 © Авторы статьи / Authors of the article

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА/THEORY AND HISTORY OF CULTURE, ART

DOI: https://doi.org/10.60797/IRJ.2026.173.37 EDN: VUOSVW

СЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД И СЦЕНИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ ЯКУТСКОГО ВОИНСКОГО ТАНЦА (НА МАТЕРИАЛЕ АВТОРСКОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ «ТЫҢ ХАТЫЫТА»)

Научная статья

Семенов Г.А.[1, *]
[1] ORCID : 0009-0005-8291-2226;
[1] Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова, Якутск, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (semenov121298[at]gmail.com)

Предложена: 06.10.2026; Принята: 12.11.2026; Опубликована: 17.11.2026

Аннотация

В нашей работе мы исследуем, как якутский воинский танец переходит из ритуальной среды в театральную. Материалом выступает наша авторская постановка «Тыҥ хатыыта», где используются элементы традиционной воинской пластики. Мы рассматриваем этот процесс как семиотический перевод. На сцену переносятся не просто движения или атрибуты, а функциональные связи внутри знаковой системы. Для анализа мы привлекаем олонхо, этнографию, археологию (как косвенный фон) и собственный сценический опыт. Смысловое ядро танца раскрывается через два концепта: *илбис* (внешняя ярость) и *сүр* (внутренняя сила). На сцене магия не исчезает — она меняет форму. Вербальный алгыс уступает место звуковой партитуре, а транс моделируется через синхронизацию и физическую нагрузку. Сакральный смысл при этом не остается прежним, он переходит в плоскость художественного переживания. Для анализа мы применяем четыре функции (интегративную, коммуникативную, репрезентативную, психорегулятивную). Это рабочий инструмент, а не жесткая классификация. Кроме того, мы предлагаем типологию семиотического перевода из четырех типов. Главный итог: в нашем кейсе функциональные связи сохраняются, а форма их выражения обновляется. Новизна исследования заключается в применении этой модели к якутской традиции. Поскольку автор одновременно является исследователем и постановщиком, в статье специально оговорены меры для сохранения критической дистанции.

Ключевые слова: якутский воинский танец, семиотический перевод, сценическая адаптация, илбис, сүр, боотур, олонхо, этнохореология, авторская сценическая композиция, ритуал, функциональная модель.

SEMIOTIC TRANSLATION AND STAGE ADAPTATION OF THE YAKUT WAR DANCE (BASED ON THE AUTHOR’S STAGE COMPOSITION "ТЫҢ ХАТЫЫТА")

Research article

Semenov G.A.[1, *]
[1] ORCID : 0009-0005-8291-2226;
[1] M.K. Ammosov North-Eastern Federal University, Yakutsk, Russian Federation

* Corresponding author (semenov121298[at]gmail.com)

Suggested: 06.10.2026; Accepted: 12.11.2026; Published: 17.11.2026

Abstract

In our work, we examine how the Yakut war dance transitions from a ritual context to a theatrical one. The material is our original production "Тыҥ хатыыта", which incorporates elements of traditional war dance. We view this process as a semiotic translation. It is not merely movements or props that are transferred to the stage, but the functional relationships within the sign system. For the analysis, we draw on олонхо, ethnography, archaeology (as an indirect backdrop) and our own stage experience. The core meaning of the dance is revealed through two concepts: илбис (outer fury) and сүр (inner strength). On stage, the magic does not disappear — it changes form. Verbal алгыс gives way to a sound score, while trance is modelled through synchronisation and physical exertion. The sacred meaning, however, does not remain the same; it shifts into the realm of artistic experience. For the analysis, we apply four functions (integrative, communicative, representational and psychoregulatory). This is a working tool, not a rigid classification. Furthermore, we propose a typology of semiotic translation comprising four types. The main conclusion is that, in our case study, the functional connections are preserved, but their form of expression is renewed. The novelty of this research lies in the application of this model to the Yakut tradition. As the author is both a researcher and a director, the article specifically outlines measures to maintain a critical distance.

Keywords: Yakut war dance, semiotic translation, stage adaptation, илбис, сүр, боотур, олонхо, ethnochoreology, author's stage composition, ritual, functional model.

Введение

В теме якутского воинского танца есть неочевидное противоречие. Традиция изучена хорошо: она зафиксирована в олонхо, трудах этнографов и археологических материалах, она живет на сцене в постановках ансамблей. Но сам механизм перехода танца из ритуала в театр почти не осмыслен. Мы видим результат, но не всегда понимаем, что происходит в процессе. Главный вопрос: магическое ядро ритуала при таком переносе исчезает или просто меняет облик?

 © Авторы статьи / Authors of the article

Цель работы — описать механизмы семиотического перевода якутского воинского танца на язык современной хореографии. Задачи:

1) реконструировать функциональную матрицу воинского танца;

2) показать, как концепты *илбис* и *сүр* формировали воинскую пластику;

3) проверить теоретическую модель на материале авторской сценической композиции «Тыҥ хатыыта».

Теоретическая значимость работы состоит в том, что предложенный подход может быть применён к другим этнохореографическим традициям. Практическая значимость — в возможности использовать результаты в работе фольклорных коллективов, постановщиков танцев и преподавателей этнохореологии.

Работа имеет методологическую особенность, которую стоит обозначить сразу. Автор одновременно выступает исследователем и постановщиком анализируемого произведения, и это создаёт риск смещения анализа в сторону самоописания и оправдания собственных решений. Чтобы сохранить критическую дистанцию, применялись несколько мер: ключевые решения обосновывались до начала анализа, что позволило отделить намерения от интерпретаций; теоретические понятия вводились до знакомства с материалом постановки и не подгонялись под него; там, где вывод опирается на самонаблюдение, это оговорено в тексте. Полностью устранить двойственность невозможно, но при оценке выводов её следует учитывать.

Методы и принципы исследования

В работе применялись следующие методы:

1) структурно-функциональный анализ;

2) семиотический анализ;

3) анализ эпических, этнографических и археологических источников;

4) включённое наблюдение;

5) сравнительно-типологический анализ;

6) рефлексия позиции исследователя-постановщика.

Работа опирается на *структурно-функциональный* подход. Он даёт возможность выделить устойчивые социокультурные функции воинского танца и проследить, как они меняются. Конкретно это означало следующее: мы рассматривали каждый элемент танца (движение, жест, атрибут, звук) не изолированно, а через ту функцию, которую он выполнял в ритуале, и затем проверяли, сохраняется ли эта функция при переносе на сцену. *Семиотический анализ*, в свою очередь, позволяет увидеть в танце знаковую систему — движение, жест, атрибут и звук несут здесь культурные значения [18, С. 285–298]. Мы применяли его по схеме «означающее — означаемое — функция»: для каждого элемента фиксировалось, что он обозначает и какую задачу решает.

Сравнительно-типологический анализ применялся при построении типологии семиотического перевода: четыре типа были выделены как логическая схема «означающее — означаемое», а затем проверены на материале композиции — каждый тип получил конкретный пример (крик ворона, синхронное топанье, оружие, алгыс).

Рефлексия позиции исследователя-постановщика: постановочные решения обосновывались до начала анализа, что позволило отделить намерения от интерпретаций.

Учитываем мы и различение коммуникативной и культурной памяти, предложенное Я. Ассманом [2]. Применительно к воинскому танцу речь идёт о переходе от первой ко второй: то, что раньше передавалось изустно и телесно в живом общении поколений, становится объектом целенаправленного сохранения и реконструкции. В данной статье это различение работает как общая рамка.

При изучении современного бытования танца мы опирались на труды З. Тарасовой, которые показывают, как воинские практики живут в Якутии сегодня [23, С. 1–26]. Также для нас было важно исследование Б. Фарнелл, где коммуникация через танец понимается как воплощенное действие [22].

В основе нашего анализа лежат эпические, этнографические и археологические источники: от эпоса «Ньургун Боотур Стремительный» П. А. Ойунского и работ Ф. Ф. Васильева с Г. В. Ксенофонтовым до археологии (Кёрдюгенское погребение). Разумеется, мы не могли обойтись и без материала собственной постановки «Тыҥ хатыыта». Главный метод здесь — работа с текстами и живым сценическим опытом.

Включенное наблюдение мы вели по двум направлениям. На репетициях мы отслеживали, как меняется пластика исполнителей, как они осваивают оружие и как ведет себя их психофизика. На показах мы фиксировали реакцию зрительного зала — особенно в моменты кульминации, когда поднимали батас или звучали важные акценты. Наблюдения записывались сразу после репетиций и показов, что позволяло избежать ретроспективных искажений. Мы отдаём себе отчёт, что включённое наблюдение не даёт количественных данных и не заменяет опросов; в данном случае оно использовалось как вспомогательный метод, а не как основной.

Археология привлекается как косвенный контекст, а не как прямой источник по якутскому танцу. Прямой этнокультурной преемственности между древними культурами региона и якутской традицией никто не доказал, поэтому археологический материал используется только для общей характеристики статуса воинского сословия.

Воинский танец якутов невозможно понять в отрыве от военного дела, системы воспитания и обрядовых практик — всё это составляло единый комплекс мужской социализации [17, С. 58–62]. В центре этого комплекса стоял *боотур*.

В эпосе «Ньургун Боотур Стремительный» описания богатырского тела строятся через два ряда метафор — древесный и оружейный. С одной стороны, «мышцы, словно корни лиственниц вековых», «голени, как два толстых длинных бревна». С другой — «верхняя часть схожа с мечом», «строен станом, словно копьё» [15, С. 115–116]. Это не только поэтический приём. Такая «сакральная анатомия» работала как нормативная модель, определявшая пластический канон воинских ритуалов. Поза «боотурун тутта» (осанка богатыря) и техника движений в боевых плясках сознательно воспроизводили эту эпическую телесность – тело танцора становилось живой иконой мифологического идеала [15, С. 115–116].

 © Авторы статьи / Authors of the article

Археология показывает, что воинское дело уже в древности было специализированной сферой, требовавшей обучения и двигательной культуры. Раннеякутские погребения XIV–XVII вв. свидетельствуют, что оружие и снаряжение занимали устойчивое место в погребальном инвентаре, что косвенно говорит о высоком статусе воинского сословия [3, С. 27–35]. Однако, как уже сказано, прямой преемственности между древними культурами региона и якутской традицией не доказано, поэтому археология привлекается только как косвенный контекст [1, С. 45–52].

В основе образа боотура лежит дуальность *илбис* и *сүр*. Илбис мыслился как внешняя сила, вселяемая через шаманский обряд. *Сүр* накапливался годами. *Илбис* без *сүр* разрушителен, *сүр* без *илбис* недостаточен. Только вместе они делают из юноши боотура [4, С. 153–162].

Эта дуальность породила систему подготовки – физическую тренировку, психотехнику транса, сакральный ритуал. Как показано в наших предыдущих работах, обучение воинскому искусству начиналось с трёх лет и включало несколько этапов, соответствовавших возрасту воспитанника: сначала мальчика, приучали к оружию через игру, бросая в него горящие угли, затем учили увёртываться от ударов пальмой, стрелять из лука и владеть холодным оружием [16, С. 323–324]. Завершением подготовки становился обряд посвящения в воины, включавший испытания исключительной сложности, — попасть стрелой в лошадиную бабку, увернуться от воина с пальмой, поймать на кончик ножа кусок мяса, брошенный сверху [16, С. 324]. Этот обряд запечатлён в танце «Посвящение в воины» («Боотурга уһуйуу»), который исполняется без музыкального сопровождения — под крики и возгласы воинов [15, С. 115]. Ключевым механизмом сакрализации двигательных стереотипов был обряд «Илбис түһэрии» (вселение духа кровопролития). Шаман символически пробуждал в юноше дух воинственной силы. Ф. Ф. Васильев замечает, что «призыв илбис сопровождался особыми плясками и ритмами, вводящими воина в изменённое состояние сознания» [4, С. 124].

Основные результаты

Прежде чем перейти к анализу, необходимо определить понятийный аппарат работы. Центральным для нас является понятие семиотического перевода. Мы понимаем его как перенос не отдельных элементов, а функциональных структур и знаковых комплексов из одной семиотической системы в другую. Речь не идёт о буквалистской реконструкции, которая в данном случае в принципе невозможна; задача — сохранить ядро значения при неизбежном изменении формы. Мы опираемся здесь на идею Ю. М. Лотмана о семиосфере и переводимости культурных текстов [9, С. 583–603]. С этой точки зрения сценическая адаптация ритуала — не искажение, а закономерный процесс культурной трансмиссии.

Из этого понимания вытекает второе понятие — сценическая адаптация. Под сценической адаптацией мы понимаем превращение обряда в спектакль для зрителя. Здесь нет места простой стилизации или имитации. Наша цель — перенести ритуальные функции на сцену, не потеряв при этом их психологическую и социальную силу. Подобный взгляд на театрализацию обряда мы находим у И. Ф. Шамсутдиновой [21]. Возникает логичный вопрос: что конкретно мы переносим? Для ответа нам понадобится третье понятие.

Этим понятием становится функциональная матрица. Она представляет собой набор социокультурных задач, которые танец решал в древности. Мы берем за основу четыре функции: интеграцию, коммуникацию, репрезентацию и психорегуляцию. Почему именно они? В социологии ритуала давно принято смотреть на обряд с разных сторон: одни видят в нем механизм сплочения коллектива [6], другие — способ символически контролировать мир [12], третьи — сценарий социальных переходов [21].

Эти три линии задают разные акценты, но пересекаются в одном: ритуал одновременно сплачивает коллектив, транслирует смыслы и регулирует эмоциональные состояния. Применительно к воинскому танцу это даёт четыре взаимосвязанных измерения: интеграцию (сплочение воинов), коммуникацию (передачу смыслов внутри коллектива и вовне), репрезентацию (демонстрацию статуса и силы) и психорегуляцию (управление состоянием воина). Мы не утверждаем, что эти четыре функции исчерпывают содержание танца; это аналитическая сетка, а не онтологическая классификация. Функции пересекаются и не исключают друг друга.

Но функции не существуют в пустоте – они описывают отношения между элементами танца. Здесь мы подходим к четвёртому понятию — функциональному ядру. Это совокупность отношений между элементами танца: отношение синхронизации, отношение направления, отношение ритм — состояние, отношение атрибут — тело. Выделение этих отношений опирается на семиотический анализ сцены, разработанный Ю. М. Лотманом [10]. Матрица — это аналитическая сетка, а ядро — те отношения, которые с её помощью описываются. Функциональное ядро может быть воспроизведено в новой знаковой системе.

Однако функции и отношения вырастают из мировоззрения. Чтобы понять, что именно переводится, нужно обратиться к ключевым для якутской традиции концептам. Первый из них — *илбис*. В традиционной якутской культуре это дух воинской ярости, кровопролития, сила, приходящая извне и вселяемая через шаманский обряд. *Илбис* захватывает воина, делая его на время носителем разрушительной энергии. Важно различать *илбис* как дух/силу и *илбис түһэрии* как обряд вселения и вызываемое им состояние. В дальнейшем тексте, говоря о «состоянии илбис», мы будем иметь в виду именно состояние, вызываемое вселением духа, а не сам дух.

Второй концепт — *сүр*, внутренняя жизненная сила. В отличие от *илбис*, она не приходит извне, а взращивается годами через тренировки, испытания и преодоление себя. Соотношение этих начал принципиально: *илбис* без *сүр* разрушителен и неуправляем, а *сүр* без *илбис* недостаточен для победы. Только вместе они, согласно традиционным представлениям, превращают обученного юношу в полноценного воина [4, С. 153–162].

Из этого соотношения вырастает третий концепт — *боотур*, профессиональный воин, идеализированный образ которого достиг высшей точки в олонхо. *Боотур* — не просто сильный человек, а тот, у кого *илбис* и *сүр* приведены к равновесию, кто способен управлять внешней яростью с помощью внутренней силы.

 © Авторы статьи / Authors of the article

Наконец, замыкает этот ряд *алгыс* — сакральное обращение, благословение. Это слово, связывающее человека с миром духов, открывающее канал для вселения *илбис* и укрепления *сүр*. Для нас *алгыс* важен как форма сакральной коммуникации в ритуале; именно эта форма претерпевает наиболее заметную трансформацию при переходе на сцену.

Последнее понятие, которое необходимо ввести, — сакральное содержание. Это конкретные мифологические значения, приписываемые элементам танца в ритуале. Сакральное содержание не сохраняется в неизменном виде при переходе на сцену, а переводится в план художественного переживания. Это отличает его от функционального ядра, которое может быть воспроизведено.

Мы выделяем четыре функции воинского танца. Это аналитическая модель, а не жёсткая классификация; функции пересекаются.

Интегративная функция работает через коллективную синхронизацию движения. Десятки воинов, выполняющих одни и те же движения, перестают ощущать себя разрозненными единицами и образуют единый социальный организм. Есть свидетельства, что перед сражением исполнялся танец «Хомуун бырабыылаах үҥкүү» (танец с соблюдением боевого строя и дисциплины), цель которого состояла в том, чтобы ввести воинов в единый ритм и сформировать боевую спайку [11, С. 65].

Коммуникативная функция имеет два измерения. Горизонтальное — обмен невербальной информацией между воинами: в танце оттачивался язык тела, формировался навык мгновенного считывания намерений партнёра по микродвижениям. Вертикальное — обращение к сакральному миру: каждое движение, жест, поза могли воздействовать на духов и обеспечивать благосклонность покровителей войны. Семиотический анализ танцевальной коммуникации, предложенный в работах Б. Фарнелл, позволяет рассматривать эти процессы как воплощённое действие, в котором телесные практики несут культурно закреплённые значения [22].

Репрезентативная функция направлена на демонстрацию силы и статуса. Перед врагом танец выступал инструментом психологической войны, призванным подорвать боевой дух противника. Внутри своего социума он утверждал особое положение воинского сословия. Показательно, что военные танцы исполнялись «перед врагом, стараясь угрозами и презрительными жестами вызвать его на бой» [11, С. 65].

Психорегулятивная функция — наиболее экзистенциально значимая. Это двойной механизм: мобилизация перед боем (введение в боевой транс через ритмическую стимуляцию) и катарсическое изживание травматического опыта после сражения. Состояние боевого транса — *илбис түһэрии* — купировало страх, снимало инстинкт самосохранения, конвертировало тревогу в управляемую агрессию. В наших работах уже отмечалось, что военные танцы способствовали не только физической, но и психологической подготовке танцоров [16, С. 324]. Однако эти психологические механизмы реконструируются на основе этнографических описаний; автоматически переносить их на сценическую практику нельзя.

Прежде чем перейти к описанию композиции, приведём типологию семиотического перевода. Она построена как логическая схема: если у знака есть две стороны — означающее и означаемое, — то при переводе возможны четыре комбинации их сохранения и смены. Мы не утверждаем, что эти четыре типа исчерпывают все возможные случаи; возможны промежуточные варианты и комбинации. Типология используется как инструмент описания, а не как готовая классификация, в которую должен уложиться материал.

Тип 1: сохранение означающего при смене означаемого. Пример – крик ворона. В ритуале крик ворона маркировал присутствие божества войны *Илбис Кыыһа*, связанного с образом ворона [13]. Означающее — звук; означаемое — присутствие духа войны. На сцене крик ворона включён в звуковую партитуру. Означающее сохраняется (звук), но означаемое смещается: теперь это не реальное присутствие духа, а художественная маркировка «воинственного» модуса происходящего. Зритель считывает не сакральное присутствие, а эстетическую отсылку к традиции.

Тип 2: смена означающего и означаемого при сохранении структуры. Пример — синхронное топанье. В ритуале синхронное топанье воинов означало единство воинского коллектива и одновременно — обращение к духам земли. Означающее — ритмический звук и коллективное движение; означаемое — единство и сакральная связь с духами. На сцене синхронное топанье сохраняется как элемент пластики, но меняются и означающее, и означаемое: ритм, амплитуда и контекст становятся иными, а означаемое превращается в художественный образ единства, считываемый зрителем. Структура «означающее — означаемое» сохраняется, но содержание обеих сторон меняется.

Тип 3: сохранение означающего при переносе означаемого в эстетический план. Пример — оружие (лук, батас). В ритуале оружие было не реквизитом, а продолжением тела воина, объектом, через который проходила сила *илбис*. Означающее — оружие в руке; означаемое — воинская мощь и сакральная связь с духом. На сцене оружие сохраняется как элемент пластики, но его означаемое меняется: теперь это знак воинственности, художественный образ. В. В. Ромм замечает, что оружие — «не просто реквизит, а продолжение корпуса танцора» [14]; на сцене эта формула сохраняется, но переводится из сакрального плана в эстетический.

Тип 4: смена означающего при сохранении функции. Пример — *алгыс*. В ритуале *алгыс* — вербальное сакральное обращение, открывающее канал для вселения *илбис*. Означающее — слово; означаемое – сакральная коммуникация. На сцене *алгыс* как вербальная форма отсутствует; его место занимает аудиальная партитура (горловое пение, выкрики, ритмические удары). Вербальное означающее замещается аудиальным, при этом функциональная направленность (маркирование сакрального времени и эмоциональной мобилизации) сохраняется.

Эта типология показывает, что семиотический перевод — не единый процесс, а набор различных стратегий, различающихся по тому, что именно сохраняется, а что трансформируется. В нашем материале встречаются все четыре типа; это не значит, что они равномерно представлены в любой постановке.

Авторская сценическая композиция «Тыҥ хатыыта» (название может быть переведено как «Перед рассветом») задумывалась не как интуитивная стилизация и не как этнографическая реконструкция, а как сознательное применение методологической модели — с опорой на классификацию В. В. Ромма и четырёхфункциональную матрицу. Классификация Ромма, разработанная на древнегреческом материале, предполагает выделение типов танца

 © Авторы статьи / Authors of the article

по функциональной направленности и по способу организации движения [14]. Мы используем её как вспомогательный инструмент, а не как универсальную схему, и дополняем этнохореологическими данными по сибирскому материалу. Применение древнегреческой модели к якутскому материалу требует оговорки: она используется не потому, что якутская традиция тождественна древнегреческой, а потому, что позволяет выделить сходные функциональные типы (боевой, обрядовый, миметический) и способы организации движения (индивидуальный, коллективный, парный). Это пилотный кейс, а не эксперимент с контрольной группой.

Драматургия выстроена вокруг обряда инициации. Сначала воины присоединяются к солисту, образуя мужской союз и единое коллективное тело. Затем следует демонстрация силы, ловкости и владения оружием. Пик действия наступает, когда все воины одновременно показывают боевой настрой — это наша попытка воссоздать психологический пик обряда вселения *илбис*. В финале солист поднимает победный *батас*, знаменуя завершение цикла и утверждая новый статус боотура.

В самой структуре танца мы отразили переход от «тактики одиночек» к «тактике фаланги» (по Ромму). Партия Вожака требует максимальной амплитуды: резких поворотов, широких шагов и высоких прыжков с прогибом. Его пластика отсылает к «анатомическому канону» боотура из олонхо — это широкая постановка ног, наклон корпуса вперед (поза атакующего быка) и мощные прыжки. Массовые сцены, наоборот, держатся на жесткой синхронности: серии одинаковых прыжков, выпады с раскрытием рук и геометрия клиньев, направленных прямо в зал.

Работая с атрибутикой, мы отталкивались от идеи Ромма: оружие — это «не просто реквизит, а продолжение корпуса танцора» [14]. Из традиции мы взяли два вида оружия: лук (ох саа) и *батас* (древковое оружие с односторонним клинком). Введение этих предметов дало запланированную сложность. По сути, мы воспроизвели логику тренировки древних воинов: нужно было добиться такого мастерства, чтобы оружие перестало быть чужим и стало частью тела.

Музыка стала для нас главным способом включить психорегулятивную функцию. В традиции звук никогда не был просто фоном – он задавал ритм. Васильев писал, что призыв *илбис* шел под особые пляски и ритмы, которые меняли сознание воина [4, С. 124]. Лукина отмечает, что воинские танцы подчинялись строгой ритмической дисциплине боевого строя [11, С. 65]. А танец «Посвящение в воины» вообще исполнялся без музыки, только под крики воинов [15, С. 115]. В нашей композиции мы не стали копировать эти звуки буквально. Мы пересобрали их в новую аудиальную партитуру: добавили ударные ритмы, мужские выкрики, лязг металлических доспехов, горловое пение и партию *кырыымпа*.

Крик ворона сохраняется как звуковой маркер, отсылающий к образу *Илбис Кыыһа* [13]. Выкрики на сильные доли используются как постановочная психотехника мобилизации, опирающаяся на представление о психорегулятивной роли ритма и коллективного звука в воинской подготовке [16, С. 324]. Ритмическое топанье и прыжки в сочетании с выкриками создают сценическую модель транса, но не претендуют на тождество ритуальному *илбис түһэрии*; речь идёт именно о сценической модели.

Обсуждение

Изначально мы исходили из гипотезы, что перенос ритуала на сцену неизбежно разрушает его магическое ядро. Однако наш практический опыт работы над «Тыҥ хатыыта» доказал обратное: сакральные элементы не исчезли, а перешли в новое качество.

Если рассматривать воинский танец не как механическую сумму движений, а как живую систему функций, становится понятна логика его пластики. Танец воплощает дуальность *илбис* и *сүр* — единство внешней ярости и внутренней силы. Разработанная нами типология семиотического перевода подтверждает: функцию можно сохранить, даже если внешняя форма меняется до неузнаваемости. Собственно, в этом и состоит смысл сценической адаптации.

Вместо прямого сакрального обращения (алгыса) мы используем аудиальную партитуру — горловое пение, выкрики, ритмичные удары. Они делают ту же работу: обозначают сакральное время и эмоционально мобилизуют. Ритуальный транс (илбис түһэрии) мы не пытаемся воспроизвести буквально, а моделируем через синхронизацию движений и сильную физическую нагрузку. Сакральный смысл уходит в плоскость художественного переживания, а тотемная символика обретает новую жизнь в звуках и пластике.

Репетиции выматывали юношей физически и психически. Наблюдая за этим, мы сформулировали гипотезу: возможно, сам процесс репетиций выполнял ту же роль, что и воспитание *сүр*. В рамках этой статьи мы не будем ее доказывать — проверка требует отдельного психолого-педагогического исследования. Как постановщик, я выступал для ребят наставником: проводил дополнительные занятия, индивидуальные тренировки и мотивировал их, хваля за выносливость, силу и физические данные в сложных элементах. Эмпирической опоры у этого наблюдения нет. Реакции зала, зафиксированные в ходе показов, тоже служат иллюстративным материалом, а не репрезентативными данными; в дальнейшем предполагаются опросы зрителей и анализ видеофиксации.

О том, что заложенные функции были считаны зрителем, косвенно свидетельствует реакция публики: образ боотура, энергия *сүр*, ярость *илбис* были считаны зрителем, несмотря на стилизованную, а не этнографически точную форму подачи. Ранее мы уже фиксировали, что танец «Посвящение в воины» остаётся одним из самых ярких в якутской народной хореографии и сохраняет эмоциональное воздействие на зрителя [15, С. 115]. Наблюдения за реакцией зала в моменты кульминационной синхронизации движений позволяют предположить успешное считывание идеи «воинского единства». Однако на данном этапе это предварительные наблюдения, не претендующие на строгую репрезентативность. В дальнейшем предполагается использовать опросы зрителей и анализ видеофиксации.

Музыкальное решение композиции опирается на традиционный якутский воинский звуковой комплекс, реконструированный по этнографическим и фольклорным источникам. Как показывают исследования, танец «Посвящение в воины» исконно *исполнялся без* мелодического *музыкального сопровождения*, но «под такт кружащихся инструментов и крик, возглас молодых воинов» [17, С. 61]. По старинным преданиям, когда обучаемому

 © Авторы статьи / Authors of the article

старыми воинами «кыргыс үөрэҕэ» (учение к войне) ребенку исполнялось 18 лет, приносили доспехи и приводили богатырей и одного шамана. Шаман вселял в парня духа кровожадности — илбиса [20, С. 253]. Шаман вводил воина в изменённое состояние через комплекс психотехник, в основе которых лежало акустическое воздействие. Исследования якутского шаманизма показывают, что ритм звуков шаманского бубна оказывал влияние на биоритмы как самого шамана, так и окружающих людей, а акустическое сопровождение обрядов позволяло устанавливать контакт с потусторонним миром [7, С. 211–214].

Этот же принцип — ритмическое и звуковое воздействие – лежал в основе воинской звуковой культуры. В воинской среде использовались ударные мембранофоны (*табык*), звуки которых в древности служили военными сигналами [5, С. 118]. В те времена, когда воины возвращались домой после долгих войн, якуты исполняли священный танец под аккомпанемент *табыка*, *дьөлөккөй күпсүүр* и деревянной погремушки *ширэр дьаҕа*, чьё название восходит к глаголу со значением «крутиться, неистовствовать» [5, С. 97–98].

Заключение

Якутский воинский танец, рассмотренный через призму концепций *илбис* и *сүр*, тотемической символики и археологических свидетельств, — это не застывший исторический феномен, а живая традиция, способная обновляться в современных культурных условиях.

Подводя итоги, мы выделили четыре базовые функции воинского танца: интегративную, коммуникативную, репрезентативную и психорегулятивную. Кроме того, удалось доказать, что именно концепты *илбис* и *сүр* лежат в основе пластического канона. Отдельным результатом стала авторская типология семиотического перевода. Главный практический итог, проверенный на материале композиции «Тыҥ хатыыта», таков: на сцене можно воспроизвести функциональное ядро танца, но сакральный смысл при этом неизбежно переходит в художественную плоскость.

Таким образом, сценическая адаптация вовсе не означает обеднения или забвения традиции. Это естественный процесс обновления, где функциональные связи остаются неизменными, а внешние формы обретают новую жизнь. Этот вывод получен на единичном кейсе и не может быть автоматически распространён на другие случаи; для этого требуется проверка на более широком материале.

Предложенная концепция семиотического перевода может лечь в основу дальнейших работ по сценическому воплощению якутской воинской танцевальной традиции, а также исследований аналогичных процессов в других этнокультурных традициях. Ближайшая задача — более строгая эмпирическая проверка модели: опросы зрителей, анализ видеофиксации, сравнение нескольких постановок.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Все статьи проходят рецензирование. Но рецензент или автор статьи предпочли не публиковать рецензию к этой статье в открытом доступе. Рецензия может быть предоставлена компетентным органам по запросу.

Conflict of Interest

None declared.

Review

All articles are peer-reviewed. But the reviewer or the author of the article chose not to publish a review of this article in the public domain. The review can be provided to the competent authorities upon request.

Список литературы / References

1. Алексеева Л.Л. Кёрдюгенское погребение: воин эпохи неолита / Л.Л. Алексеева // Наука и техника в Якутии. — 2018. — № 1 (34). — С. 45–52.

2. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман ; пер. с нем. М.М. Сокольской. — Москва : Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.

3. Бравина Р.И. Раннеякутские погребения XIV–XVII вв. как источник по истории материальной культуры якутов / Р.И. Бравина, В.М. Дьяконов // Археология, этнография и антропология Евразии. — 2021. — Т. 49. — № 3. — С. 27–35.

4. Васильев Ф.Ф. Военное дело якутов / Ф.Ф. Васильев ; отв. ред. Д.Г. Савинов. — Якутск : Бичик, 1995. — 221 с.

5. Дьяконова В.Е. Музыкальные инструменты народа саха в свете классических типологий : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Дьяконова Варвара Егоровна. — Якутск, 2016. — Т. 1. — 236 с.

6. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А.Б. Гофмана. — Москва : Дело, 2018. — 736 с.

7. Ершова К.Е. Звуковой аспект организации ритуала на примере шаманских камланий якутов / К.Е. Ершова // Abyss (Вопросы философии, политологии и социальной антропологии). — 2024. — № 4 (30). — С. 211–217. — DOI: 10.33979/2587-7534-2024-4-211-217. — EDN: QYJPRQ.

8. Ксенофонтов Г.В. Шаманизм : избранные труды (публикации 1928–1929 гг.) / Г.В. Ксенофонтов ; сост. и авт. предисл. Е.И. Оконешникова. — Якутск : Север-Юг, 1992. — 318 с.

9. Лотман Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи, заметки, выступления (1962–1993). — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. — С. 583–603.

10. Лотман Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — С. 407–420.

11. Лукина А.Г. Традиционные танцы саха : идеи, образы, лексика / А.Г. Лукина ; отв. ред. А.И. Гоголев. — Новосибирск : Наука, 2004. — 354 с.

12. Малиновский Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский ; пер. с англ. — Москва : Рефл-бук, 1998. — 304 с.

 © Авторы статьи / Authors of the article

13. Ойунский П.А. Ньургун Боотур Стремительный : якутский героический эпос олонхо / П.А. Ойунский ; пер. на рус. яз. В.В. Державина. — Якутск : Якутское книжное издательство, 1975. — 431 с.

14. Ромм В.В. Древнегреческая танцевальная культура и проблемы военного воспитания : автореф. дис. … канд. культурологии : 24.00.02 / Ромм Валерий Владимирович ; Новосиб. гос. техн. ун-т. — Новосибирск, 1999. — 24 с. — URL: https://www.dissercat.com/content/drevnegrecheskaya-tantsevalnaya-kultura-i-problemy-voennogo-vospitaniya (дата обращения: 28.09.2025).

15. Семенов Г.А. Мужской танец в якутской традиционной культуре / Г.А. Семенов // Молодежь и системная модернизация страны : сборник научных статей 9-й Международной научной конференции. — 2025. — Т. 2. — С. 114–116.

16. Семенов Г.А. Танец воина у якутов / Г.А. Семенов // Языковые процессы и функционирование языков в поликультурном пространстве : сборник научных статей. — С. 323–325.

17. Семенов Г.А. Танец воинов у якутов: история и содержание / Г.А. Семенов // Modern Humanities Success. — 2024. — № 11. — С. 58–62.

18. Теняков И.Ю. Танец как текст культуры: семиотический анализ хореографии хантов и манси в контексте традиционных праздников / И.Ю. Теняков // Финно-угорский мир. — 2026. — Т. 18. — № 2. — С. 285–298.

19. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер ; пер. с англ. — Москва : Наука, 1983. — 277 с.

20. Ушницкий В.В. Воинские ритуалы и обряды якутов: илбис түһэрии (обряд вселения духа кровожадности в воина) / В.В. Ушницкий // Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе : сборник научных трудов / Под ред. П.К. Дашковского. — Барнаул : Азбука, 2009. — Вып. III. — С. 249–257.

21. Шамсутдинова И.Ф. Башкирское свадебное творчество в современности: особенности бытования и инсценирования / И.Ф. Шамсутдинова // Modern Humanities Success. — 2024. — № 12. — С. 103–111.

22. Farnell B.M. Do You See What I Mean? Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action / B.M. Farnell. — Austin : University of Texas Press, 1995. — 382 p.

23. Tarasova Z. All-Male Warrior Dances and Men's Groups: Coping with the Decline of Manhood and Immigration in the Sakha Republic (Yakutia) / Z. Tarasova // Sibirica. — 2021. — Vol. 20. — № 2. — P. 1–26.

Список литературы на английском языке / References in English

1. Alekseeva L.L. Kyordyugenskoe pogrebenie: voin epokhi neolita [The Kyordyugenskoye Burial: A Neolithic Era Warrior] / L.L. Alekseeva // Nauka i tekhnika v Yakutii [Science and Technology in Yakutia]. — 2018. — № 1 (34). — P. 45–52. [in Russian]

2. Assman Ya. Kulturnaya pamyat: Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v visokikh kulturakh drevnosti [Cultural Memory: Writing, Memory of the Past, and Political Identity in Early High Cultures] / Ya. Assman ; transl. from German by M.M. Sokolskaya. — Moscow : Languages of Slavic Culture, 2004. — 368 p. [in Russian]

3. Bravina R.I. Ranneyakutskie pogrebeniya XIV–XVII vv. kak istochnik po istorii materialnoi kulturi yakutov [Early Yakut Burials of the 14th–17th Centuries as a Source on the History of Yakut Material Culture] / R.I. Bravina, V.M. Dyakonov // Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Yevrazii [Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia]. — 2021. — Vol. 49. — № 3. — P. 27–35. [in Russian]

4. Vasilev F.F. Voennoe delo yakutov [Military Art of the Yakuts] / F.F. Vasilev ; ed. by D.G. Savinov. — Yakutsk : Bichik, 1995. — 221 p. [in Russian]

5. Dyakonova V.E. Muzikalnie instrumenti naroda sakha v svete klassicheskikh tipologii [Musical Instruments of the Sakha People in the Light of Classical Typologies] : diss. … of PhD in Art History : 17.00.02 / Dyakonova Varvara Yegorovna. — Yakutsk, 2016. — Vol. 1. — 236 p. [in Russian]

6. Durkheim E. Elementarnie formi religioznoi zhizni: totemicheskaya sistema v Avstralii [The Elementary Forms of Religious Life: The Totemic System in Australia] / E. Durkheim ; transl. from French by A.B. Gofman. — Moscow : Delo, 2018. — 736 p. [in Russian]

7. Ershova K.E. Zvukovoi aspekt organizatsii rituala na primere shamanskikh kamlanii yakutov [The Sound Aspect of Ritual Organization on the Example of Yakut Shamanic Rituals] / K.E. Ershova // Abyss (Voprosi filosofii, politologii i sotsialnoi antropologii) [Abyss (Studies in Philosophy, Political Science and Social Anthropology)]. — 2024. — № 4 (30). — P. 211–217. — DOI: 10.33979/2587-7534-2024-4-211-217. — EDN: QYJPRQ. [in Russian]

8. Ksenofontov G.V. Shamanizm : izbrannie trudi (publikatsii 1928–1929 gg) [Shamanism : Selected Works (Publications of 1928–1929)] / G.V. Ksenofontov ; comp. and author of preface E.I. Okoneshnikova. — Yakutsk : Sever-Yug, 1992. — 318 p. [in Russian]

9. Lotman Yu.M. Semiotika stseni [Semiotics of the Stage] / Yu.M. Lotman // Ob iskusstve: Struktura khudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemi kinoestetiki. Stati, zametki, vistupleniya (1962–1993) [On Art: The Structure of an Artistic Text. Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics. Articles, Notes, Speeches (1962–1993)]. — Saint Petersburg : Iskusstvo-SPb, 1998. — P. 583–603. [in Russian]

10. Lotman Yu.M. Semiotika stseni [Semiotics of the Stage] / Yu.M. Lotman // Stati po semiotike kulturi i iskusstva [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. — Saint Petersburg : Academic Project, 2002. — P. 407–420. [in Russian]

11. Lukina A.G. Traditsionnie tantsi sakha : idei, obrazi, leksika [Traditional Sakha Dances : Ideas, Images, Vocabulary] / A.G. Lukina ; ed. by A.I. Gogolev. — Novosibirsk : Nauka, 2004. — 354 p. [in Russian]

12. Malinovskii B. Magiya, nauka i religiya [Magic, Science and Religion] / B. Malinovskii ; transl. from English. — Moscow : Refl-buk, 1998. — 304 p. [in Russian]

 © Авторы статьи / Authors of the article

13. Oyunsky P.A. Nurgun Bootur Stremitelnii : yakutskii geroicheskii epos olonkho [Nyurgun Bootur the Swift : Yakut Heroic Epic Olonkho] / P.A. Oyunsky ; transl. into Russian by V.V. Derzhavin. — Yakutsk : Yakut Book Publishing House, 1975. — 431 p. [in Russian]

14. Romm V.V. Drevnegrecheskaya tantsevalnaya kultura i problemi voennogo vospitaniya [Ancient Greek Dance Culture and Problems of Military Education] : abstract of diss. … of PhD in Cultural Studies : 24.00.02 / Romm Valerii Vladimirovich ; Novosibirsk State Technical University. — Novosibirsk, 1999. — 24 p. — URL: https://www.dissercat.com/content/drevnegrecheskaya-tantsevalnaya-kultura-i-problemy-voennogo-vospitaniya (accessed: 28.09.2025). [in Russian]

15. Semenov G.A. Muzhskoi tanets v yakutskoi traditsionnoi kulture [Dance in Yakut Traditional Culture] / G.A. Semenov // Molodezh i sistemnaya modernizatsiya strani [Youth and Systemic Modernization of the Country] : collection of scientific articles of the 9th International Scientific Conference. — 2025. — Vol. 2. — P. 114–116. [in Russian]

16. Semenov G.A. Tanets voina u yakutov [Warrior Dance of the Yakuts] / G.A. Semenov // Yazikovie protsessi i funktsionirovanie yazikov v polikulturnom prostranstve [Language Processes and Functioning of Languages in a Multicultural Space] : collection of scientific articles. — P. 323–325. [in Russian]

17. Semenov G.A. Tanets voinov u yakutov: istoriya i soderzhanie [Warriors' Dance of the Yakuts: History and Content] / G.A. Semenov // Modern Humanities Success. — 2024. — № 11. — P. 58–62. [in Russian]

18. Tenyakov I.Yu. Tanets kak tekst kulturi: semioticheskii analiz khoreografii khantov i mansi v kontekste traditsionnikh prazdnikov [Dance as a Text of Culture: A Semiotic Analysis of Khanty and Mansi Choreography in the Context of Traditional Holidays] / I.Yu. Tenyakov // Finno-ugorskii mir [Finno-Ugric World]. — 2026. — Vol. 18. — № 2. — P. 285–298. [in Russian]

19. Terner V. Simvol i ritual [Symbol and Ritual] / V. Terner ; transl. from English. — Moscow : Nauka, 1983. — 277 p. [in Russian]

20. Ushnitsky V.V. Voinskie rituali i obryadi yakutov: ilbis tyherii (obryad vseleniya dukha krovozhadnosti v voina) [Military Rituals and Rites of the Yakuts: Ilbis Tyhyrie (The Rite of Infusing the Bloodthirsty Spirit into a Warrior)] / V.V. Ushnitsky // Mirovozzrenie naseleniya Yuzhnoi Sibiri i Tsentralnoi Azii v istoricheskoi retrospektive [Worldview of the Population of Southern Siberia and Central Asia in Historical Retrospect] : Collection of Scientific Papers / Ed. by P.K. Dashkovskogo. — Barnaul : Azbuka, 2009. — Iss. III. — P. 249–257. [in Russian]

21. Shamsutdinova I.F. Bashkirskoe svadebnoe tvorchestvo v sovremennosti: osobennosti bitovaniya i instsenirovaniya [Bashkir Wedding Creativity in Modernity: Features of Existence and Staging] / I.F. Shamsutdinova // Modern Humanities Success. — 2024. — № 12. — P. 103–111. [in Russian]

22. Farnell B.M. Do You See What I Mean? Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action / B.M. Farnell. — Austin : University of Texas Press, 1995. — 382 p.

23. Tarasova Z. All-Male Warrior Dances and Men's Groups: Coping with the Decline of Manhood and Immigration in the Sakha Republic (Yakutia) / Z. Tarasova // Sibirica. — 2021. — Vol. 20. — № 2. — P. 1–26.