легко запоминающихся попевках:



Трёхчастная форма сочинения (с контрастной, лирического характера серединой и полифонически варьированной репризой) не совсем типична для песенного жанра, но именно она способствует созданию эффекта стройного в своей симметричности звукового полотна. Отметим, что практически с момента своего создания музыкальная картинка, дополненная хореографическим номером, в буквальном смысле «оживла», обретя реально зримое воплощение свойств, изначально заложенных в музыке. Этот факт, безусловно, усиливает художественное воздействие песни на слушателя-зритель. Атмосфера, в которой создавалось сочинение, несомненно, способствовала творческому подъёму, на волне которого и родился замечательный по художественной убедительности результат. Думается, что немаловажную роль в этом успехе сыграла сама тематика и, в первую очередь, главный образ песни — сущностный для жизненного мироощущения кочевника. Не случайно номер «*Аьдым*» на музыку Р. Кенденбиля по праву занял своё постоянное место в репертуаре государственного ансамбля песни и танца «Саяны». В песенном творчестве композитора С. Крымского (работавшего в Туве в 1960-х гг.) плакатной стилистикой выделяется быстро завоевавшая популярность «*Тувинская дорожная*» (сл. В. Мишина)⁹³. Эта песня стала настоящей музыкальной зарисовкой-хроникой, в которой жизнь советской Тувы отражена в стремительном темпе обновлений и преобразований. Низвергающееся гаммообразное инст

⁹² Об этом см.: Рожденный петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля / авт.-сост. З. Казанцева. Кызыл, 2002. С. 16-17.

⁹³ «Тувинская дорожная» успешно исполнялась в концертах Кызылского музыкального училища и тувинских артистов как в республике, так и на гастролях в дружественной Монголии (солировала артистка ансамбля «Саяны» Светлана Сюрюн).

рументальное вступление шестнадцатыми сразу задаёт «заводной» пульс, которым пронизана вся песня. Композитор удачно сочетал контрастные по характеру части — активный, скерцозно-маршеобразный, синкопированный F-dur' Hbга запев-куплет и задушевный, песенно-романсовый, с имитационными переключками а-то! Гный хоровой припев:

а) *Живо*

От Са-ян о-де-тых сне-гом до Мон-го-ли-и сте-пей я про-шел ле-са и ре-ки и род-ным мне стал на-ве-ки край рес-пуб-ли-ки мо-ей, край рес-пуб-ли-ки мо-ей.

б)

Люб-лю про-стор сте-пей без-бреж-ных, Лю-блю про-стор сте-пей

Активное творчество в жанре хоровой песни в период 1950—1960-х гг., по справедливому замечанию Г. Осипенко⁹⁴, подготовило почву для появления более сложных кантатно-ораториальных жанров, которые композиторы Тувы начали осваивать только в 1970-е годы. Первыми были сочинения не порывающего связей с республикой Л. Израйлевича и основоположника национальной композиторской школы А. Чыргал-оола, которые практически одновременно написали кантаты, посвящённые 30-летию вхождения Тувы в состав СССР — соответственно, «Праздничную» (1974) и «Отчизна» (сл. О. Сувакпита, 1974). Далее А. Чыргал-оол создал ораторию «Дайынчы алдар» («Воинская слава», сл. О. Сувакпита), посвящённую 30-летию Победы в Великой Отечественной войне (1975), а в 1984 г., к 40-летию вступления Тувы в состав СССР, композитор написал одночастную кантату «Дөртөн дөрт» («Сорок четвёртый год», сл. К.-Э. Кудажы). За первыми сочинениями А. Чыргал-оола последовали работы Р. Кенденбиля: «Ода освобождению» для чтеца, смешанного хора и симфонического оркестра (сл. С. Пюрбю и

⁹⁴ Осипенко Г. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. С. 162 (рукопись).

С. Тамба, пер. А. Емельянова и С. Козловой), посвящённая революционным событиям в России и Туве (1977); «Ода победе» для солистов, чтеца, хора и оркестра (сл. О. Сувакпита) и кантата «*Мөңгечула*» («Вечный огонь», сл. К.-Э. Кудажи), посвящённые 40-летию Победы в Великой Отечественной войне (1985), а также «Тувинские припевки» для хора и оркестра (на народные тексты в пер. С. Козловой). Интересно работал в циклических хоровых формах Б. Нухов, среди его сочинений: Три хора на слова поэтов-антифашистов (1975); поэтория «Сохраним землю» (сл. В. Серен-оола); вокально-хоровая поэма «Шестьдесят богатырей»; «Баллада о бумажных журавлях» для сопрано, органа и камерного оркестра (сл. М. Рамазановой) памяти жертв Хиросимы и Нагасаки (1986). В развитие данной жанровой области также внёс свой вклад Х. Дамба, среди его работ: «Слава коммунистической партии» для чтеца, хора и симфонического оркестра (сл. С. Молдурга, Ю. Кюнзегеша, С. Пюрбю); «Поэма о Ленине» для чтеца, смешанного хора и фортепиано; 2 хоровые сюиты (№ 1 — «Декей-оо»; № 2 — «Моя Тува» для хора а cappella, построенная на материале народных песен). Также для хора а cappella специальными обработками тувинских народных песен занимались А. Чыргал-оол, С. Крымский, Р. Лесников. Перу профессионального хормейстера Р. Лесникова также принадлежат 2 хоровых цикла на народные тексты — сюита «Песни свободы» и поэма «Песнь арата», основанные на народно-песенном материале.

Таким образом, рассматриваемая жанровая область представлена следующими разновидностями: ораторией, поэторией, хоровой кантатой, сольной кантатой, вокально-хоровой поэмой, хоровой сюитой, циклом хоровых миниатюр, обработками тувинских народных песен, хоровой массовой песней.

Поскольку ряд крупных сочинений уже стали объектом музыковедческого анализа в работах Г. Осипенко⁹⁵, остановимся подробнее на других образцах.

«Ода освобождению» Р. Кенденбиля — первая его работа в области крупных хоровых форм, обозначенная автором как вокальносимфоническая поэма. Сочинение писалось в течение 1976-1977 гг. и было завершено (судя по отметке в авторском клавише) 29 сентября 1977 года⁹⁶. Композитор обратился к теме революционных

⁹⁵ Подробно проанализированы: оратория «Воинская слава» и кантата «Сорок четвёртый год» А. Чыргал-оола, «Ода победе» и кантата «Вечный огонь» Р. Кенденбиля, а также «Баллада о бумажных журавлях» Б. Нухова (См.: *Осипенко Г.* Тувинская музыкальная литература... С. 165-188). Аналитические очерки Г. Осипенко о сочинениях Чыргал-оола и Кенденбиля опубликованы в изданиях: Чыргал-оол: жизнь и творчество. Кызыл, 2003. С. 115—123; Рождённый петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля... С. 73-83.

⁹⁶ Произведение было запланировано к исполнению (на клавише рукой автора написано «Выписать голоса. Срочно приступить к разучиванию»). Вероятно, в

преобразований в жизни родного края, происходивших в период 1917-1921 годов. Выбрав в качестве текстовой основы русский перевод стихов тувинских поэтов — фрагментов из поэм «Время» Сергея Пюрбю и «Вечно борец» Салчака Тамба⁹⁷, автор руководствовался, скорее всего, соображениями «политической грамотности», однако в итоге это сказалось на произведении отрицательно: многие ударения в русских словах входят в явное противоречие с музыкальной акцентировкой⁹⁸. К сожалению, для русского текста в рассматриваемом сочинении Кенденбиля такой подход оказался не лучшим (думается, что работа с оригинальным тувинским текстом оказалась бы более удачной). Композитор выстроил свою поэму в двухчастной форме. В I части народная молва принесла «вести северной земли» о том, что «борец нашелся небывалый — самого царя преодолел». Логичным завершением раздумий аратов о своем будущем становится звучащий в конце части призыв к активным действиям: «Смело, друзья! Медлить нельзя! Смелей, смелей, друзья!». II часть повествует о сражениях, в которых «на врага, в отряде партизан с Кара-оолом рядом шёл Иван», и содержит призыв к современникам вечно чтить память павших героев. Картина советских преобразований, поданная в символическом ключе («В небе встала красная звезда») приводит в финале к восхвалению народного борца, имя которому — Ленин. «Ода освобождению» предназначена автором для исполнения смешанным хором, симфоническим оркестром и чтецом (хотя в клавише нет выделенной партии чтеца, весь текст поётся хором). Форма произведения отличается тем, что в ней деление на две части обусловлено только текстовым содержанием (события до революционных преобразований в Туве — в I части, во второй — победа красных партизан и установление новой власти) и общим тональным планом: I часть начинается и оканчивается в F-dur, II часть — соответственно, в Es-dur. В то же время, внутреннее тональное движение (I часть: F-B-a-Es-E-Des-B-F; II часть: Es-e-G-Es-B-G-B-Es) выделяет в качестве тональных центров B-dur и Es-dur, а постоянное переплетение в ходе развития тональностей кварто-квинтового, полутонового соотношения и мажоро-минорного родства, по сути, стирает грани

силу ряда музыкально-текстовых особенностей и художественных «шероховатостей» запланированное исполнение не состоялось. Нет свидетельств и дальнейших попыток исполнить это сочинение. Думается, что впоследствии композитор учёл недостатки своего первого опыта в крупной хоровой форме (сочинения 1985 г. исполнялись и представляют собой явный шаг автора на пути овладения спецификой крупных хоровых жанров).

Перевод выполнен известными деятелями культуры Тувы, работающими рядом с тувинскими писателями многие годы - талантливой поэтессой и журналистом Светланой Козловой и её супругом, писателем Анатолием Емельяновым.

⁹⁸ Об этом явлении, связанном со спецификой ударения в тувинском языке, см. в I главе.

между двумя частями целого. Вообще, с музыкальной точки зрения «Оду», в принципе, можно разделить на более мелкие сегменты либо представить как единую слитно-сюитную композицию. Сквозными элементами всего сочинения являются: ангемитонная пентатонная ладовая основа практически всех тематических образований, особый полифонизированный тип фактуры, выражающийся в создании двух звуковых планов — хоровом и оркестровом (координирующих друг с другом чаще всего по принципу «наложения» и дополнения, нежели взаимопроникновения), широкое использование кварто-квинтовых созвучий (нередко противоречащих мажоро-минорной гармонической основе). Отмеченные особенности весьма отличают манеру Кенденбия от почерка Чыргал-оола, в хоровых сочинениях которого доминирует мажоро-минорное мышление (с естественным включением ладовых элементов, идущих от особенностей тувинского мелоса), а сочетание хоровой и оркестровой партий представляет собой единый выразительный комплекс — своего рода неразделимый звуковой «монолит», ясный ритмически, гармонически и структурно.

Однократное использование фольклорного материала (тема песни «Дөгээ баары») в анализируемом сочинении Кенденбия вызвано стремлением композитора нарисовать картину народного праздника-ликования: «Славит борца народ, / Если в схватке победил он, / Край родной освободил он / — Славу борцу вся отчизна поёт, / Вечную славу борцу наш народ поёт — народ!». Оркестровое проведение мелодии «Дөгээ баары» (ц. 19) предваряет хоровое в ритмическом увеличении (ц. 20). Интересно, что в данном фрагменте композитор использует унисонное звучание хора *tutti* на фоне варьированного оркестрового проведения той же народной темы, что напоминает соотношение песенной мелодии в вокальной партии и инструментальном наигрыше, характерное для традиционной сольной манеры фольклорного музицирования тувинцев:

The image shows a musical score for the song "Дөгээ баары" (Dögeé baary) by Kendenbiy. The score is written for three parts: Soprano (С), Alto (А), and Tenor/Bass (Т, Б). The vocal parts are in unison, and the piano accompaniment is in a rhythmic pattern. The lyrics are in Russian: "Сла - вит бор - цу на - род, / Если в схватке по - бе - дил он, / Край родной освободил он / — Славу борцу вся отчизна поёт, / Вечную славу борцу наш народ поёт — народ!". The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

Уходя от обозначений «кантата» или «оратория», сам автор достаточно точно определил жанровую специфику «Оды освобождению»: *вокально-симфоническая поэма*. Поэзный тип мышления, в высшей степени свойственный Кенденбиллю-композитору, отразился в области крупных хоровых форм, хотя в данном случае и не дал столь самобытного результата, как в его же симфонических опусах. Более поздние сочинения автора демонстрируют овладение спецификой хорового стиля и столь же точное жанровое определение собственных работ: «Ода победе» — *сюита* (хотя по внешним признакам — участию хора, оркестра, солистов и чтеца — могла бы быть обозначена как кантата или оратория), объединяющая 9 номеров характерной стилистики (сольные и хоровые песни массового типа) и 1 инструментальный (№ 6 «Поле боя»), а «Вечный огонь» — *кантата* для смешанного хора и симфонического оркестра из трех масштабных частей, в которой автору в полной мере удалось применить манеру «крупного штриха» и добиться единого, «монолитного» развертывания всей звуковой ткани от повествования в «Балладе о капитане Кечилооле» до «Апофеоза», посвящённого подвигу тувинских добровольцев.

Среди кантатно-ораториальных произведений А. Чыргал-оола особой художественной цельностью выделяется **кантата «Сорок четвёртый год» (1984)**, написанная на тексты трёх разных стихотворений Кызыл-Эника Кудажы. Говоря по поводу 1-го раздела кантаты об ассоциациях с народно-эпическими образами опер и исторических кантат русских композиторов, Г. Осипенко, полагая, ошибочно находит в рисунке начальной темы интонационные элементы, связанные с древними пластами тувинского музыкального фольклора". Гармоническое развитие этой музыки весьма типично для тувинской авторской песни (см. об этом более подробно в § 6 главы), да и структурная неквадратность встречается в тех же песнях нередко¹⁰⁰. Пожалуй, стоит отметить, что для самого Чыргал-оола (наиболее классического по стилю из всех тувинских композиторов) несколько необычно столь системное использование данного приёма в построении формы. Авторское жанровое обозначение произведения не вполне согласуется с его формальными признаками. Композиция одночастна и репризна, но имеет внутреннее членение на 4 раздела, определяющееся содержательно: крайние прославляют исторические события 1944 года, а средние посвящены картинам народной жизни и родной природы, ради чего автор

* Осипенко Г. Тувинская музыкальная литература... С. 173 (рукопись).

¹⁰⁰ Кстати, именно современное исполнение «Дертеи дерт» (например, осуществленное камерным хором КУИ в 2004 г. в рамках научно-практической конференции «Культура Тувы: прошлое и настоящее») ещё нагляднее продемонстрировало стилистическую связь этого сочинения с эпохой советской массовой песни.

вводит звучание горлового пения (сыгыта) на фоне квартовых созвучий хора и оркестра:



Такой приём впервые был успешно опробован в хоровых миниатюрах Р. Лесникова, став той находкой, что придает тувинской хоровой музыке ярко национальный колорит. Обращение к образам родной природы и звучание горлового пения — вот те ключевые элементы, которые объясняют жанровую специфику сочинения, демонстрирующего *промежуточный тип между хоровой кантатой и вокально-симфонической одночастной поэмой*. Чыргал-оолу и здесь удался синтез общесоветской и специфически национальной стилистики — звучание плакатной хоровой оды гармонично сочетается с характерной тувинской лирикой, идущей от особенностей национального музыкального мышления.

Среди сочинений тувинских авторов середины 1980-х гг. особняком стоит «Баллада о бумалсных журавлях» Б. Нухова (1986), которая, по мнению Г. Осипенко, по жанру приближается к *сольной кантате*¹⁰¹. Содержательный план произведения на антивоенную тему, отстранённый балладный тон повествования «от третьего лица», безусловно, соответствует кантатной специфике. Однако форма произведения — одночастная репризная, состоящая из трёх разделов, — не вполне согласуется с характерной цикличностью жанра. Впрочем, в XX веке хоровые жанры, имеющие длительную

¹⁰¹ Осипенко Г. Тувинская музыкальная литература... С. 185 (рукопись). Очерк Г. Осипенко содержит общий анализ формы и тематизма. Здесь характеристика этих аспектов дополняется личными наблюдениями автора настоящего исследования.

и богатую историю (в первую очередь, кантата и оратория), претерпели серьёзные преобразования, закрепив за собой главное - область выражения общественно значимых гражданских тем и идей. Отмечаемая музыковедами тенденция к взаимопроникновению различных крупных жанров (кантаты, оратории, оперы, симфонии, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам)¹⁰² на материале творчества тувинских композиторов демонстрирует стремление к синтезу с поэмностью и камерностью. Рассматриваемая «Баллада» Б. Нухова как раз находится на пересечении областей сольной кантаты, вокального цикла и одночастного камерного вокального произведения. Инструментальное сопровождение (орган и камерный оркестр) - не вполне обычное для советской эпохи, тем не менее, весьма характерное для эпохи барокко — придаёт произведению черты неоклассицизма. Впрочем, судя по клавиру, произведение может успешно исполняться и в камерном варианте — под фортепиано¹⁰³. Оригинальный русский текст известной тувинской актрисы и поэтессы Мариам Рамазановой лаконичен, экспрессивен и прекрасно подходит для музыкального прочтения. Добавим, что, в отличие от других тувинских авторов, Б. Нухов в этом сочинении смело прибегает к особым современным композиторским приёмам. Трижды применен вокальный стиль типа *Sprechgesang*¹⁰⁴, специфическая выразительность которого сначала использована для выделения слов, характеризующих «нелюдей» («На Хиросиму / И Нагасаки / Сбросили атом / Летчики в хаки!»; «Сверху убийцы смотрели в оконце / Как угасало в Японии солнце»), а в конце произведения - фактически сходит на шёпот — тихую клятву, звучащую на фоне одиночных ударов колокола («Мы клянёмся: / Спите спокойно, / Это больше / Не повторится»), В среднем разделе (картине ядерной катастрофы) широко использованы резко диссонантные сочетания, а также клястерные созвучия, в том числе движущиеся. Основная тема «Баллады» концентрирует в себе выразительность траурного марша и музыкально-риторической фигуры *passus duriusculus*, семантически связанной с образом крестных мук, что также согласуется с неоклассическими стилевыми чертами сочинения:

¹⁰² См., в частности: *Левик Б.В.* Кантата // Музыкальная энциклопедия. Т. 2 / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1974. С. 698-699; *Манукян И.Э.* Оратория // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 63-68.

¹⁰³ В истории камерно-вокальной лирики подобная вариативность (под фортепианное или оркестровое сопровождение) была закреплена Густавом Малером, сделавшим оркестровые переложения своих вокальных циклов.

¹⁰⁴ Изобретение данного приёма принадлежит австрийскому композитору Арнльду Шёнбергу (1875-1951), который определял его как *Sprechgesang* («речевое пение») или как *Sprechstimme* («речевой вокал»).



Антивоенная тематика достаточно активно разрабатывалась **Б. Нуховым**¹⁰⁵, начиная с **Трёх хоров на слова поэтов-антифашистов (1975)**, сочинённых им в годы учебы в Казанской консерватории. «Три хора» следует отнести к циклическим композициям — малым хоровым циклам-сюитам. Сочинение было отмечено на I Всесоюзном конкурсе молодых композиторов Дипломом III степени. Компактное произведение для смешанного хора а cappella отличается предельной концентрацией разнообразных выразительных приёмов, которые определяются содержанием текстов. Как сообщает В. Сапельцев, произведение имеет посвящение «Отцу, не пришедшему с войны», что объясняет экспрессивность и мрачность общего колорита¹⁰⁶. Тональные краски цикла сосредоточены вокруг центров c-moll, f-moll, и хотя № 2 и № 3 завершаются мажорными созвучиями, они воспринимаются в общем контексте в драматическом ключе. Хор № 1 «В ответ на зло» написан на слова французского поэта Робера Ганзо: «В ответ на зло /И плач, и стоны /Довольно слов /— Патроны, патроны! /В этой пуле — смерть, /А в другой — спасенье. /Выбирай же: лишь /Так ты можешь решать, /Умереть или жить. /Патроны, патроны!». Ключевым выразительным элементом становится начальная маршеобразная фраза:



¹⁰⁵ Например, к рассматриваемым сочинениям можно добавить его масштабную хоровую песню «Голос матерей» для сопрано, смешанного хора и фортепиано на сл. М. Рамазановой (1986), по форме приближающуюся к 1-частной кантате.

¹⁰⁶ Сапельцев В. Композиторы Тувы // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М., 1986. С. 169.

Благодаря её возвращению в конце (1 т. до ц. 5) композиция приобретает трёхчастную завершенность. В середине композитор диссонантными, динамически подчеркнутыми (*//'* *sff*) созвучиями выделил слова «Выбирай же: лишь так», превратив их в скандированный призыв к осознанному выбору Смерти или Жизни, маркируя это звучанием минорной и мажорной терций соответственно. Глухое (угасающее до *pppp*) троекратное повторение слова «патроны» однозначно разясняет суть этого выбора — борьба с врагом должна быть непримиримой и беспощадной. Хор № 2 «Перед боем» на слова советского поэта Ал. Аквилева представляет собой лирико-философский центр цикла. Неторопливая монологичность в духе Шостаковича несколько по-новому раскрывает в музыке смысл строк: «Откройте люки настезь — пусть пока / В наш дом стальной ворвётся свежий воздух: / Нам, может, в этом танке жить века, / На пьедестале поднимаясь к звёздам!». Содержательная трактовка данного хора, данная В. Сапельцевым, на наш взгляд, весьма поверхностна: «Гимн вечной победе добра — кульминация хора: [приводятся последние 2 строки текста. - Е.К.]»¹⁰⁷. Следует обратить внимание на то, как композитор, используя приёмы имитационной полифонии, придаёт чётким фразам текста характер усталого размышления, выделяя только слова «воздух» (*J* хоровой унисон), «века» (*/*, *C-ëиr'*ный квартсекстаккорд) и «к звёздам!» (вопреки восклицательному знаку - *ppp*, т. е. «тихая» кульминация на *F-dur'*НОМ T^2_{35}). Сквозная строфическая форма раскрывает постепенное движение от психологического состояния внутренней скованности к освобождению и просветлению. Музыка Б. Нухова, вдохновленная антивоенной темой, в итоге, оказывается содержательно глубже её, отражая сложные философские проблемы духовной свободы человека. Хор № 3 «Тишина» на слова югославского поэта Марианна Ярца выполняет роль финального завершения цикла: «О ты, священная земля, / Ты кровью, горькой кровью вспоена. / Смолк перезвон колоколов. / И стёрт с земли родимый кров. / Под чистым небом молча стой / Охвачен дивной тишиной. / Солёный запах, дух земной, / Вкуси, как хлеб насущный свой. / И шум лесов, и рокот вод / Тебе попутную споёт. / Перед тобою путь широк. / Иди вперёд, иди вперёд!». Три строфы текста музыкально организованы в свободную трёхчастность с выделением средней строфы в *f-moll* (ц. 11), решённой в песенном ключе и при ровном движении восьмыми, в то время как в крайних частях музыка при маршевой основе имеет речитативно-декламационный характер. В 1-м разделе обращает на себя внимание выразительность ритмического рисунка, гибко подчеркивающего ключевые в понимании композитора слова текста («священная земля», «родимый кров»). 3-й раздел (ц. 12) можно тракто

¹⁰⁷ Там же.

вать как свободную, полифонизированную репризу 1-го (здесь композитор удачно использует приём ритмической имитации голосов, которые мелодически несхожи друг с другом). Последние 2 строки текста подытоживают основную жизнеутверждающую идею всего произведения, а музыкальное их прочтение рисует образ преодоления (почти побетховенски «От мрака — к свету, через борьбу — к победе!»). Несмотря на небольшие размеры, цикл обнаруживает внутри себя элементы симфонического мышления (свойственного стилю композитора), что проявляется в стройной драматургии целого, интонационном развитии и ладотональных связях мелсду частями, соответствии модусов трех частей классическим принципам построения сонатно-симфонического цикла (активность 1-й части, лирическая углублённость 2-й и объективный характер финальной). На фоне господствующих хоровых од своего времени «Три хора на слова поэтов-антифашистов» Б. Нухова психологически глубоко и нетривиально раскрывают господс твоющую гражданскую тематику, весьма обогащая фонд тувинской хоровой музыки.

К хоровым формам циклического типа также можно отнести хоровые сюиты Х. Дамба и Р. Лесникова, построенные на тувинском народно-песенном материале.

Хоровая сюита «Моя Тува» Х. Дамба (1977)¹⁰⁸ предназначена для смешанного хора а capella и состоит из 4 частей: 1. *Бай-ла-Тай-гам*. 2. *Көшкүн арат*. 3. *Уран чогаал*. 4. *Теве-Хая*. Выразительность хора «Бай-ла-Тайгам» («Моя богатая тайга») базируется на ладовой переокраске VI ступени — дорийской в песенной мелодии и минорной в ряде вертикальных созвучий. К концу хора композитор концентрирует экспрессию данного приёма: на /чередуются созвучия с вариантами не только VI, но и III ступеней, а также впервые появляется II фригийская (в партии теноров), которая в контексте заключительного каданса (на трезвучии мелодического C-dur) может рассматриваться и как VI пониженная:



¹⁰⁸ Музыкальный материал хоровой сюиты «Моя Тува» Х. Дамба впервые стал объектом анализа в 2000 г. в курсовой работе студентки КУИ А.Д. Оюн. Предлагаемый здесь анализ отличается иным ракурсом рассмотрения.

В весёлом G-dur'НОМ хоре «*Kөшкүн арат*» («Кочующий арат»), основанном на популярном мотиве припевки «*Дээң-дээң*», композитор ничем не нарушает природную диатонику песни, зато «играет» формой: при первом изложении темы прибавляет к традиционной квадратной её структуре один «лишний» такт, во втором — уже 4 такта, а в третьем — 5 тактов, выделенных *ritenuto* в качестве коды. Хор «*Уранчогоал*» («Художественное слово») опирается на песню, слова которой написаны Кара-кыс Мунзук и отражают культурные перемены в эпоху ТНР (в рус. переводе: «Художественное произведение / Народные массы просвещает. / В политической жизни народа / Необходимо художественное слово»). При этом оживлённый, весёлый народный мотив композитор трактует в ином ключе, ставя темповое обозначение *Tavaar* («Спокойно, не торопясь») и выстраивая драматургию хора от лирической напевности к торжественной гимничности. Любопытно сделана ладовая модуляция — через характерный для народных тувинских песен интонационный оборот с низкой VII ступенью происходит переход из As в Ges. Однако Ges - лидийский, благодаря этому ладовая переменность между вышеотмеченными тональностями ещё раз имеет место. Хор завершается торжественным звучанием в Ges-dur. Известную мелодию песни «*Теве-Хая*» («Верблюд-скала») Х. Дамба обрабатывает в 3-частной форме (средний раздел g-тоП'ного хора отличается тонально - b-moll). Композиторская идея обработки заключена в приёме хорового дробления темы: если сначала песенная мелодия излагается целостно, то во втором разделе середины она по фразам, а в репризе — уже мотивно передается из одной в другую партии хора. Тональный план сюиты (g — G—As-Ges — g) сконцентрирован вокруг центра g: средние части вносят контраст постепенно — сначала яркую краску одноимённого мажора в № 2, потом — экспрессию вводнотоновых (по отношению к g) тональностей, причём именно № 3 и «выпадает» из общей содержательной линии сюиты (картины природы, народного быта и— прославление Искусства новой эпохи), как бы акцентируясь автором. Композиторский подход Хуреш-оола Дамба отличается бережностью по отношению к фольклорному материалу, но в то же время продуманным композиционным планом. Однако с точки зрения хорового письма это сочинение выдаёт неопытность автора, который не может в полной мере использовать богатые возможности смешанного хора (опирается на 3-голосную фактуру, тесситурно ограничен и т. п.), отчего исполнение данной музыки требует поиска особых хормейстерских приёмов для её интересной и выразительной подачи. В этом отношении хоровое творчество Р. Лесникова выделяется мастерством и разнообразием в применении способов хорового письма. Впрочем, это и неудивительно, если учесть, что автор — профессиональный хормейстер.

Роберт Николаевич Лесников (1933-2007)¹⁰⁹ родился в с. Крапиви-но Кемеровской области. В школьные годы мечтал стать лётчиком (восхищаясь такими героями, как Кожедуб, Покрышкин, Чкалов). Детские фантазии определили и выбор профессии: после окончания школы он подал заявление в Павлодарское военное лётное училище, закончил его в 1955 г. по специальности «авиационный механик, стрелок» и сразу был направлен в г. Фрунзе для прохождения практики. Через год был переведён на службу в г. Чирчик Узбекской ССР. Проработав в Узбекистане до 1957 г., почувствовал необходимость что-то менять в своей жизни (сыграли роль обстоятельства личного плана). В 1959 г. в нём созрело окончательное решение изменить судьбу. Обладая яркими музыкальными способностями, прекрасными музыкальными данными, он попытался поступить в Новосибирскую консерваторию им. М.И. Глинки и был принят на дири- жёрско-хоровой факультет. В годы учёбы в консерватории подрабатывал учителем пения в средней школе № 41 г. Новосибирска, в 1962 г. устроился на работу хормейстером в ДК им. Жданова. После окончания консерватории в 1964 г. Р.Н. Лесников по распределению был направлен в Кызылское музыкальное училище, где стал одним из ведущих педагогов дирижёрско-хорового отделения, которое также возглавлял. Энергия и творческий энтузиазм Лесникова сыграли большую роль в успехе студенческого ансамбля «Чечек» и организации на его базе государственного ансамбля «Саяны», художественным руководителем которого он был с самого начала. Для хоровой группы «Саян» Р.Н. Лесников начал сочинять специальный репертуар, обрабатывая тувинский фольклор, делая хоровые переложения сочинений тувинских композиторов, также создавая собственные песни (*«Эриг мвңгун хөөмейимни»* на сл. Ч. Куулара, *«Миң сөзүм»* на сл. Х. Кускун-оола, *«Куда ыры»* на сл. А. Хуурака, *«Рокот моторов»* на сл. С. Козловой, *«Время настало»*, *«Братство»* — на сл. А. Хуурака в пер. С. Козловой). Помимо хоровых миниатюр, создал сценические полотна: *«Пробуждение»*, *«Рожденные Октябрем»*, *«Над голубыми Саянами»*, *«Наша Тува»*, *«Праздник Надым»*. Хоровая группа ансамбля под его руководством выступала не только с самостоятельной программой, но и во всех вокально-хореографических композициях. В 1976 г. Р.Н. Лесников переехал в г. Барнаул, где работал в институте культуры (ныне — Алтайская государственная академия культуры и искусств), в 1988-1994 гг. возглавлял кафедру хорового дирижирования. Занимаясь пропагандой музыкальной классики, Роберт Николаевич создал в Барнауле два молодежных хоровых коллектива — студенческие капеллы Алтайского университета и Алтайского педагогического института. В 1993 г. хоровые обработки тувинских песен Р.Н. Лесникова были изданы в сборнике *«Ореховая тай-*

¹⁰⁹ Биографические сведения о Лесникове почерпнуты нами из статьи: *Лога- джук М., Саратовкина А.Н.* Творческая деятельность Р.Н. Лесникова в Туве // *Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. Вып. 2 / ред.-сост. Е.К. Карелина.* Кемерово, 2006. С. 110-114.

га» в качестве учебного пособия для студентов консерваторий, музыкально-педагогических факультетов вузов (Барнаул, 1995)¹¹⁰. Последний раз Роберт Николаевич приезжал в Туву в 2004 г. для руководства сводным хором, замыкающим главную концертную программу в театре, посвященную 60-летию вступления Тувы в состав России и 90-летию г. Кызыла. Тогда же со своими бывшими учениками (ветеранами ансамбля «Саяны») и учебными хоровыми коллективами он подготовил в рамках отмечаемых юбилейных дат отдельный хоровой концерт. Творческая деятельность Роберта Лесникова была отмечена почётными званиями «Заслуженного работника культуры Тувинской АССР» и «Заслуженного артиста Российской Федерации», медали «За доблестный труд».

По большому счёту, как рассмотренная сюита Х. Дамба, так и циклы **Р. Лесникова** принадлежат к сфере обработок тувинских народных песен для хора а cappella, являющейся наиболее интересным материалом для выявления разных авторских подходов по отношению к национальному тувинскому мелосу. Отметим, что оба хоровых цикла Р. Лесникова (созданные в период работы в Туве с середины 1960-х до середины 1970-х гг., т. е. раньше цикла Х. Дамба) отличаются от сюиты Х. Дамба, в первую очередь, содержательно, поскольку посвящены тематике, более характерной для своего времени — **сюита «Песни свободы»** состоит из пяти частей (1. *У подножия Доге*. 2. *Свобода*. 3. *Есть силы для защиты*. 4. *Мы свободные люди*. 5. *В кабалу не попадём*); **хоровая поэма «Песнь арата»** также содержит 5 частей (1. *Шестиглавая черная гора Кара-Даг*. 2. *Выколоть бы угнетателю глаза*. 3. *Колыбельная*. 4. *В устье Сайы-ра*. 5. *Мой край «Одуген тайга»*). Композитор обработал для своих сюит не только песни революционного содержания, но и традиционные, широко известные напевы *впей ыры, кожамык*, песен о природе. Позиция автора выражается в особом внимании к качеству хорового письма (удобству пения, красоте и естественности звучания голосов), однако в сфере гармонических средств, композиционных идей чувствуется отсутствие оригинальных замыслов. Тональный план сюит отвечает скорее тесситурному удобству хоровых партий и явно не продуман с точки зрения логики цикла. Поэтому сюиты Лесникова, по сути, можно рассматривать как *сборники хоровых об*

¹¹⁰ Во вступительной статье к сборнику «Ореховая тайга» зав. кафедрой искусств Барнаульского гос. пед. университета доц. С.М. Будкеев пишет, что это «первая публикация тувинских народных песен и фрагментов произведений тувинских композиторов в хоровых обработках [...] впервые автором введено в практику многоголосие применительно к развитию тувинского мелоса», что является очевидной ошибкой, поскольку издания хоровых сочинений тувинских авторов в песенных сборниках в советской Туве осуществлялись не раз, а многоголосие по отношению к тувинскому мелосу было применено композиторами намного раньше, в эпоху ТНР.

работок, объединённые в циклы с музыкальной точки зрения достаточно формально (несмотря на названия «сюита» и «поэма»).

Близкий в содержательном плане подход демонстрирует созданный в те же годы цикл **С. Крымского «Тувинские песни для хора без сопровождения»** (обработки тувинских народных песен), слова народные (пер. С. Козловой)¹¹¹. Композитор воспользовался сборником «Тувинские народные песни», выпущенным в 1963 г. Хоровым обществом Тувинской АССР и Республиканским домом народного творчества. Целью данного сборника (в духе времени) была популяризация тувинской народной музыки с последующей возможностью использования материала в творчестве профессиональных и самодеятельных композиторов, поэтому тексты песен были даны в переводах на русский язык, выполненных известной тувинской поэтессой Светланой Козловой. Из 14 опубликованных песен Крымский остановился на 5, составив из них цикл для смешанного хора а cappella: 1. Из бересты чум связали. 2. Всадник. 3. Гнёта больше не будет. 4. Русским арамом путь нам указан. 5. Самагалтай. В чисто музыкальном плане хоровые обработки Крымского содержат немало интересного: применены различные типы фактуры, разнообразные гармонические и полифонические средства, а наличие авторского вступления перед введением фольклорной мелодии в четырех из пяти хорах — приём, способствующий усилению цикличности всей композиции. В хоре № 1 («Из бересты чум связали») применена куплетно-вариационная форма, выстроенная композиционно по принципу усиления полифонизации ткани: в 1-м куплете запев сопрано подхватывается аккордовым звучанием (подобно эхо) остальных голосов (нечто среднее между приёмами гетерофонной и контрастной полифонии), во 2-м — в средних голосах возникает контрапунктирующий пласт с использованием «зеркальных» имитаций, в 3-м — имитационность проникает уже во все голоса, ладовые модуляции приводят к диссонантной кульминации («бросят в овраг за горою, бросят»), а последние строки куплета — музыкальная реприза начала хора. Хор № 2 («Всадник») основан на известной тувинской песне «Декей-оо». Композитор выдерживает обработку в аккордовой фактуре, делая упор на выразительность гармонической вертикали, которая базируется на кварто-квинтовых созвучиях. Форма тяготеет к рондальной (*a B C B C B a*), в которой разделы *a* (построенные на начальной интонации песни «Декей-оо») выполняют роль обрамления, а разделы *C* являются по сути разработкой основной темы. В хоре № 3 («Гнёта больше не будет») композитор трактует оживлённую, игрового характера мелодию, типичную для народного ясанра *кожамык*, в ключе революционных и песен-од, усиливая рас

¹¹¹ Обработки создавались в годы работы композитора в Туве, т. е. в середине 1960-х гг., параллельно с первыми опытами Р. Лесникова.

певность материала в сопровождающих народную мелодию голосах и подголосках. Четырежды повторяемая авторская маршеобразная вставка «Гнёта больше не будет!» (в начале, конце и между куплетами песни). становится главным смысловым элементом всей обработки. В родственном ключе решен следующий хор № 4 («Русским арамом путь нам указан»), который поначалу опирается на маршеобразное *ostinato* («дой-да, дой-да»). В среднем разделе 3-частной формы композитор, наряду с интонационным развитием и ладовыми модуляциями, активно использует полифонические средства: во 2-м куплете — приём бесконечного канона 1 разряда между сопрано и тенорами, также внутри альтовой партии; в 3-м куплете — имитации с использованием приёма горизонтально-подвижного контрапункта, также канонические имитации, постепенно приводящие к кульминации («Не покоримся мы баям проклятым, нет!»). Гармонический тип фактуры возвращается в динамизированной репризе, оканчивающейся на тоническом созвучии Es-dur с двумя дополнительными тонами (Тщ²), суммирующим ладовый состав пентатонного звукоряда (из которого также было построено хоровое *ostinato* «дой-да»). Хор № 5 («Самагалтай»)¹¹² — единственная пейзажная зарисовка в цикле. Изобразительное начало проявляется уже во вступлении, в тремолирующем обыгрывании начальной терцовой интонации песни, создающем эффект журчания воды. Стремление композитора к звукописи выражается далее в добавлении во втором куплете (где говорится о реке, расписанной узором юрт) юбилейного по характеру сопранового подголоска, а в третьем (на словах «С гор взгляни на Самагалтай») — в выстраивании трёхпластовой гармонической вертикали (басы держат квинтовый бурдон, средние голоса ведут мелодию песни, у сопрано — контрапунктирующие фразы), что создаёт пространственно-стереофонический звуковой эффект, соответствующий горному ландшафту:

¹¹² Мы рассматриваем окончательную версию сочинения (по авторской рукописи). Первый вариант хора опубликован в сборнике: *Чечектел-м, тюрээн Тывам! чыынды ырлар* [Расцветай, Тува родная!: сб. песен] Кызыл, 1965. С. 54-57.

После этого композитор с помощью интонационно-ладового развития достигает динамической кульминации (на словах «счастья не скрывать»). Репризное возвращение материала из 1-го куплета замыкает форму. Прочтение тувинских народных песен композитором в данном хоровом цикле, безусловно, непривычно с точки зрения традиционного модуса тувинской музыки, поскольку автор в музыкальном содержании акцентирует общественно-идейные моменты (смысловый центр цикла - хоры № 3 и 4), а применяемые им выразительные средства направлены на динамизацию формы, выявление внутренней конфликтности материма (даже и в такой пейзажной зарисовке, как «Самагалтай»), Способы ладо-гармонического развития тувинского мелоса, на наш взгляд, не всегда художественно убедительны¹¹³. Фактурное развитие — весьма интересное само по себе - для хорового звучания также представляется нам местами слишком перегруженным (и действительно доступным для исполнения только высококлассным профессиональным коллективом). Специфика хорового письма в этом сочинении учтена автором не в полной мере (чувствуется таюке сильное влияние инструментального типа мышления). Думается, что получившийся музыкальный результат мог бы более удачно звучать в вокально-инструментальном варианте (нежели в чисто вокальном), где часть фактурных линий более выпукло могла быть представлена в оркестре. Тем не менее цикл обработок С. Крымского, в любом случае, интересен как свидетельство неординарных поисков в области авторского прочтения тувинского фольклора;

Поскольку манера **Р. Лесникова** в обработках тувинских песен для хора сложилась в его творчестве практически сразу стилистически определённо, остановимся на анализе двух образцов, являющихся показательными для раскрытия его творческого подхода. Обработка песни жанра *узуп ыры* «*Та/дым турда*» показывает стремление композитора создать хоровыми средствами пространственный, акустически объёмный образ уже во вступлении («Э-ой!»), для чего автор избирает опорный аккорд T_{64} , а внутри этого созвучия устраивает имитационные переключки мотивов с эффектом «эхо», используя таюке в расширении-сужении звукового пространства при смене гармоний эффект хорового *glissando*. Поручая экспозицию песенной мелодии басам, композитор далее так выстраивает сочинение, чтобы хоровая ткань внутри общей гармонической фактуры «расцветивалась» через последовательное звучание её различных ярусов (нижний голос — средние голоса — верхняя линия — альты — верхние голоса — сопрано с тенорами — верхние голоса), собирая все голоса к концу в единый звуковой комплекс. Таким образом, без лишних гар-

¹¹³ Крымскому не удастся здесь достичь пластичности и естественности в сочетании различных ладовых систем музыкального мышления так, как, например, это получалось у Чыргал-оола.

мрнических «изысков» (в гармонизации применены простые гармонии натуральных ступеней мажора — Т, II, VI, S), благодаря тонкому использованию чисто хоровых приёмов, Р. Лесников добивается не только красивого звучания голосов, но и необходимого художественного эффекта:

The musical score is for three voices (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and piano accompaniment. It is in 2/4 time and D major. The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic and includes lyrics "Э - - - ой! Э - - - ой." with an *accel.* (accelerando) and *rit.* (ritardando) marking. The Alto part also starts with *p* and has lyrics "тур - да". The Tenor/Bass part starts with *p* and has lyrics "тан-дам тур-да". The piano accompaniment starts with *mf* and includes the tempo marking *a tempo*. The score shows various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

По отношению к другим песням (например, в известной обработке «Ореховой тайги») он применяет: пение солиста на фоне хора, поющего с закрытым ртом, либо с ритмическим *ostinato* на нейтральном слоге, выделение кантиленных мотивов и фраз внутри общей гармонической фактуры, а также разнообразные полифонические приёмы, которыми отмечена, например, обработка песни «Теве-Хая». По отношению к песне жанра *кыска ыры*, отличающейся весьма живым характером, автор использует характерные для *кожамык* слова-припевку «Ой, дембилдей, ой» в качестве вспомогательного фонового элемента, строя на нём вступление и хоровое сопровождение к народной мелодии. Полифонические приёмы развития материала присутствуют уже во вступлении — начальный мотив песни проводится дважды с имитациями в ритмическом уменьшении (сопрано — альты и басы — тенора). Собственно экспозиция темы «Теве-Хая» в одной из партий (целиком идущая на ритмическом *ostinato* «дембилдей» с опорой на «пустое», без терции, звучание $1_{(и)}$ в остальных голосах) происходит по принципу, идущему от фугированных форм: сопрано, g-moll — альты, d-moll — обе до того прозвучавшие партии вместе в кварту, g-moll. Средний раздел (с ц. 4) — уже открытая демонстрация канонической техники: голо

са вступают последовательно снизу вверх в квинту (*c-g-d-a*). В репризе (с ц. 8) происходит обратный путь: наметившаяся имитационность (басы — тенора) переходит в гармоническое трёхголосие, где сопрано с тенорами ведут мелодию, басы — ритмическое *ostinato*, а альты — нисходящий подголосок. Мелодии народных тувинских песен в обработках Лесникова, таким образом, звучат рельефно и в весьма гармоничном с акустической точки зрения выверенном контексте. Высокие художественные качества хоровых миниатюр Р.Н. Лесникова обеспечили им достойное и постоянное место в тувинском хоровом репертуаре.

К весьма удачным работам в этой области стоит также отнести обработку песни «Хандагайты», выполненную А. Чыргал-оолом, где также применены выразительные приёмы, подобные вышеописанным у Лесникова: рельефный подголосок, гармоническая простота вертикали, хоровые дублировки, имитационные и иные способы, создающие многослойное звуковое пространство с ясно прослушиваемыми фактурными линиями. Следует учесть, что активная работа Лесникова в хоровом жанре служила также и своеобразным примером для тувинских композиторов, которые могли многому поучиться у своего опытного коллеги-хормейстера.

Хоровое творчество в советской Туве (особенно в крупных формах и в жанре хоровой песни), в целом, развивалось в русле воспитательно-этической направленности, изначально свойственной данной жанровой области. Знаменательными были также поиски национальной характерности, которые и в родственных культурах опирались на различный подход в использовании фольклорного материала — от цитирования мелодий до воссоздания приёмов народного музицирования или даже определённых жанров¹¹¹. Используя классификацию хоровых обработок фольклора, предложенную М. Аскеровым¹¹⁵ (исследователь выделяет 5 типов), можно сказать, что тувинские композиторы предпочитали обработки свободного плана (тип № 2) либо создавали авторские хоровые сочинения, опирающиеся на элементы народной музыки (тип № 5). При этом жанр хоровой обработки не стал главной областью хорового творчества национальных композиторов.

¹¹¹ И. Захарченко, например, на материале казахской хоровой музыки периода 1950—1980-х гг. показывает возможность творческого воссоздания художественной формы айтыса, или плача, отмечая также, что творчеству композиторов Казахстана в кантажно-ораториальном жанре более свойственен тип повествования

с «аморфной» структурой, нежели драматический («с саморазвивающимся сюжетом»), что в крупных хоровых композициях редко используются инструментальные вставки-картинки. Эти черты можно наблюдать и на аналогичном тувинском материале. См.: Захарченко И.Н. Оратории и кантаты композиторов Казахстана (к проблеме жанра): автореферат дисс.... канд. иск. Ташкент, 1989.

¹¹⁵ Аскеров М.А. Истоки народной музыки в хоровых произведениях азербайджанских композиторов: автореферат дисс. ... канд. иск. / Грузинский гос. театр, ин-т им. Ш. Руставели. Тбилиси, 1986. С. 19-20.

зителей Тувы¹¹⁶, стремившихся к освоению более крупных кантат-ораториальных жанров гражданской тематики (в большей мере обработки тувинского фольклора привлекали приезжих авторов). Для тувинской культуры, как и для других родственных ей культур¹¹⁷, особое значение имели разные способы художественной трактовки народно-песенного материала в обработках для хора а cappella, применяемые Р. Лесниковым, С. Крымским, А. Чыргал-оолом, Х. Дамба. В них по-новому раскрывались свойства тувинского мелоса, который, как оказалось, гибко поддается полифоническим средствам развития, естественно звучит при объемном, «стереофоническом» гармоническом изложении и легко допускает включение народной манеры горлового пения в общую хоровую палитру академической стилистики. Все эти найденные в процессе творческих поисков приёмы актуальны не только для собственно хоровых жанров, но и для тувинской театральной музыки, в которой особенно активно работали А. Чыргал-оол, Р. Кенденбиль и Вл. Тока. Живой, прозрачный хор-канон девушек из музыки Л. Чыргал-оола к «Плачущей скале» или величавый с кварто-квинтовыми созвучиями хор «Песня о родной земле» из оперы «Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбиля в интерпретации хорового ансамбля артистов театра наглядно демонстрировали переплетение различных творческих тенденций, существующих параллельно в области хоровых жанров и в музыкально-театральной сфере.

§ 3. Музыка в тувинском театре

Тувинский театр, из стен которого вышло первое поколение тувинских композиторов, всегда служил для них источником вдохновения и, безусловно, определял творческие ориентиры в области музыкально-театральных жанров. Период 1960—1980-х гг. в истории

¹¹⁶ В отличие, например, от чувашских композиторов, у которых именно этот жанр хоровой музыки долгое время был ведущим. Кроме того, хоровые обработки фольклора сыграли в истории чувашской музыки ключевую роль в переходе от модального мышления к многоголосию. См: *Смелова Т. В.* Хоровая музыка Чувашии в аспекте специфики национальной культуры: автореферат дисс. ... канд. иск. / МГК. М., 1997. С. 6.

¹¹⁷ Ю. Габибов не только отмечает этапную роль хоровых обработок песенного фольклора в развитии азербайджанской композиторской школы («Путь к хоровой песне, формам классической кантаты и оратории [...] для Уз. Гаджибекова и его последователей лежал через освоение жанра хоровой обработки народной песни»), но и то, что «при всей естественности обращения к жанру хоровой обработки на раннем этапе композиторского творчества это был далеко не лёгкий процесс» (*Габибов Ю.А.* Обработки народных песен для хора азербайджанских композиторов: автореферат дисс. ... канд. иск. /НИМИ им. Х.Х.-З. Ниязи. Ташкент, 1985. С. 7).

тувинского театрального искусства отмечен появлением новых имён и творческих идей, режиссерских и актёрских находок¹¹⁸. Важным событием периода также стал переезд театра в новое, современное здание, где конструкция сцены предусматривала небольшую оркестровую яму. Музыка в спектаклях театра звучала в «живом» варианте, а таюке в аудиозаписях симфонического оркестра¹¹⁹, кроме того, в 1961 г. для театра был закуплен концертный рояль¹²⁰. Событиями в культурной жизни республики, наряду с интересными прочтениями театральной классики и советской драматургии, стали национальные спектакли, в которых музыка занимала значительное место. Среди ярких работ — постановки Сиин-оола Оюна (который был главным режиссером театра в течение 15 лет — с 1968 по 1983 г.). В репертуаре театра тех лет — новая версия первой национальной драмы «*Хайыраан бот*» В. Кок-оола, пьеса «Красный поток» С. Пюр-бю с музыкой Л. Карева, первый тувинский водевиль «Проделки Долумы» К.-Э. Кудажи, музыкальная комедия классика азербайджанской музыки У. Гадлсибекова «Аршин мал-алан» и др.

Развитие хореографического искусства в Туве, стимулированное появлением в эти годы национального ансамбля песни и танца «Саяны», к текущим театральным нулсдам в создании специальной музыки прибавляет таюке потребности танцевальной группы «Саян», работающей над новыми концертными программами, что определило разнообразие форм и жанров в музыкально-сценических формах данного исторического этапа. К этой же группе можно отнести единственный случай написания музыки для кино.

А. Чыргал-оол, никогда не порывающий связей с театром, в эти годы создает музыку к этапной в истории тувинского театра драме «Самбажык» В. Кок-оола (1963, постановка С. Оюна)¹²¹ и пьесе «Любовью надо дорожить» С. Пюрбю (1972, постановка С. Оюна), а таюке

¹¹⁸ Более подробно о развитии театрального искусства в эти годы см.: *Тарба-накова С.* Пути развития театров Южной Сибири. Горно-Алтайск, 1994; *Найдакова В.Ц.* Тувинский театр. Улан-Удэ, 1999.

¹¹⁹ После того как коллектив оркестра перебазировался в специально оборудованную студию в здании Телерадиокомитета. Правда, с переходом на фонограммы в театре было решено закрыть оркестровую яму, расширив тем самым пространство сцены.

¹²⁰ Закупка рояля обернулась выговором по работе для зам. министра культуры Тувы П. Саморокова, который откликнулся на просьбу актёров театра о покупке инструмента, распорядившись перевести деньги из фонда зарплаты своего ведомства (т.к. денег по статье «приобретение» тогда не было). Зато рояль до сих пор стоит на сцене театра и используется в концертных программах артистов.

¹²¹ Это стало продолжением сквозной темы творчества А. Чыргал-оола, связанной с важнейшим событием в истории освободительного движения тувинцев — восстанием 60 богатырей: сначала оперный проект (1940-е гг.), потом симфоническая поэма «*Алдан Маадыр*» (1950-е гг.), наконец, музыка к драме «Самбажык» (1960-е гг.), названная по имени одного из предводителей народного восстания.

музыкальную комедию «Певцы дня» в содружестве со С. Сарыг-оолом (1972) и музыкальную легенду «Плачущая скала» по пьесе К. Сапык-оола (1978, постановка К. Сагды). Постоянно работал в области театральной музыки таюке и Р. Кенденбиль: музыкальное оформление спектакля «Любовь и месть» по пьесе А. Хуурака, 3 музыкальные комедии в содружестве с К.-Э. Кудажи — «*Саян далай*» («Саянская русалка»¹²², 1975), «*Инчеек*»^m (1976), «*Дээрде кыс*» («Небесная девушка»), мюзикл «*Аңчы-Кара, Аңгыр-Чечек*» («Анчы-Кара и Ангыр-Чечек») по пьесе Л. Гавриловой (в постановке И. Лопсан), но главной его работой в этой области, конечно, стала опера «Чечен и Белекмаа» (закончена в 1965 г., поставлена И. Комбу). Театральная музыка С. Бюрбе ограничивается одной работой — оперой «Чечек» на сюжет С. Пюрбю (1966), однако не получившей сценической версии.

Начинают работать в театре композиторы молодого поколения, из которых наиболее активен Вл. Тока, написавший музыку к спектаклям: «Маугли» по Р. Кипплингу, «730 дней и ночей» по пьесе Ч. Ондара (начало 1980-х гг., постановка А. Ооржака), «Звёздные мастера» по пьесе И. Токмаковой, «Маленькие трагедии» по А. Пушкину (1986), «Кровавая свадьба» по Г. Лорка (1986). Кроме этого, постоянно работая в области хореографической музыки («Тувинский танец», «Танец шамана», «Памятник», «Танец с пиалами» и др.), композитор решил музыкально озвучить сказку своего отца, С.К. Тока «Кодур-оол и Биче-кыс» — вначале для спектакля кукольной труппы филармонии, позже переделав музыку в балет. Интересной работой композитора также стала первая в Туве попытка в освоении современного ясанра рок-оперы — так появилась музыка на Либретто Е. Тановой «Её должность — жена лесника» (1988), к сожалению, так и не увидевшая сценического воплощения. К этому же периоду относятся единичные работы Х. Дамба: музыка к фильму «Танец орла» (1974) и к детскому спектаклю «Волшебная стрела» по пьесе Е. Тановой (1981). Наконец, в театральную музыку вносят свой вклад В. Танов и Л. Израйлевич, создавшие в конце 1980-х гг. музыкальные спектакли для детей: соответственно, «Лесная школа» и «Охотник Кудер и лис Стоум».

Итак, жанровая амплитуда в рассматриваемой области следующая: от музыкального оформления драматических спектаклей и танцевальных миниатюр — до оперы и балета, включая также промежуточные формы (музыкальная комедия, музыкальная драма, мюзикл, музыкальный спектакль для детей), а также киномузыку. При большом количестве музыки к драматическим постановкам, отсутствие в Туве театра оперы и балета привело к малой разработанности и

¹²² «Саян далай» дословно переводится как «Саянское море» (прим. ред.).

¹²³ *Инчеек* — зимняя пастушья сумка для новорожденных ягнят и козлят, утеплённая изнутри мехом (прим. ред.).

определённым особенностям в сценической реализации соответствующих жанров. В работах для драматических спектаклей наблюдаются поиски разного уровня проявления роли музыкального начала — от звуковой иллюстративности до музыкального воплощения характеров и идей спектакля.

Музыка к театральным спектаклям, созданная Вл. Тока¹²⁴, рассчитана на небольшой инструментальный состав оркестрового коллектива (флейта, гобой, фагот, труба, 2 скрипки, контрабас, фортепиано и ударные). Партитура «**Маугли**» содержит следующие номера: 1. *Увертюра*. 2. *Скала совета. Маугли. Багира. Шерхан-Табаки. Танец посвящения Маугли*. 3. *Маугли и волчата. Табаки-обезьяны*. 4. *Похищение Маугли и погоня. Каа*. 5. *Обезьяний город. Багира и Балу. Каа*. 6. *Антракт*. 7. *Финал*. Сюжет сказки-притчи Р. Киплинга вдохновил композитора на создание театрально-выпуклых музыкальных характеристик: это — «речевые» обороты струнных в теме Маугли, капризно «мяукающие» фразы флейты и струнных в теме Багиры, литавровая «мелодия» на фоне хроматических триолей у фортепиано в теме Шерхана, мелодия фагота и контрабаса в сдержанной теме Каа, лихие glissandi в скерцозной теме обезьян. Краткая ритмическая фраза, исполняемая ударными, стала настоящим «лейтмотивом джунглей»:



В партитуре к драме Ч. Ондара «**730 дней и ночей**» композитор к вышеперечисленным инструментам (лишь заменяя гобой на кларнет) добавляет гитару. Музыкальная часть спектакля содержит, согласно имеющейся авторской рукописи партитуры, 7 оркестровых номеров: 3 — для 1-й картины (без названия), по одному — для 2-й и 3-й картин I действия (в 3-й картине номер имеет название «Воспоминания Монгуша»); во II действии — «Воспоминания Щербака» и «Смерть Щербака». В последнем номере экспрессивная тема доходчивого песенно-романсового стиля «прослаивается» траурно-патетичными оборотами:



¹²⁴ Музыкальный материал рассмотренных нами театральных сочинений Тока хранится в архивном фонде отдела литературы по искусству Национальной библиотеки РТ им. А.С. Пушкина.

Музыка к «**Маленьким трагедиям**» по А. Пушкину¹²⁵ также является составной частью в создании драматического целого: помимо общего для всей постановки Вступления, для «Скупого рыцаря» написаны Марш и «Сцена в подвале», для «Каменного гостя» — «Командор», «Донна Анна», песни Лауры и Финал; для «Пира во время чумы» — Вступление, песня Мэри, сцена «Телега, наполненная мёртвыми телами», «Гимн чуме» (фоновая музыка на текст Председателя), танец («Пляска — зов смерти») и «Крестный ход». Пожалуй, Владимиру Тока первому из тувинских композиторов пришлось прибегнуть к приёму стилизации испанской музыки: в 1-й песне Лауры «Оделась туманом Гренада...», построенной на чередовании двух тем (речитативной и вальсовой), в «испанские» обороты также включаются элементы эстрадно-джазовой стилистики:



Испанская тема, в силу самого сюжета, нашла свое музыкальное воплощение в музыке к спектаклю «**Кровавая свадьба**» по Г. Лорке¹²⁶. Помимо широко применяемой стилизации, во вступлении к «Испанскому танцу» композитор прибегает также к цитате-аллюзии знаменитой темы из Антракта к IV действию «Кармен» Бизе. Помимо вокальных номеров и инструментальных картинок, автор также сочинил краткие лейттемы спектакля — музыкальные символы Любви (а) и Смерти (б):



¹²⁵ Мы опираемся на имеющийся клavier, который содержит не все указанные в заглавиях номера.

¹²⁶ К сожалению, сохранившаяся рукопись клавира музыки Вл. Тока к «Кровавой свадьбе» носит черновой характер, и судить в полной мере об объёме музыкального материала по ней сложно.



В целом, драматической музыке Вл. Тока свойственны прикладной характер и доходчивость музыкального языка, в стилистике которого нередко проявляют себя эстрадно-джазовые обороты — «знаки» современной масскультуры. Яркая характерность музыкальных образов, отмеченная в драматических работах Вл. Тока, через влияние театрального мышления отразилась в его симфонических партитурах и жанрах инструментального творчества.

В своих театральных работах А. Чыргал-оол, наряду с прикладной музыкой, демонстрирует также образцы национальной *музыкальной комедии* («Певцы дня») и *музыкальной драмы* («Плачущая скала»), К созданию собственно оперного проекта композитор не стремился, возмолшо, в силу склада музыкального мышления (на наш взгляд, имеющего в большей степени инструментальную, нежели вокальную природу), чаще направляющего его творческие устремления в русло объективизированных крупных инструментальных форм.

Музыкальная часть комедии «Певцы дня» (1972)¹²⁷ в трех действиях содержит 23 номера, из них: 9 сольных, 6 ансамблевых, 2 хора, 4 танца, 2 жанровые сценки («Чёрт», «Корова»), Созданная в творческом содружестве со Степаном Сарыг-оолом, комедия отразила современные реалии социалистической Тувы.

(Краткое содержание) На фоне общественной жизни совхоза показаны основные персонажи: директор совхоза Тумат (который любит подчеркнуть и похвалиться, что подъем хозяйства — именно его заслуга), его жена (врач) и дочь Куске (студентка театрального отделения, возможность учиться дала ей партия), заведующий клубом Чашпанай (любимый Куске),

¹²⁷ Музыкальный материал рассмотренных нами театральных сочинений Чыргал-оола хранится в архивном фонде отдела литературы по искусству Национальной библиотеки им. А. С. Пушкина.

механик Доржу и агроном Донгак (отличающиеся деловым оптимизмом), заведующая баней Ажынмаа (настойчивыми требованиями открывшая баню для населения, стремящаяся делать людям благо и часто критикующая поведение Тумата). Основная линия действия — раскрытие приписок, которыми втихаря занимается Тумат. Народный контроль всё раскрывает, люди возмущены: зачем было делать приписки, когда и так хозяйство передовое?! Коллектив бурно реагирует, когда принимается решение из-за вскрытых приписок не давать совхозу передовое знамя. В итоге — счастливая развязка: Тумат раскаивается, передовое знамя получено другим колхозом, народ обоих хозяйств прославляет идеалы коммунизма.

№ 1 — Пролог, представляет собой контрастно-составную форму из семи фрагментов — ABCDEAF (инструментальная интрада F-dur; песня Тумата в жанре кожамык, g-moll дорийского наклонения; песня Куске в жанре вальса, F-dur; песня Доржу, d-moll; песня Ажынмы, a-moll; снова тема интрады, F-dur; включает все песни Донгака в жанре кожамык, F-dur.) Основной тональный колорит — традиционно «пасторальный» F-dur, на фоне которого особенно выделяется атоП'ная песня Ажынмы, становящаяся музыкальной лейттемой всей пьесы (настойчиво-мягкая, лирическая и одновременно нравоучительная). Ей противостоит лейттема Тумата — слегка легкомысленная и как бы «пританцовывающая». Эти две песенные темы концентрируют в себе два противоположных характера главных героев — морально устойчивый и не вполне честный:

Allegretto

Чу-ла тул-чун, чок-шун тур-ган, Чу-нар ба-жын а - жыт-тыр-дым:
 Ка - дыг а - жылк ы-лып кы - лып Как - та-ны-нар, чин-не - ни-цер.
 Ка - дыг а - жыл кы-лып кы - лып Как - та-ны-нар, чин-не - ни-цер.

Moderato

"Со-вет Ты-ва" сал-бы - рын-да Со - лун ыр-лар ме-ни мак-таар
 Хун-дуг-кел-ди чаалап алган Хун-нун-куш-туг ы-ры менмен Ту - мат - тыр мен!

І действие. После молодежного хора «Аиыяктар, целинаже!» («Молодёжь, на целину!»), решённого в жанре маршевой массовой

песни, повторяются песни Тумата и Донгака из Пролога. Им контрастирует лирический Es-dur/Hbm песенно-танцевальный номер «Чечектер» («Цветы», дуэтная сцена влюбленных Куске и Чашпаная) — с элементами пентатонной гармонии, орнаментальными подголосками, пластичной покачивающейся фактурой:



Завязка конфликта характеров налицо в музыке дуэтной сцены главных героев — Тумата и Ажынмы, в конце которой в женской партии появляются новые штрихи — стихотворная ритмизованная декламация очень решительного характера. Акт заканчивается лейтпесней Тумата и его неуклюжим танцем. II действие открывается чисто инструментальным номером — большим вальсом Es-dur, напоминающим музыку «Чечектер». Эта атмосфера продолжается в нежной музыке дуэта Куске и Чашпаная (Des-dur, Andante), песнях Куске, дуэте Чашпаная и Тумата, слегка нарушаясь лишь в скороговорках куплетов Чашпаная. В целом, общая лирическая нота, заявленная начальным вальсом, господствует во всем II действии. Таким образом, общая музыкальная драматургия пьесы строится по принципу 3-частности: жанрово-бытовые по характеру I и III действия обрамляют II, выполняющее роль контрастной середины целого. III действие начинается большим танцевальным по характеру Антрактом (g-moll с дорийским оттенком), где живой мужской танец, основанный на народной мелодии, сменяется в середине лирическим женским. Новый номер

в музыку пьесы вносят появление шамана и сцена шамана с чёртом (в гармонии господствуют целотоновость и тритоновые созвучия):



В следующих номерах продолжается основная линия жанровых сценок. Диалог-дуэт Ажынмы и Тумата приводит к финалу, в котором тема F-dur'Ного хора основана на лейттеме Ажынмы (музыкально это как бы подтверждает поддержку народом её позиции). Всё завершается апофеозной 1) <1иг'ной хоровой песней-маршем. Наблюдая музыкальное развитие в комедии «Певцы дня», можно заметить, что театральность мышления композитора — бывшего актёра, достаточно ясно представляющего себе пластическое и мимическое решение ролей спектакля, даёт прекрасные результаты по выпуклости музыкальных характеристик. Основную тематическую нагрузку несут вокальные темы песенного типа, демократичность и доступность которых полностью соответствует содержанию пьесы и своей исторической эпохе.

Иной уровень музыкальной драматургии демонстрирует драма «Плачущая скала» в трех действиях и шести картинах на либретто Куулара Сапык-оола¹²⁸, содержащая 22 музыкальных номера: 8 сольных, 3 дуэтных, 4 хоровых, 7 инструментальных. Представляющая собой образец зрелого мастерства автора, музыка, вероятно, подвергалась впоследствии небольшим авторским правкам, поскольку на титульном листе рукописи клавира Чыргал-оола стоит 1988 год (таким образом, время сочинения музыки растянулось на десятилетие — с 1978 по 1988 г.).

(Краткое содержание) Главная сюжетная линия — это борьба влюбленных молодых людей (помолвленных с детства родителями дружащих

¹²⁸ Прошедший в конце 1970-х и в 1980-х гг. спектакль запомнился тувинским зрителям как весьма удачная театральная постановка, несмотря на простоту художественного оформления. Работа над спектаклем началась в старом театральном здании (где сейчас находится филармония), а премьера драмы состоялась в новом, открытом в 1977 г. здании театра. Успеху, помимо яркой игры актёров, способствовала и музыка Чыргал-оола, записанная симфоническим оркестром Гостелерадио под управлением дирижёра В. Тока.

семей) — Дан-Хаяа и Адыгжы — за своё счастье. В их светлый мир любви и добра вторгаются завистливые и нечестные люди, пользующиеся своим социальным превосходством — таковы богатый жених Мергежик и чей-зен Буруней. Благородство друзей детства — Адыгжы и Идегела, помогающим друг другу в трудных ситуациях, резко контрастирует аморальному поведению самоуверенного Мергежика и его окружения. Образ главной героини Дан-Хаяа (чье имя переводится как «Утренняя заря»), своей душевной чистотой и светом вдохновляющий влюбленного на героические поступки, возвышается в финале до уровня трагического, перерастая в художественный образ плачущей скалы — символ бессмертной любви.

Симфоническая увертюра построена на трёх контрастных темах из музыкальных номеров спектакля: 1) тревожно-драматическая тема, концентрирующая в себе главный музыкальный образ легенды и являющаяся сквозной мыслью целого, что подтверждается ее проведением в увертюре, № 15 (сцена борьбы), № 18 (сцена Адыгжы и ламы) и финальном хоровом № 22; 2) песенно-танцевальная, народно-жанровая тема из светлого и жизнерадостного финального хорового ансамбля 1 акта (№ 11); 3) задушевно-лирическая мелодия из романса Дан-Хаяа (№ 17):

3



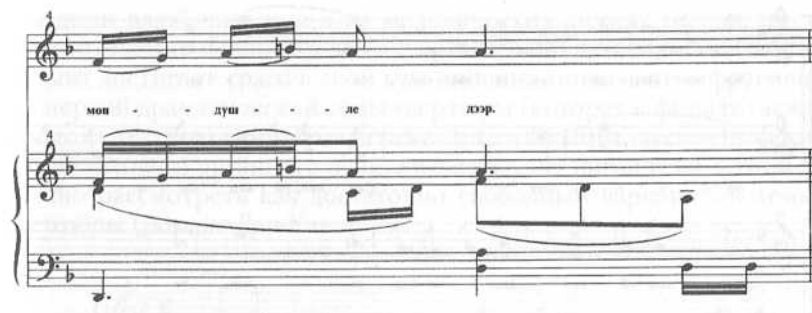


Художественные особенности спектакля *- легенды*, предполагающие определённую эпическую объективность повествования, на уровне музыкальной драматургии отразились в замкнуто-симметричной форме увертюры, нетипичной для данного музыкального жанра — концентрической (АВСВА), и плагальном тональном плане (a-D-a-D-a), в котором мягкие субдоминантовые отношения тональностей разделов также соответствуют особенностям музыкально-эпической драматургии. Кроме того, истинно симфоническое мышление композитора отразилось в тонких интонационных связях между тремя различными по характеру темами увертюры: окончания музыкальных фраз содержат лейтинтонацию, которая в контексте каждой темы приобретает новый смысловой оттенок — в 1-й теме (см. 4 т. увертюры) восходящая малая терция звучит почти как тревожный набат, знак предстоящей беды, во 2-й теме (см. 4, 8, 12 тт. после ц. 1) та же интонация выступает как танцевально-жанровый элемент народной сценки, в 3-й теме (см. 2, 4 тт. раздела Moderato и 1 т. после ц. 3) — пластично вписывается в лирическую

исповедь главной героини. Присутствие подобных оборотов можно часто наблюдать и в последующих музыкальных номерах, что придаёт музыкальной драматургии спектакля особую цельность. Таким образом, общая «генеральная интонация» (термин В.В. Медушевского) объединяет драматическую, народно-жанровую и лирическую музыкальные темы увертюры в единый художественно-смысловой комплекс, соответствующий главной идее спектакля (личной трагедии в контексте общенародной жизни), ярко выраженной в словах Идегела: «Печаль чистой возвышенной любви эхом отпечаталась в неприступной скале. Любовь — бессмертна, вот земля моя, страна моя, ставшая песней моей. Вот любви утёс — жизнь! Вот так в юности далёкой любили и жили матери наших матерей, отцы наших отцов. Об их честной горячей любви плакали скалы как люди. Это об их пламенной любви народ мой слагал песни!».

Музыкальный материал 1 действия даёт экспозиционные характеристики всех действующих сил: сольные номера Дан-Хая, Адыгжы, Идегела, Мергежика соседствуют с гремевыми массовыми хорами, двумя дуэтами влюбленных и симфонической картиной «Адыгжы у скал». Лирической окраске музыкальных характеристик влюбленных (создаваемой различными композиторскими приемами — от тонких тонально-гармонических штрихов до использования вальсовых оборотов) контрастируют жанровые тона песен Идегела и Мергежика. Мергежик показан композитором нарочито простоватыми, примитивными средствами, демонстрирующими равнодушие и бедный внутренний мир героя («Какая мне разница, чей конь, / Обуздаю и поскачу. / Какая мне разница, чья она подруга, / Заставлю её мне принадлежать»), в то время как Идегел, выражающий народную мудрость («Если поранить березу молодую, / Соки её выбегут. / Если разлучить молодых, / Они слезами изойдут»), — весьма оригинально, с привлечением нетипичного для тувинской народной музыки ритма (несколько напоминающего сицилиану), полифонизированной фактуры и переменчиво-мерцающих ладовых красок:





Отметим № 9. Песня девушек — хоровой ансамбль (d-moll) решена в форме *канона* (что подчеркнуто композитором в обозначении номера). В те годы, несмотря на полифонические эксперименты композиторов Тувы в хоровых жанрах, в музыкантской среде было много споров по поводу правомерности использования канонической формы по отношению к народным тувинским темам. Пример Чыргал-оола, удачно и органично использовавшего этот приём в театральном хоре (написанном в опоре на фольклорные обороты в стилистике *кожамык*), является лучшим доказательством того, что художественные средства европейской музыкальной культуры могут с успехом соединяться с национальными элементами музыки народов Азии, обогащая творческий потенциал молодых композиторских школ¹²⁹:



¹²⁹ Образцовый пример подобного синтеза — начальный хор из первой русской национальной оперы («Жизнь за царя»), переименованная в советские годы в «Иван Сусанин», где Глинка блестяще осуществил свой замысел «породнить» русскую песню с западноевропейской фугой.



Драматические коллизии развивающегося действия не позволяют в дальнейшем занять музыке столько же много места, как в I акте. При этом многие детали музыкального плана спектакля продолжают свою жизнь в новых номерах¹³⁰. Особенно показательны в этом плане чисто симфонические эпизоды II и III действий (№12 — вступление ко II акту, № 15 — сцена борьбы, № 16 — сцена Адыгжы, № 18 — сцена Адыгжы и ламы, № 20 — финальная сцена влюбленных). Музыка этих номеров продолжает тематическое развитие, заложенное Увертюрой и № 101 акта («Адыгжы у скал»). Начальная высокая точка драматизма, заявленная с первых тактов увертюры, переводится в область глубокого психологизма в музыке № 10, где драматический и лирический планы впервые переплетаются в сложном полифоническом взаимодействии. Различные элементы музыкальной речи (тремоло, органнне пункты, имитационная и контрастная полифония оркестровых голосов, подчеркнутая в конце малотерцовая лейтинтонация) создают ощущение горестного и мучительного душевного состояния и предчувствия трагической развязки. Музыка № 16 словно продолжает эту линию, усиливая чувство обреченности за счет минорных монологов флейты, кларнета, фагота, последующего резкого эмоционального всплеска общего оркестрового звучания и неоднократно повторяющейся в конце лейтинтонации. Логический итог этой линии — музыка № 20, сопровождающая сцену предсмертного прощания Адыгжы с Дан-Хая и Идегелом. Два оркестровых голоса (солирующие виолончель и скрипка) «говорят» между собой,

¹³⁰ Например, в лирической линии, несмотря на всю мягкость красок и мелодических оборотов, сохраняется скрытая внутренняя напряженность, в частности, выражающаяся в диссонантном окончании 3-го дуэта влюбленных (t₇), подобно окончанию первой песни Дан-Хая из I акта. Также можно отметить использование «пустотных» квинтовых параллелизмов в окончании третьего дуэта, подобных тому что звучат во вступлении к 1-й песне героини.

как души влюбленных, а в их мелодических линиях господствует лейтинтонация малой терции. На гребне растущей волны звучания музыка достигает трагической кульминации, появляются фрагменты первой драматической темы увертюры (которая к финалу также продолжала свою линию развития в № 15 и № 18), а затем — на фоне доминантового органного пункта в басу звучит новая тема, которую можно рассмотреть как достаточно свободный вариант 3-й темы увертюры (романс Дан-Хаяя):



«Плачущая скала» в творчестве Чыргал-оола — одно из самых мастерских произведений автора. Высокий уровень владения композитором музыкальными средствами для достижения художественных задач спектакля раскрывает в композиторе наследника традиций отечественной оперно-симфонической школы¹³¹. Оригинальность творческого почерка Чыргал-оола не ограничивается только национальным характером тематизма, безусловно, отличающего его от представителей русской школы. Важной чертой музыки «Плачущей скалы» является, несмотря на общий трагический пафос спектакля, особый спокойно-объективный способ выражения чувств и поступков героев, неторопливость и господствующая распевность музыкальной речи, отражающие особенности национального тувинского менталитета и народной поведенческой культуры.

¹³¹ Недаром его любимыми композиторами были Чайковский и Шостакович — симфонисты и мастера музыкально-театральной драматургии.

Особенностью музыкальной драматургии этого сочинения является ведущая смысловая роль оркестровых эпизодов. Отметим, что песенная стилистика вокальных номеров и отсутствие музыкальных речитативов соседствуют в «Плачущей скале» с высокой степенью симфонизации в линии оркестровых номеров, что позволяет музыке Чыргал-оола весьма близко подойти к грани, разделяющей жанровые области музыкальной драмы и оперы.

К жанру оперы первым из тувинских авторов обратился **Р. Кенденбиль**, взявшийся за оставшийся незаконченным театральный проект Р. Мироновича¹³². Опера «**Чечен и Белекмаа**» была закончена Р. Кенденбилем к середине 1960-х гг., однако её сценическая судьба оказалась сложной. Этому есть несколько причин. Опера была поставлена в 1965 г. в старом здании театра, условия которого не позволяли осуществить полноценное оркестровое сопровождение. Симфонического оркестра в республике ещё не было, поэтому играл тот инструментальный состав, которым располагал театр¹³³. Оперные партии исполнялись студентами вокального отделения Кызылского музыкального училища. И хотя репетиционную работу вела с ними профессиональная певица оперной школы С.А. Калинина, которая имела в собственном концертном репертуаре ряд номеров из этой оперы, понятно, что уровень исполнения неопытными молодыми певцами был далёк от совершенства. Национальный музыкальный спектакль, безусловно, имел важное культурное значение и вызвал общественный резонанс¹³⁴, однако по всем своим характеристикам опера «Чечен и Белекмаа» не слишком отличалась от других постановок театра, в которых музыкальная часть также занимала большое место. Как отмечает З. Казанцева, «[...] поначалу ни критики, ни слушатели не воспринимали её как оперу, а называли музыкальной сказкой»¹³⁵. Поэтому, как представляется, само понятие национальной оперы в эпоху советской Тувы не было осознано в полной мере, не выделено по отношению к другим музыкально-драматическим формам, причём это сказывается в тувинской музыкальной культуре до сих пор (см. об этом подробнее в IV главе).

¹³² Под робно о связи оперных сочинений «Чечен и Белекмаа» Р. Мироновича и Р. Кенденбиля см. во II главе.

¹³³ Некоторые очевидцы вспоминают, что это был смешанный состав из инструментов академических и народных.

¹³⁴ Об этом можно также судить по сохранившейся в архивных фондах ГТРК «Тыва» радиопередаче 1967 г. об опере Кенденбиля, где почти все музыкальные иллюстрации (кроме увертюры, записанной недавно созданным симфоническим оркестром) к тексту музыковеда В. Сапельцева (текст читает известный диктор тувинского телевидения С. Кондинкин) исполняются педагогами училища С. Калининой, Р. Лесниковым и студенческим хором под фортепианное сопровождение педагогов КУИ.

¹³⁵ Рождённый петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля. Кызыл, 2002. С. 18.

В профессиональных кругах опера также вызвала пристальный интерес: несмотря на известные благожелательные отзывы Д. Шостаковича по поводу фрагментов из «Чечена и Белекмы»¹³⁶, а также успешную презентацию отрывков из оперы в концертных программах за пределами республики (в Новосибирске, Ленинграде, Москве, Улан-Удэ, Монголии, в самом Кызыле), местные специалисты критиковали автора, в первую очередь, за отсутствие в опере музыкальных речитативов. Эту проблему композитор впоследствии старался решить, дорабатывая и перерабатывая имеющийся материал. Итак, партитура в окончательной версии¹³⁷ предназначена автором для тройного состава симфонического оркестра (столь большого оркестрового состава никогда не было в Туве). Несмотря на проведённые композитором изменения, драматургически произведение получилось весьма неровным: по сравнению с первым II и III действия, с господствующим в них лирическим тоном и отсутствием необходимых для театрального действия ярких контрастов, для полноценного театрального воплощения требуют редактирования¹³⁸. Достаточно обширный музыкальный материал оперы (42 номера в общей сложности, по последней версии) вполне допускает также мелкие купюры. Хотя опера в середине 1960-х гг. была поставлена в театре, она продержалась в репертуаре недолго, поскольку для качественного воплощения требовала специалистов — оперного дирижёра, певцов оперной школы и, главное, соответствующей практики музыкантов и артистов — всего того, что было тогда неосуществимым. В последующие годы мысль о возобновлении оперного спектакля возникала не раз¹³⁹, но перечисленные выше основные объективные причины снова приводили к отказу от проекта. Поскольку музыкальный материал оперы уже становился объектом музыковедческого анализа в работе Г. Осипенко¹⁴⁰ ограничимся наб

¹³⁰ «Увертюра и антракт из оперы “Чечен и Белекмаа” Кенденбия вызвали хорошее впечатление. Очень приятно, что молодой композитор пишет со вкусом и известным мастерством», — из выступления Д.Д. Шостаковича на IV пленуме Сибирской композиторской организации, г. Новосибирск, 1961 г. (Там же. С. 35).

¹³⁷ Данный вариант партитуры находится в личном архиве семьи Кенденбия и был предоставлен нам для общего знакомства вдовой композитора в 2003 году.

¹³⁸ В частности, ведущий режиссер ТМДТ современного периода А. Ооржак предлагал добавить в эти действия фрагменты драматической по характеру музыки из симфонических сочинений Кенденбия, что, на наш взгляд, было бы вполне оправданно с точки зрения театральной органики, а также допустимо в музыкально-стилистическом плане.

¹³⁹ Напомним, что в конце 1980-х гг. чаганские самодеятельные артисты ставили музыкальный спектакль по опере Кенденбия. В 1980-е гг. также шли переговоры между руководством культуры Тувы с Бурятским театром оперы и балета о постановке на его сцене оперы «Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбия, но и этот проект не был доведён до конца.

¹⁴⁰ Анализ оперы, включенный в рукопись учебника по тувинской музыкальной литературе Г. Осипенко, опубликован с нотными примерами в книге: Рождённый петь... С. 59-72.

людениями общего характера. Сам сюжет определял отражение в сочинении Кенденбиля характерных особенностей сказочного и жанрово-бытового типа опер.

Краткое содержание оперы (см. с. 321). Спасаясь от жестокости нойона Бура-Баштыга, арат Адыгжы с сыном Чеченом уходят в тайгу. Оставшаяся в аале невеста Чечена — Белекмаа — ждёт любимого, обещавшего вернуться за ней. Чечен покоряет своими песнями сердце хозяйки тайги — волшебницы Дангыны, которая, желая заполучить Чечена, устраивает ему испытания. Пройдя испытания, Чечен освобождается от чар Дангыны, а отец в это время добывает много пушнины. Отец с сыном возвращаются в аал, где жадный Бура-Баштыг ради богатого калыма задумал отдать в жёны Чечену свою дочь, с целью последующего обмена охотников. Адыгжы прогоняет нойона и напутствует влюблённых Чечена и Белекму. Народ славит Чечена и мечтает об избавлении от гнёта.

Музыкальная драматургия оперы (состоящей из трёх действий с хоровыми прологом и эпилогом) сочетает в себе несколько линий: героико-эпическую, лирическую и жанровую, из которых первая представлена оркестровыми и хоровыми номерами (увертюрой, антрактами ко II и III действиям, хорами пролога и эпилога) и воплощает обобщённые образы родной земли и мечту народа о свободе. Основной план оперы — переплетение ситуаций между реальными и фантастическими персонажами, любовный треугольник Белекмаа — Чечен — Дангына (типа «Любава — Садко — Волхова»), действующий на богато выписанном природном фоне. Природа одухотворена, причём и через характерный для оперного жанра сюжетный мотив об Орфее: звери стали лёгкой добычей Адыгжы, когда слушали песни Чечена, пленившие также Дангыну. Танцевальные сюиты из II действия («Сон Чечена» и «В стане Царевны»), в которых жанровое начало переплетается с фантастической образностью, ассоциируются со сценами из гликинского «Руслана». Г. Осипенко справедливо отмечает переплетение национальных элементов (идущих от жанров *тоол*, *ырлар*, *кожамык*, народных ре- читаций) с традициями русской оперной классики, из которых наиболее близкими для тувинского менталитета оказались неторопливая повествовательность, картинность, замкнутость оперных форм, опора на фольклорный материал¹⁴¹.

Однако преодолеть стереотипность песенных форм и выйти за пределы песенно-романсовой стилистики в хорах, ансамблях, ариях и ариозо композитору не удалось. Психологически недостаточно разработанным также остался речитативный пласт. Поэтому произведение приближается к характерному для советского периода 1930-х гг.

¹⁴¹ Там же. С. 72.

типу *песенной оперы*. Балансируя на границе между национальной музыкальной драмой и собственно оперой, сочинение Кенденбиля, думается, может стать настоящим оперным произведением лишь при условии полноценного исполнения в оперном театре артистами и дирижёром оперной школы. В условиях же драматического театра «Чечен и Белекмаа» действительно всегда будет восприниматься как музыкальный спектакль-сказка, чему также способствует его четкая номерная структура, дающая возможность легкого превращения некоторых сцен из музыкальных в разговорные. Подобные «жанровые модуляции» между оперой и музыкальной драмой имели место в музыкальных культурах республик Средней Азии и Казахстана. При этом для других родственных тувинцам культур (Татарии, Бурятии, Монголии) более характерным стала этапная роль музыкальной драмы, её промежуточное положение на пути от собственно драмы к опере¹⁴².

Отметим, что в качестве единственной сквозной музыкальной темы всей оперы композитор избрал мелодию широко известной народной песни «*Тооруктуг тайга*» («Ореховая тайга»), которая звучит в третьем разделе увертюры, антракте «Тайга» ко 2-й картине и арии Адыгжы из II действия¹⁴³.



¹⁴² Данная точка зрения принадлежит Д. Адылходжаевой. См.: Адылходжаева Д.А. Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстана: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1989.

¹⁴³ В последней редакции оперы, осуществленной композитором в конце 1980-х гг., этот номер был переделан в оркестровое вступление к 3-й картине и транспонирован в F-ауг.

Andante

Ал - дай, таңдым о - даг -

ла - ры А - мыр - ше - лээн а - пыс - чурт - тум.

Не согласимся с Г. Осипенко, назвавшей «Ореховую тайгу» лейтмотивом оперы¹⁴⁴, т. к. данная тема в вышеназванных номерах излагается довольно протяжённо. Но то, что она действительно является по смыслу сквозной, показывает анализ вступительного хора «Песня о родине», интонационные обороты которого обнаруживают ту же пластику в развертывании попевок, что и мелодия «Ореховой тайги»:

Largo

Каш - пал - дар - дан, шу - рап бат - каш

кап - та - тай - же о - рук и - зээн

¹⁴⁴ Рожденный петь... С. 63.

«*Тооруктуг тайга*» стала, по сути, музыкальной *сверхтемой* всего сочинения, в котором сюжетная смысловая основа — борьба героев за своё счастье — определяется могуществом Природы. Показательно, что песня «Ореховая тайга» в опере «Чечен и Белекмаа» впервые в условиях вокально-инструментальных форм обнаружила свою истинную — гимническую — сущность, предвосхитив этим свое «официальное избрание» на роль государственного Гимна Республики Тыва в начале 1990-х годов.

В концертном репертуаре ведущих певиц республики прочное место занял проникновенный Романс Белекмы из 1 действия, по стилистике опирающийся на традиции протяжных песен:



Принципы эпической драматургии, выраженные в опере «Чечен и Белекмаа», а также важная роль хореографических сюит¹⁴⁵ определяют место сочинения Кенденбиля как *основополагающего в истории национальной оперы и балета*.

¹⁴⁵ «Создание же танцевальных номеров в опере «Чечен и Белекмаа» и объединение их в большую хореографическую сцену [...] можно рассматривать как предтечу тувинского национального балета», — считает Г. Осипенко (там же).

Опера «Чечек» С. Бюрбе по одноименной поэме Сергея Пюр- бю была сочинена в 1966 г., вскоре после постановки «Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбиля. В 3-актном спектакле действуют следующие герои: *Чечек* (7-летняя девочка, затем 17-летняя девушка), молодой 20- летний парень *Мерген*, пожилой охотник *Хая* с женой *Кара-Кадай*, местный правитель-хан *Дүрзүң-мэрец*, его сын *Моңзууле*, прислужник хана *Шириин-Бошка*, *дүжуметтар* (дужуметы — чиновники на службе хана) , *Элбек-Кызыл*—военный арат-революционер, красноармейцы, народ. Выбор имени для охотника, смело выражающего в своих высказываниях истинное отношение простого народа к ханам, не случаен: твёрдость характера и принципов героя ассоциируется с надежной твердыней гор (хая — скала).

Содержание оперы: (Пролог) Вечер, гроза. Разоренный аал. Маленькая Чечек зовёт родителей, которые лежат рядом мёртвыми. Девочку подбирает охотник Хая. (I действие, 1-я картина) Прошло время. Девушка живет у приёмных родителей. Повзрослев, она встретила Мергена. Молодые полюбили друг друга. К юрте Хая приходит прислужник мейрена Шириин-Бошка с требованием дани. Старый охотник говорит, что не может выплатить дань, поскольку добычи давно не было. Шириин-Бошка уходит с угрозами забрать последнюю корову. Чечек сравнивает таких людей со зверями. Приходит Мерген. Любовный дуэт. Молодежь устраивает ночные игры и гуляния. Чечек думает о том, что обидчики простых людей должны получать справедливое возмездие. Сын мейрена Монзууле в грубоватой форме предлагает Чечек выйти за него замуж. Чечек отвечает отказом. Монзууле нагло хватается за девушку, но тут вовремя появляется Мерген, который ударом валит Монзууле. Молодые скрываются. Обидчик лежит без сознания. Проходящие рядом в темноте дужуметы принимают лежащего без движения Монзууле за чёрта и убегают. (2-я картина) На следующий день в юрту Хая, где хозяева мирно занимаются своими хозяйственными делами (Кара-Кадай шьёт, Хая чистит ружьё), приходит Шириин-Бошка и передает волю Дурзун-мейрена — Хая должен отработать на хана. Хая выражает свой отказ в довольно смелой форме, смеясь вслед уходящему Шириин-Бошка. Хая поёт о том, что если даже нет скота и человек беден, его богатство заключено в тайге. Явившиеся дужуметы хватают и насильно увозят Хая. Кара-Кадай и Чечек плачут. (II действие, 1-я картина) Суд хана над Хая. Хая проклинает своих поработителей. Расправа над смелым охотником. В юрту к Кара-Кадай и Чечек, которые оплакивают Хая, приходят Элбек-Кызыл и Мерген. Услышав историю про Хая, Элбек-Кызыл рассказывает о красных. Входят красные партизаны. Элбек-Кызыл и Мерген уходят с ними. (2-я картина). Ночь. Осенняя поляна. Мерген поёт о любимой. Ойтулаш. Романс Чечек о любви к Мергену. Молодежь расходится. Оставшийся Монзууле поет частушку и адрес Чечек. Чечек снова отвечает ему отказом. Монзууле хочет ударить Чечек. Появляется Мерген, происходит его объяснение с Монзууле. В результате борьбы Мерген выкидывает соперника за сцену. Возвращается молодежь. Чечек боится

за любимого. Мерген уверен, что народ не даст его в обиду. (III действие) Чечек грустит в своей юрте, думает о Мергене. Монзууле же в своей юрте наряжается, готовится к пиршеству, т.к. его отец решил сватать девушку силой. Появляется Мерген и уговаривает Чечек бежать. Собравшихся сбежать молодых хватают джуметы. Раздаётся выстрел. Счастью влюбленных помогают вовремя пришедшие красноармейцы, побеждающие джуметов. Народ прославляет свободу и расцвет жизни в родной стране.

Сюжет оперы предопределил в сочинении С. Бюрбе черты жанрово-бытового, социально-бытового и исторического оперных типов, которые, однако, занимают подчинённое место, поскольку музыка автора больше сосредоточена на раскрытии лирического мира чувств влюбленных. Именно лирические страницы являются, на наш взгляд, наиболее выразительными в общей музыкальной канве произведения. Среди них — ария Чечек из III действия «Мерген, где ты, дорогой мой?»:



Впервые в истории тувинской музыки в оперном жанре представлена древняя форма традиционной культуры — *Ойтулааи*, которая через четыре десятилетия найдёт своё новое воплощение в музыкальном спектакле С. Бадыраа «Буян-Бадыргы»¹¹⁶. Сама традиция *ойтулааи* предполагает обращение к стилистике *кожамык*, что и делает С. Бюрбе, опираясь на традиции данного жанра в построении небольших хоровых номеров (в сценах ночных молодежных гуляний I и II действий), основанных на одной теме:



¹¹⁶ Заметим, что в условиях советской идеологии обращение к подобной обрядовой сцене было смелым шагом со стороны автора, ведь *ойтулааи* считался постыдным пережитком прошлого и был официально запрещен в эпоху ТНР.

VI действии в молодёжной сцене танцевальный номер назван автором «*Ак ыяш*» («Белая палочка»)¹⁴⁷. Отметим, что автор в оперных сценах намеренно не цитирует мелодий народных песен, достаточно свободно претворяя их стилистику в своей музыке. Народные темы использованы в увертюре¹⁴⁸, написанной в свободно трактованной сонатной форме со вступлением и сокращенной репризой: вариант мелодии «Ореховой тайги» — во вступлении, «*Дыңгылдай*» — в главной теме, мелодия народной монгольской песни — в побочной теме¹⁴⁹. Во II действии композитор удачно использовал приём диалога главных героев на фоне хора, сначала изображающего ночные переклички групп молодежи («*Оой! Ээй!*»), затем становящегося звуковой педалью (пение хора закрытым ртом), а после превращая сцену из жанровой зарисовки молодёжных гуляний в картину народной поддержки Моргена, только что расправившегося с Монзууле — «*7м- илелгеже буруигаар!*» («Вперёд, к победе!»). Знак современности и одновременно яркий стилизованный контраст — оркестровое звучание революционной песни «Вихри враждебные веют над нами» в сцене появления красноармейцев. Автор стремился раскрыть музыкальными средствами характеры главных героев — нежной, эмоционально-открытой Чечек, сильного и надёжного Моргена, имеющего чувство собственного достоинства Хая, самоуверенного и поверхностного Монзууле. Как и в опере Кенденбиля, автору «Чечек» удалось создать разноплановые характеристики героев, однако до психологической разработки характеров в первых тувинских операх дело не дошло.

Обрисовка обобщённого образа угнетателей привела к появлению в опере темы, которую можно условно назвать «лейтмотивом зла»: краткая попевка впервые появляется в прологе (призывы маленькой Чечек к родителям — «*Авай! Ачай!*»), затем — в несколько изменённом виде в сцене появления дужуметов в юрте Хая и сцене суда над Хая:



¹⁴⁷ Традиционная для *ойулааш* молодёжная игра с эротическим смыслом.

¹⁴⁸ Партитура увертюры к опере «Чечек» помечена 1972 годом.

¹⁴⁹ Факт цитирования монгольской мелодии в увертюре Бюрбе первой отметила А.Д.-Б. Монгуш.



Сценический план оперы предполагает развернутые массовые сцены (хоры, танцы), но они не играют ведущей роли в музыкальной драматургии целого, уступая по значению и оттеняя лирический план, в чём также проявляются характерные для тувинской музыки национальные черты. Отметим, что С. Бюрбе, в отличие от Р. Кенденбиля, проявил стремление к преодолению номерной структуры, оформляя сцены как сквозные (хотя музыкальная ткань всё же достаточно ясно членится на номера). Сквозному развитию способствуют: повторяющаяся тема-*кожамык* в молодёжных хорах, «лейтмотив зла», интонационные связи между разными номерами лирической линии. Музыка оперы (за исключением увертюры) не была оркестрована и существует в форме авторской рукописи клавира, материал которого позволяет судить о некоторой незавершенности произведения (особенно во II и III действиях)¹⁵⁰, которое, тем не менее, показало индивидуальный подход автора не только в тяготении к сквозной структуре целого, но и его поиски в сфере гармонических средств: наряду с классической гармонией, присутствуют пентатонные созвучия, а также попытки выхода за пределы диатоники (например, в средней части поэтической арии Мергена в начале сцены *ойтулааи* II действия). Анализ «Чечек» С. Бюрбе позволяет сделать вывод о том, что данное сочинение (несмотря на отсутствие сценического воплощения) играет важную роль в истории музыкально-театральных жаров Тувы, демонстрируя новый подход к жанру оперы, и вместе с «Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбиля определяет основные содержательные типы музыкально-сценических произведений в республике — *сказочно-легендарный и историко-бытовой*.

Историко-бытовой тип через тему современной жизни Тувы в несколько ином ключе предстаёт в произведении **Вл. Тока «Её должность — жена лесника»**, жанр которого определён автором как рок-опера. Пьеса Е. Тановой в двух действиях и пяти картинах, шедшая в театре с 1983 г. с музыкальным оформлением А. Танова, по предложению приехавшего приглашённого режиссера С. Петренко была

¹⁵⁰ Несколько странным кажется нам музыкальное завершение оперы (тихая минорная мелодия в басу на фоне тремолирующих гармоний), не соответствующее радостному настроению заключительной сцены.

переделана в рок-оперу. Композиторскую работу поручили Вл. Тока, который написал более 20 музыкальных номеров (увертюру, песни, ансамбли, хоры и оркестровые фрагменты). Артисты начали репетировать свои партии с концертмейстером, но до завершения театральной постановки (которую уже начали анонсировать как первую тувинскую рок-оперу) в силу ряда досадных обстоятельств дело не дошло¹⁵¹. В итоге, сочинение Тока остается до сих пор неизвестным тувинскому слушателю. Авторская рукопись клавира (с указанием инструментов в ряде мест для будущей, так и не осуществленной, оркестровки) помечена 1988 годом.

Содержание спектакля: (I д., 1-я картина) Времена перестройки. В густом кедровом лесу, в полной гармонии с природой живёт семья лесника. Долзат (жена лесничего) учит молодую девушку Долаану собирать лекарственные травы. Звучит хор о силе природы. В лесу раздаётся выстрел. Слышны звуки подъезжающей машины. Долаана уходит. Из города приехали дочь лесничих Саяна с егерем Эдер-оолом и подругой матери Долгар. Долгар предлагает Долзат испробовать самогона, который делает сама. В разговоре бывших подруг выясняется, насколько теперь разный у них взгляд на жизнь. Потребительски относится к лесным богатствам и Саяна. После отъезда Саяны и Долгар из леса приходят Долаана и Слава (внук Долзат). Они принесли раненого маралёнка, мать которого убили браконьеры. Сообщив о ЧП в охотинспекцию по заданию лесника, ведущего слежку за браконьерами, Долзат с Долааной и Славой выхаживают слабенького маралёнка, поют ему колыбельную. (2-я картина) Раненый браконьерами в ногу лесник Сандан сидит возле дерева. Его верный пёс убит. Лесника находят жена, внук и Долаана. Раненый браконьерами медведь чуть не напал на них, но его отпугнул шум вертолета. Медведь снова возвращается, и Долзат уговаривает медведя не трогать людей. Зверь уходит. Приходят Эдер-оол и охотиинспектор, но Сандан не может дать приметы браконьеров, т.к. те замаскировали свою внешность. Раненого Сандана увозят под руки из леса. (II д., 3-я картина) В лесу. Хор деревьев. Долзат, Слава и Долаана обходят молодые посадки деревьев. Некоторые деревца свалены, на них привязаны разноцветные ленточки. Долзат рассказывает молодёжи о старинных обычаях предков, о своем почитании природы. По запаху костра Долзат догадывается, что наверху браконьеры сделали привал. Она направляет детей к инспектору, а сама решает изучить ситуацию и по возможности задержать преступников. (4-я картина) Три браконьера и егерь Эдер-оол отдыхают под густым кедром. Эдер-оол привез водки и напоил браконьеров, которыми оказались даргалары (начальники). Заметив подходящую Долзат и не желая ссориться с ней, Эдер-оол уходит.

¹⁵¹ Данная информация сообщена нам автором пьесы. Запись беседы с Е.Д. Тановой. 19 апреля 2005 г., г. Кызыл. Личный архив Е.К. Карелиной.

стреляет в воздух, когда преступники пытаются уехать на машине. Но браконьеры обезоруживают Долзат и привязывают её к дереву. Вернувшийся Эдер-оол делает вид, что не знает о случившемся, освободив Долзат от верёвок. Хор зверей — о людской жестокости и о своей защитнице Долзат. (5-я картина) Избушка лесника, возле которой ходит выздоровевший мальчонка. Долзат в доме одна, рассматривая изъятые у ягодников железные гребки¹⁸², негодует о жадности людей. Приезжают Саяна с Эдер-оолом и Долгар, рассказывают, что Сандан в больнице идет на поправку. Дочь преподносит матери дорогие кофту и платок, а потом говорит, что подарки Долзат присланы людьми за услугу: надо выступить в суде свидетелем по поводу нападения тех браконьеров и дать ложную информацию, чтобы не пострадал один из них — начальник Саяны. Долзат в ярости от предлагаемой взятки. Долгар грозит выдать всем тайну Долзат. В этот момент в избу входит приехавший из города лесник Сандан. Внук с радостью бросается к дедушке. Раздосадованная Долгар злорадно сообщает, что Саяна — дочь Долзат не от Сандана. Сандан выгоняет Долгар. Потрясенная Саяна плачет, а родители успокаивают дочь, говоря, что в жизни людей — как и в природе, бывают и тучи, и грозы, но после встанет радуга и светит солнце... Хор о силе природы.

С точки зрения жанра сочинение Тока является, как представляется, всё же не рок-оперой, а *мюзиклом*, поскольку не содержит важных стиливых признаков рок-музыки (характерных риффов, ритмоформул). Однако при условии исполнения рок-музыкантами (на соответствующем инструментарии и с добавлением импровизационных вставок), материал мог бы прозвучать и как национальная рок-опера¹⁵³. Зато эстрадно-джазовая стилистика представлена в полной мере, причём с характерным национальным колоритом, что было свойственно манере Тока ранее и в других театральных работах, а также уже было с успехом опробовано в концертной практике филармонического ВИА «Аян» (популярность которого в 1980-е гг. была весьма высокой).

Авторская рукопись клавира содержит 11 сольных, 10 ансамблевых, 4 хоровых и 4 оркестровых номера. Среди сольных

¹⁵² Приспособления для более эффективного сбора лесных ягод, которыми повреждаются ягодные растения.

¹⁵³ Историческая преемственность рок-оперы по отношению к мюзиклу также объясняет некоторую двойственность жанровой природы подобных знаменитых сочинений периода 1980-х (таких, как «Призрак в опере» Э.Л. Уэббера или «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова). См., в частности: *Дат,ко Л.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля. Л., 1977; *Четыркина Л.И.* Рок-опера как жанрово-стилевое явление // А. Пушкин. Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность: материалы междунар. науч.-практ. конгр. поев. 200-летней годовщины со дня рождения поэта (24-26 мая 1999 г., Дни славянской письменности и культуры). Владивосток, 1999. Ч. II. С. 170—175.

и две арии Долзат, ария Долгар, но и номера речитативного плана (речитатив Долзат об обрядах, появление Эдер-оола в конце 3-й картины, номер Долгар о силе взятки). Однако как это часто бывает в мюзиклах, ансамблево-хоровые и хореографические сцены оказываются более важными в развитии музыкальной драматургии. Смысл произведения раскрывается через противопоставление двух сюжетных линий: 1) природы и её защитников; 2) разрушителей и безнравственных потребителей природы. В первой линии важное место занимают хоры — хор деревьев, хор зверей, хор «Наша кормилица» и обрамляющий всё сочинение хор о силе природы, музыка которого наполнена спокойствием и внутренней гармонией. Одухотворение природы выражено через трепетное общение человека с растениями и животными, традиционное обращение в № 8 к особо почитаемому зверю — хозяину тайги «Хайыракан, ориээ...» («Медведь, помилуй...»), а особенно в нежной колыбельной, которую Долаана и Слава поют больному маралёшсу. На наш взгляд, «Колыбельная маралёнку», в стилистике которой отчётливо угадывается влияние колыбельной Клары из «Порги и Бесс» Дж. Гершвина — один из лучших номеров мюзикла Вл. Тока:

В спокойном движении

Противоположная сюжетная линия, проводимая через вокальные номера наглой Долгар, малодушного Эдер-оола и браконьеров, наиболее ярко раскрывается в хореографических эпизодах — сцене погони браконьеров за маралами (№ 6а), а особенно в грубых танцах браконьеров, завершающих их пьяные песни в № 15 и № 17. По

сколько музыкальные характеристики главных героев не получились у композитора достаточно рельефными, то именно противопоставление отмеченных выше хоровых и хореографических номеров создаёт основной стержень контраста образных планов в музыкальной драматургии целого. Национальная специфика данного мюзикла состоит прежде всего в сюжете с его традиционной природоохранной философией, которая нашла своё современное художественное воплощение в совместном «экологическом» проекте Тановой — Тока. Среди тувинских композиторов Владимир Тока выделяется особым тяготением к различным жанрам музыкального театра.

Владимир Салчакович Тока (16.06.1942-10.05.2008) родился в Кызыле, в семье ведущих политических деятелей Тувы. Отец — Салчак Тока — первый секретарь Тувинского обкома КПСС, один из основоположников тувинской литературы. Занятия музыкой начались в 1950 году в Кызылской ДМШ (класс фортепиано Е.Р. Близнюк). Его брат Виктор таюке учился в ДМШ по классу баяна. После окончания общеобразовательной школы, оба брата поехали в г. Новосибирск для продолжения своего музыкального образования. С 1960 г. — учёба на подготовительном отделении консерватории, с 1962 г. — братья Тока стали студентами

I курса НГК (Владимир — фортепианного факультета, Виктор — народных инструментов). Владимир Тока получил отличную школу фортепианного исполнительства под руководством профессора М.С. Лебензон, которая передала ему свою любовь к музыке С.В. Рахманинова (в репертуаре Владимира были Первый и Второй фортепианные концерты). В эти годы молодой пианист начал свои первые самостоятельные творческие опыты, начав не с песен (как большинство начинающих композиторов), а с крупных инструментальных форм, сочинив для фортепиано с оркестром поэму «Тувинские пейзажи» и концерт «Улан-Цэцэг» («Красный цветок»). К сожалению, Владимир, проучившийся на 1-2 курсах, по ряду личных обстоятельств не завершил своё обучение в консерватории. Вернувшись в Кызыл, он стал работать концертмейстером в музыкально-драматическом театре. 1964-1966 гг. — служба в армии. С образованием симфонического оркестра стал работать в нём вместе с братом Виктором (который уже в консерватории показывал большие успехи в классе оркестрового дирижирования И.Г. Чудновского, что и определило дальнейшую карьеру Виктора как ведущего дирижёра тувинского симфонического оркестра). Продолжая свои композиторские опыты, Владимир ощущал острую нехватку профессиональных знаний, и в этом плане очень полезной оказалась стажировка в 1972 г. в Ленинградской консерватории в классе А.Д. Мнацаканяна. 1970-1980-е гг. — время наивысшей творческой активности Владимира Тока. Среди сочинений этих лет: симфонические поэмы «Ай-кыс» («Лунная девушка»), «Воспоминание о прошлом»,

ряд концертов для скрипки и флейты с оркестром, «Ноктюрн» для гобоя соло с оркестром, музыка к драматическим спектаклям («Маугли», «730 дней и ночей», «Звёздные мастера», «Маленькие трагедии», «Кровавая свадьба»), к хореографическим постановкам ансамбля «Саяны» («Памятник», «Танец шамана», «Тувинский танец», «Танец с пиалами» и др.), балет «Кодур-оол и Биче-кыс», рок-опера «Её должность — жена лесника», множество инструментальных произведений (фортепианный дуэт «Енисейская акварель», «Пастушок» для гобоя и фортепиано, Элегия для скрипки и фортепиано, фортепианные прелюдии, этюды и др.), романсы и песни. Среди немногочисленных сочинений периода 1990-2000-х гг. — балетные партитуры спектаклей *«Ынакгылдың күжү»* («Сила любви») и «Рождение героя» (по сути, новый спектакль, основанный на музыке балета «Кодур-оол и Биче-кыс»), В 1984 г. был принят в члены Союза композиторов СССР, в период 1997-1998 гг. возглавлял Союз композиторов Тувы. До конца жизни работал артистом симфонического оркестра, постоянно помогал самодеятельным композиторам в оркестровке их композиций, был одним из первых джазменов Тувы. Заслуженный артист Тувинской АССР (1984), Лауреат Государственной премии Республики Тыва (1994), Народный артист Республики Тыва (2003)¹⁵⁴.

Сказочная тема, привлекавшая Тока в связи с музыкальным оформлением кукольного спектакля «Кодур-оол и Биче-кыс» (поставленного в филармоническом «Театре сказок» режиссером И. Чекер-да)¹⁵⁵, а также работа над партитурой симфонической поэмы «Биче-кыс» (на тот же сюжет), в итоге, привела композитора в конце 1980-х гг. к созданию балета **«Кодур-оол и Биче-кыс»**. К сожалению, не представилась возможность изучить полный текст балета Вл. Тока, ознакомление с произведением ограничилось лишь либретто и клавиром двух номеров (Адажио и «Танец маралят»), переложенных автором для флейты и фортепиано. Либретто по сюжету сказки отца композитора для двухактного балета написал В. Сторожков.

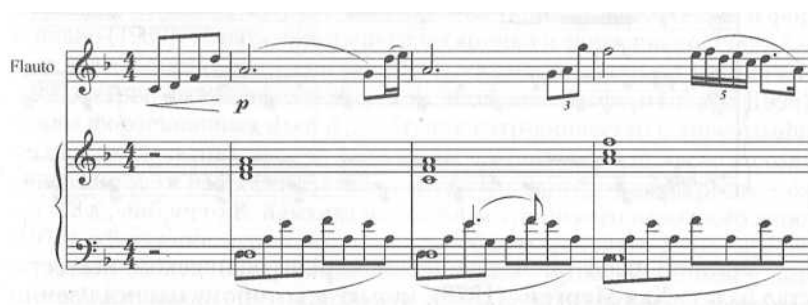
Содержание балета: (1 акт, 1-я картина) Охотники несут дань богачу Бура-Баштыгу. Не повезло с добычей Кодур-оолу и его старому отцу. Богач со своими приспешниками издеваются над ними. Биче-кыс хотела вступить за охотников, но грозный взгляд её хозяина Бура-Баштыга осадил девушку. (2-я картина) Не желая покоряться богачу, старый охотник с сыном решают уйти в тайгу. Кодур-оол прощается с любимой Биче-кыс. За ними подглядывает Чылбаккай, которая тоже любит Кодур-оола и решается при

¹⁵⁴ Биографическая справка подготовлена нами на основе рукописных материалов З.К. Казанцевой (Лекции по тувинской музыкальной литературе, очерки к готовящейся монографии о Вл.С. Тока), с привлечением собственных материалов (Беседа с Вл.С. Тока, г. Кызыл, сентябрь 2007 г. Личный архив Е.К. Карелиной).

¹⁵⁵ О кукольном спектакле с музыкой Тока нам сообщил В.С. Нанактаев.

знаться ему в своих чувствах. Но он остаётся верен своей Биче-кыс и уходит в лес. (II акт, 3-я картина) Кодур-оол в лесу. Играет на бызанчы и поёт о своей любимой. Внезапно появившаяся из скалы царевна — хозяйка этих мест — увлекает Кодур-оола в свои владения. (4-я картина). Биче-кыс в своей юрте скучает по Кодур-оолу. Приходит Бура-Баштыг и пытается насильно овладеть девушкой. Биче-кыс, плеснув в лицо богачу кумысом, убегает. (5-я картина) Несмотря на то что царевна гор сулит Кодур-оолу большие богатства, юноша не может отказаться от любимой Биче-кыс и уходит от царевны. (6-я картина) Кодур-оол и отец возвращаются в свой аал с такой богатой добычей, что Бура-Баштыга охватывает зависть, и он предлагает охотнику женить Кодур-оола на своей дочери Чылбакай. Но счастью Кодур-оола и Биче-кыс уже никто не может помешать. Влюблённых, с честью прошедших через все испытания, приветствует простой народ.

Поскольку сюжет балета «Кодур-оол и Биче-кыс» полностью перекликается с либретто оперы «Чечен и Белекмаа», можно сделать вывод о содержательной близости этих сочинений. Музыкальная же стилистика, очевидно, будет отличаться, что уже заметно по имеющимся фрагментам. Судя по цифровым отметкам, Адажио (цц. 21-24) относится к I акту, а «Танец маралят» (цц. 121-124) — ко II акту балета. Оба номера из балета демонстрируют характерную для стиля Тока тональную «текучесть»: тональный план «Танца маралят» — F-D-E-Fis-C, Адажио начинается в d-moll, заканчиваясь в C-dur. Адажио из балета «Кодур-оол и Биче-кыс» стало весьма репертуарным в концертной практике музыкантов-солистов¹⁵⁶. Основная лирическая тема Адажио, в которой романсовость сочетается с декламационностью, в процессе развития достигает высокой экспрессии. Композитору удалось в этой музыке достичь того уровня музыкального самовыражения, когда естественно соединяются «высокое» и «доступное»:



¹⁵⁶ Оно исполняется не только флейтистами, но также в последнее время бызанчистами в сопровождении фортепиано или тувинского национального оркестра.



Обрамление «Танца маралят» весьма резкими, колоритными звучаниями создаёт театрально-зримый образ прыгающих, игривых животных. В середине номера композитор процитировал тему народной песни «Сайыр-Аксы» («Устье реки Сайыр»), которую окружил авторскими темами, созданными на основе характерных фольклорных оборотов, отчего музыкальная линия небольшого танца получилась единой и стилистически органичной:

Flauto

Этапной работой в тувинском хореографическом искусстве стал балет «Хая-Мерген» (1979), музыку к которому написал ленинградский композитор П. Геккер.

Пётр Абрамович Геккер (15.03.1945 г.)—уроженец Ростова-на-Дону, там же закончил музыкальное училище. Продолжил обучение на компо

зиторском факультете Ленинградской консерватории, где занимался у проф. Б. Арапова и проф. В. Цытовича (класс оркестровки Б. Тищенко, класс анализа С. Слонимского, класс полифонии И. Пустыльника). Консерваторию закончил в 1971 г., в 1976 г. был принят в члены Союза композиторов СССР. Симфонические и камерные произведения П. Геккера часто звучат в Большом и Малом залах Санкт-Петербургской филармонии, Концертном зале академической капеллы, в Москве, различных регионах России, а также в Испании, Германии, Канаде, Коре, США, Израиле и др. странах. В 1988-1991 гг. П. Геккер был музыкальным руководителем первого в Ленинграде ансамбля еврейской песни. С 1999 г. как пианист играет в составе «Клезмер-трио» (СПб). Всегда увлекался джазом, был руководителем большой концертной группы Ленконцерта, в котором проработал 20 лет. Отсюда интерес к сочинению в джазовоэстрадной стилистике: неслучайно песня «Вальс белых цветов» стала дипломантом Всероссийского конкурса композиторов им. А. Петрова (2008). В творческом портфеле композитора — симфонические и хоровые партитуры: Концертино для флейты, скрипки и оркестра (1971), «Каприччио» для скрипки с оркестром (1978), Кантата для смешанного хора и оркестра на стихи Е. Евтушенко (1982), «Баллада» для оркестра (1983), Фантазия «Иерусалаим» для хора и оркестра на тексты из Библии (1992), Концерт для скрипки, струнных и клавесина (1992), оркестровая пьеса «Высокий полёт» (1997), Концерт для кларнета, струнных и ударных (2003), «Нигун» — концерт для скрипки и струнных (2005). Широко представлены камерные жанры, среди которых: «Четыре жёлтые баллады» для голоса и фортепиано на стихи Ф.Г. Лорки (1971), струнный квартет (1972), «Пять четверостиший О. Хайяма» для тенора и фортепиано (1973), вокальные циклы — для сопрано, флейты и ударных на ст. Ли Бо (1974), «Лирические страницы» на стихи А. Майкова и М. Цветаевой (1986), «Композиция» для двух скрипок solo и джаз-октета (1977), «Композиция» для подготовленного рояля (1978), Соната для виолончели и фортепиано (1987), Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1988), Соната-медитация для скрипки и фортепиано (1989), Соната для кларнета и фортепиано (1990), «Композиция» для скрипки solo (1991), «Трио-фантазия» для кларнета, виолончели и фортепиано (1995), циклы фортепианных пьес и др. Тесное сотрудничество с хореографическими коллективами ряда национальных республик привело к созданию балетов (и на их основе симфонических сюит): «Хая-Мерген» — балет в 2 д., либретто В. Камкова по мотивам тувинского народного эпоса (1979), «Весенние игры» — одноактный балет, либретто В. Катаева по якутскому эпосу (1981), «Богатырские игры» — одноактный балет, либретто А. Кузнецова (1981), Балетные сцены по чукотскому эпосу, либретто Г. Ковтуна (1982), хореографическое представление «Пам». либретто Г. Алексилзе

в Санкт-Петербурге¹⁵⁷. Среди последних сочинений композитора — «Легенда Кумранских пещер» для симфонического оркестра (2008).

Композитор, по его собственному признанию, всё время держал в центре внимания фольклор и национальные аспекты различных музыкальных культур: неслучайно в его творческой биографии — годы тесного сотрудничества с хореографическими коллективами Тувы, Якутии, Бурятии, Чукотки. История появления спектакля «Хая-Мерген» была тесно связана с развитием ансамбля «Саяны» и необходимостью обновления репертуара. Под руководством И.Р. Штокбанта на базе творческой мастерской эстрадного искусства г. Ленинграда артисты ансамбля «Саяны» повышали своё мастерство, готовили новые номера и в том числе — «Хая-Мерген» как часть новой концертной программы¹⁵⁸. Поскольку профиль ансамбля «Саяны» — народный танец, было решено остановиться на форме *хореографического представления* (своеобразной промежуточной форме между танцевальной сюитой и собственно балетом). Тем не менее данный проект, созданный балетмейстером В. Камковым, композитором П. Геккером и артистами ансамбля «Саяны», можно по праву считать *первым тувинским национальным балетом*. Сценарий, созданный В.Е. Камковым и В.Т. Коноваловой на основе изученных в Туве и Ленинграде разнообразных материалов (литературно-этнографических, историко-археологических), опирается на сюжетные мотивы многих народных тувинских легенд. Главный персонаж — Хая-Мерген — собирательный образ народного героя¹⁵⁹. Основная идея спектакля - борьба простых людей с угнетателями за своё счастье — весьма типична для искусства эпохи социализма.

Содержание балета: (I акт, 1-я картина) Древний аал. Мужчины посвящают в охотники юношу Хая-Мергена, демонстрирующего своё искусство в стрельбе из лука и верховой езде. Среди девушек Хая-Мерген замечает прекрасную Ангыр-Чечен. Они 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.

¹⁵⁷ Справка составлена на основе материалов, предоставленных самим композитором.

¹⁵⁸ Об истории постановки «Хая-Мерген» подробно см.: *Ондар И.О., Карелина Е.К.* «Хая-Мерген» - первый тувинский балет // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. Вып. 2 / ред.-сост. Е.К. Карелина. Кемерово, 2006. С. 94-102. Добавим со слов солистки Е.М. Салчак и художественного руководителя В.С. Нанактаева, что вся репетиционная работа шла в Ленинграде, там же шились костюмы, готовились декорации, делалась оркестровая аудиозапись музыки, и там же произошла первая сдача спектакля (вторая состоялась в Туве).

¹⁵⁹ *Хая* — скала; *мерген* - 1) мастер, умелец; 2) мудрый.

Мужчины прощаются с женщинами и идут защищать родной аал, но им не удаётся остановить врага. Хан-Кучу разоряет аал и уводит в неволю женщин. (II акт, 2-я картина) На пепелище родного аала возвращается израненный Хая-Мерген. Его товарищи пали в неравном бою. В сознании юноши возникает образ Ангыр-Чечен, угнанной в неволю. Хая-Мерген клянётся отомстить врагу. (3-я картина) Стойбище Хана-Кучу. Коварный хан и его люди торжествуют победу, глумятся над полонёнными 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.

Перед ленинградским композитором стояла непростая задача — передать в своём сочинении национальные особенности тувинской музыки, поэтому пришлось приехать в Туву, где им было прослушано много аудиозаписей фольклора из фондов ТНИИЯЛИ. В итоге, П. Геккеру удалось создать музыку остро современную и в то же время передать многие характерные национальные нюансы без прямого цитирования народных тувинских тем, что было отмечено критиками^{11,0}. Важным качеством музыки П. Геккера оказалась её хореографическая пластичность, которую хорошо восприняли артисты ансамбля «Саяны». По свидетельству Е.М. Салчак (главной исполнительницы партии Ангыр-Чечен), балетмейстер и композитор даже удивлялись, что тувинские артисты так легко «схватывают» сложную ритмику музыки, которая могла бы быть непросто воспринята столичными артистами. Всё дело в том, что П. Геккеру удалось воплотить особенности тувинской метрики, с её характерной переменностью, что и было воспринято тувинскими артистами как нечто привычное, «родное». Отметим, что спектакль открывался Прологом, в котором выходили хомеисты ансамбля «Саяны» со Сказителем (Б. Монгуш), певшие в народной манере. Это усиливало национальный колорит и одновременно напоминало античный хор¹⁶¹. Далее начиналось собственно хореографическое представление в двух актах, музыка которого звучала уже в аудиозаписи, сделанной ленинградскими музыкантами на Ленрадио под управлением Р. Мартынова. Партию

¹⁶⁰ Как отмечал тувинский музыковед В. Сапельцев, «к чести П. Геккера, он не шёл лёгким путём цитирования фольклора, хотя и оно имеет место: “Женский танец”, “Скачки”, “Общий праздничный танец”. Автор не упустил возможности использовать и национальные инструменты: хомус (полёт стрелы), подражание звучанию игила и струнным щипковым, шаманский бубен. Это придаёт представлению фольклорную достоверность» (Сапельцев В. Первая ласточка // Тувинская правда. 1979. 27 марта).

¹⁶¹ Пример включения хора в советском балете Б. Асафьева «Пламя Парижа» дал возможность в тувинском балетном спектакле использовать традиционные формы — горловое пение и речитацию в стиле *тоол*.

ра балета рассчитана на специальный оркестровый состав: помимо полной группы струнных — 2 флейты (одна используется также как альтовая), английский рожок (от гобоев композитор отказался), басовый кларнет, 2 фагота, 2 валторны, фортепиано, арфа, литавры, тарелки, треугольник, большой барабан, 2 том-тома, вибрафон. По сути, это камерный оркестр, тембровые возможности которого автор использует по максимуму, добиваясь оригинальных звуковых эффектов, например: подражания наигрышам на дошпулуре в звучании группы струнных *pizzicato* в мужском танце I акта (тт. 33-44) или традиционным инструментальным оборотам типа игильного «узун-хоюг» в партии альтов (перестроенных на 4/2 тона) — в середине женского танца I акта (тт. 333-353, 362-372), утонченной звукописи в обрамлении того же женского танца, создаваемой сочетанием скрипок *divisi*, флажолетов первых скрипок, арпеджированных аккордов арфы, *glissandi* вибратона и лёгких «штрихов» тарелок и треугольника (тт. 298-304, 431-438), жуткой картины нашествия злых сил, создаваемой *glissandi* по струнам рояля, ритмизованными ударами педаль и кластерными аккордами рояля, *col legno* струнных и агсо за подставкой на одной, двух, трех или четырех струнах (конец I акта), разнообразными приемами игры на рояльных струнах с акустическим усилением (картина боя из II акта). К примеру, авторская запись эпизода из II акта, характеризующего силы зла:

Handwritten musical score for a piano and strings. Section A is marked with a circled 'A' and a downward arrow, with the tempo '≈ 60'' and the instruction 'gliss. a corde'. It features a complex, dense texture with many wavy lines and notes. Section B is marked with a circled 'B' and the tempo 'Adagio'. It features a more sparse texture with notes and rests. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'.

Стилистика балета «Хая-Мерген» П. Геккера вызывает ассоциации с лучшими образцами мировой музыки: страницами «Весны священной» И. Стравинского, симфонических и театральных сочинений Б. Бартока и Д. Шостаковича, авангардными опусами членов французской «Шестёрки». Элементы сонористики соседствуют с полимодальностью, а также широко применяемым приемом *ostinato*, который нередко становится главным композиционным стержнем в развитии музыкальных форм. Партитура построена по сквозному принципу, но имеет внутреннее деление на сцены и номера, каждый из которых отличается звуковой характерностью, достигаемой благодаря тембровым краскам и подчеркнутой рельефности ритма. В условиях такой стилистики обращение к фольклорному материалу не могло идти без активного творческого переосмысления (что, как считает автор, является абсолютно закономерным и необходимым). Например, в теме танца лучников из I акта прослушивается свободно переинтонированная мелодия народной песни «*Кадарчи*» («Пастух»), в главной теме последующей сцены скачек — угадываются отдельные обороты из «*Дасей-оо*» и «*Дэгээ баары*». Приведём в пример также основную тему женского танца из I акта (мелодию экспонирует английский рожок), сочетающую характерные попевки из разных тувинских народных песен — таких, как узун ыры «*Ко ңзургай*», застольная при подношении пиалы («*Дашка тудар*») и оней ыры (колыбельная):



Балет «Хая-Мерген» сам композитор считает одной из капитальных своих работ. Органичность музыкальной драматургии, яркая

театральность и танцевальность материала, а также несомненные художественные достоинства партитуры делают это произведение одним из лучших сочинений на тувинскую тему, созданных за пределами Тувы. Однако в те годы музыка Геккера, получившая достойную оценку местных музыковедов¹⁶², выделялась на фоне большинства сочинений тувинских композиторов как слишком смелая (по-на- стоящему «авангардная»), К большому сожалению, постоянные гастроли ансамбля «Саяны» по республике и объективные условия сельских домов культуры не способствовали долгой жизни постановочного проекта, который пришлось урезать, постепенно превратив двухактный балет в набор отдельных концертных номеров¹⁶³. Для использования материала балета в концертных выступлениях ансамбля «Саяны» местный симфонический оркестр (для которого П. Геккер произвел соответствующие изменения в инструментовке) сделал аудиозапись «Танца лучников» и «Скачек» из I акта.

Творческое сотрудничество ансамбля с П. Геккером позже привело к созданию музыки к сюжетным хореографическим композициям: **«Сказание о влюбленных»** (рабочее название — **«Цам»**, 1984), **«Молодёжные игры ойтулаш»** и **«В ночь лунного затмения» (1989)**. В музыке к этим постановкам «Саян» П. Геккер продолжил ту же стилистику, что была отмечена нами в балете «Хая-Мерген», создав красочные по звучанию и пластичные по ритму композиции.

Поскольку музыка мистерии Цам была в то время недоступной для знакомства, то композитор вместе с режиссёром-постановщиком В.С. На- нактаевым пошли по пути свободной художественной реконструкции: номер открывался вступлением, в котором хомейсты в стиле *каргыраа* пели слова известной буддийской мантры «Ом мани падме хум», а потом (уже с музыкой П. Геккера) сменяли друг друга сюжетные эпизоды — парад масок, танец Старика¹⁶⁵, лирическая сцена влюблённых, которых разлучали персонажи-маски, танец и бой масок — Злого и Доброго духов, освобождение влюблённых, финальное шествие всех героев. Помимо интересной хореографии (балетмейстер Г. Алексидзе), успеху номера способствовала и музыка, для выразительности которой применялись тарелки (заменявшие буддийские *шци*), саксофоны (как бы воссоздающие звучание *бүрээ*), там-тамы, а также специальные эффекты (например, акустически усилен

¹⁶² В. Сапельцев отмечал: «[...] музыка всего произведения удивительно едина по духу. Необходимо также отметить интересную и с большим мастерством сделанную партитуру, изысканную и негромоздкую оркестровку» (в цит. статье).

¹⁶³ Одной из причин недолговечности концертной жизни этого произведения является также объективная неподготовленность к столь новаторскому произведению и тувинского зрителя, в чём отразились противоречия между проводимой в СССР идеологической политикой в сфере искусства и реалиями местной культурной ситуации.

¹⁶⁴ Белый Старец — традиционный персонаж мистерии Цам.

ное звучание встряхиваемого мешка с натуральными костями животных). В «Молодежных играх ойтулаш» режиссёр ввел персонажи Хромой старухи, Слепого чёрта, включил традиционную игру «Лк ыяш», используя игровую канву *ойтулааш* как основу для всей композиции. Отметим, что обращение к обрядам *цам* и *ойтулааш* в контексте советской идеологии было необычным, и только подчеркнутая аллегоричность «Сказания о влюбленных» или народно-жанровый колорит «Молодежных игр» помешали цензуре увидеть в этих работах претворение традиций искоренённой религии, а также запрещённого древнего обряда. Композиция «В ночь лунного затмения», музыка которой напоминает женский танец из I акта «Хая-Мерген», также опирается на аллегорический сюжет о борьбе Любви и Зла, в котором ожившие ночью каменные изваяния пытаются разлучить влюблённых, а к утру вновь застывают.

Таким образом, первые образцы балетного жанра (как и в тувинской опере) оказались представлены легендарным, выдержанным в духе исторических преданий («Хая-Мерген»), и сказочным («Кодур-оол и Биче-кыс») вариантами. Прикладная хореографическая музыка, которую писали для ансамбля «Саяны» разные композиторы (А. Чыргал-оол, Р. Кенденбиль, Вл. Тока, П. Геккер), демонстрирует не только малые формы, но и достаточно развернутые композиции — сюитного и сквозного типов.

Несмотря на интересные работы, отсутствие театра оперы и балета не позволило развиваться этим жанрам в Туве столь лее активно, как в других национальных республиках, например, в соседней Бурятии. Кроме того, отмеченная выше склонность тувинских авторов к выражению лирических чувств героев, и при этом психологическая неразработанность, некоторая «ровность» характеров в вокальных партиях, а также отсутствие драматической конфликтности и низкий уровень контрастов в музыкальной драматургии тувинских оперных сочинений в определённой мере объясняются особенностями народной музыкальной традиции и этнической психологии, о чем говорилось в I главе¹⁶⁵. Пограничное положение ряда работ тувинских авторов между собственно оперой и музыкальной драмой связано также с социально-культурной ситуацией,

¹⁶⁵ В Туве ни национальный эпос, ни иные традиционные музыкальные жанры не способствовали рождению музыкальной драмы или оперы, как в других родственных культурах. К примеру, макумы (макомы, мугамы) стали основой для развития музыкальной драмы узбеков, уйгуров, азербайджан, иранцев, традиции эпоса олонхо — для рождения оперы в Якутии, в Азербайджане возникла ашугская опера, в Туркмении — «дестанная опера», в Корее — опера-пхансори. См.: *Хасанова Р. К.* Процессы становления и развития уйгурской музыкальной драмы: автореферат дисс. ... канд. иск. Ташкент, 1987; *Николаева И.* Эпос олонхо и якутская опера. Якутск, 1993; *Дрожжина М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004. С. 174.

когда автор вольно или невольно ориентировался на вкусы местной публики. Несколько похожая ситуация, например, была характерна для развития узбекского музыкального театра, где, как отмечает Н. Комаха, хотя «опера культивировалась как подлинно профессиональный жанр музыкального искусства [...] музыкальная драма, несмотря на недостаточно высокий профессиональный уровень, снискала огромную популярность у местного демократического слушателя»¹⁶⁶. Если же музыка не несла основной смысловой нагрузки как в опере¹⁶⁷, а выполняла прикладную функцию, помогая усиливать рельефность характеристик или зримость образов (в драматических спектаклях тувинского театра или хореографических постановках ансамбля «Саяны»), результаты оказывались более удачными.

С появлением же местного симфонического оркестра творческие устремления тувинских композиторов были естественным образом направлены в область симфонических жанров.

§ 4. Симфонические жанры

Симфоническая музыка по праву считается ведущей жанровой областью в творческом наследии тувинской композиторской школы. Общее число сочинений (более сотни) и охват жанров сами по себе уже показательны: не менее 25 симфонических поэм, около 25 сюит, около 15 увертюр, столько же инструментальных концертов, чуть более 10 симфоний, около 10 симфонических картин, 3 рапсодии и 2 фантазии для симфонического оркестра¹⁶⁸. Причём подавляющее большинство произведений создано в рассматриваемый исторический период, составляя музыкальное наследие Тувинской АССР¹⁶⁹. Поэтому вполне закономерным стало пристальное внимание музыковедов (в тот же период, начиная с 1970-х гг.) к данной сфере творчества тувинских авторов, достаточно объёмно представленной в аналитических работах В. Сапельцева, Г. Осипенко, З. Казанцевой, В. Сибирцевой и В. Борисенко. В связи с этим,

¹⁶⁶ Комаха Н.Н. Музыкальная драма и опера в узбекском музыкальном театре: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1983. С. 8.

¹⁶⁷ В случае с мюзиклом «Её должность - жена лесника» Вл. Тока следует учитывать специфику самого жанра, значительно отличающегося от оперы по роли собственного музыкального и особенно вокального начала.

¹⁶⁸ Сюда мы не включаем множество пьес в малых формах и бытовых жанрах (марши, вальсы и т.п.), которые писались для оркестра всеми композиторами Тувы — как профессиональными, так и самодеятельными.

¹⁶⁹ За пределы 1960—1980-х гг. выходят сочинения, написанные ранее А. Аксёновым и первыми национальными композиторами Тувы в период их студенчества, а также созданные после 1990 года (в основном, композиторами младшего поколения) — всего около десятка произведений для симфонического оркестра.

мы будем обращать особое внимание на те сочинения, которые по разным причинам «выпали» из поля зрения вышеназванных исследователей. Наша позиция базируется на том, что в обзор должны быть включены симфонические произведения всех композиторов, так или иначе связанных с Тувой: как композиторов-тувинцев, так и авторов других национальностей, создающих свои произведения на тувинскую тему (как в самой республике, так и за её пределами)¹⁷⁰. Добавляя к уже имеющимся в распоряжении аналитическим результатам¹⁷¹ наблюдения, полученные нами в собственной работе (чему способствовало знакомство с рядом ранее не анализируемых, а также просто неизвестных в Туве партитур), мы попытаемся создать, насколько это сейчас возможно, объёмную и объективную картину исторического развития симфонических жанров в тувинской музыкальной культуре. Известные (по музыковедческим источникам и отметкам в нотных рукописях) даты создания сочинений для хронологической наглядности указаны в обзорных списках по жанровым подгруппам.

Приоритетным жанром в тувинской музыке, безусловно, является симфоническая поэма¹⁷², представленная следующими сочинениями: 6 — в творчестве А. Чыргал-оола («Алдан Маадыр», 1957; «Мотивы жизни», 1966; «Поэма радости», 1967; «Моя Тува», 1971; «Тувинский край», 1976; Поэма, посвящённая подвигам тувинских добровольцев в Великой Отечественной войне, 1985), 7 — Вл. Тока («Тувинские пейзажи», 1-я ред. — 1964, 2-я ред. — 1974; «Ай-кыс», 1972; «Воспоминание о прошлом», 1975; «Мой край»,

¹⁷⁰ Не секрет, что в советский период на практике нередко наблюдался (хотя и не декларировался открыто) некоторый «избраннический» подход к творчеству композиторов национальных республик, в результате которого всемерно поддерживались авторы коренной национальности. Это положительно сказывалось на развитии национальных школ, но нередко отодвигало «в тень» других композиторов, которые также вносили свой достойный вклад в музыкальное наследие и развитие музыкальной культуры автономий и союзных республик.

¹⁷¹ Помимо работ вышеназванных музыковедов, следует отметить аналитические работы молодых теоретиков — К. Деханова (Казанцева) и Н. Барковой. См.: *Казанцев К.* Концерт-поэма для скрипки с оркестром // Чыргал-оол: жизнь и творчество. Кызыл, 2003. С. 94-102; *Баркова Н.* Схемы структурных анализов симфонических поэм «Алдан Маадыр», «Моя Тува», I части симфонии d-moll // Там же. С. 83, 94, 106; *Баркова Н.А.* Поздний период творчества А.Б. Чыргал-оола // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. Вып. 2. Кемерово, 2006. С. 67-68; *Ее же.* Симфоническая поэма, посвящённая подвигам тувинских добровольцев в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. А.Б. Чыргал-оола (особенности драматургии): дипломный реферат/ КГАМиТ. Красноярск, 2005 (рукопись).

¹⁷² Специальное исследование принадлежит музыковеду Владимиру Борисенко, см.: *Борисенко В.И.* Симфонические поэмы композиторов Тувы (путеводитель): дипломная работа. Новосибирск, 1982 (рукопись). В аналитическую главу указанной работы вошли следующие поэмы: «Алдан Маадыр» и «Моя Тува» А. Чыргал-оола, «Ай-кыс» и «Мой край» Вл. Тока, «Моя Тува» Х. Дамба.

1977; «Хемчик», 1981; «Романтическая», 1984; «Биче-кыс», 1987)¹⁷⁴
 5 — С. Бюрбе («Чыргалбай», 1962; «Рождённая Октябрем», 1975; «В степных курганах»; «Хуреш»; «Чужая женщина», 1990), 4 — А. Курченко («Кызыл-чыраа», 1972; «Слово арата», 1973; «В семье единой»; «Чыргалбай» — поэма для чтеца и симфонического оркестра), по
 1 — у Х. Дамба («Моя Тува», 1972), Р. Кенденбия («Родные просторы», 1977) и Б. Нухова (без названия).

Ведущей в содержании симфонических поэм тувинских авторов (начиная от первой — «Алдан Маадыр» Чыргал-оола) остаётся *историческая тематика*, связанная, главным образом, с общим осмыслением преобразований, произошедших в жизни тувинского народа в XX веке. Раскрывается эта тема по-разному, что можно наблюдать, к примеру, при сравнении художественных концепций поэм «Моя Тува» А. Чыргал-оола (1971) и «Моя Тува» Х. Дамба (1972), «В степных курганах» С. Бюрбе, «Слово арата» А. Курченко (1973) и «Воспоминание о прошлом» Вл. Тока (1975), созданных примерно в одно и то же время — первую половину 1970-х годов.

История родного края, поданная А. Чыргал-оолом в эпическом русле концепции «преодоления» и в однозначно позитивном содержательном ключе¹⁷⁴, в сочинении Х. Дамба предстаёт через приём прямого контраста картин Тувы дореволюционной и современной, причём картины прошлого «выписаны» детально и разнообразно, а картины современной Тувы — достаточно однопланово, через семантику только одного жанра *кожамык*¹⁷⁵. Как следствие, различается и композиционная сторона одинаково названных поэм: произведение Чыргал-оола опирается на сонатность поэмого типа, в которой картины светлого настоящего и мрачного прошлого (воплощённого через тему шаманского камлания) идут в контексте преодоления драматических образов к светлой жизнеутверждающей коде, а форма в сочинении Дамба приближается к двойной двухчастной (АВАjВ.), отражающей драматургию контраста-сопоставления двух, по сути, непересекающихся образных планов — Прошлого и Настоящего. Эту особенность в драматургии поэмы Х. Дамба музыковед Г. Осипенко отмечает через понятие «снятия» драматизма¹⁷¹. Тема исторических событий в Туве, картинно представленная в поэме

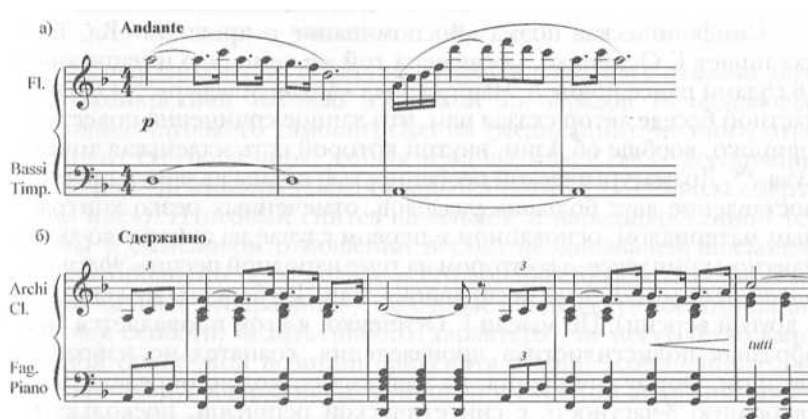
^{1,3} В фондах Национальной библиотеки им. А.С. Пушкина есть также голоса симфонической поэмы «Каа-Хем» Тока. Пока установить, является ли это сочинение оригинальным или одной из версий другой поэмы Тока (например, «Хемчик»), не удалось.

¹⁷⁴ Подробный анализ поэмы «Моя Тува» А. Чыргал-оола см.: Чыргал-оол: жизнь и творчество. Кызыл, 2003. С. 87-94.

¹⁷⁵ Подробный анализ поэмы «Моя Тува» Х. Дамба см.: Осипенко Г.А. Тема прошлого и настоящего в симфонических поэмах тувинских композиторов // По пути Великого Октября: к 60-летию Народной революции в Туве. Кызыл, 1981. С. 139-141.

¹⁷¹ Там же. С. 140.

С. Бюрбе «В степных курганах» (*«Базырыктыг ховуга»*)¹⁷⁷ на основе сонатной формы и при отказе автора от использования фольклорного материала¹⁷⁸, трактуется подобно Чыргал-оолу: образы Прошлого (вступление) — в безрадостном ключе, через революционные преобразования приводящие к светлому Настоящему (кода). Причём при формальном следовании правилам сонатной схемы логической основой формы становится именно сюжетная картинность, что весьма свойственно творческой манере Саая Бюрбе. В данном случае важно, что элемент темы вступления (d-toП'ное solo флейты в ц. 2) становится тематической основой для F-dur'иогI марше-во-гимнической коды, представляющей по сути монотематическую трансформацию флейтовой темы:



Такой же драматургический приём (построение апофеозной коды на преобразованной теме из медленного вступления) применён А. Курченко в поэме «Слово арата», созданной им в Москве по мотивам одноименной повести С.К. Тока¹⁷⁹ и по сюжету разделённой автором на 4 эпизода: «...В берестяном чуме», «...Где счастье?», «...Мать Тос-Баштыг», «...Борьба началась». Логика развития формы в сочинении А. Курченко ещё больше, чем в поэме С. Бюрбе, отхо-

¹⁷⁷ На рукописи партитуры этого же сочинения, хранящейся в библиотеке симфонического оркестра ТГФ, стоит несколько иное название — «Курганпар мээң пореядерим» (что можно перевести как «Мои родные курганы»),

¹⁷⁸ Подробный анализ поэмы С. Бюрбе «В степных курганах» см.: *Осипенко Г.* Тема современности в симфоническом творчестве тувинских композиторов // *Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля): межвузовский сб. трудов.* Вып. I. Новосибирск, 1983. С. 40-41.

¹⁷⁹ Авторские рукописи партитур симфонических сочинений А.П. Курченко, созданных им в 1970-е гг. в Москве, хранятся в библиотеке симфонического оркестра ТГФ.



Ее выразительные свойства, думается, связаны с отказом автора от конкретики бытовых жанровых прообразов. Воплощающая состояние глубокого самопогружения (медитации), полного отрешения от суетного мира, данная тема вызывает также ассоциации со сферой «неживого» (своеобразный аналог темы-символа смерти «Dies irae»). Итоговый синтез начальной и народно-песенной тем поэмы в смысловом отношении весьма неоднозначен, поскольку образы прошлого (конкретнее всего воплощённые в народной мелодии «Я была бесправной»), поданные в контексте воспоминаний (причем особого, медитативного, характера), не несут чётко выраженной оценочной позиции, фиксируя в конце сочинения то же состояние внутренней напряженности и скрытой конфликтности, которым отмечено начало поэмы.

Как видим, художественная трактовка темы Прошлого и Настоящего в симфонических поэмах тувинских авторов отличается разнообразием. В одних поэмах общая линия развития ведёт от мрачных картин феодального прошлого к жизнеутверждающим образам современности на основе противопоставления двух разных мироощущений — жизни «до» и «после» революции. Музыкальная драматургия других поэм демонстрирует несколько иной способ создания картин старой и новой Тувы, когда вместо характерного противопоставления «новое» вырастает из «старого», являясь его видоизменённым вариантом. Наконец, возможной оказывается и концепция полного погружения в Прошлое, причём не обозначенная оценочно и запечатлевшая напряжённый процесс глубоких раздумий автора об исторической судьбе народа. Повторим, что образная сфера Прошлого в сочинениях авторов-тувинцев в большинстве случаев прописана детализированно, «мелким штрихом», в то время как Настоящее обрисовано менее конкретно и «крупными мазками». Смысловой вектор симфонической музыки тувинских композиторов, несмотря на господствующую в те годы официальную идеологию, за

метно склоняется в сторону Прошлого, в чём видится национальное своеобразие в художественном претворении исторической темы.

События новейшей истории республики также раскрываются в поэмах, посвященных событиям недавнего прошлого и современности — в праздничном («Поэма радости» А. Чыргал-оола, «Хуреш» С. Бюрбе, «Мой край» Вл. Тока) и драматическом аспектах (поэма А. Чыргал-оола, посвящённая подвигу тувинских добровольцев в Великой Отечественной войне и «Романтическая» поэма Вл. Тока, посвящённая памяти погибших альпинистов). Так или иначе, самый важный жанр симфонического творчества в Туве остается *музыкальной летописью* жизни республики, оставляя за собой приоритетное право на освещение исторической темы в тувинском музыкальном искусстве.

Также проявляется близкая поэмности *картинность*, нашедшая своё отражение в соответствующих по содержанию поэмах, рисующих картины родной природы («Тувинские пейзажи», «Хемчик», «Каа-Хем» Вл. Тока, «Утро родного края» Р. Кенденбиля, позднее переименованная в «Родные просторы»), что в ином ключе раскрывает главную содержательную линию, связанную с образом современной Родины.

Побочной содержательной ветвью симфонических поэм стала *сказочная тематика*, впервые ярко представленная в поэме «Ай-кыс» («Лунная девушка») Вл. Тока (1973), написанной на основе одноимённой сказки М. Рамазановой. В сказочном сюжете, наряду с фантастическими образами, проведены также идеи силы музыки и верной любви.

Содержание поэмы. Юноша по имени Монгун-оол уже 10 лет живет у старой вдовы Шурумаа, став для неё приёмным сыном. Он пасет овец и играет на лимби, сочиняя всё новые мелодии. Так проходят дни за днями... Монгун-оолу исполнилось 20 лет, и не было красивее и стройнее в округе юноши, чем он. Девушки поглядывали на него, но его сердце было наполнено мечтой о девушке, однажды приснившейся ему. Она была стройная, как берёзка. Тихая и нежная, в светло-голубом халате, по которому бежали, как волны, иссиня-чёрные косы, девушка тихо произнесла, обращаясь к Монгун-оолу: «*Ынаам*» («Любимый»), Уже три года Монгун-оол носил бережно этот светлый образ, и все девушки мерой перед ним, как луна перед солнцем... В тот вечер, когда Монгун-оолу исполнилось 20 лет, он пригнал овец пораньше, поужинал и пошёл, взяв лимби, на своё любимое место... Ночь засеребрилась, на небе возшла луна. Монгун-оол долго смотрел на ночное светило и задремал. Ему слышался отдалённый топот коней. Тысячный табун с гиканьем и свистом приближался всё ближе и ближе. Это на взбешённых лошадях воины гнались друг за другом. Потом они сошлись лицом к лицу, зазвенели сабли, засвистели пули, с криком и стоном с обеих сторон падали люди. Кровь лилась рекой. Наконец те, кто шёл на своего врага за справедливое дело, одержали победу. В сознании

юноши складывалась мелодия, торжественная и в то же время печальная, скорбящая о тех, кто с поля боя не вернётся, не подойдёт к своему коню... Вздогнули веки Монгун-оола, и он потянулся к лимби, чтобы воспроизвести пригрезившуюся мелодию, как вдруг услышал лёгкий вздох, и большая горячая капля упала ему на бровь. «Наконец-то моя слеза на твоём лице, Монгун», — услышал юноша чарующий девичий голос, который шёл откуда-то сверху. Он поднял глаза и увидел девушку с печальными глазами, смотрящую на него с диска луны. «Я схожу с ума», — подумал Монгун-оол, и сердце его беспокойно забилося в груди. Голос девушки лился как дивная музыка: «О, нет, ынаам, ты не бойся ничего. Это уже явь. Мы утром будем уже вместе. Только я хочу, чтобы ты услышал от меня самой про мою горестную жизнь. Имя, наречённое мне матерью, я не помню, а на луне мой спаситель назвал меня Ай-кыс. Я, как и ты, сирота. Детства я не видела. Мне не позволяли смеяться, играть и бегать. 7 лет исполнилось мне, когда у мачехи родились два мальчика. Днём и ночью я водилась с ними. Мне же приходилось делать все работы по хозяйству. Я уставала так, что стала падать на ходу. Тогда мачеха начинала меня избивать. Опостылела мне жизнь. Как-то, идя ночью на Хемчик, я решила уйти из жизни. Прощаясь со всем, что было дорого мне, я не заметила, как дошла до берега. Волны, набегая друг на друга,, блестели, и лунная дорожка покачивалась на воде. И вдруг кто-то подхватил меня и стремглав взвился вверх. Через мгновение я оказалась в другом мире, а передо мной стоял старец со светящимся лицом, серебристой бородой до колен и ясными, синими, как у ребёнка, глазами. «Ты не плачь и не горюй о прошлом, — сказал он мне, — Я стар и одинок и скоро уйду... А пока я жив, научу тебя многому, что тебе в жизни пригодится. Жениха подыщу на земле, и когда исполнится ему 17 лет, зародится в его сердце любовь к тебе...». С тех пор прошло 3 года. Как только первые розовые лучи утра потушат лунное сияние, жди меня, ынаам...» ... «Какой красивый сон», — подумал Монгун-оол и повернулся палевый бок. Перед ним безмолвно стояла Ай-кыс в своём свадебном наряде, а губы шептали: «Здравствуй, мой любимый». Рядом стоял тот, кто спас её от смерти. — «Дитя моё, передаю тебе из рук в руки названную дочь мою. Береги её, как зеницу ока. Своей верностью мечте ты заслужил её любовь» ...Молодые встали перед старцем на колени. «Пусть любовь и дружба всю жизнь будут в ваших сердцах! Атеперь прощайте!», — Ай-кырган взвился в небо и тотчас же исчез из глаз...

Строение поэмы отличается свободой — композиционно она состоит из 4 разделов, соответствующих этапам сюжета: 1) образ Монгун-оола; 2) эпизод битвы; 3) рассказ Ай-кыс о себе; 4) счастливая

¹⁸⁻¹ Наиболее полно поэма впервые была проанализирована в вышеуказанной работе Вл. Борисенко, на которую мы опираемся, см.: *Борисенко В.И.* Симфонические поэмы композиторов Тувы... С. 54-62.

благодаря хрупкой музыкальной теме Ай-кыс, экспонированной во вступлении (у фортепиано и колокольчиков) и возвращающейся на грани 2-го и 3-го разделов. Поэма завершается звучанием лейттемы Ай-кыс, которая, как пишет В. Борисенко, «истаивает, как свет звезды с восходом солнца, подчёркивая фантастичность и сказочность происшедших событий»¹⁸⁵:



Программный замысел, безусловно, повлиял на форму сочинения. Кроме того, в первоначальном варианте поэма задумывалась как музыкальная сказка с участием чтеца. Этими факторами В. Борисенко объясняет свободу в тональном плане и формообразовании, однако нам представляется, что отмеченные качества вообще свойственны стилю данного композитора и идут от театрально-монтажной логики его музыкального мышления, что наглядно демонстрирует его следующая симфоническая поэма «Биче-кыс» (1987), созданная по сказке Г. К. Тока и легко переделанная автором в балет «Кодур-оол и Биче-кыс»¹⁸⁶. Музыкальный материал поэмы «Биче-кыс» действительно обладает ритмической пластичностью, образной характерностью и прекрасно подходит для театрального воплощения.

Среди симфонических поэм тувинских композиторов особняком стоит поэма «Чужая женщина» (*«веке кадай»*) С. Бюрбе, представляющая собой новый тип сочинений на *современную социально-бытовую тему*. Созданная по роману С. Сюрюн-оола «Чужая женщина», поэма С. Бюрбе относится к рассматриваемому историческому периоду (работа над партитурой была завершена в 1990 г.). Сочинение не содержит фольклорного материала, несколько мозаичная форма приближается к контрастно-составной. Важную роль играет начальная тема в духе спокойных фраз «от рассказчика», обрамляющая поэму и драматизированная (ц. 15, Allegro) перед финальным эпизодом, который решён в духе похоронного марша.

Краткое содержание поэмы. Добрая женщина приняла девочку-сироту и вырастила её, но приёмная дочь связалась с недостойными людьми, которые оказывали на неё дурное влияние. Все усилия матери по настав

¹⁸⁵ Там же, С. 61.

¹⁸⁶ Композитор сам отмечал, что поэма «не получилась», поэтому возникла мысль о балете с использованием этой музыки. (Запись беседы с В.С. Тока. 19 сентября 2007 г., г. Кызыл. Личный архив Е.К. Карелиной).

лению дочери на верный жизненный путь были напрасны. Силы её иссякли, и она умерла от горя.

Циклическая форма симфонической сюиты стала для тувинских авторов, в первую очередь, зоной своеобразного «противовеса» по отношению к одночастной симфонической поэме. Богато представленный в тувинской музыке, жанр оркестровой сюиты привлекал внимание Р. Кенденбиля (6 сюит, из них программные — № 1 «Расцветай, мой край родной», 1968; № 2 «Колхозная», 1972; № 6 «Танцевальная»), Х. Дамба (3 сюиты, 1976-1981, № 3 названа «Танцевальной»), С. Бюрбе (сюита, 1985; две сюиты для детей, № 1 — 1977), А. Курченко («Кызылская сюита», 1973; сюита для детей «Герои тувинских сказок», 1974), Вл. Тока (хореографическая и детская сюиты), Б. Пухова (детская сюита, 1969), Л. Израйлевича («В стране голубой реки», 1970), А. Чыргал-оола («Наша Тува», 1982), а также самодельных композиторов—А. Танова («Улуг-Хемские напевы», «Саянская сюита»), А. Шактара («Весной»), К. Бегзи и Х. Ензака.

Сюита № 1 «Расцветай, мой край родной» Р. Кенденбиля (1968), состоящая из трех частей (1. Песнь пастуха. 2. Наадым. 3. Финал) и базирующаяся на темах народных песен «*Кадарчы*», «*Догээ баары*» и «*Дошпулуурум*», демонстрирует весьма характерный для своей эпохи содержательный тип, где современная действительность отражается через светлые, гармоничные картины народной жизни¹⁸⁷. Однако уже следующая, «**Колхозная сюита**» того же автора (1972), состоящая также из трех частей, основанных на песенных темах (1. *Я - колхозник*. 2. *Ранней весной*. 3. *Чавыдак*), раскрывает тему колхозного строительства в неожиданном, почти урбанистическом ключе¹⁸⁸. Поскольку многие сюиты Р. Кенденбиля являются его же переименованными симфониями, то этот факт также говорит о высокой роли картинно-сюитного мышления в симфоническом творчестве данного композитора. Оригинальностью замысла отличается «**Кызылская сюита**» А. Курченко (1973), написанная в Москве и состоящая из 9 частей: 1. Монумент «Центр Азии». 2. «*Кы- зылский дождь*»¹⁸⁹. 3. *Шуга на Енисее*. 4. *Двадцать шестой квар-*

¹⁸⁷ Подробный анализ сюиты см.: *Осипенко Г.* Тема современности в симфоническом творчестве тувинских композиторов // *Творчество композиторов Сибири...* С. 50-53; *Рожденный петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля.* Кызыл, 2002. С. 84-86.

¹⁸⁸ Такая трактовка содержания «Колхозной» сюиты принадлежит З. Казанцевой, см.: *Рожденный петь...* С. 22.

¹⁸⁹ В партитуре есть примечание автора: «Так старожилы называют сильный пыльный ветер, который, как правило, бывает летом. Эти пыльные бури проходят без дождя».

¹⁹⁰ Также авторское примечание в партитуре: «“Шуга” — поздний ледоход, когда по реке плывет преимущественно ледяное крошево. Оно шуршит, задевая за берега и друг за друга (отсюда — “шуга”»).

та¹⁹¹. 5. Улица Красных партизан. 6. В городском парке. 7. Хуреш. 8. Паротурбинная. 9. Гора ТАР¹⁹²*. Небольшие музыкальные зарисовки разносторонне запечатлели архитектурные и природные достопримечательности тувинской столицы, современную жизнь кызылчан. Отметим ряд интересных композиторских приемов. В № 1 идея Центра Азии музыкально претворена в начальном сочетании мелодий у кларнетов и труб, зеркально отражающих друг друга относительно мелодического центра (звука/). В № 5 название улицы раскрывается через песенно-маршевую тему — аллюзию революционных песен типа «Вы жертвою пали». В № 7, основанном на теме народной песни «Дөгээ баары»¹⁹³, применен 4-голосный пропорциональный канон (в ц. 6, перед кодой), который создает особый эффект — как бы рисует схватку нескольких борцов разного веса и темперамента:



Тема популярной народной песни «Дыңгылдай» переосмысливается в неожиданном ключе, становясь в № 8 мелодической основой для создания звуковой картины технической мощи и напора. Таким образом, тема трактора в «Чавыдак» из «Колхозной сюиты» Р. Кенденбиля и «Паротурбинная» А. Курченко — первые образцы урбанизма в тувинской музыкальной культуре. По-разному трактует жанр в своих **сюитах** Х. Дамба: в 1-й (1976) он представляет непрограммный вариант, опираясь на сочетание принципов сюиты и сонатно-симфонического цикла (*Прелюдия, Ноктюрн, Скерцо, Финал*), а во 2-й (примерное время создания — рубеж 70-80-х) строит цикл на основе обработок трех народных песен (*Эрге чокка чораанымны, Өдүген тайга, Арга чарык*)¹⁹⁴. Практически все сюиты

¹⁹¹ Примечание автора, там же: «Один из новых жилых кварталов Кызыла».

¹⁹² Примечание композитора: «Теплоцентраль».

¹⁹³ Народное название горы на правом берегу Енисея, обозреваемой из всех точек города - Дөгээ, после революции на ней выложили большие белые буквы «ТАР», позже - «ЛЕНИН». В 2006 г. это название было заменено на буддийскую мантру «Ом мани падме хум», которую тибетскими буквами выложили ламы.

¹⁹⁴ Данная народная тема часто используется тувинскими композиторами для создания музыкальных картин любимой народом борьбы хуреш.

¹⁹⁵ Последняя сюита — «Танцевальная» из трех частей (1981) — носит несколько прикладной характер, значительно уступая предыдущим в красочности и характерности.

можно объединить в 2 основные группы: 1) отражающие тувинскую тематику (через цитирование фольклора или картины народной жизни); 2) имеющие непрограммный или жанрово-прикладной характер (включая «Танцевальные», хореографические и детские сюиты).

Особую подгруппу составляют *сюиты для детей*, представленные партитурами Б. Пухова, А. Курченко и двумя сочинениями С. Бюрбе. **Детская сюита Б. Ылухова** (Кызыл, 1969), состоящая из 8 частей (Утро, Прогулка, Вальс, Танец, Наездник, Марш, Сказка, Колыбельная), решена в духе «Детского альбома» Чайковского, представляя зарисовки одного дня из жизни ребенка. А. Курченко избрал другой путь, создав программную сюиту **«Герои тувинских народных сказок»** (Москва, 1974) из 5 частей: 1. «Богатырь Теве- не-Мёге и его конь Демир-Шилги». 2. «Красавица, излучающая свет солнца и луны». 3. «Шестиголовый мангыс Калчаа-Мерген». 4. «Учитель Ак-Тун». 5. «Оскюс-оол, который пел песни тайги»¹⁹⁷. Звучащая на/в конце № 5 начальная тема из № 1 служит музыкальным обрамлением цикла. Нарисованный в № 4 образ мудрого учителя (судя по имени «Белая раковина», это буддийский слулситель, человек письменной культуры) буквально «списан» с Пимена из «Бориса Годунова»: также неспешно скрипит перо, на фоне которого звучат неторопливые «фразы» героя. В последнем номере сюиты композитор попытался воссоздать симфоническими средствами образ народного певца-хомейлш: кларнет и флейта пикколо «ведут» сыгты, а струнные с бубном аккомпанируют наподобие дошпулура:



¹⁹⁶ В этом отношении некоторым особняком стоит небольшая, простая по музыкальному языку сюита С. Бюрбе (1985), состоящая из 3 частей (1. «В темноте». 2. «Кызыл кош» («Красный обоз»). 3. «Радость человека»), трактующая тему революционных преобразований в обобщённо-психологическом ключе.

¹⁹⁷ Сказочные образы взяты композитором из опубликованных на русском языке народных сказок (Тувинские народные сказки / сост. М. Ватагин, предисл. Д.С. Куулар. М., 1971).

Первая детская сюита С. Бюрбе, написанная по заказу Тувинского музыкально-драматического театра в 1977 г., не раз исполнялась местным симфоническим оркестром (под управлением дирижёров Ришада Ахметзянова, Виктора Тока). Оркестровку музыки С. Бюрбе выполнил артист оркестра А. Баранов. В сюите 4 части: 1. «*Адыгоглу*» («Медвежонок»), 2. «*Койгун оглу*» («Зайчонок»), 3. «Утро в лесу» (другой вариант названия — «Охотник»), 4. «*Кулунчак*» («Жеребёнок»), Вероятно, успех этой сюиты вдохновил композитора на ещё одно подобное сочинение — **Детскую сюиту**, состоящую из 7 частей (*Мелодия, Песня, Полифоническая пьеса, Радостное настроение, Рассказ, Оду ген тайга, Танец*). В сюите в оркестровке Чен Бао представлен материал фортепианных детских пьес С. Бюрбе.

Свойственный сюитному жанру особый тип драматургии, сопоставимый с приёмом составления мозаичных картин из контрастных, взаимодополняющих друг друга, элементов, привлекал тувинских авторов также и как альтернатива по отношению к более содержательно значимым и слогическим формам симфонической поэмы или симфонии. Другим вариантом альтернативы «музыка серьёзная — музыка лёгкая» в симфонической области стала оркестровая увертюра¹⁹⁸, представленная, в основном, программными образцами: «Торжественными» увертюрами Р. Кенденбиля (1984) и А. Чыргал-оола (1987), «Праздничной» и «Приветственной» — Р. Кенденбиля (1987), «Тувинской» увертюрой С. Крымского (1964), «Увертюрой к Новому году» Л. Карева (1968), «Тувинской юбилейной» (1977) и «Тувинской эстрадной» - А. Курченко, эстрадной «Длсазовой» и «Детской» — Вл. Тока, увертюрой «Фантазия» Б. Нухова, а также непрограммными единичными сочинениями Х. Дамба, С. Бюрбе и А. Сагаачы. В этот раздел следует также добавить часто звучащие в концертном варианте оперные увертюры - из «Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбиля и «Чечек» С. Бюрбе (в концертной версии называемой автором «*Чы- раа-Бора*»). Среди первых сочинений этого жанра в Туве — увертюра С. Крымского, открывшая триаду его симфонических произведений (увертюра, концерт, симфония), созданных на тувинском материале.

Салим Манусович Крымский (25.10.1930 г.)¹⁹⁹ родился в Баку в семье профессионального военного. Отец прошёл фронты Великой Оте

¹⁹⁸ По неизвестным нам причинам, данный жанр полностью выпал из поля зрения ведущего исследователя тувинской симфонической музыки Г. Осипенко.

¹⁹⁹ Биографическая справка подготовлена на основе биографических материалов и сведений, полученных от композитора, а также см.: Крымский Салим Манусович // *Григорьев Л.П.* Советские композиторы и музыковеды. Т. 2. М., 1981. С. 112; *Мальтер Н.* Завоевать интерес слушателя [творч. портрет комп. С. Крымского] // Советская музыка. 1984. № 5. С. 13-16; *Белая Л.* Звучащая Библия: беседа с композитором Салимом Крымским // Родник: Еврейский журнал для думающих на русском. 2006. № 2. С. 19-21.

чественной, воевал с Японией, после демобилизации переехал с семьёй в Киев. Сам композитор считает, что обязан выбором своего музыкального пути детским впечатлениям от классической музыки, звучащей по военному радио. В школьные годы часто ходил на спектакли Киевского оперного театра. После окончания общеобразовательной школы получил высшее инженерное образование в Киевском политехническом институте. Трудовую карьеру начал с 1953 года на Урале — на Алапаевском металлургическом заводе (от старшего газовщика до бригадира мартеновского цеха). Поскольку начального музыкального образования не имел, то параллельно заводской работе осваивал музыкальные премудрости самоучкой. Увидев объявление в газете «Уральский рабочий» о том, что в Свердловской консерватории открывается заочное отделение, решил поменять профессию. Так инженер с 6-летним трудовым стажем поступил в консерваторию по специальности «Композиция» в класс К.М. Пузея. Завод оставил, когда на III курсе перешел с заочного отделения на очное. Закончив Уральскую консерваторию в 1963 г., Салим Манусович со своей семьёй (супругой Галиной Константиновной и маленьким сыном Игорем) приезжает работать в Туву, в недавно открытое Кызылское музыкальное училище. В училище супруги вели музыкально-теоретические предметы, Салим Манусович — также композицию (в числе учеников — будущие тувинские композиторы Хуреш-оол Дамба, Ирбен-оол Тюлюш), а жена (будучи профессиональным музыковедом) — музыкальный лекторий. Оба публиковались в прессе (статьи по вопросам развития музыкальной культуры Тувы). В годы работы в Туве С. Крымский интенсивно сочинял в различных жанрах, так появились: песни о Туве (в их числе — быстро завоевавшая популярность «Тувинская дорожная»), обработки тувинских народных песен для хора а cappella, фортепианный «Детский альбом» из пьес на основе тувинских народных тем (1965), крупные формы с использованием тувинских народных мелодий — «Тувинская увертюра» для симфонического оркестра (1964), Баллада для фортепиано с оркестром (1965). Тувинская тема продолжала увлекать автора и после отъезда из Тувы — в конце 1960-х гг. были доработаны и завершены 2 фортепианных цикла пьес для детей, а также Симфония на тувинские темы. В 1960-х гг. композитор активно интересовался вопросами музыкальной теории, результатом чего стала статья «К вопросу об определении диатоники» («Советская музыка», 1969, № 8). Также написал работу о гармонических перечениях, с которой ознакомились несколько известных теоретиков (в т. ч. Ю. Тюлин, Ю. Холопов). Дальнейшая творческая работа заставляла думать о специфике народных ладов, о выразительных возможностях пентатоники, но более к теоретическим изысканиям композитор не прибегал, сосредоточив свои усилия на сочинении музыки. В 1966 г. семья Крымских переехала на Северный Кавказ в г. Черкесск, где композитор работал в местных музыкальном училище и филармонии. Живя в Карачаево-Черкесии, С.М. Крымский был принят в члены Союза композиторов СССР, стал председателем местного отделения Музфонда СССР. Среди произведений, основанных на народ

ных карачаевских темах: «Героическая поэма» (1971) и «Горский праздник» («Карачаевский той», 1976) для симфонического оркестра (музыка этих произведений легла в основу балета «Героическая поэма», повествующем о жизни и революционной борьбе народного героя Умара Алиева), вокальный цикл «Исповедь» из 8 романсов на ст. Х. Байрамуковой (в пер. Н. Матвеевой и И. Лиснянской), вокальный цикл «Поэт и горы» на ст. К. Кулиева (в пер. Н. Гребнева и О. Чухонцева). Этапной работой стала опера «Последний изгнанник» (1979) на либретто Х. Байрамуковой, повествующая о революционных событиях на Северном Кавказе в период установления Советской власти (поставлена в Музыкальном театре г. Орджоникидзе). Также в годы жизни на Кавказе были написаны: концерт для флейты с оркестром, фортепианный концерт, «Слово о партии» (1979) — монолог для баса и оркестра на ст. В. Маяковского (фрагменты из поэмы «Владимир Ильич Ленин»), опера «Сталевары» (по одноименной пьесе Г. Бокарёва), музыкальная сказка «Муха-Цокотуха», «9 песен на стихи М. Лермонтова» и др. К еврейской теме обратился, когда в конце 1980-х гг. впервые увидел сборник еврейских народных мелодий в нотном магазине Киева, куда приехал с Кавказа повидаться с родителями. Первое сочинение в этом русле — «14 еврейских танцев» для симфонического оркестра (соч. в Черкесске), ставшие впоследствии весьма репертуарными. В начале 1990-х гг. переезжает в Москву, где и живёт по сей день. Творчество 1990—2000-х гг. связано, в основном, с библейской тематикой. Первым сочинением на библейскую тему стала симфония-кантата «Песнь песней» (1996). В числе последних крупных работ композитора также: кантаты «Рут» («Руфь»), «Экклезиаст» (первый опыт музыкального прочтения текста «Экклезиаста» в нашей стране), сюита «7 псалмов Давида» для тенора и камерного оркестра (2006), оперы — «Давид» (2003), «Маймонид» (2004), «Мандельштам» (2007), таюке «12 стихотворений Пушкина» для голоса и камерного оркестра, концерт для фортепиано и камерного оркестра, сонатина для струнного оркестра, 5 вальсов для скрипки с оркестром. Камерные жанры представлены вокальными циклами на ст. О. Мандельштама, на ст. А. Мицкевича, «Из китайской лирической поэзии» на ст. Ли Бо, Сонатой для альты и фортепиано, Мелодией для виолончели и фортепиано, циклом из 12 прелюдий для фортепиано, рядом песен. В 1991 и 1994 гг. состоялись авторские концерты С. Крымского в США (Тафт-университет г. Бостона, удостоивший композитора премии). В 2000-х гг. авторские концерты С. Крымского проводились в Еврейском культурном центре г. Москвы (осуществившего выпуск CD с записью кантаты «Экклезиаст» и «14 еврейских танцев»). Важную роль в создании творческой атмосферы вокруг композитора, продолжающего активно творить, играет семья, в которой дети пошли по стопам родителей, став профессиональными музыкантами (сын и дочь — пианисты). Композитор участвует в Московских международных фестивалях им. С. Михоэлса, его музыка звучит в концертах Московской хоральной синагоги, в Музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки и др. концертных залах столицы.

«Тувинская увертюра» С. Крымского была создана в 1964 г. и Иваново — Доме творчества Союза композиторов СССР (судя по авторской отметке на партитуре, хранящейся в Московском Музфонде). В Туве «Тувинская увертюра» С. Крымского, к сожалению, никогда не звучала. Однако впоследствии была исполнена в Москве оркестром Большого театра под управлением А. Жюрайтиса (также была сделана соответствующая аудиозапись)²⁰⁰. Избранная форма увертюры (сонатная со вступлением) вполне характерна для традиций жанра, заложенных ещё Бетховеном. Яркое выраженный тип жанрового симфонизма ближе романтикам и основоположнику романтической программной увертюры Мендельсону. Использование композитором фольклорного тематизма идет в русле отечественных традиций русской классики. Яркое звучание медной группы на фоне тремоло малого барабана в непривычно торжественном ключе (*Maestoso*, /) представляет в ас-тоИ'ном вступлении мелодию тувинской народной песни жанра *кыска ыры* «Теве-Хая» («Верблюд- скала»), которая вскоре (ц. 2) звучит в своём естественном оживлённом характере уже в качестве темы главной партии. Хотя здесь в ладовом отношении мелодия опирается на минорную пентатонику от f, композитор гармонизирует тему в As-dur (T-DD₇-D₄₃-T), усиливая её внутреннюю ладовую переменность (f-As-f) и создавая полиладовый выразительный комплекс. Далее скерцозная по характеру тема подвергается вариационно-вариантному развитию, что приводит к лирической побочной в Es-dur (ц. 9), предваряемой звучанием колокольчиков и основанной на мелодии *узун ыры* «Арга чарык» («Лесная сторона»). Протяжную народную мелодию композитор поначалу трактует в жанре колыбельной, поручая мелодию гобою solo, с помощью аккомпанирующих голосов (*divisi* двух скрипок и виолончелей на *pp*) создавая покачивающийся, «убаюкивающий» фон²⁰¹. Развитие темы приводит к её кульминационному проведению (ц. 13) в маршеобразном характере на фоне ритмической пульсации четвертями. Разработка (с ц. 16) строится на материале главной темы, которая подвергается интенсивному мотивно-интонационному и гармоническому развитию. Оригинален диссонантный предыкт перед репризой на аккорде Vh³₆₅ (к тому же с квартой вместо квинты

¹⁹¹ Партитура «Тувинской увертюры» предназначена для малого симфонического оркестра с несколько расширенной группой медных и ударных (3 трубы, треугольник, тамбурин, малый и большой барабаны, тарелки, там-там, колокольчики). Ударные достаточно часто используются композитором как для динамической акцентировки, так и для колористических эффектов в процессе музыкального развития.

²⁰¹ Данный приём напоминает колыбельные темы из «Кикиморы» Лядова, медленной части Пятой симфонии Мясковского, но более всего - в силу национального характера материала - лирическую побочную тему в симфонической поэме А. Чыргал-оола «Алдан Маадыр».

вого тона). Реприза (с ц. 26) — зеркальная, начинается с побочной темы в As-dur, поданной ярко и полнозвучно на фоне активного пульса восьмыми (мелодию ведут струнные и группа медных). Небольшой динамический спад в развитии темы постепенно приводит к главной кульминации всего сочинения (//перед ц. 30), а после генеральной ферматы-паузы возвращается легкая (на *p*), стремительная главная тема, продолжающая свое непрерывное развитие и «крулсение». Увертюра завершается светлым звучанием As-dur на запоминающемся гармоническом обороте из главной темы (DD₆₅- T). Всё развитие «Тувинской увертюры» С. Крымского построено на чередовании двух контрастных по характеру и лсанру народных тем, что улсе стало традицией со времён «Камаринской» Глинки²⁰². Две увертюры — «Приветственная» и «Праздничная» Р. Кенденбиля (1986-1987), посвящённые 70-летию Великого Октября, — демонстрируют характерный для советской эпохи вариант «одических» мажорных сочинений. Опирающиеся на фанфарно-маршевый, гимнический и танцевальный тематизм, они решены, однако, не на основе сонатности: формы увертюры, соответственно, рондообразная и 3-частная с составной серединой. Такой тип увертюры «на случай» молено считать ведущим в творчестве тувинских композиторов.

Бликие симфонической увертюре лсанры рапсодии и фантазии представлены малым числом подобного рода сочинений: «Тувинской рапсодией» А. Чыргал-оола (1986), «Тувинской рапсодией» с солирующим чанзы *ad libitum* А. Курченко (посвящена 50-летию тувинского радио, 1986), Фантазией на темы двух тувинских народных песен («*Өдүгеи тайга*» и «*Чашпы-Хем*») А. Курченко, «Революционной рапсодией» на темы тувинских революционных песен (посвящена 70-летию Октября, 1987) и «Фантазией на темы А. Танова», написанные Б. Нуховым. Видимо, эти лсанры не входили в область творческих приоритетов композиторов Тувы, где царили симфонические поэма и сюита.

Симфонические картины дополняют область программной симфонической музыки тувинских авторов²⁰³, среди них: «Челер-оюм» А. Чыргал-оола, «Октябрьский рассвет», «Конь героя»,

²⁰² Для С. Крымского это было первым опытом использования национального песенного материала в построении крупного симфонического сочинения. В тувинской музыкальной культуре национальными композиторами жанр оркестровой увертюры был освоен позже. Поэтому сочинение Крымского, открывая ряд тувинских увертюр классичным, по сути, примером, как бы закладывает основы для дальнейшего развития жанра в республике.

²⁰³ Некоторое время обозначая поэму «Родные просторы» словом «картина» («Утро родного края» - второй вариант названия), Р. Кенденбиль демонстрирует важную роль картинного элемента в музыкальной драматургии своей поэмы. С. Бюрбе также называет некоторые из своих поэм «картинами» или «поэмами-картинами».

«Арэвечи» и «40 лет Победы» С. Бюрбе, «Пробуждение» и «Партия» Б. Нухова, «Танец шамана» Вл. Тока.

Одной из наиболее репертуарных и ярких симфонических картин является «Челер-оюм» («Мой рысак») А. Чыргал-оола (1972), основная тема которой по стилистике приближается к массовым песням и, подчеркнутая характерным ритмом скачки (цокот копыт буквально воссоздаётся ударными), легко воспринимается слушателями, хорошо «врезаясь» в память:



Особняком стоит остро современная по стилистике симфоническая картина «Пробуждение» Б. Нухова (Рига — Кызыл, 1981), посвящённая, как указано на партитуре, «дружбе тувинской и бурятской молодежи — активных строителей коммунизма». Ударные инструменты в этом сочинении занимают ведущее место, выполняя не изобразительную (как в «Челер-оюм»), а выразительную роль в создании напряжённого психологического crescendo (от *pppp* до *sffff*). Композиция построена по принципу постепенного «нанизывания» разнотембровых *ostinato*, среди которых роль главной темы приобретает краткая диатоническая попевка. Автор широко применяет в развитии партитуры клястерную технику, прием *glissando*, а также предусматривает элемент «инструментального театра»^{20,1}. Оттапливающаяся от «Болеро» Равеля и «Весны священной» Стравинского, симфоническая картина «Пробуждение» Б. Нухова весьма экспрессивными средствами раскрывает психологический мир современной молодежи, полной неукротимой энергии и готовой к любым подвигам и свершениям. Рассматриваемое сочинение Б. Нухова, записанное на пластинку фирмой «Мелодия» (наряду с симфоническими поэмами «Алдан Маадыр» А. Чыргал-оола, «Моя Тува» Х. Дамба и частью «Чавыдак» из «Колхозной сюиты» Р. Кенденбиля), весьма показательна для стилистики данного автора, всегда отличающегося среди композиторов Тувы склонностью к новаторским средствам выразительности.

²⁰⁴ В личной беседе композитор сообщил, что планировал в этой композиции проход солистов (барабанщика и духовиков) через зал к сцене. Это таюке добавило бы к общему впечатлению особые стереофонические эффекты.

Наиболее проблемным жанром для тувинских композиторов стала циклическая симфония, представленная двумя симфониями и симфониеттой Р. Кенденбиля (1972, 1973, 1975), двумя симфониями Б. Нухова (1979, 1981), двумя — у Вл. Тока (1981; № 2 имеет название «Таёжная», 1989), единичными произведениями — «Симфонией на тувинские темы» С. Крымского (1967), «Тувинской симфонией» А. Курченко (посвящена 60-летию тувинской революции, 1981), непрограммной симфонией А. Чыргал-оола (1980), а также пограничной между двумя жанровыми областями симфонией-поэмой «Саянские кедровые долины» Л. Израйлевича (1974). Освоение этого жанра названными авторами демонстрирует самые разные композиторские подходы. Хронологически самым первым сочинением данного жанра стала 3-частная симфония С. Крымского.

Симфония на тувинские темы писалась **С. Крымским** в период 1966-1967 гг. в Кызыле и Доме творчества в Иваново²⁰⁵, т. е. была начата в период жизни в Туве, а закончена уже после отъезда из республики. Во многом из-за этого обстоятельства симфония была в Туве практически неизвестна и, к сожалению, никогда не исполнялась²⁰⁶. Кроме этого, данное произведение до настоящего момента ни разу не было объектом музыковедческого исследования²⁰⁷.

²⁰⁵ Данную масштабную работу композитора консультировал Р.С. Бунин, вообще оказавший на С.М. Крымского большое личностное влияние.

²⁰⁶ Как сообщает композитор (в письме к З. Казанцевой от 5 мая 2007 г.), в 1980-х гг. дирижёр симфонического оркестра Кемеровской филармонии В.Н. Барсов (до этого осуществивший с Кемеровским оркестром запись сюиты из музыкальной сказки «Муха-Цокотуха» С. Крымского) задумал цикл концертов с исполнением произведений на темы народов Сибири и попросил у автора партитуру его тувинской симфонии для разучивания. К сожалению, возникшая конфликтная ситуация между дирижёром и оркестровым коллективом помешала осуществлению этого интересного творческого проекта.

²⁰⁷ Основной исследователь тувинской симфонической музыки Г. Осипенко поначалу просто игнорировала это сочинение (вероятно, тогда не зная о его существовании): «Если формирование известных жанровых разновидностей происходило уже в первые годы существования тувинской симфонической музыки, то путь к созданию национальной симфонии оказался более длительным. Естественно, что опыт, накопленный в других жанрах, подготовил рождение первых тувинских симфоний, появившихся в 1970-е годы. Их авторами стали Кенденбиль, Чыргал-оол и Нухов» (Тувинская музыкальная литература... С. 124). Позже музыковед ограничилась лишь его упоминанием (Музыкальная культура Сибири... С. 410). В. Сузукей в одной из своих работ вообще не отмечает творчество Крымского в Туве (Конфигурация развития музыкальной культуры в Туве... С. 126-129), а в другой, полностью используя рукописные материалы новосибирского музыковеда (и также лишь упоминая симфонию Крымского 1966 г.), публикует слова Г. Осипенко (Тувинская музыкальная литература... С. 119), противоречащие вышеприведенным фактам: «Основателями симфонических жанров в тувинской музыке стали композиторы старшего поколения - Чыргал-оол и Кенденбиль. Именно они первыми обратились к симфонической поэме, инструментальному концерту, симфонии и оркестровой сюите» (Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 199).

анализ сочинения, проведённый на основе авторской рукописи партитуры²⁰⁸ (хранящейся в Московском Музфонде), призван познакомить музыкантов с неизвестным произведением, а также установить исторически верную картину в вопросе развития жанра симфонии в Туве. Композиционно симфония состоит из трех частей: I — Allegro d-moll с медленным вступлением, II — Andante cis-moll (в дорийском наклонении), III — Allegro D-dur со вступлением. Отсутствие жанровой части компенсируется в Andante серединой скерцозного характера²⁰⁹. I часть открывается тихим медленным вступлением, основанным на теме песни «Из бересты чум связали» (использованной до этого композитором в хоровом цикле). Композитор излагает первые фразы диатоничной народной темы у флейты и фагота на фоне глухого tremolo литавр и низких струнных, сопровождая тему свободными имитациями и подголосками, в мелодическом рисунке которых проступают отрезки целотоновой гаммы. Вместе это создает психологически неоднозначный, скрыто-напряженный образ, разрушающий природную гармоничность народной мелодии и подготавливающий восприятие к основному материалу сонатного allegro. Квартовые удары литавр на стремительном crescendo и в темпе Allegro vivace (ц. 4) «выносят» на передний план энергичную главную тему в дорийском d-moll (ц. 5), излагаемую струнной группой на фоне подголоска у валторн и продолжающегося квартowego ostinato литавр. В ее напоре трудно сразу признать народную мелодию *oneй ыры* (колыбельной песни), звучанию которой автор придал не только воинственные (если не сказать — агрессивные) черты, но и характер иступленного, метрически подчеркнуто нерегулярного танца²¹⁰:



²⁰⁸ Состав оркестра выбран классический парный, с добавлением арфы и набора разнообразных ударных (помимо литавр — треугольник, тамбурин, деревянная коробочка, малый и большой барабан, тарелки, там-там, колокольчики, ксилофон).

Подобный хрестоматийный случай из наследия отечественной классики - Третья симфония Рахманинова.

²¹¹ Это несколько напоминает звучание темы «Dies irae» в характере inferнального трепака в финале «Симфонических танцев» Рахманинова.



В процессе интонационного развития (с ц. 9) диатоническая основа темы как бы «деформируется» в целотоновом звучании, приводя к динамической репризе в имитационном изложении на ///и на фоне бурных *glissandi* арфы, ксилофона и деревянной группы (ц. 11). Резкий динамический спад (*p*) в начале связующей партии (ц. 13), построенной на свободном обыгрывании интонаций вышеизложенных фольклорных мелодий, тем не менее, не снимает психологического напряжения из-за звуковой нестабильности (неожиданные контрасты динамики и модуляционное движение). Чуть сдержаннее по темпу начинается побочная партия (ц. 16), в которой у флейты *solo* звучит мелодия песни «Самагалтай» (также ранее использованная в хоровом цикле). Жанровый облик темы — пасторальный, что определяется полифонизированной тканью в прозрачном звучании деревянных духовых с добавлением колокольчиков и треугольника, позже флажолетов у первых скрипок. Маленький «островок звуковой безмятежности» незаметно переходит в разработку (ц. 18), развитие которой идет в русле мотивного вычленения, интонационно-вариантного обновления и переплетения элементов весьма разных по характеру тем (вступления, главной и побочной), что способствует постепенному их сближению²¹¹. Реприза сонатной формы (с ц. 28) начинается с проведения главной темы в дорийском *g-moll*, но к динамической репризе темы (ц. 31) возвращается в главную тональность. В побочной партии тема «Самагалтай» идет у колокольчиков и арфы на фоне гармонической педали деревянных, аккордов *tremolo* у вторых скрипок и юбилейного подголоска у скрипки *solo*. Репризное изложение побочной темы, которое, отметим, отличается от экспозиционного не только другим тембровым колоритом, но и некоторыми интонационными изменениями, а также тональной неопределённостью, создаёт не просто нежный, но идеальный (как бы неземной) образ-воспоминание, ещё больше контрастирующий с главной темой. В коде (с ц. 38) процесс тематического синтезирования, начатый в разработке, продолжа

²¹¹ Например, в ц. 21 выстроены в единую мелодическую линию начальный мотив из песни «Самагалтай» и завершающий фразу мотив из колыбельной.

ется — в скерцозном ключе сближаются темы главной партии (фагот solo, ц. 38) и вступления (труба solo, ц. 40). Последний всплеск бурной энергии — оркестровое tutti, где начальная фраза главной темы звучит в медной группе с применением канона в квинту (5 тт. до ц. 41)²¹². На последующем к концу части динамическом спаде устанавливается D-dur, часть завершается проведением фрагмента мелодии «Самагалтай» (5 тт. после ц. 42, партии первых скрипок и первой валторны). Таким образом, драматургия I части симфонии строится на образном противопоставлении главной и побочной тем при параллельном сочетании этого приема с процессом интонационного сближения всего тематизма.

II часть решена в сложной 3-частной форме с контрастной серединой. Это — лирический центр симфонии, в целом рисующий картину ночного пейзажа. Вступление (с начала и до ц. 45) «соткано» композитором из различных звукогшсных оркестровых приёмов — приглушенных постукиваний малого барабана и тамбурина, pizzicato и sul ponticello струнных, tremolo деревянных, форшлагов, коротких фраз флейт, напоминающих крики птиц и шорохи ночного леса. На этом фоне скрипки (ц. 45) ведут мелодию той же *впей ыры*, что была использована в качестве главной темы предыдущей части. В новом образном контексте Andante тема народной песни предстаёт в своём истинном жанровом облике колыбельной. Её развитие идет по линии тонального обновления и постепенной полифонизации фактуры до имитационных переключек деревянных, затем медных духовых (ц. 49). Вычлененный в партии литавр главный секстовый мотив темы ostinato (ц. 50) подготавливает начало среднего раздела (ц. 51), построенного на контрасте темповых сдвигов (от быстрого к умеренному и обратно) и развитии новой темы, излагаемой в партии фаготов и виолончелей (ц. 52). Интонационный рисунок этой темы напоминает обороты разных тувинских народных песен («*Тацдым турда*», «*Коцгургай*» и др.), но его подчеркнута речитативный характер (а также позже проявившееся тремолирование — см. с 5 т. до ц. 57) и звучание на фоне ритмического ostinato ударных (тамбуринов, коробочка и тарелки), к тому же предваряемое резкими форшлагами деревянных и glissando арфы, создаёт образ таинственного шаманского камлания^{2*3}. Развитие новой темы приводит к её драматизации (ц. 56, партия тромбонов), вслед за чем драматизируется и тема колыбельной песни, звучащей

²¹² Его вполне можно рассматривать и как бесконечный канон II разряда, что является усложнением по сравнению предыдущими имитационным проведением темы (в разделе её динамической репризы).

²¹³ Интересно, что сам композитор не думал о таком художественном результате, поскольку не наблюдал лично камланий тувинских шаманов.

в контрапункте с грозными мотивами «шаманской» темы (ц. 57)²¹⁴. Реприза (с ц. 58) сокращена и фактурно варьирована, расцвечена новыми колористическими эффектами. Мелодия колыбельной излагается в партии басового кларнета. В конце части начальная фраза колыбельной звучит у контрабаса solo на фоне Cis-dur'ного T g струнных и оттенена завершающим пассажем арфы и мажорного терцового тона в звучании колокольчика. Мир таинственного — сна и колдовства — сближает в ноктюрновой атмосфере Andante разнохарактерные музыкальные образы колыбельной и шаманского камлания.

Финал, построенный на трёх темах в рондообразной форме, в своём фугированном вступлении интонационно подготавливает появление главной D-dur'ной темы (ц. 63), основанной на мелодии народной песни «*Чашты-Хем*» («Река Чашпы»), распевный характер которой переосмыслен композитором в образном ключе стремительного водоворота. Вторая тема в дорийском gis-moll (ц. 65) интонационно напоминает мелодию «*Коцзургай*», но в жанровом плане подана как *кожамык* (тем самым приближается по звучанию к известной песне «*Дыңгылдай*»). Главная тема при возвращении (ц. 67) начинает подвергаться развитию: очень колоритно, создавая образ красующегося на своем скакуне всадника, мелодия «*Чашты-Хем*» звучит у засурдиненной трубы solo на фоне начальной секундовой интонации песни, повторяемой восьмыми у струнных *ostinato* и ритмичного постукивания тарелок (ц. 69). Третья тема у валторн (ц. 71) — переосмысленная народная мелодия песни «*Алдан хойнуц кадарчызы*» («Пастух шестидесяти овец»), звучащая аналогично тому как она использована А. Аксёновым в его танце «Звнящая нежность». Тема подвергается активному оркестровому развитию, после чего возвращается вторая тема в b-moll, звучащая каноном в септиму у засурдиненных труб (с 6 т. после ц. 77). Предыктовый раздел (ц. 80) готовит репризное проведение всех трёх тем, которые звучат поочередно, а также в контрапункте, выстраивая общий радостный образный план. Отмеченная квартовыми ударами литавр кода (ц. 88) возвращает грозное d-moll'ное звучание главной темы из I части симфонии (ц. 89). Сочинение завершается проведением у валторн начальной интонации «*Чашты-Хем*» на фоне радостного D-dur'ного «бурления» с заключительным, характерным для манеры Крымского, диссонантным кадансом: сложное полиаккордовое

²¹⁴ Таким образом, получается, что образ шаманского камлания в крупном симфоническом жанре был впервые намечен в тувинской музыке С. Крымским, а подлинный шаманский мотив впервые был применён в 1971 году А. Чыргал-оолом — в разработке его симфонической поэмы «Моя Тува» (напомним — также репертуарную пьесу А. Чыргал-оола «*Хамныц сами*» - «Танец шамана», имеющую версию для тувинского оркестра).

сочетание на IV повышенной ступени, разрешаемое в тонический унисон, что можно редуцировать как DD-T.

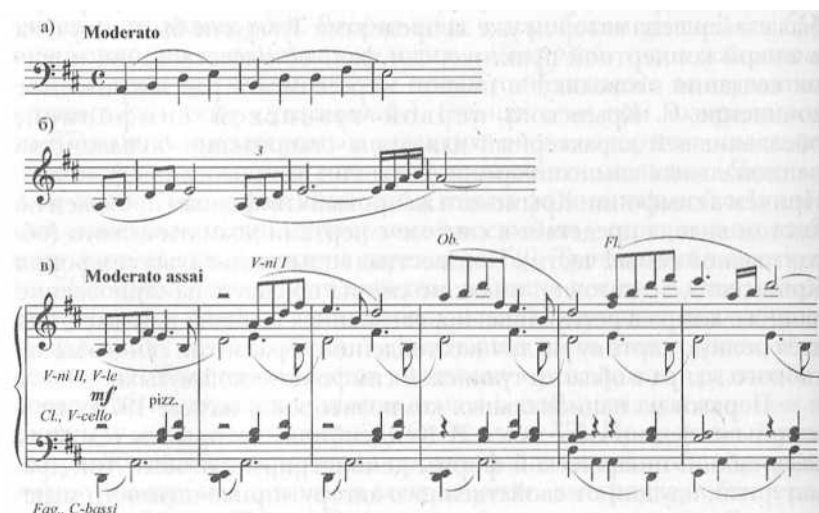
Суммируя наблюдения, отметим, что в анализируемой симфонии Крымского использован мелодический материал не менее семи народных тувинских песен разных жанров, причём как в форме прямого цитирования, так и в свободном переизложении характерных для многих песен попевок. Смысловым и композиционным стержнем всего произведения избрана тема колыбельной, проходящая во всех частях. Контрастная смена образных планов, продуманная композиция целого, разнообразие приемов в развитии материала — жанровом, оркестровом, фактурном, мотивном, ладогармоническом и полифоническом — позволяет высоко оценить творческий результат композитора в данном произведении, которое в полной мере соответствует канонам симфонического жанра по форме, содержанию и уровню развития музыкальных идей. И хотя симфония была завершена автором уже за пределами Тувы и не была озвучена

в живой концертной практике, сам факт её существования и время создания позволяют в полной мере считать рассматриваемое сочинение С. Крымского первой тувинской симфонией, обозначившей характерный для этапа становления большинства национальных композиторских школ тип жанрового симфонизма. Причём в симфонии Крымского жанровый симфонизм проявлен не чистом виде, а предстаёт в синтезе с чертами драматического (образ главной темы I части). Незвестная музыкантам Тувы симфония Крымского, безусловно, никак не смогла повлиять на становление данного жанра в республике, но, встроенная в общий контекст, она даёт полную картину различных тенденций в развитии самого масштабного жанра в области тувинской симфонической музыки.

Первым из национальных композиторов в начале 1970-х гг. к жанру симфонии обратился **Р. Кенденбиль**, который в условиях масштабной циклической формы демонстрирует особый тип драматургии, идущий от свойственного автору лирико-поэзного мышления. Более всего он проявляется в 4-частной **Первой симфонии** (1972), которая поначалу имела программный замысел: всё сочинение называлось автором «**Песнь о Туве**», а части мыслились через призму разных времен года. Первым музыковедческим откликом на премьеру произведения стала статья З. Казанцевой (Дехановой)²¹⁵. Содержательно музыковед определила композицию так: I ч. — «зимний пейзаж»; II ч. — «Весна»; Скерцо, контрастирующее первым двум частям — неоднозначно, имеет «омрачённый тонус»; Финал — со слов композитора, «летний эскиз, мечты о будущем». Музыковедом точно «схвачены» оригинальные стилистические особенности

²¹⁵ Деханова З. Песнь о Туве: новое симфоническое произведение композитора Ростислава Кенденбиля // Тувинская правда. 1973. 22 марта.

симфонии: «Обращают на себя внимание сквозное интонационное развитие без каких-либо заметных цезур, преобладание горизонтали над вертикалью. Горизонталь, то есть мелодическая линия, имеет три качественно разных звучания: либо это унисон, либо жёсткие гетерофонные созвучия, либо контрастная полифония без каких-либо признаков имитации. Правда, есть и имитационная полифония, но в обнажённом виде канона»²¹⁶. Добавим, что музыкальная концепция симфонии никак не связана с фольклорным тематизмом, а целиком рождается из небольшого пентатонного тематического зерна, появившегося уже в первых тактах (а — вступление). Данное тематическое образование варьируется ритмически, мелодически, создавая по ходу развития всё новые варианты своих монотематических трансформаций, появляющиеся в самых разных разделах формы I части (б — развитие главной темы; в — кода), а также других частей цикла:



Отметим, что основой ладогармонического стиля произведения является ангемитонная пентатоника: композитор стремится именно на её основе выстраивать вертикаль (отчего та часто приобретает нетерцовую и весьма диссонантную структуру), а балансировка между пентатонными ладами с общим звукорядным составом сказывается в ладовой неопределённости и постоянной переменчивости, тем самым несколько «размывая» характерность тематизма, сглаживая контрасты и отражаясь в тональном плане цикла (I ч. — D, II ч. — e-G, III ч. — G-e, IV ч. — G). Господствующие неспешные темпы

²¹⁶ Там же. Можно уточнить, что полифонический стиль симфонии, особенно в I части, отличается свободной имитационностью.

(I ч. — Moderato, II ч. — Andante non troppo, IV ч. — Andante tranquillo), ненадолго нарушаемые Allegretto scherzando III части (с его маршево-скерцозной темой, мелодический рисунок которой отдаленно напоминает известную песню «Агитатор»), выстраивают в общую, почти непрерывную, линию все части этого глубоко лиричного и сквозного по тематизму сочинения, которое, по сути, могло бы быть с таким же успехом оформлено и как *развёрнутая одночастная симфоническая поэма* (в которой скерцо выполняет роль эпизода). Парадоксально, но, будучи глубоко национальным по логике музыкального мышления, данное сочинение — как слишком отличающееся от классических образцов жанра — не было признано ни слушателями, ни оркестрантами, ни большинством музыковедов²¹⁷.

Резкая критика в адрес его симфонии заставила автора в следующем произведении «держаться» классических ориентиров. Однако оркестранты сразу обвинили композитора за слишком явное сходство начальной темы его **Второй симфонии** (1973) с главной темой из I части «Героической» Бетховена. Если же отбросить данные предубеждения, то следует отметить действительно большее соответствие композиции Второй симфонии Кенденбия канонам жанра: модусы частей «подходят» традиционным функциям 4-частного сонатно-симфонического цикла, усилены контрасты между частями и темами, тональный план цикла отличается большей логичностью (d - Des - G - D). Композитору удалось также добиться определённости формы в большинстве частей (Lento tranquillo, Des-dur — двойная 3-частная; Скерцо-кожамык²¹⁸, Allegro, G-dur — сложная 3-частная с трио; Финал, Allegro con fuoco, D-dur — свободное рондо с чертами двойных вариаций). Однако первая d-toГ-ная часть получилась не в ожидаемой сонатной, а скорее в контрастно-составной форме (ABGBjDEFa), где начальная тема, возвращаясь в коде как образ-воспоминание, замыкает свободный тематический поток, внося в музыкальную образность (имеющую в целом драматический характер) трагическую ноту усталой обреченности.

Несмотря на продолжающиеся нападки в адрес своих симфоний (которые композитор всё равно продолжал писать и под давлением критики переименовывал в сюиты), Р. Кенденбий упорно трудился, «шлифуя перо», и достиг, как представляется, самого убедительного творческого результата в 3-частной **Симфонiette** (2-я редакция была завершена к концу 1975 г.), цикл которой содержательно выстроен по принципу «от лирического раздумья — к лёгкому скерцо»:

²¹⁷ Попытка З. Казанцевой изменить ситуацию, обратив на первую симфонию тувинского композитора интерес сторонних специалистов — московских музыковедов, — также не имела успеха.

²¹⁸ Таково авторское обозначение части в рукописи партитуры, хотя и во Второй своей симфонии автор не использует фольклорных тем.

Andante C-dur—Allegro c-moll — Presto C-dur. Прибегнув в этом опусе к фольклорному тематизму, композитор обнажил скрытую программность своей музыки, которая, как и в предыдущих симфониях, по-прежнему оставалась *поэмой о родной Туве*, темы песен «*Өдүген тайга*» («Одуген-тайга») и «*Аргачарык*» («Лесная сторона»), любовно и с фантазией разрабатываемые автором в I и II частях, говорят сами за себя²¹⁹. Демонстрируя те же способы развития материала, что и в предыдущих симфониях, композитор достигает в Симфонииette необходимого баланса различных приёмов и выразительных средств, что позволило ему создать компактное, гармоничное и почти «акварельное» в своей ведущей поэтической тональности музыкальное полотно.

В 1980 г. на суд слушателей выносит свою единственную 3-частную **Симфонию d-moll** ведущий симфонист Тувы А. Чыргал-оол. Сочинение, явно ориентированное на классические образцы, получило весьма противоречивую оценку²²⁰. Сам автор, уже ставший признанным мастером в области симфонических поэм, также не был вполне удовлетворён результатом, однако данное сочинение А. Чыргал-оола стало в Туве первой попыткой эпической концепции, решенной в жанре циклической симфонии.

В противовес лирической линии симфонизма Р. Кенденбиля и эпической, намеченной А. Чыргал-оолом, Б. Нухов в своих сочинениях склоняется к драматической — особенно в программной **Первой симфонии** (Казань-Кызыл, 1976-1979), имеющей название «**Революционная**»²²¹. В несколько ином ракурсе автор трактует концепцию своей **Второй симфонии** (Иваново-Кызыл, 1981), состоящей из четырех частей: 1. *Прелюдия A-dur*. 2. *Скерцо a-moll*. 3. *Элегия cis-moll*. 4. *Финал a-moll*. В главной теме пейзажной по характеру Прелюдии угадываются очертания народной мелодии «*Өдүген тайга*», но на этом связь сочинения с фольклорным материалом исчерпывается. Прелюдия полностью соответствует своему жанровому обозначению, выполняя функцию вступления к главной части симфонии, которой, безусловно, является Скерцо. Главная тема Скерцо, представленная в крайних разделах в разных ладовых наклонениях, апеллирует к большому фонду классической музыки — от баховской Gloria из Мессы h-moll и «Смелого наездника» из шума-

²¹⁹ Как весьма удачный приём можно отметить использование формы канона в проведении мелодии «*Аргачарык*» в середине II части (ц. 9).

²²⁰ Подробный анализ симфонии см. в монографии: Чыргал-оол: жизнь и творчество. Кызыл, 2003. С. 102-106.

²²¹ Симфония построена с использованием песен эпохи ТНР: «*Кайгамчыктыг Интернационал*» («Дивный Интернационал»), «*Дагын катап дарлатпас бис*» («Избавление от гнёта») и «Агитатор». Подробный анализ Первой симфонии Б. Нухова см.: Осипенко Г. Тема современности в симфоническом творчестве тувинских композиторов // Творчество композиторов Сибири... С. 41-46.

новского «Альбома для юношества» до Прелюдии A-dur из 24 прелюдий и фуг Шостаковича:



Скерцозная линия продолжается в капризной танцевальности трио **III** части и главной теме финала, которая углубляет заложенные в теме **II** части черты — несколько изломанная мелодическая линия становится более хроматизированной и прихотливой. Хотя композитор в каждой части опирается на выраженную жанровость (песенность, вальсовость, ноктюрновость, маршевость), определяющей для всего сочинения становится *скерцозность* — сфера, как известно, способная на самую широкую смысловую амплитуду от лёгкой «шутки» до инфернально-злобещих образов. Оттеняемая приглушённой звучностью «сумеречного» ноктюрна и траурного шествия в финальном трио, скерцозность Второй симфонии Б. Нухова постоянно балансирует на той грани, что отделяет изящную шутку от грустной иронии и едкого сарказма. В этом представляется скрытая драматичность данной симфонии-скерцо, которая также выделяется в ряду тувинских симфоний присутствием элементов неоклассической стилистики.

Создаваемая в одно время со Второй симфонией Б. Нухова и Первой Вл. Тока, посвящённая 60-летию тувинской революции, 4-частная «**Тувинская симфония**» **А. Курченко** (Москва, 1980—1981) решена в том же русле, что и «Симфония на тувинские темы» С. Крымского: автор широко привлекает фольклорный материал для конкретизации музыкального содержания. Из 8 использованных народных тувинских песен мелодии «Ореховой тайги» («*Тооруктуг тайга*») и «Лесной стороны» («*Арга чарык*») не случайно избраны композитором в качестве сквозных тем: «*Арга чарык*» (2-я тема в двойных вариациях **I** части, побочная тема во **II** части и в Финале) и «*Тооруктуг тайга*» (открывающая симфонию 1-я тема **I** части и замыкающая всё сочинение в коде Финала) — это по сути «сверхтемы» всего произведения, в котором картины народной жизни и тувинской природы воспеваются в приподнято-радостном ключе. Относясь в целом к типу жанрового симфонизма, сочинение А. Курченко отличается масштабностью, стройностью композиции и объективностью тона, что привносит в него черты эпической драматургии. Нужно отметить, что композитор внёс большой личный вклад в развитие симфонических жанров родной для себя тувинской музыкальной культуры.

Александр Петрович Курченко (10.09.1939 г.)—уроженец с. Успенка Тандинского района Тувы. По материнской линии происходит из местных

старообрядцев. Родители — учителя, активисты общественной жизни. Закончил с золотой медалью Кызылскую общеобразовательную школу № 1. Параллельно занимался музыкой: экстернатом окончил Кызылскую ДМШ по классу фортепиано (педагоги — Л.А. Логинова, Н.А. Морозова). 1956- 1961 гг.: учеба на историко-филологическом факультете Московского педагогического института им. Ленина. После успешного окончания МГПИ был направлен на работу в Кызылское музыкальное училище, где недолгое время занимался композицией (с одним из приезжих педагогов). Параллельно работал в Кызылском педагогическом институте, где вёл уроки музыки и создал первый институтский хор. Вместе с тувинскими друзьями (В. Агбаном, С. Баиром и др.) играл в эстрадном ансамбле при КГПИ. В 1962 г. Александр был приглашен в Новосибирскую консерваторию на работу в должности проректора по заочному обучению. Будучи проректором, параллельно сам обучался на вечернем отделении по двум специальностям: «музыковедение» (дипломную работу по Шестой симфонии Н. Мясковского защитил в 1966 г. в классе проф. А.Н. Котляревского) и «композиция» (занимался у разных педагогов — Г.Н. Иванова, Л.И. Адама, А.Ф. Мурова, А.Ф. Яковлева, И.М. Белорусца, закончил в 1967 г. в классе Г.Н. Иванова, дипломная работа — Симфония № 1). Интенсивная учёба совмещалась не только с административной работой, но и педагогической (преподавал в консерватории курсы педагогики и истории музыки). Также успевал работать в ДК им. Горького художественным руководителем ВИА «Аэлита», где реализовывал своё увлечение джазом. В конце 1960-х гг. был принят в Союз композиторов СССР. В 1970 г. Александр Петрович по личным обстоятельствам оказался в Москве, поступил в аспирантуру Московской консерватории им. П.И. Чайковского, где под руководством проф. Б.М. Ярустовского работал над диссертацией по теме «Архаическая ретроспективность в музыке XX века» (по ряду причин до защиты практически готовой диссертации дело не дошло). Закончив аспирантуру в 1973

г., А.П. Курченко около года преподавал в Московском институте культуры (курсы инструментовки, чтения партитур), затем был приглашен на работу в ДМШ № 27 им. С.В. Рахманинова г. Москвы, где с 1976 года ведёт класс композиции, организует с воспитанниками постановки своих детских музыкальных спектаклей. Будучи профессиональным музыковедом, А. Курченко неоднократно публиковался по различным аспектам музыкальной жизни (в т.ч. в центральных журналах), однако с середины 1970-х гг. сделал свой выбор в пользу композиторской карьеры. Он хорошо известен как создатель произведений для русского народного оркестра, ансамблей русских народных инструментов. Творческий портфель композитора весьма внушителен, особенно по части партитур (среди которых много сочинений крупных форм): более 80 — для большого оркестра русских народных инструментов, более 40 — для камерного состава русского

ных спектакля для детей, множество песен, романсов, камерно-инструментальных сочинений (для различных инструментов и составов). Композитор успешно сотрудничал с квартетом «Сказ», ансамблем «Русские узоры», знаменитым «осиповским» оркестром, делал обработки для Л. Рюминой, Е. Шавриной и др. артистов. Много записей музыки А. Курченко имеется в фондах центрального радио, ряд сочинений записаны на пластинки и вошли в концертный репертуар многих российских музыкантов (в частности, «Американская сюита» А. Курченко, сделанная на основе обработок композиций группы «Beatles», исполнялась «осиповским» оркестром в 1990-х гг. в США). Около 30 сочинений изданы в нотных сборниках издательств «Советский композитор» и «Музыка». Помимо авторских записей на пластинках и аудиокассетах, в начале 1990-х гг. был подготовлен CD с записью двух сюит А. Курченко для ансамбля русских народных инструментов («Песни народов мира» в 14 частях и «Шесть сибирских народных песен»), но, к сожалению, его выпуск не состоялся. Отметим, что А. Курченко одним из первых создавал репертуар для тувинских инструментов (в области инструментовки на состав тувинского оркестра перенимал опыт И.Г. Минина). Тувинская тематика занимает прочное место в творчестве композитора и представлена большим количеством сочинений, создаваемых в период с конца 1960-х по начало 1990-х гг., среди них: для русского народного оркестра — сюита «8 тувинских народных песен» (1967) и фантазия «Шеми-бажы» (1971; 1974 — версия для тувинского национального оркестра), симфоническая фантазия «Анчи-арат» (1971), «Чыргалбай» для чтеца и оркестра (1971), симфонические поэмы «Кызыл-чыраа» (1972), «Слово арата» (1973) и «В семье единой» (1982), симфонические сюиты «Герои тувинских сказок» (1973-1974) и «Кызылские картинки» («Кызылская сюита», 1973), «Тувинская юбилейная увертюра» (1979), Вторая («Тувинская») симфония (1980-1981), «Тувинская рапсодия» для симфонического оркестра и чаизы (1986), «Фантазия в стиле каргыра» (1987), «Тувинская эстрадная увертюра» (1990), «Тувинская фантазия» для струнного квартета (1987), 3 пьесы на тувинские темы для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1989), «Две пьесы на тувинские темы» для брасс-секстета (1989), Хрестоматия для фортепиано на тувинские темы (1990), «Озеро Азас» (ст. Л. Чадамба, 1965), «Кызылский вальс» (ст. С. Рязова), Три детские песни для сопрано и духового квинтета (ст. М. Рамазановой, 1989), вокальный цикл для баритона и фортепиано «Горит костёр...» (ст. А. Даржая, 1990), Хрестоматия для тувинских национальных инструментов в трех частях (1992; I ч. — струнно-смычковые, II ч. — струнно-щипковые, III ч. — ансамбли). Практически все композиции А. Курченко на тувинскую тему звучали в советский период на его малой родине (каждое лето автор привозил в Кызыл свои новые сочинения, которые разучивались при его непосредственном участии). Будучи известным автором для народного оркестра, Александр Петрович входил в секции

трументов при Центральном Доме композиторов (ЦДК Москвы). Помимо педагогической деятельности в ДМШ им. С.В. Рахманинова, с 1999 г. А.П. Курченко работает в Московском университете культуры и искусства, руководит кафедрой русских народных инструментов, также трудится на кафедрах оперной подготовки и истории музыки (со студентами МГУ-КИ поставил свою оперу «Престоловая любовь», ведёт факультатив композиции). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1997), профессор МГУКИ (2004)²²².

Совершенно иную логику музыкального мышления демонстрируют симфонии **Вл. Тока**. Уже в своей **Первой симфонии** (Кызыл-Иваново, 1981), созданной, как признавался сам композитор, под влиянием симфонии d-moll А. Чыргал-оола, автор строит 3-частный цикл из разнохарактерных музыкальных картин, внутри которых постоянно происходит свободная смена сцен-эпизодов: I ч. — Andante-Moderato-Allegro-Lento-Allegro, d-D-h-b; II ч. — Andante-Allegro moderato-Adagio, gis-es; III ч. — Скерцо-Финал, Allegretto, As-As-Des-Es. Постоянные образные контрасты создают в крайних частях цикла контрастно-составные структуры, внутри которых можно наблюдать процесс свободного варьирования некоторых тем. Только средняя часть имеет явно выраженную 3-частность, крайние разделы которой построены на выразительной колыбельной теме, пластичной и гибко меняющейся к концу части:



Пестрота тематизма, композиционные шероховатости и некоторая «эскизность» Первой симфонии, но уже нанизанные на

²⁸² Биографическая справка подготовлена на основе рукописных материалов З.К. Казанцевой (Лекции по тувинской музыкальной литературе), а также на основе авторского списка произведений и сведений, сообщённых композитором в ходе личной встречи (Беседа с А.П. Курченко, г. Кызыл, 8 августа 2008 г. Личный архив Е.К. Карелиной).

конкретную сюжетную канву, претворились в партитуре **«Таёжной симфонии»** (№ 2, 1989) в ином качестве, создав целостно более убедительный, по-своему оригинальный и яркий художественный результат. Творческим импульсом стал заказ на создание музыки к трём хореографическим номерам по сюжету поэмы В. Серен-оола «Тайга», вдохновившей композитора. Заказ был выполнен, были приготовлены и костюмы, но из-за непредвиденных обстоятельств начатый проект оказался «заморожен». Тогда автор из сочинённой хореографической музыки создал свою «Таёжную симфонию», где в I–III частях использовал тематизм написанных танцев, синтезируя его в Финале²²³. Драматургическая цельность сочинения определяется в первую очередь сюжетной канвой.

Программа симфонии: (I ч.) Суровая природа тайги. Мастер в порыве духовного озарения творит изваяние. Создавая и исправляя, споря с самим собой, самозабвенно работает над произведением, доводя красоту до совершенства. Но скульптор слишком увлёкся внешним обликом, забыв

о душе. (II ч.) Изнурительный бой двух маралов в поединке за обладание самкой. Битва оканчивается трагически — самцы в противоборстве погибают. Маралиха в отчаянии бросается на рога соперников и также погибает. (III ч.) Утро в тайге. Просыпается природа, вместе с ней оживает творение мастера, которое поражает его своей красотой. Но отсутствие души превращает изваяние в чудовище, которое идёт против своего творца. В трудной борьбе мастер уничтожает своё создание. Горестное раздумье, решение: «Лучше я буду прислушиваться к природе и вложу душу в своё творение!». Мастер создаёт другое изваяние — получается прекрасная девушка. Природа расцветает. (IV ч.) Обобщение образов предыдущих частей. Композитор сделал своё заключение: «Люди, какие бы они ни были, — природа возьмёт своё».

Немаловажными стали также личные впечатления от захватывающих своей первозданной красотой таёльных мест в верховьях Бий-Хема (куда композитор совершил путешествие накануне работы над симфонией) — «все переживания о тайге», по словам автора. Наиболее «выпуклой» по музыкальной образности оказалась Шчасть²²⁴, запечатлевшая состояние особого творческого вдохновения, композиторских фантазий в процессе сочинения музыки. Тонкая звукопись — это и Природа, и сама воплощённая в звуках

²²³ 1С счастью, «Таёжная симфония» Вл. Тока стала самым репертуарным сочинением автора, регулярно звучащим в период 1990—2000-х гг. в концертных программах симфонического оркестра ТГФ.

²²⁴ Именно эта часть была успешно исполнена 14 сентября 2006 г. в совместном концертном проекте Чикагского симфонического оркестра и музыкантов тувинской рок-группы «Ят-Ха». Дирижер ДА. Миллер был очарован музыкой Вл. Тока, выразив желание впоследствии исполнить «Таёжную симфонию» целиком.

Красота (а), которой противостоит уродливое в своём духовном убожестве, несовершенное человеческое Творение (б):

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'a) Andante', is for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) and features a complex, rapid melodic line with many beamed notes. The bottom staff, labeled 'б) Poco piu mosso', is for a woodwind section including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Horns (Corni). It features a more rhythmic, dotted-note pattern. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings like 'p' and 'ff'.

Таким образом, тувинские симфонии демонстрируют весьма различные варианты драматургических решений. Однако концепционность замысла, характерная для многих симфонических поэм, в жанре циклической симфонии не нашла своего столь же убедительного национального воплощения. Проблемность данного жанра в тувинской музыке заключается в сложном приспособлении специфики национального музыкального мышления — лирико-поэзного и конкретно-образного по своей природе — к традиционным параметрам симфонического цикла, масштабность и богатая история которого связаны с особым, объективизированным, способом отражения действительности. Тем не менее тувинская симфоническая музыка обогатилась интересными художественными концепциями, а жанр симфонии если и не стал ведущим, то, во всяком случае, в советские годы был освоен композиторами и занял свою нишу в общей картине развития жанров академической традиции в музыкальной культуре Тувы, которая постепенно приобретала всё более полные очертания. Отметим, что в родственных музыкальных культурах национальные композиторские школы также приходили к жанру симфонии как к новому этапу своего развития. Например, в узбекской музыке линия поступенного освоения крупных оркестровых жанров, по мнению Н. Янов-Яновской, вела к симфонии: сюита — поэма — увертюра — концерт — симфония²²⁵. Выявляя типические черты в развитии национальных композиторских школ (которые, как отмечают многие

²²⁶ Янов-Яновская Н. Процессы освоения симфонического жанра восточной монодиатонической культурой - опыт типологизации: автореферат дисс. ... док. иск. М., 1983.

исследователи, особо склоняются к лирическим и эпическим тенденциям в развитии симфонического жанра), М. Дрожжина пишет, что «интенсивное освоение жанра симфонии приходится на конец второго этапа освоения жанровой системы»²²⁶.

Особой областью симфонической музыки является инструментальный концерт, представленный в Туве, прежде всего, сочинениями для солирующих инструментов с оркестром: тремя флейтовыми концертами — два у Вл. Тока (№ 1 — 1977) и один у Х. Дамба (1978); двумя фортепианными — «Балладой на тувинские темы» С. Крымского (1965) и концертом «Улан-Цэцэг» Вл. Тока (около 1972-1974); двумя скрипичными концертами-поэмами — А. Чыргал-оола (1973) и Вл. Тока (1976-81); виолончельным концертом- поэмой и альтовым концертом «Узун-хоюг» С. Бюрбе (1975, 1976); концертом для трёх литавр и камерного оркестра Х. Дамба (1974), концертом для трубы Б. Нухова. Добавим, что тувинские авторы таюке предпринимали попытки освоить жанр концерта для оркестра (существуют партитуры единичных сочинений Р. Кенденбиля, Х. Дамба, Б. Нухова).

Группу концертов для струнных инструментов «открыл» А. Чыргал-оол, начавший работу над своим **скрипичным концертом-поэмой** ещё в годы учебы в Казанской консерватории. Работа над 3-частным концертом растянулась на полтора десятка лет — с 1957 по 1973 год. В своей аналитической работе К. Казанцев-Деханов отмечает, что в сочинении А. Чыргал-оола, в целом ориентированном на тип эпических Концертов, проявляются традиции народного музицирования²²⁷. Данный концерт неоднократно исполнялся не только в Туве, но и звучал в концертном зале им. П.И. Чайковского в Москве (солист Григорий Жислин), став одним из репертуарных сочинений данного жанра в республике. Следующими стали концерты С. Бюрбе для альты и виолончели. **Альтовый концерт «Узун-хоюг»**²²⁸ создавался автором в середине 1970-х гг. (партитура, выполненная с помощью Вл. Тока, была закончена в 1978 году). Название концерта сразу апеллирует к сфере традиционного инструментализма—специфическим наигрышам, исполняемым народными мастерами-игилис-тами, которые были с детства «впитаны» композитором, глубоким знатоком народной музыки. Видимо, тесситурная близость игила и альты определила выбор солирующего инструмента для одночастного концертного произведения, обрамленного solo альты в духе народного музицирования, с характерной бурдонирующей основой:

²²⁶ Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока... С.184-185.

²²⁷ Казанцев К. Концерт-поэма для скрипки с оркестром // Чыргал-оол: Жизнь и творчество. Кызыл, 2003. С. 101.

²²⁸ Узун-хоюг— букв, протяжно-бархатно, в смысле характера звучания.



Сольные фрагменты-каденции, построенные на варьировании того же материала, изнутри «пронизывают» композицию (перед ц. 4, 5, 8), которая отличается свободой формы, идущей от рапсодичности изложения.

Пожалуй, самым необычным в тувинской музыке стал 3-частный **Концерт для литавр Х. Дамба** (1974), сразу обративший на себя внимание слушателей и критиков. В. Сапельцев пишет об этом концерте как о написанном для четырех литавр и струнного оркестра²²⁹, но на известной нам партитуре (видимо, позже переработанной) рукой автора отмечено: *Концерт для 3 литавр с камерным оркестром (на тувинские темы)*. Исполнительский состав включает в себя струнные, 3 литавры, клавиесин и фортепиано. Выбор солирующего инструмента объясняется особым интересом композитора к шаманской музыке: «Мне не пришлось наблюдать камлание настоящего шамана. Зато я не раз видел шаманское “действие” на сцене в исполнении артистов. Бубен в их руках звучал очень разнообразно, многотемброво. И свои впечатления мне захотелось выразить в музыке. Так появился не совсем обычный Концерт для литавр, звучание которых напоминает удары бубна»²³⁰. К сожалению, в Туве из-за неполной укомплектованности струнной группы симфонического оркестра и отсутствия клавиесина литавровый концерт не исполнялся. Самым репертуарным сочинением Х. Дамба стал полюбившийся слушателям иной по характеру — лёгкий и жизнерадостный **Концерт для флейты с оркестром** (1978)²³¹. Интересным сочинением является также **Первый флейтовый концерт Вл. Тока** (1977)²³²,

²²⁹ См.: Сапельцев В. Композиторы Тувы // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М., 1986. С. 180.

²³⁰ Там же.

²³¹ Произведение впервые анализировалось В. Сапельцевым, наиболее полно — в дипломной работе выпускницы КУИ А. Чымба (2008).

²³² Отметим, что в первой версии данный концерт был написан для скрипки. В личной беседе автор объяснил, что была возможность также опробовать это сочинение и в исполнении для флейты, поэтому на рукописи, хранящейся в библиотеке симфонического оркестра ТГФ, первоначальное название «2-й концерт для скрипки» зачёркнуто, а поверх написано «для флейты». Данное сочинение впервые было проанализировано в 2008 г. студентом КУИ Ш. Салчаком в его курсовой работе.

главная тема которого отличается нехарактерным для тувинской музыки романтично-порывистым характером и остиной ритмикой оркестровой партии, напоминающей о жанре сицилианы:



Линию фортепианных концертных сочинений в Туве открывает одночастный концерт, написанный **С. Крымским** в 1965 г. в Кызыле. Сочинение поначалу было названо автором **Балладой**, а позже переименовано в **Концерт-рапсодию** для фортепиано с оркестром па тувинские темы (для юношества), что отражает свободный тип формы, идущей от традиций европейского романтизма. «Баллада на тувинские темы» была впервые исполнена в концертном зале КУИ 2 декабря 1965 г. на юбилейном концерте, посвященном 5-летию Кызылского музыкального училища, в интерпретации коллег композитора - преподавателей фортепианного отделения И.Ф. Чуфарова и А.И. Ломизова²³³. Тип одночастного инструментального концерта,

²³³ По свидетельству автора, Александр Ломизов знал наизусть обе партии - и сольную, и оркестровую, которую играл в понравившемся «ударном», как он говорил, произведении. Впоследствии Баллада исполнялась в Ставрополе и получила, по воспоминаниям автора, хорошую оценку со стороны грузинского композитора Вано Мурадели (который также ранее бывал в Туве). Последним по времени исполнением произведения можно считать исполнение на двух роялях (в сокращённой версии) преподавателями-теоретиками КУИ Н.А. Лопсан и Е.К. Карелиной 14 декабря 2005 г. на концерте, посвященном 60-летию музыковеда З. К. Казанцевой (исполнение было подготовлено по просьбе юбиляра в знак признательности С.М. Крымскому, у которого Казанцева училась в училищные годы).

возникший к середине XIX века благодаря Шуману²³⁴ и Листу (представленный в его Втором, A-dur'ном, концерте), привлёк С. Крымского, который также опирается на сонатную форму, используя важнейший признак романтической поэмности — приём трансформации тематизма²³⁵. В построении сонатной формы композитер)) придерживается классических норм, не прибегая к характерному для поэзных форм медленному эпизоду в разработке или свободному переизложению материала в репризном разделе. Тональный план тоже весьма классичен, выстроен почти бетховенски («от мрака — к свету») или как во Втором концерте Рахманинова: вступление f-moll, экспозиция — c-moll - E-dur, реприза — c-moll - C-dur, Кода C-dur. В целом художественная концепция сочинения опирается на классические прообразы бетховенских и танеевской Четвёртой симфоний, фортепианных концертов Листа и Рахманинова, многих сочинений русской классики с использованием инонационального материала²³¹. «Бурлящее» f-тоИ'ное вступление с пентатонными пассажами подготавливает слух к появлению главной темы, основанной на мелодии тувинской народной песни жанра *кыска ыры* «Хандагайты» (название реки и местности). Экспозиция темы после легкого «взбегающего» пассажа солиста (ц. 5) интересна тем, что композитор дает возможность поначалу вслушаться в первые фразы народной мелодии, звучащей подобно легким падающим каплям (staccato на *pp*), из которых как бы постепенно рождается ручеек, дающий, в свою очередь, жизнь реке:



Полное проведение темы (ц. 6) идет на фоне непрерывного «журчания», которое опирается на остинатную диатоническую попевку. В развитии темы композитор придерживается многократно опробованных до него способов вариационно-вариантного разви

²³⁴ Фортепианный концерт a-moll Р. Шумана поначалу состоял только из первой части и назвался автором Поэмой, а потом, по настоянию Клары Шуман, был дополнен до традиционного 3-частного цикла.

²³⁵ В данном случае, не столько монотематической, сколько жанровой трансформации материала, что ближе манере Чайковского, а не западноевропейских авторов.

²³⁶ Предлагаемый здесь анализ базируется на клавирном варианте авторской рукописи, поэтому мы не имеем возможности проследить оркестровое развитие и данное сочинении.

тия, но делает это со вкусом и мастерским чувством формы. Так, уже в процессе экспозиционного проведения тема «Хандагайты» приобретает драматические черты (кульминационное звучание в ц. 11). Появление в оркестровой партии побочной темы (ц. 14), основанной на мелодии *узун ыры* «Тооруктуг тайга» («Ореховая тайга») и красиво гармонизированной диатоническими созвучиями различных ступеней E-dur (T—III₇—U1₇—T—S—II—T), вносит необходимый для построения крупной формы ладотональный, жанровый и фактурный контраст. Линия развития побочной темы — от спокойного певучего изложения (в оркестровой экспозиции) к фактурному «расцвечиванию» (во вступлении солиста) и последующему «затуханию» звучности. Чувство напряжённого ошлдания (предыктовое построение в ц. 19) предшествует разработке (с ц. 20), в которой скерцозная главная тема развивается в новом жанровом ключе, быстро достигая мощного *{fff}* и грозного звучания в fis-moll (ц. 25), весьма напоминающего по характеру маршево-милитаристские темы из симфоний Шостаковича. После звучащего на *fff* диссонантного S-го предыкта начало репризного раздела (ц. 28) с возвращением главной темы на *p* (аналогичное звучанию в ц. 6) воспринимается весьма контрастно. Реприза несколько сокращена, поскольку оркестровое C-dur'ное изложение побочной темы (ц. 33) практически сразу переходит в предыкт к теме, которая (ц. 36) представляет тему «Ореховой тайги» в новом, гимническом, облике. Торжественное звучание побочной дополняется апофеозно-стремительным проведением в C-dur главной темы (ц. 38). Гармоническая вертикаль заключительных аккордов суммирует пентатонную звукоязыдную основу народно-песенного тематического материала.

В целом сочинение, базирующееся всего на двух мелодиях народных песен, получилось стилистически органичным, ярким в отношении образной драматургии (основанной на резких контрастах), удачным в композиционном плане и применении различных средств тематического развития, а также интересным и оригинальным в художественном раскрытии тувинского фольклорного материала. Крымскому в полной мере удался так же и синтез монодической пентатонной основы с гармоническими средствами мажорно-минорной системы, что позволяет считать данное сочинение несомненной творческой удачей композитора, внесшего достойный вклад в развитие концертного жанра в Туве на этапе его становления.

К жанровой группе фортепианных концертов относятся сочинения первого профессионального пианиста Тувы **Вл. Тока**. К со

²³⁷ Конечно, композитор тогда и не предполагал, что в начале 1990-х гг. именно «Ореховая тайга» будет избрана в качестве Гимна Республики Тыва, однако ему удалось после Р. Кенденбиля, уже в условиях крупной инструментальной формы раскрыть заложенное в известной народной песне гимническое начало.

жалению, рукопись концерта «Улан-Цэцэг» (монг. «Красный цветок»), созданного, по свидетельству автора, в годы ленинградской стажировки (до середины 1970-х гг.), считается утерянной. Однако исследователь фортепианной музыки Тувы И. Цыбикова-Данзып причисляет к данной группе также симфоническую поэму «Тувинские пейзажи»²³⁸, жанр которой определяет как *поэму для форте пиано и симфонического оркестра*. Роль фортепиано в данном сочинении действительно столь высока, что позволяет музыке «Тувинских пейзажей» обозначать пограничную область между жанрами симфонической поэмы и инструментального концерта. Бесспорно, в сонатной форме этого произведения есть свои специфические особенности, при этом, однако, не придерживаемся того мнения, что «композитор, свободно трактуя тональный план, сделал форму поэмы (тем более многотемную) недостаточно логичной»²³⁹. Наблюдения над симфоническим творчеством Вл. Тока убеждают, что логика его музыки идёт от красочности театрального по своей сути мышления, а это, в свою очередь, диктует выбор выразительных средств, в том числе и «красок» (тональностей, гармоний, тембров), отодвигая на второй план «строгие правила» классических форм. Композитор оказывается весьма склонным к подобным, «пограничным» сочинениям. **Концертная пьеса для струнной группы и фортепиано (1986)**, по стилистике находящаяся на перекрёстке музыки академической и эстрадной, на основании ведущей роли фортепиано определяется И. Цыбиковой-Данзын как *Концертная пьеса для фортепиано и струнного оркестра (без контрабасов), по звучанию напоминающая фортепианный квинтет*²⁴⁰. С известной долей условности к этой же группе произведений Вл. Тока можно отнести весьма репертуарный **Ноктюрн для гобоя с оркестром** — лирик* > драматическую пьесу с развитой динамической 3-частной структурой и важной ролью партии солирующего инструмента.

Концертность (наряду с театральностью) является важным качеством в стилистике Владимира Тока, через него концертные сочинения связывают между собой области симфонической и камерной музыки.

²³⁸ См.: Цыбикова-Данзып И.А. Творчество В. Тока и проблемы тувинской профессиональной музыки // Национальная самобытность искусства на рубеже тысячелетий: материалы науч.-практ. конф., посвящ. 60-летию Союза композиторов Республики Бурятия. Улан-Удэ, 2000. С. 24-25; *Её оке*. Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая половина XX века): дисс. ... канд. иск. Улан-Удэ, 2004. С. 118-122.

²³⁹ Цыбикова-Данзып И.А. Формирование тувинской фортепианной музыки,., С. 121.

²⁴⁰ Там же. С. 124.

§ 5. Камерно-инструментальные жанры. Романсы

Произведений *концертного плана* в тувинской камерной литературе немного, из них особо выделяется масштабная одночастная композиция «Енисейская акварель» для двух фортепиано Вл. Тока (1985). Помимо того, что это произведение является в тувинской литературе единственным для подобного исполнительского состава, исследователи²⁴¹ отмечают претворение сказочно-эпических традиций «восточной музыки» в духе русских композиторов-классиков (А. Бородина, Н. Римского-Корсакова), свободно-рапсодийную форму типа двойной 2-частной АВАД (построенную на чередовании медленных лирических и быстрых танцевальных тем), характерной особенностью которой является «текучесть» тонального плана и отсутствие точных тематических реприз²⁴².

Концертными чертами также отмечены сольные произведения — «Саянская фантазия» А. Курченко и сюита из тувинских танцев Х. Дамба. «Саянская фантазия» А. Курченко (1961)²⁴³ представляет собой ранний творческий опыт автора по свободному претворению элементов тувинской музыки в виде большой фортепианной пьесы с развитой фактурой в духе Листа и Рахманинова. Именно в пей [см. ц. 5] возникает оригинальная авторская тема, позже положенная композитором в основу его симфонической поэмы «Слово арата» (1973). Замысел фортепианной сюиты «Три танца» Х. Дамба (1974)²⁴⁴ родился из написанного ещё в консерваторские годы «Танца шамана» (1967): Интересно, что именно древнейшая обрядовая форма стала тем творческим стимулом, что вызвала к жизни фортепианные зарисовки двух других тувинских танцев — характерного для национальной борьбы хуреш выхода победителя и авторского произведения, ставшего классическим образцом национального искусства («Звнящая нежность»), И если музыка Аксёнова, а также народный напев «Догээ баары» (характерный для использова

²⁴¹ Осипенко Г.Л. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. (197-198 (рукопись); Казанцева З.К. Творчество 15л.С. Тока // Лекции по курсу "Тувинская музыкальная литература» для студентов Кызылского училища искусств им. А.Б. Чыргал-оола. Кызыл, 1993-1998 (рукопись); Цыбикова-Данзыл И.Л. Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая половина XX века): автореферат дисс. ... канд. иск. Улан-Удэ, 2004. С. 17.

²⁴² Раздел Вj, по сути, выполняет роль коды на материале В, а раздел А, основан на новой теме, близкой теме раздела А своим лирическим характером и вариационно-вариантными приёмами развития.

²⁴³ На рукописи, сохранившейся в КУИ, указано: «1-я Саянская фантазия (с-moll), август-декабрь 1961 г.», также есть 8-строчный эпиграф из А. Прокофьева (стихотворение «Саяна»), Музыка создана сразу после окончания автором МГПИ им. Ленина и возвращения в Кызыл, в период начала работы в КУИ и КГПИ.

²⁴⁴ Ноты произведения были изданы: Дамба Х.К. Три танца // Пьесы для фортепиано: 1-2 курсы музыкальных училищ. Вып. 5. М., 1982. С. 48-63.

ния в танце борцов) послужили реальными темами для композиторского переосмысления, то в картине шаманского камлания автору пришлось творчески воссоздать то, что лежало в глубинах детских воспоминаний²⁴⁵. Драматургическое решение сюиты напоминает разворачивание хореографического действия по типу «вступление - женский танец — мужская пляска» (вызывая отдалённые ассоциации с последовательностью балльных танцев «полонез — вальс — мазурка»): торжественный выход («Танец орла») — лирический центр («Звнящая нежность») — темпераментный финал («Танец шамана»). Музыкальный язык сочинения отличается использованием самых современных приёмов, включая диссонантные аккордовые сочетания кварто-квинтового и секупдового строений (а — «Танец орла»), политональные наложения (б — «Звнящая нежность»), кластеры (в — «Танец шамана»):



²⁴⁵ На это указывает И. Цыбикова-Данзын, имевшая личную беседу с композитором в 1990 году. Хотя В. Сапельцев приводит другие слова Х. Дамба: «Мне не при шлось наблюдать камлание настоящего шамана. Зато я не раз видел “шаманское действо” на сцене в исполнении артистов» (Сапельцев В. Композиторы Тувы // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М., 1986. С. 180).

Следует отметить также трактовку фортепиано как ударного инструмента (особенно в «Танце шамана») и элементы инструментального театра (в № 1 есть фрагменты, где пианист одновременно с игрой на клавиатуре ногами должен «вытаптывать» ритм, указанный в тексте). Сюита «Три танца» Х. Дамба заслуженно получила высокую оценку специалистов²⁴⁶ и известность за пределами Тувы, снискав любовь слушателей.

Хуреш-оол Кара-Салович Дамба (20.07.1943-25.06.1993) родился в с. Шуй Бай-Тайгинского района Тувы, в большой аратской семье. Родители играли на тувинских народных инструментах, поэтому Хуреш-оол рано освоил игру на игиле и дошпулуре, позже начал играть на мандолине и гармонии. В детстве мальчик получил травму ноги (упал с обрыва вместе с лошадей), в результате чего одна нога перестала расти. Хотя впоследствии композитор перенёс несколько хирургических операций, они не помогли, и он остался хромым на всю жизнь. Человеком, который направил развитие способного мальчика в русло музыкальной профессии, был его школьный учитель пения Чульдун Кан-оол. Благодаря ему Хуреш-оол увлёкся баяном и захотел учиться на музыканта. Первая песня на собственные слова «*Айлаң кужум*» («Соловей») появилась, когда автор учился в 7 классе. После окончания школы Хуреш-оол поехал в Кызыл. Не без влияния А. Чыр-гал-оола, который приходился юноше дядей, Х. Дамба решил поступать в только что открытое музыкальное училище. 1961-1965 гг.: учёба на теоретическом отделении Кызылского музыкального училища, где занимался композицией под руководством А.Б. Чыргал-оола, Р.Д. Кенденбия, С.М. Крымского. В училищные годы сочинял в основном песни («*Ажыл-никейнактарбис*», «*Сарлыым*», «*Ыткыылдың караа*», «*Етирий кай*», «*Тыва кызы*», «*Манап чормен*» и др.). Выпускной работой начинающего композитора стали «Тувинский танец» для фортепиано и Фуга на тему в народном духе. Л.Н. Шевчук, будучи председателем экзаменационной комиссии на выпускных экзаменах в училище, предложил Хуреш-оолу Дамба поступать в Новосибирскую консерваторию. С 1965 г. — учёба Х. Дамба на подготовительном отделении Новосибирской консерватории (класс АФ. Яковлева), 1967 г. — Х. Дамба становится студентом I курса теоретико-композиторского факультета, занимаясь в дальнейшем в классе профессора Г.Н. Иванова. К формированию молодого композитора в эти годы огромную роль

²⁴⁶ Приведём, в частности, мнение музыковеда и композитора А. Курченко: «Отмечу использование остросовременной гармонии, политональность и свободное сопоставление аккордов, метроритмическую прихотливость, кварго-квинтовые созвучия, линейную полифонию. Фольклорный материал [...] трактован преимущественно в картинно-динамическом, колористическом плане. В связи с этим фортепиано используется весьма разнообразно, интересно, изобретательно» (Курченко А. П. Песни и симфония //

для личного развития автора, но и для всей тувинской музыкальной культуры: отметим фортепианную сюиту «Три тувинских танца», Сонату для фортепиано, струнный квартет, Концерт для литавр, струнного оркестра, фортепиано и клавесина (1971). Дипломной работой стала симфоническая поэма «Моя Тува» (1972). Эти сочинения звучали в исполнении новосибирских музыкантов и демонстрировали новую, современную стилистику в развитии тувинской композиторской школы. Закончив консерваторию, Хуреш-оол Кара-Салович начал работать преподавателем Кызылского училища искусств, позже работал в Кызылском, педагогическом институте и Республиканской школе искусств. Творческая работа в эти годы связана < разными жанрами: появляются три сюиты для симфонического оркестра, Концерт для флейты с оркестром (1978), Пассакалия для струнного оркестра, романсы, две хоровые сюиты, «Поэма о Ленине» для чтеца, смешанного хора и фортепиано, кантата «Слава коммунистической партии» для чтеца, смешанного хора и симфонического оркестра (сл. С. Молдурга, К), Кюнзегеша и С. Пюрбю). Композитор очень активно работал в жанре песни (сольной и хоровой), написал множество инструментальных пьес для учащихся РШИ (для виолончели, домры, чанзы, баяна и др.). Также была написана музыка к художественному фильму «Танец орла» и музыка к детскому спектаклю «Волшебная стрела» (по пьесе Е. Тановой). В 1973 году Х.К. Дамба был принят в члены Союза композиторов СССР. В основанном в 1978 году Союзе композиторов Тувинской АССР он был избран на должность ответственного секретаря, публиковался в местной прессе по вопросам развития тувинской музыкальной культуры, консультировал самодеятельных композиторов. К сожалению, жизнь композитора оборвалась трагически рано. Творчество Х. Дамбы было отмечено премией Ленинского комсомола Тувы (1978)²⁴⁷.

Среди фортепианных произведений крупных форм тувинской музыки рассматриваемого периода, наряду с сюитой «Три танца» также следует указать Сюиту для фортепиано в шести частях Х. Дамбы (1976), Вариации Р. Кенденбиля на тему песни «*Дагын катан дарла тпасбио*» («Гнёта больше не будет», 1980—1981)²⁴⁸, Вариации Х. Дамбы на тему песни «*Уранчогаал*» («Художественное слово»)²⁴⁹, «Лирическую» сонату в трех частях А. Чыргал-оола (1981) и Сонату в трех

²⁴⁷ Биографическая справка подготовлена нами на основе рукописных материалов З.К. Казанцевой (Лекции по тувинской музыкальной литературе) и А.Д.-Б. Монгуш (Творчество Х.К. Дамбы: методическая разработка по курсу тувинской музыкальной литературы / КУИ).

²⁴⁸ Вариации Р. Кенденбиля не отражены в исследовании И. Цыбиковой-Даи зынг. Ноты хранятся в рукописном фонде отдела по искусству НБ РТ им. А. Пушкина. Произведение посвящено 60-летию образования СССР, в конце рукописи стоят две даты с подписью автора—14.10.80 и 24.10.81. Сочинение представляет собой цикл из 13 вариаций и носит несколько экспериментальный характер (поскольку Р. Кенденбиль никогда не писал крупных и виртуозных сочинений для фортепиано),

частях Х. Дамба (1983)²⁵⁰. Следует отметить, что первые фортепианные сонаты появились у тувинских авторов только в начале 1980-х годов. Своего рода предшественницей тувинской сонаты можно считать **детскую сонатину С. Крымского**, созданную в конце 1960-х гг., «по следам» тувинских впечатлений, когда композитор жил в г. Иерусалиме²⁵².

Одночастная сонатина D-dur с программным названием «Ветерок» отличается среди всех детских пьес С. Крымского не только сложностью структуры, но и особой фантазийностью замысла. Отталкиваясь от задорной темы «*Декей-оо*» (которая выступает в сочинении в качестве главной темы), композитор в дальнейшем построении сонатной структуры более не прибегает к точному цитированию фольклорного материала. Дополняя главную тему *fist-H'* побочной собственным сочинением, он выстраивает музыкальную форму на основе постоянного обновления и комбинирования имеющихся в распоряжении и появляющихся по ходу развития тематических средств. Разработочный раздел основан на интонациях «*Декей-оо*», а реприза отличается «зеркальным» проведением тем: сначала в d-moll возвращается побочная, затем — материал связующей, а в конце — главная, звучание которой отличается особым динамизмом и гармонической неустойчивостью. Можно даже сказать, что сонатная форма II сочинении осмыслена по принципу «наоборот» — реприза сонатины звучит более неустойчиво, чем экспозиция и разработка. Однако это очень согласуется с заявленным программным названием, заключающим в себе образ легкий, капризный и трудноуловимый.

«**Лирическая соната c-moll А. Чыргал-оола (1981)** — первая из созданных тувинскими авторами. Общий тональный план циклический: с - F - C. I часть представляет собой образец сонатной формы г «зеркальной» репризой и классическим тональным планом (t—D, Г |). В теме побочной партии слышны обороты народной мелодии «*Чашпы-Хем*»²⁵²;

²⁴⁹ Несмотря на имеющиеся сведения об этом произведении, пока не удалось установить дату создания и обнаружить ноты.

²⁵⁰ Г. Осипенко также указывает среди сочинений Х.К. Дамба Сонатину для фортепиано (в период 1970-1980-х гг.), однако нам об этом сочинении ничего не известно. См.: *Осипенко Г.Л.* Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. С. 189, 249 (рукопись).

²⁵¹ Сонатина «Ветерок» опубликована в цикле пьес: *Крымский С. Шесть пьес на тувинские народные темы* // Детские альбомы советских композиторов. Вып. 14. М., 1991. С. 60-66.

²⁵² Правда, И. Цыбикова-Данзын утверждает, что автор не обращается к подлинным тувинским напевам (*Цыбикова-Данзын И.Л.* Формирование тувинской фортепианной музыки... С.16). Цитирования народных тем в сонате Чыргал-оола, действительно нет, однако переосмысление мелодии песни «Чашпы-Хем» в побочной партии I-й части налицо.



II часть — певучее Andante в 3-частной форме, с развитой серединой на теме танцевального характера. Форма финала — сонатная без разработки, с большетерцовым тональным планом (Т—III, Т-VT¹). Выраженная ориентация на «лёгкие» классические образцы, жанровый характер тематического материала и господство несложных фактурных рисунков, простота гармонических средств — всё это позволяет считать произведение А. Чыргал-оола скорее *сонатиной*, нежели сонатой. В истории развития фортепианной музыки Тувы она является этапным произведением, подготавливающим образцы сонатного жанра в последующие годы.

Как и во многих национальных республиках, жанр *сюиты* стал неизбежным и необходимым на пути освоения тувинскими авторами циклических форм инструментальной музыки.

Первым произведением в жанре фортепианной сюиты на тувинском материале стал цикл из пяти пьес «**Тувинские акварели**» **Л. Израйлевича (1946)**²⁶³, написанный автором вскоре после его отъезда из ТНР. Технически несложные пьесы **Л. Израйлевича** стали важным вкладом в деле постижения тувинского фольклора советскими композиторами²⁶⁴ составим

²⁵³ Ноты сюиты Л. Израйлевича были выпущены Музфондом СССР в 1983 году.

²⁶⁴ Л. Израйлевич обращается с песенными темами по-разному. Такие напевы, как «*Чашты-Хем*» («Река Чашпы») в № 1 («Старинный напев»), «*Кадарчы*» («Пастух») в № 3 («Пастушок») или «*Ала карает дешкен болза*» («Выколоть бы ему злые глаза») в № 4 («Утренняя заря») обработаны автором с сохранением образного строя протяжных песен жанра узун ыры. Оживленный, бодрый напев песни «*Камгаланыр кужу-даа бар*» («Оборонная сила») переосмыслен жанрово и образно — «наоборот», превратившись в материал для задумчиво-лирического № 2 («Вальс»). В теме финального № 5 («Журавли улетели») не только свободно переинтонированы характерные мелодические попевки таких песен, как «*Кайгамчыктыг Интр национал*» («Дивный Интернационал»), «*Буура*» («Верблюжий утес»), «*Уран чечен аныактар*» («Творческая молодежь»), но и сам дух быстрого, воздушного скерцо содержательно не соответствует песням эпохи освободительной борьбы и революционных перемен.



Артисты ТМДТ (К. и М. Мунзуки, Н. Олзей-оол, Х. Конгар и /р.),
1977 г. (архив семьи Мунзук)



Выступление хорового коллектива на смотре
художественной самодеятельности (архив КУШ)



Смотр-фестиваль хоровых коллективов. На ступенях ТМДТ — хор педагогического училища под рук. Ю. Черникова. 1980-е



Выступление сводного детского хора под рук. Т. Даваа. 1980-е годы



Хор педагогического института под рук. В. Ондар. 1980-е годы



Праздник песни на стадионе Кызыла (на переднем плане — А. Панов, И. Минин, А. Чыргал-оол, московский артист Е. Поликанин)



Отчетный концерт хора КУИ под рук. Т. Леонтьевой. 1980-е годы



Хор ТМДГ выступает
в Монголии (баянисты:
С. Бухтуев и А. Лаптан), 1964 г.
(архив С. Бухтуева)



Ленинградский
композитор П. Тёккер и
худ. рук. ансамбля
«Саяны» В. Нанактаев,
1978 г.
(архив В. Нанактаева)



Сцена из балета «Хая-Мерген» (архив Е. Салчак)



Группа деятелей искусства Тувы (*слева направо, сидят*: С. Бюрбе, А. Лаптан, художник С. Лайзы, артист А. Хуурак, С. Таспай; *стоят впереди*: М. Мунзук, министр М. Хомушку, А. Чыргал-оол, К. Мунзук, Л. Израйлевич, Е. и А. Тановы; *стоят, позади*: К. Бетзи, Р. Кенденбиль, А. Симчит, писатель Л. Чадамба, К. Ооржак, К. Суттуг-оол, И. Тулуш, К. Базаан-оол, Б. Дупчур, В. Саган-оол), начало 1970-х гг. (*архив СКРТ*)



Декада культуры и искусства Тувинской АССР в Москве (*слева направо*: художник С. Ланзы, композитор А. Чыргал-оол, хормейстер Р. Лесников, дирижер В. Тока, артистка балета Е. Салчак), Зал им. П.И. Чайковского, 1974 г. (*архив СКРТ*)

Хоменсты Геннадий Тумат и артист
ТГФ Борис Монгуш (архив С.
Бадыраа)



Ансамбль горлового пения
«Амырак» Улуг-Хемского района
(Мерген Монгуш, Кара-оол Тумат,
Геннадий Чаш, Евгений Оюн)
(архив С. Бадыраа)



Народный мастер Идамчап
Хомушку (архив Р. Шомбул)



Детский фольклорный ансамбль «Сарадак» Сут-Хольского района (худ. рук. М. Ондар), 1981 г. (архив С. Бадыраа)



Константин Тамдын ведет духовой кружок, Дзун-Хемчикский район, 1970-е гг. (архив ОДИ КУИ)



Р. Кенденбиль ведет занятия по классу тувинских инструментов в КУИ, 1960-е гг. (архив семьи Кенденбиль)



Д. Шактар, С. Сонам,
И. Минни, Р.
Кенденбиль на
конкурсе мастеров
изготовителей
тувинских
инструментов, 1988 г.
(архив семьи
Кенденбиль)



Б. Гомбоев и Т.
Балдан, 1980-е гг.
(архив С. Ондар)



(Оркестр тувинских инструментов ГПТУ-4, дирижёр Т. Балдан, 1980-е гг.
(архив С. Ондар)



Выступление симфонического оркестра перед трудящимися районной
фермы (архив В. Шананипа)



Симфонический оркестр, дирижер Л. Карев, 1960-е гг.
(архив В. Шанигина)



Коллектив оркестра в 1980-е гг., дирижер Б. Нухов (архив В. Шанигина)



Оркестр » студии телецентра, дирижер Виктор Тока, конец 1960-х гг.
(архив В. Шананина)



Выступление оркестра на телевидении, солистки — В. Норбу, З. Идам-Сюрюн, 1990 г. (архив В. Шананина)



Эстрадный ВИА духового оркестра погранотряда, 1980-е гг. (архив Л. Осердцова)



Первые педагоги музыкального училища (слева направо, стоят: В. Швецов, А. Платонычева, С. Раимова, В. Шангыш-оол, В. Худяцев; сидят: Л. Величковская, Л. Балтыжакова, Р. Кенденбиль, Е. Фёдоров, Е. Король-Бородюк, Т. Леонтьева), 1962 г.



Певица С. Калинина с коллегами-педагогами КУИ, 1970-е гг.



Педагоги КУИ И. Раитина, А. Санаров, О. Сапельцева и В. Минин с Р. Кенденбилем, 1980-е гг.

С.М. Крымский,
1960-е гг.



Организатор ансамбля
«Чечек» А.К. Огнёв



Директор КУИ А.А. Панов



Р.Н. Лесников, 1964 г.



Ансамбль «Чечек», 1960-е г. (*архив КВИ*)



Директор Республиканского методического кабинета Н.В. Васильевская и методист Г.С. Мунзук, 1980-е гг.



Ученики Республиканской школы искусств с преподавателями (слева Т. Даваа, в центре М. Лопсан, справа К. Деханов), 1980-е гг. (архив З. Казанцевой)



Кружок композиции РШИ (педагог З. Казанцева, среди учеников — А. Дагаажык, Л. Темир-оол, М. Сундуй, А. Кан-оол) 1980-е гг. (архив З. Казанцевой)



Ученица РШИ Аяна Дагаажык (Дулун) (архив З. Казанцевой)



Ученик РШИ
Эрес Тарган-оол
(архив З. Казанцевой)



Первая республиканская конференция тувинских композиторов
(ища направо, сидят: Р. Кенденбиль, С. Рязов, Г. Чесиоков, А.
 Чыргад оол, А. Кенель, Л. Чадамба, П. Самороков, ?, С. Бюрбе, Х.
 Дамба; *стоят:* Х. Мюрзю, ?, Б. Чульдум-Сюрюн, А. Ондар, К.
 Бегзи, С. Сат, К. Базаан-оол, К). Сундуй, ?, М. Бюрбе, Ч. Байыр-
 оол, А. Конгар,
 Б. Кенеш, Д. Санчыт, А. Сагды, К. Тамдын, Ч. Ондар, Н. Очур), 1962 г.
(архив П. Санжыга)



Композиторы Тувы, 1980-е гг. *(архив СКРТ)*



Композиторы Тувы после заседания комиссии по приему песен (слева направо, сидят: А. Таиов, К. Бегзи, К. Базаан-оол, А. Чыргал-оол, Р. Кенденбиль, поэт О. Сувакпит; стоят: М. Кол, А. Комбу, В. Донгак, К). Сундуй, Г. Базыр, А. Йомужап, О. Сарыглар, Б. Кенеш, В. Самбукай, Г. Байынды, И. Иргит, Б. Сайын, М. Монгуш, Н. Чамбал, О. Байыр-оол, З. Монгуш, К. Куулар, Б. Чамбыт), 1980-е гг. (архив СК



Участники фестиваля «Музыкальное лето в Туве» после концерта в воинской части (на переднем плане, слева направо: К. Сунчугашева, И. Красная, Б. Нухов, Л. Израйлевич, М. Фрадкин, Г. Челбораков, Г. Танмалаар, С. Лукашова, Л. Огон, В. Чооду, В. Васильев), 1978 г. (архив СКР 1)



Пленум СК РСФСР (в президиуме—Т. Хренников, Д. Шостакович, на трибуне—А. Чыргал-оол), Москва, 1970-е гг. (фонды НМ РТ)



Члены СК
Тувинской АССР
(Х. Дамба,
В. Нухов,
Р. Кенденбиль,
В. Сапельцев),
1978 г.



Фестиваль «Музыкальное лето в Туве», г. Кызыл (среди артистов:
Н. Красная, Р. Кенденбиль, В. Казенин, Я. Френкель, Л. Лядова, Л. Израйлевич и
др.), 1978 г. (архив СКРТ)



Концерт в Новом Шагонаре (в центре сцены — Л. Лядова и 15. Казенип) фестиваль «Музыкальное лето в Туве», 1978 г. (архив СК)



Проводы гостей фестиваля «Музыкальное лето в Туве» в Кызылском аэропорту, 1984 г. (архив СКРТ)



В. Сапельцев, Х. Дамба, Р. Кенденбиль, Б. Нухов и З. Казанцева — участники фестиваля «Музыка народов Сибири» в г. Новосибирске (в 3-м ряду по центру— Р. Осипенко), 1982 г. (архив З. Казанцевой)



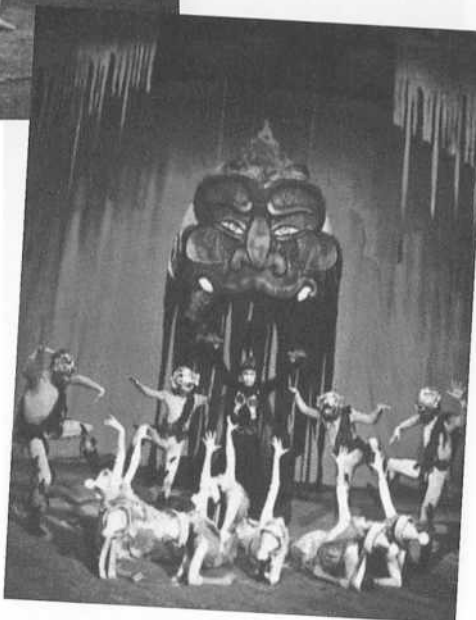
Вл.С. Тока (архив семьи Тока)

Владимир Тока выступает в зале ДНТ, 1980-е гг. (архив семьи Тока)

Инструментальная группа
ансамбля «Саяны», 1980-е гг.
(фото из буклета ТГФ)



Танец лучников из 1 акта балета
«Хая-Мерген» (фото из
буклета ТГФ)

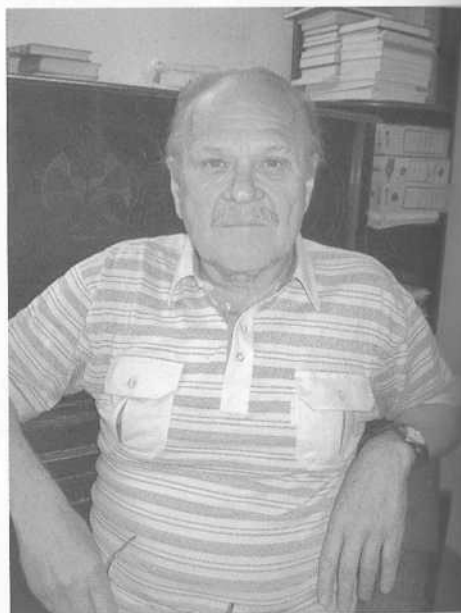


Сцена во вражеском стане из 2 акта
балета «Хая-Мерген» (фото из
буклета ТГФ)

Члены СК Тувы
на пленуме
Якутского СК,
г. Якутск, 1980-е гг.
(фонды НМ РТ)



П.А. Геккер,
г. Санкт-Петербург, 2000-е гг.



А.П. Курченко,
г. Кызыл, 2008 г.
(фото автора)

наряду с фортепианными циклами других авторов, фонд педагогического репертуара в современной Туве. Далее последовали: студенческая сюита Л. Чыргал-оола (1953), отмеченные выше сюиты Х. Дамба и многочисленные *фортепианные циклы для детей*²⁵⁶, многие из которых также оформлены как сюиты (А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, С. Бюрбе, Х. Дамба, С. Крымского, А. Курченко).

И. Цыбикова-Данзын справедливо отметила успехи тувинских композиторов в жанре фортепианной сюиты²⁵⁷, однако не смогла в полной мере оценить всё новаторство музыкальной стилистики в **Сонате Х. Дамба C-dur (1983)**, что как раз и выделяет произведение в ряду сочинений его коллег²⁵⁸. На наш взгляд, композитор, отталкиваясь от образцов прокофьевских сонат (особенно чувствуется влияние Седьмой сонаты С. Прокофьева), воплощает в музыке духовные искания своего времени, его внутреннюю противоречивость (напомним, что соната была создана в конце эпохи «застоя», накануне «перестройки»), безусловно, личные ощущения и эмоциональные переживания, «вылившиеся» в акт экспрессивного творческого самовыражения. Отсюда — жёсткие, настойчиво-императивные обороты главной темы I части (а), проникающие также в лирическую побочную тему (б), и «подводящие итог» в заключительных тактах сонатного *allegro* (в):

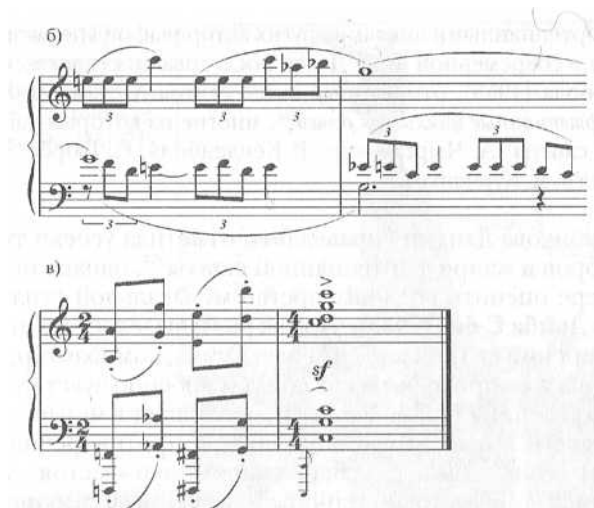


²⁵⁶ фортепианные детские циклы А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, С. Бюрбе, Х. Дамба и А. Курченко рассмотрены в диссертационном исследовании И. Цыбиковой-Данзын (*Цыбикова-Данзын И.А. Формирование тувинской фортепианной музыки...* Улан-Удэ, 2004), фортепианные циклы С. Крымского — в нашей статье

(Карелина Е.К. Тувинская тема в творчестве С.М. Крымского // *Культура, искусство и образование в регионах Сибири: сб. материалов межрегион. науч.-практ. конф.* / сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 146-147).

²⁵⁷Цыбикова-Данзын И.А. Формирование тувинской фортепианной музыки... С. 15-16.

²⁵⁸ «Нужно отметить, что сложность языка, усложнение фактуры по “конструктивному принципу”, без апелляции к каким-либо образным ассоциациям вызывают сомнения не сами по себе, а в связи с тем, что снижают уровень национального начала (а то и вовсе исключают его). Бесплутоновый тувинский мелос (здесь в побочной партии) в подобном контексте воспринимается как некий “об- щепентатонический”» (Там же. С. 16).



Средняя часть (Adagio cantabile, E-dur, 3-частная форма с варьированной репризой) воплощает состояние глубокого раздумья, и процессе которого главная тема, поначалу напоминающая эпический зачин, достигает высокой степени драматизации:



Токкатная энергия Финала (Vivace, C-dur, 5-частное рондо) не реводит музыкальное развитие в русло объективизированных Бразов, не вызывая, однако, вполне ожидаемых ассоциаций с картинками народного праздника (что, видимо, и создало для исследователя определенные трудности в образной трактовке произведения).²⁶⁸ Тем не менее жанровое начало скрыто в теме рефрена, в оборотах которой воплощаются те же архетипические интонации призываTM, что содержались в главных темах предыдущих частей, но поданные здесь в ином, приподнято-светлом, ключе:

²⁶⁸ Опираясь на идеи отечественных музыковедов (в частности, В. Медушпского, Э. Алексеева) и терминологию из психологической науки и трудов К. Юнга, Д. Кирнарская выдвигает в области типологии музыкальных интонаций понятие «базисной формы - коммуникативного архетипа», выделяя 4 его разновидности (*призыв, прошение, игра, медитация*). См.: Кирнарская, Д. Музыкальное восприятие; монография. М., 1997. С. 77-113.



Далее жанровое начало проступает в эпизодах рондо, решённых в духе песни и марша. В коде диссонантные отзвуки 1-й части (метрически подчеркнутые интервалы ув. 1, м. 2, ум. 8, ув. 8) окончательно «побеждаются» ясными диатоническими созвучиями C-dur. Несмотря на некоторые стилистические «шероховатости» сочинения, его автор стал, пожалуй, первым национальным композитором Тувы, открывшим в области непрограммного инструментализма стихию «чистой» сонатности. И хотя содержательная сторона произведения показалась первому его исследователю неубедительной, полагаем, что в достойном исполнении сонаты сможет полноценно раскрыться её основной драматургический замысел, воплощающий неоднократно рассказанную в мировом искусстве историю победы света над хаосом и тьмой.

Обширной по количеству сочинений является область *фортепианной миниатюры*. Подобные опусы тувинских композиторов И. Цыбикова-Данзын рассматривает по трём подгруппам: 1. Учебно-педагогический репертуар. 2. Традиционные жанры фортепианной музыки. 3. Программные пьесы²⁵⁹. Мы кратко остановимся только на произведениях традиционных жанров, поскольку само по себе обращение к ним уже было определенным шагом на пути постижения свойств чистого инструментализма. Испытавший сильное влияние творчества С. Рахманинова и являющийся талантливым пианистом, Вл. Тока в области миниатюры обращается с тем же жанрам (этюды, картина, прелюдия), трактуя их в близком к рахманиновской стилистике ключе. **Прелюдии для фортепиано Вл. Тока** создавались автором в течение 1980-х гг., впоследствии возник план сделать цикл из 24 пьес (подобно знаменитым циклам Шопена, Скрябина, Рахманинова)²⁶⁰. К 1983 г. были закончены пять прелюдий (C, Fis, K e, A)²⁶¹, позднее их число выросло до девяти пьес²⁶². Свойственная

²⁵⁹ Цыбикова-Данзын И.А. Формирование тувинской фортепианной музыки... С. 11-14.

²⁶⁰ И.А. Тока композитор вынашивал в последние годы жизни, но не успел воплотить.

²⁶¹ Цикл из 5 прелюдий Вл. Тока впервые был проанализирован Г. Осипенко. См.: Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. С. 194-196 (рукопись).

²⁶² Среди них (судя по тексту, которым на данный момент мы располагаем) - прелюдии № 7, Es-dur, и № 9, h-moll.

стилю композитора театральность мышления сказалась в том, что музыка прелюдий вызывает яркие образные ассоциации (картинок природы, шаловливых игр, танцевальных па, напева колыбельной). Самой прелюдийной по духу является компактная пьеса № 1 (в традиции С-сиг'ных прелюдий в циклах Баха, Шопена, Скрябина, выполняющих роль своеобразной «прелюдии прелюдий»), она же — очень характерная для фортепианного стиля тувинского композитора. Лирический непрерывный ток, певучесть и «бурление» фактуры, использование красочных, диссонантных гармоний в духе джазово-эстрадной стилистики — все эти компоненты гармонично сочетаются друг с другом, не заслоняя, а, напротив, подчёркивая национальную основу мелоса:



Камерно-инструментальные ансамбли периода 1960—1980-х гг. представлены в творчестве тувинских авторов струнными квартетами, ансамблями для духовых, дуэтными пьесами и произведениями для различных инструментов учебно-педагогической направленности.

Жанр *струнного квартета* — главный репрезентант камерно-инструментальной сферы — после первых студенческих опусов 1950-х гг. А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля и С. Бюрбе в рассматриваемый период

был дополнен шестью новыми сочинениями²⁶³: струнным квартетом Х. Дамба (конец 1960-х гг.), квартетами №№ 2-4 Р. Кенденбиля (1972-1974)²⁶⁴ и квартетом Б. Нухова (середина 1970-х гг.), «Тувинской фантазией» для струнного квартета А. Курченко (1987). Отметим, что обращение к данному жанру, в основном, было связано с периодом профессионального обучения: Х. Дамба учился в Новосибирской консерватории, Б. Нухов - в Казанской, в 1972 г. заканчивалась стажировка Кенденбиля в Ленинградской консерватории. Несмотря на то что в те годы в Кызылском музыкальном училище было струнное отделение (и соответственно — обязательный класс струнного квартета), а также из артистов симфонического оркестра могли организовываться различные инструментальные ансамбли (в г. ч. и струнный квартет^{21,3}), данный исполнительский состав не стал особо притягательным для тувинских авторов, что во многом объясняется высокой планкой требований, которые предъявляет этот сложнейший из классических жанров к любому из композиторов. По сути, для тувинских авторов струнный квартет стал лишь обязательным условием на пути их профессионального роста. В **струнном квартете Х. Дамба**^{21,6} тематический материал опирается на фольклорные темы: например, в 1-й части композитор использовал мелодию песни «*Коцгургай*», во 2-й — «*Самагалдай*», а в финале — «*Буура*» («Верблюжий утёс»). В **струнных квартетах Р. Кенденбиля**, по мнению В. Сапельцева, «не все части циклов равноценны по качеству. Более удачными оказываются подвижные части формы. Так, в финалах струнных квартетов [...] где композитор обычно обращается к фольклорному материалу, вариационные принципы развития в сочетании с элементами рондо позволяют создать интересные жанровые картинки»²⁶⁷. Сложность освоения специфического квартетного тематизма, требующая, безусловно, широких познаний

^{21,3} Добавим, что, помимо указанных сочинений, у тувинских авторов (в частности, Р. Кенденбиля, Вл. Тока) встречаются отдельные пьесы для состава струнного квартета (в т. ч. переложения собственной музыки).

Струнные квартеты Р. Кенденбиля анализировались В. Сапельцевым, Г. Осипенко, З. Казанцевой. Указанные материалы также представлены в книге: Рожденный петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля. Кызыл, 2002. С. 87-90.

К примеру, Четвёртый струнный квартет Р. Кенденбиля, посвященный ЮО-летию вхождения Тувы в состав СССР, прозвучал по местному телевидению в исполнении музыкантов симфонического оркестра — В. Шананина (1-я скрипка), О. Кириенко (2-я скрипка), Ю. Макарова (альт), В. Дрянных (виолончель). См.: Рожденный петь... С.89—90.

²⁶⁶ Анализ квартета Х. Дамба впервые представлен в работе В. Сапельцева, см.: *Сапельцев В. Композиторы Тувы // Композиторы Российской Федерации: сб. <т. Вып. 3. М., 1986. С. 178-180.*

²⁶⁷ *Сапельцев В. Композиторы Тувы... С. 163.*

в области камерно-инструментальной классической музыки²⁶⁸, также объясняет стремление тувинских авторов опираться на фольклорный материал в процессе создания квартетных сочинений. В этом плане особняком стоит **Струнный квартет Б. Нухова**, к тому же отличающийся ярко выраженным драматическим характером, экспрессивным музыкальным языком²⁶⁹. Драматизм сонатного *allegro* 1-й части подхватывается напряжённой пассакалией 2-й части и продолжается в токкатном Финале, пронизанном оstinatным ритмом восьмых. Основная тема средней части квартета Б. Нухова заставляет вспомнить не только сонатную пассакалию Баха и отдельные образцы жанра в творчестве Шостаковича, Хиндемита, но и тему С-ёш'пой пассакалии из медленной части фортепианного квинтета Танеева:



Интересно обращение к большим *духовым ансамблям*. С дани і л ми составами работали Р. Кенденбиль, Б. Нухов и А. Курченко, другие композиторы пробовали свои силы в дуэтных пьесах для какого либо духового инструмента с фортепиано. Б. Нуховым в годы учёбы в консерватории была написана Сюита для квартета деревянных духовых (сер. 1970-х). Помимо двух Сюит для квинтета деревянных духовых (1-я - конец 1970-х, 2-я - 1987), Р. Кенденбиль позже создал одночастный Квинтет для деревянных духовых и фортепиано G-dur (1990). А. Курченко сочинил «Три пьесы на тувинские темы» для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1989) и «Две пьесы на тувинские темы» для брасс-секстета (1989)²⁷⁰. Сочинения **Р. Кен денбия**, написанные для флейты, гобоя, кларнета, фагота и вал торны, представляют собой сюитные циклы: № 1 — в пяти частях, № 2 — в четырех частях. Господство жанрового начала отличает обе сюиты. Музыка **Сюиты для духового квинтета C-dur**²⁷¹ выделяется

²⁶⁸ Думается, что в отечественных учебных программах музыкальных училищ и консерваторий история камерно-инструментальных ансамблей представляла всё же недостаточно для того, чтобы сформировать у будущих композиторов полноценное представление о ней. К тому же традиция бытования квартетной музыки в России, в отличие от европейских стран, была относительно молодой и не получила широкого распространения.

²⁶⁹ Анализ струнного квартета Б. Нухова представлен в рукописи Г. Осипова и И. А. Тувинская музыкальная литература... С. 205-209.

²⁷⁰ К этой группе также примыкают сочинённые А. Курченко Три детские ипни для сопрано и духового квинтета (ст. М. Рамазановой, 1989).

²⁷¹ Анализ сюиты впервые был представлен в статье В. Сапельцева. См.: *Сапельцев В.* На пути к социалистической культуре: очерк о музыкальной жизни Тувы // Музыка Сибири и Дальнего Востока: сб. ст. Вып. 1. М., 1982. С. 111—112.

жизнерадостным тоном, что демонстрирует открывающая сочинение игривая и светлая тема:



Лёгкость скерцозных настроений 1-й части продолжается в рондо 3-й части и в вариациях на тему народной песни «*Теве-Хая*» («Верблюд-скала») в Финале квинтета. В **Сюите для духового квинтета e-moll**²⁷² части имеют жанровые подзаголовки: 1. *Романс*. 2. *Танец*. 3. *Песня*. 4. *Марш*. В этом сочинении акцентирован певучий лиризм, который с первых тактов задаётся соло кларнета в Романсе, продолжаясь в *Песне* со вступительным соло флейты. Кларнетовое соло открывает, в свою очередь, *Танец*, который по сути является скерцо и вызывает ассоциации со знаменитой «Шуткой» Баха. Интерес к духовым ансамблям²⁷³, вероятно, был связан с тем, что сын Г. Кенденбия — Вячеслав — является известным в республике исполнителем на фаготе, кларнете и саксофоне.

Большую группу представляют *дуэтные пьесы*. В неё, в частности²⁷⁴, входят: Соната для флейты и фортепиано, Элегия для виолончели и фортепиано и Поэма для скрипки и фортепиано (1989-1990) Г. Кенденбия; 15 пьес для виолончели и фортепиано, 11 пьес для домры и фортепиано, 10 пьес («Напевы родного края») для гобоя и фортепиано, Танец для трубы и фортепиано, Мазурка и концертная пьеса «Гувинские узоры» для скрипки и фортепиано Х. Дамба; Соната для скрипки и фортепиано (I ч. — *Речитатив-ариозо*; II ч. — *Каприччио*) Б. Пухова; пьеса для гобоя и фортепиано «Пастушок»,

^{2,2} Ноты квинтета хранятся в рукописном фонде отдела по искусству НБ РТ им. А. Пушкина.

²⁷³ В этот же период Р. Кенденбием, в частности, был также написан Дуэт для гобоя и фагота (1989).

²⁷⁴ Приведённый список составлен на основе имеющейся информации и не претендует на полноту охвата, требуя уточнений и возможных дополнений.

Поэма для скрипки и фортепиано (1985), пьесы для виолончели и фортепиано Вл. Тока. Среди этих сочинений доминируют сочинения созерцательно-лирического, элегического характера (красноречивы названия — поэма, элегия, напевы).

Оригинальностью художественного решения выделяется скрипичная пьеса «Тувинские узоры» Х. Дамба (1986-1989), имеющая подзаголовок: **поэма для скрипки и фортепиано**. Плавность, закруглённость мелодических линий произведения действительно вызывает ассоциации с традиционным орнаментом в росписях предметов юрты, узорах национальной одежды. Специфической особенностью музыкального языка поэмы является выявление скрытых динамических резервов ангемитонного лада. Доминирующие и мелодии светлые обороты Es-dur'ioft пентатоники дополняются вариантами VII и III ступеней, проступающими в виде лёгких «мазков» с первых тактов фортепианного вступления:



Приёмом «полутон на расстоянии» в сольную партию водят и VII и IV ступени Es-dur, что позволяет дольше сохранять ощущение господства пентатоники. Музыкальная ткань представляет собой «плетение» мелодических линий между партиями скрипки и фортепиано, непрерывный плавный поток, в котором проступают различные мелодико-ритмические конфигурации по сути одного и того же диатонического звукового комплекса, постепенно «рисующие» общий декор новыми оттенками и приводящие к кульминации к весьма экспрессивным речитативным оборотам [см., цит. 13-16]. Возникающие здесь диссонантные созвучия в контексте господства бесконечного мелодизма и созерцательно-медитативного модуса воспринимаются скорее как какой-то резкий завывающий ток и завершения линий, окончание узорных комбинаций, нежели выражение внутреннего драматизма и психологического напряжения.

Безмятежность (своего рода вневременность) созерцания продолжается в новых «сплетениях» мелодических линий репризного раздела:



Важным элементом стилистики произведения является его ритмика, в которой нивелировано акцентное начало, но максимально подчеркнута импровизационность, что позволяет нам видеть в музыке «Тувинских узоров» Хуреш-оола Дамба авторское претворение свойств народного инструментализма. С другой стороны, сглаженность граней формы, утонченность звуковых средств, живописность замысла придают пьесе черты импрессионизма, напоминая музыку Дебюсси (например, прелюдий «Девушка с волосами цвета льна» или «Вереск»), Несколько неожиданно окончание поэмы в b-moll (причём на t_{35}^6 , с терпкой малой секундой в центре-созвучия) — музыка оставляет ощущение недосказанности, демонстрируя особую открытость формы, словно готовой к возобновлению мелодических узоров в новом направлении. Отмеченные художественные достоинства произведения Х. Дамба в полной мере раскрылись при исполнении московских артистов²⁷⁵ — Л. Дмитерко (скрипка) и Т. Рубиной (фортепиано), чья интерпретация покорила слушателей тонким прочтением авторского замысла и поэтичностью.

Поскольку в республике в рассматриваемый период активно разбивалась сеть детских школ искусств, многие из инструментальных пьес были написаны с целью пополнения *учебно-педагогического репертуара* (в т. ч. для тувинских инструментов²⁷⁶). В качестве примера можно представить «Танец оленёнка» для флейты и фортепиано

²⁷⁵ Данное исполнение состоялось в камерном концерте 28 ноября 2001 г. в Музее А.С. Пушкина, в рамках «Дней культуры Республики Тыва в г. Москве». Леонора Дмитерко также подготовила текст поэмы Х. Дамба к изданию, сделав собственную исполнительскую редакцию скрипичной партии.

²⁷⁶ В этой немногочисленной подгруппе — пьесы для чанзы Х. Дамба, пьеса для хомуса С. Бюрбе. Специальные учебные пособия и репертуар стали появляться позже, с начала 1990-х гг. (Хрестоматия для тувинских национальных инструментов А. Курченко, Хрестоматия для игила И. Флейшера, Хрестоматии для игила и бызанчы А.Оюн).

талантливого детского композитора А. **Танова**. Пьеса, написанная в сложной 3-частной форме с трио, полюбилась юным музыкантам благодаря грациозной, легко запоминающейся главной теме:



Отдельную группу представляют учебные пьесы для баяна, среди которых выделяются работы известного в республике педагога-баяниста В. Фирсова. Он также является составителем сборников²⁷⁷, до сих пор остающихся основными нотными изданиями в практике юных баянистов Тувы. Многочисленные аранжировки тувинского фольклора и сочинений тувинских авторов отразились в собственных композиторских опытах: например, главная тема **Скерцино**

В. Фирсова представляет собой творческое переосмысление интонаций народной песни «Декей-оо»:



Жанр **романса** появился в тувинской музыке достаточно поздно и не получил широкого распространения в композиторском творчестве. Можно утверждать, что в советский период развития музыкальной культуры Тувы романс занимал периферийное положение в системе вокальных жанров, весьма уступая по своей значимости песне и хоровым композициям. Обращает на себя внимание то, что тувинские композиторы старшего поколения практически совсем

²⁷⁷ Хрестоматия для баяна: 1-5 классы ДМШ / сост. В. Фирсов. Кызыл, Ю/Н, Альбом баяниста: пьесы для готово-выборного баяна / сост. В.М. Фирсов. Кызыл 1987.

не писали романсов (в качестве исключения приведём в пример Романс Белекмы из оперы Р. Кенденбиля). Видимо, это было связано с тем, что в традиционной музыке тувинцев (в отличие от русского фольклора) не было жанров, эквивалентных романсу, поэтому он начал осваиваться лишь в творчестве профессиональных композиторов Тувы второго поколения, глубже знакомых с романсовой лирикой отечественных и зарубежных авторов. Думается, что почву для появления вокально-циклических композиций романсового типа на тувинском материале подготовили **циклы А. Аксёнова** («12 тувинских народных песен для голоса с фортепиано», 1944; «9 тувинских народных песен для голоса с сопровождением фортепиано», 1958). Далее следует назвать **Тувинский вокальный цикл Л. Израйлевича (1974)**, написанный в честь празднования 30-летия вхождения Тувы и состав СССР и также представляющий собой обработки народных песен. Две из них («Самагалтай» и «Дынгылдай») были исполнены в Москве Н.С. Красной. Названные сочинения работавших ранее в ТНР советских специалистов А. Аксёнова и Л. Израйлевича выполнили определённую подготовительную роль в развитии жанра романса в творчестве композиторов Тувы.

Наиболее значительными романсовыми сочинениями периода можно признать *вокальные циклы* профессиональных тувинских композиторов второго поколения: «Путешествие в пяти картинах» И. Нухова (первоначальное название цикла—«Тувинские картинки», 1979), «*Ыйакишылдың аялгасы*» («Мелодия любви», 1986) Х. Дамба²⁷⁸ и «Горит костёр...» А. Курченко (1990).

Цикл «Путешествие в пяти картинах» **Б. Нухова (1979)**²⁷⁹ написан на стихи А. Даржаа (тексты в пер. на рус. яз.)²⁸⁰ и посвящен замечательной тувинской певице Надежде Красной. Он был с успехом представлен в концертной программе в Москве в ноябре 1980 года в исполнении Н. Красной (сопрано) и А. Гололобова (фортепиано). Сюжетная канва цикла проста — один день из жизни человека: 1. *Я просыпаюсь*. 2. *Я варю чай*. 3. *Я развлекаюсь*. 4. *Я прожил день*. 5. *Я снова засыпаю*. При этом композитору удалось раскрыть заложенную в поэзии Алдын-оола Даржаа многослойность смыслов, подчеркнуть тонкий психологизм и экспрессивность художественных образов, что превращает незамысловатое описание будней в

²⁷⁸ Цикл Х. Дамба из четырех романсов был написан на стихи Александра Даржаа (на тувинском языке). К сожалению, ноты на данный момент найти не удалось.

²⁷⁹ Первоначальное название цикла — «Тувинские картинки». Ноты произведения были изданы: *Нухов Б.* Путешествие в пяти картинах: вокальный цикл для голоса и фортепиано. М.: Сов. композитор, 1984.

²⁸⁰ Название и строение вокального цикла полностью совпадает с поэтическим циклом, см.: *Даржаа А.* Улыбка и вдохновение: стихи / пер. Е. Старининой. Кызыл: Тув. книжное изд-во, 1972. С.123.

своеобразное «путешествие» души поэта. Отсюда особое внимание композитора к вокальной партии — детализированной, по большому счету речитативной, отличающейся чутким следованием за смысловыми нюансами текста. Драматургия цикла идеально симметрична: несмотря на разницу фактурных рисунков, крайние романсы (отражающие пограничные состояния между сном и явью) имеют одинаковый темпоритм (Andante, 4/4) и базируются на общем звуковом комплексе (а-толл'ный t с дорийской секстой), 2-й и 4-й выходы оживленным движением (Allegro moderato, Allegro та non troppo) и яркой динамикой (начало с *f*, в кульминации — *ff*), а центральный романс посвящен непосредственно тувинской музыке, это — картина музицирования на бызаче, сосредоточенного вслушивания в «пение» народного инструмента (Sostenuto, *p*). Авторское название «картины» отражает не только приём поэтических и музыкальных зарисовок²⁸¹, но и соответствует драматургии целого: картинность как свойство мышления отражается в замкнутости, завершенности на уровне каждого из романсов (в формах которых присутствуют черты симметрии) и на уровне циклической структуры, тяготеющей к концентричности (АВСВ^А.). С другой стороны, музыкальный стиль Б. Нухова, отличающийся экспрессивностью, отразился в развитии музыкальных образов, что особенно ярко демонстрирует кульминационный раздел романса № 4, построенным в форме канона (между вокальной и фортепианной партиями) на фоне басового ostinato:



Своего рода лейттемой цикла можно считать фрагменты партии фортепиано (из вступления, середины, заключения) в медленном

²⁸¹ В. Сапельцевым справедливо отмечены «прозрачная акварельная фактура сопровождения и при этом часто нетерцовые, красочно сплетающиеся аккорды созвучия в манере импрессионистов» (Сапельцев В. Композиторы Тувы // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М., 1986. С. 171).

ных романсах (№№ 1, 3, 5), представляющие собой свободные вариации одной и той же музыкальной идеи:



Музыковед В. Сапельцев справедливо даёт произведению высокую оценку, отмечая: «Становится понятной продолжительность работы над циклом (почти год), которую молшо объяснить стремлением композитора музыкой наиболее точно и выразительно раскрыть и текст, и его настроение, не утратив национального колорита [...] Одно из достоинств цикла — органичный и глубоко национальный музыкальный язык, что служит признаком высокой творческой интуиции, а также говорит о постижении внутренних законов построения народной тувинской музыки»²⁸². Цикл Б. Нухова, к сожалению, не стал репертуарным, но его отмеченные достоинства по праву обеспечили ему место в ряду лучших вокальных произведений, созданных в Туве.

Борис Нургалиевич Нухов (5.02.1940 г.) родился в Башкирии, в селе Ташлы-Елга, в марийско-татарской семье. Мальчика в детстве окружали звучание народной музыки марийцев, башкир, татар. Через не

²⁸² Там же. С. 171-172.

которое время семья переехала в Свердловск, где Борис одновременно занимался в художественной студии Дома культуры и посещал музыкальный татаро-башкирский кружок, в котором получил начальные знания по нотной грамоте и навыки игры на баяне. 1959-1963 гг. — учёба по классу контрабаса в музыкальном училище г. Йошкар-Ола. После окончания училища поехал на работу в Туву, где работал артистом оркестра в Тувинском музыкально-драматическом театре, с 1966 г. — перешёл в только что организованный симфонический оркестр при Госкомитете по телевидению и радиовещанию Тувинской АССР. Молодой музыкант активно включился в новую музыкальную культуру, начал осваивать тувинским музыкальный фольклор, самостоятельно сочинять. Появляются «(с тская сюита» для симфонического оркестра, музыка к спектаклям («Осуществленная мечта», «Наркесс»), а также многочисленные заставки к радиопередачам. Так созревает решение поступать в консерваторию, 1972-1977 гг. — учёба в Казанской консерватории по двум специальностям (класс композиции Б.Н. Трубина, класс оперно-симфонического дирижирования Н.Г. Рахлина). В консерваторские годы пишет сочинения, основанные на тувинском музыкальном фольклоре: сюиту для духового квартета (1972), струнный квартет (1974). Среди крупных консерваторских работ — концерт для трубы с оркестром, наброски к Первой симфонии. «Три хора на слова поэтов-антифашистов» для хора а cappella были отмечены Дипломом III степени на I Всесоюзном конкурсе молодых композиторов (1975). После окончания консерватории композитор вернулся в Кызыл, вскоре был принят в члены Союза композиторов СССР. Его музыка начала активно звучать по радио и с концертных площадок. Песни Б. Пухова на стихи тувинских поэтов, полюбившиеся молодёжи («Моя столица», «Новый Шагонар», «АК-Довурак»), сделали автора лауреатом III премии на республиканском конкурсе, проводимом обкомом ВЛКСМ (1978). Ряд песен были написаны Нуховым для ВИА «Аян». Композитор успешно осваивал область романсовой лирики (отметим циклы «Путешествие в пяти картинах», 1979), создал немало камерных инструментальных сочинений. Среди крупных работ композитора в период 1970—1980-х гг.: две симфонии, симфоническая картина «Пробуждение», «Баллада о бумажных журавлях» (памяти жертв Хиросимы и Нагасаки! для сопрано, органа и симфонического оркестра (сл. м. Рамазановом), поэтория «Сохраним землю» для двух сопрано, сопрано, хора, органа и симфонического оркестра (сл. В. Серен-оола), оратория «Октябрь» для баритона, хора и оркестра (сл. С. Сарыг-оола), музыка к спектаклям («По велению сердца», «Босая птица»), 1988-1989 гг. — председателем Союза композиторов Тувинской АССР. В последние годы пребывания в Туве до 1991 года Борис Нургалиевич руководил симфоническим оркестром (в должности то главного, то второго дирижера). В 1991 г. Б. Нухом переехал в г. Абакан, где до 1993 г. работал главным дирижером Хакасского симфонического оркестра. За

Дрездена). Вскоре Борис Нургалиевич переехал на постоянное место жительства в Германию, где живёт и творит по сей день. Его произведения, созданные в Туве и на тувинском материале, исполняются сейчас в Германии. Творческий труд Б. Нухова был отмечен почётным званием «Заслуженного артиста Тувинской АССР»²⁸³.

До сих пор неизвестным для тувинского слушателя остаётся вокальный цикл **«Горит костёр...» А. Курченко (1990)**²⁸⁴, написанный на стихи известного тувинского поэта Александра Даржая (тексты в пер. на рус. яз.)²⁸⁵. Произведение было завершено на исходе советского этапа истории, подытожив вместе с созданной в тот же год «Тувинской эстрадной увертюрой» период активной творческой работы композитора в Туве. Цикл состоит из 7 романсов: 1. «В поисках высоких слов...». 2. «Вечность». 3. «Радости детей». 4. «Красная лисица». 5. «Песня». 6. «Бессмертие». 7. «Горит костёр...». В отличие от вокального цикла Б. Нухова, внутренняя сюжетность здесь отсутствует. Основное содержание — философские раздумья поэта о Родине, творчестве, детстве, любви и непрерывности Жизни. По тематике и музыкальной стилистике произведение А. Курченко явно продолжает линию отечественного романса, заложенную циклом песен Г. Свиридова на ст. Р. Бёрнса. Вокальная партия сочетает несенные обороты с распевным речитативом. Кроме того, композитор использовал мелодический материал тувинских народных песен: к № 2 «Вечность» хорошо прослушиваются «Сайыр-Аксы» («В устье Сайыра»), «Көктүг; шыктыг Хемчиивисти» («Наш Хемчик к зелёным лугам») и «Хандагайты», в № 3 «Радости детей» — «Кадаар-чы» («Пастушок»), отдельные обороты песни «Чаашы-Хем» («Река Чаашы») и типичного напева *кожамык* - в № 1 «В поисках высоких

²⁸³ Биографическая справка составлена на основе материалов: Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. С. 240-245 (рукопись); Композиторы Тувы: биобиблиографический указатель. Ч. 1. Композиторы и музыковеды / НБ им. А.С. Пушкина РТ, сост.: Т.В. Багудинова, Е.Ю. Шабалева. Кызыл, 2007. С. 47.

²⁸⁴ Наш анализ базируется на авторской рукописи, хранящейся в библиотеке Кызылского училища искусств.

²⁸⁵ В данном случае, композитор составил свой вокальный цикл из отдельных стихов поэта в переводах В. Евпатова, П. Слепнёва, В. Гордеева. Тексты романсов, № 1-3, 5-7 см. в сборнике: Даржай А. Благословение Неба и Земли: стихи и поэмы / пер.: В. Евпатов, И. Слепнёв, Е. Антуфьев. М.: Сов. писатель, 2005. С. 7, 11, 11, 19, 23, 110.

²⁸⁶ В последующие годы А. Курченко не мог столь часто приезжать из Москвы и Кызыла, как это имело место ранее. В связи с уходом из жизни ведущих композиторов Тувы, проблем в работе Союза композиторов творческие контакты А. Курченко с Тувой сократились. Однако в период 1990-х он сделал вторую редакцию цикла пьес для детей (Хрестоматия для фортепиано на тувинские темы) и подготовил Хрестоматию для тувинских народных инструментов (1992).

a) *Vivo*



b)

[illegible]



Фактура фортепианного сопровождения вполне допускает его превращение в партитуру (т. е. данный вокальный цикл может с успехом исполняться под оркестр). Музыкальная стилистика произведения позволяет нам оценить его как *оригинальное авторское прочтение тувинского материала в духе современной российской традиции*. Это вполне объясняет пограничное положение цикла между жанровыми сферами собственно романса и песни (что наблюдается и в творчестве Г. Свиридова, В. Гаврилина и других отечественных композиторов второй половины XX века).

Схожее промежуточное жанровое положение — между романсом и эстрадной песней — демонстрируют широко известные в Туве произведения Вл. Тока — «Дуруя» («Журавль», сл. С. Шангыр-оола, 1985) и «Боданыышкын» («Раздумье», сл. А. Арапчора, 1987). Неслучайно мелодия «Дуруя» была опубликована в одном из песенных сборников 1990 г., наряду с песнями самодельных авторов. Правда, в отличие от последних, песни-романсы Тока исполняются с сопровождением фортепиано или симфонического оркестра и только профессиональными артистами²⁸⁷. Показательно, что эти романсы продолжают свою музыкальную жизнь таюке в качестве композиций для женского хора (в переложении Ч. Комбу-Самдан). Оба романса по своему господствующему тону и содержанию близки жанру элегии (в «Дуруя» воплощено состояние одиночества и тоски, а в «Боданыышкын» — лирико-философские раздумья о связи человеческой жизни с окружающим мирозданием). Помимо запоминающихся вокальных мелодий, каждый из романсов таюке имеет выразительное вступление, с первых тактов задающее широкий мелодический ток всему сочинению:

²⁸⁷ Первыми исполнительницами романсов Вл. Тока были В. Норбу («Дуруя») и Н. Красная («Боданыышкын»). В последние годы «Дуруя» стал украшением репертуара С. Кара-оол и симфонического оркестра ТГФ, а «Боданыышкын» — одним из лучших номеров *Уш* [связан]).

a) *Andante (Legatissimo)*

б)

Особенно выразительны кульминации, покоряющие высокой экспрессией и красотой пластичных оборотов:

а)

Э - ой, ду-ру-ка! Э - жни кай - тал?

б)

Ог - бе - лер - тин бо - дин чо -

ра - ли ку - зла де - ри

Оба романса написаны в простой куплетной форме, также в «Дуруяа» припев при последнем проведении (что типично именно для эстрадных песен) сдвигается на полтона вверх. Песенно-эстрадная стилистика, простота форм, текст на родном языке и несомненные музыкально-художественные достоинства рассмотренных вокальных сочинений Вл. Тока обеспечили им прочное место в музыкальной практике.

Отметим также первые попытки в создании камерных сочинений для нестандартного исполнительского состава: например, **романс «Менче эл кел» («Вернись ко мне», ст. 3. Амыр-Донгак) для сопрано, скрипки, виолончели и арфы Б. Нухова. В творчестве этого автора достаточно широко представлен жанр вокального ансамбля, главным образом в стилистике эстрадной песни. Несколько неожиданно обращение к данному жанру ведущего симфониста и мастера патриотических хоровых песен Тувы: вокальная сюита «Беш салаа» («Пять пальцев», сл. В. Серен-оола) для смешанного квинтета и фортепиано в семи частях была создана А. Чыргал-оолом в 1988 году, оставаясь до сих пор единственным в своём роде тувинским сочинением.**

Думается, что в рассматриваемый период время для расцвета романсового жанра в Туве ещё не наступило. В условиях ускоренного развития национальной культуры по советскому образцу (хотя композиторы осваивали различные жанры академической музыки) многие необходимые компоненты в тувинской музыкальной жизни ещё не успели сложиться. Для полноценного развития романсового жанра, например, требовалось большее количество певцов высокого профессионального уровня, расширение соответствующей исполнительской и поэтической практики, наличие достаточного количества подготовленной публики, а также определённой традиции в проведении камерных концертов. В Туве, несмотря на рост числа профессиональных музыкантов, многого не хватало — в первую очередь публики, настроенной на восприятие утонченной вокальной лирики.

Большинство слушателей ждали песен (в т. ч. хоровых), поскольку социально-культурная ситуация и развитие музыкальной традиции в Туве в эти годы были сосредоточены на *массовом развитии авторского творчества*, что и привело к вытеснению во втором поколении

§ 6. Песенный жанр и второе поколение тувинских композиторов

Активизация авторского музыкального творчества в рассматриваемый период была во многом вызвана бурным развитием художественной самодеятельности. Первой — как самый мобильный жанр —

отозвалась на эти процессы *песня*, ставшая характерной формой творческого самовыражения для людей самых разных профессий.

В данном разделе главы нами анализируется область *авторского песнетворчества*. Материалом исследования послужили опубликованные и рукописные песенные образцы, созданные различными тувинскими авторами в период, охватывающий больше половины века (с середины 1930-х до начала 2000-х гг.)²⁸⁸, а также биографические данные, некоторые устные свидетельства и высказывания самих композиторов. В обзоре песенных образцов нами был использован материал 37 нотных сборников: 36 изданных (из них: 20 — авторских, 16 — тематических, охватывающих разных композиторов), и 1 неизданного (рукописи песен М.М. Мунзука, собранные и пронумерованные автором). Основной целью анализа было выявление типических черт песенного жанра в творчестве тувинских авторов²™ и демонстрация их на характерных примерах. Всего было рассмотрено 263 песни 57 разных авторов, что позволяет считать полученные результаты достаточно объективными²⁹⁰.

Самодетальное песнетворчество составляет целый пласт музыкальной культуры в Туве — весьма обширный по количеству имён и сочинений, богатый по содержанию, выделяющийся по стилистике, и поэтому требующий отдельного рассмотрения. Отметим, что, прежде всего, в музыковедческой литературе отсутствует единый подход к терминологии, обозначающей данный вид музыкального творчества. Классическое музыкознание чаще всего использует следующие обозначения: «самодетальные композиторы», «компози- горы-мелодисты», «композиторы-песенники», «песенники-мелодисты». В редких случаях используется словосочетание «полупрофессиональные композиторы». К тому же музыковеды-историки, как правило, игнорируют эту сферу творчества, ограничиваясь лишь общим обзором развития национальных музыкальных культур. Фак

²⁸⁸ Среди анализируемых образцов — опубликованные в сборниках 1990— 2000-х гг. издания. Мы считаем возможным использовать их, поскольку эти песни созданы теми же авторами (см. далее списки авторов второго и третьего поколений) и стилистически остаются по-прежнему близкими рассматриваемым песенным образцам советского периода.

zss в отличие от р. Абдрахман, которая видит цель музыковедческого анализа в «выявлении наиболее существенных закономерностей и принципов продуцирования художественной информации в условиях непрофессионального творчества» (Абдрахман Г.Б. Современное самодетальное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореферат дисс. ... канд. иск. / Алматинская гос. консерватория им. Курмангазы. Алматы, 1999. С. 21), автор настоящего исследования склонна видеть в песенном творчестве непрофессиональных и профессиональных композиторов *общие* типологические моменты, а не устанавливать между этими двумя направлениями водораздел.

²⁸⁰ При этом, мы полагаем, что данная творческая сфера заслуживает особого внимания и специальных исследований, в ходе которых полученные нами результаты могут быть уточнены, а также детализированы по ряду других параметров.

тическое отсутствие аналитических материалов по самостоятельному песнетворчеству и при этом подробное описание особенностей национального фольклора и композиторского наследия академической традиции в итоге создает неравнозначность в освещении различных аспектов музыкальных культур²⁹¹. Симптоматично, что и в работах тувинского музыковеда В. Сапельцева авторская песня рассматривалась лишь как «переходный» этап между народной и профессиональной музыкой. Исследователь приводит музыкальный анализ некоторых известных образцов, при этом не разделяя песни самодеятельных и профессиональных композиторов. Отметим, что в тувинском музыкознании это — первый случай музыкального анализа наследия авторов-мелодистов², далее авторские песни более подробно рассматривались Г. Осипенко²⁹³.

«К фольклору неприменимо понятие авторства, поскольку в нём не разделены акты творения, исполнения, восприятия», — подчёркивается в вузовском учебнике последнего поколения²⁹⁴. Специалисты в области музыкального фольклора нередко рассматривают творчество самодеятельных авторов через призму понятия *фолькло-ризм*²⁹⁵. Говоря о стадийном развитии музыкального фольклора, исследователи-фольклористы выделяют *профессиональный и инновационный (современный) фольклор* и в контексте последнего рассматривают творчество композиторов-мелодистов²⁹⁶. Эти же явления музыковед Т. Чередниченко ставит в контекст музыкальных систем *позднего и вырожденного фольклора*²⁹⁷. Напомним, что понятие *профессионализма* в музыкознании используется как в отношении

²⁹¹ В частности, именно так отражено развитие национальных музыкальных культур региона в капитальном труде Новосибирской консерватории (Музыкальная культура Сибири: в 3-х тт. и 6 кн. / ком. по культуре Администрации Новосиб. обл.; НГК им. М.Н. Глинки; гл. ред. Б.А. Шиндин. Новосибирск, 1997).

²⁹² См.: Сапельцев В. На пути к социалистической культуре (очерк о музыкальной жизни Тувы) // Музыка Сибири и Дальнего Востока: сб. ст. Вып. 1. М., 1982. С. 101-105; Его же. Композиторы Тувы // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М., 1986. С. 144.

²⁹³ Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. С. 100—118 (рукопись). Эти материалы были использованы В. Сузукей, см.: Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 165-170.

²⁹⁴ Народное музыкальное творчество: учебник для студентов муз. вузов и муз. фак-тов высш. уч. заведений искусств / отв. ред. О.А. Пашина. СПб., 2005. С. 63.

²⁹⁵ См., в частности: Гусев В.Е. Фольклор и социальная культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: сб. ст. М., 1977.

²⁹⁶ См.: Квитка К.В. Избранные труды: в 2-х томах. Т.2. М., 1973; Мацевский И.В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: сб. трудов. Вып. XXIX. М., 1976; Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

²⁹⁷ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный, 1994.

музыки устной, устно-письменной и письменно-устной традиции²⁹⁸ (где категория авторства не всегда имеет значение), так и в отношении композиторского творчества (неотделимого от категории авторства). Сосуществование различных систем мышления в современных внеевропейских культурах В. Юнусова предлагает осмысливать с помощью разделения понятия «композиция» на два типа: 1) традиционная композиция (внеевропейская); 2) композиция европейски ориентированная²⁹⁹.

Очевидно, что рассматриваемое здесь явление не вписывается в рамки привычного разграничения музыкального творчества на «народное» и «композиторское». Да и деятельность конкретных личностей демонстрирует заметную разницу в подходе к процессу сочинения и самому факту авторства, отчего все перечисленные выше определения (*самодеятельные, полупрофессиональные композиторы, песенники, мелодисты*), по сути, имеют равные права на существование. В итоге, когда речь идет о современных создателях так называемых «народных» песен, привычная оппозиция «фольклор — композитор» фактически не работает. Актуальность выработки новых музыковедческих подходов диктуется, по нашему глубокому убеждению, необходимостью признания творческого наследия самодеятельных композиторов не как некой «прослойки» между фольклором и композиторским творчеством, а как отдельного, специфического пласта музыкальной культуры, не менее значимого в культурно-историческом и музыкально-эстетическом смыслах. В частности, на тувинском материале видно, что этот пласт обнаруживает внутреннюю динамику, начав своё формирование в эпоху ТНР и продолжая своё развитие вплоть до наших дней.

Наиболее продуктивной для анализа обозначенного явления является *музыкально-социологическая методология*, разработанная

²⁹⁸ См.: *Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма: исследование. М., 1983; *Сапонов М.* Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996; *Лутипос С.И.* Канон в музыкальном искусстве и традиционная модель мира (опыт постановки проблемы) // Борбади художественные традиции центральной и передней Азии: история и современность: тез. докл. междунар. симпозиума. Душанбе, 1990; *Алкон Е.М.* Музыкальное мышление Востока и Запада. Континуальное и дискретное: исследование. Владивосток, 1999; *Юнусова В.Н.* К вопросу об устности и письменности в музыкальных культурах Востока // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: материалы научных конференций. Вып. 11,12 (Владивосток, 22-23 апреля 2004 г., 28-29 апреля 2005 г.). Владивосток, 2005. С. 174-178.

²⁹⁹ См. раздел «На перекрёстке двух композиций» в вузовском учебнике нового поколения: *История зарубежной музыки. XX век: уч. пособие / сост. и отв. ред. Н.А. Гаврилова.* М., 2005. С. 539-545. Там же В. Юнусова отмечает, что «XX век признал внеевропейскую композицию как самоценное явление, имеющие собственные законы развития» (С. 539).

школой А. Сохора (Санкт-Петербургская консерватория) и, в частности, реализованная в исследовании музыковеда Г. Абдрахман³⁰⁰. На казахском материале музыковед выделяет несколько типов авторства: 1) мелодисты-исполнители; 2) смешанный тип автора-исполнителя, сочиняющего песни на свои и чужие тексты; 3) мелодисты, сочиняющие только музыкальную основу песен; 4) письменный синкретичный тип — поэт письменной традиции, сочиняющий песни на некоторые свои стихи; 5) традиционный синкретичный тип, объединяющий поэта, композитора и исполнителя в одном лице. Данный список составлен в порядке убывания количества представителей указанных типов в современной казахской музыкальной культуре. Кроме того, вариативность демонстрирует и народная терминология, обозначающая композиторов-песенников (исследователь приводит 4 разных определения на казахском языке). В Туве же, хотя существует эквивалентный термин на родном языке — *хөгжүм чогаалдарының чогаадыкчызы* («сочинитель музыки»)³⁰¹, стабильно используется заимствованное слово «композитор», подвергаемое всем правилам тувинской орфографии, причём с подразделением — *профессионал композиторлар* («профессиональные композиторы») и *бот-тывыгыр композит орлар* («самодеятельные композиторы»). Думается, что здесь имело значение позднее присоединение Тувы к России, отчего композиторское дело было воспринято в Туве середины XX века как совершенно новое явление, не столько связанное в культурном сознании с музыкальным творчеством традиционного типа, сколько чётко противопоставляемое последнему.

Казахская систематика вполне применима и для тувинского материала. Однако считаем необходимым расширить предложенную классификацию и выстроить её в системе «народное — авторское самодеятельное — профессиональное композиторское творчество». Предлагаемая здесь модель призвана адекватно отразить состояние музыкальной культуры в период советской Тувы (1944-1990 гг.), поэтому песнетворчество так называемого «бардовского» типа (исходящее в первую очередь из поэтической основы) сознательно исключено нами из общей картины, поскольку оно развивалось в республике не столь активно, став заметным явлением музыкальной культуры Тувы уже в постсоветский период. Таким образом, составленная **типология творчества** в музыкальной культуре Тувы (по степени и формам выражения индивидуального, авторского начала) имеет следующую структуру (причём каждый тип реализуется в 3-5 разновидностях):

³⁰⁰ Абдрахман Г.Б. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореферат дисс.... канд. иск. Алматы, 1999.

³⁰¹ Русско-тувинский словарь / под ред. А.А. Пальмбаха. М., 1953. С. 226.

№	Типы проявления авторского начала	Формы практической реализации творческого потенциала
1.	Народное музыкальное творчество (народные мастера, действующие в системе фольклора и фольклоризма, в т.ч. создающие инновационные формы)	1.1. Народный профессионал — певец, создающий песни в контексте фольклорной традиции; 1.2. Народный профессионал — певец и инструменталист, создающий песни с сопровождением и наигрыши в контексте фольклорной традиции; 1.3. Народный профессионал — певец-инструменталист и изготовитель народных инструментов, действующий по канонам фольклорной традиции.
2.	Авторское песенное мелотворчество (мелодисты, способные самостоятельно фиксировать в нотной записи только мелодическую составляющую своих песен, где традиционные интонационные модели совмещаются со стилистикой советской массовой песни)	2.1. Композитор-мелодист; 2.2. Поэт-мелодист; 2.3. Автор и исполнитель своих песен.
3.	Авторское самостоятельное песнетворчество (песенники, ориентированные на модель советской массовой песни, письменно фиксирующие не только мелодию, но также закрепленное за нею сопровождение — в первую очередь, гармонический план, изредка фактуру)	3.1. Композитор-песенник, пишущий на чужие стихи; 3.2. Песенник — композитор и поэт; 3.3. Автор, регулярно выступающий как исполнитель собственных песен.
4.	Композиторское творчество полупрофессионального типа (композиторы, имеющие среднее специальное или высшее непрофильное образование, способные к созданию и полноценной фиксации вокальных и инструментальных сочинений малых и средних форм, в области бытовых и камерных жанров)	4.1. Композитор-песенник, сочиняющий такие инструментальные произведения малых форм в бытовых жанрах (программные пьесы, танцы, марши, переложения своих песен — чаще всего для баяна, реже для других инструментов); 4.2. Композитор-песенник, сочиняющий также инструментальные/вокаль-но-инструментальные произведения в более крупных формах (рондо, вариации, сюитные циклы, музыкальные номера к театральным постановкам); 4.3. Композитор-песенник, способный к партитурному оформлению своих инструментальных произведений (которые часто являются переработкой его же песен) для ансамблей/оркестров (народных инструментов, духового или симфонического оркестра);

		4.4. Композитор с неггофильным высшим музыкальным образованием (исполнитель, музыковед), способный реализовать себя в области камерной (вокальной, инструментальной) музыки разных форм и жанров, за исключением оркестровых и вокально-оркестровых партитур; 4.5. Полупрофессиональный композитор — концертный исполнитель собственных сочинений.
5.	Профессиональное композиторское творчество (композиторы с высшим музыкальным образованием, освоившие малые и крупные формы и жанры в различных областях, в т. ч. хоровые и оркестровые партитуры)	5.1. Композитор, получивший высшее музыкальное образование как исполнитель, но способный реализовать себя в малых и крупных формах разных жанров, в том числе для хоровых и оркестровых составов; 5.2. Композитор-профессионал (по образованию и по уровню творческой реализации); 5.3. Профессиональный композитор — концертный исполнитель собственных сочинений (инструменталист, певец, дирижер).

В рассматриваемый период все названные виды и формы музыкального творчества имели место. «По мере активизации композиторского фольклоризма культура мелодистов отходила на второй план», — считает Ю. Шейкин, говоря о развитии музыкальных культур народов Сибири в целом³⁰². В советской Туве отмеченные авторские формы (промежуточные между народным и профессиональным композиторским творчеством) приобрели весьма широкое распространение, сохранив основные стилистические черты до настоящего времени.

Если попытаться разделить авторов на возрастные группы и составить общий *социальный портрет тувинского композитора-песенника*, используя анализ анкетных данных шести десятков композиторов разных поколений³⁰³, чьё творчество имеет отношение

³⁰² Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002.

³⁰³ Большая часть анкетных данных почерпнута нами из биографических справок, кропотливо собираемых в течение ряда лет заведующей отделом литературы по искусству Национальной библиотеки РТ ТВ. Багудиновой. Хотя не все авторы оказались охвачены анкетированием и не все являются членами композиторской организации (в частности, некоторые из известных поэтов также занимались мелотворчеством), важно, что в анализе фигурируют практически все широкоизвестные и заметные в музыкальной культуре Тувы личности. Добавим, что в данный обзор не попали самостоятельные композиторы-баянисты, активно работающие в сфере инструментального репертуара, но не пишущие песни (Василий Безязыков, Вячеслав Фирсов). Реальное число песенных авторов в Туве больше указанного примерно в полтора раза, приближается к 100 (именно такая цифра была озвучена в ходе съезда композиторов Тувы в январе 1997 года).

к советскому периоду в истории развития тувинской музыкальной культуры, то можно выделить три поколения авторов, родившихся: 1) с 1906 по 1930 год (своего рода первопроходцы в композиторском деле); 2) в период от 1931-го до начала 1950-х гг. (их творческая деятельность совпала с годами наиболее активного строительства музыкальной культуры республики); 3) в период с середины 1950-х и до начала 1960-х годов (творчество этих авторов формируется уже в условиях существования профессионального композиторского союза и в весьма многочисленном кругу старших коллег-песенников).

Некоторые из авторов первого поколения начали создавать свои песни уже в 1930-1940-е гг., творческая активность других падает на 1950—1970-е годы. Это чуть больше десятка композиторов, переживших вместе с республикой главные социально-духовные изменения в её жизни: Виктор Кок-оол, Константин Тамдын, Максим Мунзук, Александр Лаптан, Ростислав Кенденбиль, Донгак Шактар, Алексей Чыргал-оол, Семён Бухтуев, Алексей Анай-оол, Саая Бюрбе, Саая Самыя, Александр Ондар. Большинство (9 человек) вышли из числа артистов музыкально-драматического театра, профессиональное музыкальное образование (среднего и высшего уровня) получили 8 человек, почти все связали свою трудовую биографию с искусством и культурой, профессиональных композиторов в старшем поколении — 3 из 12, что составляет четверть от общего числа (25%). В отношении типов авторства старшее поколение демонстрирует всю шкалу: от фольклоризма — до профессиональных композиторов, включая смешанные типы, как, например, в случае с К.Ч. Тамдыном (духовное и светское музыкальное образование, при этом — мастер-изготовитель традиционных инструментов и песенник-мелодист). В этом поколении также формируются характерные для данной среды социальные типы: 1) клубного работника— организатора художественной самодеятельности, песнетворчество которого напрямую связано с его основной деятельностью; 2) профессионального педагога (школьного учителя, преподавателя педагогического училища или пединститута), реализующего себя в песенном творчестве в рамках художественной самодеятельности или по личной инициативе.

Самое многочисленное — это среднее поколение композиторов³⁰⁴, представленное четырьмя десятками имён: Сорук Сат, Хаян Ензак, Бригад Дупчур, Альберт Танов, Тюлюш Кызыл-оол, Базыр-оол Чульдун-Сюрюн, Чолдак-оол Оюн, Солан Базыр-оол, Монгуш Керттик-оол, Тойлу Салчак, Хеймер-оол Саая, Кан-оол Базаан-оол, Юрий Сундуй, Чодураа Байыр-оол, Борис Нухов, Даг-

³⁰⁴ Именно это возрастное поколение казахских авторов рассматривается в вышеуказанном исследовании Г. Абдрахман, что говорит об определённой социально-исторической обусловленности данного типа творчества.

ба Санчыт, Кадыр-оол Бегзи, Владимир Тока, Валерий Самбукай, Маадыр-оол Борбаанды, Опар-оол Тюлюш, Хуреш-оол Дамба, Ир-бен-оол Тулуш, Каи-оол Донгак, Батый Кеиеш, Анатолий Конгар, Кара-Кат Ооржак, Борис Чамбыт, Мерген-оол Нурсат, Илья Мохон, Керттик-оол Данзын, Анатолий Монгуш, Болат-оол Хомушку, Сергей Бадыраа, Амур Хоюгбан, Виктор Монгуш, Мерген-Херел Монгуш, Григорий Базыр, Борис Сайын, Владимир Таргын. Половина из перечисленных композиторов получили музыкальное образование в Кызылском музыкальном училище, также за пределами Тувы получили среднее и высшее музыкальное образование 6 человек. Это говорит о том, что подавляющее большинство (две трети) из среднего поколения тувинских композиторов вполне целенаправленно выбирали свою творческую профессию. Однако профессиональных композиторов среди них — всего 3 человека (что составляет около 8% от общего числа). Помимо того что само количество композиторов, по сравнению с предыдущим поколением, возросло в 3 раза (!), изменился и качественный состав по типам авторства: ядро поколения составляют композиторы-песенники и полупрофессиональные композиторы (типы № 3 и № 4 по нашей классификации), народные профессионалы (тип № 1) в этой среде уже практически отсутствуют (да и в общей картине культурной жизни они заметно отошли на второй план), а мелодисты и композиторы-профессионалы (типы № 2 и № 5) занимают, по сути, периферийное положение.

Третье поколение представлено меньшим количеством имен: Владимир Салчак, Монгун-оол Дамбаштай, Галина Ховалыг, Олег Тюндешев, Сергей Чымбалак, Вячеслав Танов, Владимир Серен, Мерген Шойдан, Алёна Иомужап. Это поколение отличается от предыдущего, в первую очередь, тем, что творчески формировалось уже в период так называемого «застоя», в то время как становление предыдущего совпало с периодом активного строительства социализма и хрущёвской «оттепелью». Заметим, что в рассматриваемом поколении профессиональных композиторов (тип № 5) уже нет, народные профессионалы (постепенно исчезающий тип № 1) не замечены в активном песнетворчестве, песенников (тип № 3, занимающий срединное положение) — 1, полупрофессиональных композиторов (тип № 4) — 3, мелодистов (тип № 2) — 5. Ведущими типами композиторов этого поколения можно считать типы № 2 и № 4.

Основными профессиями самодеятельных композиторов являются: 1) работник сферы образования (учитель пения/музыки в общеобразовательной школе/педагогическом училище, пединституте, музыкальный руководитель детского сада, преподаватель ДМШ/ДШИ, воспитатель) — 50%; 2) работник в системе культурнопросветительских учреждений (сельские клубы, сельские и районные дома/дворцы культуры, республиканский дом народного твор

чества, районные отделы культуры) — 35%. Нередок смешанный тип — преподаватель и клубный работник/артист (представлен 18%), иные основные профессии встречаются реже — 13% (артисты, режиссёры, поэты, журналисты, камнерезы, мастера спорта, учёные, киномеханики, механизаторы, агрономы, работники финансовой сферы, сотрудники МВД и др.). Общий социальный портрет песенного композитора Тувы получается следующим: *имеющий среднее музыкальное образование преподаватель учебного заведения и/или культурно-просветительский работник (активист художественной самодеятельности своего района), владеющий баяном*. Часто это человек, имеющий активную жизненную позицию (так называемый «общественник», воспитанный на идеалах социализма, но способный к адаптации в новых общественно-политических условиях), нередко выступающий в концертных программах с исполнением собственных песен.

Для музыкального анализа, в связи с наличием весьма большого количества песенных сочинений, мы использовали метод выборки, рассматривая по ряду параметров (жанровому типу, структурным и ладогармоническим особенностям) из 37 песенных сборников лишь каждый 5-й образец (причём песни, принадлежащие перу только местных композиторов и не повторяющиеся, т.к. ряд песен публиковались неоднократно).

Жанровые предпочтения. У тувинских авторов доминирует тип *лирической песни* (55%), в т. ч. представленный характерными *песнями-вальсами* (22%). Песни патриотического характера (*песни-мариши, песни-гимны*) значительно уступают лирическим (15%), что не согласуется с выраженной Г. Осипенко мыслью о большом числе песен патриотической тематики в творчестве тувинских композиторов³⁰⁵. Практически такую же часть (16%) занимают песни шуточного характера, которые условно можно отнести к типу *песен-скерцо*. По содержанию многие из них примыкают к лирическим, но отличаются от последних игровым модусом, быстрым темпом, иным типом мелодизма и фактуры. Немаловажной составляющей песенного репертуара стали *детские песни*, занимающие примерно десятую часть (чуть более 11%). Отметим, что к жанру песен для детей (дошкольного и школьного возраста) обращался практически каждый песенный автор Тувы. Среди рассмотренных песен также присутствуют образцы, явно ориентированные на традиционные жанры песенного фольклора (*кожамык, ыры*), но они занимают периферийное положение (менее 3%).

³⁰⁵ Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994.

С. 108 (рукопись). Судя по обзору, музыковед ориентировалась на творчество ведущих профессиональных композиторов Тувы, которые уже в силу своего статуса должны были занимать ведущее положение в жанре патриотических песен.

Господство лирических песен в Туве, с одной стороны, согласуется с общесоветскими тенденциями в развитии жанра и отражает начавшиеся в советской музыке с 1930-х гг. процессы превращения массовой песни в своего рода «психологическую летопись жизни» (по выражению Л. Никитиной)³⁰⁶. На смену песням эпохи революционной борьбы закономерно пришли лирические песни о мирной жизни, о труде, о любви, раскрывающие мир чувств современника. Поскольку исторически Тува стала частью СССР достаточно поздно, то и стилистика советской массовой песни 1930-1950-х гг. проявилась в творчестве тувинских авторов в полной мере только в 1960—1970-е годы. Однако содержательно авторская песня в Туве продолжает развивать характерный для традиционной культуры круг образов, связанных с воспеванием любви к родному краю и красотам родной природы. Песни любовного содержания также нередко решены в традиционном шутивно-игровом ключе (в духе молодежных игр *ойтулааи*). В этом, безусловно, отражается высокая значимость для тувинцев традиционных культурных ценностей. При этом, как считает Г. Абдрахман, возврат к одним и тем же темам и образам лежит в «репродуктивной природе художественного мышления субъектов любительства, ограничивающей творческие возможности его носителей “бессознательным возвратом к пройденному”»³⁰⁷. Реалии новой жизни в эпоху социализма, конечно, находят художественное отражение в содержании тувинских авторских песен, однако драматическая образность, как и сложный мир субъективных психологических переживаний, в целом, избегаются.

Структурные особенности. Доминирует песеино-строфическая форма (67%), песенная форма с выделенным припевом (2-частная типа A+B) ей значительно уступает (33%). Припев, как правило, содержат песни-марши, песни-гимны и детские песни. Квадратность структуры демонстрирует большая часть песен (56%). Весьма близкими по структуре к фольклорным образцам жанра *узуныры* (выраженная неквадратность, переменность метра) оказалась примерно десятая часть авторских песен (9,7%). Симптоматично, что более трети песен (почти 35%) демонстрируют промежуточный вариант. Нередко это периодичность типа 3 + 3 + 3 + 3 тт. или 6 + 6 + 6 + 6 тт., встречается тип 4 + 4 + 5 + 5 тт., а также случаи, когда, в целом, песня опирается на квадратную структуру, нарушаемую конечными построениями с меньшим или большим числом тактов. Приведённые данные свидетельствуют о постепенном внедрении нового типа музыкального мышления в традиционные нормы струк

³⁰⁶ Никитина Л.Д. Советская музыка: история и современность. М., 1991.

³⁰⁷ Абдрахман Г.Б. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре... С. 20.

турирования и притом - о достаточной устойчивости структурных моделей песенного фольклора.

Ладогармонические особенности. Рассматривая этот аспект музыкального языка тувинских песен, мы опирались на понятие «ладофункционального стереотипа» (выдвигаемое в исследовании Г. Абдрахман, наряду с понятиями «интонация-стереотип», «стереотип структурных сочленений интонационных блоков»)³⁰⁸. Материалом послужило ладогармоническое строение песенных строф по мелострокам, количество которых в подавляющем большинстве случаев было 4 (редко — 3, 5 или больше). Были выделены следующие, заметно выраженные типы ладогармонических структур:

№ (по степени убывания) и %	1-я мелострока	2-я мелострока	3-я мелострока	4-я мелострока
№ 1 — 28,5%	T	Уход параллельную тональность	Отклонение в сферу S	Утверждение T
№ 2 - 20,5%	T	T (возможно отклонение в S)	Сфера S	Утверждение T
№ 3 — 8,4%	T с окончанием на V	T с окончанием на V (возможно отклонение в D)	Отклонение в сферу S	Утверждение T
№ 4 — 8%	T и отклонение в S	T	Отклонение в сферу S	Утверждение T
№ 5 — 6,8%	T	D	T	D (или T)
№ 6 — 5,7%	T	T (или VI)	Сфера D	Утверждение T

Господствующим ладофункциональным песенным стереотипом можно считать такое строение песни, когда начальное мелодикогармоническое развитие в рамках главной тональности (с отклонениями в область параллели, в сторону S, изредка в D) в районе третьей мелостроки отмечается сдвигом в субдоминанту и возвращением в тонику к концу строфы. Безусловно, это не исключает оригинальных авторских решений, но проведенный анализ показал, в какой системе мыслят в целом тувинские песенные композиторы: если сравнить с характерными образцами российских массовых песен, то в тувинских песнях гармонический план несколько более статичен (доминируют плагальность и диатоника, гармонии группы D и альтерированные созвучия используются заметно реже).

В качестве примеров приведём мелодии нескольких песен, чтобы доказать общность стилистики тувинских композиторов разных поколений и разных типов (по нашей классификации авторства) в области песенного жанра:

³⁰⁸ Считаем, что выдвинутая методология молсет быть успешно применена как к непрофессиональному, так и к профессиональному творчеству при исследовании массовых жанров.

а) лирическая песня с чертами гимничности профессионального композитора первого поколения (тип 5.2) — **Песня Мергена** (из музыки к кинофильму «Люди голубых рек», сл. А. Апсолона) **А. Чыргал-оола**:

Не спеша

Ямо - гу быть влю-бой сто-ро - не, вАн-гар кти-де, вКры-му, на У - ра - ле. Но как блистят и до - ро-ги мне э - ти детства зна-комы-е да - ли вст - ры

б) детская песня полупрофессионального композитора второго поколения (тип 4.3) — «**Ховаганнар**» («Бабочки», сл. Х. Алдын-оола) **А. Танова**:

Быстро

Хо - ва - ган-нар ой - наар Кон-чут — ча-ран сад - ты Хо - ду - би - де кыл - ган Хо - нар — ке - жэ тол - дер. Хооп - хооп, хо - вуй — хооп, Хооп - хооп, хо - вуй — хооп, хо - ва - ган - нар хон - зун, Хо - юс - па - лан, э - жим, э - жим.

в) лирическая песня-скерцо самодельного композитора-песенника второго поколения (тип 3.3) — «**Алимаа**»³⁰⁹ (сл. Б. Комбу, пер. С. Козловой) **Б. Кенеша**:

Раз у-ви-дел-ся сто - бой не за-бу-ду взор жи - вой, блеск бес-печный яр-ких глаз, про - сто - душ-ный твой рас - сказ. Вво-сем-над-цать ю - ных лет пусть боль-ших со-бы-тий нет, но прос-та - я кра-со - та ны-ше сказ-зок вол-шеб -

³⁰⁹ Алимаа — имя девушки.



г) песня-марш с чертами гимничности самодеятельного композитора-песенника и мастера-изготовителя народных инструментов второго поколения (сочетание типов 3.2 и 1.3) — «*Эрзин кожуун*» («*Эрзинский район*»), сл. и муз. Б. Дупчура:

Торжественно



д) песня-вальс композитора-мелодиста второго поколения (тип 2.1) — «*Улуг-Хемим*» («*Мой Улуг-Хем*», сл. К. Натпий-оола) Б. Чульдум-Сюрюна:

В темпе вальса





е) песня-вальс композитора-мелодиста третьего поколения (тип 2.3) – «*Таңды Тывам*» («Танды-Тува моя»), сл. и муз. С. Чымбалака:

В темпе вальса



С другой стороны, когда авторы ориентируются на фольклорные традиции, исключения из круга выявленных стереотипов авторской песни вполне ожидаемы, например:

а) лирические песни профессионального композитора первого поколения, также действующего в русле народных традиций (тип 5.2. с чертами 1.2) – «*Улуг-Хемниң эришнге*» («На краю Улуг-Хема», сл. С. Пюрбю) и «*Ырныц ыры*» («Песнь песней», сл. В. Кара-Сала) С. Бюрбе, в которых воплощены многие характерные элементы жанра узун ыры:

С чувством



Умеренно





б) песня-скерцо композитора-мелодиста второго поколения (тип 2.1) – **«Ынак эжим»** («Любимая», сл. О. Сувакпита) **С. Базыроола**, созданная в духе *кыска ыфы*, с характерными ритмом и «дорийской» окраской лада:

Весело



в) песня-скерцо композитора-мелодиста третьего поколения (тип 2.1) – **«Хоомей»** (сл. Т. Серен-оола) **М. Дамбаштая**³¹⁰, решённая в характере *кожамык*, с типичным припевом «*дыцгылдай*»:

Allegro moderato



³¹⁰ Неслучайно эта авторская песня в исполнении группы «Чиргилчин» (композиция № 3 «Элдек кыс», альбом 2005 г.) воспринимается как традиционный образец народного творчества.

Интересен также пример обратного этнокультурного влияния — тувинской музыки на русского композитора. В лирической песне «Где улыбка твоя, Кара-кыс?» (сл. и муз. С. Бухтуева) полупрофессиональному композитору первого поколения (тип 4.5), чья жизнь была теснейшим образом связана с музыкальной культурой Тувы, удалось отразить некоторые характерные черты образцов жанра *ырлар* и традиционного инструментализма. Помимо образов природы, любовно-лирической тематики, ангемитонных мелодических попевок, переменности метра, кварто-квинтовых созвучий, весьма типическим (для горлового пения, в инструментальных наигрышах) является начальный интонационный оборот вступления, становящегося мелодической основой припева:

Свободно, широко

Мно - го дисей о - та - ра веде - ни, о!

Мно - го звезд и по - чей по - за - ли о!

При этом гармонический план песни С. Бухтуева решён в русле ладофункциональных стереотипов тувинских авторов-песенников (господствуют плагальные обороты, с самого начала акцентирована гармония II ступени). Думается, что гармоническая основа многих авторских песен объясняется также и тем, что большинство композиторов пишут свои песни для исполнения в сопровождении **баяна** (даже если в нотном тексте не указывают гармонический план, а фиксируют лишь мелодию). Гармоническая природа баянного звучания, безусловно, сыграла свою роль в формировании новых ладофункциональных предпочтений, связанных с мажороминорной системой. Удивляет столь быстрое включение баяна в тувинскую музыкальную культуру — ведь ничего подобного данному инструменту тувинская традиционная музыка раньше не знала. Необычайную популярность баяна в Туве доказывают родившиеся в народе загадки³¹¹:

*Чу с оолдун
чүстери дөмей.*

У ста парней
суставы одинаковые.

*Кержекке дөмей боттук,
Херли-даа бээр,
Чыгырлы-даа бээр,
Карактарын базыптарга -
Каи янзы ирлай-даа бээр.*

*Сам похож на тесло,
И растягивается,
И сжимается,
На глазки надавишь -
Разными голосами запоёт.*

Для объяснения этого явления есть вполне объективные факторы: 1) широкое распространение русской культуры в национальных республиках в советский период (в т.ч. связанное с резким увеличением русскоязычного населения Тувы в эти годы); 2) компактность гармонического инструмента и его мобильность в передвижениях (несопоставимые с фортепиано); 3) доступность в плане приобретения инструмента и открывшиеся возможности для обучения игре на нём (ДМШ, музыкальное училище, кружки при клубах, специальные курсы для клубных работников). Добавим, что свои национальные баянные традиции уже сложились в родственных тюркских культурах (в частности, в Татарстане и Башкортостане), а это в условиях интенсивного культурного обмена между народами бывшего СССР могло служить примером для тувинских авторов.

Помимо этого существуют также и другие факторы, которые позволяют считать баян неким своеобразным «заместителем» традиционных тувинских инструментов в советский период: непрерывность, «певучесть» его тона (см. в загадке — «разными голосами

³¹¹ Тыва тывызыптар [= Тувинские загадки]: сборник / сост. Г.Н. Курбатский, ред. переводов С.М. Орус-оол. Кызыл, 2002. С. 200.

запоёт»), напоминающая о широко-расгхевном звучании струнно-смычковых фольклорных инструментов, а также изначальная гармоническая природа, отвечающая многослойности горлового пения (своего рода аналог тому бурдонно-обертоновому комплексу, о котором в связи с тувинским хоомеем и народным инструментализмом пишет В. Сузукей³¹²). Иначе невозможно объяснить тот факт, что баян не воспринимается тувинцами как «чужой» инструмент, перечерчивший традиции: вплоть до конца XX в. он входил в инструментальную группу национального ансамбля «Саяны»³¹³, под баян продолжают петь свои песни не только самодеятельные композиторы второго и третьего поколений, но и совсем молодые профессиональные артисты, мало того — участие баяна вполне допускается в концертных выступлениях тувинских фольк-групп, а один из современных стилей горлового пения («*Ойдунаа каргыраазы*») немыслим без пения под баян. Показательно, что и ведущий этномузыковед Тувы, говоря в 1980-х гг. об улучшении качества звучания тувинского народного оркестра в произведениях распевного характера, приветствует использование баяна: «Гудящие струны игила или бызанчы или других инструментов создают общее ощущение нечистой инструментовки. Поэтому руководителям ансамблей приходится в произведениях такого рода использовать эти инструменты лишь в узловых моментах и поручать главную роль инонациональному, эпизодическому инструменту — баяну. Введение баянов благоприятно сказывается на общем балансе звучания, расширяет технические возможности оркестра»³¹⁴. Пожалуй, баян стал тем новым элементом, что во многом определил стилистику массового композиторского творчества в советской Туве, способствуя переориентации фольклорного музыкального мышления на интонационный строй современной жизни³¹⁵. Позднее эту функцию взяла на себя гитара. Но и сейчас авторская песня в Туве исполняется как под гитару, так и под баян (а иногда под баян и гитару одновременно, как это демонстрирует дуэт известных молодых артистов — А. Монгуша и И. Кошкендея).

³¹² См.: Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993; *Её же*. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. С. 315-368.

³¹³ Когда в 1994 г. автор этих строк обратила внимание музыкантов на нелогичное, по личному убеждению, сочетание тувинских инструментов, эстрадной ударной установки и баяна, поначалу это вызвало с их стороны удивление и непонимание. Однако всё же в инструментальной группе ансамбля «Саяны» постепенно от баяна отказались.

³¹⁴ Кыргыз З. Каким быть тувинскому народному оркестру [Фольклор сегодня] // Тувинская правда. 1988. 29 апреля.

³¹⁵ Ю. Шейкин отмечает: «Благодаря национальным мелодистам в музыкальное мышление народов Сибири были включены интонации, которые были характерны для всей страны» (Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. М., 2002. С. 376).

Важной этномаркирующей чертой самодетельного песнетворчества являются *тексты на родном языке*. Широко используются стихи тувинских поэтов, нередко сочиняются собственные. В некоторых случаях автор исполняет свои песни на двух языках (тувинском и русском). Всё это способствует популяризации песенного жанра среди широких слоёв населения.

Необходимо отметить, что многие композиторы-песенники проявляют стабильный интерес к области инструментальной музыки малых форм и бытовых жанров (в основном, они сочиняют марши, вальсы, программные пьесы и сюиты). Ими написано немало пьес для баяна, фортепиано, различных народных и духовых инструментов (домры, балалайки, флейты, трубы), предназначенных для музыкантов-любителей и детей. Некоторые из этих пьес были инструментованы для симфонического оркестра (обычно с помощью коллег-профессионалов). Тенденция самодетельных авторов к расширению своего творческого диапазона в итоге привела к тому, что доминирующий песенный тип творчества постепенно стал уступать место такому, при котором композитор стремится быть известным не только как автор песен, но и инструментальных сочинений, включая композиции для ансамблей и оркестра. В этих условиях становится понятным постепенное продвижение некоторых авторов из категории композиторов-песенников в категорию полупрофессиональных композиторов (например, именно так произошло в творческой биографии А. Танова или С. Бадыраа).

Альберт Седип-оолович Танов (6.11.1932-27.08.1998) родился в семье полпреда ТНР в СССР, министра культуры ТНР Седип-оола Танова. Мать мальчика (русско-польского происхождения) по профессии была медицинским работником и погибла в годы войны. Увлечение музыкой началось в годы учёбы в общеобразовательной школе № 2 г. Кызыла. На музыкальное формирование будущего композитора большое влияние оказала личность его школьного учителя музыки Р.Д. Кенденбиля. В школе Альберт начал выступать на смотрах художественной самодетельности, освоил азы нотной грамоты, играл в школьном оркестре народных инструментов под управлением Кенденбиля, также начал создавать свои первые песни (первой стала «Песня о мире»). После окончания школы поступил на исторический факультет Абаканского педагогического института (ныне ХГУ им. Н.Ф. Катанова). В институтские годы юноша посещал факультативный курс преподавателей музыки и пения в школе, что весьма пригодились ему в дальнейшей работе. Институтский хор пел песни А. Кенеля (первого профессионального композитора Хакасии), основанные на обработках хакасских народных мелодий. Увлечённый фольклором, А. Кенель заинтересовался тувинским мелосом и стал более тесно общаться с А. Тановым. Разглядев в тувинском студенте талант, Кенель начал с ним заниматься основами композиции, что определило дальней

шие интересы Альберта и его основательное отношение к композиторскому труду. Вернувшись в Туву, Танов работал на посту секретаря обкома ВЛКСМ, продолжил свою профессиональную карьеру учителя. В течение многих лет был учителем музыки в родной общеобразовательной школе № 2 г. Кызыла. Творческая деятельность стимулировалась счастливым семейным союзом с известной тувинской писательницей Екатериной Тановой, на стихи которой А. Танов написал много замечательных песен («Анай-Хаак», «Долаана», «Сылдыс-Штсар», «Чырык кузел», «Моя Тува родная», «Песня о родном городе» и др.). Чету Тановых в Туве нередко сравнивали с творческим семейным дуэтом композитора А. Пахмутовой и поэта А. Добронравова. В работе Танова помогло то, что супруга курировала работу симфонического оркестра: композитор часто приходил на Гостелерадио, слушал репетиции оркестра, советовался с дирижером Л.И. Каревым, оркестрантами и пробовал свои силы в сочинении для симфонического состава. Сначала получились небольшие музыкальные заставки-картинки для оформления радиопередач, потом последовали переработки некоторых своих песен и более крупные сочинения — «Баллада о тувинских добровольцах» (с цитатой темы Шостаковича из эпизода нашествия в Седьмой симфонии), ряд программных сюит («Улуг-Хемские напевы», «Солнце над Хемчиком», «Тоджинские мотивы»). По заявке радиостанции овцеводов была написана «Моя Тува», которая в симфоническом звучании служила позывной этого радио более 30 лет. По заказу филармонии Танов написал для оркестра «Танец оленеводов». Большое значение для развития музыкального образования в Туве имела педагогическая деятельность Альберта Седип-ооловича, в результате которой появились его учебные пособия по музыке для тувинских школ и детских садов (на родном языке), содержащие народные и авторские тувинские песни. Создавший множество детских песен, программных инструментальных пьес, А.С. Танов стал в Туве признанным мастером в сфере музыки для детей. Труд А.С. Танова был отмечен почётными званиями «Заслуженный учитель Тувинской АССР» и «Заслуженный работник культуры Республики Тыва»³¹⁶.

Сергей Иванович Бадыраа³¹⁷ (26.02.1950 г.) родился в аратской семье на Тодже, с детства увлекался рисованием, вырезал из дерева, мечтал стать спортсменом-легкоатлетом. Первый в жизни мальчика музыкальный инструмент — бызанчы отца, на котором начала играть с 6 лет, а позже начал осваивать самоучкой баян. Мать была репрессирована (отсюда интерес к теме репрессий, обращение к роману-эссе М. Кенин-Лопсана «Буян-Бадыргы»), После школы начал

^{31,1} Биографическая справка подготовлена нами на основе информации и материалов, предоставленных супругой композитора Е.С. Тановой.

³¹⁷ В паспорте фамилия композитора записана как Бадыра.

комбинат по комсомольской путевке), увлечённо занимался спортом. В возрасте 19 лет начал заниматься в классе баяна на вечернем отделении ДМШ пос. Хову-Аксы. В связи с несчастным случаем и операцией пришлось забыть о спортивной карьере. В итоге, судьба привела в Кызылское училище искусств на отделение народных инструментов. Начал учиться на баяне, но вскоре перевёлся в класс балалайки И.Г. Минина. Роль этого педагога в формировании творческой позиции будущего композитора очень важна. Первая творческая проба С. Бадыраа — песня *«Авамга»* («Маме», сл. Ч. Куулара), сочинённая в 24 года и определившая характерный лирический стиль композитора. С середины 1970-х гг. — активное песнетворчество, победы на республиканских песенных конкурсах. Среди популярных песен 1980—1990-х гг. — «Мерген», *«Тыва оолга»*, *«Даңгына»*, *«Сай-Суу»*. С. Бадыраа становится известным самодеятельным композитором-песенником, его часто приглашают в жюри песенных конкурсов. 1983-1987 гг. — организатор и художественный руководитель фольклорного ансамбля *«Коңгургай»* в с. Кочетово Тандынского кожуна. 1987-1991 гг. — заведующий музыкальным отделом Республиканского научно-методического центра. В это время был Награждён Дипломом Секретариата правления СК СССР за активное участие в пропаганде советской песни. В 1986 г. поступил на заочное отделение Восточно-Сибирского института культуры в г. Улан-Удэ, продолжил своё образование как клубный работник, руководитель самодеятельных народных оркестров. После окончания института был приглашён на работу в государственный ансамбль «Саяны» руководителем музыкальной части. Сергей Иванович сам играл в составе ансамбля, делал аранжировки, сочинял музыку для хореографических постановок («Тоджинская» сюита, танцы *«Матпадак»*, «Уряххай»). Помимо многочисленных песен, композитор также сочиняет пьесы для народных инструментов и оркестра русских или тувинских народных инструментов (отметим весьма репертуарную пьесу «Воспоминание», 1995). Постепенно композитор обратился к музыкально-театральным жанрам: так появились музыкальная сказка *«Ба-лыкчы Багай-оол»* («Рыбак Багай-оол», 1999-2000) и музыкальная драма «Буян-Бадыргы» (2004). В 1993 г. по приглашению З. Кыргыс начал работать в МНЦ «Хоомей» научным сотрудником, занимался вопросами методики преподавания хоомей, позже работал в музыкальном секторе Института развития педагогического образования, в Кызылском училище искусств (педагог по классу балалайки и дошпулура). В 1993 г. С. Бадыраа был принят в члены Союза композиторов России. 1998-1999 гг. — председатель Союза композиторов Республики Тыва, с 2000 г. — заместитель председателя ТРО СКР. Заслуженный работник культуры Республики Тыва (2000)³¹⁸.

³¹⁸ Биографическая справка подготовлена нами на основе материалов, полученных от самого композитора.

Для самодеятельного песнетворчества также весьма характерны проявление личного артистизма, выступления композиторов перед аудиторией с исполнением собственных песен. Стремление к публичности проявляется также в активной общественной позиции, выступлениях в местных СМИ. Многие из самодеятельных композиторов являются известными спортсменами и мастерами спорта, занимаются политической деятельностью, также проявляют себя в других видах творчества (литературном, изобразительном)³¹⁹. Без их активного участия культурная и общественная жизнь республики теперь немыслима.

Таким образом, второе поколение тувинских авторов — самое массовое. Его структурной особенностью является наличие небольшого «ядра» из профессиональных композиторов и широко представленных кругов полупрофессиональных авторов, самодеятельных песенников и мелодистов, что говорит о повсеместном распространении авторского творчества в период советской Тувы. В весьма многочисленной композиторской среде выстраиваются свои авторитеты, постепенно формируется преемственность поколений (в том числе и внутрисемейная, например, Тановы, Тулуши, Хомушку, Базаан-оолы, Дамбаштай, Ховалыги¹²). В целом же доминантой творческих устремлений остается образ композитора-профессионала (это объясняет достаточно негативное отношение тувинских композиторов-песенников к обозначению их как «самодеятельных»). Проведение авторских концертов (особенно в связи с юбилейными датами), издание авторских сборников песен — наиболее желаемые цели, к которым стремится большинство. Отсюда — большое количество нотных изданий, как коллективных и тематических, так и авторских (у некоторых композиторов выходило даже несколько песенных сборников).

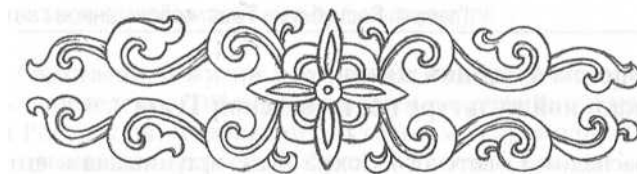
Именно композиторы-мелодисты, песенники и полупрофессионалы фактически обеспечили нотной литературой потребности музыкальной жизни республики, заняв основную репертуарную нишу самодеятельных и профессиональных артистов, художественных коллективов в столице и в районах, а также своё постоянное место в школьной программе музыкального воспитания, оказывая реальное воздействие на формирование музыкально-художествен

³¹⁹ Назовём, в частности, Б. Дупчура, К.-К. Ооржака, Б. Кенеша, А. Хоюгбана.

³²⁰ В этих семейных династиях поколение детей демонстрирует весьма осознанное отношение к композиторскому делу: наряду с типом композиторов № 3 (Алёна Базаан-оол, Лилия Дамбаштай), представлены типы № 4 (Вячеслав Танов, Солангы Ховалыг) и № 5 (Буян-Маадыр Тулуш, Урана Хомушку). Можно также добавить, что профессиональный композитор Ч. Комбу-Самдан продолжает творческие традиции семьи, унаследовав их от матери (поэтессы-любителя, сочиняющей также песни).

ных потребностей и музыкальных вкусов широких слоёв населения. Хотя на смену композиторам-песенникам ныне выходят представители молодёжной субкультуры (так называемые «попсовики»), слушательская аудитория вышерассмотренной категории авторов до сих пор в Туве остается весьма значительной, а песни авторов второго и третьего поколений, поданные в современных аранжировках, успешно конкурируют с образцами молодежной городской масс-культуры.

Неоднократно высказываемые лидерами самодеятельной авторской среды (в пику профессиональным композиторам) тезисы о том, что их музыка более востребована, что они «ближе к народу», наряду с объективно широким распространением самодеятельного песнетворчества, в определённом смысле, иллюстрируют результат особой культурной модификации (в новых исторических условиях) всё той же исконной «певучести» и музыкальности тувинского народа, которую иноземные путешественники отмечали в народном искусстве дореволюционной Тувы.



ГЛАВА IV

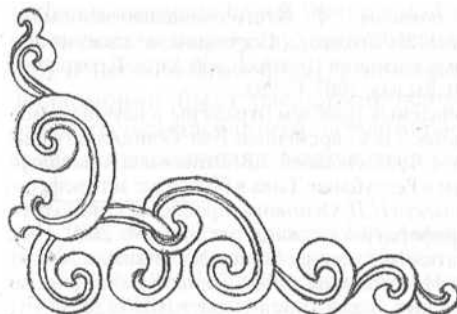
Республика Тыва: современное состояние музыкально-культурной традиции (1990—2000-е годы)



*Я - тувинец,
Сын гор с вечными снегами, Я -
тувинка,
Дочь страны серебряных рек.*

*Мен — тыва мен,
Меңгихарлыг дагның оглу мен. Мен
— тыва мен,
Мөңгүн суглуг чуртуң уруу мен.*

(песня тувинцев сумона Ценгел
Баян-Улэгэйского аймака
Монголии)



§ 1. Процессы духовной жизни в музыкальной культуре постсоветской Тувы

С распадом Советского Союза Тува, вступившая в его состав позже всех остальных национальных автономий, испытала особые трудности, связанные во многом с тем, что старый уклад жизни к началу 1990-х был уже серьёзно нарушен, а новая система общественных отношений не успела достаточно закрепиться в сознании коренного населения. Поэтому постсоветский этап в истории Тувы, особенно период 1990-х гг., характеризуется глубоким кризисом во всех сферах общественной жизни, это: развал промышленного производства; высочайший уровень криминализации (отличительной формой которой стало скотокрадство — изменённая форма кайгальства¹); миграция сельских жителей в город, усугубляющая и без того тяжёлое положение села; рост социальных болезней (туберкулёза, алкоголизма, наркомании и др.); обострение межнациональных противоречий (как результат — большой отток русскоязычного населения); резкое снижение уровня жизни (в результате чего сейчас средний показатель продолжительности жизни в Туве — самый низкий по России²) и др.³.

Характерное для начала 1990-х усиление радикальных настроений в национальных республиках бывшего СССР достаточно ярко проявилось и в Туве. Одним из наиболее острых дискуссионных воп

¹ Кайгальство, изначально близкое идеям «робингудства», в рассматриваемый период фактически переродилось в организованный воровской бизнес, наносящий серьёзный удар по скотоводческой отрасли хозяйства. То, что скотокрадство стало настоящим «бичом» постсоветской Тувы, говорят не только статистические данные правоохранительных органов, но и проведение специального круглого стола по данной проблеме, организованного в 2006 г. Союзом учёных Тувы «Эр-тем» («Наука»). Интересно, что предложение тувинских парламентариев о принятии Закона о скотокрадстве в Государственной Думе РФ поддержано не было (на основе вердикта некоторых думских чинов, что «такой проблемы в России нет»).

² Отток населения за пределы Тувы в последние годы уменьшился, но не прекратился и составляет 700-800 человек в год. По данным 2005 г., показатель ожидаемой продолжительности жизни в Туве - 56,5 года (для сравнения: в 1990 г. этот показатель составлял 62,5 года). См: *Башкина Г.Ф.* Итоги социально-экономического развития Республики Тыва в 2001-2005 годах // Состояние и освоение природных ресурсов Тувы и сопредельных регионов Центральной Азии. Геоэкология природной среды и общества. Вып. 9. Кызыл, 2007. С. 294.

³ Различные аспекты рассматриваемых проблем отражены в научных работах, в частности: *Балакина Г. Ф., Анайбан З.В.* Современная Тува. Социокультурные и этнические процессы. Новосибирск, 1995; *Анайбан З.В.* Этносоциальные основы межнациональной напряженности в Республике Тыва в 90-е годы: автореферат дисс.... док. ист. наук. М., 1999; *Москаленко Н.П.* Основные проблемы этнополитической истории Тувы в XX веке: автореферат дисс.... канд. ист. наук. М., 2000; *Мышляцев Б.А.* Современная Тува: нормативная культура (конец XX — начало XXI в.): автореферат дисс. ... канд. исг. наук. Новосибирск, 2002; *Донгак В.С.* Этническая идентичность тувинцев: автореферат дисс.... канд. социол. наук. СПб., 2004.

росов общественной жизни в это время был вопрос о праве Тувы на самоопределение (подразумевающим возможность выхода из состава Российской Федерации), активно муссирующийся политическим движением Народный фронт «Хостуг Тыва» («Свободная Тува»). Другим — о статусе русского и тувинского языков: поскольку в советский период система образования не способствовала тому, чтобы русскоязычное население овладевало тувинским языком, в условиях роста национального самосознания проблема незнания тувинского языка нетувинцами нередко становилась дополнительным фактором обострения межнациональных противоречий⁴. Анализируя состояние общества в рассматриваемый период, Ч. Даргын-оол отмечает обращение к анархическим формам порядка, а также к архаичным формам самоорганизации, например, к патриархальности (причем, в уродливой форме клановости, характерной для разных социальных групп и особенно — правящей верхушки)⁵.

Дестабилизация всех сфер жизни больно отразилась и на состоянии культуры в республике — казалось бы, уже хорошо налаженные формы музыкальной Жизни начали приходить в упадок: система филармонического обслуживания населения, сеть школ дополнительного эстетического образования, композиторская организация. Более всего пострадали академические виды музыкальной культуры: отъезд многих специалистов буквально «обескровил» состав симфонического оркестра, районные ДМШ и ДШИ оказались в сложных условиях самовывживания, низкое финансирование культуры подорвало былой престиж музыкальных профессий. К тому же транслируемые с экранов центрального телевидения концерты и музыкальные клипы Новоявленных поп-звезд навязывали сознанию людей представление о музыкальном искусстве исключительно в плане развлекательного шоу, что весьма снижало общий уровень музыкальной культуры населения всей страны. В Туве происходили все те же процессы, но негативные последствия оказались более существенными: музыкально-драматический театр уже не имел своего оркестра (оформление спектаклей осуществлялось с помощью аудиозаписей), национальный ансамбль песни и танца «Саяны» фактически лишился своей прекрасной хоровой группы (музыкальная часть осталась представленной небольшой инструментальной группой и несколькими солистами-вокалистами), лекторийная группа филармонии была расформирована, коллектив симфонического оркестра оказался почти на грани распада. Зато на музыкальной эстраде широко начали выступать молодые неопытные артисты (не

⁴ См., в частности: *Башкина Г.Ф., Анайбан З.В.* Современная Тува: социокультурные и этнические процессы... С. 82-99.

⁵ *Даргын-оол Ч.К.* Культурно-антропологические факторы регионального развития (на примере Тувы): автореферат дисс.... канд. филос. наук. М., 2002. С. 24-25.

профессионалы), а местный эфир заполонила «попса» — зарубежная, российская и тувинская (причём последняя — весьма низкого уровня).

Самые серьёзные потери понесла композиторская организация: после ушедшего в 1989 г. из жизни А.Б. Чыргал-оола, в начале 1990-х Союз композиторов Тувы лишился своих ведущих мастеров — Р.Д. Кенденбиля и Х.К. Дамба (оба умерли в 1996 г.), а также талантливого музыковеда В.И. Борисенко (умер в 1995 г.); в начале 1990-х покинули Туву композитор Б.Н. Нухов (уехал в Абакан, ныне проживает в Германии) и музыковед В.Л. Сапельцев (уехал в Москву), причём «благодаря» последнему Союз композиторов Тувы лишился своего Музфонда. Отсутствие профессионалов сразу негативно отразилось на уровне музыкального творчества, в сфере которого в период 1990-х в Туве доминировали самодеятельные авторы⁷. В начале 1990-х гг. Союз композиторов Тувы ещё продолжал свою работу (председатель — З.К. Кыргыс, отв. секретарь — А.А. Панов), однако отмеченные выше проблемы поставили под удар само его существование. Выходом из сложившейся ситуации стало создание в **1993 г. объединённого союза профессиональных и самодеятельных композиторов Республики Тыва**. Добавим, что Союз композиторов России в 1993 г. пошел навстречу, поддержав кандидатуры С.М. Бюрбе и С.И. Бадыраа в качестве своих членов, тем самым укрепив профессиональный костяк тувинского союза. Позже также были приняты в члены Союза композиторов России музыковеды Е.К. Карелина (1996) и В.Ю. Сузукей (1997).

В целом период 1990-х гг. был сложным и по сути кризисным для композиторского творчества⁸. Ушла в прошлое государственная поддержка авторов, практически прекратились закупки произведений, не всегда было понимание между самодеятельными и профессиональными композиторами Тувы по вопросам развития музыкального творчества и самой организации. Тем не менее жизнь творческого сообщества продолжалась: проводились авторские концерты, встречи со слушателями, издавались песенные сборники,

⁶ Поскольку Музфонд тувинского союза композиторов не был сохранён, это значительно усложнило нашу исследовательскую работу по поиску нотных рукописей и анализу сочинений тувинских авторов.

⁷ Добавим, что и со стороны властей не было поддержки композиторского творчества. Характерный факт 1990-х: чиновники Министерства культуры (министр Ч.Ч.-Д. Ондар) буквально выбросили мешки с нотными рукописями, композиторов-профессионалов, которые, по сути, были «подобранны» энтузиастами — сотрудниками Национальной библиотеки РТ им. А.С. Пушкина (где теперь и хранятся эти рукописи).

⁸ Проблемы композиторского творчества в республике были отражены, в частности, в нашей статье: *Карелина Е.* Нужны ли композиторы Туве? // Тувинская правда. 1999. 29 июня.

более скромно (по сравнению с советским периодом) проводились VII-IX пленумы Союза композиторов Тувы. В этот непростой период творческой организацией руководили: С.М. Бюрбе (1993-1995), В. С. Тока (1996-1998), С.И. Бадыраа (1998-1999).

Образовавшаяся «брешь» в преемственности поколений профессиональных композиторов была вызвана также тем, что в своё время тувинские композиторы, сосредоточив свои силы в области творчества, мало внимания уделяли вопросам подготовки творческой смены. В итоге данной областью занялись музыковеды - сначала З. Казанцева (которая с середины 1970-х гг. успешно вела кружок композиции среди учащихся Кызылской ДМШ, а потом — в РШИ, КУИ), затем — её ученица Е. Карелина (интенсивно занимавшаяся в 1990-е гг. развитием класса композиции в Кызылском училище искусств). Таким образом, на базе РШИ и КУИ было подготовлено младшее поколение тувинских профессиональных композиторов и музыковедов, которое позволило композиторской организации обрести «второе дыхание» в начале XXI века.

Несмотря на сложность и остроту общественно-политической жизни в 1990-е гг., внутри тувинского общества происходили позитивные процессы (характерные и для всей России), связанные с **возрождением духовной и этнической культуры**: была легализована деятельность служителей шаманского культа, проведён международный симпозиум по шаманизму (в 1993 г.), созданы шаманские сообщества («Дүңгүр», «Тос дээр» и др.); начато строительство буддийских субурганов и храмов, возобновлены практика священнослужителей «лселтой веры» и обучение тувинских хураков (послушников) в монастырях Бурятии и Индии (большим стимулом стал приезд Его Святейшества Далай-ламы XIV, посетившего Туву с визитом в 1992 году)⁹; активизировалась деятельность православной церкви, было начато строительство новой церкви в Кызыле¹⁰; новый толчок получили исследования культуры мало-енисейских старообрядцев; всенародное значение снова обрели старинные народные праздники - *Шагаа* (встреча тувинцами Нового года по лунному календарю) и русская Масленица; в 2004 г. состоялся первый съезд этнических тувинцев, проживающих в Центрально-Азиатском регионе¹¹; глубже

⁹ О возрождении религии в жизни тувинского общества см., в частности: Холмушук О.М. Религия в истории культуры тувинцев. М., 1998. С. 108-171; Монгуш М.В. История буддизма в Туве (вторая половина VI - конец XX в.). Новосибирск, 2001. С. 125-139.

¹⁰ Добавим, что число сторонников христианства ширилось в Туве, как и по всей России, за счет активности западных направлений протестантского толка.

¹¹ В Туву прибыли гости из Бурятии, Алтая, больше всего — из Монголии. Была озвучена идея создания международной ассоциации тувинцев.

стали изучаться народные обычаи и традиции, а в систему образования — активно внедряться методы народной педагогики¹¹.

Археологические находки в скифских курганах (особенно — Аржан-2), а также исследовательский проект, связанный с крепостью Пор-Бажын на оз. Тере-Холь (инициированный главой МЧС С.К. Шойгу и способствовавший приезду Президента РФ В.В. Путина в Туву в 2007 г.), не только подняли рейтинг Тувы в российском и мировом сообществе, но и отразили возросший интерес к **историческому прошлому Тувы**¹³. Как своего рода символ национального героя многими стала восприниматься историческая личность урянхайца Субедея (соратника Чингисхана), что особенно ярко демонстрируют произведения современного тувинского искусства, например, трагедия Э. Мижита «*Кым, сен, Субедт маадыр?*» («Кто ты, Субедей-богатырь?»)¹⁴, его же стихотворная поэма о Субедее, текст которой был использован в масштабной кантате для хора, оркестра и солистов А. Оюн «Субедей». Был организован общественный Республиканский фонд исторического и культурного наследия

¹² Например, были защищены кандидатские диссертации в области педагогики: *Мунзук Т.Т.* Прогрессивные идеи и опыт тувинской народной педагогики и их использование в семейном воспитании. Казань, 1990; *Сундуй Г.Д.* Прогрессивные идеи и опыт народной педагогики в нравственном воспитании молодых подростков (на примере сельской школы Тувы). М., 1993; *Шаалы А.С.* Этиопедагогическая подготовка учителя по нравственному воспитанию учащихся тувинских школ на традициях народного этикета. М., 1997.

В 2004 г. в Кызыле состоялся масштабный конгресс национальных систем образования «Юрта - традиционное жилище кочевых народов Азии». На итоговой республиканской конференции 2006 г. были подведены итоги экспериментальных проектов «Дифференциация в процессе обучения и воспитания на основе народной педагогики (1992-2006 гг.)» и «Прогрессивные идеи и опыт народной педагогики в нравственном воспитании учащихся 1-9 классов тувинской сельской школы (1995-2006 гг.)», прошла презентация авторских программ и учебно-методических комплектов по народной педагогике. Было выпущено немало учебных и методических изданий (см., в частности: *Сундуй Г.Д., Ондар Г.К.* Улусчу педагогика [= Народная педагогика]: науч.-метод. рекомендации к экспериментальным учебникам-зестоматиям «Народоведение» для 1-6 классов. Кызыл, 2004; *Кенин-Лонсан М.Б.* Традиционная культура тувинцев. Кызыл, 2006).

¹³ Отметим наиболее крупные издательские проекты последних лет: *Маркус С.В.* Тува: словарь культуры. М., 2006; *Урянхай. Тыва дептер* [= Урянхай. Тувинские тетради]: антология в 7 т. / сост. С.К. Шойгу. М., 2007-2008. Добавим, что люди самых разных профессий занимаются в области тувинской культуры исследовательскими работами (не являющимися, строго говоря, научными), приходя к нестандартным, порой парадоксальным выводам. См., например: *Иргит И.* Саян-Алтай — колыбель человечества: науч.-публиц. трактат о памятниках истории и культуры Саяно-Алтая. Абакан, 2005; *Даржа В.К.* Тайны мировоззрения тувинцев-номадов. Кызыл, 2007.

¹⁴ Спектакль Тувинского музыкально-драматического театра «*Кым сен, Субедей маадыр?*» завоевал Гран-при Международного фестиваля тюркоязычных театров «Туганлыг» (Уфа, 2000) и был признан лучшим спектаклем на Международном фестивале «Желанный берег» (Улан-Удэ, 2005).

полководца Субудая-багатура¹⁵, имя героя стало активно входить в быт тувинцев¹⁶. В связи с 800-летием великого монгола якутским режиссером А. Борисовым в 2007 г. был запущен международный кинопроект «Тайна Чингисхана» (фильм вышел на экраны в 2009 г.), в котором приняли участие тувинские артисты (в главной роли — Эдуард Ондар, соратники главного героя — другие артисты ТМДТ, в качестве композитора поначалу был приглашён лидер рок-группы «Ят-Ха» Альберт Кувезин¹⁷), а в массовых сценах — жители районов республики (часть фильма снималась на территории Тувы).

Необходимо сказать о высокой роли **родного языка**, на котором говорят 97,5% современных тувинцев¹⁸. Именно язык является для жителей Тувы главным этноконсолидирующим и этнодифференцирующим признаком¹⁹. Отметим также, что в отличие от большинства национальных регионов России, коренное население в современной Туве заметно доминирует над русскоязычным (77% от общего числа жителей республики)²⁰. Поэтому, несмотря на все трансформационные процессы, затронувшие традиционную культуру тувинцев в течение XX века, следует заметить, что многие сущностные её компоненты на начало нового тысячелетия сохрани

¹⁵ Фигура средневекового полководца как возможного культурного бренда новой Тувы обсуждалась также в среде политических деятелей, с привлечением общественного мнения, на страницах местной печати.

¹⁶ К юбилейным датам Тувы в 2004 г. была выпущена партия высококачественной водки «Субудай-багатур»; новый спорткомплекс в Южном микрорайоне Кызыла, сданный в 2007 г., был назван «Субедей»; на гастролях тувинского театра в Якутии в 2008 г. роль маленького Субедея в спектакле «*Кым сен, Субедей маадыр?*» исполнял 5-летний Субедей Бады-Сагаан, член семьи знаменитой актёрской династии Тувы.

¹⁷ В ходе работы над фильмом авторы проекта по малопонятным причинам сменили композитора. Оценив итоговый результат, можно сказать, что качеству музыкального оформления фильма это явно не пошло на пользу, т. к. очевидно, что второй приглашённый композитор (достаточно известный и уважаемый профессионал, имя которого мы специально не называем) весьма далёк от понимания как музыкальной культуры кочевников, так и самого духа центрально-азиатской цивилизации. В итоге, музыкальная стилистика фильма уступает другим его художественным сторонам (яркой колоритности зрелища, ряда удачных операторских и актёрских решений). Сравнение музыкального ряда «Тайны Чингисхана» и фильма Вс. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (с музыкальным оформлением группы «Ят-Ха») только подтверждает высказанную мысль.

¹⁸ В городе - 81,2%, в сельской местности — более 99%. Данные 2001 года приведены в работе: *Донгак В. С. Этническая идентичность тувинцев: автореферат дисс.... канд. социол. наук.* СПб., 2004. С. 22.

¹⁹ *Донгак В. С. Этническая идентичность тувинцев...* С. 15.

²⁰ Для сравнения: в Калмыкии и Татарстане коренное население составляет 53%, Республике Саха (Якутия) - 49%, Республике Алтай - 33 %, Башкирии — 30%, Бурятии - 28 %, Хакасии - 12%. Добавим, что и аппарат Правительства Республики Тыва в начале 2000-х гг. на 80% состоял из представителей коренной нации. См.: Иллюстрированный атлас России. М., 2005; *Донгак В. С. Этническая идентичность тувинцев...* С. 19.

лись в лучшей степени, нежели у других родственных народов Российской Федерации. Не были окончательно изжиты и элементы кочевого мировоззрения, практика жизни в юрте, навыки аратского хозяйства. Можно сказать, что Тува, являющаяся регионом Российской Федерации, в своем культурном самосознании продолжает оставаться частью огромного Центрально-Азиатского мира, от которого никогда не отрывалась духовно. В музыкальной культуре этот аспект ярче всего проявился в том значении, что приобрела в Туве начала XXI века песня «Мен — тыва мен» («Я — тувинец»), привезенная в 1999 г. музыкантами группы «Чиргилчин» из Монголии от тувинцев, проживающих в сумоне Ценгел Буян-Улэгэйского аймака:



*Аар арттың оваазыңа Бажын
көдүргөн тыва мен,
Аал-малдың көжүңдө Дээжизин
доскан тыва мен.*

*Кочсумаа: Мен - тыва мен,
Мейи харлыг дагның оглу мен. Мен
- тыва мен,
Моңгүн суглуг чуртуң уруу мен.*

*Хомус, хөөмей алгазыңа Чалымын
ча/ыраткан тыва мен, Кавайда
үрезин чайгаарда,
Бызын чаазыотхан тыва мен.*

*Кожумаа.
Чааның Шагаажунда Чазын
кириштээн тыва мен,
Чайгың дүңгү оюнунга Чанным
сымырашкан тыва мен.
Кожумаа.*

Одолев перевал священный,
Поднялся я, тувинец,
Обрел из жизни кочевой
Лучшую долю я, тувинец.

*Припев: Я - тувинец,
Сын гор с вечными снегами, Я -
тувинка,
Дочь страны серебряных рек.*

Мелодией хоомея и хомуса
Разбудил скалы я, тувинец,
В колыбели младенца качая,
Успокоил его плач я, тувинец.

*Припев.
С новогодним праздником Шагаа
Весну встречаю я, тувинец,
В летнюю ночь на играх шептался И
нашел судьбу свою я, тувинец.*

Припев.

Хотя песня авторская²¹, в Туве она была воспринята как истинно народная. Поскольку сеньгельцы во многом сохранили тот тувинский язык, на котором говорили в едином Урянхае начала XX века (до разграничения ряда земель между ТНР и МНР), в своей статье Ч. Даргын-оол отмечает: «Архаичность языка придаёт песне оттенок седой мудрости, многозначность народных афоризмов»²². Добавим, что содержание песни — образы *оваа*, *Шагал*, *ойтулааи*, детской колыбели, горлового пения и популярного народного инструмента, вписанные в картины родной природы — полностью совпало с происходящими внутри Тувы процессами культурной жизни, максимально отвечая, «резонируя» духовным потребностям современных тувинцев в этнической самоидентификации, поисках своего «родового тела». Данный случай хорошо иллюстрирует тот особый феномен, когда изолированная в результате каких-либо исторических событий часть основной, «коренной», этнокультуры сохраняет последнюю в большей степени, нежели это имеет место на исконной территории, выполняя тем самым своего рода музейно-консервационные функции. При этом, мелодика песни, строго говоря, не является типично тувинской — широкий «размах» некоторых фраз отражает влияние монгольской *уртын дуу*. *Особо* проникновенное звучание песни обрела в исполнении Андрея Монгуша, с голосом которого теперь прочно ассоциируется. Обращенная к своей утерянной Родине, именно на земле предков эта песня постепенно стала восприниматься как *тофициальный гимн* новой Тувы, особенно после того как в декабре 2001 г. она прозвучала в коллективном исполнении молодых хомеистов и тувинского национального оркестра в аранжировке и под управлением Аяны Монгуш²³.

Сама ситуация с государственным гимном Республики Тыва весьма показательна. Первый конкурс на создание Гимна РТ проходил в 1992 году. Было представлено много авторских вариантов²⁴, однако, в итоге, в качестве гимна была избрана народная песня жанра *узун ыры* «Тооруктуг тайга» («Ореховая тайга»). Гармонизовал и аранжировал песню на состав симфонического оркестра Владимир Тока²⁵:

²¹ По одним данным, имена авторов — Кантомур Сарыглар и Окей Шанагаш, по другим — Олонбаяр оглу Гантомор и Баянсагаан оглу Овекей; в нотах Тувинского национального оркестра указано — «Слова: Оокей Байыр-Сагаан; Музыка: Кан-Де-мир Сарыглар» (фактически, разное написание одних и тех же имён).

²² Даргын-оол Ч. Найти всетувинское: Песня «Мен — тыва мен» // Центр Азии. 2003. № 33 (15-21 августа).

²³ Данный концерт проходил в филармонии при полном зале. Исполнение «Мен - тыва мен» в финале концерта буквально наэлектризовало публику, придав всей акции несколько политический оттенок.

²⁴ Особенно активно поработал композитор Р.Д. Кенденбиль, написавший более 20 вариантов гимна.

²⁵ См. о Гимне РТ: Чувашова А.В., Чымба А.Ю., Карелина Е.К. К вопросу музыкальной семантики гимнов Российской Федерации и Республики Тыва // Актуаль



В 2002 г. на уровне властей республики вновь был поднят вопрос о необходимости создания государственного Гимна РТ, высказывались суждения, что «в период 1990-х народная песня выполнила возложенную на неё роль», и что теперь «надо отпустить народную песню на свободу»²⁶. В рамках вновь проведённого конкурса ни один из представленных авторских вариантов не удовлетворил комиссию. Большая часть их попросту не соответствовала жанровым требованиям (музыка была либо откровенно маршевой, либо лирического типа, далее в характере вальса). Поэтому члены конкурсной комиссии предложили остановиться на 2 вариантах классиков тувинской музыки: песне А. Чыргал-оола «*Ленинчи партия*» (изменив её текст) и одном из вариантов гимна Р. Кенденбиля (представленного на прошлом конкурсе). В результате незначительного перевеса голосов победил вариант Р. Кенденбиля (сл. М. Кенин-Лопсана). Его аранжировку на состав тувинского национального оркестра выполнила Аяна Монгуш, с оркестром и хором училища искусств была сделана аудиозапись. Однако по непонятным для нас причинам на уровне высшей власти республики вопрос об утверждении нового варианта гимна РТ так и не был решён. Таким образом, до сих пор роль государственного гимна Тувы исполняет народная песня «Ореховая тайга». Думается, что официальным гимном новой Тувы действительно могла бы стать песня «*Мен- тыва мен*» (каковой, по сути, она и является), либо новое произведение тувинских авторов, максимально воплощающее музыкальный этноидеал (возможно, с участием хоомея).

ные проблемы анализа художественного текста: сб. ст. V Всероссийской научной студенческой конференции. Красноярск, 2007. С. 74-79.

²⁶ Ситуация с гимном РТ хорошо известна автору, т. к. в 2002 г. она принимала в ней непосредственное участие в качестве члена комиссии и как чиновник министерства культуры республики.

Рождение нового творческого коллектива — *профессионального тувинского национального оркестра* — знаковое событие рассматриваемого периода. Оно стало возможным благодаря успехам оркестра ГПТУ-4, которым в 1980-х гг. руководила Т. Балдан. В **1991** году Министерство культуры Республики Тыва приняло решение об открытии **отделения тувинских национальных инструментов (ОТНИ)** в Кызылском училище искусств²⁷. На отделении вскоре был организован свой учебный ансамбль - «*Чаңгы-Хая*» («Эхо-скала»), успешно представлявший не только училище, но и искусство Тувы за её пределами. Неудивительно, что именно из выпускников отделения сформировались многие известные теперь коллективы: фольк-группы «*Чиргилчин*», «*Тыва кызы*», «*Алаш*», новый состав группы «*Тыва*». Выпускники отделения также стали организовывать детские и юношеские фольклорные ансамбли — например, «*Солгал*» Кызылской общеобразовательной школы-гимназии № 5 (руководитель А. Монгуш), ансамбль педагогического колледжа ТывГУ (руководитель Ч. Тумат). Важным элементом в продвижении идеи создания тувинского оркестра стало обучение ряда выпускников отделения училища на базе **Тувинского филиала Восточно-Сибирской академии культуры и искусства (ВСГАКИ)**, открытого в Кызыле в **1993** году. При активном содействии Т. Балдан первый набор в группу руководителей народного оркестра (специальность «СКД и НХТ») был осуществлён в **1997** году (через год Т. Балдан ушла из жизни), студенты последнего набора завершили обучение в филиале в 2008 году.

В декабре 2001 года состоялся знаменательный концерт в Тувинской государственной филармонии: в память о Татьяне Туматовне его подготовили и провели её ученики²⁸. Главной целью этого мероприятия было привлечение внимания общественности Тувы к вопросу создания государственного национального оркестра (идеи, к которой были направлены усилия всей жизни Т. Балдан). Следующим шагом на пути к осуществлению идеи тувинского оркестра стало проведение в Кызыле весной 2002 года **I Регионального конкурса-фестиваля исполнителей на национальных инструментах «Дыңгыл- дай-2002»**²⁹. Гала-концерт лауреатов проходил в музыкально-памяти

²⁷ Оркестр из студентов училища под управлением Т. Балдан продолжил эстафету оркестра ГПТУ-4, успешно выступив в 1994 году на Всесибирском конкурсе народных оркестров им. Б. Феоктистова в г. Красноярске и став Лауреатом II степени.

* То, что многие из них приехали из далёких уголков республики на собственные средства и что концерт не имел никакой коммерческой подоплёки, уже говорит о многом. Большую роль в реализации этого проекта сыграли Чодураа Тумат (главный организатор) и Аяна Монгуш (дирижёр). Впитавшие в себя волевой дух своего учителя, эти внешне хрупкие девушки смогли объединить и вдохновить многих единомышленников на подготовку большого концерта.

²⁹ Идея конкурса принадлежит профессору Красноярской академии музыки и театра, альтисту И.Я. Флейшеру, который курировал работу отделения тувинских

ческом театре, и в его финале выступили выпускники Т. Балдан, снова собравшиеся в оркестр энтузиастов! Это выступление по времени совпало с предвыборной кампанией и позволило организаторам оркестра напрямую обратиться с письмом к главе республики. Важную роль сыграло таюке продвижение идеи национального оркестра со стороны тувинского Союза композиторов (ТРО СКР). В итоге создание оркестра в 2002 г. было включено в предвыборную программу Главы Правительства Тувы Ш.Д. Ооржака, а после его победы в бюджет 2003 года были заложены средства на открытие **Тувинского национального оркестра (ТНО)**. Таким образом, на базе Министерства культуры Тувы весной **2003 года** был создан новый художественный коллектив³⁰.

Штатное расписание Тувинского национального оркестра (ТНО) на момент открытия включало в себя 28 единиц: помимо оркестрантов, дирижёра и директора, были добавлены ставки для 2 мастеров по ремонту и изготовлению инструментов. Партии 24 исполнителей распределились следующим образом: 3 чанзиста, 2 дошпулуриста, 4 чадаганиста, 5 бызанчистов,

3 исполнителя на игилах-альтах, 2 — на басовых игилах, 2 — на фольклорных игилах, 1 контрабасист, 1 духовик и 1 ударник. Важно отметить, что в качестве *хоомейжи* могли выступать 9 музыкантов: 8 оркестрантов и 1 мастер. В оркестре используются разные духовые и ударные инструменты: *лимби, шоор, амырга, туң, дүңгүр, коңга, кеңириге, шац* и др. При необходимости включается *демир-хомуз*, которым владеют многие оркестранты. Премьера нового коллектива состоялась 27 июня 2003 г. в рамках фестиваля «Музыкальное лето в Туве — 2003», который проводился Союзом композиторов. После этого оркестр начал серьёзную подготовку к участию во Всесибирском конкурсе народных оркестров в г. Красноярске, где в ноябре того же года стал победителем, завоевав право через 2 года представлять Сибирь на Всероссийском конкурсе. В 2005 г. в Саратове оркестр таюке выступил успешно, став Лауреатом I степени. В родной Туве коллектив тоже был неоднократно отмечен: в 2003 году — Гран-при Международного фестиваля ясовой музыки и веры «Устуу-Хурээ»; в 2004 году стал Дипломантом в номинации «Дебют года» и Лауреатом регионального фестиваля национальных культур «Радуга дружбы». В 2006 г. в Улан-Удэ ТНО завоевал Гран-при на региональном туре

I Всероссийского фестиваля-конкурса оркестров и ансамблей национальных инструментов народов России, тем самым получив

инструментов КУИ в период 1990-х гг. Повторно конкурс «Дынгылдай» проводился в Кызыле в 2004 и 2009 годах.

³⁰ Под патронажем Министерства культуры были организованы и проведены конкурсные прослушивания, отобраны лучшие исполнительские силы, художественным руководителем и дирижёром по праву назначена Аяна Монгуш, а первым директором оркестра стал Алдар Тамдын (отец которого, напомним, был учеником Р. Мироновича, что весьма символично).

Репертуар ТНО опирается на традиционный музыкальный материал, включает также произведения тувинских классиков (А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, Вл. Тока) и композиторов молодого поколения (Б.-М. Тулуша, Ч. Комбу-Самдан). Многие композиции и практически все аранжировки для оркестра делает его художественный руководитель **Аяна Монгуш (1976 г.)**. В настоящее время в репертуаре молодого коллектива около 40 сочинений, из них: много песен для солистов с оркестром, номера из театральной музыки («Чечен и Белекмаа» Р. Кенденбиля и хореографических сочинений Вл.Тока), ряд переложений и несколько оригинальных произведений для тувинского оркестра (Т. Балдан, Ч. Комбу-Самдан, А. Монгуш). Предваряемый призывным звуком буддийской раковины *туң* вдохновенно звучит *«Ыдык ыры»* («Гимн [буддистов]»), песня М. Дамбаштая), устрашающе — пьеса А. Чыргал-оола *«Хамтың сами»* («Танец шамана»), полифоническая вязь оркестровых голосов покоряет в исполнении песни *«Аа, Хемчим»* («О, мой Хемчик», песня А. Ондара), тембровая яркость — в театральных отрывках из музыки Вл. Тока. «Коронными» номерами оркестра являются: песня *«Мен- тьшамен»* и оригинальная композиция «Легенда об игиле» (муз.

А. Монгуш), сочетающая оркестровый план развития с повествованием от лица рассказчика и действующих лиц³¹. «Играющий и поющий оркестр» (как прозвали его слушатели Красноярска), кроме того, может быть ещё и оркестром «рассказывающим»: таланты оркестрантов в пении и художественном чтении по достоинству оценены публикой. Фактически оркестр воспроизвёл на новом витке истории характерный для народной культуры синтез выразительных компонентов (игра на инструменте - пение - эпическая традиция). Таким образом, тувинский национальный оркестр как профессиональный коллектив состоялся, появившись в начале XXI века в результате многолетних усилий не одного поколения музыкантов. Его рождение стало возможно на том этапе развития музыкальной культуры Тувы, когда были созданы необходимые условия для профессионального музыкального образования, проведена модернизация традиционных инструментов³² и когда обществу начала испытывать подлинную духовную потребность в государственном национальном оркестре республики.

В начале 2000 г. профессиональные композиторы и музыковеды приняли решение вернуться к той форме организации, что была создана в 1978 г. при А. Чыргал-ооле³³. Так в 2000 г. был возрождён

³¹ «Легенда об игиле» (сами оркестранты называют её *«моол»*, т. е. «сказка») создана на основе народного предания, записанного В. Сузукеем от информанта из Сут-Хольского кожуна.

³² ТНО стал инициатором проведения в 2005 году конкурса среди мастеров-изготовителей республики, тем самым возродив важные культурные начинания 1980-х.

³³ В 1999 г. Союз композиторов Тувы был упразднён Минюстом РТ как не прошедший вовремя юридическую регистрацию, что подстегнуло принять вышеназванное решение.

профессиональный творческий союз — в новом наименовании **Тувинского регионального отделения Союза композиторов России (ТРО СКР)**, действующий на основе Устава Союза композиторов России. Наряду со старшими коллегами, в ТРО СКР также вошла творческая молодёжь. В связи с Указом Президента РФ В.В. Путина с 2000 года все общественные организации (в их числе и творческие союзы) лишались государственного финансирования, поэтому вновь созданная организация в течение 2000-х гг. работает исключительно на добровольной основе³⁴. За период 2000-х гг. ТРО СКР удалось расширить количество членов с 10 до 16, благодаря приёму молодых композиторов, оканчивающих вузы³⁵.

Важным событием в жизни профессионального союза композиторов Тувы стало проведение в 2001 г. X Пленума, на котором впервые прозвучали сочинения молодых авторов, вызвавшие общественный резонанс³⁶. Вскоре (в ноябре того же года) в рамках проведения «Дней культуры Республики Тыва в г. Москве» ТРО СКР совместно с российским союзом композиторов организовали камерный концерт в Музее

А. С. Пушкина, где сочинения тувинских авторов старшего и молодого поколений были представлены в исполнении московских артистов (скрипачки Э. Дмитерко, флейтиста А. Корнеева, певца С. Яковенко, виолончелиста С. Судзиловского и др.). В июне 2003 г. состоялся XI Пленум, посвященный 25-летию тувинской композиторской организации и был возрожден фестиваль «Музыкальное лето в Туве», на которые из Москвы прибыли известные композиторы, помогавшие созданию нашей организации в начале её пути—В.И. Казенин, Л.А. Лядова, Ш.Р. Ча- лаев, а также коллеги из Красноярска (композиторы В.В. Пономарёв и В. Н. Сенегин) и исполнители из Калининграда и Москвы³⁷.

ТРО СКР также дважды организовывал тематические концерты «Сказание о земле

³⁴ Председатель ТРО СКР — Е. Карелина, заместитель председателя — С. Ба- дыраа.

³⁵ Из 16 членов ТРО СКР членами Союза композиторов России на начало 2008 г. являлись 10, из них: 6 композиторов - С. Бюрбе, Вл. Тока, С. Бадыраа, Ч. Ком- бу-Самдан, У. Хомушку, Б.-М. Тулуш (Л. Карев, принятый в 2000 г., летом 2007 г. переехал в г. Абакан, тем самым, по Уставу СКР, территориально уже не относится к ТРО СКР), а также 4 музыковеда (З. Кыргыс, В. Сузукей, З. Казанцева и Е. Карелина). Остальные члены ТРО СКР также готовятся в ближайшей перспективе пройти приемную комиссию СК России и получить членство российского Союза.

³⁶ См. статью: *Сибирцева В.* Как много слышится в трёх концертах [Пленум композиторов] // Тувинская правда. 2001. 29 ноября; *Олзей-оол С.* Молодые композиторы заявят о себе // Там же.

³⁷ В рамках этих мероприятий были проведены презентации знаковых для развития творческого союза монографий З. Кыргыс (о тувинском горловом пении) и З. Казанцевой (о первом тувинском профессиональном композиторе А. Чыргал- ооле), а также молодого творческого коллектива, идею создания которого помогало проводить в жизнь ТРО СКР — Тувинского национального оркестра.

своих членов (С. Бадыраа, З. Кыргыс, В. Сузукей, С. Бюрбе, З. Казанцевой), а также основоположников тувинской профессиональной музыки — А. Чыргал-оола и Р. Кенденбия. Сразу после XII Пленума (2006) композитор С. Бадыраа, а также молодые члены ТРО СКР Ч. Комбу-Самдан и Б.-М. Тулуш были делегированы в Москву, где приняли участие в работе IX съезда СК России. Знаменательно, что в концертных программах общероссийского съезда впервые прозвучали сочинения молодых тувинских авторов — Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушку и Н. Лопсан. В ноябре 2008 г. композитор Н. Лопсан провела в ТМДТ масштабный авторский концерт «*Авам шайы*» («Мамин чай»), собравший широкую аудиторию.

Особенностью современного этапа музыкальной культуры Тувы является наличие двух творческих союзов композиторов. Бурное развитие авторского песнетворчества в среде самостоятельных композиторов, а также их организованная работа в рамках деятельности музыкальной секции республиканского Дома народного творчества, с помощью коллег из профессионального СК, позже — в рамках объединённого творческого союза 1990-х, естественным образом, привели к созданию в **2002 г.** своей отдельной организации — **Творческого союза композиторов Республики Тыва (ТСК РТ)**. Председателем ТСК РТ до декабря 2007 г. был композитор и общественный деятель К.-К.О. Ооржак (ныне его сменил А.С. Хоюгбай), ответственным секретарем является композитор и известный в республике нотограф М.Х. Нурсат. На данный момент членами ТСК РТ являются 32 самостоятельных композитора из разных кожунов Тувы и г. Кызыла. По возрастному составу ТСК РТ заметно старше ТРО СКР, поскольку объединяет авторов, чей творческий путь начался в предыдущий — советский — этап развития музыкальной культуры Тувы³⁸.

ТСК РТ проводит творческие встречи со слушателями, республиканские песенные конкурсы, музыкальные ярмарки по созданию песен, инструментальных произведений («*Ыр*», «*Хөгжүмнүг хээлер*» и др.), выпускает авторские и тематические сборники песен и инструментальных пьес. Поддержка народных талантов, развитие музыкального творчества, сохранение лучших песенных традиций в среде тувинских авторов, создание произведений для юных музыкантов и самостоятельных творческих коллективов — вот основные задачи ТСК РТ. Его роль особенно важна в сельской местности, где самостоятельные композиторы по-прежнему остаются главными проводниками авторского творчества и являются настоящими «заводилами» музыкальной жизни своих сумонов и кожунов.

³⁸ Из самых молодых членов ТСК РТ следует выделить талантливого баянис- та-песенника Томаса Монгуша (выпускника КУИ 2008 г.).

В последние годы оба творческих союза пришли к разумному взаимодействию, хорошо дополняя друг друга, как, например, это показало совместное проведение 6 ноября 2007 г. концерта в честь 75-летия со дня рождения известного детского композитора-педагога А. Танова. Наличие двух композиторских союзов, на наш взгляд, способствует осознанию преемственности композиторских поколений, а также — сбалансированности различных направлений в авторском музыкальном творчестве современной Тувы, отвечающих культурным запросам разных социальных групп.

Подготовка всей республики в 2004 г. к юбилейным датам — 60-летию вхождения Тувы в состав России и 90-летию г. Кызыла — заставила власти обратить внимание на большие театральноконцертные формы. Были осуществлены две балетные постановки: классическая «Шопениана»³⁹ и «Дюймовочка» на оригинальную музыку И. Синкина⁴⁰. Большим стимулом для композиторского творчества стало проведение **конкурса оперных проектов**, учрежденного Председателем Правительства РТ ЛУ. Ооржаком в 2004 г. в честь юбилейных дат. В конкурсе пожелали принять участие композиторы всех поколений: старшего — С. Бюрбе (планировал доработать свою оперу «Чечек»), среднего — С. Бадыраа («Буян-Бадыргы» по роману-эссе М. Кенин-Лопсана), младшего — О. Тюлюш (проект «Злато скифов» на сюжет Э. Мижита⁴¹) и коллективный проект группы композиторов («*Моңге аялга*» на либретто Н. Куулара)⁴². На конкурсное прослушивание были представлены только 2 проекта — «Буян-Бадыргы» и «*Моңге аялга*» («Вечная мелодия»)⁴³. Независимая экспертная комиссия⁴⁴ признала победителем конкурса второй

³⁹ Силами сборного коллектива из солистов ансамбля «Саяны», студентов-хореографов Кызылского училища искусств и учащихся старших классов Детской хореографической школы г. Кызыла, репетиторы-постановщики — Е. Салчак и И. Ондар.

⁴⁰ Илья Синкин и Оксана Тюлюш — супруги-композиторы, выпускники Московской консерватории. Детский спектакль «Дюймовочка» был поставлен участниками хореографического детского ансамбля «Эдегей» (худ. рук. В. Донгак), хореограф-постановщик Э. Конгар.

⁴¹ К сожалению, музыка из оперного проекта О. Тюлюш ни разу не прозвучала в Туве.

⁴² В композиторскую группу вошли: Б.-М. Тулуш (руководитель), У. Хомушку, Ч. Комбу-Самдан, И. Лопсан и А. Монгуш. Сюжет — оригинальный, создавался коллективно (при участии либреттиста Н. Куулара, а также куратора композиторской группы Е. Карелиной).

⁴³ Поскольку конкурс был объявлен Ш.Д. Ооржаком в феврале 2004 г., а итоговое прослушивание состоялось в декабре того же года, не все авторы успели к назначенному сроку завершить свои проекты.

⁴⁴ Комиссия состояла из приглашенных специалистов: композитора, председателя СКР В.И. Казенина, музыковедов Я.Н. Файна (Сибирская организация) и Л.В. Гавриловой (Красноярская организация). Проекты были представлены в концертном варианте с сопровождением фортепиано.

проект (как полностью соответствующий оперному жанру), а также рекомендовала оба к постановке в национальном музыкально-драматическом театре⁴⁵.

Однако сценическая реализация пока коснулась только проекта «Буян-Бадыргы» С. Бадыраа. Постановка была осуществлена в 2007 г. благодаря энтузиазму преподавателей и студентов специализаций «народное пение» и «тувинские национальные инструменты» Кызылского училища искусств: оркестровка музыки С. Бадыраа выполнена художественным руководителем и дирижёром студенческого оркестра С.Б. Ондар, общая организационная работа и вокальные репетиции сольных и ансамблевых номеров проведены А.Х. Кан-оол, сценическая постановка и актёрские решения — Т.Н. Евтушенко (НаМай). Композитор самостоятельно работал над либретто (на основе одноимённого романа-эссе М.Б. Кенин-Лопса-на), значительно изменив трактовку образа главного персонажа, которого представил как простого человека с его лирическим миром чувств, светлыми надеждами и горестно-трагическим ожиданием конца. Важную роль в раскрытии музыкальных образов выполняет народно-жанровый фон (игры *ойтулааи*, сцена борьбы *хуреи*), политический аспект (3-я картина «Хурал») раскрыт не столь глубоко, трагический Эпилог (сцена в темнице) прописан «пунктирно». Лучшие страницы музыки — лирические номера (сольные и дуэтные), ранее звучавшие в концертах с фортепианным сопровождением автора и полюбившиеся слушателю еще до постановки, например, любовный дуэт Буяна-Бадыргы и Дыртыны из 1-й картины:



⁴⁵ По оплате конкурсного проекта «Мөңгө аялга» в 2006 году между ТРО СКР и Правительством РТ был заключен государственный контракт, но он был исполнен лишь частично (на 19%). Были проведены сводные репетиции тувинского и симфонического оркестра с хором училища, в концертной версии представлены ряд номеров. К сожалению, прежнему руководству республики, заказавшему оперу, не хватило воли довести проект до конечного результата, а новое руководство (министр культуры В. Донгак это озвучил лично) вообще намерено «заморозить» весь постановочный проект как «нерентабельный».



Думается, что композитору, впервые обратившемуся к столь сложной форме, к тому асе не имеющему опыта в области музыкального театра⁴⁶, было не по силам полноценно выстроить всю композицию драматургически и музыкально (отсюда естественные пожелания заинтересованных слушателей — «ещё музыки», «музыки в конце не хватило» и т. п.). Представляется, что в жанровом отношении «Буян-Бадырғы» С. Бадыраа больше всего соответствует типу *народно-бытовой музыкальной драмы*. Если весной 2007 г. на суд зрителей была представлена только 1-я картина («*Ойтулааш*»), то в декабре 2007 г. в концертном зале училища искусств уже был показан весь спектакль — 3 картины («*Ойтулааш*», «*Оваа дагыыры*», «*Хурал*») с Эпилогом. В обоих случаях зал был полон, а слушатель принимал постановку весьма положительно (несмотря на простоту театрального оформления и отсутствие необходимых сценических эффектов). Успеху спектакля объективно способствовали следующие факторы: молодость артистов (соответствующая сюжету и особенно атмосфере 1-й картины), совпадение содержательной основы спектакля с духовными запросами современного тувинского общества (родной язык, старинные обряды ночных молодежных игр и освящения *оваа*, любимое народом состязание борцов, важная смысловая роль шамана-предсказателя судьбы, отражение эпохи создания независимого тувинского государства, недавняя официальная реабилитация Буяна-Бадырғы со стороны новой тувинской власти) и, конечно, *общая звуковая атмосфера представления* (постоянное звучание тувинских инструментов и голосов в народной манере пения, господство хорошо знакомых народных напевов, авторские мелодии в стиле привычных уху песен самодельных композиторов, музыкальная маркировка русских персонажей — Эк-кендея, Кочетова — мелодией широко известной народной песни

⁴⁶ До этого композитор написал только небольшую музыкальную сказку для детей «*Балыты Багай-оол*» (1999-2000). К тому же автор не только не знал предшествующие оперные произведения тувинских авторов, но и ни разу в жизни не видел «вживую», на сцене настоящих оперных спектаклей.

«Во поле береза стояла», ясная диатоничность музыкального языка, простота песенных форм). Несмотря на то что в 2004 г. конкурсная комиссия признала его не оперой, а национальным музыкальным спектаклем, большинством слушателей (в том числе и музыкантами «Буян-Бадыргы» осознается как *национальная опера*, что связано, во-первых, с неразвитостью оперного жанра в истории музыкальной культуры Тувы (его особым промежуточным состоянием между оперой и музыкальной драмой, что было рассмотрено нами в предыдущей главе), во-вторых, с наличием оригинальных музыкальных речитативов (удачно выделяющих сочинение С. Бадыраа на фоне предшествующих оперных опытов в Туве), а в-третьих, с подсознательным желанием «иметь *свою* оперу» (пусть даже и не совсем оперу в полном смысле слова) как проявление этнокультурной значимости и предмета национальной гордости⁴⁷. В любом случае, постановка «Буяна-Бадыргы», максимально ответившая духовным запросам современного тувинского общества, стала в 2007 г. самым ярким событием в музыкальной жизни республики⁴⁸. Поскольку в спектакле были задействованы студенты, он, конечно, не смог бы стать стационарным⁴⁹. Обсуждаемый вопрос о профессиональной постановке музыкального спектакля «Буян-Бадыргы» на сцене тувинского театра⁵⁰ внушает надежду на возрождение музыкальных традиций ТМДТ.

Самым последним по времени важнейшим событием тувинской музыкальной культуры в **2008 г.** стало рождение государственного коллектива **духового оркестра Правительства Республики Тыва**⁵¹. Как и в случае с ТНО, появление духового оркестра стало

⁴⁷ С большим восторгом описывает в своей проблемной статье появление новой тувинской оперы, её художественные достоинства музыковед З. Казанцева, см.: *Казанцева З. Когда повезёт опере? (Долгая дорога на сцену) // Тувинская правда. 2008.12 апреля.*

⁴⁸ Постановка была повторена в феврале 2008 г. в рамках республиканских мероприятий в честь *Шасаа*, уже в концертном зале Дома народного творчества. К сожалению, отсутствие оркестровой ямы создавало трудности в работе (оркестр располагался на заднем плане сцены, и дирижёру приходилось всё время оборачиваться назад, чтобы видеть артистов). Проект студенческого спектакля «Буян- Бадьргы» получил Грант Председателя Правительства РТ в области культуры и искусства.

⁴⁹ Следует отметить удачные актёрски еработки выпускников вокального отделения, это — солисты: Аким Монгуш (Буян-Бадырғы), Олчана Иргит (Дыртыына, подруга Буяна-Бадырғы), Дандар Сарыглар (Кайгал-Хам — шаман-предсказатель).

5^о Дею также Деб¹ возможность автору доработать музыкально-драматургические недочёты и сделать собственный вариант оркестровки.

⁵¹ Идея создания оркестра продвигалась дирижером-руководителем при активной поддержке администрации КУИ (директор В.Б. Нагорный), в стенах которого обучается большая часть оркестрантов. С Постановлением Правительства РТ «Об учреждении государственного духового оркестра» от 24 марта 2008 года новый коллектив официально закрепил свой статус.

результатом усилий нескольких поколений музыкантов: оркестров ТНРА, ДК им. Сталина, тувинского театра, погранотряда, успешных самодеятельных коллективов в районах Тувы, студенческого духового оркестра училища искусств. В период 1990-х важную роль в развитии духового исполнительства сыграл приехавший на работу в Туву петербургский музыкант-гобоист К.В. Ашастин, воспитавший в училище искусств целое поколение современных тувинских духовиков. После его отъезда в 1997 г. отделение духовых и ударных инструментов возглавил его выпускник по классу саксофона Тимур Дулуш. Соратниками стали друзья и бывшие студенты — гобоист Буян-Маадыр Тулуш, флейтист Эрес Тартан-оол и др. Студенческий оркестр регулярно выступал в концертных мероприятиях, играл в городском парке и стал важной движущей силой в проведении **фестиваля живой музыки и веры «Устуу-Хурээ»** — начиная с **1998 г.**, одного из ярчайших культурных событий современной Тувы. Одним из авторов идеи проведения фестиваля, его фактическим лидером стал музыкант Игорь Дулуш⁵².

Фестиваль возник в русле идеи восстановления развалин некогда величественного буддийского храма в г. Чадане (*Устуу-Хурээ* — «Верхний храм»), ранее высказываемой московским архитектором В.Е. Хаславской. Чтобы привлечь внимание общественности к этой акции, был задуман музыкальный фестиваль, девизом которого стала *живая музыка* (в противовес «фанере») и следование универсальным духовным постулатам *о/сивой веры* (добро, толерантность, неприязательность к жизненным благам). Идеологи фестиваля намеренно отошли от коммерческой *Выгоды*, но несмотря на это (а во многом и благодаря этому) фестиваль «Устуу-Хурээ», проводящийся ежегодно в июле, стал весьма привлекательным для множества музыкантов разных течений в самой Туве, России и за рубежом. Определенная доля экзотики присутствует и в особой «экстремальности» всего мероприятия, проходящего в глубокой провинции, в условиях палаточного городка. Аскетизм бытовых условий, свобода общения, близость природе, особая атмосфера развалин буддийского храма, постоянное совместное музицирование участников — все эти компоненты создали неповторимый имидж фестиваля. Долгое время мероприятие имело статус неофициального, не поддерживалось властями и воспринималось как своеобразная форма альтернативной культуры. Но с каждым разом расширялась география участников, завязывались новые международные

⁵² Игорь - старший брат Тимура Дулуша. Вообще, музыкальная семья Дулушей, объединяющая музыкантов разных специальностей (братья Игорь, Тимур, Артур — духовики, сын Игоря Найыс — ударник, супруги: Софья Кара-оол — певица, Аяна Дулуш — домристка, Надежда Дулуш — саксофонистка), ярко демонстрирует взаимодействие представителей искусства по характерному для Тувы принципу патриархально-родовых взаимоотношений.

контакты, фестиваль увеличивал свой рейтинг, в итоге, получив государственную поддержку (по сути, власти осознали, что общественный рейтинг фестиваля можно использовать в политических целях). В 2007 году IX фестиваль «Устуу-Хурээ» был отмечен параллельным проведением в Чадане мероприятий в честь 115-летия Буяна-Бадьргы (музыкальная и политическая акции как бы слились в одну общую). Замечательно, что главная идея фестиваля была в итоге проведена в жизнь: в 2008 г. строительство храма развернулось в полном объеме, а фестиваль отметил свой 10-летний юбилей, собрав рекордное число участников.

Контакты с музыкантами различных музыкальных течений в рамках неформального общения, джем-сейшнов были очень полезны для местных молодых музыкантов, не имеющих возможности выезжать за пределы Саян. Незабываемым событием в истории «Ус-туу-Хурээ» стал приезд в 2004 г. американского оркестра «Сан-Ра», давшего мощный стимул к возрождению джазового направления, что особенно сказалось в развитии студенческого духового оркестра. Весьма плодотворным стало сотрудничество тувинских музыкантов с известным красноярским трубачом Петром Казимиром, курирующим студенческий коллектив и сделавшим для него джазовые обработки тувинского фольклора.

В 2005 г. студенческий духовой оркестр стал лауреатом III степени в региональном конкурсе духовых оркестров и ансамблей в г. Красноярске. Важную роль в успехе сыграл креативный подход к созданию имиджа коллектива, активно использующего в концертных программах элементы театрализации (например, имитацию обрядового дерева *оваа*, обряд воскуривания артыша) и специфическое звучание традиционных музыкальных инструментов (*амирга*, *шоор*, *туң* и т. п.). В 2005 и 2006 гг. оркестр дважды становится лауреатом Гран-при фестиваля «Устуу-Хурээ», составляя серьезную конкуренцию уже ставшему успешным ТНО. В 2008 г. духовой оркестр (уже в статусе правительственного) снова завоевал Гран-при фестиваля.

Важную роль сыграло использование сценического движения и элементов неожиданности в драматургическом построении номеров: проход через весь зал, ритмичные движения во время игры, коллективное пение, сольный и дуэтный хоомей («Эне-Сай»), танцевальные композиции одновременно с оркестровой игрой (поначалу джазовый, а теперь и классический репертуар, например, знаменитый Полонез Огипского)⁵³. По сути, имидж коллектива связан с использованием средств инструментального театра и шоу-представле

⁵³ Хореографическим тренингом оркестрантов занимается преподаватель-хореограф Ким Куулар.

ния. Весьма зрелищная **композиция «Устуу-Хурээ»** построена на эффекте контраста: сдержанного спокойствия, идущего от буддийской молитвы (1-й раздел) и неудержимой энергии молодости (2-й раздел, начинающийся неожиданной модуляцией в стилистику «рэп» и «хип-хоп», с коллективными лейтвозгласами «Устуу-Хурээ!»). Главная тема 1-го раздела, экспонированная гобоем соло (имитирующим звучание бушкура), далее звучащая в хоровом пении оркестрантов, незаметно переходящим в оркестровую ткань, построена на основе подлинного буддийского напева⁶⁴:



В 2006 г. коллектив студенческого духового оркестра подготовил **арт-проект «Танцы воинов»** — целостную концертную программу из трех блоков: классического (включающего, наряду с тувинскими композициями, «Половецкие пляски» А. Бородина), военного («Эпизод нашего детства» из «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича, после которого звучали песни Великой Отечественной войны, в которых как певец солировал саксофонист оркестра Орлан Дары-Сунур) и современного (джаз, рэп, хип-хоп)⁵⁵. Проект включал много элементов театрализации и был воспринят слушателями-зрителями с восторгом. Его успех стимулировал организацию гастролей по республике и в Монголии⁵⁶, что стало основой для продвижения идеи создания профессионального коллектива. Как и в случае с ТНО, немаловажную роль сыграла возможность оркестрантов продолжить свое образование дома, на базе Тувинского филиала ВСГАКИ, причём, руководителем курса был приглашен **П.Н. Казимир** — ст. преподаватель Красноярской академии музыки и театра. Эта возможность была осуществлена в 2007 году, когда училище закончил весьма сильный выпуск студентов-духовиков, ставший «костяком» будущего государственного оркестра.

⁶⁴ Мелодия была записана оркестрантами от современных тувинских лам и аранжирована Б.-М. Тулушом.

⁵⁵ Проект «Танцы воинов» был подготовлен в соавторстве Т. Дулуша и Б.-М. Тулуша и представлен в рамках конкурса методических работ КУИ, победив в номинации «Арт-проект».

⁵⁶ Поскольку на отделении обучаются монгольские студенты, в репертуар оркестра были также включены монгольские песни, в которых солировали (пели) сами монголы. Отметим также высокий личный авторитет, который завоевал монгольский трубач Тогсбаяр Бааст — выпускник КУИ 2007 г., ныне второй дирижёр в молодом оркестровом коллективе.

Так, весной 2008 г. появился духовой оркестр Правительства Республики Тыва, который сразу же завоевал звание «Лучшего коллектива» на международном фестивале джазовой музыки «Jazz NIGHT на Енисее», проходившем в Красноярске. Руководителем оркестра по праву является Тимур Дулуш (1968 г.). Коллектив ещё очень молод (и наполовину состоит из нынешних студентов училища). 27 апреля 2008 г. в театре состоялась презентация оркестра, который исполнил свои лучшие номера. В рамках презентации нами было сделано вступительное слово об истории военного оркестра времён ТНР (с показом архивных фотодокументов), что подчеркнуло преемственность поколений. А уже 9 мая 2008 г. коллектив духового оркестра продемонстрировал эту преемственность наглядно, выступив с концертными номерами на улицах, главной площади и стадионе Кызыла *верхом на лошадях* (повторив то, что делали более полувека назад оркестранты ТНРА), поразив публику не только этим, но и исполнением уже почти забытой песни «*Тулчуушкунче!*» («На бой!»), под звуки которой тувинские добровольцы уходили на фронты Великой Отечественной⁵⁷. Данная форма музицирования весьма сложна в техническом отношении (требуется большая дополнительная тренировка⁵⁸), и на сегодняшний день Тувинский духовой оркестр — единственный в России, выступающий верхом. Кроме того, коллектив оркестра успешно реализует такую оригинальную форму выступлений, как сочетание «концерта на плацу» с театрализованным шествием масок буддийской мистерии Цам⁵⁹. Добавим, что среди музыкантов оркестра — немало владеющих горловым пением, что создаёт конкурентную ситуацию между музыкантами-духовиками и артистами тувинского национального оркестра. Народный музыкальный материал (в том числе песня-гимн «Ореховая тайга»), хотя и озвучен в иной тембровой и стилистической манере, также широко представлен в репертуаре духового оркестра. Ценностная ориентация на возрождение традиций⁶⁰, обращение к тувинскому народному мелосу и традиционным инструментам сближают столь разные молодые творческие коллективы — тувинский

⁵⁷ Кроме этого, оркестр исполнил верхом Марш Преображенского полка, «Егерский марш», а также «Тувинский марш» С. Кайдана.

⁵⁸ Табун скаковых лошадей (регулярно участвующих в скачках праздника *Наадым*) для акции оркестра предоставил Геннадий Монгуш — известный борец, имеющий почетный титул «*Арзылаң*» («Лев») Республики Тыва. Оркестрантов несколько дней тренировали опытные табунщики. Музыкальный коллектив и власти Тувы обсуждали перспективную мысль о приобретении собственного табуна для духового оркестра (хотя реализовать её будет весьма проблематично).

⁵⁹ Шествие масок Цам уже стало традицией открытия фестиваля «Устуу- Хурээ». В 2008 г. шествием масок Цам Тувинский духовой оркестр удивил жителей соседней Хакасии, выступив на Дне города в Абакане.

⁶⁰ В случае духового оркестра — также обращение к традициям самого духового исполнительства в Туве, направленное в русло патриотического воспитания.

национальный и духовой оркестры. Общим же результатом отмеченных выше политических и культурных процессов стал небывалый подъём фольклорного направления в музыкальной культуре.

§ 2. «Фольклорная волна» и «новое менестрельство»

Рождение творческих коллективов, основу репертуара которых составляет народная музыка, в период 1990-х гг. отметило начало нового процесса в развитии музыкально-культурной традиции Тувы. По аналогии с известной «фольклорной волной» в истории советской музыки периода 1960-х мы считаем вполне допустимым использование этого обозначения и по отношению к тувинской музыке рассматриваемого периода. Процессы, начавшиеся в столицах и ряде союзных республик советского государства во времена хрущевской «оттепели», далеко не сразу охватывали собой все национальные автономии, проявляясь в музыкальной культуре последних с некоторым опозданием, что наблюдается, в частности, на примере Тувы.

Говоря о советской музыке в целом, музыковеды отмечают, что с начала 1960-х гг. народное творчество стало осознаваться не только как высочайшая духовная ценность, но и как целостная система⁶¹. Фольклорное направление в творчестве композиторов было неоднородным, отличалось многожанровостью и контрастностью. При этом, в орбиту творческих интересов вошли не только собственно фольклорные, но и явления, связанные со сферой устного, устнописьменного и письменно-устного профессионализма. Общей тенденцией времени было *обращение к древним пластам и характерным национальным формам традиционного искусства*.

Показательными в этом отношении сочинениями можно считать, к примеру: концерт для оркестра «Звоны» Р. Щедрина, симфонию «Древнерусская живопись» Ю. Буцко, симфонические партитуры композиторов Азербайджана, Таджикистана и Узбекистана, основанные на принципах мугама и шашмакома (Ф. Амирова, Ш. Сайфитдинова, З. Шахиди, М. Тад-жиева и др.), хоровые сочинения В. Тормиса, М. Скорика и др. Многие песенные циклы явно демонстрируют интерес к локальным фольклорным системам, например: «Курские песни» Г. Свиридова, «Вятские песни» Р. Бойко, «Гурийские песни» О. Тактакишвили, «Лакские песни» Ш. Чалаева. Своеобразную роль катализатора процесса сыграл приезд в

⁶¹ См.: Никитина Л.Д. Советская музыка: история и современность. М., 1991. С. 159-169; Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века. М., 2001. С.19-21.

СССР в начале 1960-х гг. И. Стравинского, заставивший по-новому услышать «Петрушку», «Весну священную», «Свадебку» и др. сочинения мастера. По отношению к творчеству Г. Свиридова, Р. Щедрин, В. Гаврилина, С. Слонимского и других авторов музыковеды также используют термин «неофольклоризм»⁶².

В связи с воспроизведением обрядовости, обращением к фольклорной архаике и архаической псалмодии (лсанрам плача, знаменного распева и т.п.) также говорится о *ренессансных тенденциях* в русской советской музыке периода 1960—1980-х. В эти годы, несмотря на официальную атеистическую идеологию социализма, в композиторском творчестве начинает отразиться духовно-религиозная тематика, связанная с русским православием и христианством, воспринимаемым в более широком, общечеловеческом, контексте.

Обращение к традиционным формам — шаманскому камланию, празднику *ойтулаш*, буддийской мистерии Цам — имело место и в музыкальной культуре советской Тувы: напомним сцены «Ойтулаш» в опере «Чечек» С. Бюрбе, хореографическую миниатюру «Танец шамана» Вл. Тока и фортепианный «Танец шамана» Х. Дамба, пьесу «*Хамныц сами*» и подлинный шаманский мотив в симфонической поэме «Моя Тува» А. Чыргал-оола, хореографические композиции «Сказание о влюбленных» («Цам») и «Молодежные игры ойтулаш» П. Геккера. Однако, на наш взгляд, отмеченные выше процессы протекали в Туве более латентно. В указанных произведениях проявилась не столько духовная суть обрядов, сколько их внешние атрибуты — зрелищность театрализованного представления, звуковая красочность и экспрессия ритма. По отношению к некоторым сочинениям, созданным в советской Туве, может быть применимо понятие неофольклоризма (более всего — Х. Дамба, П. Геккер). Произведений лее, по-настоящему отразивших мировоззренческие основы фольклора, на наш взгляд, в тувинской музыке композиторами создано не было, несмотря на множество примеров авторского, по классификации Л. Ивановой, «адаптированного фольклоризма»⁶³. При этом процесс осознания духовной ценности народного искусства углублялся, но шёл, в основном, вне сферы композиторского творчества — в русле художественной самостоятельности, в рамках проведения фольклорных фестивалей, исследовательской экспедиционной работы сотрудников ТНИИЯЛИ.

Поэтому рождение в 1990 г. детского фольклорно-этнографического ансамбля «Октай», с его подчёркнутой «народно-под-

⁶² Хотя обычно этот термин применяется по отношению к явлениям первой половины XX века (чаще всего в связи с именами И. Стравинского и Б. Бартока).

⁶³ *Иванова Л.П.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореферат дисс. ... док. иск. СПб., 2005. С. 11.

линностью» во всём (песенный материал, манера пения, костюмы, танцевальные движения) стало ярким явлением культурной жизни республики, обозначив поворот к почти забытым культурным ценностям, а также закрепив особую «русскую территорию» во всё более нарастающем фольклорном движении Тувы.

История коллектива начинается с детского вокального ансамбля общеобразовательной школы №14 г. Кызыла. Первоначально состав ансамбля был небольшой — восемь участников 10-11 лет. Руководитель — Надежда Васильевна Пономарёва — энтузиаст сохранения народной культуры, музыкант-любитель, геолог по профессии, участница городского ансамбля песни и пляски 1980-х, где под влиянием А. Гапурова «заболела» исконно русской народной песней. Официальная дата рождения ансамбля — 14 января 1990 года. Название «Октай» происходит от певческой книги, увиденной у старообрядцев Верховья (так именуется местными жителями книга «Октоиха»), Уже к 1992 г. ансамбль объединял около 30 детей, дал более 50 концертов по республике, выезжал в Монголию. Отдел культуры г. Кызыла в помощь руководителю дал хормейстера И. Белкину и хореографа Е. Кривдик. Сценические костюмы (в стиле старообрядцев Малого Енисея и различных областей России) шила энтузиаст Л.Н. Высотина, гидрогеолог по профессии. Именно благодаря «Октяю» с 1992 г. в Кызыле была начата традиция отмечать праздники русского народа — Рождество, Масленицу, Пасху. Богатый репертуар и постоянная концертная практика позволяли коллективу самостоятельно осуществлять большие концертные программы, с активным вовлечением зрителей в игры и конкурсы, сопровождая всё это выставками-продажами росписных пряников, глиняных игрушек. «Октай» — неоднократный обладатель Гран-при, лауреат, дипломант конкурсов и фестивалей разного уровня, член Российского союза любительских фольклорных ансамблей. Большой успех сопутствовал ансамблю в Кузбассе, куда неоднократно выезжали «октайцы» (на Рождество 2008 г. губернатор А. Тулеев уже специально пригласил «Октай», полностью оплатив командировочные расходы), а также в Новосибирске (там в 1990-е гг. были сделаны аудиозаписи, а затем Православным Свято-Тихоновским богословским институтом г. Москвы были выпущены аудиокассеты «Детский ансамбль “Октай”. Духовные стихи “Жизнь плачевну провожаю”»), Екатеринбурге, Твери, Москве, Санкт-Петербурге, на Кубани и др. Особо стоит отметить участие ансамбля в научных конференциях, в частности: «Русская церковная музыка Средневековья» (1995, Москва, Центральный Музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва), «Мир детства и традиционная культура» (X Виноградские чтения, 1996, Москва). В рамках V Пасхального фестиваля (1996, Санкт-Петербург) петербургские фольклористы и музыковеды, специально собравшиеся послушать духовные стихи в Институте искусствознания, высоко оценили исполнительское мастерство и деятельность «Октая» по

США был выпущен диск ансамбля с записью духовных стихов (CD «Oktay. Old believers songs». Pure nature Music, 1999). В семинаре по проблемам изучения культуры староверов, организованном на базе ТНИИЯЛИ, приглашённая из Санкт-Петербурга музыковед-фольклорист М.Г. Горн, побывавшая в экспедиции у староверов малого Енисея, впервые отметила обратное влияние творчества «Октая» на местную песенную традицию. В 2003 г., благодаря инициативе Н.В. Пономарёвой, в рамках ФЦП «Культура России» в верховьях Енисея был проведён фестиваль старообрядческой культуры и ремёсел. Именно на базе «Октая» в 2004 г. был организован Центр русской культуры, задачей которого является не только сохранение песенных традиций, но и возрождение культуры народного костюма, ткачества, традиционной глиняной игрушки, бисероплетения, гончарного мастерства. В нём функционирует сеть кружков, привлекающих детей разных национальностей (особо отметим кружок глиняной игрушки, которым руководит супруг Надежды Пономарёвой, известный художник Тувы Юрий Ахпашев). Состав ансамбля включал несколько групп (подготовительную, детскую, юношескую), наряду с русскими участниками в нём немало этнических хакасов (близких по христианскому православному вероисповеданию). В 2007 г. ансамбль принимал участие в проходившем в Бурятии международном форуме старообрядцев «Путь Аввакума»⁶⁴.

Важной частью работы коллектива, отличающей его от остальных фольклорных групп Тувы, является систематичная экспедиционная деятельность по сбору материала, ежегодные выезды в староверческие поселения верховьев Малого Енисея (пп. Эржей, Сизим, Ужеп), где у ансамбля есть свой базовый лагерь. Специфика деятельности «Октая» состоит в том, что ансамбль собирает и *реконструирует* уже исчезающие в среде староверов образцы музыкального фольклора. На практике это выглядит так: записывают то, что поют староверы старшего поколения, заучивают мелодии на слух, раскладывают на несколько голосов (самостоятельно и по подсказке староверов), показывают результат носителям традиции (реакция последних: «По-нашему поёте»), В итоге, как отмечает Н. Баркова, «творческая деятельность коллектива как бы “вливается” в местную фольклорную традицию, придавая ей новые силы уже в концертном звучании. Происходит своеобразный творческий взаимообмен. Подтверждением этому факту служит тот пример, когда местные жители староверческих поселений перенимают у “вторичных исполнителей” — “Октая” — некоторые не слышанные ими прежде духовные стихи, воспринимая их как свои»⁶⁵.

⁶⁴ Справка подготовлена по материалам из архива ансамбля.

⁶⁵ Баркова Н.А., Карелина Е.К. Музыкальная традиция старообрядцев в современной культуре Тувы // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 104.

Важно отметить, что творчество ансамбля выходит за рамки местной старообрядческой культуры: в концертных выступлениях ансамбль исполняет песни различных регионов бывшего СССР⁶⁶ (в том числе разных жанров «мирского» содержания), включая игру на народных инструментах, элементы народной хореографии, народного театра, русских кулачных боёв, демонстрируя различные виды прикладного искусства. Намеренный уход от стилизации фольклорного материала и устный способ обучения пению, постоянная экспедиционная и исследовательская работа — все эти качества позволили А. Маликовой (которая сама была участницей «Октая» и хорошо знает практику работы изнутри) уверенно причислить ансамбль к типу творческих коллективов *аутентичной фольклорной ориентаций*⁶⁸.

«Октай» ввёл в музыкальную жизнь республики фольклор старообрядцев — первых русских поселенцев Тувы. Из целого пласта песенной культуры русскоязычного населения республики именно старинные песни жителей Верховья, сохранившие в исполнении «Октая» подлинный дух народного мировосприятия, истовость ревнителей старой веры, встали в один ценностный ряд наряду с древним искусством горлового пения тувинцев. Это позволило впоследствии осуществить совместные творческие проекты «октайцев» и ансамблей хоомея по *синтезу русского и тувинского фольклора*.

Сама идея родилась в стенах Кызылского училища искусств, когда на рубеже 1990-2000-х гг. отделением тувинских инструментов руководила Айланмаа Кан-оол (одновременно являвшаяся временным руководителем студенческого фольклорного ансамбля «Чангы-Хая» и организатором фольклорного ансамбля русской песни «Церявьё», состоящего из студентов и молодых преподавателей): участники «Чангы-Хая» и «Церявьё» выступали совместно в одном концертном номере, сплетая (поочерёдно и в контрапункте) звучание тувинской и русской народных песен («Дынгыл- дай» и «Ой вы да поля»). На республиканском фестивале живой музыки «Устуу-Хурээ-2000» аналогичный творческий эксперимент «Октая» и ветеранов ансамбля «Тыва» был отмечен Дипломом «Лучшая авангард-группа фестиваля». Далее идея использовалась в акциях «Октая» с группой «Агаш» (фестиваль «Саянское кольцо», с. Шушенское, 2004), с группой

⁶⁶ Например, в Пасхальном концерте 2007 г. исполнялись духовные стихи и литургические песнопения Центральной, Северной и Южной России, Урала, Украины, Молдовы.

⁶⁷ Участвуя в VI фольклорном фестивале «Дмитриев день» (Екатеринбург, 2000), за передачу традиций русской мужской пляски ансамбль был дополнительно отмечен призом «За лучшую мужскую

⁶⁸ Маликова А.А. К вопросу типологии фольклорных коллективов в современной культуре Тувы // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: сб. ст. / сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 65-69.

«Чангы-Хая» (Гран-при в номинации «вокальные ансамбли» в республиканском конкурсе молодых исполнителей народной песни «Улустун ыры-зы», г. Кызыл, 2006). Идея имела удачное продолжение также в оркестровой композиции А. Монгуш «Фантазия на народные темы» (2005), исполняемой Тувинским национальным оркестром и записанной в 2007 г. в Москве (аудио-архив ЦГММК им. М.И. Глинки).

Наиболее интенсивно развивались **тувинские фольклорные ансамбли с участием исполнителей хоомея**. Этому таюке способствовало проведение фестивалей-конкурсов в рамках международных научных симпозиумов по хоомею. На сегодняшний день специалисты научного центра «Хөөмөм», ведущие учет исполнителей горлового пения в республике, насчитывают 658 солистов (в том числе 32 женщины) и 41 ансамбль хоомея (учтены коллективы самого разного профиля — детские, учебные, самодеятельные и профессиональные)⁶⁹. Ансамблевая форма горлового пения становится маркером большинства фольклорных групп, возникших в рассматриваемый период. Продолжая и смело развивая тенденции, заложенные ранее первыми участниками ансамбля «Тыва», в 1990-2000-х гг. особо выделяются группы «Хун-Хурту», «Чиргилчин», «Тыва кызы», «Алаш», а также «Тыва» нового состава. Помимо них, достаточно широко известны, в том числе за пределами Тувы и России, и другие группы, в частности, заявившие о себе в тот же период «Шу-дэ», «Чангы-Хая»⁷⁰, «Ай-Херел», «Эне-Сай» и др. Однако, в сравнении с вышеотмеченными, эти группы не имеют чётко выраженной стилистической направленности, что негативно сказывается на выработке индивидуального «почерка».

Это объясняется рядом причин. Например, молодостью и неопытностью участников ансамбля «Чангы-Хая», поскольку это — постоянно обновляемый студенческий коллектив Кызылского училища искусств (организованный в начале 1990-х Т.Т. Балдан, а после её смерти не имеющий постоянного художественного руководителя), из состава которого, в итоге, вышли большинство артистов групп «Чиргилчин», «Тыва кызы» и «Алаш»⁷¹. Другой фактор, на наш взгляд, — заметная разновозрастность участников и разный уровень опыта артистической деятельности, что,

⁶⁹ Бадырғы М.М. Тувинское горловое пение // Тува culture. № 2 (2008, февраль). С. 8.

⁷⁰ История создания и развития ансамбля «Чангы-Хая» впервые была представлена в докладе выпускницы отделения тувинских инструментов КУИ (постоянной участницы ансамбля «Октай») М. Ахпашевой 23 апреля 2008 г. на студенческой конференции КУИ «Культурное наследие

⁷¹ Внутри училища порой образуется до трёх составов «Чангы-Хая» (из студентов младших курсов, средних курсов и выпускников), где начинающие учатся на примере старших.

видимо, затрудняет выработку единой творческой платформы. Например, в группе «Ай-Херел» наряду с руководителем, профессиональным артистом, *хөөмөйжи* Владимиром Сояном (имеющим к тому же многолетний опыт концертной работы в ансамбле «Саяны» и в корякском ансамбле «Мэнго») участвуют совсем молодые музыканты, недавно окончившие училище искусств⁷². В группе «Эне-Сай» руководителем является Надежда Куулар — известная артистка, поющая в народной манере, ветеран ансамбля «Саяны». Она собирает вокруг себя молодых артистов, в том числе хорошо известных певцов-хоменстов и артистов-хореографов, но состав группы нестабилен и больше напоминает арт-труппу «на случай». Группа «Шу-де», включающая несколько хоменстов (Олег Куулар, Леонид Ооржак, Мерген Монгуш), вокалистов Бориса Салчака и Надежду Шойгу (более известную в качестве эстрадной певицы-солистки ВИА «Аян»), думается, попросту не озаботилась определением своего стилистического облика, периодически модулируя от концертной демонстрации горлового пения, шаманского камлания, традиционных песен и инструментальных наигрышей в область эстрадной песни и «попсы»⁷³.

Художественная убедительность творчества таких фольк-групп, как «Хун-Хурту», «Тыва» (последнего состава), «Чиргилчин», «Тыва кызы» и «Алаш» имеет своей основой то, что группы состоят из музыкантов-единомышленников, принадлежащих к одному поколению и имеющих немалый опыт общения в процессе музыкантской деятельности (включая и годы совместной учёбы). Конечно, ротация кадров, характерная для большей части тувинских фольк-групп, затрагивает их тоже, но «ядро» остается стабильным. Это позволяет полноценно «созреть» музыкальным идеям, стихийно возникающим в процессе совместного творчества. Музыканты создают себе условия для оттачивания мастерства, имеют постоянную концертную практику, периодически выезжают в зарубежные турне. Это весьма расширяет их собственный слуховой багаж, помогая более дифференцированно отбирать материал для собственных выступлений. Для всех музыкантов этих групп зарубежные гастролы (порой весьма продолжительные) — важнейший источник заработка (иногда основной). Если учесть, что многие из членов групп имеют специальное музыкальное образование, то налицо процесс *профессионализации тувинской традиционной музыки*. Благодаря деятельности фольк-групп традиционный материал подвергается активно

⁷² Группа «Ай-Херел», организованная В.С. Сояном в 1995 г., базируется на принципе семейного ансамбля (костяк группы - отец и дочь, Владимир и Лилия Соян). Группа гастролитовала в Польше, Латвии, Италии и Испании, имеет крепкие творческие связи с Прибалтикой (в Вильнюсе и Риге выпущены 2 диска группы).

⁷³ Однако, выпущенный в Москве аудио-диск «Shu-de. Voices from the distant steppe» (1994, Landy Star Music), безусловно, сыграл положительную роль в деле популяризации тувинской музыки.

му творческому переосмыслению, а господствующая в фольклоре тувинцев форма сольного музицирования переходит в ансамблевую, занимающую ныне ведущее место в тувинском фольклоризме.

В связи с этим **вопрос аутентичности фольклора**, представляемого тувинскими фольк-группами, не может быть решён положительно⁷⁴. Ценностная ориентация исполнителей на подлинность народного материала и сохранение музыкальных традиций старых мастеров отнюдь не снимает того очевидного факта, что сама традиция, попав в новую среду, на данный момент уже оказывается значительно модифицированной. Большинство артистов стараются «звучать» и «смотреться» максимально этнично, но при этом они широко используют тувинские инструменты нового поколения (модернизированные), также ритуальные — шаманские и буддийские (строго табуированные в фольклорной практике)⁷⁵, а порой и вовсе «чужеземные» (баян, гитару, электро-инструменты). Ну, а если добавить такие распространённые ныне приемы, как ритмическое *ostinato*⁷⁶, ансамблевое пение в аккордовой фактуре, женский хоомей, то процесс отхода от традиционных норм становится весьма наглядным. Фольклорная традиция модулирует в новое состояние, связанное с понятиями авторского творчества и музыкальной профессии.

Определяя понятие высокого ремесла в искусстве, М. Салонов называет следующие признаки: «наличие предприимчивой публики и общественной потребности в профессионалах; артистическое ремесло в виде основного (единственного) заработка; сосредоточение на избранных навыках; наличие хотя бы скрытой теории и её передача вместе с навыками во время обучения; особое напряжение между индивидуальной инициативой и системой канонов»⁷⁷. Применительно к рассматриваемым выше тувинским фольк-группам все указанные параметры актуализированы: общественная потребность и наличие соответствующей публики налицо; музыкальное творчество является для артистов главным источником заработка; гастрольная

⁷⁴ По поводу фольклорных коллективов подобного типа авторитетный учёный-фольклорист высказывается однозначно: «Это не быт. Это не фольклор. Это фольклоризм». См.: Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. 2 / ЛГИТМиК. Л., 1989. С. 6.

⁷⁵ Привычный ныне в составе тувинских фольк-групп *кеңгирге* первым стал использовать Алексей Сарыглар - музыкант «Хун-Хурту».

⁷⁶ Особенно характерным является рисунок, состоящий из четверти и восьмой (в условиях трехдольных размеров 6/8 или 12/8) — своеобразный «лейтрим» современной тувинской музыки, используемый не только фольклорными группами, но и оркестровыми коллективами (например, на нём базируется композиция духового оркестра «Эне-Сай»).

⁷⁷ Салонов М. Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996. С. 25.

практика и наличие большого круга конкурентов в самой Туве заставляет их совершенствовать своё мастерство; подавляющее большинство музыкантов прекрасно осознают процесс преемственности (традиции каких народных мастеров или своих непосредственных учителей они продолжают, у кого из своих старших товарищей перенимают те или иные приёмы); соотнесение собственных устремлений с традиционными «правилами» и выход за их Пределы (в разной степени у разных групп) постоянно присутствуют в творчестве.

Возникшее поначалу неожиданное сравнение деятельности современных тувинских фольк-групп и средневековых европейских менестрелей по размышлению оказалось не столь уж и абсурдным — сходство наблюдается по ряду моментов. Главным является рассмотренный выше *профессионализм*, перешедший в категорию *ремесла*. В последние годы в Туве проявляются также признаки ремесленноцеховой структуры и института меценатства, правда, в зачаточном состоянии: возросшая конкуренция способствует постепенному образованию внутренних групп в среде тувинских музыкантов-хо-меистов, а отдельные представители власти имеют среди артистов явных фаворитов, активно привлекая их для своих культурно-политических акций, что также способствует росту статусности ансамблей⁷⁸. Начинают «прорисовываться» социальные взаимоотношения по типу «феодал [сильный покровитель] — любимый менестрель [артист]», играющие, правда, не главную роль в создании внутрицеховой иерархии. Основными являются критерии мастерства и творческой индивидуальности. Уровень мастерства проявляется не только в качестве пения и игры, но и в количестве инструментов и стилей горлового пения, которыми владеют отдельный музыкант и вся группа в целом, а также в способности удерживать внимание публики. Творческая индивидуальность раскрывается в особой манере подачи материала, незабываемых тембрах певческих голосов, оригинальности композиционных решений и инструментального оформления.

Творческий процесс в тувинских фольк-группах чаще всего имеет смешанную, устно-письменную природу: композиция рождается в процессе живого музицирования, импровизации и при коллегиальном обсуждении; нотный текст, как правило, не фиксируется, хотя композиционный план концертных номеров (кто из артистов в каком куплете солирует, некоторые детали исполнения, тип концовки), а изредка и тональность — могут записываться. Далее композиция заучивается по слуху на память, однако это не исключает определенной доли импровизации в процессе концертного исполнения. Мелодический материал в подавляющем большинстве случаев — хорошо из

⁷⁸ Показательный пример последних лет - поддержка группы «Алаш» со стороны главы МЧС РФ С.К. Шойгу.

вестные народные песни, также возможно использование авторских песен (в том числе и собственных). Круг песен, хотя и широк, но достаточно хорошо известен. В условиях, когда материал у всех «на слуху», важность его оригинальной обработки и исполнительского преподнесения значительно возрастает⁷⁹. Жаль, что исследовательской работой, экспедициями в далекие кожууны и сумоны для сбора нового материала музыканты тувинских фольк-групп почти не занимаются (за весьма редким исключением). В будущем это может отразиться негативно, если только артисты не переключатся на авторские песни или не станут использовать фольклор других народов. Сочетание автора, певца и инструменталиста, а также неразделимость композитора и исполнителя-импровизатора в одном лице, в данном случае, отражает уже не столько тип народного музыканта-универсала (которому, как думают сами, подражают тувинские артисты), а в большей мере тот тип, который характерен для так называемого «третьего пласта» музыкальной культуры (по терминологии В. Конен)⁸⁰.

Данный вид творчества во многом определяется социальным функционированием музыкантов в условиях городской культуры, при регулярных переездах с места на место, благодаря чему ими охватываются разные инонациональные пласты музыки. Правда, в отличие от «поэтики скитаний» средневекового европейского менестрельства, современные тувинские музыканты в большей мере склонны воспевать «поэтику корней»⁸¹. Однако различные творческие эксперименты тувинских хомеистов с российскими и зарубежными музыкантами позволяют предполагать, что в будущем (учитывая пока малый исторический этап существования тувинского «нового менестрельства») оно будет более открытым для инонационального влияния и расширения своего музыкально-культурного пространства.

Примечательно, что в среде тувинского «нового менестрельства» проявилась тенденция и к внешним знакам цеховой принадлежности: это, конечно, не броский и порой крикливый костюм менестреля [жонглёра, шпильмана, скомороха...], но моду на ношение мужских костюмов тувинские хомеисты ввели в своей среде именно в период 1990-х (первым называют Конгар-оола Ондара). В настоящее время молодое поколение тувинских музыкантов сделало мужские

⁷⁹ Ср.: «Профессионализм менестреля заключался в самом акте артистического досочинения, новой продолжающей реализации (“новой редакции”) напева, песни, наигрыша» (Сапонов М. Менестрели... С. 67).

⁸⁰ К нему также принадлежат средневековые менестрели [трубадуры, жонглёры, миннезингеры, шпильманы...], русские скоморохи, современные джазмены, рокеры и др. См.: Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

⁸¹ Ср.: «Менестрель мыслит в национальном духе, но не задумывается об этом, поскольку его поэтика подвижна и переменчива. Это поэтика скитаний, а не поэтика корней» (Сапонов М. Менестрели... С. 105).

косы своеобразным атрибутом артистической профессии (хотя осознаёт их больше с точки зрения возвращения к национальным корням). Девушки также стараются сделать обязательной частью своего сценического имиджа длинные косы с традиционным наконечником украшением (*чаага*). Однако в широких кругах населения возврата к традиционным причёскам пока не наблюдается.

Безусловно, для молодых исполнителей ярким примером для подражания стала по-настоящему культовая группа из музыкантов старшего поколения — «Хун-Хурту» («Солнцеворот», 1993)⁸², имеющая самую активную гастрольную практику (к сожалению, в родной Туве музыканты выступают редко). Ядро коллектива — народный хомейжи Тувы, заслуженный артист России Кайгал-оол Ховалыг⁸³, Саян Бапа, Алексей Сарыглар (опытные музыканты старше 40 лет). В период становления группы в ней работали Альберт Кувезин, Александр Бапа, Анатолий Куулар, Мерген Монгуш, позже — Андрей Монгуш, которого сменил Радик Тюлюш. Группой выпущено 9 аудио-альбомов. По сути, артисты «Хун-Хурту» стали невольными родоначальниками новой системы музыкантских «правил» (от инструментального состава до манеры игры и способов обработки материала) — канона, которому теперь следуют молодые. Таким образом, современный фольклоризм Тувы уже является, по определению И. Земцовского, «вторичным» и «третичным»⁸⁴ (если признать «первичным» фольклоризм первых подобных коллективов художественной самодеятельности Советской Тувы и первого состава группы «Тыва»). Проиллюстрируем высказанные выше мысли на примере молодых фольк-групп, возникших в конце 1990-х гг., но уже заслуживших широкое признание как на родине, так и за её пределами.

«Чиргилчин» («Марево», 1997)⁸⁵. Состав: Монгун-оол Ондар, Алдар Тамдын, Игорь и Айдысмаа Кошкендей. Некоторое время

⁸² Сами музыканты объясняют название группы особым оптическим эффектом, когда лучи солнца проникают сквозь облака, отчего кажется, что солнце как бы движется.

⁸³ О творчестве лидера группы — Кайгал-оола Ховалыга — издана работа монографического плана, содержащая также образцы авторских песен: Монгуш У.О. *Кайгал-оол - Хун-Хуртунуң хуртузу (чогаадыкчы окур-хевери)* [= Кайгал-оол — двигатель «Хун-Хурту»: творческий портрет]. Новосибирск, 2008.

⁸⁴ Слова И.И. Земцовского прекрасно иллюстрируют сегодняшнюю ситуацию в тувинской музыкальной культуре, когда студенты КУИ подражают, например, «чиргилчинцам», а те, в свою очередь, не так давно ориентировались на «Хун-Хурту», продолжающего традиции «Тыва» и т. д.: «Возникает (и будет возникать!) вторичный, третичный и т. д. фольклоризм, т. е. сам фольклоризм становится — и уже в наши дни — объектом подражания, копирования, штампа и т. п.» (Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема?... С. 13).

⁸⁵ Оптическое явление, характерное для степи в очень жаркие дни, когда поднимающиеся от раскаленной земли пары создают эффект «колышащейся» атмосферы, что-то наподобие миража.

пятым музыкантом был Андрей Монгуш. Пожалуй, самый титулованный персональный состав, несмотря на молодость участников (возраст — около 35 лет)⁸⁶. Творческие отношения завязались в студенческие годы. В годы учебы в училище — участники ансамбля «*Чацгы-Хая*». Отделение тувинских инструментов КУИ закончили почти одновременно — в 1996-1997 гг. (не завершил обучение только Монгун-оол). Группа появилась благодаря инициативе со стороны А. Бапа. Гастрольная карта: Италия, Финляндия, Голландия, Бельгия, Франция, США (Калифорния). Продюсером группы является Александр Бапа. Записано несколько дисков⁸⁷.

Высокий уровень креативности группы складывается из нескольких компонентов. Во-первых, все члены имеют крепкую музыкантскую базу, являясь учениками крупных мастеров: хомеистов Конгар-оола Ондара, Олега Куулара, Хунаштаар-оола Ооржака и разностороннего музыканта, мастера музыкальных инструментов Константина Тамдына (в последнем случае — семейная преемственность). Владеют самыми разными народными манерами пения — от старых до современных (стиль Ойдупаа). Во-вторых, важную роль играет сочетание глубокого знания традиций с профессиональным музыкальным образованием и богатым концертным опытом, позволяющим смело выходить за рамки канона в процессе изобретения собственной манеры или эмпирического исследования известных стилей горлового пения⁸⁸. В-третьих, основная работа членов фольк-группы связана со сферой профессионального музыкального искусства (филармонические музыкальные коллективы, тувинский национальный оркестр), что способствует постоянному совершенствованию профессиональ

• Основные победы: Игорь — лучший сыгг в конкурсе «Хоомей-95», Гран-при «Хоомей-98», 1 место в номинации «соло» Международного конкурса этнического пения (Англия, 2000), Гран-при фестиваля «Дембилдей-2002», народный хоомейжи Тувы; Монгун-оол - Гран-при 1 Международного конкурса «Хоомей-92» (в 16 лет), заслуженный артист и народный хоомейжи Тувы; Айдысмаа — победитель конкурса «Хамнаарак-95», заслуженная артистка Тувы; Алдар - обладатель приза «Лучший инструменталист» Международного фольклорного фестиваля (Тува, 2000); Андрей — народный хоомейжи Тувы.

⁸⁷ Первым в 1996 г. стал диск с тувинской народной сказкой «Волк и козлёнок» (запись — Санкт-Петербург, выпуск — США): рассказчик (*тоолчу*) — Монгун-оол, роль козлёнка - Айдысмаа, игра на игиле - Алдар (Игорь ещё не входил в группу). В 1998 г. на зарубежных гастролях писали диск «*Argyskans wind*» («Ветерок Арыскана»), Следующий диск — «*Кара шай*» («Чёрный чай», рабочее название), писался в 2005 г. в Калифорнии (диск подготовлен, но не выпущен), является международным творческим проектом: группа «*Чиргилчин*» (без Айдысмы), алтайский музыкант Сарымай (шор, пение), англичанин Стивен Кент (диджериду). Там же подготовлен и выпущен другой - «*Chirgilchin. Collectible*» (Pure Nature Music, 2005). В 2006 г. в США «чиргилчинцы» записали диск обучающей направленности (типа «школы горлового пения»).

⁸⁸ Например, Алдар Тамдын проводит собственное изучение стиля *эзэгилээр*, выдвигая оригинальный тезис о происхождении данного стиля.

ных навыков. В-четвертых, сочетание разнотембрового пения (женского и мужского, включающего широкий диапазон стилей и разновидностей хоомея — более шести), великолепные вокальные возможности солистов, голосовые актёрские способности (Айдысмаа), владение широким кругом музыкальных инструментов, наличие в группе собственного мастера-изготовителя (причём высокого класса) обеспечивают группе широкие исполнительские возможности. Немаловажным фактором являются также яркие внешние данные, «фактурность», артистическое обаяние (при нарочито простых костюмах, призванных создавать облик обычных табунщиков-аратов).

В творческом плане группу характеризует разнообразие жанровых и композиционных решений, постоянный поиск новых тембровых красок и их сочетаний, создание горловой «бесконечной мелодии», расширение стилистических границ путем синтеза элементов тувинской авторской песни, причём разного типа (самодельных авторов старшего поколения, «бесхозной», современной эстрадной, бардовской)⁸⁹. Авторское начало пронизывает творчество «чиргилчинцев» в высокой степени. При этом достаточно критичное отношение к результатам собственного труда (в первую очередь, со стороны Алдара) поддерживает высокую планку устремлений, позволяя ожидать от артистов новых творческих достижений.

«Тыва кызы» («Дочери Тувы», 1998). Состав: Чодураа Тумат, Шолбана Дензин, Айланмаа Дамыран, Айлан Ондар, Аяна Монгуш. Ровесницы «чиргилчинцев»⁹⁰. По-настоящему уникальная группа женщин-хомеисток с ярко выраженным лидером (Чодураа), упорно продвигающим идею женского горлового ансамбля (вопреки традиционным представлениям и скрытому неприятию со стороны хомеистов-мужчин). Большинство членов группы связаны годами совместной учёбы — сначала на отделении тувинских инструментов Кызылского училища искусств, потом — в Тувинском филиале ВСГАКИ. Гастрольная карта: Финляндия, Германия, Дания, Швеция, Голландия, Бельгия, Швейцария, Япония, США (Сиэтл, Вашингтон). Выпускаются диски⁹¹. Группа имеет свой web-сайт. Про

⁸⁹ Помимо участия в группе, чета Кошкендей в качестве авторов-исполнителей собственных песен, а также совместные творческие проекты Андрея Монгуша с Игорем Кошкендеем в жанре авторских песен (исполняемых под баян и гитару) в 2000-х гг. имели большой успех.

⁹⁰ В период становления группа включала в себя хомеисток старшего и молодого поколения — Валентину Чульдум, Татьяну Саая, Шончалай Ооржак, Азийму Кужугет. Позже к ядру группы (Чодураа, Айланмаа, Айлан) присоединились Шолбана и Аяна, иногда участвует Шораана Куулар.

⁹¹ «Tuva kyzy. Setkilimden sergek yr-dyr (a cheerful song from my soul)» (The Tuva Trader, 2005). Также в рамках проекта «Живая традиция» выпущен сольный диск Чодуры «Belek» (Sketis music, 2007).

дюзером группы порой выступает сама Чодураа, обладающая незаурядными организаторскими способностями.

Несколькими стилями хоомей владеют трое участниц из пяти (Чодураа — пятью, Айланмаа — четырьмя, Шолбана — тремя), Айлан осваивает *каргыраа*. Таким образом, четверо девушек способны представлять различные стили горлового пения. Все прекрасно владеют несколькими традиционными инструментами (от двух до пяти), включая также игру на луке (*ча*), что обеспечивает разнообразие тембровой палитры. Профессионализм участниц обеспечивается тесной связью с традицией: прямая и опосредованная учёба у народных мастеров (Хунаштаар-оол Ооржак, Геннадий Тумат, Кайгал-оол Ховалыг, Валентина Чульдун), также — семейная преемственность (бабушка Айланмы пела хоомей). Творческий потенциал «*Тыва кызы*» опирается на глубокое осознание выразительных возможностей инструментов (традиционных и модернизированных), вузовскую музыкально-теоретическую подготовку, позволяющую находить самые разнообразные приёмы авторской обработки материала (включая имитационную полифонию), а также чётко ставить музыкальные задачи и добиваться их выполнения. Следует отметить не только высокий композиторский потенциал членов группы (Аяна, Чодураа), но и талант художественного чтения (Чодураа), и умение внешне преподнести себя (красота сценических костюмов, художественное оформление сайта, дисков). Перечисленные качества компенсируют неровность уровня вокальных данных у членов группы. Постоянное совершенствование личного и группового мастерства обеспечивается основной работой: четверо участниц — музыканты Тувинского национального оркестра (причем Аяна — его художественный руководитель и дирижёр). Среди концертных номеров группы сразу выделилась *впей ыры* (колыбельная), очаровавшая в женском исполнении своей глубокой жизненной достоверностью — и в народной манере пения, и в ритмичном «покачивании» припева. Однако «*Тыва кызы*» способны показать высокий уровень экспрессии, демонстрируя в ряде номеров такой артистический темперамент, которому могут позавидовать многие мужчины.

Весьма важной представляется нам педагогическая деятельность артисток — как в качестве преподавателей по классам тувинских инструментов, так и в непосредственной творческой работе группы, организующей встречи с детьми (от малышей до юношества) для знакомства подрастающего поколения с народным искусством, тувинскими музыкальными инструментами. Лидер группы — ярко выраженная волевая натура — концентрирует силы на идее сохранения музыкальных традиций, а поэтому в своей непосредственной работе преподавателя музыки в педагогическом коллеже организовала студенческий фольклорный ансамбль, поддерживает тесные творческие связи с музыкантами старшего поколения (например, с певицей Н.А.-Ш. Куулар), является авторитетом для младших коллег по Тувинскому националь

ному оркестру, к созданию которого имеет непосредственное отношение. Среди творческой молодежи Тувы Чодураа Тумат выделяется как музыкант-пассионарий, глубоко убеждённый, что «Нет ничего мудрее и дальновиднее возвращения к своим корням для изучения, сохранения и передачи традиций последующим поколениям»⁹².

«Алаш» (название реки в Туве, 1999). Состав исключительно мужской: Бады-Доржу Ондар, Аян-оол Сам, Май-оол Седип, Аян Ширижик, Сергей Сотпа. Возраст — около 25 лет⁹³. Все — однокурсники по отделению тувинских инструментов Кызылского училища искусств, далее — сокурсники Тувинского филиала ВСГАКИ (лишь Сергей учится в КемГУКИ). В недавнем прошлом группа — один из лучших составов «Чаңгы-Хая» (тогда в ней было 6 юношей), после окончания училища переименована в «Алаш». Важную роль в профессиональном становлении «алашевцев» сыграл Конгар-оол Ондар, у которого ещё мальчиками (в годы учёбы в Республиканской школе искусств) учились горловому пению Бады-Доржу и Аян-оол^{9,1}. Маститый *хоомейжи* и по сей день курирует группу, активно влияет на творческую направленность и артистический имидж, по сути, являясь художественным руководителем молодых музыкантов. Гастрольная карта (включая годы учёбы в училище в статусе «Чаңгы-Хая»): Норвегия, США (Бостон, Техас и др. штаты), Швейцария, Польша, Финляндия, Франция, Тайвань. Группа имеет свой web-сайт. Начат выпуск дисков⁹. Как и в предыдущих случаях, успех группы определяется её широкими исполнительскими возможностями — все владеют несколькими стилями хоомея и видами инструментов (в этом отношении особенно выделяется Бады-Доржу), поэтому признание музыкантов на последнем симпозиуме по хоомею было вполне ожидаемым⁹⁶. Отличительной особенностью группы является умение яркого концертного преподнесения (включая и художественное чтение, и элементы театрализации) музыкальных номеров, способность «задавать» публике. В этом заметна некоторая

⁹² Тумат Ч. О турне и мыслях, навеянных поездкой [Концерты в Америке]// Тувинская правда. 2007. 21 апреля.

⁹³ Несмотря на молодость, участники (по отдельности и вместе) являются неоднократными лауреатами и дипломантами конкурсов и фестивалей самого разного уровня (в т. ч. «Алаш» — обладатель Гран-при конкурса «Хоомей-2003»), а Бады-Доржу уже в 23 года был удостоен звания «Народный хоомейжи Тувы».

⁹⁴ Поэтому они имеют весьма богатый личный опыт разнообразных концертных выступлений (включая и участие совсем юного Бады-Доржу в российском ТВ-конкурсе «Утренняя звезда»).

* Альбом с фирменным названием «Alash» (Alash, 2006), продюсированный американским другом и коллегой по Тувинскому национальному оркестру Шоном Патриком Куирком, получился весьма удачным: наряду с традиционным материалом, он содержит авторские композиции, а также демонстрацию стиля Ойдураа В исполнении Бады-Доржу.

⁹⁶ Бады-Доржу стал обладателем Гран-при международного конкурса «Хоомей-2008», Аян-оол и Аян — его Лауреатами (I и II степеней).

доля «удали молодецкой», что также определяет имидж группы. Глубокое усвоение традиции, прекрасные вокальные и артистические данные, нацеленность на эффектное концертное преподнесение музыкальных номеров — вот слагаемые успеха молодой группы.

Что же касается уровня проявленности творческого начала, то по разнообразию способов обработки народного материала *«Алаи»* немного уступает вышерассмотренным группам. Сказываются молодость, некоторый недостаток композиторского потенциала и музыкально-теоретической подготовки (сами музыканты не считают это необходимым условием своего творчества), поэтому перечень аранжировочных приёмов ограничивается пока областью тембровых, метроритмических и темповых решений (мало используются возможности гармонии и полифонии). Думается, что многолетняя привычка «алашевцев» во всём слушаться старшего наставника несколько мешает выработке независимой творческой позиции. Поэтому о перспективах дальнейшего развития молодой группы пока говорить сложно. Положительным моментом является то, что все члены группы работают в Тувинском национальном оркестре, тем самым постоянно поддерживая свою исполнительскую форму. Тесное общение со старшими коллегами (членами других групп) в рамках оркестровой работы — толсе явный плюс.

Весьма примечательно, что многие участники фольк-групп в итоге составили костяк **Тувинского национального оркестра** (2003) — самую грандиозную фольк-группу Тувы. При внешней несхожести общественной и музыкантской статусности (практически все ансамбли, за исключением «*Тыва*», ведут свободную, негосударственную деятельность, в то время как оркестр является государственным учреждением со всеми вытекающими из этого последствиями), природа их музыкально-культурного функционирования является, по сути, одинаковой. Убедиться в этом помогло проведённое анкетирование среди артистов ТНО (из которых настоящие и бывшие члены разных фольк-групп составляют немалую часть — практически половину состава оркестра).

Проведенное нами 3 октября 2007 г. анкетирование было специально организовано в рабочей обстановке (во время репетиции оркестра, в перерыве) и охватило 22 штатных музыканта. Возраст артистов: от 23 до 33 лет. Средний возраст — 28 лет. Все имеют профессиональное музыкальное образование (среднее — 100%, учатся в вузе или уже закончили вуз — 73%). Владеют более чем одним народным инструментом (от 1 до

дополнительно к основному оркестровому) — 50%. Владеют горловым пением — 50% (в т. ч. трое девушек).

Интересными стали ответы на вопрос, какой тип музыканта является эталоном для подражания. В качестве эталона для подражания большинство (73%) назвали «народного музыканта», причём, наряду с собст

венно народными мастерами (Хунаштаар-оолом Ооржаком, Ак-оолом Кара-Салом), были названы современные хомеисты-профи — Кайгал-оол Ховалыг, Анатолий Куулар, Андрей Монгуш, Саян Бапа, а также известная театральная артистка-певица старшего поколения Кара-кыс Мунзук. Несколько меньшее число музыкантов (55%)⁹⁷ назвали в качестве эталона для подражания «музыканта-профессионала» (имелся ввиду музыкант академической школы), причём, наряду со всемирно известным Мстиславом Ростроповичем, были названы также местные музыканты — композитор-пианист Владимир Тока и скрипач Александр Кноблех (музыкант из Хакасии, последние годы работавший в Туве), а также дирижёр самого оркестра Аяна Монгуш, хомеисты Конгар-оол Ондар и Кайгал-оол Ховалыг.

На вопрос, какие из современных фольк-групп Тувы ближе всего к народным традициям, ответы распределились в следующем порядке: «Хун-Хурту» (68%), «Чиргилчин» (59%), «Алаш» (50%), «Тыва кызы» (27%), «Тыва» (14%), «Октай» (14%), «Чангы-Хая» (9%), «Эне-Сай» (4,5%). Также были названы Чооду Начын, Ооржак Шончалай и Анатолий Куулар. Мнение же американского музыканта Шона Патрика Куирка, работающего в оркестре, резко контрастирует остальным — Шон считает, что никакие.

На вопрос, мешает или помогает работе коллектива участие в фольк-группах некоторых артистов оркестра, большая часть музыкантов (64%) уверены, что участие в фольк-группах только помогает работе оркестра (в том числе были ответы — «в основном, помогает», «конечно, помогает», «очень помогает»).

На вопрос, какую музыку в смысле фиксированное™ текста удобнее играть, ответы распределились следующим образом: «написанную нотами» — 91%, «свободно импровизируемую» — 77 %. При этом, 68 % анкетированных считают одинаково приемлемым оба варианта.

На вопрос о формировании репертуара оркестра 20 анкетированных ответили следующим образом: «музыку должна писать сама дирижер оркестра» (она же композитор) — 100% отвечающих; «профессиональные композиторы» — 70%; «совместно сами оркестранты» — 60%; «самодеятельные авторы с аранжировкой дирижера оркестра» — 25%. Затруднились с ответами (не ответили на вопрос) — 2 из 22 анкетированных.

На вопрос «Какие номера из репертуара оркестра считаете самыми лучшими?» ответы распределились следующим образом: Фантазия на народные темы (77%), «Легенда об игиле» (55%), обработки народных песен (55%), «Мен-тывамен» (45%), «классика» — имелись ввиду сочинения тувинских профессиональных композиторов (32%) песня

⁹⁷ Превышение общего числа процентов в ответах на данный вопрос объясняется следующим: многие респонденты указывали своих кумиров в обоих графах (народного музыканта и профессионала).

Главной причиной успеха коллектива большинство отвечающих (85%) считают то, что исполняемая оркестром музыка «близка фольклорным традициям». Среди других причин: «удачная композиция» (60%), «нравится публике» (55%), «высокий уровень исполнения» (40%).

Профессионализация исполнительского состава в данном случае — тотальная. Исполнительские возможности музыкантов, как видим, весьма разнообразны. Ответы оркестрантов выявили, что молодое поколение тувинских музыкантов не имеет чёткого представления о том, чем же отличаются народные мастера (принадлежащие собственно фольклорной традиции) от современных мастеров-домашних (значительно модернизирующих эту традицию) и где пролегает граница, отделяющая народного мастера от профессионала (ремесленника). Ответы оркестрантов также продемонстрировали слабое знание мировых и российских достижений при хорошем — местной музыкальной культуры, а точнее — *«замкнутость на себе» (в границах Тувы) ценностной системы художественных ориентиров и определенную самоизоляцию от общероссийского культурного пространства.*

Очевидный выход в творчестве за пределы академической традиции (несмотря на приобретённое в её рамках музыкальное образование), когда музыка может создаваться и исполняться в процессе коллективного сотворчества и импровизации, причём при равном значении письменно фиксированного и нефиксированного текста, входит в парадоксальное противоречие как с официальным статусом коллектива академического типа (государственный национальный оркестр), так и с целевой направленностью музыкантских усилий на сохранение народных традиций (фольклор). Всё это вместе с неумолимой очевидностью свидетельствует не только о трансформации фольклорной традиции Тувы, адаптирующей к новым социально-культурным реалиям современности, но и о *трансформации представлений о народном искусстве самих носителей внутри самой музыкальной традиции.*

§ 3. «Третье направление» в тувинской музыке

Поскольку по отношению к музыке так называемого «третьего направления» в научном музыкознании пока не выработано чёткой методологии и единого аналитического инструментария⁹⁸, матери

⁹⁸ В частности, А. Цукер указывает на необходимость объединения методов традиционного музыковедения с культурологическим подходом и методами фольклористики (*Цукер А.М. Отечественная массовая музыка: 1960—1980-е годы: уч. пособие / науч. ред. А.Я. Селицкий. Ростов н/Д, 2000. С. 5).*

ал предлагаемого раздела будет носить обзорный характер. Наша цель — создать столь объективную, насколько это возможно сейчас, картину развития различных течений внутри данного, весьма «пёстрого» по стилистике, пласта. На наш взгляд, в этот пласт могут быть включены следующие явления тувинской музыкальной культуры, для удобства начального обзора сгруппированные по внешнему (количественному) признаку:

- сольное песенное исполнительство (изредка дуэтное), опирающееся на самые разные типы песен, в т. ч. те, что в народе называют «*чоннуң ырлары*» (считаются народными, поскольку авторы неизвестны, но к сфере фольклора их отнести таюке проблематично), «*чакпыл ырлар*» («бесхозные» песни, относящиеся к андеграундному пласту — запрещённые ранее, а также сочинённые бывшими заключёнными"), песни в стилистике самодеятельного песнетворчества (широко развитые со времен советской Тувы), также — песни бардовского типа (автор — поэт, композитор, певец и аккомпаниатор в одном лице), сугубо эстрадные (исполняющиеся, как правило, под фонограмму), в т. ч. экспериментального типа (обработки этно-материала в эстрадной, джазовой манерах);

- творческие музыкальные коллективы, представленные разными типами: вокально-инструментальным ансамблем эстрадной направленности (ВИА); джаз-бендом; рок-группой; коллективом синтетического типа (этноисполнитель™ в сочетании с профессионалами эстрады, джазменами, рокерами, рэпперами и т. п.).

Говоря о так называемых «бесхозных», тюремных песнях, следует учитывать их социально-культурную значимость в реальных условиях постсоветского общества с его повышенной степенью криминализации. По понятным причинам, в советский период данный слой музыкальной субкультуры («музыкального быта», за изучение которого ещё в 1920-х гг. так ратовал Б. Асафьев¹⁰¹, предлагавший свою модель образования музыковедов и музыкальных критиков) до настоящего времени был вне поля зрения исследователей¹⁰². В усло

⁹⁹ Народная терминология, обозначающая песни подобного типа, взята нами из статьи филолога, сотрудника ТИГИ О. Саая. См.: *Саая О.М. Язык поэтических текстов тувинских песен (постановка проблемы)*// Культура, искусство и образование в регионах Сибири: сб. ст. / сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 62.

¹⁰⁰ Имеется ввиду музыкант, владеющий традиционными инструментами и народными стилями пения.

¹⁰¹ В 1990-х гг. работы в данной области стали появляться более активно, см., например: издания Ростовской консерватории им. С.В. Рахманинова (Бытовая музыкальная культура: история и современность: тез. докл. науч. конф. Ростов н/Д, 1995; Музыка быта в прошлом и настоящем: сб. ст. Ростов н/Д, 1996), Екатеринбургской консерватории им. М.П. Мусоргского (*Мешкова А., Коробова А. Массовая музыкальная культура XX века. Екатеринбург, 2004*) и др.

¹⁰² В качестве примера возможного музыкально-стилистического анализа так называемых «блатных» песен укажем статью: *Крыловская И.И. «Запрещённые*

виях Тувы стилистика подобных песен оказалась тесно связанной с элементами традиционного фольклора, самодетельной и бардовской песни или рок-стилистикой, что демонстрируют образцы песенного творчества **Владимира Ойдупаа, Александра Саржат-оола и группы «Амыр-Санаа»**¹⁰³. Например, В. Ойдупаа стал основателем своего авторского стиля горлового пения, характерными чертами которого является пение под баян (нередко с привязанными к нему колокольчиками) и некоторые звукоприёмы (в т. ч. что-то вроде техники губных репетиций, создающих звучание типа «биб-биб-би»), З. Кыргыс рассматривает стиль Ойдупаа как форму модернизированного фольклора. С. Хертек называет Ойдупаа «тувинским Высоцким»¹⁰⁵. На наш взгляд, стиль Ойдупаа лежит на пересечении нескольких направлений, относясь в целом к сфере авторского творчества, а не фольклора¹⁰⁶. Отметим, что названные музыканты имеют достаточно широкую аудиторию слушателей, что объясняется актуальностью и социальной востребованностью затрагиваемых в их творчестве тем, а также особым складом собственно музыкальной стилистики, воспринимающейся контрастно по отношению к «попсе», с её типичными примитивными песнями про «*ыиакшыл*» («любовь») — сентиментально-слезливыми и содержательно-поверхностными.

В то же время подростково-молодёжная аудитория, с её характерным стремлением быть интегрированной в мировое пространство, активно и вполне успешно осваивает новые формы **городской молодёжной масскультуры**. Тувинские рэпперы используют в своих композициях как родной, так и русский язык, густо «приправляя» текст современным молодёжным сленгом. Рэп, а особенно хип-хоп (направление синтетического типа, объединяющее искусства танца, слова и рисования - брейк-данс, МС и граффити) - виды творчества, дающие возможность максимально энергичного (в т. ч. и мышечного) самовыражения, к тому же не имеющие этнических границ—универсальные, позволяющие подросткам идентифициро-

песни»: к проблеме стиля// Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: сб. материалов науч. конф. / ДВГАИ. Вып. 13,14. Владивосток, 2007. С.165-169.

¹⁰³ Само название данной группы уже говорит о содержательном наполнении творчества образами, выходящими за рамки асоциальной романтики: легендарная фигура Амыр-Санаа с давних пор воспринималась тувинцами как символ грядущих перемен, несущих народу освобождение.

¹⁰⁴ Кыргыс З.К. Тувинское горловое пение: этномузыкальное исследование. Новосибирск, 2002. С. 181-133.

¹⁰⁵ Хертек С. С. Тувинская рок-музыка и творчество группы «Ят-Ха»: дипломная работа. Красноярск, 2005.

¹⁰⁶ Стиль Ойдупаа в исполнении молодых хомеистов — Игоря Кошкендея или БаДы-Доржу Ондара — приобретает новое художественное наполнение, переходя из области суб-культуры в сферу искусства.

вать себя как граждан планеты Земля, выйти за рамки привычных представлений о месте своего существования в мире¹⁰⁷. В рамках этих течений «пишутся» собственные аудио-альбомы, проводятся «тусовки», концерты и фестивали¹⁰⁸. В музыкальном плане названные направления наиболее удачно представлены в творчестве молодого коллектива духового оркестра — сказываются фактор профессиональной музыкальной подготовки, опыт концертных выступлений, помощь профессионального хореографа. В данном случае можно наблюдать модуляцию стилистических средств «рэп» и «хоп-хоп» из области субкультуры в сферу профессионального искусства.

Что касается **эстрадного направления**, то количество исполнителей и групп в период 1990-2000-х так возросло, что перечислить их все пока не представляется возможным. Большая часть эстрадных певцов — любители, стремящиеся реализовать свою потребность в художественном самовыражении (а также личные амбиции) на концертной эстраде. Отсюда — общий низкий уровень тувинской эстрады в настоящее время, резко контрастирующий с периодом 1980-х гг., когда, к примеру, с ВИА «Аян» работали специалисты (вт.ч. из Ленинграда): формировали разнообразный репертуар, продумывали сценический имидж артистов, заставляя последних постоянно заботиться о своей «форме»¹⁰⁹. Вполне закономерно, что качество современной тувинской эстрадной песни во многом зависит от профессионализма исполнителя, среди которых (по понятным причинам) выделяются артисты театра и филармонии — Станислав Ириль, Луиза Мортай-оол, Эльвира Докулак, Софья Кара-оол, Сай- даш Монгуш, Ляна Ондур и др. Удалось найти свой имидж Юлиане Ондар, Ерлану Аскарбекову, Сайлык Омму, исключительно талантливым (к сожалению, рано ушедшим из жизни) Римме Сарыг-Хуурак и Аясу Данзырыну. Наиболее заметно недостатки и достоинства тувинской эстрады вскрываются на конкурсах, превышающих уровень республиканского¹¹⁰ — к примеру, «Звёзды белого месяца» (Улан-Удэ), где успех выпал на долю Аяса Данзырына, а также эстрадных групп

¹⁰⁷ Как характерный знак подобного творческого самоопределения, в названиях групп фигурируют англоязычные обозначения.

¹⁰⁸ В частности, назовём известный нам CD-альбом «Свет во мраке» Менди Наксыла (Dikenzen Fen Feodal Meba), а также отметим некоторые успехи: на всероссийских Дельфийских играх в 2003 г. в Волгограде в номинации «граффити» бронзовой медалью был награждён студент сельхозтехникума Артыш Сарыгнава; на всероссийском хип-хоп фестивале «Energy-2006» в Челябинске группа тувинских брейкеров «Boozoot crew» заняла II место.

¹⁰⁹ Солисты ВИА «Аян» - Надежда Шойгу, Галина Сюрюн, Демир-оол Ке- жиктиг — и по сей день сохранили все перечисленные качества профессиональных эстрадных исполнителей, продолжают успешно выступать.

¹¹⁰ Среди республиканских самым авторитетным конкурсом эстрадной песни периода 1990-х был «ХовуАксы».

«Чако-Хаос», «Сеалай»¹¹¹, или международном конкурсе «Мелодии Саянских гор-2001», проводимом в Кызыле, где, напротив, тувинские «звёзды» явно уступали монгольской певице Алтанцэцэг Жаран-тай¹¹². Очевидно, что явного сдвига в данной сфере ожидать в Туве не придётся до тех пор, пока большинство певцов не поймут, что эстрада — это искусство, требующее специальных знаний, навыков и обязательного участия специалистов самого разного профиля (композиторов, аранжировщиков, репетиторов по вокалу, хореографов, имиджмейкеров)¹¹³. При этом композиторские удачи в этой сфере налицо: хотелось бы отметить выразительные по мелодике и гармонии эстрадные песни А. Йомужап, Н. Лопсан¹¹⁴, А. Монгуш, С. Сарыглар, У. Хомушку, Ч. Комбу, Л. Куулар (Дамбаштай) и др. молодых авторов. В последние годы, что весьма радует, наметились положительные сдвиги в исполнительской сфере: тувинские певцы Сайдаш Монгуш и Сайлык Оммуны были признаны лучшими на «засаянских» конкурсах эстрадной песни (в Хакасии и Башкирии)¹¹⁵.

Характерная для советского поколения «шестидесятников» **бардовская песня** в Туве проявилась с некоторым опозданием, но, начиная приблизительно с середины 1970-х гг., прочно заняла свою «нишу» в музыкальной жизни. По понятным причинам этот жанр был инициирован русскоязычными исполнителями и во многом благодаря туристическому движению¹¹⁶. Среди бардов Тувы сейчас осо

¹¹¹ Группа «Чако-Хаос» объединяет артистов филармонии: лидер-певец В. Ко-пуш выгодно смотрится на фоне бэк-вокала танцовщиков-профи (А. Мандан-Хор-луу, О. Даваа, Ч. Сандан). Темпераментное творчество «Чако-Хаос» — это своего рода хобби для профессиональных артистов, реализующих свой потенциал в форме молодежной масскультуры. Эстрадная группа «Сеалай» состояла из трех юношей-студентов КУИ (С. Монгуш, А. Ховалыг, А. Салчак), художественным руководителем, автором и аранжировщиком песен выступила композитор Н. Лопсан. Успех «Сеалай» складывался из имиджа «лирических парней» (весьма востребованного, как показал в свое время оглушительный успех «Ласкового мая»), гармоничного ансамблевого звучания, привлекательных внешних данных.

¹¹² В данном конкурсе автор была председателем жюри и имела возможность детального сравнения участников из Тувы, Алтая, Бурятии, Башкирии, Казахстана и Монголии.

¹¹³ Это важно также и потому, что со старших певцов берут пример младшие, в т. ч. участники популярного в Туве детского республиканского песенного конкурса «Хамнаарак» («Жаворонок»), усиленно копирующие новоявленных тувинских поп-звезд.

¹¹⁴ Натальей Лопсан выпущен весьма профессиональный лирический аудиоальбом «Сегтсипмтц ырлары» («Песни моей души»).

¹¹⁵ Певцы выпускают свои сольные альбомы (например, «Эзир-Карам» С. Оммуны).

¹¹⁶ Социальным слоем, в котором родилась российская бардовская песня, стала городская техническая и гуманитарная интеллигенция. С развитием промышленности и геологии в Советской Туве именно представители этих профессий (чаще всего приезжие русскоязычные специалисты), увлекавшиеся туризмом, были основными носителями бардовской песенной культуры. Социально-обще-

бо известны **Сергей Сокольников** (бывший артист русской труппы театра) и **Александр Сапелкин** (музыкант-любитель). Немного позже в этой стилистике также стали работать авторы, принадлежавшие протестантским направлениям христианства: Константин Деханов и Сайдаш Момбужай¹¹⁷. В последние годы в стилистике, весьма близкой направлению бардовской песни, стали появляться песни на тувинском языке, причём не только под традиционный гитарный аккомпанемент, но и под баян, например, весьма популярная в 2002-2004 гг. «*Тыва черим*» («Тува - земля моя») Андрея Монгуша. Наиболее проникновенное исполнение песни получилось в дуэте «чиргилчинцев»: А. Монгуш (баян) - И. Кошкендей (гитара). В этом случае, как и в подобных ему, музыкальная стилистика бардовской песни оказалась синтезирована с элементами народной и самодеятельной композиторской песни, а господствующим настроением стало лирическое высказывание, «излияние» души — важный, но далеко не единственный модус бардовского песнетворчества, однако весьма свойственный для традиционного музицирования тувинцев.

Джазовое направление развивалось в тувинской музыке несколько «пунктирно»: вначале, в период 1960—1970-х волна увлечения джазом охватила ряд музыкантов-любителей (особенно активно развиваясь в Айс-Довураке¹¹⁸), а также музыкантов-профессионалов академического направления — пианиста Вл. Тока, духовиков С. Олзей-оола, В. Кенденбиля и др., затем — в конце 1980-х проявилось в творчестве эстрадно-цирковой группы «*Чалыы-Назын*» («Юность»)¹¹⁹. С приездом в начале 1990-х в Туву Л.И. Карева джаз-

ственная роль бардовского песнетворчества в России раскрыта в исследовании историка А. Михайловской, см.: Михайловская А.Г. Российская авторская (бардовская) песня (Историко-этнологическое исследование): автореферат дисс.... канд. ист. наук. М., 2006.

Сейчас К. Деханов проживает в Новосибирске и принадлежит другой религиозной конфессии, но продолжает иногда выступать как бард с собственными песнями. Бывший скрипач, он очень хорошо владеет гитарой, а в стихах (как правило, философского содержания) демонстрирует высокий уровень экспрессии. С. Момбужай - талантливый аранжировщик, способный сочинять песни в эстрадной стилистике. Выпустил весьма удачный в музыкальном отношении авторский аудио-альбом песен религиозного содержания «На благодатную почву».

¹¹⁸ Как отмечает А. Кувезин, джазовое направление в среде ак-довуракских музыкантов было весьма массовым, оказывающим сильное влияние на Кызыл. Подвижником ак-довуракского джаза стал Красногор, из среды музыкантов местного ДК вышли, в частности, А. Бапа (сейчас больше известен как продюсер тувинских фольк-групп) и Богданов (работавший в ВИА «Аян»),

¹¹⁹ В 1987-1989 гг. группа «*Чалыы-Назын*» (в составе которой были С. Олзей-оол, А. Кувезин, С. Сокольников и др.) работала в Свердловске, исполняя джазовые аранжировки тувинских авторов (А. Чыргал-оола, Вл. Тока), сделанные свердловским музыкантом И. Киселевым. Как сообщает А. Кувезин, именно там Сокольников начал пробовать петь на тувинском языке (народные тувинские песни-*ни-кожамык*, также песни из репертуара В. Ойдупаа и группы «*Амыр-Санаа*»).

вал музыка получает дополнительный импульс (Вл. Тока и Л. Карев пишут много композиций в джазовом стиле для симфонического оркестра, джазовую манеру пения успешно осваивает Софья Кара-оол). Наконец, в последние годы джаз занял своё постоянное место в репертуаре молодого коллектива духового оркестра.

За пределами Тувы в стилистике модернизированного джаза (фри-джаза и фольк-джаза) с конца 1980-х успешно реализует себя тувинская певица **Сайын-Хоо Намчылак**, выпускница «Гнесинки» по классу народного пения¹²⁰. Глубокое знание фольклора, крепкая профессиональная школа, успехи на конкурсах, большой концертный опыт (в т. ч. в зарубежных гастроях) — всё это помогает артистке, находящейся в постоянном поиске, добиваться нетривиальных творческих результатов. Голос Сайын-Хоо — виртуозный инструмент широкого диапазона (свыше трех октав), который может звучать в яркой народной песенной манере тувинцев, монголов, народов Севера и др., может уподобляться звучанию музыкальных инструментов, создавать особые, неожиданные звуковые эффекты. Высокий профессионализм певицы востребован в различных творческих проектах отечественных и зарубежных музыкантов. Как пишет А. Петров, «В джаз она вошла через чёрный ход авангарда... Быть может, найдёт постепенно свою дорогу к дверям традиции?»¹²¹. Похоже, последнее проявилось в её авторском проекте — музыкальной сказке «Аржаана» (CD, 2005), сочинённой и озвученной самой певицей. Сайын-Хоо проживает за рубежом (в Австрии), имеет свой web-сайт, каждый её концерт на родине становится в Туве культурным событием.

Развитие **рок-движения** в Туве шло поэтапно. В результате проведённого исследования С. Хертек¹²² выделяет четыре этапа: 1) подготовительный (конец 1970-х-начало 1980-х гг.); 2) начальный этап существования собственно рок-музыки (с середины и до конца 1980-х гг.); 3) этап активной фольклоризации рок-музыки (с конца 1980-х до середины 1990-х гг.); 4) формирование индивидуального «лица» тувинского рока.

Среди первых рок-групп Тувы С. Хертек называет «*Чеди-Хаан*» («Большая медведица») и «*Арбай-хоор*»¹²³. К андеграундному року по музыкальной

¹²⁰ Сайын-Хоо (Саин-Хоо, Сайынхоо — варианты написания имени) также прошла поствузовскую стажировку по народному пению в Институте им. Гнесиных.

¹²¹ Петров А. Джазовые силуэты. М., 1996. С. 105.

¹²² Хертек С. С. Тувинская рок-музыка и творчество группы «Ят-Ха»: дипломная работа. Красноярск, 2005. Говоря о тувинском роке, мы опираемся на данную работу, однако, с рядом поправок и уточнений А. Кувезина.

¹²³ ВИА «Арбай-хоор», весьма популярный в 1970-х гг., сформировался из студентов КУИ. К своему юбилейному концерту один из бывших музыкантов ВИА, ныне директор РОМХШИ В.Д. Ондар выпустил CD («Песни легендарного ВИА "Арбай-хоор" 70-х годов XX века») с архивными записями 7 песен, в т. ч. «Арбай-хоор» К.-К. Ооржака («визитной карточкой» группы).

стилистике исследователь причисляет творчество группы *«Амыр-Санаа»*. Немалое значение для развития рок-музыки имела знаменитая Кызыльская «веранда» — танцплощадка городского парка культуры и отдыха: на ней выступали местные музыканты (в т.ч. Альберт Кувезин, Евгений Ткачёв, Альберт Доржу, Игорь Караваев, Сергей Сокольников), транслирующие (как говорят в этой среде, «снимавшие») творчество западных рок-групп. Развитие направления стимулировалось конкуренцией между музыкантскими силами гг. Кызыла и Ак-Довурака. Началом 2-го этапа С. Хертек определяет 1984 г. — время появления группы «Центр Азии» (руководитель Олег Сарыглар). В то же время в творчестве Александра Чавынчака зазвучал тувинский блюз, а за пределами Тувы, в Ленинграде, получил известность тувинский бас-гитарист Анатолий Сат, таюке — в деятельности группы «Предгорья Танды» стало проявляться направление арт-рока. В русле поп-рока шло творчество группы *«Кара өдүрөктөр»* («Чёрные утки»), куда входили: Саин Монгуш, Орлан Дамба-Хуурак, Айдын Мортай-оол. Годы перестройки стимулировали рок-движение: появляется группа андеграунд-ного типа «Год Дракона» (лидер Игорь Дулуш), возникают формы «уличного рока». На перекрёстке главных улиц в центре Кызыла (так называемом «Арбате») стали устраиваться рок-фестивали (организатор Орлан Дамба-Хуурак). На них с композициями на тексты остросоциальной тематики выступали разные группы, число которых порой доходило до 30. В 1989 г. был проведён первый республиканский музыкальный рок-фестиваль «Центр Азии». Далее фестиваль проводился в течение четырех лет. Появление нового направления типа «андеграунд-авангард» связано с деятельностью молодёжного театра *«Кузел»* («Мечта»), Деятельность самого театра, его репертуар, роль музыки в спектаклях, направление режиссуры (художественный руководитель — приехавший из Москвы Вреш Милоян, также Алексей Ооржак) в чём-то напоминали столичный Ленком. Были попытки постановок спектаклей в жанре мюзикла с тувинской тематикой. Так, при театре *«Кузел»* появляется группа «Биосинтез». В составе: Сергей Сокольников, Рафик Бабаян, Евгений Ткачёв, позже — Геннадий Чамзырын, Мерген Монгуш, Игорь Караваев, Альберт Доржу. С ними вместе музицировал и сам Вреш Милоян. Наиболее яркое выступление «Биосинтеза» — на фестивале современной музыки «Табык» (Якутия, 1989). Именно тогда Геннадий Чамзырын (ранее возглавлявший поп-группу *«Меңги»*) использовал псевдоним Гендос, под которым известен сейчас.

В 1990 г. из состава уже распавшегося «Года Дракона» возникла группа под названием «Интернат»¹²⁴. В первоначальном составе ансамбля было более 20 человек, среди них: Игорь Дулуш, Александр Чавынчак, Октябрь Саая, Алексей Сарыглар, Софья Кара-оол, Тимур и Амир — братья Игоря Дулуша, Андрей Чымба, Аян Монгуш,

¹²⁴ Смысл названия объяснялся через сравнение с «общагой» как стилем и способом существования современной молодежи.

Мерген Хертек. В таком составе ансамбль просуществовал недолго и записал один альбом¹²⁵. В стилистике «Интерната» появились новые для тувинской музыки элементы — к примеру, начальным составом группы, включавшим большую духовую секцию, осуществлялись попытки освоить джазовый свинг.

С 1994 г. на центральной площади Кызыла перед зданием и на ступенях фасада музыкально-драматического театра стал проводиться ежегодный рок-фестиваль, просуществовавший всего 3 года, но ставший ярким музыкальным явлением тех лет¹²⁶. Здесь впервые появляется русская группа «Адепт Хоре»¹²⁷, звучание которой напоминало иностранные группы «Iron Maiden», «Metallica», питерскую «ДДТ». Еще одним открытием этого фестиваля стала группа «Уер» («Наводнение»), в которой в качестве солиста впервые появляется Радик Тюлюш. Звучание группы имело лирическую направленность и по стилистике приближалось к поп-року¹²⁸. Наконец, в этих мероприятиях впервые принимает участие также группа «Ят-Ха». Большую роль в развитии всех видов музыки «третьего направления» позже сыграл фестиваль «Устуу-Хурээ», способствовавший «открытию» и признанию новых творческих сил Тувы, в т. ч. многих фольк-групп.

В 2000 году возникает группа под названием «**Gen-Dos**» («**Генетический компьютер**»), в состав которой вошли музыканты: Александр Медведев, Алексей Саая, Игорь Караваев и непосредственно сам **Гендос** (Геннадий Чамзырын). Выпущенный группой альбом «Shiso I. D.» (2000, Darky Music) по стилю приближается к звучанию западного хард-рока¹³⁰ в сочетании с горловым пением Гендоса в стиле *каргыраа*. Пожалуй, именно звуковые качества каргыра оказались наиболее близкими музыкальной экспрессии рок-стиля.

¹²⁵ Как отмечает С. Хертек, эта команда чем-то напоминала проект Гарика Сукачёва «Оркестр пролетарского джаза», созданный примерно в те же годы. К 1993 г. в ижуппе остались только 9 человек, сейчас «Интернат» обычно выступает узкосемейным составом (3-4 музыканта).

¹²⁶ Многие вспоминают, в частности, выступление Гендоса, выходившего на сцену с огромными цепями.

¹²⁷ Другое название этой группы «II Вариант». Группа просуществовала до 1999 года. В ее составе были: Михаил Скрипальщисов, Михаил Медведев, Анна Новикова и др.

¹²⁸ Группа была по преимуществу песенной, её особенностью было то, что она целиком состояла из ребят, вышедших из интеллигентных семей. В ее составе были: Буян-Маадыр Тулуш, Радик Тюлюш, Чингиз Сарыг-оол, Буян Ондар и (очень талантливый, но, к сожалению, рано умерший) Мерген Чаян-Хоо (кстати, воспитанный в музыкальной среде Ак-Довурака).

¹²⁹ С. Хертек также отмечает среди «открытий» фестиваля сатирическую команду «Ураанхай», русскую панк-группу из п. Каа-Хем «Ажырбас» (приблизительный перевод — «Ништяк!») и женский рок-ансамбль из г. Ак-Довурак «Онзагай» («Диво»),

¹³⁰ В энциклопедии русского рока стиль группы определен как био-панк.

Развитие рока в Туве шло по пути активных поисков самобытности, что в итоге дало результаты, принесшие тувинской музыке международное признание. Связано это, в первую очередь, с творчеством **рок-группы «Ят-Ха» (1992)¹³²** и её лидером **Альбертом Кувезиным**, который, в отличие от общепринятой в рок-группах специализации, сочетает в одном лице солиста-вокалиста и солиста-инструменталиста (в духе типичного для тувинской музыкальной традиции синтеза). Неповторимое каргыра Кувезина — также важнейшая составляющая музыкального имиджа его группы.

Истоком «Ят-Ха» стала фольк-группа «Кунгуртуг» (1991, руководитель А. Бапа). Годом ранее Альберт Кувезин принял участие в конкурсе «Голос Азии» в Казахстане (1990), где одним из судей был Брайан Ино. Он был так изумлён тувинским музыкантом, что учредил специальный приз за уникальный голос Кувезина¹³². Через пару лет «Кунгуртуг» (в которую входил Кувезин) меняет название на «Хун-Хурту», а лидером становится Кайгал-оол Ховалыг. Это было связано с уходом из ансамбля А. Бапа, который как продюсер заявил авторское право на первое название. Также группу покидает А. Кувезин, создающий свой проект с названием «Ят-Ха». Сказалось несоответствие творческих принципов и стилевых ориентиров: Кайгал-оол отвергал профессиональное вмешательство в сферу «чистого» фольклора, а Кувезина, наоборот, интересовало сочетание элементов тувинского фольклора с приёмами современной западной музыки. В первый состав, помимо Альберта Кувезина, игравшего на гитаре и ят-хе, входили: Евгений Ткачёв (ударные, кенгирге, дунгур), Кан-оол Монгуш (хоомей, игил, морин-хур), Алексей Саая (морин-хур), Алдын-оол Севек (хоомей, игил). В «Ят-Ха» в разное время входили также: Михаил Скрипальчиков, или Махмуд (бас-гитара), Сайлык Оммун (вокал, ят-ха), Радик Тюлюш (вокал, хоомей, морин-хур), английский музыкант Лу Эдмоне (бас-гитара). В последнее время группа опирается на трех музыкантов:

- Название «Ят-Ха» закрепилось за группой с 1992 года после выхода альбома с таким же названием. Музыкальный инструмент ят-ха, давший название этому проекту, получил распространение в Китае, Корее, Монголии, бытует также в Туве. Вначале группа постоянно использовала данный инструмент. Существует и другая версия происхождения названия группы. По словам создателя группы Альберта Кувезина: «Название группы “yat-kha” никак не связано с одноимённым музыкальным инструментом, который есть в Монголии и Бурятии. В нашем случае слово “yat-kha” берёт корни из старого тувинского слова “yadyu kha”, которое означает “бедный младший брат”. Почему так? Долгое время наша история пересекалась с Большими Странами, такими как Монголия, Китай, Россия, затем СССР и затем вновь Россия. Тува всегда была младшим братом и зависела от своих старших братьев. Самоирония и юмор неизменно были частью стиля нашей группы, этим и объясняется наше название» (Разрушая стереотипы [«Ят-Ха»] // Люди дела. 2004. № 9. С. 39).

¹³² Музыкальный критик Артемий Троицкий вообще отмечает только два уникальных голоса в мире — Л. Паваротти и А. Кувезина.

Отметим, что становление Кувезина как рок-музыканта связано с годами его работы в ВИА «Аян» (с 1983 г.), далее - в группе «Чалы-Назын», работавшей в Свердловске, где он участвовал в акциях местного рок-клуба, пересекался и входил в совместные проекты с музыкантами известных групп («Чайф», «Бригада С», «Настя», «Урфин Джюс», «Агата Кристи» и др.). Там же в конце 1980-х был презентован первый альбом, в котором были представлены авторские композиции Кувезина в духе панк-рока с текстами на русском языке, с использованием горлового пения и тувинской мелодики. Сам лидер группы считает, что именно в Свердловске и сложилось то, что сейчас именуется стилем «Ят-Ха». Горловое пение, опора на мелодические модели тувинского фольклора, сознательное избегание терцовой гармонической вертикали (использование трезвучий с пропущенной терцией и добавочной секстой, а также кварто-квинтовых комплексов), несколько рискованный, учитывая традиции рок-музыки, ритмический аскетизм (при котором синкопированные рисунки минимизируются, а то и вовсе избегаются), сочетание тембров акустической гитары, электро- и этноинструментов вкупе со звучанием разных языков (тувинского, русского, английского, французского) — из этих ингредиентов в процессе свободного творчества получился весьма своеобразный музыкальный «коктейль», создающий стилистическую оригинальность «Ят-Ха».

Группа «Ят-Ха» — самая известная тувинская рок-группа за рубежом, ведёт активную гастрольную деятельность¹³⁵. Выпущен десяток аудио-альбомов¹³⁴, есть свой web-сайт. Новым явлением в истории тувинской рок-музыки стали следующие международные проекты 2000-х: создание саунд-трека к знаменитому фильму 1928 года «Потомок Чингисхана» (режиссер Всеволод Пудовкин)¹³⁶; исполнение III части «Таёжной» симфонии Вл. Тока Чикагским симфоническим

• «Ят-Ха» — постоянный участник фестивалей «WOMAD» и «WOMEX». В 1996 г. альбом «Енисей-панк» оказался на II месте в «Мировых музыкальных чартах» Европы, победил в RFI «Recouvertes» и получил Гран-при. Также снятый на композицию «Дынгылдай» из этого альбома видеоклип выиграл в 1997 г. MIDEM Best Lo-Fi Video prize. В 1996 г. группе была присуждена I премия на конкурсе музыкальных видеоклипов в категории «Low budget» в Каннах, в 1999 г. — премия музыкальных критиков Германии, в 2002 г. «Ят-Ха» получила премию BBC Radio-3 в номинации «World Music» как лучшая группа Азиатско-Тихоокеанского региона.

¹³⁴ 1989 - «Призрак грядущей беды» (аудиокассета); 1992 — «Antropophagia» (CD и аудиокассета); далее - CD: 1995 - «Yenisei-Punk»; 1999 — «Dalai Beldin»; 2000 — «Aldyn Dashka»; 2001 — «In Europe live»; 2003 — «Tuva. Rock»; 2005 — «Re-Covers» (альбом кавер-версий с песнями таких групп, как «Toy Division», «Iron Butterfly», «Kraftwerk» и др.) и «Bootleg 2005» (концертный альбом), а также «Storm over Asia» (DVD soundtrack).

¹³⁵ В западном прокате идет под названием «Шторм над Азией». Также на основе музыки CD-альбома «Енисей-панк» был сделан саунд-трек к японскому боевику «The hit after dark» (режиссер R Китакура).

оркестром (дирижёр Давид А. Миллер) совместно с музыкантами «Ят-Ха»¹³⁶; участие А. Кувезина в постановке спектакля «Fire Island» экспериментального театра «3-Legged Dog» в Южном Манхэттене Нью-Йорка (апрель-май 2008 г.)¹³⁷, начатая им работа над музыкальным оформлением к художественному фильму якутского режиссера А. Борисова «Тайна Чингисхана» (к сожалению, по указанному в § 1 данной главы причинам оставшаяся неизвестной кинозрителю)¹³⁸.

Анализируя музыкальную стилистику «Ят-Ха» и используя в качестве материала риффы (один из важнейших элементов композиций рок-стиля) С. Хертек акцентирует внимание на проявлении в них национальной интонационности. В альбоме «Tuva. Rock» (который С. Хертек рассматривает как своеобразную вершину в творчестве группы) концептуальность целого содержательно выражена в иносказательно изложенной биографии самого Кувезина: «Мой предок — гунн и древний тюрк, древний уйгур и древний кыргыз, а также хакас, салчак и иргит [родовые имена в Туве. — Е.К.], что-то от монгола, а также — коммунист. А я — кочевник, играющий рок...». В этот альбом вполне органично вошла композиция «Coming Buddha Maitreya», сочинённая еще в Свердловске. Направление, в котором

1. В рамках фестиваля мировой музыки в Чикаго (сентябрь 2006 г.). Кувезин добавил к музыке Тока интродукцию, а также звучание горлового пения, игила в ряде мест, сопровождая симфонический оркестр игрой на акустической гитаре. Результат вдохновил дирижера Д.А. Миллера, пожелавшего впоследствии исполнить «Таёжную» симфонию целиком.

1. Спектакль по пьесе драматурга Чарльза Ми поставлен режиссером Кевином Каннингемом. Задуманное синтетическое действие сочетает элементы театра, стереокино, а также соучастие зрителей (находящихся в центре зала, как бы на острове). Роль Музыканта (включённую в общую драматургию) исполнял Кувезин, который «вживую» озвучивал предложенный исходный материал (в стилях блюз, кантри, рок), при этом аранжируя его на достаточно свободный состав (гитара, контрабас, труба, кларнет, разнообразные ударные этно-инструменты, также — 2 бэк-вокалистки из числа театральных актрис).

2. Говоря о Чингисхановской теме в творчестве тувинских музыкантов, следует вернуться к истории с фильмом Вс. Пудовкина. Основа фильма — роман Ивана Новокщёнова, сценарий был написан Осипом Бриком. В первоначальной версии это был немой фильм. Он шел 140 минут и имел много кадров из подлинной истории народов Центральной Азии. В конце 1940-х гг. фильм был реставрирован и переделан: была подобрана нейтральная музыка, были вырезаны оригинальные титры и кадры из истории жизни Алтая, Монголии и Тувинской республики (видимо, потому, что Тува уже вошла в состав Советского Союза). Всего из фильма оказалось вырезанным около 50 минут. Кувезин впервые увидел фильм в детские годы, по советскому ТВ, затем — в 1998 г. за рубежом (уже как «Шторм над Азией»). В 2000 г. на Лондонском фестивале «London's Horse Hospital», где вновь демонстрировался этот фильм, музыканты «Ят-Ха» играли живьём, иллюстрируя его немые кадры (вторично в Барбикан-холле Лондона в мае 2003 г., что нам посчастливилось наблюдать лично). В 2003 г. музыканты записали soundtrack фильма. Кинокритики отмечали, что «Ят-Ха» — быть может, единственные музыканты в мире, которые оказались способны понять и донести до зрителя всю глубину и драматизм содержательного плана этого фильма.

работает группа «Ят-Ха», разные критики современной поп-музыки именуют по-разному: этно-роком, фольк-роком, также — гоот-роком (от англ. root — «корень»), В России «Ят-Ха» нередко относят к панк- року (вероятно, из-за названия альбома «Енисей-панк»), Хотя музыкальной основой большинства композиций «Ят-Ха» является традиционная музыка (народные песни¹³⁹, инструментальные наигрыши, горловое пение), творческая эволюция группы, на наш взгляд, связана с постепенным преодолением фольклорного материала в сторону создания оригинальных авторских композиций. Добавим, что творчество А. Кувезина не ограничено рок-музыкой (в которой он, безусловно, выражается наиболее естественно): его перу принадлежит ряд песен, близких общероссийской бардовской стилистике и направлению самодеятельного песнетворчества в Туве¹⁴⁰.

Для большинства тувинских музыкантов «третьего направления» характерна особая стилистическая мобильность, позволяющая им гибко включаться в самые разные **творческие проекты международного характера**. Например, Альберт Кувезин несколько раз выезжал за границу для личного участия в совместных проектах с музыкантами западных групп «The Chieftans», «Trans Global Undergraund», «Asian Dub Foundation», «Shrieback» и др. Весьма показательным стал проект CD-альбома **«Вершки да корешки»**¹⁴¹, записанный в 1994 году в Амстердаме группой в составе: русские эмигранты — бывшие «питерцы» Алексей Левин и Владимир Волков, сенегалец Мола Силла и тувинский хомеист Кайгал-оол Ховалыг. Исполнительский состав — интернациональное и полистилистическое *pasticcio*: В. Волков — контрабас; А. Левин — аккордеон, препарированный аккордеон, рояль, дудка, хомус, шэн; М. Силла — вокал, конгома, халам, калимба; К. Ховалыг — вокал, хоомей, игил, хомыс, хомус, амырга. Любопытно, что вместе с традиционным тувинским материалом Кайгал-оол исполняет в этом альбоме раннюю песню А. Чыргал-оола «Лёгкий ветерок».

Название альбома расшифровывается авторами в форме притчи, отражающей характерные тенденции в современном течении World Music: «Растения скрывают свои корни (корешки), защищая их от холода и ветра, и, ничего не боясь, тянут свои ветви (вершки) к солнцу. Обе эти части

¹³⁹ Причём не только тувинские песни жанров *ырлары кожамык*, но и хакасские тахпахи (поскольку Альберт Кувезин по матери имеет хакасские корни), и русские песни — духовный стих старообрядцев «Содом и Гомора», широко известная «Ой, мороз» (органично связанные с личностью бессменного ударника группы Евгения Ткачёва, род которого происходит от местных старообрядцев). Пожалуй, единичным случаем является аранжировка авторской песни («Алдын дашка» А. Лаптана).

1. В частности, песни на слова местного поэта К. Емельянова («Лель», «Рождество», «Планета Тува», «Лавра», «Петербург» и др.).

¹⁴¹ Полное название альбома — «Настоящая жизнь растений. Вершки да корешки».

развиваются одновременно и в противоположных направлениях, поддерживая равновесие всего организма. Группа "Вершки да корешки" растёт таким же образом: корешки — носители древних культур Африки (Сенегал) и Центральной Азии (Тува), вершки — два русских европейца, выросших на джазе, классике и современной, написанной и импровизационной музыке. Вершки — уязвимые, прихотливые, устремлённые вверх органы, части единого тела, рождённые от корня. Корешки — закадычные, заземлённые, архаичные, изначальные источники» (из аннотации к CD).

Более десятка лет существует международный проект **«K-Space»** — группа, в которой объединились шотландский ударник Кен Хайдер, британский саксофонист Тим Хочкинсон и тувинский музыкант Гендос. В группе используются академические, электро- и этноинструменты. Стилистика «K-Space» синтезирует элементы западного джазового авангарда, некоторые элементы рок-музыки и тувинского фольклора, в частности, шаманских камланий¹⁴². Отметим, что на международные проекты подобного типа столь же охотно идут музыканты-хоомейсты (декларирующие свою ориентацию на сохранение традиции): годом раньше проекта «Вершки и корешки», где участвовал Кайгал-оол, состоялась интересная встреча одного из ведущих мастеров хоомея Конгар-оола Ондара с американским слепым блюзменом Полом Пенна¹⁴³. В результате родился совместный проект **«Genghis blues» («Чингис-блюз»)** — аудио-альбом и музыкальный фильм, удостоенный многих международных наград, а в 2000 г. номинированный на премию Оскар¹⁴⁴.

Русский рок в Туве развивается таким образом, что как бы акцентирует основные вехи становления самого движения¹⁴⁵. В конце 1970-х - начале 1980-х гг. в русле первых попыток освоения рок-стиля работают группы «Патефон», «Дилижанс», «Антарес», «Символ». Группа «Патефон» существовала в 1979-1981 гг., в её состав входили: Григорий Слесарев, Владимир Женгелович, Виктор Дресвянников, Сергей Кривоус, Евгений Ткачёв, Игорь Соболев. Среди ранних попыток, возникших до «Патефона», называют группу «Скифы» (с Алексеем Шойгу во главе и с русскими музыкантами в составе, в т. ч. С.

¹⁴² Как отмечает С. Хертек, Гендос создает образ странствующего шамана, а в некоторых композициях делается попытка имитации шаманского действия.

¹⁴³ В 2005 г. Пол Пенна скончался, его памяти посвящена одна из композиций группы «*Чиргилчин*», записанная в Калифорнии в том же году.

¹⁴⁴ См.: Донгак О. Хоомей - это проявление внутренних переживаний [интервью с К.Б. Ондаром] // Тува culture. № 2. С. 14-15.

¹⁴⁵ Информация о становлении русского рока в Туве получена нами от Владимира Якименко, Евгения Ткачёва и дополнена Альбертом Кувезиным. Беседа с В.Ю. Якименко, г. Кызыл, 5 августа 2006 г.; Беседа с А.Б. Кувезиным, г. Кызыл, сентябрь 2006 г.; Письмо от Е. Ткачёва, февраль 2008 г. (электронная почта). Личный архив Е. Карелиной.

воусом). Важным центром рок-движения в Туве, напомним, был г. Ак-Довурак, где проявили себя Красногор, Радостев и Мартынкин.

В тувинской филармонии в период 1970-х недолгое время существовал творческий коллектив по типу ВИА «Метелица». Расцвет ВИА на эстраде СССР в это время стимулировал создание любительских ВИА и в Туве, музыканты которых пытались «снимать» западные рок-композиции. Группа «Антарес» (в разное время входили: А. Надин, В. Быков, А. Астровидов, С. Пивоваров, Караваев, В. Якименко, А. Хабибуллин, В. Хомушку) часто выступала на «веранде» в парке, в ресторанах Кызыла, базировалась при городском ДК «Колос». Музыканты «Патефона» были известны также за пределами Тувы: выезжали с гастрольями на русский Север, в начале 1980-х работали в Новгородской филармонии. Строго говоря, эти группы являлись эстрадными ВИА, в какой-то мере осваивающими стилистические приёмы рок-музыки.

После распада «Антареса», в 1990-е гг. русский рок в Туве связан с творчеством группы **«Адепт Хоре»** (со старославянского — «Стремящийся к солнцу»), которое уже вполне соответствовало рок-направлению, но было больше ориентировано на западные образцы. Группа образовалась в 1992 г. в Кызыле и сначала называлась «Нон-облом». В первом составе играли Александр Медведев, Михаил Скрипальцов, Дмитрий Щербаков. Позже пришли Владимир Музалёв, Анна Новикова и др. В процессе стиль панк-рока уступил место хард-року. Группа выпустила 4 альбома («Non-Oblom», «Плата за грех», «В двух шагах», «Адепт Хоре») и была отмечена в энциклопедии по отечественной рок-культуре, наряду с «Ят-Ха» и «Gen-Dos»^{Mli}.

С середины 2000-х гг. в Кызыле в молодёжной среде, формирующей новое поколение любителей рок-музыки, выдвигается группа **«Yasabi»**, лидером которой является **Дионис Афоничев**. Состав «Yasabi», как и многих коллективов подобного рода, варьировался. Поначалу, наряду с Д. Афоничевым, в группу входили С. Марков, А. Таштандинова, К. Куцевалов, О. Дары-Сурун; в последние 2 года состав опирается на трех музыкантов: Дионис — автор текстов и музыки, аранжировщик, гитара, бас-гитара, синтезаторы; Татьяна Крыцина — ведущий вокал (голос с необычным тембром, который можно принять за голос юноши); Владимир Тригубов — вокал, бас-гитара. Вышедший в 2008 г. CD-альбом этой группы «Прелюдия и пустота» по стилистике явно апеллирует к отечественному року, в частности, творчеству группы «Агата Кристи»¹⁴⁷. Творческий процесс в группе допускает известную долю импровизационное™ (в т. ч. и в вокальной

¹⁴⁶ См.: Русский рок: энциклопедия / Всероссийская ассоциация рокеров. М., 2003. С.15,389,425.

¹⁴⁷ Например, в открывающей альбом «Прелюдия и пустота» композиции «Над морем», как и в ряде композиций «Агаты Кристи», использованы приёмы

партии). Лидер группы самостоятельно семплирует общий результат, владеет компьютерной обработкой звука, являясь автором слов и музыки всех композиций. Добавим, что с 2008 г. творчество Диониса заметно расширилось в стилистическом плане, благодаря созданию композиций в русле современных течений академической музыки¹⁴⁸.

Возникновение в последнее время такой новой формы филармонических концертов как *заседания клуба живой музыки* (руководитель клуба Игорь Дулуш) демонстрирует полноценную культурно-эстетическую включённость течений «третьего направления» в современную музыкальную палитру Тувы. Легализованные формы субкультуры, становясь частью филармонической жизни, заставляют участников «заседаний» (артистов клубных концертов) ощущать себя причастными сфере высокого искусства. По сути, клуб стал продолжением деятельности фестиваля «Устуу-Хурээ» в необычных условиях несколько академизированной городской культуры столицы Тувы. В рамках клуба проходят презентации новых творческих проектов как известных артистов и коллективов, так и любителей, осуществляются совместные «джемы» (коллективные импровизации), часто в условиях синтеза самых разных направлений.

На основе отмеченных процессов можно выявить две противоположные тенденции: обращённая внутрь этнокультуры (направленная на сохранение звукового этноидеала) и обращённая вовне, выходящая за рамки этнокультуры (интегрирующая тувинскую традицию в общемировые направления), которые переплетаются в сложном взаимодействии, создавая полистилистическое и полисинтетическое музыкальное пространство современной Тувы.

§ 4. Развитие музыкознания и музыкального образования

Процесс осмысления музыкальной культуры Тувы непосредственно связан с областью *музыкознания*, которое к настоящему времени представлено в республике исследовательскими работами нескольких направлений. Историю развития тувинского музы

цитирования и резкого стилистического контраста: после звучания органной хоральной прелюдии Баха (как это сделано в фильме А. Тарковского «Солярис») идёт речитатив (цитата из фильма), переходящий в музыку Диониса.

¹⁴⁸ Толчком послужило участие в Сибирском фестивале современной музыки в Красноярске (ноябрь 2008 г.), в рамках которого состоялось знакомство с творчеством сибирских и московских композиторов (В. Сенегина, Ю. Юкечева, М. Броннера, Ф. Караева и др.). В результате Д. Афоничев сочинил ряд произведений, среди которых отметим: «Гримасы Фортуны» для оркестра русских народных инструментов, «Созерцание огня» для флейты и маримбы, «Bag-a-o» - сюиту в трех частях для электрогитары и 18 электронных инструментов (вдохновлена тибетской «Книгой мёртвых»), цикл из 8 электронных миниатюр «Космическая Одиссея-2009».

кознания, на наш взгляд, можно разделить на три этапа: 1) подготовительный (работы приезжих специалистов до 1970 г.); 2) средний — период становления (первые работы местных музыковедов в области музыкальной фольклористики, историко-теоретической направленности, а также работы приезжих специалистов в период 1970-1990-х гг.); 3) современный — период, отличающийся более интенсивным развитием разных направлений (в основном работы местных специалистов 2000-х гг.).

Как и в других национальных республиках, первыми в Туве появились работы по музыкальной фольклористике¹⁴⁹. Работая в музыкально-театральном училище ТНР в середине 1940-х гг., московский композитор **Алексей Аксёнов (1909-1962)** выполнял нотировки образцов тувинского фольклора, правда, в то время это делалось им с композиторскими целями. В период 1950-х А.Н. Аксёнов занялся тувинской музыкой уже как исследователь и под руководством Е.В. Гиппиуса подготовил *первую научную работу обобщающего характера о тувинском музыкальном фольклоре*¹⁵⁰. Ценность работы Аксёнова заключается в широте его исследования: охвачены основные жанры музыкального фольклора тувинцев, даны описания народных инструментов, классификация стилей горлового пения. Впервые тувинский музыкальный фольклор становится объектом теоретического анализа с позиций формообразования, ритмического и ладового строения. Уникальной частью исследования являются нотированные образцы, выполненные самим Аксёновым: их приводится в общей сложности 140 (80 примеров различных жанров и 60 вариантов). В нотных записях зафиксированы песни (*ырлар*), припевки (*кожамык*), сказка (*тоол*), горловое пение, инструментальные наигрыши. С исторической точки зрения такое представляют ценность: послесловие автора (где он рассказывает о годах работы в Туве и о своих информантах), а также фотографии сцен тувинского быта и природы — в приложении (выполненные частично

¹⁴⁹ Начиная с рубежа XIX-XX вв. во многих исследовательских публикациях путешественников (этнографов, географов и др. специалистов) затрагивалась сфера песенной культуры тувинцев, особенно привлекал феномен горлового пения. Собственно музыкантские исследования в первой трети XX в. проводились композитором А. Анохиным, фольклористами Е. Гиппиусом и З. Эвальд. К первым нотировкам тувинского фольклора можно также отнести работу С. Коровина, хотя считать её исследовательской всё же было бы натяжкой.

¹⁵⁰ *Аксёнов А.Н. Тувинская народная музыка / ред., предисловие Е.В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. 256 с.* В своём предисловии Е.В. Гиппиус даёт высокую оценку работе А.Н. Аксёнова, в частности, говоря о разделе, посвящённом горловому пению: «Эта часть труда Аксёнова в полном смысле слова - научное открытие, тем более важное, что, не ограничиваясь объяснением технологии сольного двухголосного горлового (или, точнее, гортанного) пения тувинцев, Аксёнов устанавливает её родство с технологией игры на губном варгане (*Maultrommel*) - инструменте, известном всем тюркоязычным народам Сибири» (Там же. С. 11-12).

экспедицией Института Этнографии АН СССР, частично РГ. Мироновичем). К концу XX века данная монография стала библиографической редкостью, поэтому осуществление повторного (репринтного) издания (Кызыл, 2004) оказалось весьма актуальным.

В год выхода книги А. Аксёнова в Туве также появляется *первая работа местного музыканта* (композитора), в которой автор — Саая Бюрбе (р. 1924) — изложил свой взгляд на ту же сферу, но в более общем, обзорном, виде¹⁵¹. Хотя по степени научной значимости названные работы несопоставимы, важно, что осмысление тувинской народной музыки проявилось в 1960-е гг. также «изнутри», причём со стороны фактического носителя традиции, каковым является Саая Бюрбе.

В начале 1970-х гг. формируется область интересов будущего ведущего музыковеда-фольклориста Тувы **Зои Кыргыз (Нурсат, 1945 р.)**. Получившая образование на дирижёрско-хоровом отделении Кызылского музыкального училища, а затем в Улан-Удэнском институте культуры, она вскоре определилась с главным делом своей жизни, которую, в итоге, посвятила изучению тувинской народной музыки. Зоя Кыргыз стала ученицей Е.В. Гиппиуса¹⁵², у которого прошла настоящую школу научной фольклористики, позволившую ей впоследствии добиться серьёзных научных результатов. Работа в секторе фольклора ТНИИЯЛИ, участие в экспедициях по сбору материала углубили научные интересы Кыргыз. Прекрасное знание многих сторон родной культуры при свободном владении родным языком способствовали профессиональной успешности З.К. Кыргыз как фольклориста¹⁵⁴. Впрочем, при необходимости Зоя Кыргыз бралась также за материал, связанный с композиторским творчест-

1. Бюрбе С.М. Музыкальный фольклор тувинцев // УЗ ТНИИЯЛИ. Вып. XI. Кызыл, 1964. С. 296-304.

¹⁵² В постсоветский период композитор опубликовал в местной прессе развёрнутую статью в трех частях на родном языке, посвящённую развитию тувинской музыки: 1-я часть посвящена тувинским музыкальным инструментам, 2-я часть — историческому обзору этапа 1920—1950-х гг., 3-я содержит очерки жизни и творчества ведущих композиторов (А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, С. Бюрбе, Х. Дамба). См.: Бюрбе С. *Тываньц музыка культуразыньц сайзыралы* [= Развитие тувинской музыкальной культуры] // Тыва Республика. 2001. 6 сентября, 4 и 11 октября.

¹⁵³ Судьбоносная встреча с Е.В. Гиппиусом произошла благодаря коллеге — З. Казанцевой, которая, будучи в командировке в Москве по вопросам творчества Р. Кенденбиля, добилась консультации у Е.В. Гиппиуса и показала ему как свои музыковедческие опыты, так и первые работы З. Кыргыз. Ознакомившись с ними, маститый музыковед предложил обоим продолжить учёбу у него в аспирантуре. З. Казанцева, всегда увлечённая сферой композиторского творчества, не согласилась заниматься тувинским фольклором и поэтош не воспользовалась шансом продолжить учёбу в Москве под руководством Е.В. Гиппиуса.

¹⁵⁴ Среди первых серьёзных работ: *Кыргыз З.К. Жат частушки (припевки)* в музыкальном творчестве тувинцев // УЗ ТНИИЯЛИ. Вып. XVI. Кызыл, 1973. С. 117-136.

вом или музыкальной культурой Тувы в целом¹⁵⁵. В 1985 году Зоя Кыргызовна защитила кандидатскую диссертацию по теме «Тувинская традиционная вокальная музыка»¹⁵⁶, став *первым тувинским музыковедом с учёной степенью*. Материалы диссертации стали основой для монографии «Песенная культура тувинского народа» (Кызыл, 1992). Кыргыз продолжила исследование Аксёнова, расширила круг рассматриваемых фольклорных жанров, предложив классификацию по принципу «приуроченных» и «неприуроченных». Автором составлена таблица типов строфических форм тувинских традиционных песен. Отдельной главой специально рассматривается история изучения тувинской народной музыки. Исследование также содержит 76 котируемых образцов, среди которых — впервые представленные образцы обрядовых жанров.

С именем Зои Кыргыз прочно связаны история фольклорного ансамбля «Тыва» и международных научных симпозиумов по хоомейю. С 1990-х гг. З. Кыргыз сосредоточила свои усилия на изучении горлового пения, возглавив организованный ею Мелсдународный научный центр «Хоомей»¹⁵⁷. Музыковед весьма активно публиковалась, но главным итогом её научной деятельности следует признать монографию 2002 года о горловом пении тувинцев¹⁵⁸. На этом материале в 2007 г. в Новосибирской консерватории была защищена докторская диссертация¹⁵⁹ (научный консультант — профессор *UsS* к *III-я t'ueBejctfu*), и З.К. Кыргыз стала *первым доктором искусствоведения* в Туве.

Исследования Кыргыз по песенному фольклору в период 1980-х дополнились работой **Валентины Сузукей (1954 р.)** о тувинских *традиционных музыкальных инструментах*¹⁶⁰. В трёх её главах, посвященных музыкальным инструментам (1-я), трудовым (2-я)

¹⁵⁵ См., и частности: *Кыргыз З.К.* Тувинская музыка наших дней // УЗ ТНИИЯЛИ. Вып. 17. Кызыл, 1975. С. 140-147; *Иурсат З., Курченко А.* Тува музыкальная [О. Д. Хуреш-ооле и его симф. произв.] // Музыкальная жизнь. 1977. № 21. С. 4- 5; *Кыргыз З.К.* Тувинская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981. С. 627-628.

¹⁵⁶ См.: *Кыргыз З.К.* Тувинская традиционная вокальная музыка (опыт этно-музыковедческого исследования): автореферат дисс. ... канд. иск. (специальность 17.00.02) / ЛГИТМиК. М., 1985. 17 с.

¹⁵⁷ К сожалению, МНЦ «Хоомей» не стал базой для развития музыковедческой школы З. Кыргыз - своих непосредственных учеников первому тувинскому этномузыковеду воспитать не удалось.

¹⁵⁸ *Кыргыз З.К.* Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование / отв. ред. И.В. Мациевский. Новосибирск, 2002. 236 с.

¹⁵⁹ См.: *Кыргыз З.К.* Горловое пение как целостное явление традиционной музыкальной культуры тувинцев: автореферат дисс. ... док. иск. (17.00.02)/ МНЦ «Хоомей»; НГК им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2007. 44 с.

¹⁶⁰ *Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты / ТНИИЯЛИ. Кызыл, 1989. 144 с.

и обрядовым (3-я) инструментам, описываются: этимология названий, строение, традиционные способы изготовления и бытования. После Аксёнова новым шагом стало включение в орбиту исследования ряда звуковых орудий и игрушек (*эдиски, кош-согун, ча, хирлээ* и др.), а также расширение сведений об обрядовых (шаманских и ламаистских) инструментах Тувы. Ценной частью книги является собранный автором полевой материал — легенды, предания, народные песни и загадки о музыкальных инструментах. К сожалению, в книге нет ни одного нотированного примера. Обращение к теме диктовалось, видимо, тем, что своё музыкальное образование В. Сузукей получила как инструменталист (специализация «народные инструменты» на отделении культурно-просветительской работы КУИ, далее в Московском институте культуры). Склонность к научной деятельности привела её к исследованиям традиционной тувинской музыки, в первую очередь инструментальной, вскоре — к формулировке идеи бурдонно-обертонового музицирования¹⁶¹, проявляющегося также в искусстве горлового пения. На этом материале автор в 1995 году защитила в Ленинграде кандидатскую диссертацию (подготовленную под руководством известного учёного-инструментовед И.В. Мацеевского), став среди музыкантов Тувы вторым после З. Кыргыс кандидатом искусствоведения. Связав свою трудовую биографию с ТНИИЯЛИ (ТИГИ), В. Сузукей как сотрудник сектора культуры также стала разрабатывать проблематику соответствующего направления, что позволило ей в 2006 г. защитить в Кемеровском университете культуры и искусства докторскую диссертацию в области *культурологии* на тему «Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке»¹⁶² (научный консультант — профессор КемГУКИ Н.Т. Ултургашева¹⁶³). Своего рода итоговой книгой, в которой оказались воедино собраны тексты из предыдущих работ В. Сузукей, а

¹⁶¹ Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев/ ТНИИЯЛИ. Кызыл, 1993.95 с.

¹⁶² См.: Сузукей В.Ю. Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке: автореферат дисс... док. культурологии (специальность 24.00.01) / ТИГИ; КемГУКИ. Кемерово, 2006. 44 с. Материалы докторской диссертации представлены, в первую очередь, в монографии: Сузукей В.Ю. Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006. 207 с.

¹⁶³ Надежда Ултургашева (Монгуш) — этническая тувинка, бывшая ведущая и артистка хора ансамбля «Саяны», проживает за пределами Тувы. Её работы стали первыми, обозначившими в Туве область музыкальной культурологии. См.: Ултур- гашева Н. Т. Взаимосвязи религии и искусства «горлового пения» в этнокультурной истории Саяно-Алтая: автореферат дисс... док. ист. наук (24.00.02 — историческая культурология) / ХГУ. Абакан, 2000. 42 с.; Её же. Искусство «горлового пения» в этнокультурной истории Саяно-Алтая / отв. ред. Э.А. Абельтин. Абакан, 2000; Её же. Религия и музыкальный фольклор в этнокультурной истории народов Саяно- Алтая / отв. ред. Л.В. Анжиганова. Абакан, 2000.

также были широко привлечены материалы рукописного учебника Г. Осипенко и диссертации И. Цыбиковой-Даизын¹⁶⁴, стала монография «Музыкальная культура Тувы в XX столетии» (Москва, 2007). Определённая реферативность объясняет некоторую стилистическую неровность книги, однако не снижает её значения для широкой популяризации достижений музыкальной культуры тувинского народа.

Отличительными достоинствами двух ведущих учёных-фольклористов Тувы (З. Кыргыз и В. Сузукей) являются: опора на результаты экспедиций (материал «живых» полевых исследований, лично собранный в самых разных уголках республики), тесное общение с носителями традиционной культуры, глубокое знание языка и обычаев своего народа, целеустремлённость и высокая работоспособность. Отметим, что выдвинутые идеи бурдонно-обертонового музицирования (В. Сузукей) и типологии *хөрөктээр* (З. Кыргыз) уже стали своего рода «брендом» тувинских этномузыковедов. В среде тувинских учёных они выделяются активным участием в различных международных научных форумах, что способствовало установлению плодотворных контактов с зарубежными коллегами и значительно расширило международные связи¹⁶⁵. Всё это позволило не только заложить крепкую местную базу для дальнейшего изучения традиционной музыки тувинцев¹⁶⁶, но и достойно представлять тувинское музыкознание в мировом научном сообществе.

Фольклорное направление тувинского музыкознания было дополнено дипломной работой выпускницы Новосибирской консерватории **Натали Лопсан (1967 р.)** на тему «Песенная культура тувинцев» (1991), выполненной под руководством известного этномузыковеда Ю.И. Шейкина. Исследование выявляет типологические черты песенных напевов и опирается на расшифровки соб

¹⁶⁴ Имеется ввиду материал II главы «Музыкальная культура Тувы в период строительства социализма (1921-1991)», основанный на изложении материалов Г. Осипенко, а также раздел данной главы «Особенности музыкального языка композиторов Тувы» (С. 208-230), излагающий материал соответствующего раздела из диссертации И. Цыбиковой-Данзын.

¹⁶⁶ Этому также способствует то, что Зоя Кыргыз является представителем ЮНЕСКО в Туве.

1. Однако для дальнейшего развития этой отрасли науки в Туве необходимо осознать некоторые недостатки, имеющиеся в ряде работ ведущих местных этномузыковедов. Идущие, главным образом, от отсутствия профильного музыковедческого образования, а также недостаточной информированности в сфере современных достижений музыковедческой науки, они сказываются в слабой аргументной базе по отношению к выдвигаемым идеям музыкально-исторического и особенно музыкально-теоретического плана. Иначе говоря, каждый из ведущих тувинских музыковедов-фольклористов имеет свою строго определённую исследовательскую область (традиционная вокальная либо инструментальная музыка тувинцев), попытки выхода за пределы которой не всегда получаются в достаточной мере убедительными.

ранного автором экспедиционного материала в различных районах Тувы, дополняя, хотя и не внося существенных новых элементов к работам З.К. Кыргыс. Основной областью своей профессиональной деятельности Н.А. Лопсан избрала композиторское творчество и исполнительство, став известным в республике автором эстрадных песен, инструментальных пьес учебно-педагогической направленности и пианистом-концертмейстером¹⁶⁷. Полученная фольклорная школа Ю.И. Шейкина дала свои положительные результаты в педагогической работе: Н. Лопсан стала первым профессиональным фольклористом в Туве, разработавшим специальные учебные курсы «Музыкальный фольклор народов Сибири»¹⁶⁸, «Фольклорная практика» и «Расшифровка народных песен», которые успешно преподаёт в КУИ.

С середины 1970-х гг. стали появляться первые работы о композиторском творчестве Тувы. В историко-теоретических статьях В.Л. Сапельцева, З.К. Казанцевой, А.П. Курченко и В.И. Борисенко объектом анализа стали творческие достижения молодой композиторской плеяды, затрагивались вопросы истории жанров, музыкального языка (в том числе гармонического стиля, формообразования). В духе времени также рассматривалась проблема национального и интернационального. Достаточно остро, критично освещались аспекты симфонизма и оперной драматургии. Определённую роль в стимулировании тувинского исторического музыкознания также сыграли статьи приезжих специалистов, написанные для журнала «Советская музыка»¹⁶⁹. Важной частью музыковедческого багажа Тувы стали также дипломные работы выпускников Новосибирской хсонсерватории 1970-1980-х гг. — В.Г. Сибирцевой, В.И. и О.И. Борисенко, посвящённые, соответственно, композитору А. Чыргал-оолу, жанру симфонической поэмы в творчестве тувинских авторов и музыкальной жизни Тувы периода 1950— 1970-х годов¹⁷⁰. Музыковед **Валентина Сибирцева (1947 г.)** начала работать в Кызылском училище, ещё будучи студенткой Новосибир

¹⁶⁷ В годы учёбы в КУИ Н. Лопсан, будучи студенткой теоретического отделения, также занималась по классу специального фортепиано у В. Баскакова и брала уроки композиции у Х. Дамба.

¹⁶⁸ См., в частности: *Лопсан Н.А.* Региональный компонент в преподавании курса музыкального фольклора // *Культура Тувы: прошлое и настоящее: материалы науч.-практ. Вып. 1* / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 161-167.

¹⁶⁹ См., в частности: *Зив С.* Первый тувинский композитор [об А. Чыргал-ооле] // *Советская музыка*. 1958. № 6. С. 124-126; *Крымский С.М.* Письмо из Тувы [о недостатках в музыкальной жизни Тувы] // *Советская музыка*. 1965. № 4. С. 90-96.

¹⁷⁰ *Сибирцева В.Г.* Чыргал-оол - основоположник тувинской симфонической музыки: дипломная работа. Новосибирск, 1974 (рукопись); *Борисенко В.И.* Симфонические поэмы композиторов Тувы (путеводитель): дипломная работа. Новосибирск, 1982 (рукопись); *Борисенко О.И.* Музыкальная жизнь Тувы (70-80-е гг.): дипломная работа. Новосибирск, 1987 (рукопись).

ской консерватории, так связала свою дальнейшую судьбу с Тувой. Дипломная работа о Чыргал-ооле возникла в результате общения с композитором (впоследствии музыковед не раз проводила творческие встречи, посвящённые его творчеству). В дальнейшем она сосредоточилась на педагогической работе. Периодически В.Г. Сибирцева публикуется в местной печати, заинтересованно и профессионально освещая музыкальную жизнь республики. Талантливый музыковед **Владимир Борисенко (1947-1995)** тесно общался с тувинскими композиторами (в т. ч. дружил с Вл. Тока), сделал много клавирных переложений симфонических партитур своих коллег. Он вёл интенсивную педагогическую деятельность в КУИ, занимался собственным творчеством, к его авторитетному мнению при обсуждении новой тувинской музыки неизменно прислушивались. Музыковедческие работы опубликовал, к сожалению, немного¹⁷¹. Прибывший после окончания Новосибирской консерватории в 1964 г. на работу в Кызылское музыкальное училище (и связавший почти на три десятилетия свою жизнь с Тувой) профессиональный музыковед **Витольд Сапельцев (1932 г.)** быстро определил сферу своих исследовательских интересов — композиторское творчество и история развития музыкальной культуры Тувы. Его публикации, появившиеся уже в начале 1970-х гг., отличались крепким профессионализмом, основательностью подхода и фактически стали базой для дальнейшего развития исторического и теоретического музыкознания в республике¹⁷². Однако работ монографического плана музыковед не создал, хотя, будучи в период 1970-1980-х гг. ведущим музыковедом Тувы, членом Союза композиторов СССР и главой тувинского Музфонда, имел для этого самые широкие возможности. С 1990-х гг. профессиональная деятельность В. Сапельцева (по субъективным причинам) перестала иметь значение для Тувы¹⁷³. Среди первых местных профессиональных музыковедов в этой же облас

См., в частности: *Борисенко В.* Не для узкого круга [о симфонической музыке тувинских композиторов] // Тувинская правда. 1975. 1 июня; *Его же.* Тувинские композиторы сегодня // Тувинская правда. 1979. 6 октября; *Его же.* Чыргал-оол Алексей Боктаевич // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М., 1982. С. 262; Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991. С. 628; *Его о/се.* Зрелость композитора [творчество композитора Вл. Тока] // Тувинская правда. 1992. 16 июня.

¹⁷¹См., в частности: *Сапельцев В.Л.* Музыкальное искусство Советской Тувы // УЗ ТНИИЯЛИ. Вып. XIV. Кызыл, 1970. С. 53-65; *Его о/се.* Тува: рубежи музыкальной культуры // Муз. жизнь. 1978. № 24. С. 2-3; *Его о/се.* На пути к социалистической культуре: очерк о музыкальной жизни Тувы // Музыка Сибири и Дальнего Востока: сб. ст. Вып. 1. М., 1982. С. 80-119; *Его же.* Композиторы Тувы [А. Чыргал-оол, Р. Кенденбиль, Б. Нухов, Х. Дамба] // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 3. М., 1986. С. 144-181.

¹⁷³ В связи с печально известной историей вокруг тувинского Музфонда и переездом в Москву, В. Сапельцев фактически потерял наработанные в советские годы творческие связи с тувинскими коллегами.

ти начинает свою деятельность **Зинаида Казанцева (Деханова, 1945 р.)** — выпускница Кызылского музыкального училища, затем Новосибирской консерватории, которая сразу же сосредоточила своё внимание на творчестве тувинских композиторов и активно публиковалась в местной прессе¹⁷⁴. Ряд её газетных статей (о творчестве тувинских композиторов, деятельности симфонического оркестра, посвящённые вопросам музыкального образования) можно рассматривать как вклад в развитие историко-теоретического музыкознания Тувы. Среди публикаций З. Казанцевой тех лет следует выделить статью о симфонической музыке¹⁷⁵. Музыковед много сил отдавала педагогической работе, поэтому исследовательская деятельность в тот период отошла для неё на второй план, однако по-своему реализовывалась через концертно-просветительскую и музыкально-критическую сферы.

Наиболее значительным музыковедческим трудом среднего этапа по композиторскому наследию Тувы необходимо признать кандидатскую диссертацию «Формирование тувинской симфонической музыки: 1957-1980 гг.» (1985) и ряд публикаций по данной теме новосибирского музыковеда **Галины Осипенко (1938 р.)**¹⁷⁶ (которая также являлась научным руководителем четы Борисенко). Ею же подготовлены: учебник по тувинской музыкальной литературе (к сожалению, не изданный, оставшийся в машинописном вариан

¹⁷⁴ См., в частности: *Деханова З.* Рост не замедлил сказаться [заметки о тувинской симфонической музыке] // *Тувинская правда*. 1972. 23 июля; *Казанцева З.К.* Песнь о Туве [о 1-й симфонии Р. Кенденбиля] // *Тувинская правда*. 1973. 22 марта; *Её же.* Свидание с концертом-поэмой [о концерте-поэме для скрипки с оркестром А. Чыргал-оола] // *Тувинская правда*. 1974. 14 июля.

¹⁷⁵ *Казанцева З.К.* О тувинской симфонической музыке // *УЗ ТНИИЯЛИ*. Вып. XVI. Кызыл, 1978. С. 116-126.

¹⁷⁶ После окончания в 1961 г. Новосибирской консерватории Галина Анисимовна продолжила обучение в ГМПИ им. Гнесиных, где в 1967 г. закончила аспирантуру. В 1972-1976 гг. возглавляла музыковедческую секцию Сибирского отделения Союза композиторов СССР. Среди основных работ: *Осипенко Г.А.* Формирование тувинской симфонической музыки: 1957-1980: автореферат дисс.... канд. иск. / Ленинградская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Л., 1985. 21 с.; *Её же.* Тема прошлого и настоящего в симфонических поэмах тувинских композиторов // *По пути Великого Октября: к 60-летию Народной революции в Туве*: сб. ст. Кызыл, 1981. С. 131-141; *Её же.* Специфические черты формирования профессионального композиторского творчества в Туве // *Музыкальная жизнь, творчество, методологические проблемы музыкальной науки: тезисы науч. конф.* / сост.: Т.С. Макарова, Б.А. Шиндин. Новосибирск, 1982. С. 12; *Её же.* Тема современности в симфоническом творчестве тувинских композиторов // *Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля): межвуз. сб. трудов*. Вып. 1 / отв. ред. Н.И. Головнева. Новосибирск, 1983. С. 37-55; *Её же.* К вопросу форми-

5 *вания тувинской симфонической музыки* // *Музыкальная культура Сибири и Дальнего Востока: история и современность*: сб. ст. Новосибирск, 1983. С. 73-74; *Её же.* У истоков тувинского симфонизма // *Музыка России*: сб. ст. Вып. 5. М., 1984. С. 211-224.

те¹⁷⁷) и исторический очерк о становлении современной музыкальной культуры Тувы (с 1910-х до конца 1980-х гг.), вошедший в капитальный труд Новосибирской консерватории «Музыкальная культура Сибири» (1997)¹⁷⁸. Работы Г. Осипенко являются существенным вкладом в развитие тувинского исторического музыкознания, но в силу отдалённости музыковеда от Тувы не несут в себе ощущения «живой» музыкальной жизни — среды, в какой рождались статьи её тувинских коллег. Профессиональные, несколько отстранённые по тону публикации Г. Осипенко (чувствуется, что музыковед пишет о предмете, который ей не очень близок) долгое время были эталоном научных работ для тувинских авторов. Однако архивные документы в них практически не использовались: сбор исторического материала осуществлялся в основном в ходе личных контактов с ветеранами тувинской культуры, отсюда — выявленные нами в работах Г. Осипенко фактологические неточности. Несмотря на это, высокую значимость работ Г. Осипенко подтвердила жизнь — вплоть до последнего времени они выполняли важную роль главного музыкально-исторического исследования по Туве, а также ценились как источник специальной информации в этой области.

Важным событием, «подстегнувшим» развитие исторического музыкознания Тувы на современном этапе, стало издание в начале 2000-х гг. трёх научно-популярных монографий о первопроходцах Тувы в сфере авторского творчества — Р. Кенденбиле, А. Чыргал-ооле¹⁷⁹, В. Безъязыкове, выполненных З.К. Казанцевой¹⁸⁰. Сейчас

¹⁷⁷ Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994. 252 с. (машинопись). Ценной частью учебного пособия является нотное приложение, содержащее 215 примеров, часть из которых использована в книгах З. Казанцевой, а также в 3 разделе III главы нашей монографии. Рукопись своего учебника Г. Осипенко передала З. Казанцевой, сейчас рукопись хранится в кабинете тувинской музыки КУИ.

Музыкальная культура Республики Тува // Музыкальная культура Сибири. Новосибирск, 1997. Т. 3. Музыкальная культура Сибири XX века. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири середины 50-х — конца 80-х годов XX века. С. 392-435.

¹⁷⁹ Первой была задумана книга о Чыргал-ооле, макет которой был фактически готов уже в 1999 г., к празднованию 70-летия со дня рождения композитора. З. Казанцева привлекала к участию в своём проекте многих людей, которые предоставили материалы, поделились воспоминаниями. Для этой книги нами были специально выполнены три очерка (по симфонической поэме «Алдан Маадыр», песенному творчеству и театральной музыке). Автору-составителю удалось добиться признания своего труда: был получен Грант Президента РФ В.В. Путина в области культуры за 2001 год, на средства по которому была издана книга.

¹⁸⁰ Рождённый петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля / авт.-сост. З. Казанцева; ред. Е. Карелина. Кызыл, 2002. 92 с.; Чыргал-оол: жизнь и творчество / авт.-сост., вв гуп.ст., примечан. З.К. Казанцева; науч. ред. Е.К. Карелина. Кызыл, 2003. 188 с.; Казанцева З.К. Раненый орёл: документальная повесть о слепом музыканте / ред. Е. Карелина. Кызыл, 2003. 67 с. За эти работы музыковед была удостоена в 2004 г. Премии Председателя Правительства РТ в области музыкального искусства им. А.Б. Чыргал-оола.

музыковед начала подготовительную работу для книги о жизни и творчестве Вл. Тока¹⁸¹. Отличительной чертой манеры З. Казанцевой является неразделимость исследовательского и просветительского начал (идущая от богатой педагогической, лекторской и музыкально-журналистской практики), что выражается в стилистике её книг, написанных «живым» языком, доступным самому широкому читателю. При этом музыковед придерживается правила опираться на документную базу, тратя много сил на уточнения и поиск фактологических и хронологических данных. Благодаря нашему участию в этих проектах постепенно обрела ясность идея нового труда по истории тувинской музыки, а вдохновляющий пример исследовательского энтузиазма З. Казанцевой, занимающейся активным сбором документальных материалов, сразу направил наши усилия в русло работы с архивными источниками. В этом плане предлагаемую вашему вниманию монографию можно рассматривать как непосредственное продолжение музыковедческих работ З. Казанцевой.

Картину исследования академических жанров дополняет кандидатская диссертация **Инессы Цыбиковой-Данзын (1967 р.)** — этнической тувинки, проживающей в Бурятии — «Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая половина XX века)» (Улан-Удэ, 2004), защищённая по специальности «теория и история искусств» (17.00.09). Данная работа отличается основательностью подхода: впервые область фортепианного творчества в Туве получила столь комплексное освещение, в т. ч. с исполнительской стороны (что весьма ценно, поскольку автор — профессиональная пианистка)¹⁸². В орбиту рассмотрения также был включён ряд произведений молодых композиторов, из которых автору наиболее близкими оказались сочинения Ч. Комбу-Самдан¹⁸³. Однако теоретическое обоснование вопросов национальной специфики музыкального языка (особенно на материале сонаты Х. Дамба и сочинений молодых композиторов) нуждается, на наш взгляд, в корректировке, поскольку выдаёт нехватку автором специальных знаний в области современных композиторских техник и исторического развития мировой музыки в XX веке.

¹⁸¹ Начальный материал представлен в статье: *Казанцева З.К.* Человек века: к 65-летию композитора В.С. Тока // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: сб. материалов межрегион. науч.-практ. конф. / сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 135-139.

¹⁸² Материал диссертации стал основой монографии, подготовленной автором к изданию (мы очень надеемся, что эта работа, столь нужная в Туве, будет поддержана руководством ВСГАКИ, где работает автор, и скоро появится в печатном виде).

¹⁸³ Об этом также говорит тематическая статья: *Цыбакова-Данзын И.А.* Начало творческого пути. Композитор Ч. Комбу-Самдан // Композитор в современном мире: материалы Всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества», 11-12 ноября 2008 г. / ред.: Н.А. Еловская, М.В. Холодова. Красноярск, 2008. С. 155-162.

Таким образом, на современном этапе тувинским музыкознанием в достаточной степени освоены традиционная музыкальная культура и ряд областей композиторского творчества. Среди работ последнего десятилетия следует выделить дипломные работы молодых музыковедов (поколения 1970-х гг. р.) в новых для Тувы областях музыкознания: теории музыки (А. Монгуш, ДВГАИ) и массовой музыкальной культуры (С. Хертек, КГАМиТ). Традиционная музыка тувинцев стала материалом для диссертационных исследований соискателей кафедры этномузыковедения Новосибирской консерватории — в фольклорном (А. Кан-оол¹⁸⁴) и теоретическом направлениях (А. Монгуш¹⁸⁵). Плодотворно занимаются изучением современного состояния традиции горлового пения в Туве М. Бадыргы (Сундуй) и У. Монгуш (их работы были начаты в русле плановых исследований МНЦ «Хоомей»¹⁸⁶). На очереди — музыковедческий анализ, певческой культуры старообрядцев Тувы, к которым готовится Н. Баркова¹⁸⁷. Также продолжено *музыкально-культурологическое направление*, после докторских диссертаций Н. Ултургашевой и В. Сузукеей к диссертационным исследованиям в этой сфере приступили молодые аспиранты — С. Хертек¹⁸⁸ (РАГС)

¹⁸⁴ Область научных интересов Айланмы Кан-оол — региональные певческие стили. Под руководством доцента НГК, опытного фольклориста Г.Б. Сыченко она изучает песенную традицию южных районов Тувы, главным образом Эрзинского кожуна. В данном случае музыковедческая база знаний, полученная на теоретическом отделении Новосибирского музыкального училища, весьма удачно соединяется с профессиональной подготовкой в области народного пения (ВСГАКИ).

¹⁸⁵ В 2000-х гг. работы Аясмы Монгуш, посвященные проблеме интонационного структурирования в контексте традиционной модели и картины мира (ТММ и ТКМ) тувинцев, выполненные в аспирантуре ДВГАИ под руководством С.Б. Лупи-носа (Владивосток), привнесли совершенно новый ракурс в тувинское теоретическое музыкознание, однако впоследствии А. Монгуш изменила направление своих исследований (в русле школы С.П. Галицкой).

¹⁸⁶ Сейчас Марьятта Бадыргы возглавляет отдел Министерства культуры РТ, что значительно сокращает время для её научной работы, а Ульяна Монгуш, проработав в МНЦ «Хоомей» около года, покинула его, занявшись преподавательской деятельностью.

¹⁸⁷ Это будет возможным при содействии специалиста из НГК, медиевиста Казанцевой Т.Г., которая готовится к экспедиции по сбору материала в верховья Енисея.

¹⁸⁸ Исследование Сайданы Хертек (Сарыглар), которое впервые сделало объектом музыковедческого анализа рок-культуру Тувы, консультировалось нами на начальной стадии. Дипломная работа выполнялась под руководством известного красноярского композитора В.В. Пономарёва, который принимал непосредственное участие в фестивале «Устуу-Хурээ» как член жюри, имея возможность наблюдать те явления музыкальной культуры Тувы, о которых писала его дипломница. См.: Хертек С. С., Карелина Е.К. Рок-музыка в творчестве группы «Ят-Ха» // Культура Тувы: прошлое и настоящее: материалы науч.-практ. конф. Вып. 1 / ред.-сост. И.В. Подик. Кемерово, 2006. С. 105-111; Хертек С.С. Тувинская рок-музыка и творчество группы «Ят-Ха»: дипломная работа / Красноярская гос. академия музыки и театра. Красноярск, 2005. 86 с. (рукопись). Сейчас главным объектом исследований С. Хертек являются культурные процессы, происходящие в музыкальной жизни Тувы.

и А. Маликова¹⁸⁹ (КемГУКИ). По специальности «музыковедение» в профильных вузах обучаются недавние выпускники отделения теории музыки КУИ: Ч. Конгар-оол и Ш. Даржай (ДВГАИ), В. Шептана (КГАМиТ). Думается, перспективы развития тувинского музыкознания можно оценить весьма положительно, что, безусловно, напрямую связано с развитием специального образования.

В Туве так сложилось, что именно сфера **музыкального образования** является главной питательной средой, в которой не только рождаются будущие исполнители и композиторы, но и формируются основные музыковедческие силы. Собственно научной работой из музыковедов заняты только З. Кыргыс и В. Сузукей, из молодых — М. Бадыргы (МНЦ «Хоомей») и А. Монгуш (сектор культуры ТИГИ). Остальные занимаются научными исследованиями параллельно основной работе, будучи преподавателями КУИ. Возможность каждодневного тесного общения в среде коллег и студентов (также — непосредственной апробации идей в новых учебных курсах), увлечённость краеведческой тематикой, рост числа педагогов, получающих поствузовское образование, — всё это обусловило общий подъём научно-исследовательской работы коллектива КУИ, наметившийся в последние годы¹⁹⁰.

Однако в области музыкального образования современной Тувы есть весьма болезненные проблемы, связанные с упадком академических видов музыкальной культуры и общим снижением государственной поддержки в отрасли культуры в период 1990-2000-х гг.: в Кызылском училище искусств давно нет класса струнных инструментов (скрипки, виолончели), заметно сократилось число студентов фортепианного, теоретического, дирижёрско-хорового отделений, также по классам русских народных инструментов (баян, балалайка, домра). Сложность работы районных ДШИ, нехватка специалистов приводят к слабой общей подготовке будущих абитуриентов училища. Культурная ситуация в республике также сказывается на востребованности определённых музыкальных специализаций: так, в 1990-х гг. самый высокий конкурс был на отделение тувинских национальных инструментов КУИ, в 2000-х — на вокальное

¹⁸⁹ Анастасия Маликова занимается исследованием музыкально-культурных взаимодействий на примере фольклорных коллективов в условиях полиэтничного региона, каковым является Республика Тыва.

¹⁹⁰ Проводимые ежегодно, начиная с 2004 г., научно-практические конференции стимулировали активность всего коллектива КУИ: исследовательской работой занялись многие преподаватели и студенты. Это позволило осветить ряд неисследованных ранее вопросов (история фортепианного и хорового исполнительства в Туве, советский этап в истории тувинского национального оркестра, роль ряда личностей в развитии инструментального и вокального исполнительства и др.) и осуществить издания материалов конференций в трех сборниках КУИ: Культура Тувы: прошлое и настоящее: в двух вып. Кемерово, 2006; Культура, искусство и образование в регионах Сибири. Кызыл, 2008.

по специализации «народное пение». Специфическим фактором, усложняющим процесс профессионального образования, является недостаток общекультурного кругозора, слабое знание русского языка, отсутствие в нужном объёме музыкально-теоретических знаний (особенно у ребят, приезжающих из районов). Несмотря на это, заложенные в советские годы традиции и преподавательский труд дают свои плоды: в работе КУИ, РОМХШИ и некоторых ДШИ можно отметить ряд тенденций, говорящих о новом этапе развития музыкального образования в Туве.

В этой сфере формируется *новое поколение музыкантов-исполнителей академической школы*, которое готово достойно представлять сочинения тувинских композиторов. Среди молодых преподавателей, обладающих высоким исполнительским потенциалом, отметим пианистку Анай-Хаак Балбан-оол, певицу Эльвиру Докулак, домриста Николая Дамбаа, гобоиста Буяна-Маадыра Тулуша, флейтиста Эреса Тартан-оола. Успешно выступают в качестве пианистов также молодые композиторы Чойгана Комбу-Самдан и Урана Хомуш-ку. Заметным явлением концертной жизни Тувы последних лет стал **инструментальный квартет «КАНТ»** (2 домры малые, домра-альт, фортепиано), в который вошли педагоги КУИ (А. Дулуш, Н. Дамбаа, Т. Исакова) и бывшая выпускница класса А. Дулуш, артистка филармонии Н. Куулар. Артисты сами делают аранжировки, включают в свои программы музыку тувинских авторов. Отличительной чертой ансамбля стал яркий, «заводной» артистизм, который вкупе с высоким профессионализмом никого не оставляет равнодушным.

Особая роль принадлежит **Камерному хору КУИ**, которым руководит опытный хормейстер А. Саратовкина. В условиях 1990-х гг., когда художественная самодеятельность и хоровое исполнительство перестали быть столь массовым явлением, как в советский период, а государственный ансамбль песни и танца «Саяны» лишился своей хоровой группы, именно учебный хор КУИ фактически стал единственным взрослым коллективом¹⁹¹, продолжающим пропагандировать в Туве классический репертуар и хоровые партитуры тувинских композиторов¹⁹². Камерный хор училища стал основателем новой традиции — проведения ежегодного декабрьского концерта «Рождественские встречи», в котором также принимают участие детский хор сектора практики КУИ (хормейстер В. Ондар) и женский хор дирижёрско-хорового отделения КУИ (хормейстер Ч. Сат). Важную роль в пропаганде творчества тувинских композиторов выполняет хор отделения СКД и НХТ, нередко выступающий совмест

¹⁹¹ Помимо студентов КУИ, в хор входят энтузиасты старшего поколения — коллеги и бывшие выпускники училища, артисты ТМДТ.

¹⁹² Именно на базе этого коллектива в перспективе возможно создание государственного хора республики.

но с ветеранами ансамбля «Саяны» и руководимый Т. Даваа. Благодаря таким подвижникам, несмотря на отсутствие в Туве профессионального коллектива, местная традиция хорового исполнительства продолжается, стимулируя молодых авторов на создание хоровых партитур. Отметим также преподавателей, весьма успешно развивающих детское хоровое пение — Ю. Черникова (Кызылская ДМШ) и А. Ондар (ДШИ п. Хову-Аксы).

Важной чертой современного музыкального образования в Туве является внимание к *сохранению и развитию народных традиций* тувинской вокальной и инструментальной культуры. С открытием в КУИ в 1991 г. отделения тувинских национальных инструментов (ОТНИ), а в 2001 г. — специализации «народное пение» на вокальном отделении и созданием на их базе учебно-творческих коллективов (оркестра тувинских инструментов, фольклорных ансамблей «Чангы-Хая», «Сайдаяк») музыкальные традиции Тувы получили дополнительный импульс к развитию. Достаточно сказать, что преподаватели и студенты (как нынешние, так и недавние выпускники) этих отделений являются неперенными участниками (в т. ч. и организаторами) многих событий современной музыкальной жизни — республиканских и международных конкурсов и фестивалей («Хоомей», «Устуу-Хурээ», «Дынгылдай», «Дембилдей», «Игил Ак-оола», «Улустун ырызы», «Радуга искусств» и мн. др.), крупных творческих проектов (создание ТНО и ряда новых фольк-групп, постановка «Буян-Бадьргы»), научных конференций¹®. Невозможно представить жизнь коллектива РОМХШИ без детского фольклорного ансамбля «Сайзана» (худ. рук. М.М. Лопсан). В РОМХШИ и многих районных ДШИ действуют классы тувинских инструментов, в которых преподают выпускники ОТНИ КУИ. Создаваемые в ДШИ творческие коллективы нередко становятся заметным явлением музыкальной жизни республики, как, например, ансамбль ударных инструментов РОМХШИ «Ойна» (худ. рук. В.Д. Ондар), вносящий в общую звуковую палитру современной Тувы яркую латиноамериканскую «ноту». В § 1 этой главы отмечалось использование разных направлений мировой музыкальной культуры (в т. ч. её массовых жанров) в творчестве духового оркестра КУИ. Добавим также, что в последние годы в КУИ постоянно обучаются студенты из соседней Монголии, регулярно проводятся конкурсы монгольской песни,

Так появились исследования, посвящённые важным фигурам в истории музыкально-культурной традиции Тувы - Т. Балдан, Б. Гомбоеву, И. Хомушку, К. Там- дыну (см. сб. ст. КУИ). Добавим также студенческие доклады об известных хоомей- жи (конференция КУИ 2008 г.), подготовку преподавателем С.Б. Ондар доклада о жизни и творчестве А. Лаптана (конференция КУИ 2009 г.). Преподаватели

А. Кан-оол, А. Дулуш, С. Ондар, И. Дамбаа, Р. Шомбул также принимают участие в конференциях (как в Туве, так и за её пределами) по педагогической, исполнительской тематике.



Члены ТРО СКР (слева направо, сидят: С. Бадыраа, В. Сузукей, С. Бюрбе, Н. Лопсан; стоят: У. Хомушку, Л. Темир-оол, Е. Карелина, Б.-М. Тулуш, Ч. Комбу-Самдан, А. Монгуш), 2004 г.
(архив автора)



Музыковед З.
Кыргыс



У. Хомушку, С. Хертек, Ч. Комбу — студентки КГАМиТ, 2000 г.
(архив автора)



Оюн
со своим педагогом
Сенегиным,
справа
В. Пономарёв
(фестиваль
«Музыкальное
лето в Туве»), 2003
г.
(архив автора)

Участники
фестиваля
«Музыкальное
лето в Туве» (*слева
направо*: Ш.
Чалаев, Н.
Григоренко, В.
Пономарёв, Л.
Лядова, Е.
Карелина, В.
Казенин, В.
Ашуров), 2003 г.



Ветераны ансамбля «Саяны», 2004 г. (архив Т. Даваа)



Хор Кызылской ДМШ под рук. Ю. Черникова, 1990-е гг. (архив Ю. Черникова)



Камерный хор КУИ, дирижёр А. Саратовкина, 2005 г. (из буклета КУИ)



Хор отделения социально-культурной деятельности КУИ
и ветераны ансамбля «Саяны» под рук. Т. Даваа, 2000-е
гг.



Директор КУИ
В.В. Нагорный
(из буклета



Студенты отделения
тувинских
инструментов КУИ (в
центре-, рук. оркестра
С. Ондар), 2005 г.
(из буклета КУИ)



Студенты и педагоги специализации «народное пение» КУИ (в центре: А. Маликова, Р. Тараачы, А. Кан-оол), 2005 г. (из буклета КУИ)



Преподаватели отделения теории музыки КУИ (слева направо, сидят: В. Сибирцева, З. Казанцева, Л. Вохромеева, В. Ондар; стоят: Е. Карелина, Н. Баркова, Е. Мишина, Н. Лопсан, Ч. Комбу-Самдан, А. Монгуш), 2003 г. (архив автора)



Э. Догулак и
ансамбль
«КАНТ»,
КУИ, 2009 г.
(фото автора)



Ансамбль РОМХШИ «Ойна», г. Красноярск, 2005 г. (архив РОМХШИ)



Выпускники РШИ
—
студенты КГАМиТ
А. Седии
и О. Сендажи
на фестивале
«Классик-шоу»,
РОМХШИ, 2009 г.
(фото автора)



С. Бадыраа и М. Кенин-Лопсан со студентами КУИ — первыми исполнителями музыки из «Буяна-Бадьргы», НМ РТ, 2006 г. *(архив С. Бадыраа)*



Постановка музыкальной драмы «Буян-Бадьргы» (1 картина), КУИ, 2007 г. *(архив КУИ)*

Сочиняется
коллективная
опера «Монге
аялга»
(Б.-М. Тулуш,
Н. Лопсан,
Ч. Комбу-Самдан,
А. Монгуш,
за роялем
У. Хомушку),
КУИ, 2004 г.
(фото автора)



Экспертная комиссия прослушивает оперные проекты (В. Казенин,
Л. Гаврилова, Я. Файн; *справа* музыковед В. Сузукей, *сиди* пианистка А.-Х. Балбан-оол и
артист ТМДТ С. Монгуш), КУИ, 2004 г. (архив автора)



Звучит финал оперы «Монге аялга», ТМДТ, 2004 г. (архив ТНО)



Тувинский национальный оркестр в ТМДТ (архив ТНО)



ТНО на конкурсе в Саратове, 2005 г. (архив ТНО)



Группа
«Чиргилчин», 1998
Г. Чиргилчин



Группа «Хун-Хургу»,
2004 г. (фото с CD)

Группа «Алаш»
(архив ТНО)



Группа «Тыва кызы», 2005 г. (фото с CD)



Студенты-духовики КУИ на фестивале «Устуу-Хурээ» с артистом оркестра «Сан-Ра», 2004 г.
(архив ОДИ)



Духовой оркестр Правительства РТ, впереди Т. Дулуш, 2008 г. (архив ОДИ)



Участники ансамбля «Октай» с Президентом РФ В. Путиным (возле раскопок крепости Пор-Бажын на оз. Тере-Холь), 2007 г. *(фото М. Ахпатвой)*



Международный хор из исполнителей горлового пения под рук. К. Ондара, на ступенях ТМДТ (V симпозиум по хоомею), 2008 г.
(фото автора)



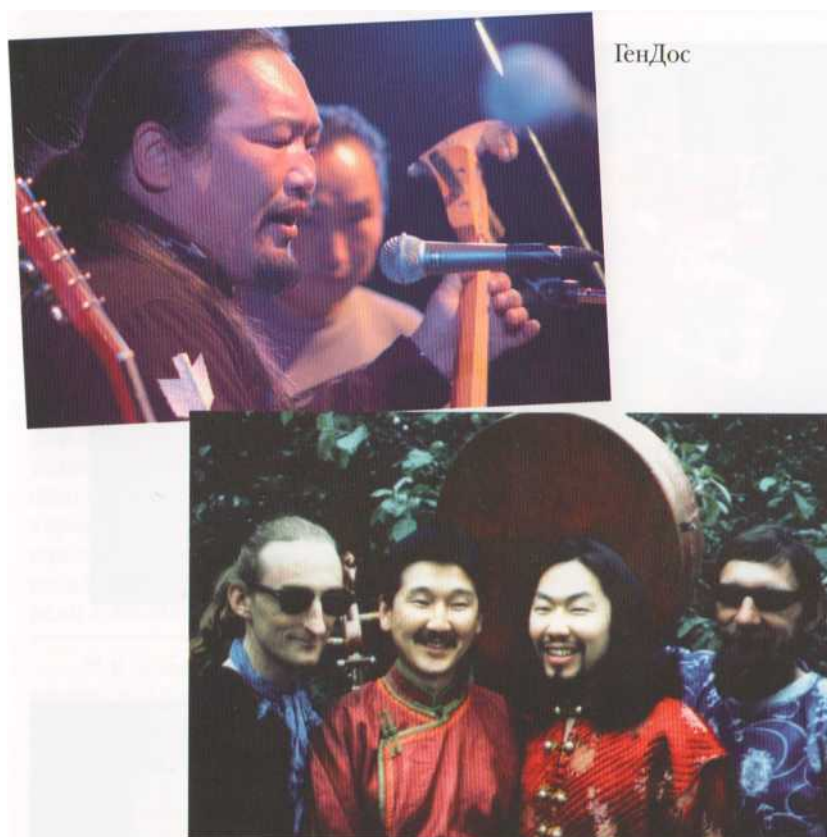
Гастроли духового оркестра
в г. Абакане, солистка С. Кара-оол,
2009 г. (архив ОДИ)



Сайын-Хоо



Альберт
Кувезин



Лу Эдмоне и музыканты рок-группы «Ят-Ха», 1990-е гг.
(архив А. Кувезина)



Группа «Vasabi» (Д. Афоничев, В. Тригубов, Т. Крыцина), 2008 г.



CD с записями тувинской музыки



Книги о тувинской музыке

с 2008 г. на отделении народного пения также учится студентка из Японии Терада Мао, серьёзно занимающаяся горловым пением¹⁹⁴.

В результате тесного взаимодействия творческой, педагогической и научной работы разработаны учебные курсы *национально-регионального компонента образования*: «Тувинская музыкальная литература» (З. Казанцева, А. Монгуш), «Музыкальный фольклор Сибири» (Н. Лопсан), «Региональные певческие стили» (А. Кан-оол¹⁹⁵), «История исполнительства на тувинских инструментах» (С. Ондар, Н. Дамбаа), в стадии разработки — «Изучение фольклорных тувинских инструментов», «Методика преподавания хоомея», «Пентатонное сольфеджио» и др.¹⁹⁶. В перспективе, безусловно, необходимы разработка и издание соответствующих учебных пособий¹⁹⁷.

Заметной тенденцией последних лет стали *интегрированные формы* музыкального образования, инициированные преподавателями вокального отделения: поскольку обучение народному пению предполагает концертное использование элементов народной хореографии, то это послужило толчком к проведению уроков по классу «Хоровой ансамбль» (преп. А. Кан-оол) с участием педагогов по классам хореографии и сценической речи. Данные формы привели к появлению нового для музыкальной традиции Тувы типа во

¹⁹⁴ В течение ряда лет Мао приезжала в Туву для участия в конкурсах по хоомею, что привело к решению совершенствоваться в данном виде искусства и учиться в Туве. В сотрудничестве с В. Сузукей была опубликована интересная статья: *Терада М., Сузукей В.К.* Музыкальная культура Тувы - взгляд из Японии // Устойчивое развитие и культура регионов: материалы международной науч.-практ. конф. / отв. ред. П.И. Балабанов. Кемерово, 2007. С. 218-221.

¹⁹⁵ См.: *Кан-оол А.Х.* К вопросу преподавания курса «Изучение областных певческих стилей» // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. Вып. 2 / ред.-сост. Е.К. Карелина. Кемерово, 2006. С. 160-164.

¹⁹⁶ См., к примеру: *Сат Ч.П.* Национально-региональный компонент в курсе хорового сольфеджио // Культура, искусство и образование в регионах Сибири: материалы межрегион. науч.-практ. конф. / сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008. С. 186-188. Отметим также методические работы, обусловленные местной спецификой: *Монгуш А.О.* Методическая проблема в обучении игре на духовых инструментах, связанная с традицией горлового пения // Культура Тувы: прошлое и настоящее: сб. науч.-практ. конф. Вып. 2 / ред.-сост. Е.К. Карелина. Кемерово, 2006. С. 154-160; *Идам-Сюрюн З.Ч.* Проблема смены певческой установки с народной манеры пения на академическую // Культура, искусство и образование в регионах Сибири... С. 188-192; *Охотникова В.Ф.* Некоторые региональные особенности педагогической деятельности в фортепианном классе // Там же. С. 197-203.

¹⁹⁷ Отметим, что в 1990-х гг. хрестоматии по тувинским инструментам были подготовлены композитором А. Курченко и профессором КГАМиТ альтистом И. Флейшером (однако, они не нашли широкого применения в практике). Сейчас также подготовлены хрестоматии: по классу игила и бызанчы (преподаватель КУИ А.А. Оюн), по классу дошпулур (композитор С.И. Бадыраа). На стадии завершения «Сборник диктантов на материале тувинской музыки» (композитор Ч. Комбу-Самдан), который продолжает идею созданного в 1980-х гг. учебного пособия З.К. Казанцевой «Сольфеджио на материале тувинской музыки» (к сожалению, оставшегося неизданным).

кально-хореографических композиций, основанных на аранжировках песенного фольклора. Кроме того, в учебную практику включаются элементы традиционной культуры других народов (например, певческий приём «хорканье» и круговые танцы народов Севера). Отметим также интересный открытый урок по хоровому классу на тему «Хоровое творчество молодых композиторов Тувы» (подготовленный при взаимодействии хормейстеров А.Н. Саратовкиной, Ч.П. Сат и музыковеда А. Д.-Б. Монгуш). Весьма оригинальна исполнительская версия пьесы «Утро» из фортепианной сюиты А. Чыргал-оола, созданная в классе преподавателя КУИ В.Ф. Охотниковой: фактурно-многослойный текст А. Чыргал-оола позволил разделить его звучание между партиями фортепиано и басовых игилов с включением горлового пения (ансамбль учеников фортепианного класса сектора педагогической практики КУИ и тувинских инструментов РОМХШИ)¹⁹⁹.

Появление нового поколения квалифицированных преподавателей-музыкантов из числа бывших выпускников КУИ и РОМХШИ позволило системе музыкального образования Тувы на современном этапе осознать преемственность поколений, осмыслить ценные элементы педагогических традиций, увидеть перспективы своего развития и возникающие на этом пути проблемы. Кызылское училище искусств фактически стало не только образовательным, но и научно-методическим центром музыкальной культуры Тувы: на его базе рождается большинство педагогических новаций, проводится исследовательская работа, собирается материал по творчеству тувинских композиторов²⁰⁰.

Являясь частью музыкально-культурных процессов, развитие музыкального образования способствовало тому, чтобы вектор творческих устремлений постепенно сдвинулся от фигуры многогранного народного таланта (что было естественным на стадии становления новоевропейских форм музыкальной культуры) в сторону углубления специальных знаний, сферу более узкого профессионализма. Именно в этих условиях формировалось новое поколение композиторов Тувы.

¹⁹⁸ См. подробнее: *Кан-оол А.Х.* Интеграционные формы в классе специальных дисциплин вокального отделения (из опыта работы) // *Культура, искусство и образование в регионах Сибири...* С. 178-181.

вд д_{то} исполнение было отмечено дипломом на региональном конкурсе ансамблевой музыки, проходившем в с. Шушенское Красноярского края.

²⁰⁰ Кабинет тувинской музыки, в котором сейчас собрано много аудио- и нотного материала тувинских композиторов (отметим труд педагогов З.К. Казанцевой и А.Д.-Б. Монгуш) по сути выполняет функции утерянного тувинского Музфонда.

§ 5. Творчество молодых тувинских композиторов

Среди новых имён, выдвинувшихся в композиторской среде Тувы на рубеже XX-XXI вв. - Наталья Лопсан (1967 р.), Людмила Темир-оол (1972 р.), Буян-Маадыр Тулуш (1973 р.), Оксана Тюлюш (1975 р.), Чойгана Комбу-Самдан (1976 р.), Аяна Монгуш (1976 р.), Урана Хомушку (1978 р.), Аяна Оюн (1982 р.), Оксана Кургек-Чуль-дум (1984 р.). Трое из названных приняты в члены Союза композиторов России: Ч. Комбу-Самдан (2002), У. Хомушку (2006), Б.-М. Тулуш (2007). Интересно, что представленное поколение тувинских композиторов, в отличие от предыдущих, имеет «женское лицо» и преимущественно состоит из композиторов-профессионалов (тип 5 по нашей классификации)²⁰¹. Если центрами профильного образования для старшего поколения тувинских композиторов послужили Казань, Ленинград и Москва, а для среднего — Новосибирск (и частично Ленинград, где прошёл краткую стажировку Вл. Тока), то в молодом поколении, с одной стороны, замыкается линия, представляющая школу А.С. Лемана (О. Тюлюш²⁰², Московская консерватория), с другой — в классах композиции О.Л. Проститова и В.Н. Сенегина (Красноярская академия музыки и театра) формируется новая, «красноярская школа» тувинских авторов (Ч. Комбу, У. Хомушку, А. Оюн²⁰³, О. Кургек²⁰⁴). Выбор профессиональной деятельности для многих осуществился достаточно рано (сейчас ряд из них совмещают творческую деятельность с педагогической²): целенаправленные занятия сочинением музыки начались ещё в годы учёбы в

²⁰¹ Если включить в данный обзор известных в республике авторов младшего возрастного поколения (конца 1960—1980-х гг. рождения), пишущих не только песни (иначе в обзор попадут все «попсовики», барды и музыканты направлений молодёжной масс-культуры), то доля композиторов-профессионалов среди них составит примерно две трети (более 60%), что значительно отличает данное поколение от предыдущих. ■

²⁰² Оксана Тюлюш в средних классах была переведена из РШИ в спецшколу при Казанской консерватории (класс А.М. Руденко), затем, начав обучение на композиторском факультете Казанской консерватории (класс Б.Н. Трубина), перевелась в Московскую, став после А. Чыргал-оола и Р. Кенденбиля последней тувинской ученицей А.С. Лемана.

²⁰³ После окончания КГАМиТ Аяна Оюн (кл. В.Н. Сенегина) поступила в ассистентуру-стажировку в Новосибирской консерватории (кл. Ю.П. Юкечева), которую заканчивает в 2009 году.

²⁰⁴ Оксана Кургек (Чульдум) занималась композицией в старших классах РШИ и в годы учёбы в КУИ (кл. Е.К.Карелиной), в 2010 году завершает обучение (кл. О.Л. Проститова) в КГАМиТ.

²⁰⁵ Педагогами КУИ и РОМХШИ ныне являются: Н. Лопсан, Б.-М. Тулуш, Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушку, Л. Темир-оол. Некоторое время занимались педагогической работой: А. Монгуш (дирижёр Тувинского национального оркестра, вела класс бызанчы в КУИ), О. Тюлюш (музыкально-теоретические предметы в КУИ, проработала в Кызыле около 4 лет и по семейным обстоятельствам в 2008 г. покинула Туву).

КУИ (или ещё раньше в РШИ), весьма стимулируется окружающей творческой атмосферой, проведением ежегодных отчётных концертов классов композиции.

К примеру, сочинённая на начальных курсах в КУИ песня «Авам ка- раа» («Мамины глаза») Ураны Хомушку стала необычайно популярной во второй половине 1990-х - её «распевало» буквально всё училище, а вскоре песня зазвучала в концертных программах артистов ТТФ. Добавим, что в нашем классе композиции в эти годы занимались не только все теоретики, но и ряд студентов с других отделений, а ежегодные отчётные концерты класса регулярно получали отклик в местных СМИ. Среди концертов класса композиции КУИ можно выделить масштабную программу, представленную 24 апреля 1999 г. (специально приуроченную к 75-летию со дня рождения А.Б. Чыргал-оола), «Вечер песен и романсов» 21 марта 2000 г. (посвящённый 40-летию теоретико-композиторского отделения КУИ) и Премьер-концерт молодых композиторов-выпускников КУИ Ш. Салчака и Д. Афоничева (27 мая 2009 года). В классе композиции КУИ таюке занимались А. Йомужап, А. Базаан-оол, С. Ховалыг - известные в Туве полупрофессиональные авторы (тип 4). Добавим, что Р. Чокуров (выпускник-теоретик КУИ 1997 г.), проживающий ныне за пределами Тувы, продолжает активную творческую деятельность, став известным композитором в г. Абакане (также тип 4). С завершением обучения в КГАМиТ бывших выпускниц КУИ Ч. Комбу и У. Хомушку руководство классом композиции КУИ естественным образом перешло к ним. Выпускники КУИ 2009 г. — Дионис Афоничев (кл. композиции Е. Карелиной) продолжил обучение на подготовительном курсе Санкт-Петербургской консерватории, Шораан Салчак (кл. О. Тюлюш, на старших курсах - У. Хомушку) поступил на композиторский факультет Казанской консерватории.

Творчество молодых композиторов Тувы отличается тем, что активному освоению подверглись жанры **камерной музыки**. Этому способствовало творческое содружество авторов с молодым поколением исполнителей Тувы²⁰⁶, не только поддерживавшим, но и адекватно озвучившим новаторские идеи своих коллег. С другой стороны, повышенный интерес к этой области творчества во многом объясняется сменой эстетических взглядов молодого поколения, получивших более широкие представления о современных направлениях в мировой музыкальной культуре. Думается, что немаловажным фактором таюке стало стремление к выражению психологических

²⁰⁶ Среди исполнителей-энтузиастов, достойно представивших новые сочинения в концертных программах X Пленума СК РТ, отметим пианисток Н. Насы-рову, А.-Х. Балбан-оол, кларнетиста М. Ахпашева, саксофониста Т. Дулуша, певиц С. Кара-оол, Л. Мортай-оол и др. Прекрасное владение инструментами также показали и сами композиторы: Н. Лопсан, У. Хомушку, Ч. Комбу (фортепиано), Б.-М. Тулуш (гобой).

проблем, внутренней жизни человека, живущего в переломные времена истории, эпоху Миллениума.

Камерные сочинения рассматриваемого периода можно разделить по группам:

а) композиции для фортепиано - Н. Лопсан (цикл «Детская тетрадь»); О. Тюлюш (Вариации на собственную тему, цикл полифонических пьес, 1-частная Сонатина-фантазия); Ч. Комбу-Самдан (Прелюдия Fis, пьесы «Тажы и Дангына», «*Сактыышкын*»²⁰⁷, Сонатина в трех ч.); Соната в трех частях У. Хомушку; А. Оюн (Вариации на тему тувинской народной песни «Дус-Даг», цикл пьес «Шагаа»); О. Кургек (цикл пьес «Первый Новый год Олчей»²⁰⁸, Четыре прелюдии, посвящённые памяти А. Чыргал-оола);

б) инструментальные дуэты — для деревянных духовых (Б.-М. Тулуша, У. Хомушку); Соната для скрипки и фортепиано в трех частях О. Тюлюш²⁰⁹; «Степная рапсодия» для кларнета (гобая) и фортепиано Б.-М. Тулуша; Вариации для флейты и фортепиано, Соната для виолончели (саксофона) и фортепиано в трех частях Л. Темир-оол; Фантазия на тему тувинской народной песни «Чашпы-Хем», обработка песни Р. Кенденбиля «*Дагларым*» для флейты (домры) и фортепиано²¹⁰ Н. Лопсан; обработки тувинских народных песен для скрипки и фортепиано, Соната для флейты и фортепиано в трех частях У. Хомушку; «Размышление» для басового игила (виолончели) и фортепиано (посвящено Вл. Тока) Ч. Комбу-Самдан;

в) крупные инструментальные ансамбли — струнные квартеты (О. Тюлюш, Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушку, А. Оюн, О. Кургек); пьесы для духового квартета О. Тюлюш; квинтет для деревянных духовых и валторны в трех частях У. Хомушку; 1-частный квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано А. Оюн;

г) песни²¹¹ и романсы — большое количество песен Н. Лопсан; ряд песен Б.-М. Тулуша; песни (в т. ч. обработки тувинских народных

²⁰⁷ «Тажы и Дангына» («Царевич и красавица») - пьеса, начатая ещё в КУИ, «*Сактыышкын*» («Воспоминание», 2002) - фантазия на темы Р. Кенденбиля.

²⁰⁸ Данный цикл из пяти пьес композитор посвятила своей маленькой дочке Ёлчей.

²⁰⁹ Информация о творчестве О.В. Тюлюш получена нами непосредственно от композитора в период её учёбы в Москве (личный архив Е.К. Карелиной). В связи с этим в обзор попали лишь известные нам по данной беседе, а также по двум нотным рукописям произведения этого чрезвычайно талантливого автора.

²¹⁰ Кроме этой (ставшей весьма репертуарной) обработки, Н. Лопсан с учебно-педагогической целью также сделала обработки для инструментальных дуэтов песен других известных авторов (Х. Дамба, К. Данзына).

²¹¹ Молодые композиторы охотно работают в жанре песни, естественно ощущая себя в русле современной эстрадной стилистики. В этой области весьма удачны работы Н. Лопсан (например, песни «*Оваа*», «*Мээц авам*») и У. Хомушку («*Авам караа*», «*Алдын чай*»). Песнетворчество стимулируют творческое содружество с прекрасными певцами (Э. Догулак, С. Ириль, Л. Ондур и др.), собственная практика работы в этой сфере (Б.-М. Тулуш некоторое время играл в рок-группе «*Үер*».

песен для голоса и фортепиано, Гимн Тувинского университета), романсы для сопрано и фортепиано «Улуг-Хем» (сл. С. Щипачёва) и «Озеро Азас» (сл. Л. Чадамба) Ч. Комбу-Самдан; песни (в т. ч. на ст. Р. Бёрнса), цикл из семи романсов на стихи японских поэтов «Мир — только сон» для голоса и фортепиано, цикл на тексты из испанской народной песенной поэзии для голоса, фортепиано, флейты, кларнета и виолончели О. Тюлюш; песни, цикл романсов на стихи китайских поэтов Средневековья для баритона и фортепиано У. Хомушку; песни, «Свадебное рондо» на темы тувинских народных песен для вокального дуэта и фортепиано, цикл романсов на ст. А. Уержаа для сопрано и фортепиано А. Оюн; песни, два романса на стихи японских поэтов для голоса и фортепиано О. Кургек.

Область камерной музыки в творчестве молодых композиторов Тувы демонстрирует новые тенденции, но в то же время не порывает со стилистикой, свойственной композиторам старшего поколения. Например, в русле продолжения традиций тувинской классики воспринимается **«Степная рапсодия» для кларнета (гобая) и фортепиано Б.-М. Тулуша (1999)**. Произведение написано в двойной трёхчастной форме (АВA₁В₂А₂ и содержит сольную каденцию, что придаёт композиции концертные черты, хотя главная тема решена в характерном для тувинских авторов лиро-эпическом модусе (неторопливая элегичность с оттенком ностальгического воспоминания).



В области музыкального языка отмечается тенденция поисков выразительной гармонической вертикали в рамках ангемитоники, начатых Р. Кенденбилем, в стилистике которого логика мажороминорного мышления и идущая от пентатоники не пришли к гармоничному взаимодействию. Именно поэтому многие страницы инструментальной музыки Р. Кенденбиля (к примеру, известный «Катерина-марш» для духового оркестра, посвящённый композитором своей супруге) до сих пор вызывают у музыкантов-практиков

Н. Лопсан руководила созданным ею юношеским эстрадным ансамблем «Сеалай», аранжировочной работой успешно занимались также Л. Темир-оол и Ч. Комбу-Самдан). Весьма помогает молодым композиторам их умение работать с компьютерной техникой (нотными редакторами, программами обработки звука).

желание «подредактировать» аккордовую вертикаль, выстроенную из кварто-квинтовых и секундо-септимовых сочетаний. Мы полагаем, что композитор старшего поколения пытался в условиях ново- европейской стилистики найти эквивалент той сонорике, которая свойственна традиционной музыке, и особенно горловому пению (об этом в I главе). Можно сказать, что молодому поколению тувинских композиторов удалось в определённой мере решить эту проблему, что, к примеру, демонстрируют радостно-светлые по колориту, изящные в своей «игрушечной» миниатюрности **Вариации для флейты и фортепиано Л. Темир-оол (сер. 1990-х гг.):**



В пьесе № 1 из цикла «Шагаа» А. Оюн (2001) в ангемитонных оборотах характерного для тувинской народной музыки лада с тритоном внутри²¹² (*c-jis*) раскрываются звуко-изобразительные свойства фортепианной фактуры, что напоминает не только традиционные инструментальные наигрыши на струнно-щипковых типа «дембилдей», но и вызывает ассоциации со звоном конского снаряжения, раздающегося на фоне заснеженного зимнего пейзажа (это сближает музыку с образами «тройки», воплощёнными русскими композиторами):



²¹² Данный тип лада получается в результате сцепления двух трихордов (*a-c' - d' + d'-e'-fis'*) через общий тон (*d'*).

С другой стороны, ангемитонная ладовая основа, идущая от народной музыки, может быть переосмыслена в условиях полифонического линейного мышления, что приводит к полиладовости и, в итоге, к диссонантной вертикали. В качестве характерного примера приведём начало № 1 из цикла «Полифонические пьесы» и главную тему Сонатины-фантазии для фортепиано О. Тюлюш (вторая пол. 1990-х гг.):



Многие молодые композиторы для адекватного выражения своих идей широко обращаются к хроматике и «расширенной» тональности. В таком случае свойственная тувинскому народному мелосу тритоновая интервалика может проявить себя в условиях «жёсткой» вертикали — как в последнем разделе **Фортепианного квинтета А. Оюн (2006)**:



В ряде случаев композиторы, гибко «сцепляя» разные ангемитонные ладовые ячейки, выстраивают полимодальный в своей основе и, в результате, хроматизированный звукоряд, например, в главной теме I части **Духового квинтета У. Хомушку (2001)**:



Во II части квинтета обращает на себя внимание фактура, в которой воссоздаются сонорные свойства горлового пения (нижний бурдонизирующий слой и верхний колорированный), а сама специфика исполнения на духовых инструментах приближает инструментальное звучание к вокальному. В целом Духовой квинтет У. Хомушку, как и Сонатина для фортепиано Ч. Комбу, цикл фортепианных пьес «Шагаа» А. Оюн демонстрируют в своей стилистике сочетание красочности и экспрессии. Новая, урбанистическая, образность, динамика контрастов, диссонантность вертикали, особое «сжатое» ощущение времени характеризуют Сонату для виолончели (саксофона) и фортепиано Л. Темир-оол, фортепианную Сонатину-фантазию О. Тюлюш, Сонату для флейты и фортепиано У. Хомушку, Квинтет для фортепиано и струнных А. Оюн.

Скромное место занимают сочинения молодых авторов в жанре *струнного квартета*, присутствующие в творчестве, но которые пока нельзя отнести к явным творческим удачам. Причины - объективные (сейчас в Туве, к сожалению, нет нужного исполнительского коллектива) и субъективные: на данном этапе композиторы, видимо, ещё не склонны к самовыражению в данном жанре, требующем как основательной подготовки, так и особого, «зрелого» внутреннего состояния. Разнотембровые ансамбли в целом получаются лучше.

Особо стоит отметить композиторские работы в жанре *романса*. Поскольку в советский период камерно-вокальная лирика находилась на периферии творческих устремлений тувинских авторов, то работы последних лет были встречены исполнителями и слушателями с заметным интересом. Утверждающие красоту родной природы, пронизанные оптимистичным мировосприятием, написанные на стихи отечественных поэтов (С. Щипачёва и Л. Чадамба) **романсы Ч. Комбу** («Улуг-Хем», «Озеро Азас») были восприняты как логичное продолжение традиций композиторов старшего поколения в русле углубления тех качеств, что демонстрировали лучшие образцы песенного жанра (гимнические песни Чыргал-оола, песенно-романсовая лирика Кенденбия). В отличие от них, **Романсы на стихи китайских поэтов для баритона (меццо-сопрано) и фортепиано У. Хомушку (2000)** сразу обратили на себя внимание глубиной интонационного прочтения текстов, тонко разработанной фортепианной партией, особым трагическим мироощущением. Мрачными красками рисуется одинокий путь странника («Путник»), констатирующего: «Солнце сокрыто / В непроницаемой мгле. / Ветер печали / Вечно с людьми на земле». Высоким драматизмом выделяется романс **«Ночной крик ворона»**

(ст. Ли Бо), с первых тактов захватывающий слушателя экспрессией звучания на грани крика:

Moderato

О - пять - про-

кар - кал - черный во - рон тут -

Интересна форма романса — простая 3-частная с «тихой» репризой. Тема режущих слух криков ворона (экспозиция), сменяемая картиной струящегося на ткацком станке шёлкового полотна (контрастная середина с певучей темой на фоне непрерывного движения восьмыми в партии фортепиано), в репризе переосмысливается в психологическом ключе — образе одинокой вдовы («Она вздыхает /И глядит во тьму. / Опять одной ей /Ночевать в дому»). Заключительный романс цикла «Мэйхуа» (ст. ВаньАнь-Ши) отличается несколько отрешённым эстетизмом, что идёт от поэтической основы: «В углу стены / Безлиственная мэйхуа. / Она цветёт. Хотя / Ещё холода. /Легко узнаю: / Не снег на ветвях лежит, / От них ко мне / Доносится аромат»:

Moderato

Вуг - лу - сте - ны без-



Тяготение тувинских авторов к китайской и японской поэзии (напомним о вокальном цикле О. Тюлюш и романсах О. Кургек), думается, вызвано несколькими причинами: это и тонкость пейзажных зарисовок, и близкая восточному менталитету самоуглублённость, и свойственная современному человеку психологическая обострённость восприятия жизни. Всё это присутствовало и в рассмотренном в предыдущей главе вокальном цикле Б. Нухова «Путешествие в пяти картинах», написанном на стихи тувинского поэта А. Даржаа. Независимо от него О. Тюлюш также задумывала свой цикл как «один день из жизни человека». Для молодого поколения тувинских авторов стало более характерным стремление к психологической разработанности художественных образов, к индивидуализму творческого самовыражения. Это во многом объясняет модификацию жанровой системы тувинской академической музыки на данном этапе, когда сущностное для тувинской культуры поэзное мышление получает своё максимальное выражение в сфере жанров *камерной* музыки.

Менее активно, чем в предыдущий период, развиваются *хоровые* жанры. Причины вполне ясны: эпоха идеалов коллективизма и прежняя массовость хорового исполнительства ушли в прошлое; в республике нет профессионального коллектива, способного озвучить сложные партитуры. Хотя хоровые миниатюры исполняются камерным хором КУИ, представить в Туве премьеры кантатно-ораториальных произведений молодых авторов пока нет возможности. Хоровые сочинения также демонстрируют выявленные ранее стилистические особенности музыкального языка. В миниатюре для хора *a cappella* «Дынгылдай» **Ч. Комбу-Самдан (конец 1990-х гг.)**, свободно претворяющей обороты популярной народной песни, привлекает акустическая выразительность плотной кварто-квинтовой вертикали:



Обращение поэта (ст. А. Даржая) к сюжету известной народной легенды об Оскюс-ооле (*Өскүс-оол*—букв. «мальчик-сирота») продиктовало свободное цитирование **Ч. Комбу-Самдан** в начале кантаты «Плач нгила» для **меццо-сопрано, смешанного хора и виолончели** (2000) народной мелодии *өскүстүң ыры* («песни сироты») — той, что дала импульс к рождению первой тувинской симфонической поэмы («*Алдан Маадыр*» А. Чыргал-оола):

The image shows a musical score for Violoncello and Mezzo-Soprano. The Violoncello part is marked 'Moderato mesto' and features a melodic line with a 'tr' (trill) marking. The Mezzo-Soprano part is marked 'Quieto' and includes lyrics in Tuvan: 'На бе - ре - гу ре - ки у по - во - ро - та'.

Художественная образность *өскүстүң ыры* продолжает вдохновлять тувинских композиторов, о чём также свидетельствует **цикл для хора а cappella А. Оюн (2008)** на ст. С. Сарыг-оола из поэмы «*Саны-Мөге*», три части которого представляют собой вариации на одну и ту же «сиротскую тему». В № 1 композитор обращается к гармониям кварто-квинтового типа, накладывая на аккордовую вертикаль мотивы сопрано - горестные призывы к матери*³ («*Авай*»):

The image shows a musical score for Soprano (S.) and Tenor/Bass (T.B.). The Soprano part features the lyrics 'А - вай' and 'А - вай - ым - ны'. The Tenor/Bass part features the lyrics 'А - вай - ым - ны', 'А - вай - ым - ны', and 'А - вай - ым - ны'.

²¹³ Текст в № 1: «Где же моя мать, выкормившая меня? / Я взываю к ней, голодая. / Где же мать моя, согревавшая меня? / Я зову её, замерзая» (подстрочный пер. Э. Мижита).

Свойственное кантатно-ораториальным жанрам тяготение к общезначимой (гражданской, исторической, духовной) тематике отразилось в попытке музыкального воплощения образа средневекового урянхайского полководца, близкого соратника Чингисхана — масштабной кантате «Субедей» для хора, солистов и симфонического оркестра А. Оюн (2006), вдохновлённой одноимённой поэмой Э. Мижита. Хотя сочинение ещё требует доработок, вполне можно говорить о стилистических особенностях музыкального языка, который отличается напряжённой экспрессией. Тон всему произведению задают начальные такты № 1, построенные на остинатном мотиве в рамках тритона с ув. 2 внутри:

Область симфонических жанров, по сравнению с советским этапом, наоборот, ушла «в тень» творческих интересов молодых авторов. Здесь можно назвать такие сочинения, как 1-частное «Тоожула» («Сказание») Ч. Комбу, Поэму для струнного оркестра У. Хомушку, Сюиту из трех миниатюр для малого оркестра («Пастораль», «Кара-ты-Хаан», «Шаман») А. Оюн и 3-частную Сюиту «Бурунгунуң арыпна-ры» («Страницы из прошлого». № 1 «Кыйгы» («Зов»); № 2 «Кударал» («Тоска»); № 3 «Дой» («Пир») Б.-М. Тулуша, оркестрованную также для духового и тувинского национального оркестров. Жанры симфонии, инструментального концерта и увертюры не привлекают молодых авторов. Основной проблемой является низкий уровень местного симфонического оркестра, который достаточно успешно работал в 1970-1980-х гг., но в период 1990-х испытал немало трудностей (отъезд многих оркестрантов за пределы республики, общее кризисное состояние академических видов искусства в культурной жизни Тувы), в связи с чем сейчас недоукомплектован и может осуществлять полноценные концертные программы только с помощью коллег-²¹⁴

²¹⁴ В последние годы оркестр Тувгосфилармонии установил крепкие связи с Абаканским симфоническим оркестром, артисты которого приезжают в Кызыл для проведения особо важных концертных акций.

С другой стороны, рост исполнительства на тувинских народных инструментах и наличие молодого, но уже весьма успешного творческого коллектива (в котором художественным руководителем и дирижером является член ТРО СКР Аяна Монгуш) стимулируют создание музыки для *тувинского национального оркестра*. Репертуарная политика оркестра связана с фольклорным материалом, который с отличным знанием звуковых возможностей исполнительского состава обрабатывает А. Монгуш, но, напомним, в атмосфере коллективного сотворчества оркестрантов. Так появились композиции: «Баллада об игиле», «Эзирниц ужудуушкуну» («Полёт орла»), Фантазия на народные темы. Материалом служит фольклор, аранжирует Аяна Монгуш, артисты оркестра могут дополнять музыку художественным чтением (в стиле традиционного эпоса), сольным и коллективным пением (в том числе и горловым), элементами «инструментального театра». Подобные синтетические композиции ТНО составляют его репертуарное «ядро». Для *духового оркестра* (КУИ, ныне оркестра Правительства РТ) многие произведения аранжированы или специально сочинены Буян-Маадыром Тулушом. В практике работы духового оркестра в не меньшей степени имеют место и коллективное сотворчество, и импровизация, и элементы «инструментального театра». Всё же индивидуальный композиторский труд в создании современного оркестрового репертуара Тувы остаётся по-прежнему значимым.

Среди оркестровых сочинений последнего десятилетия выделим «Сказание» («Тоожулал») для симфонического оркестра **Ч. Комбу-Самдан (2000)**²¹⁵. По сути, произведение на новом витке истории представляет характерный для Тувы жанр *симфонической поэмы*. Содержательный план произведения апеллирует к далёкому прошлому, что достаточно выразительно демонстрирует открывающая «Сказание» тема эпического характера, создающая образ сказителя (*тоолчу*):



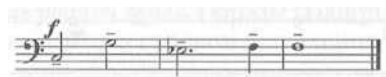
²¹⁵ Премьера сочинения состоялась в 2001 г. в концерте симфонического оркестра ТГФ под управлением В. Ондара. Прозвучав в одной программе с сочинениями авторов старшего поколения, произведение Ч. Комбу-Самдан наглядно продемонстрировало связь с традициями тувинской симфонической музыки.



Данная тема подвергается вариационно-вариантным изменениям, на чём выстраивается 1-й раздел произведения. Рассказ приводит к середине контрастного типа, основанной на подлинном шаманском мотиве²¹⁶:



Нужно отметить, что автору действительно удалось образ шаманского камлания. В условиях новой Тувы, когда молодёжь имеет возможность непосредственного соприкосновения с культурой шаманства, полученные зрительные и слуховые впечатления могут оказаться весьма яркими, помогая создавать убедительный художественный результат. В раскрытии «шаманской темы» важным подспорьем также служит знакомство молодых композиторов с приёмами сонористики. Реприза поэмы сокращена и логично продолжает начатое с первых тактов повествование. Последняя фраза «Сказания» синтезирует интонационность темы вступления и шаманского мотива:



Особое место в жанровой палитре тувинских авторов всех поколений занимают *музыкально-театральные жанры*, что во многом связано с отсутствием в республике своего театра оперы и балета. Поэтому, к сожалению, созданная У. Хомушку и весьма интересная симфоническая партитура **1-актного балета** в трех картинах по мотивам тувинских народных сказок и сказаний «**Оскюс-оол и Дангына**» (2004) пока не востребована. Среди особенностей этого произведения отметим сквозной тип построения сцен (примером могла бы послужить партитура «Хая-Мерген» П. Геккера, но автор не была с ней знакома²¹⁷). Для иллюстрации стилистики произведения приведём фрагмент «Танца Дангыны», музыка которого являет при

²¹⁶ По свидетельству автора, данный мотив был взят из работы З. Кыргыс «Ритмы шаманского бубна».

²¹⁷ Примечательно, что при этом сюжета балета У. Хомушку перекликается с сюжетной основой «Хая-Мерген», хотя действие её балета носит сказочный характер: вместо героев из простого народа — ханская дочь, вместо земных врагов — властитель подземного мира Караты-Хаан, основная битва происходит между белым шаманом и чёрной шаманкой.

мер гибкого синтеза ангемитонной основы и элементов хроматики, создавая изящный, прихотливо-женственный образ:



Одними из лучших страниц балета являются номера, характеризующие шамана. В сцене путешествия шамана в подземный мир композитору пришлось прибегнуть к выразительным возможностям инструментов ударной группы, используя ритмические и сонорные эффекты для создания жуткой картины Нижнего мира духов:



Безусловно, наиболее значительным произведением последних лет в тувинской музыке стала **опера «Вечная мелодия»** («Мөңгө аялга», 2004), созданная на оригинальный сюжет группой молодых авторов, своеобразной «тувинской могучей кучкой» в составе из пяти композиторов (Б.-М. Тулуша, У. Хомушку, Ч. Комбу, Н. Лопсан, А. Монгуш) и либреттиста, известного в республике поэта Н. Куула-

ра. Любопытно, что таким образом также проявился феномен коллективного сотворчества, отмечаемый нами в работе тувинского национального и духового оркестров. Основной причиной, по которой авторы объединились в группу, были крайне сжатые сроки, отведённые учредителем конкурса (главой Правительства Тувы) на создание оперных проектов. Клавиш был готов к концу 2004 г., в дальнейшем работа шла над оркестровкой и корректировкой некоторых деталей. В истории тувинской музыки факт подобного коллективного сочинения является поистине уникальным²¹⁸.

Сюжет оперы рождался в атмосфере активных творческих споров всех членов группы. В итоге, основная драматургическая мысль сопоставления Прошлого и Настоящего Тувы на основе *музыкальной* идеи обрела конкретные очертания. Трагическая история любви, вписанная в полумифическую атмосферу «перетекания» времени из настоящих дней в далекое средневековье и обратно, воплощена в форме 1-актного спектакля из семи картин. Мир вольных кочевников контрастирует напыщенной церемониальностью китайского двора, мягкая и женственная героиня (Чечек) — страстной и непредсказуемой сопернице (Аялза), благородство главного героя (Урандай) сталкивается с подлостью его соплеменника (Каралыг), чувства резко перечат долгу, и лишь смерть снимает остроту противоречий, расставляя все точки над «i»... Навешанная подлинной историей Тувы, сюжетная канва опирается на современное осознание национальных культурных ценностей, из которых непреложной остается *преданность родной земле*. Образы родной природы открывают оперу, воплощаясь в оркестровом вступлении²¹⁹.



Поскольку опера ещё не поставлена в театре, нам бы не хотелось полностью раскрывать детали её художественного замысла, поэтому настоящий очерк следует воспринимать скорее как предварительное знакомство с произведением, своего рода анонс.

Музыка вступления написана Ч. Комбу-Самдан.

Важную роль в раскрытии замысла играют массовые сцены. Торжественность и помпезность вступительных фанфар Императорского марша²²⁰ в полной мере отражает церемониальный дух



Природная стихийность и необузданность представителей кочевой цивилизации замечательно воплотились в «Мужском танце»²²¹:



²²⁰ Музыка Императорского марша с хором сочинена Б.-М. Тулушом.

²²¹ Музыка данного номера сочинена Б.-М. Тулушом. Дополненная медленным вступлением (на основе наигрышей на традиционных духовых инструментах тувинцев), она прочно вошла в репертуар духового оркестра под названием «Танец воинов».



Оба этих номера прекрасно иллюстрируют успешный результат молодых композиторов Тувы в овладении гармоническим стилем, основанным на ангемитонной пентатонике и кварто-квинтовых созвучиях. Хорошо известная по музыке П. Хиндемита и других авторов XX века, кварто-квинтовая гармония в данном случае опирается на заложенные в народном мелосе ладовые «корни», и поэтому воспринимается слушателями Тувы как естественное и органичное явление²²². Данная стилистика стала ведущей в творчестве Б.-М. Тулуша, в музыке которого проявляет свои свойства особенно гармонично (хотя автор сознаёт необходимость освоения новых для себя выразительных средств).

Из сольных номеров весьма яркими и характерными получились музыкальные портреты главных героев (лиричной и скромной Чечек²²³, порывистой Аялзы и тщеславного Каралыга²²⁴). Образ похваляющегося после победы в борьбе хуреш Каралыга создан при помощи самоуверенных фраз-возгласов, маршевых элементов и тональности D-dur, многовековая семантика которой связана с образами радости и славы (в данном случае — самопрославления героя):



²²² Симптоматично, что в местных музыкантских кругах начали говорить о «тувинской гармонии».

²²³ Ария Чечек принадлежит перу И. Лопсан, исполняется в концертных программах Эльвиры Докулак.

²²⁴ Их сольные номера принадлежат перу У. Хомушку. Партия Каралыга была изначально предназначена для артиста ТМДТ Сайдаша Монгуша, песня Каралыга исполнялась им в концертных программах.



Уже при первом (конкурсном) прослушивании незабываемое впечатление оставил таюке «Плеч матери»²²⁵, внешне аскетичный, но удивительно правдивый по психологической глубине выражаемого чувства героини (Самай):



Главная музыкальная идея оперы воплощена в лейтмотиве - светлой и несколько отрешённой, как бы парящей над земными страстями флейтовой мелодии²²⁶ (отдельные мотивы которой «прославляют» собой многие страницы музыки произведения). В полном смысле слова исключительной находкой авторов стал Финал оперы²²⁷, впервые в истории музыки задуманный как *хор из исполнителей горлового пения*²²⁸, идущий на фоне выдержанных пе

²²⁵ «Плеч матери» написан Ч. Комбу-Самдан.

²²⁶ Лейтмотив сочинён Ч. Комбу-Самдан.

²²⁷ Над музыкой Финала оперы работала А. Монгуш.

²²⁸ В июле 2008 года в рамках V Международного симпозиума по хоомею идея создания хора из горловиков была повторена: под руководством известного хо-мейжи К. Ондара международный хор из более 60 исполнителей горлового пения (из Тувы, Хакасии, Башкирии, Монголии, Финляндии, США, Японии) исполнил а саррелла тувинскую народную песню.

далее оркестра и впервые представленный (в начальной версии) в программе большого концерта, посвящённого юбилейным датам республики 2004 года²²⁹. Смысл названия оперы здесь раскрылся максимально выпукло, особенно в момент контрапункта хора хоменстов и лейтмотива флейты: по сути, традиционное горловое пение (*хввмей*), которым так знаменита Тува, и есть та *вечная мелодия*, что веками звучит в душе народа...:



На примере истории с оперными проектами особенно заметно, как в тувинской музыкальной культуре, где многое было утеряно в период 1990-х, с трудом восстанавливается та ветвь, что была связана с жанрами академического направления. При этом музыка собствен

²²⁹ В 2004 году широко отмечалось 60-летие со дня вхождения Тувы в состав России и 90-летие столицы — города Кызыла. Именно эти события подтолкнули власти к проведению конкурса по созданию опер. Большой юбилейный концерт состоялся в музыкально-драматическом театре в сентябре 2004 года. 1-е отделение концерта завершилось исполнением Финала оперы «Монге аялга», прозвучавшего в исполнении хора хоменстов и Тувинского национального оркестра (часть артистов которого также одновременно пела хомей) под управлением одного из авторов оперы Аяны Монгуш.

но симфоническая по ряду причин отходит на второй план, уступая место оркестровым и ансамблевым композициям с ярко выраженной этничностью, либо синтетического стилевого типа на грани с так называемым «третьим направлением».

Особую актуальность в творчестве молодых композиторов приобрела тематика, связанная с далёким Прошлым Тувы (воспринимаемым скорее в легендарном, нежели в конкретно-историческом ключе), а также с возрождаемыми традициями — шаманизма, буддизма, общенародного праздника *Шагаа*. Недавнее Прошлое тоже актуализировано: через новый виток истории основных типов оркестров эпохи ТНР (тувинский национальный и духовой), причём благодаря молодому поколению исполнителей и авторов, органично включающих в свои творческие проекты звучание горлового пения.

Появление в последнее время новых для Тувы камерных сочинений «мемориального» типа — «*Сактыышкын*» («Воспоминание») для фортепиано и «*Размышление*»²³⁰ для игила и фортепиано Ч. Комбу-Самдан, посвященных композиторам старшего и среднего поколений (соответственно, Р. Кеиденбилю и Вл. Тока), фортепианных прелюдий О. Кургек, посвящённых памяти А. Чыргал-оола, — позволяет связать данный факт *саморефлексии национальной композиторской школы* как феномена культуры Тувы с вхождением его в завершающий этап формирования.

²³⁰ «Размышление» было вдохновлено премьерой в 2003 г. балетного спектакля «Рождение героя» с музыкой Вл. Тока и представлено в исполнении Б.-Д. Онда-ра (басовый игил) и автора (фортепиано).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Способность человека к музыкальному самовыражению и творчеству всегда высоко ценилась в Туве. Широко распространённая песенная культура, хорошо сохранившиеся традиции инструментального музицирования и горлового пения позволили тувинской музыке в новейший период истории развиваться, не теряя ощущения почвенности, собственной «корневой» основы. Испытав в революционные 1910-1920-е годы влияние российской, а через неё — мировой музыкальной культуры, тувинская музыка продолжила своё развитие в формах и жанрах новоевропейской традиции, откликаясь на различные течения и направления в искусстве XX века. На этом пути возникали неоднозначные ситуации, заставлявшие широко обсуждать и научно осмысливать проблемы развития национальной музыкальной культуры. Но именно благодаря этому музыкальная жизнь Тувы обогатилась новыми для себя формами, связанными с концертно-просветительской деятельностью (в т. ч. филармонической практикой), развитием хоровых и оркестровых форм музицирования, постановками музыкально-театральных произведений (в т. ч. оперных и балетных проектов), созданием системы специального образования, становлением национальной композиторской школы. Однако всё это отнюдь не заслонило ценности и не умалило значимости исконных традиционных видов музыкального искусства: весьма симптоматично, что в Республике Тыва последние два года были объявлены Годом хоомея (2008) и Годом игила (2009).

Таким образом, современная тувинская музыка представляет собой достаточно разветвлённую систему жанров, направлений и видов музыкального творчества. Наряду с новейшими формами продолжают существовать, развиваясь и трансформируясь, жанры традиционной музыки, идущие от фольклора и культовой практики шаманизма, буддизма и христианства. Основным результатом историко-культурных процессов, произошедших в Туве в течение последнего столетия, стало формирование категории *авторства*. Именно этим определяется новейший этап в истории музыки Тувы.

Национальная композиторская школа республики ныне представлена тремя поколениями авторов-профессионалов — соответственно, 1920-х, 1940-х и 1970-х годов рождения. Наряду с ними весьма широкое распространение приобрело любительское музыкальное творчество, в среде которого стали формироваться разнообразные типы авторства (так называемые мелодисты, песенники, самодеятельные композиторы и т. п.). Представленная в книге типология авторства, в определённой мере, отражает сложную картину взаимодействия в авторской среде разных типов музыкальных культур: традиционной, новоевропейской и современной массовой городской, также — устной и письменной, официальной и неофициальной, общероссийской и национальной, в самом широком смысле — западной и восточной. На начало нового тысячелетия присутствие авторского связывает между собой разные ветви в структуре музыкально-культурной традиции Тувы: творчество композиторов и «новых менестрелей», светские и идущие от культовых формы музыки, а также жанры различных течений так называемого «третьего направления».

Авторство предстаёт в разных вариантах: как по степени выраженности неповторимо-личностного начала, так и в плане индивидуально-авторского либо коллективно-авторского. Наряду с распространением индивидуального подхода к музыкальному творчеству, что характерно для деятельности композиторов всех типов (от любителей-мелодистов до композиторов-профессионалов), тувинская музыкальная культура новейшего времени демонстрирует коллективные формы проявления авторства — от совместных опытов первых тувинских композиторов с советскими специалистами до современных коллективных проектов, характерных для творческой практики джазменов и рокеров, музыкантов фольклорных групп и молодых оркестров республики (тувинского национального и духового). Не стало исключением также профессиональное композиторское творчество последних лет (создание коллективной оперы «*Мөңгө аялга*»).

При этом, глубинные основы традиционных звуковых представлений и музыкального мышления тувинцев остаются неизменными. Особое ощущение времени и пространства, отражённое в наиболее сущностном виде тувинской музыки — горловом пении (*хөөмей*), проявляется в композиционных особенностях произведений новоевропейской традиции (более всего в симфонических поэмах). Фониические свойства горлового пения и традиционного инструментального музицирования — в фактурных особенностях и гармоническом стиле произведений (причём более заметно — у авторов младшего поколения).

Тематика, связанная с далёким Прошлым Тувы, всегда привлекала тувинских композиторов и остаётся по-прежнему актуальной.

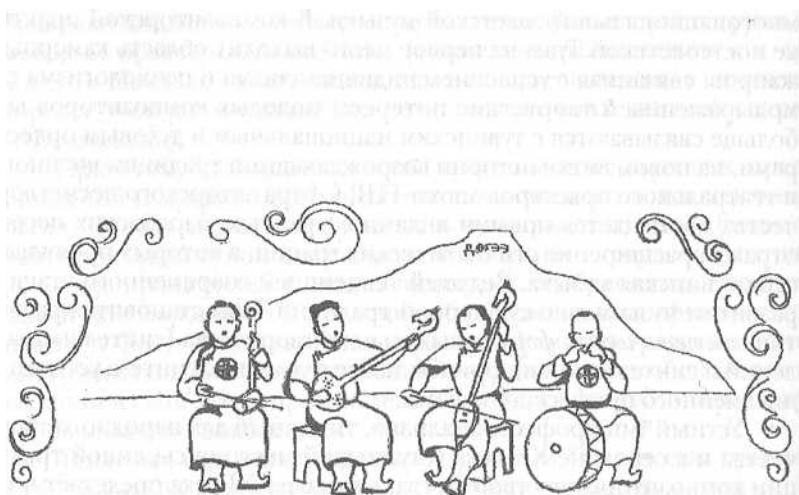
Тема Прошлого и Настоящего, раскрываемая в симфонических произведениях советского этапа, нередко отражалась не в линейно-последовательной, а в особой конфигурации, при которой исторические Вчера и Сегодня, накладываясь друг на друга, представляли в неразрывном единстве. Обращаясь к теме Прошлого, молодые композиторы Тувы в своём творчестве склонны трактовать её в легендарном или сказочном ключе, таким образом, на новом витке истории и в ином качестве возрождая традиции сказительства (*моол*).

Оглядываясь назад, ныне мы можем по-новому оценить, как не просто во времена ТНР (всего-то 70 лет назад — временной отрезок, равный одной человеческой жизни) внедрялось в сознание первых тувинских композиторов-мелодистов понимание того, что лично они являются творцами создаваемых ими песен. Советский этап, напротив, был отмечен бурным ростом самостоятельного песнетворчества, а общественный статус профессионального композитора в эти годы значительно вырос. Объективные условия развития культуры в Туве (а также, в какой-то мере, просчёты и недоработки местных властей в этой сфере) привели к тому, что музыкально-драматический театр остался фактически единственной формой для реализации музыкально-театральных жанров, что не позволило в полной мере развиваться национальным опере и балету. В период 1960-1980-х годов ведущую роль в процессе становления тувинской композиторской школы играла область симфонической музыки, а жанр симфонической поэмы приобрёл центральное значение. Имена ведущих тувинских композиторов — А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, Х. Дамба — стали достойно представлять республику за её пределами, а их творчество добавило новые оттенки в богатую палитру многонациональной советской музыки. В композиторской практике постсоветской Тувы на первое место выходит область камерных жанров, связанная с усилением индивидуализма и психологизма самовыражения, а творческие интересы молодых композиторов всё больше связываются с тувинским национальным и духовым оркестрами, на новом витке истории возрождающими традиции военного и театрального оркестров эпохи ТНР. Сфера авторского песнетворчества обогащается новыми видами эстрадных, бардовских песен, отражая расширение стилистических границ, в которых проявляет себя тувинская музыка. Ведущей тенденцией современного этапа в развитии музыкально-культурной традиции Тувы становится развитие *синтетических форм* музыкального творчества (синтез направлений и синтез жанров), причём также в условиях синтеза устного и письменного профессионализма.

Устный тип профессионализма, типичный для народного творчества и к середине XX века уступивший место письменной традиции композиторского творчества, в начале XXI века предстаёт в ту

винской музыке в совершенно новом виде - как практика сольной или коллективной импровизации в условиях коллективного сотворчества, что создаёт особое взаимодействие устных и письменных форм в сфере современного профессионального музыкального искусства Тувы.

Вектор развития тувинской музыки, до XX века представлявшей одну из локальных музыкальных культур азиатских кочевников, резко повернув к середине столетия в сторону России и Европы, в начале нового тысячелетия возвращается в Центр Азии. Заявив о себе в творчестве национальных композиторов и народных мастеров-дабийжигиер, тувинская музыка получила признание сначала на культурном пространстве бывшего СССР, постепенно привлекая всё более широкое внимание специалистов и слушателей из самых разных стран мира. Не столь важно, чем диктуется этот интерес: тягой ли к экзотике, стремлением ли познать культуру кочевников или же творческими поисками необычных звукоочетаний и сонорных эффектов. Важнее оказывается результат, свидетельствующий о современном международном признании тувинской музыки как неотъемлемой части мирового культурного наследия.



ПРИЛОЖЕНИЯ

ГЛОССАРИИ ТУВИНСКИХ слов

Аал (аул) - стойбище, кочевое селение, состоящее из одной или нескольких юрт (от монг. *айл*, алт. *айыл*).

Адыг - медведь.

Аза - миф. злой дух, сатана, черт, бес.

Ак - белый.

Акта (ашка) - деньги.

Ай- луна.

Албан - дань.

Албыс - название одного из злых духов. В тувинской сказке *албыс*-коварный злой дух, постоянный враг человека в облике уродливой женщины с длинными распущенными волосами и такими длинными грудями, что она закидывает их за спину, с острыми медными когтями. Она медноносая, часто прячет нос (монг. *алмас*, алт. *алмыс*, мифол. - ведьма).

Алгыш - 1. благословение. 2. шаманская песня.

Алдан - шестьдесят.

Алдар - слава.

Алды - 1. шесть. 2. низ, нижняя часть чего-л.

Алдыш- золото, золотой.

Амбын ноян (нойон) - верховный правитель, удельный князь Оюннарского хошуна. Руководил всеми подвластными Цинской династии хошуна- ми в Туве и был главным представителем Цинской администрации в Туве, имел княжеский титул *гун* (князь пятой степени) и звание *мээрэнчаггы* (воинское звание командира дивизии), носил на шапке коралловый шарик и имел медную печать с простой железной ручкой. Амбын-ноян, главный начальник земли тувинской, подчинялся Улясутайскому цзянь-цзюшо (маньчжурскому генерал-губернатору).

Амырга (*авырга*)- охотничий фоноинструмент, манок на марала.

Аңчы - охотник.

Арат - простолюдин.

Арбап - адм. деление в ТНР, десятидворка.

Аржаан - целительный источник.

Ат - имя.

Аът (ат) - конь.

Аялга - мелодия.

Аян- гармония, созвучие, благозвучие.

Бай - богач, богатый.

Башкы - учитель.

Бижек, (пижек) - нож.

Биче (*пичи*) - маленький.

Боошкун- девичье накосное украшение из трех нитей бус.

Бук - фольк. злой дух, бес, дьявол, нечистая сила.

Бурган - бог.

Буура ~ верблюд-производитель.

Буян - доброта, сердечность.

Бүрээ ~ духовой музыкальный инструмент ламаистской службы, большая медная труба.

Бүшкүүр ~ духовой музыкальный инструмент ламаистской службы типа гобоя.

Бызаанчы - струнно-смычковый музыкальный инструмент.

Даг - гора.

Дамбыра - уст. литавры; ламаистский двусторонний барабанчик в форме двух полушарий, обтянутых кожей.

Дарга (тарга) - председатель, начальник.

Даш - камень, каменный.

Демир-хомус - музыкальный инструмент, варган из железа.

Дерги - поясные подвески.

Дошгулуур (*доштулуур*, *доштулдуур*) - струнно-щипковый музыкальный инструмент типа лютни.

Дуюглар - копыта.

Дүңгүр - бубен.

Дыргак - расчёска, гребень.

Дээр - небо.

Зайсан (*цзайзан*) - в конце XVI — первой половине XVIII в. (период Алтын-ханских, а затем Джунгарских (Ойротских) ханств) тувинцы управлялись своими князьями - зайсанами. Они были обязаны нести охрану границ владений Алтын-ханских князей, выставять определенные контингенты воинов для службы при ханской ставке, участвовать в военных походах и т.д.

Игил - струнно-смычковый музыкальный инструмент.

Инек - корова.

Кайгал - смельчак, удалец.

Кара - чёрный.

Караа - чьи-то глаза (*им.п.* карак).

Караңгы - 1. тёмный, дремучий. 2. уст. гонг (*караоңгы*).

Кижи - человек.

Кожамык - припевка (частушка).

Кожуун (*хошуун*) - в дореволюционной Туве феодальный удел, а также административно-территориальная единица (*совр.* район).

Кеңгирге - уст. барабан; ламаистский двусторонний барабан.

Коңга - колокол.

Коңгулуур - колокольчик, звонок.

Коңгураа - 1. сосульки, примерзшие к шерсти овцы, козы и т. п.; 2. металлические дудки-свирели на костюме шамана.

Кош-адыш - пригоршня, в т.ч. в качестве звукового орудия.

Кош-согуп - стрела как свистящий фоноинструмент.

Кок ~ 1. синий; 2. молодая трава.

Кулузун-хомус (шелер-хомус) - музыкальный инструмент, варган из бамбука.

Кут (кут) - рел. душа.

Күзел - мечта.

Кызыл - красный.

Кымчы - кнут, бич, плеть.

Кыцгыраа - погремушка или бубенчик.

Кыс - девочка, девушка.

Кыска - краткий, короткий.

Лимби - духовой музыкальный инструмент, поперечная флейта.

Маадыр - богатырь.

Моол - монгол, монгольский.

Мөңгүн - серебро, серебряный.

Мургу - пастушеский фоноинструмент, продольная флейта.

Мыйыс-рот животного.

Мээриц (мейрен) - управитель, или ведающий судебными и международными делами.

Ноян (нойон) - князь.

Оваа - куча, насыпь; груда камней; жертвенный курган - груда камней на возвышенном месте, где совершался религиозный обряд в честь духа горы (монг. овоо).

Ок - пуля.

Ок-чылан - «стреляющая змея», деталь шаманского костюма.

Ол - он, она, оно.

Оол - мальчик, юноша.

Орба - колотушка шаманского бубна.

От - огонь.

Оттук - огниво.

Оюн - игра.

Өг - юрта.

Өскүс - сирота.

Сагыш - 1. ум; 2. мысль; 3. намерение; 4. мечта.

Сарлык - як.

Сойгалак - металлическая чашечка для вытряхивания пепла из трубки. *Суму* (сумон) - адм. единица в ТНР.

Сүнезин - рел. дух.

Сүт - молоко.

Сылдыс - звезда.

Сыргалар - серьги.

Теве - верблюды.

Терезин-эдиски - пищалка из соломы, сезонный земледельческий фоноинструмент.

Тоожу - повесть.

Тоожуулал - повествование, сказание.

Тоол - сказка.

Тоолчу - сказитель.

Тон - общее название мужской и женской верхней одежды (халат, пальто, шуба).

Тос - девять.

Тос-карак - «девятиглазка», кропило, ритуальный предмет для разбрызгивания молока.

Туң - морская раковина, ламаистский фоноинструмент.

Тын - жизнь, дыхание жизни.

Узун - 1. протяжный, долгий; 2. длинный, высокий.

Улуг - 1. большой; 2. верховный.

Уран чуул - искусство.

Уер - наводнение, разлив.

Угердаа - власть хошунных правителей. Как и у главных правителей Тувы амбын-нойонов, была также наследственной; угерда сами являлись родовитыми аристократами.

Ун, ыт ~ 1. звук; 2. голос.

Урер хөгокүм - духовой оркестр.

Уануу - верхний.

Хайыракан - 1. почтительное название божества; 2. табу медведя.

Хам - шаман.

Хан - кровь.

Хаан (хан) - царь.

Хая - скала.

Хаяа - заря.

Хапчык - анатом, *мошонка*.

Хем - река.

Херел - луч.

Хову - степь.

Хомус - музыкальный инструмент, варган.

Хөгжүм - 1. оркестр, оркестровый. 2. музыка, музыкальный.

Хэл (холь) - озеро.

Хун - солнце.

Хүреш ~ национальный вид борьбы.

Хүрээ (хурэ) - храм, церковь.

Хыл - 1. волос. 2. струна.

Хылдыг хвгжүм - струнный оркестр.

Хылызын - тонкий, непрочный.

Ча - охотничий лук.

Чаа - ладно, хорошо (одно из значений).

Чавага - женское накосное украшение.

Чадаган - струнно-щипковый музыкальный инструмент типа цитры.

Чажак - смычок.

Чайлаг - летняя стоянка.

Чанзы - струнно-щипковый музыкальный инструмент типа лютни.

Чарты-хомус (ыяш-хомус) - музыкальный инструмент, деревянный варган.

Челер - идти рысью (о коне).

Челээш - радуга.

Чер - земля.

Чечас — цветок.

Чипчи - бусинка.

Чон- народ, население.

Чицзе - шарик, знак ранга у чиновников, прикреплялся к головному убору.

Чонар-даш -1 .букв, агальматолит; 2. искусство резьбы по камню.

Чушкун - серповидный крючок для чистки курительной трубки. *Чылан* - змея.

Чыраа- 1. кустарник. 2. иноходец (*чыраа ат*).

Шериг - войско, военный.

Шимээн- шум, звон.

Шоор - духовой музыкальный инструмент, продольная флейта.

Шулбус - в мифологии монгольских народов и саяно-алтайских тюрков - злые духи, демоны; в тувинской сказке выступают двояко: *шулбу* - в облике женщины, обладает способностью к оборотничеству; *шулбус* - в облике одноглазого демона мужского пола, обитающего в пещерах, часто употребляется в качестве синонима или парного термина к *албыс*.

Шьигырааш - звон, звеняпдай.

Ынакшыл ~ любовь.

Ыр, ыры - *песня*.

Ыраажм - певец, солист.

Эдиски - пищалка, охотничий фоноинструмент, манок на косулю или кабаргу.

Эзир - орёл, орлиный.

Эрги - старый, давний, старинный.

Эртем - наука, научный, учёный.

Ээрен -уст. идол.

БИБЛИОГРАФИЯ

Энциклопедические и продолжающиеся издания, словари, сборники статей и документальных материалов

- Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: сб. ст. / Ташкентская гос. консерватория им. М. Ашрафи; отв. ред.: З.В. Хакназаров, Л.И. Красуцкая. Ташкент, 1983.
- Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов / сост. В.Е. Гусев. Л., 1980.
- Бернадт Г.Б., Ямпольский И.М. Советские композиторы и музыковеды: справочник. Т. I. М., 1978.
- Биоразнообразие и сохранение генофонда флоры, фауны и народонаселения Центрально-Азиатского региона: материалы II междунар. науч.- практ. конф. (г. Кызыл, 26-29 сентября 2007 г.) / отв. ред. С.О. Ондар. Кызыл: РИО ТывГУ, 2007.
- Вопросы изучения истории культуры народов Центральной Азии и сопредельных регионов: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (5-8 сентября 2005 г.). Кызыл, 2006.
- Вопросы инструментоведения: ст. и материалы. Вып. 5 / РИИИ; отв. ред. И.В. Мациевский. СПб., 2004.
- Вопросы краеведения Тувы. Вып. I / сост. В.А. Дубровский, с. Бай-Хаак, 1991.
- Григорьев А.Г., Платек Л.М. Советские композиторы и музыковеды: справочник. Т. II. М., 1981.
- Гуманитарная наука на стыке веков: история, проблемы и перспективы развития: материалы науч.-практ. конф., поев. 75-летию тувинской письменности и 60-летию ТНИИЯЛИ-ТИГИ (13-14 октября 2005 г.) / ред. А.А. Чернова. Кызыл, 2005.
- Древнетюркский словарь. Л., 1969.
- За три века. Тувинско-русские-монгольские-китайские отношения (1616— 1915): архивные документы / сост. В.А. Дубровский, ред. М.Б. Кенин- Лопсан. Кызыл, 1995.
- За свободу народа: сборник воспоминаний красных партизан Тувы. Кызыл, 1957.
- История и современность культуры Тувы: сб. ст. / Тыв. филиал ВСГАКИ; науч. ред. А.К. Кужугет. Кызыл, 2006.
- История музыки народов СССР: в 7 тт. М., 1970-1997.
- История русской советской музыки: в 5 тт. М., 1970-1975.
- История современной отечественной музыки: в 3 вып. М., 1995-2001.
- История Тувы: в 2 т. / отв. ред. С.К. Тока. М.; Кызыл, 1964.
- История Тувы: тт. I, II / под общ. ред. С.И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола, В.И. Ламина. Новосибирск, 2001-2007.
- Их не забудет Тува / сост. В. Дубровский. Кызыл, 1967.
- Композитор в современном мире: материалы Всероссийской научной конференции «Актуальные проблемы современного композиторского творчества», 11-12 ноября 2008 г. / ред.: Н.А. Еловская, М.В. Холодова. Красноярск, 2008.

- Композиторы Тувы: биобиблиографический указатель. Ч. 1. Композиторы и музыковеды / НБ им. А.С. Пушкина Республики Тува, отдел литературы по искусству; сост.: ТВ. Багудинова, Е.Ю. Шабаева; науч. ред. Е.К. Карелина. Кызыл, 2007.
- Королёв О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: термины и понятия. М., 2006.
- Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад: материалы научных конференций. Вып. 6-14 / ДВГАИ. Владивосток, 2000-2007.
- Культура, искусство и образование в регионах Сибири: сб. материалов меж- регион. науч.-практ. конф. (21 марта, 10 мая 2007 г., г. Кызыл) / КУИ им. А.Б. Чыргал-оола; ТИКОП СО РАН; сост. Е.К. Карелина. Кызыл, 2008.
- Культура тувинцев: традиции и современность / ТНИИЯЛИ; отв. ред. ЮЛ. Аран- чын. Кызыл, 1988.
- Культура Тувы: прошлое и настоящее: материалы науч.-практ. конференций (2004-2006 гг.): в двух вып. / КУИ им. А.Б. Чыргал-оола; ред.-сост.: И.В. Подик, Е.К. Карелина. Кемерово, 2006.
- Культурные коды двух тысячелетий: материалы межд. науч. конф. 1-4 декабря 2000 г. Вып. 1: Традиционные культуры: локализация и динамика / Петрозаводская гос. консерватория; сост. и отв. ред. В. Краснопольская. Петрозаводск, 2000.
- Лысова Ж.А. Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь. СПб., 1999.
- Люди тувинского театра: творческие портреты / сост. М.А. Хадаханэ. Кызыл, 1971.
- Маркус С. В. Тува: словарь культуры. М., 2006.
- Межнациональные связи в советской музыкальной культуре: сб. ст. / ЛПК; сост. И.М. Вызго-Иванова. Л., 1987.
- Монголо-ойратский героический эпос / пер., вступ. ст. и прим. Б.Я. Влади- мирцова. Пб.-М., 6/г.
- Мелодии хоомей I—III: материалы I—III Международных музыковедческих симпозиумов «Хоомей (горловое пение) — феномен культуры народов Центральной Азии». Кызыл, 1994-2003.
- Методы изучения фольклора: сб. науч. трудов / ЛПИТМиК. Л., 1983.
- Музыка XX века: 1890-1945: очерки. В 2 ч. М., 1976-1987.
- Музыка и музыканты братских народов Советского Союза: сб. ст. / под ред. С.Л. Гинзбурга. Л., 1972.
- Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы междунар. науч. конф. 3-6 октября 2002 г. / Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки; Римский ун-т «Гор Веггата». Новосибирск, 2004.
- Музыка народов Азии и Африки: сб. ст.: в 5 вып. / ред.-сост. В.С. Виноградов. М., 1969-1987.
- Музыка народов мира: проблемы изучения: материалы международных конференций (2004-2007 гг.). Вып. 1 / ред.-сост.: В.Н. Юнусова, А.В. Харуто. М., 2008.
- Музыка Сибири и Дальнего Востока: сб. ст. Вып. 1. М., 1982.
- Музыка устной традиции: материалы междунар. науч. конференций памяти А.В. Рудневой. Научные труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Со. 27 / науч. ред. Н.Н. Гилярова; сост.: В.М. Щуров, Н.Н. Гилярова. М., 1999.

- Музыкальная культура автономных республик РСФСР / под ред. Г.И. Литинского. М., 1957.
- Музыкальная культура Сибири: в 3 тт. и 6 кн. / Ком. по культуре Администрации Новосиб. обл.; НГК им. М.И. Глинки; гл. ред. Б.А. Шиндин. Новосибирск, 1997.
- Музыкальная культура Сибири и Дальнего Востока: история и современность: сб. ст. Новосибирск, 1983.
- Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / ред. Ю.В. Келдыш. М., 1973-1982.
- Музыкальная этнография Северной Азии: межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 10 / отв. ред. Ю.И. Шейкин. Новосибирск, 1988.
- Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока: межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 3 / ред.-сост. Н.И. Головнева. Новосибирск, 1986.
- Музыкальные инструменты в истории культуры: сб. тезисов и рефератов Международной науч. конф., поев. 100-летию К.А. Вертова (Санкт-Петербург, 4-6 декабря 2006 г.) / РИИИ. СПб., 2006.
- Музыкальные традиции стран Азии и Африки: сб. науч. трудов / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского; отв. ред. Т.Э. Цытович. М., 1986.
- Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991.
- Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов. В 2 ч. М., 1987.
- Наука и художественное образование: материалы науч.-практ. конф., поев. 25-летию Красноярской гос. академии музыки и театра (14-16 ноября 2003 г.) / отв. ред. Л.В. Гаврилова, О.Ю. Колпецкая. Красноярск, 2003.
- Научные труды Тувинского гос. университета. Вып. I—VI. Кызыл, 2003-2008.
- Образование, культура и гуманитарные исследования Восточной Сибири и Севера в начале XXI века: в 2 т.: материалы V международного научного симпозиума (28-30 сентября 2005 г., г. Улан-Удэ — оз. Байкал): Байкальские встречи V. Улан-Удэ, 2005.
- Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление: сб. материалов Всероссийской науч. конф. (г. Новосибирск, 17-19 марта 2008 г.) / Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2008.
- Отечественная музыкальная культура XX века: к итогам и перспективам: сб. ст. / МГК; отв. ред. и сост. М.Е. Тараканов. М., 1993.
- По пути Великого Октября: к 60-летию Народной революции в Туве: сб. ст. Кызыл, 1981.
- Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки: сб. науч. трудов / под ред. Дж.К. Михайлова, Е.В. Васильченко, М.И. Каратыгиной, С.П. Волковой. М., 1990.
- Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. / сост. А.М. Гольцман; *общ.* ред. М.Е. Тараканов. М., 1982.
- Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1982.
- Россия и Тува: 60 лет вместе: материалы науч.-практ. конф.: в 2 ч. / отв. ред. Д.Д. Ооржак. Кызыл, 2004.
- Русский рок: энциклопедия / Всероссийская ассоциация рокеров. М., 2003.
- Русско-тувинский словарь / под ред. А.А. Пальмбах. М., 1953.

- Сибирский архив: архивные документы, публикации, факты, комментарии: научно-популярный историко-краеведческий сборник. Вып. 2 / под ред. Н.И. Шестаковой. Иркутск, 2000.
- Сибирский музыкальный альманах. Вып. 2. Новосибирск, 2001.
- Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: сб. ст. / ред.-сост. Д. Дараган. М., 1980.
- Современность и фольклор: ст. и материалы. М., 1977.
- Создание суверенного государства в Центре Азии: Протоколы хуралов 1921 года. К 70-летию образования республики Танну-Тува Улус / Тув. респ. краеведческий музей им. «Алдан-Маадыр»; сост., введ. В.А. Дубровский; ред. М.Б. Кенин-Лопсан. с. Бай-Хаак, 1991.
- Состояние и освоение природных ресурсов Тувы и сопредельных регионов Центральной Азии. Геоэкология природной среды и общества: Вып. 9 / отв. ред. В.И. Лебедев. Кызыл, 2007.
- Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля): межвуз. сб. трудов. Вып. 1 / отв. ред. Н.И. Головнева. Новосибирск, 1983.
- Тезисы Конгресса национальных систем образования «Юрта — традиционное жилище кочевых народов Азии» (г. Кызыл, 14-18 июля 2004 года): в 3 ч. Кызыл, 2004.
- Тезисы научных докладов III—V Международных этномузыкологических симпозиумов «Хоомей (горловое пение) - феномен культуры народов Центральной Азии» / МЦЦ «Хоомей». Кызыл, 2003-2008.
- Толковый словарь тувинского языка. Т. 1 (А-И) / под ред. Д.А. Монгуша. Новосибирск, 2003.
- Традиции и современность в народной музыке Евразии: материалы науч. конф. Международного фестиваля «Звуки инструментов Евразии» (28 марта- 2 апреля 2006 г.) / ВСГАКИ; сост. и науч. ред. В.В. Китов. Улан-Удэ, 2006.
- Традиционная культура тувинцев глазами иностранцев (конец XIX-XX вв.) / подг. текстов, предисл. и комм. А.К. Кужугет. Кызыл, 2002.
- Тувинские героические сказания / сост. С.М. Орус-оол. Новосибирск, 1997. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- Тувинские народные сказки / сост. З.Б. Самдан. Новосибирск, 1994. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
- Тувинско-русский словарь / под ред. А.А. Пальмбах. М., 1955.
- Тувинско-турецкий словарь / сост. Д.А. Монгуш. Кызыл, 2005.
- Тыва тывызыктар [= Тувинские загадки]: сборник / сост. Г.Н. Курбатский, ред. переводов С.М. Орус-оол. Кызыл, 2002.
- Тыва улустун алгыш йорээлдери [= Тувинские народные благопожелания] / сост. З.К. Кыргыс. Кызыл, 1990.
- Урянхай. Тыва дептер [= Тувинские тетради]: антология в 7 т. / сост. С.К. Шойгу; ред. колл.: К.Д. Аракчаа, К.С. Шойгу. М., 2007-2008.
- Установление покровительства России над Тувой в 1914 году: архивные документы. К 80-летию объявления протектората (покровительства) / сост. В.А. Дубровский; ред. М.Б. Кенин-Лопсан. Кызыл, 1994.
- Устойчивое развитие и культура регионов: материалы международной науч.- практ. конф., 17-20 апреля 2007 г., г. Кемерово / отв. ред. П.И. Балабанов. Кемерово, 2007.

- Учёные записки ТНННЯЛИ (ТИГИ - с вып.ХУШ, 1995 г.): вып. I-XXI. Кызыл; Кемерово, 1953-2007.
- Фолысолор и фольклоризм. Вып. 2: Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: сб. науч. трудов / ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова; сост. и отв. ред. В.А. Лапин; сост. И.И. Земцовский. Л., 1989.
- Хөөмейжиинц бодалдары [= Размышления хоомейста]: сб. материалов / МНЦ «Хоомей»; науч. ред. М.М. Сундуй. Кызыл, 1998.
- Чатхан: история и современность: материалы I—III Междунар. симпозиумов по чатханной музыке и горловому пению. Абакан, 1995-2007.
- Этнические и историко-культурные связи монгольских народов: сб. ст. / отв. ред. Т.М. Михайлов. Улан-Удэ, 1983.
- Этносоциальные процессы в Сибири: тем. сборник. Вып. 4 / под ред. Ю.В. Попкова. Новосибирск, 2001.

Монографии, учебные и научно-популярные издания

- Аксёнов А.Н.* Тувинская народная музыка / ред., предисл. Е.В. Гиппиуса. М., 1964.
- Алексеев А.Н.* Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984.
- Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М. 1986.
- Алексеев Э.Е.* Фольклор в контексте современной культуры. М., 1988.
- Алкон Е.М.* Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: исследование. Владивосток, 1999.
- Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И.* Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002.
- Анайбан З.В.* Женщины Тувы и Хакасии в период российских реформ. М., 2005.
- Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. Л.-М., 1971.
- Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки. М., 1979.
- Аранчын Ю. Л.* Исторический путь тувинского народа к социализму. Новосибирск, 1982.
- Бадмаева Г.Ю.* Калмыцкая музыка в контексте культур Азии: учебное пособие: в 2 вып. М., 1999.
- Бадмаев А.А., Адыгбай Ч.О., Бурнаков В.А., Маниев Д.М.* Протестантизм и народы Южной Сибири: история и современность. Новосибирск, 2007.
- Бадыргы М.* Творческие портреты хоомейстов Республики Тыва / МНЦ «Хоомей»; ред. док. фил. наук Б.И. Татаринцев. Кызыл, 2008.
- Балакина Г. Ф., Анайбан З.В.* Современная Тува: социокультурные и этнические процессы. Новосибирск, 1995.
- Басилов В.Н.* Шаманство у народов Средней Азии и Казахстана. М., 1992.
- Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. М., 1962.
- Бичелдей К.А.* Фарингализация в тувинском языке. Кызыл, 1999.

- Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. М., 1989.
- Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Будегечи Т.* Художественное наследие тувинцев: Судьбы искусств. Жизнь традиции. Диалог культур. От традиционного к современному. М., 1995.
- Булычёва Н.Е.* Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). Саранск, 2003.
- Бутапаев В.Я.* Степные законы Хонгорая. Абакан, 2004.
- Бутапаев В.Я.* Традиционный шаманизм Хонгорая. Абакан, 2006.
- Бутапаев В.Я., Монгуш Ч.В.* Архаические обычаи и обряды Саянских тюрков. Абакан, 2005.
- Вайнштейн С.И.* Историческая этнография тувинцев. Проблемы кочевого хозяйства. М., 1972.
- Вайнштейн С.И.* Мир кочевников Центральной Азии. М., 1991.
- Васильченко Е.В.* Музыкальные культуры мира. М., 2001.
- Верещагина Т.* Эккендей. Абакан, 2004.
- Владимирцов Б.Я.* Общественный строй монголов. Монгольский кочевой феодализм. Л., 1934.
- Выго-Иванова И.* Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана (1917-1967). М.-Л., 1974.
- Гаврилова Н.А.* К проблеме национального в музыке XX века ./ Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1. М., 2003.
- Галицкая С.П.* Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981.
- Гигуашвили Т.С.* Музыка — их жизнь: уч. пособие [А. Кенель, Г. Челбораков, Н. Катаева, А. Стоянов]. Абакан, 1997.
- Гидмвсхий К., Сафьянов И., Трегубенко К.* Минусинская коммуна 1917 г.-1918 г.: из истории Октябрьской революции в Сибири. М.-Л., 1934.
- Головинский Г.* Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков: очерки. М., 1981.
- Гребнев Л.В.* Тувинский героический эпос (опыт историко-этнографического анализа). М., 1960.
- Григорьева Г.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины века. М., 1999.
- Груббер Р.И.* Всеобщая история музыки. Ч. I. М., 1956.
- Груббер Р.И.* История музыкальной культуры с древнейших времен до конца XVI века: в 2 томах. Т. I. Ч. I. М.-Л., 1941.
- Грум-Тржсмайло Г.Е.* Западная Монголия и Урянхайский край. Т. III. Вып. I. Л., 1926.
- Гуллыев Ш.* Искусство туркменских бахши (основы музыкально-поэтического строения). Ашхабад, 1985.
- Гумилев Л.Н.* Из истории Евразии: очерк. М., 1992.
- Гусев В.Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967.
- Даржа В.* Лошадь в традиционной практике тувинцев-кочевников. Кызыл, 2003.
- Даржай А.А.* Дулгезинниг аян [= Завораживающий лад]: пособие для учителей. Кызыл, 2004.
- Дашиева Л.Д.* Традиционная музыкальная культура бурят: учебно-методическое пособие. Улан-Удэ, 2005.

- Дмитриев Л. Б., Чернов Б.П., Маслов В.Т.* Тайна тувинского «дуэста» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. Новосибирск, 1992.
- Добжанская О.Э.* Песня хотарэ. Шаманский обряд нганасан: опыт этномузыкально-ведического исследования. СПб., 2002.
- Долгская Е.* О русской музыке последней трети XX века: учебное пособие для студ. муз. вузов. Изд. 2-е. М., 2001.
- Донгак У.О.* Тувинское стихосложение. Кызыл, 2006.
- Дрожжина М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004.
- Дулат-Алеев В.Р.* Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань, 1999.
- Дулов В.И.* Социально-экономическая история Тувы. XIX — начало XX в. М., 1956.
- Дюшалиев К.* Киргизская народная песня: исследование. М., 1982.
- Земцовский И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Л., 1978.
- Иванков П.Ф.* Там за Саянами: рассказы. М., 2006.
- История внеевропейских музыкальных культур: программа-конспект для студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Музыковедение» / сост. и науч. ред. В.Н. Юнусова. М.-Казань, 2006.
- История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / сост. и отв. ред. Н.А. Гавриловой. М., 2005.
- История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб., 2005.
- Казанцева З.К.* Раненый орел: документальная повесть о слепом музыканте. Кызыл, 2003.
- Кенин-Лопсан Монгуш.* Магия тувинских шаманов. Тыва хамнарнын хувулары. Magic of Tuvinian Shamans. Кызыл, 1993.
- Кенин-Лопсан М.Б.* Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства. Конец XIX — начало XX в. Новосибирск, 1987.
- Кенин-Лопсан М.Б.* Традиционная культура тувинцев. Кызыл, 2006.
- Кирнарская Д.* Музыкальное восприятие: монография. М., 1997.
- Китов В.В.* Оркестр бурятских народных инструментов: история оркестрового исполнительства на бурятских народных инструментах: уч. пособие. Улан-Удэ, 2001.
- Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Козлов А.* Рок: истоки и развитие. М., 1998.
- Кон Ф.Я.* За пятьдесят лет: Экспедиция в Сойотию. М., 1934.
- Кондратова Я., Крутин Д.* История развития музыкальной культуры Хакасии (её взаимодействие и взаимообогащение с русской музыкальной культурой). Абакан, 2000.
- Кондратьев С.А.* Музыка монгольского эпоса и песен. М., 1970.
- Копен В.* Рождение джаза. М., 1984.
- Конец В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.
- Кравченко А.И.* Культурология: учебное пособие для вузов. Изд. 2-е. М., 2001.
- Крауцис Г.В.* Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века. М., 2007.

- Ксенофонов Г.* Урянхай — сахалар. Иркутск, 1937.
- Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: уч. пособие для муз. вузов и вузов искусств. СПб., 2006.
- Кужугет А.К.* Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. Кемерово, 2006.
- Кужугет А.* Зрелищно-игровые элементы в культовых обрядах тувинцев. Кызыл, 2002.
- Кульганек И.В.* Мир монгольской народной песни. СПб., 2001.
- Куницын О.* Музыка Советской Бурятии. М., 1990.
- Курбатский Г.Н.* Тувинцы в своем фольклоре (историко-этнографические аспекты тувинского фольклора). Кызыл, 2001.
- Куулар Д. С.* История и современность: сб. трудов по фольклору и литературе. Кызыл, 2002.
- Кызыл — столица Советской Тувы (1914-1964). Кызыл, 1964.
- Кыргыс З.К.* Песенная культура тувинского народа. Кызыл, 1992.
- Кыргыс З.* Ритмы шаманского бубна. Кызыл, 1993.
- Кыргыс З.К.* Тувинское горловое пение в контексте шаманской культуры и исполнительства на традиционных духовых инструментах: этномузыковедческое исследование. Кызыл, 2008.
- Кыргыс З. К.* Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. Новосибирск, 2002.
- Кыргыс З.К.* Тыва улустун кожамыктары [= Тувинские народные частушки]. Кызыл, 1975.
- Мазай Л.Ю.* Ментальные основания музыкальной культуры хакасов. Абакан, 2007.
- Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978.
- Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
- Маннай-оол М.Х.* Тувинцы: происхождение и формирование этноса. Новосибирск, 2004.
- Маслов П.П.* Конец Урянхия. М., 1933.
- Мацевский И.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.
- Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.
- Моллеров Н.М.* История советско-тувинских отношений (1917-1944 гг.). М., 2005.
- Монгуш Кенин-Лопсан.* Ойтулааш: ынакшылдың кожаңнары. Любвиная лирика. Кызыл, 2004.
- Монгуш Кенин-Лопсан.* Тыва хамнарныц алгыштары. Алгыши тувинских шаманов. Кызыл, 1995.
- Монгуш Кенин-Лопсан.* Тыва хамнарныц торулгалары. Мифы тувинских шаманов. Кызыл, 2002.
- Монгуш М.В.* История буддизма в Туве (вторая половина VI — конец XX в.). Новосибирск, 2001.
- Монгуш М.В.* Тувинцы Монголии и Китая: этнодисперсные группы (история и современность). Новосибирск, 2002.

- Монгуш У. О. «Хүн-Хүртүнүн» хүртүзү [= Двигатель «Хун-Хурту»: творческий образ Кайгал-оола Ховалыга]. Новосибирск, 2008.
- Москаленко Н.П. Этнополитическая история Тувы в XX веке. М., 2004. Музыкальная культура Сибири: учебник для уч. завед. средн. спец. проф. (муз.) образов. / Н.М. Кондратьева, Л.П. Робустова, С.С. Гончаренко; под ред. Б.А. Шиндина, Л.П. Робустовой. Новосибирск, 2006.
- Музыкальное творчество хакасов / сост. А.А. Кенель. Абакан, 1955. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М., 1988.
- Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1970. Найдакова В.Ц. Тувинский театр: учеб. пособие. Улан-Удэ, 1999.
- Народное музыкальное творчество: учебник для студентов муз. вузов и муз. фак-тов высш. уч. заведений искусств / отв. ред. О.А. Пашина. СПб, 2005.
- Никитина Л.Д. Советская музыка: история и современность. М, 1991. Николаева Н. Эпос олонхо и якутская опера. Якутск, 1993.
- Норбу Т.Ч. Монолог длиною в жизнь: автобиографическая повесть. Кызыл, 2006.
- Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-Санкт-Петербург, 1992.
- Орус-оол С.М. Тувинские героические сказания (текстология, поэтика, стиль). М., 2001.
- Осипенко Г.А. Тувинская музыкальная литература: учебник. Кызыл, 1994 (рукопись).
- Потапов Л.П. Очерки народного быта тувинцев. М., 1969.
- Резников Е.Н., Товуу Н.О. Этнопсихологические характеристики народа Тыва: теория и практика. М., 2002.
- Рожденный петь: к 80-летию со дня рождения композитора Ростислава Кенденбиля / авт.-сост. З. Казанцева; ред. Е. Карелина. Кызыл, 2002. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М., 1977.
- Саая С.В. Россия - Тува - Монголия: «центрально-азиатский треугольник» в 1921-1944 годах. Абакан, 2003.
- Сапонов М. Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996.
- Сердобов Н.А. История формирования тувинской нации. Кызыл, 1971. Сиянбий М. О., Сиянбий А.А. Традиционный тувинский костюм (История. Символика) / отв. ред. канд. фил. наук К.А. Бичелдей. Кызыл, 2000. Скурко Е.Р.
- Башкирская академическая музыка: традиции и современность. Уфа, 2005.
- Смирнов Б. Монгольская народная музыка. М., 1971.
- Смирнов Б. Музыкальная культура Монголии. М., 1963.
- Советский балет (1917-1991): хронологическая таблица: учеб.-метод. пособие по курсу «История отечественной музыки XX века» / КГАМиТ; сост. О.Ю. Колпецкая. Красноярск, 2004.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. М., 1992.
- Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие для студентов вузов. М., 2007.
- Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

- Стоянов А.К.* Описание хакасских народных музыкальных инструментов. Абакан, 1985.
- Субаналиев С.* Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембранофоны, аэрофоны. Фрунзе, 1986.
- Сузукей В.Ю.* Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993.
- Сузукей В.Ю.* Конкурсы мастеров музыкальных инструментов Тувы. Кызыл, 2006.
- Сузукей В.Ю.* Конфигурация развития музыкальной культуры Тувы: динамика аксиологического аспекта. Кемерово, 2006.
- Сузукей В.Ю.* Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007.
- Сузукей В.Ю.* Проблема лада в тувинской народной музыке. Кызыл, 1989.
- Сузукей В.* Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл, 1989.
- Сундуй М.М., Куулар Ч. Ч.* Ооржак Хунапгаар-оол: монографический очерк. Кызыл, 1995.
- Тараканов М.* Музыкальная культура РСФСР. М., 1987.
- Татаринцев Б.И.* Монгольское языковое влияние на тувинскую лексику. Кызыл, 1976.
- Татаринцева М.П.* Старообрядцы в Туве: историко-этнографический очерк. Новосибирск, 2006.
- Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М., 2007.
- Тока В.Г.* Никто пути пройденного у нас не отберет (невывдуманные рассказы и не только...): сборник рассказов. М., 2005.
- Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая / Т.Е. Казанцева, Н.С. Мурашова, О.А. Светлова и др. Новосибирск, 2002.
- Тритуз М.Л.* Музыкальная культура Калмыцкой АССР. М., 1965.
- У Ген Ир.* Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). СПб., 2005.
- Ултургашева Н.Т.* Праздники и обряды народов Саяно-Алтая: учебное пособие. Абакан, 2000.
- Хлынов К.Ю.* К вопросу о наименованиях хоомей. Кызыл, 2000.
- Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Холтов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006.
- Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: уч. пособие для музыковедов консерваторий. В 2 ч. М., 1990 (1991).
- Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб., 2000.
- Холопова В.* Музыкальный тематизм. М., 1983.
- Холопова В.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие. М., 1999.
- Хомушку О.М.* Религия в истории культуры тувинцев. М., 1998.
- Хомушку О.М.* Религия в культуре народов Саяно-Алтая: монография. М., 2005.
- Хоруженко К. М.* Культурология: структурно-логические схемы. М., 2003.
- Цукер А.* И рок, и симфония. М., 1993.
- Цукер А.М.* Отечественная массовая музыка: 1960-1980-е годы: учебное пособие. Ростов н/Д, 2008.

- Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
- Череди́нченко Т.В.* Музыка в истории культуры: пособие для студентов немusикальных вузов и всех, кто интересуется музыкальным искусством. Вып. 2. Долгопрудный, 1994.
- Чыргал-оол: жизнь и творчество / авт.-сост., вступ. ст., примечан. З.К. Казанцева; науч. ред. Е.К. Карелина. Кызыл, 2003.
- Шахназарова Н.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма: исследование. М., 1983.
- Шахназарова Н.* Национальная традиция и композиторское творчество. М., 1992.
- Шинкин И.Б.* Сквозь века и поколения сказителей: сб. ст. Горно-Алтайск, 2006.
- Шейкин Ю.И.* История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно- историческое исследование. М., 2002.
- Шнеерсон Г.* Музыкальная культура Китая. М., 1952.
- Шойгу К.* Перо черного грифа: невыдуманные рассказы старожила Тувы о своей малой Родине. Изд-е 2-е, доп. Кызыл, 2000.
- Шойгу К.* Танну-Тыва: страна озер и голубых рек. М., 2004.
- Яцковская К.Н.* Народные песни монголов. М., 1988.

Диссертационные и дипломные работы, авторефераты диссертации

- Абдрахман Т.Б.* Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореферат дисс.... канд. иск. Алматы, 1999.
- Абдуллаев Р.С.* Обрядовая музыка народов Центральной Азии: автореферат дисс.... док. иск. Ташкент, 1997.
- Абдрахман Г.Б.* Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре: автореферат дисс.... канд. иск. Алматы, 1999.
- Абдуллаев Р.С.* Обрядовая музыка народов Центральной Азии: автореферат дисс.... док. иск. Ташкент, 1997.
- Анайбан З.В.* Этносоциальные основы межнациональной напряженности в Республике Тыва в 90-е годы: автореферат дисс. ... док. ист. наук. М., 1999.
- Асиновская А.А.* Музыкальная культура Хакасии: народные традиции и современность: автореферат дисс.... канд. иск. Ташкент, 1988.
- Аскеров М.А.* Истоки народной музыки в хоровых произведениях азербайджанских композиторов: автореферат дисс.... канд. иск. Тбилиси, 1986.
- Бадаева Г.Ю.* Традиционная музыка калмыков в контексте культур Центральной Азии: дисс.... канд. иск. М., 2001.
- Баркова Н.А.* Симфоническая поэма, посвященная подвигам тувинских добровольцев в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. А.Б. Чыргал-оола (особенности драматургии): дипломный реферат. Красноярск, 2005.
- Бжчурин Ф.Ш.* Роль программности в симфоническом творчестве композиторов Татарии: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1989.
- Борисенко В.И.* Симфонические поэмы композиторов Тувы (путеводитель): дипломная работа. Новосибирск, 1982.

- Борисенко О. И.* Музыкальная жизнь Тувы (70-е-80-е гг.): дипломная работа. Новосибирск, 1987.
- Бразник Л.В.* Ангемигоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: автореферат дисс. ... док. иск. М., 2003.
- Будегечиева Т.Б.* Проблемы национальной традиции в современном искусстве: автореферат дисс.... канд. филос. наук. М., 1983.
- Вайнштейн С.И.* Происхождение и историческая этнография тувинского Народа: автореферат дисс.... док. ист. наук. М., 1969.
- Ван Дон Мэй.* Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: автореферат дисс.... канд. иск. СПб., 2004.
- Васильченко Е. В.* Традиционная музыка Вьетнама и ее связи с музыкальными культурами Юго-Восточной Азии и дальнего Востока: автореферат дисс. ... канд. иск. Тбилиси, 1983.
- Волкова С.П.* Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1990.
- Габиров Ю.Л.* Обработки народных песен для хора азербайджанских композиторов: автореферат дисс.... канд. иск. Ташкент, 1985.
- Гарипова Н.Ф.* Башкирская фортепианная музыка (к проблеме воплощения национального): автореферат дисс.... канд. иск. Магнитогорск, 2000.
- Гринберг В.И.* Социально-характерные черты развития музыкальной культуры Казахстана в 20-х-середине 30-х годов: автореферат дисс. ... канд. иск. Ташкент, 1984.
- Данилова И.В.* Этапы развития чувашской профессиональной музыки. К проблеме становления национальной композиторской школы: автореферат дисс.... канд. иск. М., 2003.
- Даргын-оол Ч.К.* Культурно-антропологические факторы регионального развития (на примере Тувы): автореферат дисс.... канд. филос. наук. М., 2002.
- Двилянский А.Я.* Киргизская народно-песенная монодия как объект переинтонирования (на примере камерно-вокального творчества композиторов Киргизии): автореферат дисс.... канд. иск. Л., 1989.
- Денисов Н.Г.* Устные традиции пения у старообрядцев. Пение по «напевке», вопросы интерпретации: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1996.
- Джумакова У.Р.* Музыкальные принципы кюя и их развитие в казахской симфонической музыке 1960-1970-х гг.: автореферат дисс. ... канд. дисс. М., 1984.
- Джумакова У.Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: автореферат дисс. ... док. иск. М., 2003.
- Донгак В. С.* Этническая идентичность тувинцев: автореферат дисс.... канд. со- циол. наук. СПб., 2004.
- Дорволжингийн, Оюуццэг.* Генезис и эволюция монгольского вокально-поэтического жанра уртын-дуу: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1990.
- Дорина М.В.* Духовые и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая: опыт историко-этнографического исследования: автореферат дисс. ... канд. ист. наук. Томск, 2004.
- Елеманова С.А.* Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов: автореферат дисс.... канд. иск. Л., 1984.

- Закржевская С.А.** Освоение многоголосия восточными культурами: на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении : автореферат дисс.... док. иск. М., 1989.
- Захарченко И.Н.** Оратории и кантаты композиторов Казахстана (к проблеме жанра): автореферат дисс.... канд. иск. Ташкент, 1989.
- Зиятлы А.А.** Современная азербайджанская народная песня (проблемы формирования и стиля): автореферат дисс. ... канд. иск. Л., 1985.
- Иванова Л.П.** Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореферат дисс. ... док. иск. СПб., 2005.
- Кан В.С.** Становление и развитие газетной периодики Тувы (1921-1985 гг.): автореферат дисс.... канд. ист. наук. Омск, 2007.
- Каратыгина М.И.** Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, ур- тын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки: автореферат дисс.... канд. иск. Тбилиси, 1990.
- Колтецкая О.Ю.** Бурятский балет 1950-х — первой половины 1970-х годов (к проблеме становления жанра): автореферат дисс. ... канд. иск. Новосибирск, 2003.
- Комаха И.Н.** Музыкальная драма и опера в узбекском музыкальном театре: автореферат дисс. ... канд. иск. М., 1983.
- Кутушова К.В.** Евразийский ренессанс музыкальной культуры калмыков: автореферат дисс. ... канд. культурологии. Краснодар, 2000.
- Кыргыс З.К.** Горловое пение как целостное явление традиционной музыкальной культуры тувинцев: автореферат дисс. ... док. иск. Новосибирск, 2007.
- Кыргыс З.К.** Тувинская традиционная вокальная музыка (опыт этномузыкального исследования): автореферат дисс.... канд. иск. Л., 1985.
- Лопсан И.А.** Песенная культура тувинцев: дипломная работа. Новосибирск, 1991.
- Маклыгин А.Л.** Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма: автореферат дисс.... док. иск. М., 2001.
- Мацевский И.В.** Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: общетеоретические проблемы: автореферат дисс. ... док. иск. Киев, 1990.
- Мелик-Шахназарова И.Г.** Национальная традиция и композиторское творчество. Эволюция взаимодействия (опыт музыкального искусства республик Закавказья и Средней Азии): автореферат дисс.... док. иск. М., 1988.
- Михайлов Д. К.** Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: автореферат дисс.... канд. иск. Тбилиси, 1982.
- Михайловская А.Г.** Российская авторская (бардовская) песня (историко-этнологическое исследование): автореферат дисс.... канд. ист. наук. М., 2006.
- Мышляцев Б.А.** Современная Тува: нормативная культура (конец XX-начало в.): автореферат дисс.... канд. ист. наук. Новосибирск, 2002.
- Назын-оол М.В.** Этнокультурные особенности интеллектуального развития детей младшего школьного возраста: автореферат дисс.... канд. псих. наук. М., 2005.
- Ондар Т.А.** Психологические функции шаманизма в современных социальных и политических процессах: автореферат дисс. ... канд. псих. наук. М., 1998.

- Осипенко Г.** Формирование тувинской симфонической музыки: 1957-1980: автореферат дисс.... канд. иск. Л., 1985.
- Сайдашева З.Н.** Песенная культура татар Волго-Камья (эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории): автореферат дисс. ... док. иск. М., 1998.
- Салимова Л.А.** О системе жанров узбекской народной музыки: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1985.
- Сибирцева В.Г.** Чыргал-оол — основоположник тувинской симфонической музыки: дипломная работа. Новосибирск, 1974.
- Смелова Т.В.** Хоровая музыка Чувашии в аспекте специфики национальной культуры: автореферат дисс.... канд. иск. М., 1997.
- Стороженко А.А.** Старообрядчество Тувы во второй половине XIX - первой четверти XX вв.: автореферат дисс.... канд. ист. наук. Кызыл, 2004.
- Сузукей В.Ю.** Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: автореферат дисс.... канд. иск. СПб., 1995.
- Сузукей В.Ю.** Культурно-исторические корни музыкального наследия тувинцев, его функционирование и модернизация в XX веке: автореферат дисс. ... док. культурологии. Кемерово, 2006.
- Сычтло Г.Б.** Традиционная песенная культура алтайцев: автореферат дисс. ... - канд. иск. Новосибирск, 1998.
- Ултургашева Н. Т.** Взаимосвязи религии и искусства «горлового пения» в этнокультурной истории Саяно-Алтая: автореферат дисс. ... док. ист. наук (историческая культурология). Абакан, 2000.
- Халтаева Л.А.** Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: автореферат дисс.... канд. иск. Ташкент, 1991.
- Харунов Р.Ш.** Формирование интеллигенции в Тувинской Народной Республике (1921-1944 гг.): автореферат дисс.... канд. ист. наук. Абакан, 2003.
- Хасанова Р.К.** Процессы становления и развития уйгурской музыкальной драмы: автореферат дисс.... канд. иск. Ташкент, 1987.
- Хертек С.С.** Тувинская рок-музыка и творчество группы «Ят-Ха»: дипломная работа. Красноярск, 2005.
- Цыбикова-Данзын И. А.** Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая половина XX века): дисс.... канд. иск. Улан-Удэ, 2004.
- Шест/талова Е.А.** Русская православная церковь в Туве в конце XIX-XX веке: дипломная работа. Кызыл, 2005.
- Эрдэнэчимэг, Лувсанпоровын.** Изучение звукового строя моринхуура с позиции теории уяа праджня: автореферат дисс.... канд. иск. Улаанбаатар, 1993. (пер. на рус. яз.)
- Юнусова В.Н.** Творческие процессы в классической музыке Востока: автореферат дисс. ... док. иск. М., 1995.
- Янов-Яновская Н.С.** Узбекская симфоническая музыка (Процессы освоения симфонического жанра восточной монодической культурой — опыт типологизации): автореферат дисс.... док. иск. М., 1983.

Статьи в журналах

- Бадмаева Г.Ю.** Звук в традиционной музыкальной культуре калмыков // Музыкальная академия. 2005. № 4.
- Бадьргы М.** Тувинское горловое пение // Тува culture. № 2. 2008 (февраль).
- Богданов И.** Внимание, феномен! // Советская музыка. 1982. № 8.
- Вайнштейн С.И.** Феномен музыкального искусства, рожденный в степях // Советская этнография. 1980. № 1.
- Гольденштейн М.** Автор пионерского гимна [о С. Кайдане] // Музыкальная жизнь. 1973. № 11.
- Данзын-оол О.** Восстание 60 богатырей // Под знаменем Ленина — Сталина. 1943. № 6.
- Дондупов Д.Д.** Музыкально-обрядовый комплекс бурятской буддийской службы Сахюусан (хранителей веры) // Сибирское музыкознание: актуальные аспекты исследования. Томск: ТГУ, 2006. (Вестник Томского гос. университета: общенаучный периодический журнал. Бюллетень оперативной научной информации. 2006. № 100. Декабрь).
- Дулов В.И.** Пережитки общинно-родового быта у тувинцев // Советская этнография. 1951. № 4.
- Жанцанноров И.** Некоторые особенности пентатоники в монгольской музыке // Советская музыка. 1983. № 6.
- Задерацкий В.** Композитор, фольклор, теория // Советская музыка. 1983. № 5.
- Зив С.** Первый тувинский композитор // Советская музыка. 1958. № 6.
- Исполнев И.** Рождение тувинского национального театра // Под знаменем Ленина — Сталина. Кызыл, 1943. № 1-2.
- Карелина Е.К.** «Буян-Бадьргы» на студенческой сцене // Музыкальная жизнь. № 9.
- Карелина Е.К.** Вечная мелодия Тувы: из истории национальной оперы // Музыкальная академия. 2009. № 1.
- Карелина Е.К.** Звучит тувинский духовой // Музыкальная жизнь. 2008. № 8.
- Карелина Е.К.** Музыка в культуре постсоветской Тувы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 101.
- Карелина Е.К.** Ростислав и Наталья Миронович в истории тувинской музыкальной культуры // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 3.
- Карелина Е.К.** Творчество современных фольклорных групп Тувы: новое местрельство? // Музыковедение. 2009. № 2.
- Карелина Е.К.** Тува: вехи становления профессиональной музыки // Музыкальная академия. 2002. № 3.
- Карелина Е.К.** Тувинский национальный оркестр: вчера, сегодня, завтра... // Музыкальная академия. 2006. № 2.
- Кондратьев М.** О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники / Музыкальная академия. 1999. № 4.
- Куницын О.** Буддийская тематика в творчестве композиторов Бурятии // Музыкальная академия. 2006. № 1.
- Курченко А.П.** Право на симфонию // Советская музыка. 1975. № 8.
- Кыргыс З.К.** Тувинские колыбельные песни // Музыка и время. 2005. № 4.

- Кыргыс З.К.** Тувинское горловое пение «Хоректээр» // Музыкальная академия. 2004. № 4.
- Лебединский Л.Н.** Искусство узлау у башкир // Советская музыка. 1948. № 4.
- Лопсан-Кенден О.** Культурное строительство в ТНР // Под знаменем Ленина Сталина. Кызыл, 1943. № 4.
- Ло Шиш.** Китайские народные оркестры (к проблеме истории и типологии) // Культурная жизнь Юга России. 2004. № 4.
- Марис ван Тонгерен.** Размышления об обертоновом пении // Хөөмей. Кызыл. 1995.
- Нурсат З., Курченко А.** Тува музыкальная // Музыкальная жизнь. 1977. № 21.
- Ондар Т.А.** К вопросу об этикете тувинцев (этнопсихологический аспект) // Башкы. 2007. № 2.
- Орджоникидзе Г.** О диалектике национального и интернационального // Советская музыка. 1976. № 12.
- Сайфуллина Г.** Татарская музыка: Восток - Запад? // Музыкальная академия. 2000. № 2.
- Сапельцев В.** Тува: рубежи музыкальной культуры // Музыкальная жизнь. 1978. № 24.
- Харуто А., Карелина Е.** К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. 2008. № 4.
- Шахназарова Н.** Проблемы национального и интернационального // Советская музыка. 1989. № 5.

Литература на иностранных языках

- Carruters D.** Unknown Mongolia a record of travel and exploration in North -West Mongolia and Dzungaria. London, 1914.
- Ellingson, Terry.** The Technique of Chordal Singing in the Tibetan Style // American Anthropologist 72.1970.
- Ellingson, Ter.** Buddhist musical notation // The oral and the literate in music.' Tokio, 1986.
- Hamayon, Roberl.** Mongol Music //New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. London, 1980.
- Kaufmann, Walter.** Tibetan Buddhist Chant. Bloomington & London, 1975.
- Kim Eung ki.** Korea Buddhist Music & Dances // Традиции и современность в народной музыке Евразии: материалы научной конференции Международного фестиваля «Звуки инструментов Евразии», 28 марта — 2 апреля 2006 г., г. Улан-Удэ. Улан-Удэ, 2006.
- Kyrgys S.K.** From Histori of Research of Tuvan Khoomei // Tuva — the Land of Khoomei / The national centre in Japan of the international jew's harp music centre. Tokio, 1996.
- Kyrgys S.K.** Human's Mouth as a Resonator // Koukin From the Central Asia. № 9. Tokio, 1995.
- Kyrgys Z.K.** Tuvan throat singing: Ethnomusicological investigation / Ed. I. V. Matsievski; translated by K. Khlynov. Kyzyl, 2008.

- Levin, Theodore.** The 100.000 Fools of God: musical travels in Central Asia. Indiana, 1996.
- Levin, T.** Tuva music // The New Grove: Dictionary of Music and Musicians: V. 25. Second edition / Ed. by Stanley Sadie. London, 2001. P. 938.
- Levin, T.C.** Where rivers and mountains sing: music, and nomadizmin Tuva and beyond / Theodor Levin with Valentina Siiziikei. Bloomington & Indianapolis, 2006.
- Levin Theodore, and Michael Edgerton.** The throat singing of Tuva // Scientific American. Vol. 281, no.3 (September 1999).
- Munchen-Helfen, O.** Reise ins asiatische Tuwa. Berlin, 1931.
- Pegg, C.** Mongolian conceptualization of overtone singing (xoomii) // British Journal of Ethnomusicology. 1992. Vol. I.
- Pegg, Carole.** Mongolian Music, Dance & Oral narrative. Seattle & London, 2001.
- Rachele, Rollin.** Overtone singing study guide. Amsterdam, 1996.
- Smith, H., Stevens, K.N., Tomlinson, R.S.** On an Unusual Mode of Singing of Certain Tibetan Lamas // The Journal of Acoustical Society of America. 1967. Vol. 41.
- Tongeren, M. van.** Xoomy in Tuva // New developments new demensions. September, 1994.
- Tongeren, M.C. van.** Overtone singing: physics and metaphysics of harmonics in east and west. Amsterdam, 2002.
- Tran Quang Hai, Denis Guillou.** Original Research and A coustical Analysis in connection with the Xoomij Style of Bephonic Singing // Musical Voices of Asia.
- Тянь Цян.** Религиозная музыка в Китае. Пекин, 1997 (на кит. яз.).

Архивные фонды

Архив ТМДТ.
 Архив Союза композиторов РТ.
 Архив Кызылской ДМШ.
 Архив КУИ.
 Архив ТНО.
 Архив ОДИ.
 Личные архивы (семьи Мунзук; Р.Г. Мироновича; З.К. Казанцевой; Е.К. Карелиной и др.).
 РГВА, ФФ. 185,186.
 ЦГА РТ, ФФ. 5, 48, 100, 112, 115, 116, 120, 139, 188, Р-227, 239, 240, 283, 334, 397.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Годы	Основные события музыкальной жизни Тувы	Произведения композиторов
1920-е	Появление первых клубов и музыкальных кружков	
1929	Рождение духового оркестра Тувинской народно-революционной армии	
1930-е	Появление первых авторских песен композиторов-тувинцев	Песни В. Кок-оола и М. Мунзука
1932	Основание первого Дома культуры ТНР	
1934	Выпуск пластинок с записями образцов тувинского горлового пения	
1935	Проведение первой республиканской Олимпиады (смотр народного творчества)	
1936	Рождение тувинского театра Начало развития системы специального образования	
1943'	Рождение национального оркестра Тувинского музыкально-драматического театра	
1943-1944	Появление первых образцов национального хореографического искусства	«Звнящая нежность» А. Аксёнова
1944	Первое сочинение в области крупных инструментальных форм Первое камерно-вокальное сочинение	Концерт для лимби с оркестром и цикл тувинских песен для голоса с фортепиано А. Аксёнова
1945	Первая национальная опера	«Чечен и Белекмаа» Р. Мироновича (неоконч.)
1946	Первые симфоническая и фортепианная сюиты	«Тувинские эскизы» А. Аксёнова «Тувинские акварели» Л. Израйлепнча
1947	Основание первой Детской музыкальной школы	
1950	Организация Дома народного творчества	
1951	Организация Концертно-эстрадного бюро	
1954	Первый образец камерно-инструментального ансамбля	Струнный квартет А. Чыргал-оола
1957	Первая симфоническая поэма	«Алдан Маадир» А. Чыргал-оола
1960	Основание Кызылского училища искусств Организация тувинского отделения Всесоюзного хорового общества	
1964	Первая Декада тувинского искусства в Москве Публикация первой монографии о тувинской музыке (А. Аксёнов)	
Середина 1960-х	Возникновение первых ансамблей горлового пения	
1966	Основание симфонического оркестра Госкомитета телевидения и радиовещания Тувинской АССР	

1967	Первая симфония	«Тувинская симфония» С. Крымского
1969	Основание Тувинской государственной филармонии и рождение государственного ансамбля песни и танца «Саяны» Проведение первого республиканского конкурса среди мастеров-изготовителей тувинских инструментов	
1973	Организация Республиканского методического кабинета по учебным заведениям культуры и искусства	
1978	Основание Союза композиторов Тувы Первый фестиваль «Музыкальное лето в Туве» Основание Республиканской школы искусств	
1979	Первый балет	«Хая-Мерген» П. Геккера
1981	Первая циклическая соната Организация первого республиканского фестиваля хоомей	«Лирическая» соната для фортепиано А. Чыргал-оола
1985	Защита первых кандидатских диссертаций по тувинской музыке (Г. Осипенко, З. Кыргыс)	
1988	Первая рок-опера (мюзикл)	«Её должность — жена лесника» Вл. Тока
1990	Появление фольклорно-этнографического ансамбля, пропагандирующего музыкальную культуру старообрядцев Тувы («Октай»)	
1991	Открытие отделения тувинских национальных инструментов в Кызылском училище искусств	
1992	Первый Международный симпозиум по хоомей	
1993	Открытие Тувинского филиала Восточно-Сибирской академии культуры и искусства	
1998	Проведение первого фестиваля живой музыки и веры «Устуу-Хурээ»	
2002	Проведение первого регионального конкурса-фестиваля исполнителей на национальных инструментах «Дынгылдай» Организация композиторского союза самодеятельных авторов (ТСК РТ)	
2003	Основание Тувинского национального оркестра Министерства культуры Республики Тыва	
2004	Появление коллективной оперы и первый опыт создания хора хоменстов (Финал оперы)	«Мөңгө аялга» группы молодых композиторов
2007	Защита первой докторской диссертации в области тувинского музыковедения (З. Кыргыс)	
2008	Основание Духового оркестра Ижевского жителя Республики Тыва	

СОДЕРЖАНИЕ АУДИОПРИЛОЖЕНИЯ (CD)

«*Декей-оо*» (частушки). — Исп.: Кара-кыс и Максим Мунзуки, хор артистов Тувинского музыкально-драматического театра (аккомпанемент: бызанчы, дошпулур). Архивная запись [2.17].

Виктор Кок-оол. «*Байлак чуртум*» («Моя богатая страна»). — Исп.: Хургулук Конгар (сопрано), Александр Лаптан (бызанчы). Архивная запись [3.11].

Виктор Кок-оол. «*Аныяктар*» («Молодёжь»), — Исп.: Хор артистов Тувинского музыкально-драматического театра (аккомпанемент: баян). Архивная запись [1.47].

Александр Лаптан. «*Алдын дагика*» («Золотая чаша»). — Исп.: Николай Олзей-оол (баритон), Александр Лаптан (баян). Архивная запись [1.58].

Алексей Чыргал-оол. Вступление из симфонической поэмы «*Алдан Маадыр*» («Шестьдесят богатырей»), — Исп.: Симфонический оркестр Комитета радиовещания Тувинской АССР. Архивная концертная запись ' [3.29].

Алексей Чыргал-оол. Коды из симфонической поэмы «*Алдан Маадыр*». — Исп.: Симфонический оркестр Комитета телерадиовещания Тувинской АССР. Архивная концертная запись [1.25].

Алексей Чыргал-оол. Симфоническая картина «*Челер-оюм*» («Мой рысак», фрагмент). — Исп.: Симфонический оркестр Тувинской государственной филармонии, дирижёр Валерий Ондар. Концертная запись: Тувинская филармония, г. Кызыл, 2001 г. [1.14].

Ростислав Кенденбиль. Романс Белекмы из I действия оперы «Чечен и Белекмая» (фрагмент). — Исп.: Серафима Калинина (сопрано), симфонический оркестр Комитета телерадиовещания Тувинской АССР. Архивная концертная запись [0.56].

Ростислав Кенденбиль. «*Чавыдак*» (Финал из «Колхозной сюиты», фрагмент). — Исп.: Симфонический оркестр Комитета телерадиовещания Тувинской АССР. Архивная концертная запись [1.52].

Саая Бюрбе. «*Чыраа-Бора*» (имя коня-иноходца, или Увертюра к опере «Чечек», фрагмент). — Исп.: Симфонический оркестр Комитета телерадиовещания Тувинской АССР. Архивная концертная запись [1.03].

Пётр Геккер. Женский танец из I действия балета «Хая-Мерген» (фрагмент). — Исп.: Камерный оркестр под управлением Равиля Мартынова. Рабочая запись для постановки: г. Ленинград, 1979 г. [2.37].

Хуреш-оол Дамба. Поэма для скрипки и фортепиано «Тувинские узоры» (фрагмент). — Исп.: Леонора Дмитерко (скрипка), Татьяна, Рубина (фортепиано). Концертная запись: «Дни культуры Республики Тыва в г. Москве», Музей А.С. Пушкина, г. Москва, 2001 г. [3.01].

Владимир Тока. «*Боданышкын*» («Раздумье», фрагмент). — Исп.: Эльвира Докулак (сопрано), Валентина Охотникова (фортепиано). Концертная запись: Кызылское училище искусств, 2007 г. [1.47].

Владимир Тока. «Таёжная симфония», III часть (фрагмент). — Исп.: Симфонический оркестр Тувинской государственной филармонии, дирижёр Валерий Ондар. Концертная запись: Тувинская филармония, г. Кызыл, 2001 г. [3.44].

«*Дагларым*» («Мои горы», мелодия песни Р. Кенденбиля в аранжировке И. Лопсан). — Исп.: Эрес Тартан-оол (флейта), Наталья Лопсан (фортепиано). Концертная запись: Фестиваль «Музыкальное лето в Туве», Тувинская филармония, г. Кызыл, 2003 г. [4.20].

Чойгана Комбу-Самдан. Сонатина для фортепиано, II и III части.

Исп.: Наталья Насырова. Концертная запись: Фестиваль «Музыкальное лето в Туве», Тувинская филармония, г. Кызыл, 2003 г. [6.10].

Урана Хомушку. Квнтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны, I ч. (фрагмент). — Концертная запись: «Дни культуры Республики Тыва в г. Москве», Музей А.С. Пушкина, г. Москва, 2001 г. [0.40].

Буян-Маадыр Тулуш. «Танец воинов» (концертный вариант мужского танца из 3-й картины оперы «Вечная мелодия» в авторской аранжировке, фрагмент). — Исп.: Духовой оркестр Кызылского училища искусств, дирижёр Тимур Дулуш (шор, амырга: Саян Чамбал). Концертная запись: Арт-проект «Танцы воинов», Тувинская филармония, г. Кызыл, 2006 г. [1.54].

«*Өсүстүң ыры*» («Песня сироты», современная версия традиционного напева, фрагмент). — Исп.: Алдар Тамдын (игил). Рабочая запись: Кызыл-ское училище искусств, 2002 г. [1.04].

«*Kargyram*» («Мой каргыра», модернизированное горловое пение, фрагмент). — соло Альберта Кувезина. Из CD-альбома «Yenisei-punk», 1995 [1.23].

«*Мен—тыва мен*» («Я — тувинец», песня сентельских тувинцев в аранжировке А.С. Монгуш). — Исп.: Тувинский национальный оркестр Министерства культуры Республики Тыва, солист Андрей Монгуш, дирижёр Аяна Монгуш. Концертная запись: Дом народного творчества, г. Кызыл, 2004 г. [3.49].

«Устуу-Хурээ» (фрагмент, буддийский напев в аранжировке Б.- М.И. Тулуша). — Исп.: Духовой оркестр Правительства Республики Тыва, дирижёр Тимур Дулуш. Концертная запись: Фестиваль «Jazz Night над Енисеем», г. Красноярск, 2008 г. [3.09].

«Come Along». — Альберт Кувезин и группа «Ят-Ха» (сыгит: Радик Тюлюш). Из CD-альбома «Tuva, rock», 2003 г. [2.50].

«Содом и Гомора» (аранжировка духовного стиха старообрядцев, фрагмент). — Исп.: группа «Ят-Ха», соло Евгения Ткачёва. Из CD-альбома «Dalai beldiri», 1999 г. [2.53].

«Teve-Khaya» (аранжировка тувинской народной песни «Верблюд- скала»), — Исп.: группа «Ят-Ха», соло Сайлык Омму. Из CD-альбома «In Europe live 2001», 2002 г. [3.35].

Альберт Кувезин. «Voyager» («Путешественник»), — Исп.: Альберт Кувезин и группа «Ят-Ха». Из CD-альбома «Tuva, rock», 2003 г. [5.14].

SUMMARY

Yekaterina Karelina. The History of Tuvinian Music from the falling of Cyn's dynasty to the latest time

The Monograph is dedicated to histories of the tuvinian music latest time, it reveals the process of the formation and development of the author's creative activity in Tuva music culture. The Main object of the research become author's products, which present different directions of the tuvinian music culture and was considered in context of cultural-history transformations, occurred in Tuve in 1910-2009 years. The Choice of the last, the most latest stage in history of the tuvinian music was also put conditions to the most documentary supply of that period in contrast with previous epochs (in which available information about music culture is extremely scanty). But the most latest history of the tuvinian music is appeared to contain a lot of «white spots» and puts many questions that is connected with practical absence of the music publications of the tuvinian compositions of an academic music tradition (with the exclusion of mass song genre), and with the loss of the many author's manuscripts and personal archives.

The Investigation is based on study of the broad wide of the musicological and historical works, various archive materials, unpublished music manuscripts, with attraction of the facts from different fields of the humanitarian science. The Author offers the own concept of “nomadic sound” on example of the tuvinian guttural chant, considers the genre system of the tuvinian traditional and author's music through the prism of “nomad's tent-model” of thinking. Firstly, the processes of the formation of the brass band and tuvinian national orchestra, music formation are considered in details. Also, many earlier unknown compositions, the creative activity of modern folk-groups and young composers of Tuva are analysed for the first time. The publication is supplied with illustrations (including archive photodocuments), contains the background information about the personas.

The monograph's Structure is in 4 chapters. The **CHAPTER I** — “The Music thinking of tuvinians in context of the influence of natural and historian- cultural factors” — executes the introductory function to the next three chapters, where the particularities of the development of author's music creative activity in Tuva is opened step by step. The **CHAPTER II** — “The Development of the music culture of Tuva during 1910-1959” — is dedicated to the initial stage of the Latest history of Tuva (at the times of Uryanhay region, Tuvinian People Republic and Tuvinian Autonomous area) in common outlines. The **CHAPTER III** — “The Composer's heritage of Tuvinian Autonomous Soviet Socialist Republic (1960— 1989)” — concentrates the review of creative activity in soviet stage of the history. The **CHAPTER IV** — “Tyva Republic: the modern condition of music-cultural tradition (1990-2009)” — describes the music culture of the post-soviet stage in history of Tuva. The division of the material on chapters was conditioned, in the first place, by processes, which occur in structure of music-cultural tradition: it has allowed to see the events of music life and compositions, which refer chronologically initial phase of the soviet history of Tuva (during 1944-1959), in chapter II (the main part of which is connected with time of existence of the Tuvinian People Republic).

The Book is intended for specialists in the field of musicology, history of art, culturology. The Material of the Investigation can be used in scholastic history of the music courses, music literature, music orientology, ethnomusicology, culturology, in special courses of a particular region and music-pedagogical direction.

Книжное издание

ЕКАТЕРИНА КОНСТАНТИНОВНА КАРЕЛИНА

ИСТОРИЯ ТУВИНСКОЙ МУЗЫКИ ОТ ПАДЕНИЯ
ДИНАСТИИ ЦИН И ДО НАШИХ ДНЕЙ

Исследование

Редактор Э. Плотица

Художник М. Цветкова

Компьютерная верстка Е. Вороновой

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x90 1/16. Печ. л. 34,5 + 4,25.

Уч.-изд. л. 37,95. Изд. № 11436.

Тираж 500 экз. Цена договорная.

Издательство «Композитор»

127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 12/14.

Отпечатано в типографии ООО «ИПФ «ГАРТ»



Екатерина Константиновна КАРЕЛИНА (р. 1964) – музыковед, окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и аспирантуру при ней (научный руководитель – проф. Е.М. Царева). Защитила кандидатскую

диссертацию на тему: "Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля" (1997). Член Союза композиторов России (1996). Председатель Тувинского регионального отделения Союза композиторов России (2000). Заслуженный деятель искусств Республики Тыва (2002). Член Союза ученых Республики Тыва "Эртем" (2004), его ученый секретарь (2004 – 2006). Соискатель ученой степени доктора искусствоведения по кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории (научный консультант – проф. В.Н. Юнусова).

С 1989 г. работает в Кызылском училище искусств им. А.Б. Чыргал – оола: преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и композиции, заведующая отделением теории музыки (1996 – 2002), заместитель директора по научно – методической работе (2003). Доцент Тувинского государственного университета (2001). Автор ряда камерных произведений (вокального цикла на стихи китайских поэтов Средневековья, цикла мадригалов на стихи перуанских поэтов XX века, инструментальных ансамблей). Инициатор и главный организатор научно – практических конференций "Культура Тувы: прошлое и настоящее" (2004–2006), "Культура, искусство и образование в регионах Сибири" (2007), "Профессиональное художественное образование в Туве: история и современность" (2009), проекта издания трехтомного собрания сочинений А.Б. Чыргал-оола. Автор около 50 опубликованных научных работ. В сфере интересов – научная, творческая, педагогическая и общественная деятельность.