

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЮЖЕТЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ ТУВИНЦЕВ

А. С. Донгак

LITERARY PLOTS IN PERFORMACE TRADITION OF TUVANS

A. S. Dongak

В статье рассматриваются вопросы о роли и значении таланта сказителя в адаптации сказочных сюжетов, заимствованных из монгольских литературных памятников в исполнительской традиции тувинцев. Основой для написания статьи послужили теоретические разработки ученых в области теории импровизации мастера-сказителя в эпических традициях различных народов. Изучив разные варианты тувинских сказок, заимствованных из литературных источников, автор приходит к выводу, что каждый сказитель в своем творчестве сочетает изначально два начала – и традиционализм, и импровизационность, присущие фольклору в целом. Сказывание сказки связано не только с талантом исполнителя, но и с другими свойствами сказки – ритуально-магическими и обрядовыми. Таким образом, пришедшие литературные сюжеты, попавшие в тувинский фольклор разными путями, прочно закрепились в местной традиции исполнительства.

The paper considers the role and significance of the talent of a story-teller in adaptation of fairy-tale plots borrowed from Mongolian literary records to Tuvan performance tradition. The theoretic scholarly works dedicated to the study of improvisation in the art of story-tellers in epic traditions of different peoples provided a base for this article. Having studied various versions of Tuvan tales borrowed from literary sources, the author comes to a conclusion that the art of any story-teller is a combination of two basic components: traditionalism and improvisation, which are typical of folklore in general. The story-telling is connected not only with the talent of a story-teller but also with ritual and magic properties of the story. Thus, the borrowed literary plots, which penetrated Tuvan folklore in different ways, became deeply rooted in local performance tradition.

Ключевые слова: теория импровизации, исполнительская традиция, литературные памятники, заимствованные сюжеты, сказки, сказитель.

Keywords: theory of improvisation, performance tradition, literary records, borrowed plots, tales, story-teller.

Основной целью и задачами настоящей статьи являются изучение особенностей бытования тувинских сказок, заимствованных из литературных памятников Монголии в жанре «обрамленной повести» – «Аржи-Борджи», «Панчатантра», «Волшебный мертвец», «Сказки попугая», а также произведение «Бигармиджид» в местной исполнительской традиции. Исходя из этого, весьма важно определить роль сказителей и их индивидуальный почерк в сюжетной трансформации и художественной обработке заимствованных произведений.

Методологической основой для написания статьи стали сравнительно-типологическое сопоставление и сравнительно-текстологический анализ литературных и фольклорно-сказочных образно-поэтических и художественно-стилевых моделей. Систематическое обращение к материалу монгольских литературных и тувинских фольклорных произведений явилось основой для проведенных наблюдений, что позволяет говорить о достоверности результатов исследования.

Научная новизна темы статьи заключается в том, что впервые в тувинской (шире – саяно-алтайской) фольклористике поднимается вопрос о влиянии инонациональных (монгольских) книжных произведений на развитие и обогащение тувинской сказочной традиции и об особенностях их бытования в местной исполнительской традиции.

Научно-практическая значимость исследования состоит в том, что представленные в нем материалы, наблюдения и выводы дают дополнительные сведения для сравнительной фольклористики, могут быть ис-

пользованы в дальнейших научных исследованиях по фольклору тюрко-монгольских народов, а также при подготовке спецкурсов, лекций по тувинскому фольклору, при составлении учебно-методических программ.

Материалами исследования послужили тексты тувинских сказок, хранящиеся в Научном архиве Тувинского института гуманитарных исследований (далее – НА ТИГИ – А. Д.) и их отдельные варианты, изданные в различных сборниках тувинского фольклора на тувинском и русском языках.

Искусство импровизации мастера-сказителя в конкретной исполнительской традиции является одним из важных аспектов фольклористики. Основоположниками теории устного импровизационного поэтического творчества М. Пэрри и А. Б. Лордом в 1930 – 1950-х гг. была проведена кропотливая работа в рамках живой эпической традиции народов Юго-славии. Труд А. Лорда «Сказитель» (The Singer of Tales) стал основой для исследования эпических традиций не только европейских и славянских, но и народов Востока [8]. Многие положения теории Пэрри-Лорда были развиты в исследованиях Б. Н. Путилова [19], В. М. Гацака [2], а на материале восточных традиций – Е. М. Мелетинского [11], П. А. Гринцера [3], Б. Л. Рифтина [20], С. Ю. Неклюдова [12; 13], С. Д. Серебряного [22] и др. В книге «Памятники книжного эпоса» авторами выдвинуты ряд оригинальных идей и методических разработок на теорию Пэрри-Лорда [18].

В сибирских традициях интересны работы бурятских, хакасских и якутских ученых, посвященные разным аспектам сказительского мастерства [10]; В. Е. Майногашева [9]; В. В. Илларионов [4].

Проблема сказительства также представляет интерес в отношении заимствованных из литературных источников сюжетов. В тувинской фольклористике проблема сказительства затрагивалась в работах Д. С. Куулара [5; 6], С. М. Орус-оол [14; 15; 16; 17], З. Б. Самдан [21]. Тувинская исполнительская традиция представлена такими выдающимися сказителями, как Баазанай Тюлюш, Маннай Ооржак, Чанчы-Хоо Ооржак, Чанзан Салчак и многими другими. Как отмечает З. Б. Самдан, сказки, которые они исполняли, «можно назвать художественными шедеврами» [21, с. 12].

По определению этномузыковеда З. К. Кыргыз, различаются четыре основные манеры исполнения сказок у тувинцев:

- *алганып (канзып) ыдар* (исполнение камланием) – речитативное исполнение;
- *чугаалап ыдар* – речевое исполнение;
- *ырлап ыдар* – напевное исполнение;
- *шуудуп ыдар* – исполнение как напев колыбельной [7, с. 35].

Она же подчеркивает, что «тувинским сказкам, независимо от жанровых разновидностей и сюжетных типов, присущи все формы исполнения» [6, с. 36]. Все зависит от поэтического дарования, художественного вкуса, музыкальных способностей и даже особенностей характера и темперамента сказителя и приверженности традициям местной школы.

В то же время было бы неправомочным утверждение о том, что для той или иной сказительской школы характерен лишь конкретный стиль исполнения. Многие тувинские сказители виртуозно владели всеми манерами исполнения и во время рассказывания сказки, особенно длинных эпических сказаний, легко переходили с одного стиля на другой, что иногда напоминало камлание шамана или исполнение хоомей. В частности, о Чанчы-Хоо говорят, что «во время исполнения сказки он обычно сидел с закрытыми глазами и прикрывал лоб ладонью и пользовался разными способами речитатива, что напоминало исполнение хоомей. Грудь его временами становилась то свободной, то словно сдавленной. Вот как легко он воспроизводил разные звуки, этот малый!» (НА ТИГИ: Т. 77. Д. 324).

О другом сказителе и шамане из Монгун-Тайги Х. Х. Кара-Сале земляки вспоминали, что «наряду со сказками, которые он рассказывал речитативом и, в основном ночью, великолепно исполнял также сыгыт и хоомей» (НА ТИГИ: Т. 248. Д. 1009).

Во многих местностях Тувы в рамках сказительских школ и династий сложились свои исполнительские традиции. Так, основатель знаменитой династии Чапаажык Ооржак, который в свою очередь, был преемником своего дяди Хоянака, приобщая своих сыновей Шара-Хоо и Чанчы-Хоо к сказочному ремеслу, пользовался приемом *селчип ыдар* (букв. рассказывание сказки по очереди). «Если он устал во время

исполнения крупного повествования, то останавливался и просил своего старшего сына Шара-Хоо продолжить его рассказ» [5, с. 296].

Сказитель Чапаажык исполнял сказку в речитативной и напевной манерах и завещал сыновьям, чтобы «они научились исполнять сказки и песни выразительно; учились у других больших сказителей и запоминали их произведения и никогда не ленились рассказывать сказки и не утаивали ее» [5, с. 296]; Орус-оол [17, с. 117 – 118]. Позднее Чанчы-Хоо при обучении своих сыновей и учеников прибегал к тем же приемам, что и его отец, тем самым как бы испытывая уровень их мастерства [5, с. 296].

В тувинской устной традиции активное бытование получили сказки, возникшие на основе литературных сюжетов и записанные во многих вариантах и в разные годы. Хотя заимствованные сказки в той или иной степени подверглись художественной обработке в рамках устной традиции, тем не менее они сохранили в себе некоторые признаки литературных произведений. Это очевидно, поскольку по стилистической организации, жанровым признакам и сюжетно-тематическим реалиям эти произведения в определенном смысле отличаются от традиционных образцов тувинской сказки. На общем фоне тувинских сказок, особенно богатырских и волшебных, их язык выглядит более лапидарным и сжатым. Из зафиксированных вариантов многие представляют собой короткие пересказы сюжета, лишенных традиционных поэтических характеристик. Поэтому зачастую в этих сказках улавливается некоторая чуждость для местной аудитории, хотя ни слушатели, ни сами сказители не осознавали (во всяком случае, не всегда), что эти произведения являются привнесенными из иной культуры.

В то же время существуют варианты, в которых сказители, не нарушая композиционную структуру литературного оригинала (в частности, «обрамленной повести»), постарались внести в сюжетную канву произведений новые эпизоды, мотивы, самобытные детали, основанные на местных реалиях. В таких вариантах, хотя сюжет и дополнился свежими привнесениями и подвергся влиянию тувинской сказочной традиции, первоначальное книжное содержание сохраняется. К таковым можно отнести следующие варианты тувинских сказок: «Аржы-Буржу» (НА ТИГИ: Т. 45. Д. 198); «Трон о тридцати двух деревянных ножках» (РТФ: Т. 34. Д. 142); «Хан-Дарма» (НА ТИГИ: Т. 34. Д. 144); «Хандырба-хан» (НА ТИГИ: Т. 16. Д. 75), «Шидидугээр-бурган» (НА ТИГИ: Т. 216. Д. 873), «Повесть о мудром попугае» (НА ТИГИ: Т. 10. Д. 42) и др.

Другие же варианты, приспособленные к местным реалиям и поэтическим канонам, растворились в среде оригинальных сказок и изменились до неузнаваемости, по сути, становясь новыми произведениями. К ним мы можем отнести варианты сказок о Мигир-Мижите (НА ТИГИ: Т. 241. Д. 983; НА ТИГИ: Т. 308. Д. 2197). В этих обработанных вариантах сохранились лишь имена персонажей (часто – монгольские, реже –

тибетские и иногда, индийские имена) и отдельные сюжетные детали, эпизоды и т. д.

В связи с этим можно обратить внимание на особенность бытования литературных сказок в местной исполнительской традиции, поскольку многие известные сказители – Чанчы-Хоо Ооржак, Агылдыр Монгуш, Очур-оол Хертек, Опай Монгуш и другие – рассказывали подобные сюжеты. Например, в репертуаре Чанчы-Хоо были представлены разные сказки, имеющие литературное происхождение, в том числе – «Трон с тридцатью двумя деревянными ножками» (1955) и «Хан-Дарма» (1957), основанные на сюжетах монгольских памятников «Арджи-Борджи» и «Бигармиджид», «Кот-наставник» и другие. У сказителя Агылдыра Монгуша из Сут-Холя были сделаны записи сказок – «Мигир-Мижит» и «Хандырба хан», записанные в 1955 г.

Можно предположить, что существовали два пути распространения тибето-монгольских литературных памятников в Туве: *книжный* (через литературу буддизма) и *устный* (через устные монгольские переложения этих памятников). В обоих случаях монгольский язык сыграл большую роль, поскольку именно его посредство дало тувинцам возможность познакомиться с литературными памятниками Индии и Тибета.

Сохранились сведения о том, что в Туве были знатоки фольклора, которые хорошо знали письменный монгольский язык. Известно, что разговорным монгольским языком владели многие жители приграничных с Монголией территорий. В Эрзинском кожууне, например, до настоящего времени сохранилось тувинско-монгольское двуязычие и многие жители Эрзина признают монгольский язык первым родным, а тувинский ставят на второе место.

До создания Тувинской Народной Республики в 1921 г. знание монгольской письменности считалось в основном преимуществом знати (для духовенства же первым языком был тибетский, а знание монгольского находилось на втором плане). Однако, как отмечает Б. И. Татаринцев, «умение говорить по-монгольски не составляло монополии этой группы. Оно было присуще и простому народу и во многом определялось индивидуальными способностями к практическому овладению языком» [23, с. 8].

В то время в Туве знание монгольского языка было необходимым не только для ведения торгово-экономических отношений и решения служебно-административных дел, но и для удовлетворения культурных запросов населения. Стремление людей к знаниям было так сильно, что даже очень бедные из них не останавливались перед материальными и суровыми природно-географическими преградами. Немало тувинцев пешком или на попутных караванах добивались до Урги (нынешний Улан-Батор) или до столицы Тибета – Лхасы, чтобы стать ламами. В этом смысле тувинские сказители не были исключением и среди них были грамотные люди, которые всеми возможными способами овладевали монгольской грамотой, а затем читали и переводили наряду с религиозной литературой и монгольские литературные произведения

и пересказывали их людям. Сохранились свидетельства, подтверждающие данное предположение.

Известный сказитель Кунгаа Хертек из Бай-Тайги так рассказывал о своем отце Мерген-Шомбыла, который служил в монастыре Коп-Сок (Западная Тува) и имевшем духовный сан: «Мой отец никогда не уезжал за пределы Тувы. Он сам самостоятельно выучился монгольской грамоте. Будучи подростком, он пас овец у одного местного богача. Тот пригласил ламу из Монголии, чтобы он обучил его сына грамоте. Мой отец, если имел хоть какое-то свободное от работы время, старался подойти поближе и наблюдал за учителем сына богача и выучил монгольские буквы. Хозяин частенько прогонял его выкрикивая: «Если ты не знаешь грамоту, то незачем тебе глядеть, слепой *кокаарак!*». Отец сделал себе доску, насыпал золы и писал на ней. Сын богача не смог выучиться, а мой отец так тайком и научился. Причем, одинаково хорошо знал и монгольский, и тибетский языки. Если к правителю поступали какие-нибудь официальные письма или когда нужен был ответ на них, то всегда нуждались в помощи отца.

Мой отец был знатоком истории и фольклора. Рассказывать сказки я, в большей части, научился у отца. Сказок было много, и кратких, и длинных. Были сказки, которые были записаны в тетрадки. Он никогда не ленился от рассказывания сказок» (НА ТИГИ: Т. 127. Д. 18).

Надо полагать, что монгольские сказки сказителю пересказывал или непосредственно читал из книжных источников его отец и, возможно, поэтому записанный у него вариант под названием «Аржы-Буржу хан» является наиболее полным и близким к монгольскому литературному оригиналу.

Сказитель Севээн-Ойдуп Ондар также вспоминал, что его отец Эртине-Очур Ондар «знал очень много сказок, легенд и преданий. Он превосходно знал монгольский язык и письменность. Сказку о Мигир-Мижите пересказал его учитель, который давал ему уроки маньчжурского языка. В данной сказке рассказов должно быть 32, по количеству деревянных человечков. Царь Аржы-Буржу, все его 64 жены и сановников так и не смогли воссесть на трон» (НА ТИГИ: Т. 199. Д. 796).

Старший брат сказителя Чанчы-Хоо – Шара-Хоо – в свое время «выучился монгольской грамоте и стал читать монгольские книги, а затем содержание пересказывал младшему брату Чанчы-Хоо» [5, с. 296]. Видимо, знания Шара-Хоо, полученные им от отца и от чтения монгольских книг, послужили мощным импульсом для пробуждения сначала его собственного творческого таланта, а со временем, и младшего брата Чанчы-Хоо. Очевидно, Шара-Хоо делился с братом «духовным багажом», полученным сначала от отца, а затем и от чтения монгольских сутр. Возможно, поэтому жанровый состав и сюжетно-тематический диапазон сказок Чанчы-Хоо является чрезвычайно широким и богатым и от него записано также много сказок, имеющих литературное происхождение. Хотя большую часть своей жизни прожил в местах, граничащих с Монголией – Монгун-Тайге и Овьуре, он сам

не владел монгольским языком. По воспоминаниям местных жителей с ним произошел один курьезный случай: «...однажды во время охоты Чанчы-Хоо наткнулся на горного козла и ранил его. Поскольку уже стемнело, он решил не преследовать животное и, чтобы провести ночь, он зашел в одну из дорбетских юрт. Он хотел объяснить хозяевам по-монгольски, что ранил козла, а оказалось, вместо этого сказал, что жена родила. А хозяева так смеялись над его монгольским языком. Вот как он плохо знал его» (НА ТИГИ: Т. 77. Д. 324).

Как сказитель воспринимает, усваивает иноязычный материал и на его основе слагает новое произведение, а затем передает другим? Магию возникновения новых произведений в результате миграции или заимствования из другой культуры в каждом конкретном случае, возможно, следует рассматривать, в первую очередь, через призму личности сказителя – его индивидуального мастерства, творческого воображения и владения эпическими «знаниями». Как отмечал А. Лорд, «искусство сказителя состоит не только в заучивании путем многократного повторения затасканных формул, сколько в способности по образцу уже имеющихся формул составлять и перестраивать обороты, выражающие данное понятие. Сказитель – не сознательный иконоборец, он – художник, творящий в рамках традиции» [8, с. 15].

В каждом конкретном варианте заимствованного сюжета можно рассмотреть индивидуальный акт творчества, уровень таланта сказочника. Е. В. Баранникова, отмечая роль мотивов и сюжетов, заимствованных из письменных памятников Востока, в расширении и обогащении бурятского сказочного репертуара писала, что «в устах талантливых рассказчиков и, по настоящему одаренных сказочников они обретали иную окраску, иное звучание. Даже при условии, когда текст, усвоенный из письменных источников, передавался некоторое время без отклонений от оригинала, с течением времени, когда текст уже получил устное бытование, то есть фольклоризовался, он непременно претерпевал изменения не только в поэтике, но и в идейном звучании» [1, с. 241].

В 40 – 60 гг. запись текстов в основном велась от руки и многие сказки в НА ТИГИ не имеют магнитофонных записей и сохранились только в рукописном виде, и потому убедительных источников по манере исполнения сказителей не сохранилось. Это касается также заимствованных литературных сказок. Можно только предположить, что каждый сказитель использовал литературные сюжеты в рамках своего творческого таланта, эпического стиля, импровизационных способностей, а также индивидуальной манеры исполнения. С. Ю. Неклюдов подчеркивал, что «большая или меньшая склонность к традиционализму или импровизациям может проявляться и у одного и того же сказителя – скажем, в зависимости от состава аудитории, от условий исполнения, наконец, от жанра исполняемого произведения» [13, с. 226]. Или каждый исполнитель сочетает в своем творчестве в самых

разных пропорциях два начала – и традиционализм, и импровизационность, присущие фольклору всегда.

Приподнятость настроения сказителя перед исполнением сказки была связана и с другими свойствами сказки – ритуально-магическими и обрядовыми. В ходе подготовки к сказыванию сказки сказитель незаметно устанавливает эмоционально-психологический контакт со слушателями и выбирает произведение, которое подошло бы в тот момент именно для данной аудитории. Для него важно не только заинтересовать слушателя красотой поэтического слова, но и воздействовать психологически и вызвать разный спектр чувств – от восхищения и негодования до сочувствия и гордости. Многие сказители были не только мастерами слова, людьми с драматическим дарованием, но и тонкими знатоками человеческой души. Например, Чанчы-Хоо любил рассказывать сиротам и бедным людям сказки об Оскюс-ооле – мальчике-сироте. Счастливый конец сказки вселял в людей оптимизм и помогал в реальной жизни. В этом заключалось и психотерапевтическое воздействие сказок Чанчы-Хоо, который вспоминал: «Когда я рассказывал сказку «Артаа-Седи и Авыгаа-Седи» в местечке Хана около Саглы в 1943 г., то в том месте, где говорится о страданиях, выпавших на долю двух маленьких братьев, сосланных ханом в страну Шолуген, люди плакали от жалости к ним. В свое время, когда мой отец рассказывал эту же сказку, слушатели тоже не могли сдерживать своих рыданий» [5, с. 299]. Ясно, что такая эмоциональная реакция слушателей является преломлением собственного восприятия, личного отношения сказителя к сказочным событиям и героям.

Слуховое восприятие повествования из уст сказителя зависит не только от особенностей его характера, темперамента, мелодики и интонации голоса, но и от внутренней стилистической организации рассказываемого им текста. Вряд ли можно рассказывать прозаично и обыденно, если текст насыщен традиционными формулами, построенными по принципу параллелизмов и аллитерации, биномами, повторами, эпитетами и т. д., характерными для эпического стиля.

Надо полагать, что мастер импровизации Чанчы-Хоо, удерживающий в памяти широкий диапазон сюжетных типов и владеющий чрезвычайно богатым набором художественно-изобразительных средств, старался полностью реализовать свой творческий потенциал. Видимо, это не зависело от того, рассказывал ли он крупное героическое сказание или же передавал краткий дидактический сюжет, заимствованный из литературных источников. Он должен был так преподнести слушателям сюжет сказки, чтобы те заслушались и, что самое важное, приняли и полюбили его. Таким образом, пришедшие литературные сюжеты, попавшие в тувинский фольклор разными путями, прочно закрепились в местной традиции исполнительства.

Литература

1. Баранникова Е. В. Бурятские волшебные-фантастические сказки. Новосибирск, 1978.
2. Гацак В. М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М., 1971. С. 7 – 46.
3. Гринцер П. А. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса: Стиль и типологические особенности. М., 1978. С. 16 – 48.
4. Илларионов В. В. Сказительство в системе фольклорной традиции народа Саха: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Якутск, 1997. 54 с.
5. Куулар Д. С. Сказитель Чанчы-Хоо // Демир-Шилги аъттыг Тевене-Мого. Кызыл, 1972. С. 294 – 301 (на тув. яз.).
6. Куулар Д. С. Сказитель Чанчы-Хоо // История и современность. Кызыл, 1982. С. 3 – 9 (на тув. яз.).
7. Кыргыз З. К. Музыкальное исполнение тувинских сказок // Тувинские народные сказки / (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока). Т. 4. Новосибирск, 1994. С. 35 – 48.
8. Лорд А. Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю. А.Клейнера, Г. А.Левинтона; послесл. Б. Н. Путилова. М., 1994. 369 с.
9. Майногашева В. Е. Хакасское сказительство: художественно-магическое творение духовной экологии // Экология и традиционные религиозно-магические знания: мат. Международного интердисциплинарного научно-практического симпозиума. М., 2001. С. 250 – 256.
10. Мастерство современных бурятских сказителей. Улан-Удэ, 1978.
11. Мелетинский Е. М. «Общие места» и другие элементы фольклорного стиля в эддической поэзии // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978. С. 68 – 83.
12. Неклюдов С. Ю. О стилистической организации монгольской «Гэсэриады» // Памятники книжного эпоса. М., 1978. С. 49 – 67.
13. Неклюдов С. Ю. Новотворчество в эпической традиции // Поэтика средневековых литератур Востока: Традиция и творческая индивидуальность. М., 1994. С. 220 – 245.
14. Орус-оол С. М. Маннай О. Н. (к 100-летию со дня рождения) // Люди и события, даты, год 1992. Кызыл, 1993. С. 15 – 20.
15. Орус-оол С. М. Сказитель Баазанай // Далай-Байбын-Хаан. Кызыл, 1994. С. 3 – 9 (на тув. яз.).
16. Орус-оол С. М. Эпические сказители как носители традиционной культуры // Аборигены Сибири: проблемы изучения исчезающих языков и культур: мат. Международной науч. конф. Новосибирск, 1995. С. 270 – 274.
17. Орус-оол С. М. Тувинские героические сказания (Текстология, поэтика, стиль). М., 2001. 422 с.
18. Памятники книжного эпоса: стиль и типологические особенности. М., 1978. 272 с.
19. Путилов Б. Н. Послесловие // А. Б. Лорд. Сказитель. М., 1994. С. 323 – 342.
20. Рифтин Б. Л. Из наблюдений над мастерством восточно-монгольских сказителей: Магтал коню и всаднику // Фольклор: поэтика и традиция. М., 1982. С. 70 – 92.
21. Самдан З. Б. Мир тувинской сказки // Тувинские народные сказки. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока). Т. 4. Новосибирск, 1994. С. 10 – 34.
22. Серебряный С. Д. Формулы и повторы в «Рамаяне» Тулсидаса: (К постановке проблемы) // Памятники книжного эпоса. М., 1978. С. 106 – 140.
23. Татаринцев Б. И. Монгольское языковое влияние на тувинскую лексику. Кызыл, 1975. 136 с.
24. Творчество сказителей: традиция и импровизация. Улан-Удэ, 1998. 110 с.

Словарь непереведенных слов

Кокаарак – букв. шакал (ругательное слово).

Информация об авторе:

Донгак Антони́на Саар-ооловна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора монголоведения Тувинского института гуманитарных исследований, antdon@mail.ru.

Antonina S. Dongak – Candidate of Philology, Leading Research Associate at the Department of Mongol Studies, Tuvan Institute of Humanities.

Статья поступила в редколлегию 16.01.2015 г.