

На правах рукописи

Жигмитова Арюна Арсалановна

**Мистерия Цам в современной Бурятии
(этнотеатроведческие аспекты)**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2020

Работа выполнена на секторе фольклора Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств».

Научный руководитель: **Некрылова Анна Федоровна**,
кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты: **Булгакова Татьяна Диомидовна**,
доктор культурологии, профессор, профессор
кафедры этнокультурологии Института народов
Севера Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Степанова Полина Михайловна,
кандидат искусствоведения, доцент, профессор
кафедры драматургии и киноведения
Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное научно-
исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»

Защита диссертации состоится 30 декабря 2020 года в 14.00 на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан «__» _____ 2020 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Д. А. Булатова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено бурятской мистерии Цам. Это уникальное красочное театрализованное действо не принадлежит к исконным жанрам бурятской традиционной культуры. Оно пришло вместе с буддизмом и за сравнительно короткое время проникло в культуру бурят, заняв в ней прочное место и став поистине национальным достоянием. Неповторимое своеобразие мистерии Цам заключается в том, что, оставаясь сугубо религиозным явлением, впитывая элементы фольклорно-этнографического наследия бурят, она приобрела действительно национальный характер и стала одной из главных «визитных карточек» бурятской культуры.

Буддизм пришел на территорию Бурятии и в Забайкальские степи, в конце XVII – начале XVIII в. из Тибета в виде особого течения – ламаизма¹. Помимо соответствующей системы верований и обрядов, появления храмовых комплексов – дацанов, дуганов – ламаизм принес в Бурятию тибетскую и старомонгольскую письменность, заложил основы образования. При дацанах были созданы учебные заведения, где студентам преподавались религиозно-философские дисциплины, логика, медицина, астрология, правила осуществления духовных практик и т. д. К последним относились и театрализованные действия, в ходе которых ламы-монахи представляли перед верующими в костюмах, масках буддийских божеств и с необычными атрибутами. В основе мистериального действия лежат танцевальные движения, особая пластика рук, ног и проговаривание слов-заклинаний (чтение *мантр*).

Исследуемая мистерия Цам докшитов совершается в честь грозного божества *Чойжил сахюусан* – владыки смерти, главного персонажа мистерии. Мистерии *Калачакры*, Цам *Милорайбы*² также посвящены божествам буддийского пантеона. Цам распространен во многих странах, где исповедуют

¹ Ламаизм – северный тибетский буддизм.

² Цам разговорного жанра, в основе которого эпизоды из жизни легендарного тибетского поэта – отшельника Миларепы, жившего в XI в. Особенно популярен его сборник «Сто тысяч песен».

буддизм (Тибет, Непал, Монголия и др.). Диссертация ограничивается исследованием бурятского варианта мистерии Цам.

Расцвет мистерии Цам приходится на вторую половину XIX – начало XX в. Разыгрываемая ламами на площадке перед дацаном мистерия собирала массы местного населения, становясь для них глубоко почитаемым, традиционным действием. Привлекала она и внимание путешественников, этнографов, искусствоведов, историков.

Мистерии Цам пришлось пережить очень тяжелый период: гонения на конфессии в Советском Союзе в 1930-е гг. привели к закрытию дацанов, запрету служб и других религиозных практик, аресту или изгнанию лам, разорению библиотек и т. д. Запрещенное храмовое действо, однако, оказалось востребовано национальным профессиональным театром – некоторые маски, эпизоды, естественно, переосмысленные в соответствии с требованиями времени, включались в новую бурятскую драматургию, в спектакли, появлялись в составе концертных номеров и т. д.

В послевоенное время началось постепенное восстановление и религиозной жизни, и храмов, что привело и к возрождению мистерии Цам.

Несмотря на большой перерыв в исполнении мистерииального таинства на территории Бурятии, Цам продолжали изучать. На сегодняшний день существует немало описаний мистерии, популярных и научных трудов, посвященных мистерии в целом и отдельным ее составляющим.

Место исполнения, характер действия, зрелищность и игровое начало в Цам позволили воспринимать ее не только как религиозное мистерииальное действо, но и как особый вид театрализованного представления. В целом ряде работ мистерия рассматривалась именно как явление, лежащее в плоскости театрального искусства, однако в большинстве из них театральные элементы изучались лишь в контексте самой мистерии, отчасти затрагивая мифологические и религиозные корни главных персонажей. Между тем в мистерии отчетливо прослеживается связь с традиционной культурой бурят – народными играми, обрядами, музыкальной культурой; с костюмом,

обусловленным кочевым образом жизни; наконец, с древними добуддийскими представлениями о мироздании, об отношениях человека с природой и пр. Эта сторона мистериального действия может быть понята и осмыслена в рамках этнотеатроведения. Такое направление и было избрано диссертантом.

Актуальность этнотеатроведческого подхода особенно очевидна в настоящее время, когда интерес к мистерии проявляют режиссеры современных театральных и околотеатральных направлений (перформансы, косплей, квесты, иммерсивный театр и т. п.), организаторы массовых театрализованных представлений и шоу, «этнических» концертов и пр., в которых и сама мистерия трактуется достаточно вольно, и тем же маскам придается совсем иной смысл, а акценты переносятся на откровенное развлечение. Исследование классической мистерии Цам в контексте традиционной бурятской культуры необходимо и священнослужителям, стоящим перед выбором, в каком виде возродить мистирию, стремиться ли, условно говоря, к музейному варианту или сохранять главные, смысло- и формообразующие константы и допускать изменения, с тем чтобы мистерия оставалась религиозным, театрализованным живым явлением современной культуры.

Научная новизна исследования состоит, таким образом, в том, что мистерия Цам рассматривается с позиций этнотеатроведения.

Мистерия Цам изначально была скрыта от посторонних глаз, но, выйдя на площадь перед храмом, стала доступной для всех желающих, а главное – для простых зрителей, исповедующих ламаизм. Поэтому представление в масках с особой пластикой, художественным языком, символами и образами должно рассматриваться и в свете религиозно-философских представлений ламаизма, и с учетом специфики традиционной культуры бурят.

Анализ степени изученности темы позволяет говорить о недостаточном внимании ученых (прежде всего театроведов) к мистериальному действию. Исследовательская литература по мистерии Цам по большей части описательна. Серьезной специальной монографии, в которой всесторонне рассматривался бы

феномен мистерии Цам, не существует. Этому явлению посвящаются, как правило, отдельные параграфы диссертационных исследований, статьи в области философии, истории, религиоведения и – реже – искусствоведения.

Теоретическую основу диссертации составили работы востоковедов – историков, религиоведов, труды искусствоведов, театроведов. Диссертация опирается на исследования Б. Я. Владимирцова³, А. М. Позднеева⁴, Н. П. Шастиной⁵, В. Ц. Найдаковой⁶, В. М. Абзаева⁷, М. В. Асалхановой⁸ и других ученых, посвященные изучению мистериального религиозного представления. Также используется научная литература по философии, буддологии, истории, культурологии и педагогике. Обрядовая сторона рассмотрена в работах Е. С. Новик⁹, И. А. Мангжигеева¹⁰, Т. М. Михайлова¹¹, А. В. Смоляка¹² и др.

В качестве ценных источников выступают музейные собрания, видеоматериалы, интервью автора диссертации с настоятелем храма Калачакры на Верхней Березовке Будой Цыденовым (Республика Бурятия, г. Улан-Удэ).

³ См.: Владимирцов Б. Я. Тибетские театрализованные представления // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. – М.; Пг.: Всемирная литература, 1923. – Кн. 3. – С. 97–107.

⁴ См.: Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1887. – 510 с.

⁵ См.: Шастина Н. П. Религиозная мистерия цам в монастыре «Дзунхуре» // Современная Монголия. – 1935. – № 1. – С. 92–113.

⁶ См.: Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят. Ин-т. обществ. наук СО РАН, 1997. – 39 с.

⁷ См.: Абзаев В. М. Мистериальный театр цам: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 1990. – 190 с.

⁸ См.: Асалханова В. М. Истоки сценографии бурятского театра: от обряда до первых профессиональных спектаклей: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – СПб., 2005. – 200 с.

⁹ См.: Новик Е. С. Типология и функции шаманского обряда (на материале сибирских традиций): дис. ... канд. исторических наук: 07.00.07. – М., 1984. – 210 с.

¹⁰ См.: Мангжигеев И. А. Шаманизм и шаманство // О некоторых религиозных культах и их сущности: сб. ст. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1961. – С. 4–29.

¹¹ См.: Михайлов Т. М. Из истории бурятского шаманизма (с древнейших времен по XVIII в.). – Новосибирск: Наука, 1980. – 320 с.

¹² См.: Смоляк А. В. Шаманизм: личность, функции, мировоззрение (Народы Нижнего Амура). – М.: Наука, 1991. – 280 с.

Написание диссертационного исследования было бы невозможным и без работ путешественников Б. П. Сальмонта¹³, Д. Даурского¹⁴, Б. Б. Барадина¹⁵, а также самой ранней видеофиксации мистерии в фильме В. И. Пудовкина¹⁶.

Объектом исследования является мистерия Цам в Бурятии XX – начала XXI в.

Предмет исследования – внехрамовая театрализованная часть мистерии в связи с традиционной зрелищно-обрядовой культурой бурят.

Главной **целью** диссертации является исследование мистерии Цам с позиций этнотеатроведения, в связи с национальной картиной мира.

Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи**:

1. выявить игровую, зрелищную природу главных, узловых комплексов театрализованной части мистерии Цам;
2. определить и описать персонажный ряд классической мистерии Цам;
3. определить и проанализировать стилевые особенности, художественный язык мистерии; своеобразие выразительных средств, организующих художественную целостность представления;
4. выявить элементы языка игры (вербальные, предметные, пластические, действенные), которые в равной степени присущи мистерии и театрализованным формам народной культуры;
5. определить точки соприкосновения магической, обрядовой, смеховой, развлекательной сторон в исполнении мистерии Цам;
6. выявить систему музыкальных инструментов и особенности религиозного песнопения Цам в связи с фольклорными традициями бурят.

¹³ См.: Сальмонт Б. П. Материалы к изучению бурят-монгольского искусства (песни, музыка, танцы). Рукопись // ОППВ ИМБиТ СО РАН. – Инв. № 364. – Верхнеудинск, 1928. – 229 с.

¹⁴ См.: Даурский Дм. По Забайкалью: (Путевые заметки) // Сибирь. – 1910. – № 249. – 3 нояб.

¹⁵ См.: Барадин Б. Б. Цам Милорайбы // Записи Русского географического общества по этнографии. – 1909. – Т. 34. – С. 145–160.

¹⁶ Имеется в виду фильм В. И. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928).

Методология и методы исследования. Методологической основой исследования является комплекс методов и подходов, сформировавшихся в современном искусствоведении, театроведении, музыкознании, культурологии и этнологии. В работе использованы метод комплексного подхода к изучаемому явлению с опорой на принципы сравнительно-типологического анализа, метод полевого исследования и описательный метод, непосредственное наблюдение, интервьюирование. Главным является этнотеатроведческий подход.

Практическая значимость. Материалы и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в вузовских курсах по истории театра и театрализованных формах бурятской культуры, в научных трудах, посвященных своеобразию мистерии Цам, ее истории и генезиса. Выводы и наблюдения, сделанные в диссертации, могут оказаться полезными для более корректного использования традиционных форм, приемов, образов в современном национальном бурятском искусстве, при создании разного рода сценических обработок, стилизаций и т. д.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что материалы, полученные в ходе исследования, способствуют пониманию мистерии Цам не только как религиозного представления, но и как феномена национальной культуры бурят со специфическими чертами театрализованных видов искусства Бурятии.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Мистерия Цам является уникальным национальным достоянием бурятского народа, сочетающим древние религиозные (ламаизм как одно из направлений буддизма) постулаты и исконные дорелигиозные представления, картину мира, сложившуюся у скотоводов-кочевников.
2. На структуру и осмысление мистерии, безусловно, оказали влияние пространственные и временные представления бурят.
3. Главные, узловые компоненты той части мистерии Цам, которая ориентирована «на зрителя», имеют ярко выраженную зрелищно-игровую

природу, в определенной мере опирающуюся на игровые и зрелищные элементы и формы, присущие народной культуре бурят (приемы национальной борьбы, традиционные игры).

4. Отдельные материальные составляющие мистериального представления также обнаруживают глубинную связь с традиционной бурятской культурой (костюм, цветовая символика, некоторые атрибуты масок и пр.); в то же время мистерия Цам очевидно повлияла на развитие некоторых сторон традиционной бурятской культуры.
5. Среди традиционных масок мистерии Цам особняком стоит фигура *Сагаан Убгуна* (Белый Старец) – одновременно божество и трикстер, что дало нам право выделить этот персонаж в особую, четвертую, группу масок.
6. Специфика буддийского оркестра и звукового оформления мистериального обряда заключается не только в сохранении канонического (религиозного) исполнения, но и во включении особых ритмоформул народной песенной и инструментальной культуры бурят.
7. Мистерия Цам сыграла существенную роль в процессе становления профессионального и любительского национального бурятского театра.
8. Современное состояние возрождаемой мистерии Цам ставит массу вопросов: прежде всего определения того, что составляет константу, основу мистерии как религиозно-зрелищного искусства и что может быть подвергнуто изменениям; как влияют нынешние технические средства на театрализованную часть мистерии.

Достоверность результатов исследования и обоснованность научных положений обеспечивается методологической целостностью работы, логикой ее построения, применением комплекса методов исследования, целями и задачами, адекватными предмету диссертационного исследования с опорой на литературу и видеозаписи.

Диссертация обсуждалась на секторе фольклора Российского института истории искусств (РИИИ). По теме диссертации опубликован ряд статей, в том числе в периодических изданиях из перечня ВАК.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы (198 наименований), приложений (3). Общий объем диссертации составляет 167 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** определяется актуальность работы, степень изученности темы, ее научная новизна; формулируются цели и задачи исследования, его объект, предмет, источниковая база, методология; указывается, где и когда происходила апробация исследования, даются предложения по возможности его практического использования.

Первая глава. «История мистерии Цам в Бурятии»

В разделе 1.1. *«Мистерия Цам как храмовое, религиозное действо»* рассматривается история проникновения на территорию Бурятии и Забайкалья буддизма и его тибетской версии – ламаизма, в рамках которого зародилась мистерия Цам, проходило ее становление и формирование классического варианта.

После установления стандартов образования в буддийских монастырях стали создаваться образовательные центры с библиотеками. Преподавательскую деятельность вели и ведут в наши дни бурятские, монгольские и тибетские ламы с высшей ученой степенью – доктора философии (*геше-лхарамба*). Когда сформировались основные принципы образования, пришло время приобщения бурятского народа к ламаистским богослужениям.

После того как Галсан-Чойроп (Сэндэлиг) Ванчиков стал VII Пандито Хамбо-ламой¹⁷ (1860–1872), появились две мистерии – Цам Калачакры¹⁸ и Цам

¹⁷ Титул главы «Буддийской Сангхи России».

докшитов. Буддийские служители использовали в мистерии элементы народной зрелищно-игровой культуры, что делало ее доступной для простого народа. В скором времени яркие костюмы из дорогой парчи, большие маски с огромными клыками и третьим глазом на лбу, с черепами на головных уборах, обратили на себя внимание верующих.

В своем классическом виде мистерия Цам существовала в буддийской практике чуть более полувека. К сожалению, в 1930-е гг. в Бурятии, как и по всей России, шла борьба с любыми религиозными направлениями. Разрушались храмы, уничтожались находящиеся при них библиотеки, учебные заведения; ламы-монахи подверглись гонению. Но уже в 1940-е – 1950-е гг. заново были открыты два дацана: Иволгинский (Республика Бурятия) и Агинский (Агинский бурятский округ, ныне Забайкальский край). Были восстановлены практически все хуралы-молебны, институты и т. д. Однако забвению был предан мистериальный обряд. Мистерия Цам была вытеснена из религиозной практики бурятских дацанов практически до нашего времени.

Раздел 1.2. «Проблемы изучения, историография мистерии Цам»

Изучение мистерии Цам можно разделить на три этапа. Первый этап – описания путешественников; второй – обращение к мистерии ученых, прежде всего востоковедов, в период закрытия дацанов и запрещения мистерии; третий – современный этап, период восстановления и возрождения мистерии.

Большое значение имеют записи путешественников. Как правило, они описательны и избирательно субъективны, но зато содержат сведения современников классической мистерии.

Особую ценность представляет самая ранняя видеофиксация мистериального действия – фильм В. Пудовкина «Потомок Чингисхана» (1928 г.), куда вошел отрывок мистериального обряда. К сожалению, и эпизод совсем небольшой, и фильм черно-белый.

¹⁸ Санскр. «Колесо времени» – тантрическое божество. Символизирует круговорот человека в кармическом мире Сансары.

При изучении мистериального таинства как обрядового действия, включающего зрелищно-игровой компонент, мы обратились к работам исследователей, рассматривавших вопрос соотношения обряда, игры и театра в традиционной культуре. Еще в 1970-х гг. ученые (фольклористы, этнографы) всерьез заговорили об этой проблеме; большой вклад в ее разрешение внесли Д. М. Балашов¹⁹, А. Д. Авдеев²⁰, В. Е. Гусев²¹, Н. И. Савушкина²², Н. И. Толстой²³, Л. М. Ивлева²⁴. Спор шел главным образом о происхождении театра, о том, может ли и в каком виде традиционное искусство выполнять роль прародителя театра в его нынешнем понимании. Господствовала идея постепенного накопления театральности в недрах фольклорно-этнографической культуры, перехода от обряда (при утрате или уменьшении магической функции) к игре, затем к фольклорному театру и, наконец, к театру профессиональному.

Л. М. Ивлева первая выступила против такой одинаковой для всех народов схемы и доказала, что существуют разные истоки и пути появления профессионального театра: у русских, к примеру, фольклорный театр не предшествовал профессиональному, а существовал параллельно с ним; сам же профессиональный театр был заимствован, а не зародился внутри традиционной культуры. Ивлева же разработала новую науку – этнотеатроведение, предложив в качестве общего – надвидового и наджанрового – понятия «язык игры», который по-разному проявляет себя в обряде, народных играх, зрелищно-игровом фольклоре, в театре. Что касается

¹⁹ См.: Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо (К проблеме драматического рода в фольклоре) // Народный театр: сб. ст. – Л.: ЛГИТМиК, 1974. – С. 7–19.

²⁰ См.: Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. – М.; Л.: Искусство, 1959. – 271 с.

²¹ См.: Гусев В. Е. Фольклорный театр // История советского театроведения. Очерки. 1917–1941 / Отв. ред. Г. А. Хайченко. – М.: Наука, 1981. – С. 120–132.

²² См.: Савушкина Н. И. Русский народный театр / Отв. ред. Э. В. Померанцева. – М.: Наука, 1976. – 151 с.: ил.

²³ См.: Толстой Н. И. Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядности // Театральное пространство: материалы научной конференции (1978). – М.: Совр. художник, 1979. – С. 308–326.

²⁴ См.: Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр. (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. – Л.: ЛГИТМиК, 1974. – С. 20–35.

традиционных зрелищно-игровых жанров, то изучение их должно базироваться на этнической картине мира.

Между тем большинство исследователей мистерии Цам акцентировали внимание на какой-либо одной стороне этого феномена: некоторые рассматривали бурятскую мистирию преимущественно как театрализованное действо (Н. П. Шастина²⁵, А. М. Позднеев²⁶, В. М. Абзаев²⁷, В. Ц. Найдакова²⁸), другие – как религиозное, третьи – как источник последующих любительских и профессиональных театральных постановок.

М. В. Асалханова²⁹ в своей диссертационной работе, посвященной бурятскому театру, показала, что религиозные театрализованные действия существовали параллельно с традиционным народным искусством – игровым, драматическим, театрализованным – и что народные элементы (декоративные, пластические, бытовые мотивы), так или иначе внедрявшиеся в религиозное представление, сами видоизменялись, преобразовывались в собственно сценические средства и в дальнейшем использовались в любительском и профессиональном национальном театре.

Изучение описаний путешественников и работ исследователей XIX–XX вв. позволяет воссоздать (хотя и не в полной мере) картину происходящего на площадке дацана в период расцвета мистерии; подобрать ключ к адекватному изучению обрядового действия с точки зрения этнотеатроведения, а также проследить изменения, характерные для современного состояния мистерии.

В главе II «Классическая мистерия Цам» Цам рассматривается в период его расцвета в Бурятии (вторая половина XIX – начало XX в.).

²⁵ См.: Шастина Н. П. Следы примитивных религий в ламаистской мистерии цам. // Исследования по восточной филологии. – М.: Наука, 1974. – С. 306–318.

²⁶ См.: Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. – 510 с.

²⁷ См.: Абзаев В. М. Мистерияльный театр цам: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – М., 1990. – 190 с.

²⁸ См.: Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. – 39 с.

²⁹ См.: Асалханова М. В. Истоки сценографии бурятского театра: от обряда до первых профессиональных спектаклей: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – СПб., 2005. – 200 с.

Название «Цам» происходит от слова «чам», что означает «танец». Сама традиция Цам идет от Будды Шакьямуни³⁰, который в стремлении избавить людей от страданий и указать им путь к духовному просветлению создал определенные условия, позволяющие увидеть божества буддийского пантеона. Таким условием стала красочная религиозная церемония Цам. Руководства по мистерии написал Его Святейшество Далай-лама VII.

Раздел 2.1. «Время исполнения Цам»

В буддизме существует свой календарь, и все хуралы-молебны проводятся в соответствии с лунным календарем. По словам служителей дацана, Цам, в отличие от мистерии Калачакры³¹, не связан строго с определенной датой и особыми празднествами дацана, но приурочен к поворотному моменту годового цикла и воспринимается как праздник летней луны.

Подготовка к мистериальному таинству занимает достаточно долгое время: происходит не только подготовка костюмов и масок с атрибутами персонажей, но и изучение танцев, заучивание и правильное чтение мантр. С этим мог справиться не каждый, ведь произношение особых молитвенных заклинаний со специфическими движениями рук, ног и всего тела – дело сложное, требующее долгих тренировок и репетиций.

Длительность подготовки к мистерии объясняется и мифологией времени, лежащей в основе религиозного и языческого сознания, когда важность действия подчеркивается в том числе протяженностью его исполнения. Определенные отрезки времени годового, суточного круга наделены особым содержанием и сакральностью. Отсюда и проведение хуралов-молебнов с раннего утра, с перерывом на обед, в течение трех дней. В это время строится трехглавая пирамида *Линка* с окрашенными в красный цвет гранями, символизирующими языки пламени. Лишь на третий день, после утреннего

³⁰ Дословно – пробужденный мудрец из рода Шакья – духовный учитель. Легендарный основатель буддизма.

³¹ Проводится с 15 числа третьего месяца и по 15 число четвертого месяца (по лунному календарю).

молебна, мистерия Цам выносится на площадку перед дацаном. Такое представление нельзя показать в зимнее время, оно проводится только летом. И завершает весь процесс ритуал *Дугжууба*³², восстановленный лишь в 2013 г.

Раздел 2.2. «Пространственное решение мистерии Цам»

Мистериальное действие разыгрывается как внутри храма, так и под открытым небом. Для внехрамового представления на площадке перед дацаном известью или мелом очерчиваются концентрические круги (раньше их было три, сегодня два) с выделенным центром. Это место, где будут танцевать маски. Справа от сцены устанавливается балдахин-навес для музыкантов. Вблизи сцены устраиваются ламы-монахи и почетные гости. Остальное пространство заполняют зрители. Можно сказать, что площадка мистериального представления напоминает арену греческого театра или цирк под открытым небом.

Круги, обозначающие место исполнения танцев масок, играют не только роль сценического пространства, но как в буддизме, так и в народной культуре бурят отражают традиционную (в данном случае – горизонтальную) модель мира и символизируют вечное движение, не имеющее ни начала, ни конца. Перед зрителями происходит непрерывная смена персонажей мистерии, которые выходят под музыку буддийского оркестра. Не случайно в основе танцев действующих лиц мистерии лежит круговращение.

Раздел 2.3. «Маски Цам»

Главные персонажи мистерии Цам – это пантеон общемонгольской мифологии; второстепенные действующие лица могут представлять местных покровителей территории, рода и т. п. В интермедийную часть мистерии включаются фольклорные персонажи.

Основу мистериального обряда составляют маски. Количество их в период рассвета мистерии доходило до 78³³. К ним, по словам Б. П. Сальмонта,

³² Особый обряд очищения. Ритуал устранения всех препятствий, помех, очищение от всего плохого, чтобы человек обрел благополучие, испытывал счастье, мир и спокойствие.

³³ См.: *Найдакова В. Ц.* Буддийская мистерия Цам в Бурятии. – С. 5.

необходимо добавить музыкантов, прислуживающих лам-монахов и хор³⁴. Согласно наиболее полной классификации В. Ц. Найдаковой³⁵, существует три группы персонажей. Первая представлена масками животных и птиц. Во вторую входят грозные божества, докшиты, гении-хранители. Третью составляют маски людей.

Проанализировав персонажный состав мистерии, диссертант предложила выделить и четвертую группу, представленную одним персонажем – *Сагаан Убгуном* (Белым Старцем), которому посвящен отдельный параграф. В предшествующих работах Белый Старец обычно включался в группу, обозначающую людей. Необходимость выделить его объясняется тем, что он выполняет особую функцию в мистерии Цам, объединяя в себе свойства человека и божества.

Подраздел 2.3.1. «Символика цвета»

В записках путешественников, работах исследователей недостаточно внимания уделяется колористике мистериального представления, зачастую описания ограничиваются указанием на основной цвет костюма главных и популярных персонажей – *Жамсаран, Чойжил сахюусан, дуртоды*, а также масок *Яка* (Буйвол), *шанагов, Сагаан Убгуна*. Фильм В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» также не дает представления о цветовой гамме, по нему можно судить лишь о некоторых атрибутах масок.

Цветовая символика играет огромную роль не только в мистерии, но и в традиционной культуре бурят. Цвет имеет свою этническую специфику и наделен своей семантикой. С приходом буддизма в Бурятию народное осмысление цвета претерпело некоторые изменения. Так, красный и желтый цвета в традиционной культуре бурят символизируют солнце, огонь, жизненную активность. В мистерии красно-желтый цвет – это цвет священнослужителей, означающий огонь, в котором сжигаются человеческие страсти и влечение к мирским соблазнам. Желтый цвет в буддизме

³⁴ См.: *Сальмонт Б. П.* Материалы к изучению бурят-монгольского искусства (песни, музыка, танцы). – С. 185.

³⁵ Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия цам в Бурятии. – 39 с.

символизирует учение Будды, духовность, процветание, а красный – активность, созидание, безопасность. Зеленый обычно связывается с жизнью, с активной фазой растительности. В буддизме различаются оттенки этого цвета: например, светло-зеленый ассоциируется со смертью. Следовательно, и в буддизме, и в традиционной культуре бурят значения и символика цветов близки друг к другу, но не всегда идентичны.

В интересующей нас мистерии каждая сторона света отмечена своим цветом: «восточная сторона имеет черно-синий цвет, южная – красный, северная – белый и западная желтый цвета»³⁶. Сравнивая символику в буддизме и традиционной культуре бурят, мы обнаруживаем некоторые различия. Так, например, восточная и южная стороны схожи, но север, согласно традиционной символике, ассоциируется с черным, запад – с белым цветом. Участники мистерии Цам одеты в костюмы, соответствующие по цвету их принадлежности к определенному религиозно-мифологическому разряду персонажей.

В подразделе 2.3.2. «Порядок выхода масок» диссертант описывает очередность выхода персонажей на площадку. Безусловно, выход строго регламентирован, но в зависимости от количества представленных масок он может варьироваться. Выход масок определен не столько сюжетом, сколько принадлежностью каждого персонажа к той или иной группе – высшим божествам, местным пенатам, миру людей.

Неизменным в порядке выхода масок остается появление Белого Старца – всегда в середине религиозного таинства; что воспринимается как реализация функции разрядки серьезной, в значительной степени устрашающей обстановки; как четко продуманный прием включения в структуру мистерии комического эпизода. Также стабильным остается выход *Чойжил-сахюусана* в самом конце, перед финальной пляской всех масок.

³⁶ Интервью с Будой Цыденовым, настоятель дацана Калачакры в г. Улан-Удэ. Республика Бурятия. [Аудиозапись из личного архива автора]. Улан-Удэ. 14.10.2016 г.

Раздел 2.4. «Сагаан Убгун (Белый Старец) как отдельная фигура Цама»

Сагаан Убгуна исследователи относили к группе масок, представляющих людей. Но, по мнению автора диссертации, он является самостоятельной фигурой мистериального обряда.

Белый Старец – не только божество, включенное в третий уровень буддийского пантеона, но и представитель человеческого сообщества. Кроме того, в мистериальном действе он – связующее звено между зрителем и грозными масками.

Интермедии Белого Старца построены на контрасте: молодой исполнитель роли утрированно изображает немощного старика. Как бы забывая о своем возрасте, он начинает кружиться и скакать, что вызывает смех у присутствующих. Однако в составе мистерии смех воспринимается не только как необходимый противовес серьезному началу, но является обязательной частью обряда очищения.

Сосуществование смеха и плача, серьезного и комического имело место еще на ранних этапах культуры. В рамках мифопоэтического сознания смех воспринимался и как разрушающее, и как созидающее начало: изображая мир перевернутый, абсурдный, он одновременно способствует укреплению непреходящих ценностей. В персонажно-игровом значении пантомима Старца, построенная на контрасте с серьезными эпизодами, усиливает впечатление от последних, позволяет постоянно держать зрителя в напряжении и одновременно служит естественным выходом такого напряжения. Пантомима Старца направлена и на осмеяние его самого, и на то, чтобы рассмешить зрителей. В результате присутствующие становятся соучастниками действия. С религиозной точки зрения, через допустимый в мистерии смех человек освобождается от негативного, может обрести Пустоту³⁷, и тогда внутри него происходит рождение нового человека.

³⁷ Пустота – сложнейшее понятие буддийской философии, трудно поддающееся словесному объяснению. Чаще всего под этим понимается отсутствие собственной природы у любого

Таким образом, Белый Старец в мистерии – своего рода трикстер, соединяющий в себе и божество, и культурного героя: с одной стороны, он является покровителем семейного очага, пастбищ, включенным в третий уровень буддийского пантеона. С другой стороны, *Сагаан Убгун* наделен комическим началом, что позволяет отнести его к мифической группе трикстеров и традиционным комическим фигурам, неотъемлемым персонажам народных праздников, фольклорной зрелищно-игровой стихии.

Раздел 2.5. «Пластика. Танец»

Мистерия Цам представляет собой пантомимическую пляску богов, которая исполняется ламами-монахами под звуки буддийского оркестра. Пластический, танцевальный язык является важнейшим компонентом мистерии, определяет ее визуальную, содержательную и смысловую стороны. Одним из главных смысловых и эстетических приемов, репрезентирующих театральную-игровую сущность мистерии, является совмещение внешней статики (изобразительная неподвижность маски) с эмоциональной динамикой пластики исполнителя.

Основной кинетический рисунок буддийских масок – кружение, сочетающееся с подскоками, покачиванием тела из стороны в сторону и резкими остановками, паузами. В то же время каждая мистерияльная маска в зависимости от роли наделена собственной пластикой и темпоритмом. Энергичные движения ног чередуются со спокойными жестами рук, включающими символику мудр и имеющими тантрическое значение, т. е. каждый взмах подобен слогу.

Например, танец-борьба *Яка* и *Оленя* начинается с топая и движения навстречу друг другу, затем с ускорением музыки переходит к стремительному круговращению и резким подскокам. Пластика *дуртодов* (владык кладбищ)

феномена; это особая духовная реальность, ведущая к Просветлению, динамическая основа всего существующего, видимого и проявленного в мире и того, что еще не создано: в сущности, вся явления Вселенной пусты, потому что они — всего лишь мимолётные проявления бесконечных изменений.

сводится к особым поворотам и движениям рук, к жестам зазывания заблудших душ на мистерию Цам.

Раздел 2.6. «Музыка мистерии Цам»

Изучение буддийских музыкальных инструментов началось довольно поздно. Только в XX в. появились работы зарубежных исследователей-музыкантов и музыковедов Д. Шайдэггера³⁸, М. Элффера³⁹, Т. Эллингсона⁴⁰. В отечественном же музыкознании тибетской инструментальной музыке посвящены лишь отдельные статьи Д. Д. Дондупова⁴¹, А. В. Золотухиной⁴², В. Ю. Сузукей⁴³, В. В. Китова⁴⁴ и др.

В диссертационном исследовании за основу принята классификация Т. Эллингсона, согласно которой музыкальные инструменты делятся на четыре группы (ударные, звонные, духовые, струнные); три из них выделены по способу звукоизвлечения, четвертая – по наличию струн (т. е. на основе морфологической особенности).

В мистериальном обряде используемые инструменты имеют тибетское и монгольское происхождение. Так, например, *ухэр-бурэ* – трехметровые медные трубы, *цан* (бурят. *сан*) – медные тарелки, *хэнгэрэг* – вид колокольчика,

³⁸ См.: Scheidegger D. A. Tibetan Ritual Music: A General Survey with Special Reference to the Mindroling Tradition. – Zürich: Tibet-Institut, 1988. – 164 p.

³⁹ См.: Helffer M. Mchod-rol: Les instruments de la musique tibétain. – Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1994. – 400 p.

⁴⁰ См.: Ellingson T. J. The Mandala of Sound: Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music: PhD dissertation. – Washington, 1979. – 831 p.

⁴¹ См.: Дондупов Д. Д. Тибетская традиция Ян в контексте музыкально-обрядового комплекса бурятского буддизма // Общество и этнополитика. Материалы Международной научно-практической интернет-конференции 1 апреля-15 июня 2008 года. – Новосибирск: СибАГС, 2008. – С. 218–229.

⁴² См.: Золотухина А. В. Буддийский ритуал Пурдок (Пурба пуджа): этноконфессиональные и музыкально-стилистические особенности (рукопись). Новосибирск, 2011; Ее же. Буддийский ритуал Пурдок (Пурба пуджа) и его музыкальные особенности // Музыка и время. – М.: Научтехлитиздат, 2012. – № 1. – С. 32–36; Ее же. К вопросу о методе этномузыкологического анализа буддийского ритуала // Народная культура Сибири. Материалы XXI научного семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. – Омск: ОмГПУ, 2012. – С. 124–129.

⁴³ См.: Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 408 с.

⁴⁴ См.: Китов В. В. Оркестр бурятских народных инструментов. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 2001. – С. 21–40.

бишхуур – духовой инструмент (близкий гобою) и др. В состав оркестра входят и древние инструменты, напрямую связанные с архаическим представлением о магии звука. Это *дамару* – двойной барабан в форме песочных часов; в древности он изготавливался из верхних частей двух черепов – женского и мужского, *ганлинг* – ритуальный духовой инструмент, отдельные части которого изготавливались из берцовой кости человека.

Хувараки (послушники, студенты) обучаются игре на инструментах на протяжении всех лет пребывания в буддийском институте. Постепенно они становятся участниками молебнов-служб.

Музыкальное оформление в мистерии Цам играет значительную роль в исполнении танцев. Музыканты задают темп и характер исполнения каждому персонажу. Музыка позволяет воспринимать происходящее не только зрительно, но и эмоционально.

Хотя музыкальная буддийская культура пришла из Тибета и Монголии, исполнение инструментальной и вокальной музыки мистерии Цам испытало значительное воздействие традиционной музыкальной культуры бурятского народа. Включение мелодико-ритмических формул протяжной или лирической песни в песнопения мистерии способствовало лучшему восприятию и контакту с верующими на территории Бурятии.

Музыкальное сопровождение как бы дополняет характеристику персонажей; для каждой группы действующих лиц предусмотрен свой мелодический рисунок и свой темпоритм. Наличие архаических инструментов из человеческих костей или с зооморфными украшениями корреспондирует с внешним видом основных масок (корона из черепов на голове, огромные клыки, разверстые пасти и пр.).

Глава III «Мистерия Цам и традиционная культура бурят»

Раздел 3.1. «Традиционная и обрядовая культура бурят»

Корни традиционной культуры бурят уходят в глубокую древность, в те времена, когда средства пропитания и жизнеобеспечения добывали охотой, рыбной ловлей и собиранием диких ягод и растений. Позднее основой

хозяйственного уклада стало скотоводство и – соответственно – кочевой образ жизни. Самой ранней религией бурят был шаманизм. В соответствии с темой диссертации важным представляется наличие яркого игрового начала в шаманских обрядах. По словам Е. С. Новик, камлания шамана нередко являлись «многоактным драматическим, порой композиционным действием»⁴⁵.

В момент камлания шаман с помощью костюма, масок, атрибутики преображался в того или иного персонажа. Исполняя роли разных действующих лиц, он использовал специальные кодовые слова, особое интонирование, изменял темпоритм, жесты и голос, придавал обобщенный, символический смысл предметам, которые не только служили характеристикой изображаемого персонажа, но и сами становились своеобразным действующим лицом (типичный пример – шаманский бубен).

Буддизм, который принес бурятам новые виды искусства (архитектура, танец, живопись и т. д.), также вобрал в себя некоторые черты народной культуры. Круг, имеющий сакральное значение не только в буддизме, но и в культуре бурят, отражен в традициях, обрядах, круговых танцах, круговых обходах священных мест.

Автор исследования отмечает, что буддизм, внося значительный вклад в культурное наследие бурятского народа, сам в определенной степени подвергся влиянию традиционной культуры бурят. На примере мистериального действия можно выявить черты, восходящие к народной культуре и шаманской обрядности. Это говорит о мирном сосуществовании и контакте буддизма, шаманизма и традиционной культуры в данном национальном регионе.

В работе отдельно рассматриваются элементы традиционной культуры бурят, которые были восприняты и переосмыслены мистерией. В подразделе **3.1.1. «Танцевально-пластическая сфера народной культуры. Танцы охотников»** говорится о наличии у бурят различных сказок, преданий, мифов о происхождении тех или иных животных, птиц. Мифы и легенды о животных,

⁴⁵ Новик Е. С. Типология и функции шаманского обряда (на материале сибирских традиций): дис. ... канд. исторических наук: 07.00.07. – Л., 1984. – С. 45.

птицах нашли отражение в решении масок зооморфных и орнитоморфных персонажей – Орла, Оленя, Быка и др.; в пластике (подражания и животным, и народным танцам).

В традиционной культуре бурят имеются целые танцевальные циклы, соотносимые с представителями животного мира⁴⁶. Прежде всего это танцы охотников, сохранявшие магическую функцию. Танец полностью характеризовал поведение животного или птицы, а также демонстрировал превосходство охотника в ловкости и хитрости. Постепенно танцы превратились в театрализованное действо с использованием атрибутов и музыкального сопровождения. Одним из таких атрибутов стала маска, которая усиливала обрядовую семантику. Со временем она получила эстетическое, художественное значение. Но в мистериальных представлениях семантика маски сводится прежде всего к духовному содержанию и дополняется эстетической функцией. Танец и маскирование в качестве главных приемов использовались и в камланиях шаманов.

Отмечена особая роль в жизни и творчестве бурят эпоса – *улигер*⁴⁷. Разнообразие музыкальной культуры бурятского народа рассматривается в **подразделе 3.1.2. «Эпос. Музыкально-песенный фольклор»**. Переплетение народного творчества и обрядового мистериального действия не только отразилось в быту, но и стало толчком развития музыкального фольклора во всем его жанровом разнообразии.

Д. С. Дугаров⁴⁸ на примере хори-бурят разделяет музыкально-песенное творчество на *улигерные* напевы, заклинание овцы *тээгэ*, прославление победителя, хоровод *нэръен*, обрядовые, хороводные (*ёохорные*), колхозные и городского типа песни.

⁴⁶ *Тетершин надаан* (танец тетеревов), *шоньин надаан* (волчья пляска), *бабгайн надаан* (медвежья пляска), *хойр надаан* (танец глухарей).

⁴⁷ *Улигер* у монголов или бурят – общее название для народных сказаний в жанре героико-исторического эпоса.

⁴⁸ *Дугаров Д. С.* Бурятские народные песни: в 3 т. – Улан-Удэ: БКНИИ СО АН СССР, 1964. Т.1. Песни хори-бурят: для голоса и хора без сопровожд.: с предисл. и примеч.– 444 с.

Диссертант приходит к выводу, что далеко не всё из народного музыкального творчества воспринимается мистерией. Цам остается религиозным таинством, но с отголосками – возможно, не прямыми – улигерных и ёохорных напевов, с обрядовыми заклинаниями, с прославлением победителя, с некоторыми ритмоформулами музыкальной культуры бурят.

В разделе 3.2. «Традиционные игры бурят» рассматривается самая популярная среди юношей и мужчин национальная борьба *бухэ барилдан* – состязание сильнейших богатырей. С приходом буддизма данный вид спорта стал проводиться в рамках летнего праздника *Сухарбан*. В него вошли такие состязания, как стрельба из лука, конные скачки и национальная борьба⁴⁹.

С уверенностью можно говорить, что традиционные игры бурятского народа в какой-то мере повлияли на кинетический рисунок масок мистериального представления. Несомненно, танцы мистерии пришли из Тибета, но трансформация произошла благодаря тому, что мистерия Цам показывается на территории Бурятии, а ламы-танцоры – носители традиционной культуры. Это отразилось в особом покачивании из стороны в сторону, перескоках с одной ноги на другую, в резких и плавных движениях рук, характерных для народных танцев и традиционной бурятской борьбы.

Раздел 3.3. «Костюм как отражение традиционного быта бурят»

Буряты были кочевым народом, что во многом обусловило характер жизненного уклада. Так, для удобства езды на лошади выработался особый тип костюма: это халат с запахом, подпоясываемый *хадаком* (поясом), которому придавалось большое значение, в том числе магическое. Летние халаты шились из шелка, зимние из овчины и украшались различными орнаментами в виде круга, зигзага, ромба и т. д.

Головной убор (*малгай*) представляет собой шапку круглой формы с конусообразным верхом. Обувь имела форму сапог с загнутым носом. Мужской

⁴⁹ Бурятский спортивный праздник, проводимый летом. Раньше назывался «Эрын гурбан наадан» – три игрища мужчин (национальная борьба, стрельба из лука, конные скачки).

костюм более скуп, в отличие от женского, который дополняется различными украшениями из серебра и кораллов.

Шаманский костюм имеет свои особенности в шитье и атрибутике, но и здесь основу составляет тот же халат с запахом и пояс. Та же конструкция используется в мистериальном костюме большинства персонажей мистерии.

В главе IV «Современное состояние Цам» автор рассматривает возрождение мистериального обряда в Бурятии, которое было сложным и неравномерным. Несколько десятков лет мистериальный театр был забыт бурятским народом. Трудным и достаточно сложным оказалось восстановление Цама: понадобилось немало времени и сил буддийских лам-монахов для точного воссоздания масок, костюмов, атрибутов и, самое главное, разучивания танцев.

Многие компоненты ушли из мистерии. Так, произошло исключение второстепенных масок божеств, животных и др. Но остались главные персонажи, которых мы и сегодня видим на сценической площадке. Например, в паре выходят *Як* (Буйвол, Бык) и *Олень, Жамсаран* и *Балдан Лхамо, Лев* и *Крокодил*. Обязательной остается маска *Сагаан Убгуна* (Белого Старца) со своей интермедийно-комической установкой, далее – *шанаги* (черные шапки), *Замунди* и *Чойжил сахюусан*. Утрачены и отдельные компоненты в костюмах масок. Произошло изменение очередности выхода персонажей на сцену перед дацаном вследствие отсутствия некоторых масок.

По наблюдениям автора, существуют константы мистериального театра, не подвергшиеся изменениям. Это не только сама мистерия, посвященная владыке смерти, но и структура, крой костюмов мистериального обряда; последовательность появления масок мистерии Цам: например, выход Белого Старца в середине представления, *шанагов* перед *Чойжил сахюусаном*. Каждый персонаж, выходящий сегодня на сцену, согласно традиции, наделяется соответствующей ему функцией. Последовательность появления действующих лиц и характер танцев по-прежнему обусловлены главной целью

мистерии – уничтожением границ между людьми и божествами буддийского пантеона, очищению через сопричастность мистериальному действию.

Раздел 4.1. «Театр Цам»

Театр является особым видом зрелищного искусства, вобравшим в себя литературу, музыку, хореографию, а также обладающим собственной спецификой, главным носителем которой является актер. В восточном театре, в отличие от современного (европейского типа), нет деления на оперу, балет, драму. В театре Востока и слово, и музыка, и танцы сливаются в единое целое. При этом Цам включает в себя специфический язык перевоплощения и действия. Ламы в костюмах и масках предстают перед зрителями персонажами грозных божеств. Здесь и возникает театр, где актеры играют уже не самих себя.

Как мы уже говорили, после гонений в 1930-е гг. мистерия, не разыгрываемая как религиозной действо, оказалась востребованной любительским и формирующимся профессиональным театром; в частности, эпизоды ее были включены в музыкальную драму «Баир» (1940 г.) Г. Цыденжапова. Успехом пользовались маски, танцы грозных божеств, некоторые части мистерии, включаемые в репертуар известных бурятских государственных театров, в концертные программы.

Необходимо принимать во внимание, что реконструкция мистериального обряда на профессиональной сцене и использование отдельных персонажей мистерии в жанрах современного театрального искусства носит обобщенный характер и сводится, как правило, к демонстрации принадлежности сюжета, персонажа национальной бурятской культуре, значительную роль в которой играет мистерия Цам.

В **Заключении** автор диссертации подводит итоги исследования. Многовековая культура бурят передается из поколения в поколения, при этом она видоизменяется и трансформируется, но основа ее остается неизменной.

Сегодняшнее состояние культурного пространства бурятского народа характеризуется возвращением к духовному наследию. Красочная обрядовая

форма мистериального театра воспринимается как культурное достояние, которое можно и нужно использовать в современном искусстве и, разумеется, необходимо всесторонне исследовать. Будет ли возрождаться мистерия Цам в полном виде, с включением всех персонажей, которые были представлены во второй половине XIX и начале XX в., или же она пойдет по пути окончательной трансформации в бурятский вариант мистериального обряда? Этот и ряд других вопросов остро стоят перед служителями дацанов.

Диссертант утверждает, что в мистерии Цам докшитов (в масках) и сегодня преобладает религиозное начало, но актуальным остается и прослеживаемое в мистерии начало народное, традиционное. Сбалансированность этих двух составляющих является одним из условий возрождения и сохранения мистериального театра на территории Бурятии.

В **Приложениях** приведены интервью автора диссертации с настоятелем дацана Калачакры на Верхней Березовке в г. Улан-Удэ; запись сцены сна Белого Старца из спектакля «Дух предков» («Угайм Сулдэ») Бурятского государственного театра песни и танца «Байкал», а также Словарь буддийских (ламаистских) терминов и понятий и отдельных слов бурятского языка, используемых в диссертации.

Публикации автора по теме диссертации

В изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

1. *Жигмитова А. А.* Эволюция мистерии Цам в театрализованное действо // Вестник культуры и искусств. Челябинск. – 2017. – № 1 (49). – С. 135-140. (0,7 а.л.).
2. *Жигмитова А. А.* Комическое начало в мистерии Цам // Культура и искусство. – 2018. – № 8. – С. 8-14. (0,4 а.л.).
3. *Жигмитова А. А.* Музыкальный инструментарий мистерии Цам // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – №. 2. – С. 200-203. (0,5 а.л.).

В других изданиях:

4. *Жигмитова А. А.* Буддийские песнопения и их место в арт-терапии. // Вестник Восточно-сибирской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 1. – 120-122 с. (0,2 а.л.).
5. *Жигмитова А. А.* Буддизм как традиционная культура агинских бурят. // Информационные технологии и вычислительные системы. Материалы семинара молодых ученых с международным участием. – Улан-Удэ, 2011. – С. 75-78. (0,2 а.л.).
6. *Жигмитова А. А.* Мистерия Цам в фильме В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана» // Григорьевские чтения. 16 цикл. Всероссийская научно-практическая конференция. – Москва, 2013. – С. 49-52. (0,2 а.л.).
7. *Жигмитова А. А.* Хореографическая пластика в мистерии Цам и традиционной культуре бурят // Вестник МГУКИ. – 2017. – № 6. – С. 121-130. (0,6 а.л.).