



ISSN 2541-8874

ВЕСТНИК

**Восточно-Сибирского государственного
института культуры**

2023/4(28)

Улан-Удэ

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный
институт культуры»

В Е С Т Н И К
Восточно-Сибирского государственного
института культуры

Научный журнал по искусствоведению, культурологии,
историческим наукам

№ 4(28)

Улан-Удэ
Издательско-полиграфический комплекс
ФГБОУ ВО ВСГИК
2023

Учредитель, издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Восточно-Сибирский государственный институт культуры»

Адрес учредителя, издателя:

670031, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1, +7(3012)23-33-22
rector@vsgaki.ru

Главный редактор Е.Ю. Перова

Издается с 2011 г.
Выходит 4 раза в год
ISSN 2541-8874

Свидетельство о регистрации

ПИ № ФС 77 – 74824 от 21 января 2019 г. выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Подписной индекс по каталогу «Почта России» - ПБ193

Адрес редакции:

670031, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1,
+7(3012)23-50-61
vestnikvsgik@mail.ru

Информация о журнале размещена на официальном сайте ФГБОУ ВО ВСГИК
<https://vsgaki.ru/science/the-scientific-journalbulletin-of-ulan-ude/about-the-journal/>

Редакторы – А.В. Ринчинова, Э.Г. Сангадиева, З.А. Серебрякова, С.В. Шойбонова
Перевод и транслитерация – Л.М. Хобракова
Корректор – Д.Ц. Цыденова
Компьютерная верстка – А. Оленникова

Выход в свет 28.12.2023. 70x108 1/16. Усл. печ. л. 15,4. Уч.-изд. л. 10,25. Тираж 500 экз. Заказ № 2628. Цена свободная.
Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе ФГБОУ ВО ВСГИК 670031, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, 1.

При использовании опубликованных в журнале материалов ссылка на журнал обязательна

© ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», 2023

Founder, publisher:

Federal state budgetary learning institution of higher education «East Siberian state institute of culture»

Address of the founder, publisher:

670031, Republic of Buryatia, Ulan-Ude city, 1 Tereshkova str., +7(3012)23-33-22
rector@vsgaki.ru

Chief editor Ye.Yu. Perova

Published since 2011
Issued 4 times a year
ISSN 2541-8874

Registration certificate

ПИ № ФС 77 – 74824 dated 21 January 2019 issued by the Federal service for supervision in the sphere of telecom, information technology and mass communications (Roskomnadzor)

Subscription index to the catalogue «Post of Russia» - ПБ193

Editorial office address:

670031, Republic of Buryatia, Ulan-Ude, 1 Tereshkova Str.,
+7(3012)23-50-61
vestnikvsgik@mail.ru

Information about the journal is published on the official site of the FSBLI HE ESSIC
<https://vsgaki.ru/science/the-scientific-journal-bulletin-of-ulan-ude/about-the-journal/>

Editors – A.V. Rinchinova, E.G. Sangadiev, Z.A. Serebryakova, S.V. Shoybonova
Translation and transliteration – L.M. Khobrakova
Corrector – D.Ts. Tsydenova
Computer layout – A. Olennikova

Release 28.12.2023. 70x108 1/16. Conv. printed sh. 15,4. Educ. publ. sh. 10,25. The circulation of 500 copies. Order № 2628. Free price.
Printed by the Publishing and polygraphic complex of the FSBLI HE ESSIC 670031, Ulan-Ude, 1 Tereshkova str.

When using the materials published in the journal, a link to the journal is obligatory

© FSBLI HE «East Siberian state institute of culture», 2023

**Состав редакции научного журнала
«Вестник Восточно-Сибирского государственного
института культуры»**

Главный редактор:

Перова Елена Юрьевна, кандидат экономических наук, доцент, ректор Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)

Заместитель главного редактора:

Цыремпилова Ирина Семеновна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры музеелогии и наследия, проректор по научной работе Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Ответственный секретарь:

Банзарацзаева Елена Васильевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеелогии и наследия Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Редакционный совет

Буксикова Ольга Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографического творчества Белгородского государственного института искусств и культуры, заслуженный работник культуры Российской Федерации (г. Белгород, Россия)

Дашиева Лидия Данииловна, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, член союза композиторов России и Республики Бурятии, заслуженный деятель искусств Республики Бурятии (г. Улан-Удэ, Россия)

Коноплева Нина Алексеевна, доктор культурологии, профессор кафедры дизайна и технологий Владивостокского государственного университета (г. Владивосток, Россия)

Костров Александр Валерьевич, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры мировой истории и международных отношений Иркутского государственного университета (г. Иркутск, Россия)

**The editorial board of the scientific
journal «Bulletin of East-Siberian state in-
stitute of culture»**

Chief editor:

Perova Yelena Yuryevna, Ph.D. in Economics, associate professor, rector of East-Siberian state institute of culture, Honored Worker of Culture of the Republic of Buryatia (Ulan-Ude city, Russia)

Deputy chief editor:

Tsyrempilova Irina Semyenovna, Sc.D. in History, professor of the department of museology and heritage, vice-rector in charge of scientific work of East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Executive secretary:

Banzaraktsaeva Yelena Vasilyevna, Ph.D. in History, associate professor of the department of the museology and heritage of East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Editorial board

Buksikova Olga Borisovna, Sc. D. of Art History, professor of the department of choreographic creativity of Belgorod state institute of arts and culture, Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Belgorod city, Russia)

Dashieva Lidiya Daniilovna, Sc. D. of Art History, leading researcher of the Institute for Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology of the SB of the RAS, member of the composers' unity of Russia and the Republic of Buryatia, Honored Art Worker of the Republic of Buryatia (Ulan-Ude city, Russia)

Konopleva Nina Alexeevna, Sc.D. in Cultural Studies, professor of the department of design and technologies of Vladivostok state university (Vladivostok city, Russia)

Kostrov Alexandr Valeryevich, Sc.D. in History, associate professor, professor of the department of world history and international relations of Irkutsk state university (Irkutsk city, Russia)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (г. Москва, Россия)

Лувсанноров Эдэнэчимэг, Ph.D., консультант профессор Монгольской государственной консерватории, заслуженный деятель искусства Монголии, заслуженный деятель всекитайского общества моринхууристов (г. Улан-Батор, Монголия)

Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Арктического государственного института культуры и искусств (г. Якутск, Россия)

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, доцент, профессор, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, Россия)

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусства Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, ведущий научный сотрудник дирекции гуманитарного института Сибирского федерального университета, почетный член Российской академии художеств, член Союза художников России (г. Красноярск, Россия)

Номогоева Виктория Владимировна, доктор исторических наук, доцент, проректор по научно-исследовательской работе Бурятского государственного университета им. Д. Банзарова (г. Улан-Удэ, Россия)

Плеханова Анна Максимовна, доктор исторических наук, доцент, заместитель директора по научной работе, ведущий научный сотрудник отдела истории, этнологии и социологии Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (г. Улан-Удэ, Россия)

Полякова Елена Александровна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры музеологии и туризма, проректор по научной работе и международным

Lesovichenko Andrey Mikhailovich, Sc.D. in Cultural Studies, Ph.D. in Art History, professor, leading researcher of Moscow state conservatory named after P.I. Tchaikovsky (Moscow city, Russia)

Luvsannorov Erdenechimeg, Ph.D, professor consultant of the Mongolian state conservatory, Honored Art Worker of Mongolia, honored Worker of the All-Chinese society of morin khuur players (Ulaanbaatar, Mongolia)

Lyapkina Tatyana Fedorovna, Sc.D. in Cultural Studies, associate professor, professor of the department of cultural studies and socio-cultural activity of Arctic state institute of culture and arts (Yakutsk city, Russia)

Mitasova Svetlana Alexeevna, Sc. D. in Cultural Studies, associate professor, professor, chief of the department of socio-humanitarian sciences and history of arts of Siberian state institute of arts named after Dmitriy Khvorostovsky (Krasnoyarsk city, Russia)

Moskalyuk Marina Valentinovna, Sc.D. in Art History, professor of the department of socio-humanitarian sciences and history of arts of Siberian state institute of arts named after Dmitriy Khvorostovsky, leading researcher of the humanitarian institute directorate of the Siberian federal university, Honored member of the Russian academy of arts, member of the Unity of the artists of Russia (Krasnoyarsk city, Russia)

Nomogoeva Viktoriya Vladimirovna, Sc.D. in History, vice-rector in charge of scientific work of the Buryat state university named after D. Banzarov (Ulan-Ude, Russia)

Plekhanova Anna Maksimovna, Sc.D. in History, associate professor, deputy director in charge of scientific work, leading researcher of the department of history, ethnology and sociology of the Institute for Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology of the SB of the RAS (Ulan-Ude, Russia)

Polyakova Yelena Alexandrovna, Sc.D. in History, associate professor, professor of the department of museology and tourism, vice-rector in charge of scientific work and

связям Алтайского государственного института культуры (г. Барнаул, Россия)

Самбалхундэв Хаш-Эрдэнэ, доктор философии, профессор, председатель общества «Знание» Монголии, профессор института «Маргард» филиала университета «Улан-Батор - Эрдэм» (г. Эрдэнэт, Монголия)

Санжеева Лариса Васильевна, доктор культурологии, профессор кафедры этнокультурологии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург, Россия)

Сундуева Екатерина Владимировна, доктор филологических наук, доцент, главный научный сотрудник Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН (г. Улан-Удэ, Россия)

Ултургашева Надежда Торжувевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой теории и истории народной художественной культуры Кемеровского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Тыва, заслуженный деятель науки Республики Тыва (г. Кемерово, Россия)

Хилханова Эржен Владимировна, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН (г. Москва, Россия)

Цэрэнжигмэдийн Шаравцэрэн, кандидат педагогических наук, ректор Монгольской государственной консерватории, передовой работник культуры Монголии, передовой работник образования Монголии (г. Улан-Батор, Монголия)

Шишин Михаил Юрьевич, доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, член Союза художников России, директор Института комплексных исследований Большого Алтая, Алтайского государственного технического университета (г. Барнаул, Россия)

Ярошенко Николай Николаевич, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной и инновационной деятельности Московского государственного института культуры (г. Москва, Россия)

international relations of the Altai state institute of culture (Barnaul city, Russia)

Sambalkhundev Khash-Erdene, Sc.D. in Philosophy, professor, head of the society «Knowledge» of Mongolia, professor of the institute «Margard» of the university branch «Ulaanbaatar-Erdem» (Erdenet city, Mongolia)

Sanzheeva Larisa Vasilyevna, Sc.D. in Cultural Studies, professor of the department of ethnoculturology of the Russian state pedagogical university named after A.I. Hertsen (Saint-Petersburg, Russia)

Sundueva Yekaterina Vladimirovna, Sc.D. in Philology, associate professor, chief researcher of the Institute for Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology of the SB of the RAS (Ulan-Ude city, Russia)

Ulturgasheva Nadezhda Torzhuevna, Sc.D. in Cultural Studies, professor, chief of the department of theory and history of folk art culture of Kemerovo state institute of culture, Honored Worker of Culture of the Republic of Tuva, Honored Science Worker of the Republic of Tuva (Kemerovo city, Russia)

Khilkhanova Erzhen Vladimirovna, Sc.D. in Philology, associate professor, leading researcher of the Institute of linguistics of the RAS (Moscow, Russia)

Tserenzhigmediyn Sharavtseren, Ph.D. in Pedagogy, Mongolian state conservatory, Advanced Worker of Culture of Mongolia, Advanced Worker of Education of Mongolia (Ulaanbaatar, Mongolia)

Shishin Mikhail Yuryevich, Sc.D. in Art History, Sc.D. in Philosophy, professor, academician of the Russian academy of arts, member of the Union of the artists of Russia, director of the Institute of complex research of Bolshoi Altai, Altai state technical university (Barnaul city, Russia)

Yaroshenko Nikolai Nikolaevich, Sc.D. in Pedagogy, professor, professor, vice-rector in charge of scientific and innovative activity of Moscow state institute of culture (Moscow city, Russia)

Редакционная коллегия

Амгаланова Мария Викторовна, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Бояк Татьяна Николаевна, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Дандарон Мэдэгма Бидиевна, доктор философских наук, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Дашиева Надежда Базаржаповна, доктор исторических наук, профессор, заведующий научно-исследовательской лабораторией истории и теории культуры Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации (г. Улан-Удэ, Россия)

Езова Светлана Андреевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (г. Улан-Удэ, Россия)

Пшеничникова Раиса Ивановна, кандидат педагогических наук, профессор, советник при ректорате Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный работник культуры России (г. Улан-Удэ, Россия)

Серебрякова Зоя Александровна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и языкознания Восточно-Сибирского государственного института культуры, заслуженный деятель науки Республики Бурятия (г. Улан-Удэ, Россия)

Степанова Светлана Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой инструментального исполнительства, звукорежиссуры и музыкального искусства эстрады Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Editorial staff

Amgalanova Mariya Viktorovna, Sc.D. in Cultural studies, associate professor, chief of the department of cultural studies and art history of East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Boyak Tatyana Nikolaevna, Sc.D. in Sociology, associate professor of the department of socio-cultural activity of East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Dandaron Medegma Bidiyaevna, Sc.D. in Philosophy, professor of the department of cultural sciences and art history, East Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Dashieva Nadezhda Bazarzhapovna, Sc.D. in History, professor, chief of the scientific laboratory of history and theory of culture of East-Siberian state institute of culture, Honored Worker of Higher school of the Russian Federation (Ulan-Ude city)

Ezova Svetlana Andreevna, Ph.D. in Pedagogy, professor of the department of library and information resources of East-Siberian state institute of culture, Honored worker of Culture of the Republic of Buryatia, Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Ulan-Ude city, Russia)

Pshenichnikova Raisa Ivanovna, Ph.D. in Pedagogy, professor, advisor at the rector's office of East Siberian state institute of culture, Honored Worker of Culture of Russia (Ulan-Ude city, Russia)

Serebryakova Zoya Alexandrovna, Sc.D. in Philology, associate professor, professor of the department of literature and linguistics of East Siberian state institute of culture, Honored Worker of Culture of Russia, Honored Science Worker of the Republic of Buryatia (Ulan-Ude city)

Stepanova Svetlana Gennadyevna, Ph.D. in Pedagogy, associate professor, chief of the department of instrumental performance, sound directing and variety musical art of East Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Татарова Светлана Петровна, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Tatarova Svetlana Petrovna, Sc.D. in Sociology, associate professor, professor of the department of socio-cultural activity of East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

Хобракова Людмила Матвеевна, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой иностранных языков и общей лингвистики Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Khobrakova Lyudmila Matveevna, Ph.D. in Philology, associate professor, chief of the department of foreign languages and general linguistics of East Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city)

Чебунин Александр Васильевич, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры (г. Улан-Удэ, Россия)

Chebunin Alexandr Vasilyevich, Sc.D. in Philosophy, professor of the department of cultural studies and art history of East-Siberian state institute of culture (Ulan-Ude city, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ _____ 10 HISTORICAL SCIENCES _____ 10

Зориктуев Булат Раднаевич ОБ ЭТНИЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ БУРАТ И ЭКЗОЭТНОНИМЕ <i>БАРГУ-БУРАТ</i> (В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ ЭТНОГЕНЕЗА ОЙРАТОВ) _____	Zoriktuev Bulat Radnaevich ABOUT THE BURAT ETHNIC COMMUNITY AND THE EXOETHNONYM BARGU-BURAT (IN CONNECTION WITH THE ETHOGENESIS PROBLEM OF THE OIRATS) _____	10	10
Болхосоев Станислав Борисович К ВОПРОСУ О НАЗВАНИИ ЗАПАДНО-БУРЯТСКОЙ ПРОТЯЖНОЙ ПРИЗЫВНОЙ ПЕСНИ – <i>АЙ ДОН</i> _____	Bolkhosoev Stanislav Borisovich TO THE ISSUE OF THE NAME OF THE WESTERN BURYAT LONG INVOCATION SONG – АЙ ДОН _____	29	29
Дашиева Надежда Базаржаповна БУДДИЙСКАЯ МИСТЕРИЯ «ЦАМ»: СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ _____	Dashieva Nadezhda Bazarzhapovna BUDDHIST MYSTERY «TSAM»: ITS STRUCTURE AND FUNCTIONS _____	38	38
Цыбенков Базар Догсонович БЛАГОТВОРИТЕЛЬНАЯ И ВРАЧЕБНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БУДДИЙСКОГО ДУХОВЕНСТВА ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (НА ОСНОВЕ МАТЕРИАЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ) _____	Tsybenov Bazar Dogsonovich CHARITY AND MEDICAL ACTIVITIES OF THE BUDDHIST CLERGY OF EASTERN SIBERIA DURING THE WORLD WAR I (ON THE BASIS OF THE MATERIALS OF THE STATE ARCHIVE OF THE REPUBLIC OF BURYTIA) _____	55	55

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ _____ 80 ART HISTORY _____ 80

Амгаланова Мария Викторовна, Ян Сянь ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ КИТАЙСКОГО БАЛЕТА _____	Amgalanova Mariya Viktorovna, Yang Xian HISTORY OF THE CHINESE BALLET ORIGIN _____	80	80
Мирная Раушания Рафисовна ВОКАЛЬНАЯ МЕЛИЗМАТИКА КАК СПОСОБ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВИРТУОЗНОСТИ ПЕВЦА _____	Mirnaya Raushania Rafisovna VOCAL MELISMATICS AS A WAY OF THE SINGER'S TECHNICAL VIRTUOSITY _____	89	89
Коробенкова Марина Николаевна НАДЕЖДА КАЗАКОВНА ПЕТРОВА КАК ПЕРВАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕВИЦА И ОСНОВАТЕЛЬ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ БУРЯТИИ _____	Korobenkova Marina Nikolaevna NADEZHDA KAZAKOVNA PETROVA AS THE FIRST PROFESSIONAL SINGER AND FOUNDER OF THE VOCAL SCHOOL OF BURYATIA _____	96	96

Жамбаева Туяна Иннокентьевна ЗНАЧЕНИЕ ИВОЛГИНСКОГО ДАЦАНА В СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИЙ БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ _____	Zhambaeva Tuyana Innokentyevna SIGNIFICANCE OF THE IVOLGINSKY DATSAN IN PRESERVING THE TRADITIONS OF THE BUDDHIST ART OF BURYATIA _____	105	105
Манзарханов Эдуард Евгеньевич БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦЫРЕНДОРЖО БАЛЪЖАНОВА (ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССУРЫ И ПОДГОТОВКИ АКТЕРОВ В БУРЯТСКОМ ТЕАТРЕ В 1990-Е И 2000-Е ГОДЫ) _____	Manzarkhanov Eduard Evgenyevich BUDDHIST MOTIVES IN THE CREATIVITY OF TSYRENDORZHO BALZHANOV (PROBLEMS OF DIRECTING AND TRAINING ACTORS IN THE BURYAT THEATRE IN THE 1990s and 2000s) _____	122	122
КУЛЬТУРОЛОГИЯ _____	CULTURAL STUDIES _____	144	144
Бояк Татьяна Николаевна ТЕХНОЛОГИЯ СОЦИАЛЬНО- КУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ: ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ И ПРАКТИКИ _____	Boyak Tatyana Nikolaevna TECHNOLOGY OF SOCIO- CULTURAL PROJECTING: INTEGRATION OF SCIENCE AND PRACTICE _____	144	144
Сангадиева Эржен Гэндэновна ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БУРЯТИИ КАК РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ТУРИЗМА _____	Sangadieva Erzhen Gendenovna ETHNOCULTURAL HERITAGE OF BURYATIA AS THE RESOURCE OF FORMATION OF REGIONAL TOURISM _____	151	151
Татарова Светлана Петровна, Мезенин Антон Анатольевич ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ СОТРУДНИКОВ УГОЛОВНО-ИСПОЛНИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ _____	Tatarova Svetlana Petrovna, Mezenin Anton Anatolyevich FORMATION OF SOCIAL ACTIVITY OF EMPLOYEES OF THE PENITENTIARY SYSTEM _____	158	158
ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА _____	EDUCATION IN THE SPHERE OF CULTURE AND ARTS _____	166	166
Минхень Лиань О ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКИ В УНИВЕРСИТЕТАХ ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ КНР _____	Mingheng Lian ABOUT TEACHING MUSIC AT THE UNIVERSITIES IN INNER MONGOLIA OF THE CHINESE PEOPLE'S REPUBLIC _____	166	166
Информация для авторов _____	Information for authors _____	175	175

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

Научная статья

УДК 39(=512.37)

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-10-28

Зориктуев Булат Раднаевич

ОБ ЭТНИЧЕСКОЙ ОБЩНОСТИ БУРАТ И ЭКЗОЭТНОНИМЕ *БАРГУ-БУРАТ* (В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ ЭТНОГЕНЕЗА ОЙРАТОВ)

Аннотация. В статье рассмотрен ряд сложных и трудных вопросов, время от времени будоражащих умы исследователей при обращении к раннему периоду этнической истории ойратов. Где находилась первоначальная родина (прародина) ойратов, какие этнические компоненты входили в состав ее обитателей, ойраты – мигранты или автохтоны Западной Монголии, участвовали ли в этногенезе ойратов буряты, существовало ли реально ойратско-бурятское этническое объединение. Особое внимание автор уделил анализу этнического термина *баргу-бурат*.

Ключевые слова: ойраты, калмыки, бураты, прародина, экзоэтноним *баргу-бурат*, Секиз-мурэн, Предбайкалье.

Благодарность. Работа выполнена в рамках государственного задания (проект «Историческое пространство монгольского мира: археологические культуры, общества и государства», № 121031000241-1)

Для цитирования: Зориктуев Б. Р. Об этнической общности *бурат* и экзоэтнониме *баргу-бурат* (В связи с проблемой этногенеза ойратов) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 10-28.

Zoriktuev Bulat Radnaevich

ABOUT THE BURAT ETHNIC COMMUNITY AND THE EXOETHNONYM *BARGU-BURAT* (IN CONNECTION WITH THE ETHOGENESIS PROBLEM OF THE OIRATS)

Abstract. The article considers some complex and difficult issues that regularly excite the researchers' minds when referring to the early period of the Oirats' ethnic history. Where the original homeland (ancestral homeland) of the Oirats was, what their ethnic composition was, the Oirats were migrants or

autochthons of Western Mongolia, the Buryats participated in ethnogenesis of the Oirats, the Oirat-Buryat ethnic community really existed. The author paid special attention to the analysis of the ethnic term *bargu-burat*.

Keywords: the Oirats, the Kalmyks, the Burats, ancestral homeland, exoethnonym *bargu-burat*, Sekiz-muren, Cisbaikalia.

1. Гипотезы об образовании ойратского этноса

В последние десятилетия калмыцкими исследователями в изучении этнической истории своего народа достигнуты немалые успехи. Разработана периодизация ойратской истории, на ее основе на солидной источниковой базе выделены и рассмотрены основные этапы собственно калмыцкой истории. Дополнены и конкретизированы обстоятельства откочевки калмыков на Нижнюю Волгу, исследовано влияние религиозного (буддийского) фактора на развитие этнических процессов в районах их проживания на юге России, в Джунгарии и Юго-Западном Китае. С учетом современных интерпретаций самоназваний *ойрат* и *калмык* последовательно прослежен процесс формирования калмыцкой народности в границах Российского государства, уточнены ее расселение и этническая структура в XVIII–XX вв. [27, с. 2-28; 16, с. 4-40; 1, с. 91-20; 9, с. 112-237, 245-303; 10, с. 12-76].

Подчеркивая достоинства работы, нельзя не упомянуть недостатки, самый существенный из которых сводится к тому, что в них с большими пробелами изучен начальный этап этнической истории калмыков, под которым понимается их этногенез. В калмыковедении преобладает мнение, что

ойраты являются пришлым в Западную Монголию лесным монгольским этносом. У. Э. Эрдниев, несомненно, под влиянием трудов А. П. Окладникова, полагал, что ойраты были в числе тех монгольских переселенцев, которые в X–XI вв., придя из-за Забайкалья, положили начало монголизации Байкальского региона. После продолжительного проживания на берегах сибирского моря, ойраты в XIII – начале XIV вв. ушли к верховью Енисея. Оттуда они переселились в Западную Монголию, где во взаимодействии с местными монгольскими группами образовали племенной союз, получивший наименование *дорбен ойрат* [27, с. 20-35].

Во многом похожего взгляда на ойратскую историю придерживался А. Г. Митиров. По его мнению, предки калмыков до прихода к истоку Енисея жили по Селенге, на восточном и западном берегах Байкала. Покинув лесные районы Южной Сибири и Алтая и придя в Западную Монголию, они из охотников-рыболовов превратились в скотоводов. В начале XIII в. ойраты соединились с коренными монголами, под которыми подразумеваются монголы Трехречья (Онона, Керулена и Толы. – Б. 3.) [16, с. 37-60, 72-74].

Наиболее завершенный вид миграционная теория этногенеза

калмыков получила в работах Г. О. Авляева. Он считал, что истоки этнической истории ойратов уходят вглубь веков и связаны с дунху, сяньби, жужань, тоба, шивэй, кидань и другими монголоязычными народами. Из них особо заметную роль в сложении ойратов сыграли племена шивэй. Г. О. Авляев не указал, что представляли собой шивэйцы, где они жили и чем отличались от других монголов. Он ограничился лишь указанием на то, что в 840 г., после падения каганата уйгуров и завершения их господства в Центральной Азии, часть шивэйцев мигрировала в Прибайкалье (по мысли автора, район по западную сторону Байкала. – Б. З.). Здесь входившие в их состав олёты, батуты, хойты, кэргуды консолидировались в единую общность, получившую название *дорбэн ойрат* (четыре ойрата). Оно стало новым именем оказавшихся в Предбайкалье шивэйцев. Вытеснив вниз по Лене тюркоязычных курыканов и туматов, установив тесные связи с протобурятскими племенами хори, булагачин и кэрэмучин, что привело к полной монголизации региона, ойраты ушли дальше, к верховьям Енисея. Монголизовав также этот район, который был населен тюрко-самодийскими племенами, ойраты в конце XII в. вышли в степь [1, с. 8-58, 182-220].

С данной гипотезой, основанной не на ранних, а преимущественно на поздних письменных памятниках XVII–XVIII вв., хотя должно было быть наоборот, трудно согласиться. Источники не

подтверждают предположение, что в середине IX в. состоялся приход шивэйских племен к Байкалу, где они якобы по названию созданного ими племенного союза стали называться *ойратами*. Зато известно, что после разгрома в 840 г. енисейскими кыргызами уйгуров часть последних в поисках спасения бежала к Аргуню и Амуру к жившим там шивэйцам. Те приняли беглецов, поскольку видели в уйгурах союзника в борьбе с кыргызами [14, с. 71].

Чтобы избежать ошибок, Г. О. Авляеву следовало уяснить, что в рассматриваемое им время многочисленные шивэйские племена не представляли собой монолитный монголоязычный этнос. Они по танским хроникам состояли из разных по происхождению этнических компонентов, среди которых была одна монголоязычная общность *мэн-у* (ее самоназвание – *tangyol*, после XIII в. – *mongyol*), обитавшая на правом берегу низовья Аргуни в местности Эргунэ-кун. Оттуда в конце VII в. начался выход монголов на территорию нынешней Халхи. В начале IX в. пришельцы прочно обосновались у истоков Онона, Керулена и Толы, став широко известными как *монголы Трехречья*. Источники не говорят о том, что монголы продвинулись дальше Трехречья к Байкалу. К X в. у них на Ононе завершилось формирование начавшейся складываться в Эргунэ-куне родоплеменной группы дарлекин, к началу XII в. – нирун, к которой принадлежал Чингис-хан [7, с. 47-57]. Составы обеих групп

досконально изучены. В них не было племен олёт, батут, хойт и кэргут, что бесспорно свидетельствует о том, что монголы к той версии этногенеза и ранней истории ойратов, какую предлагал Г. О. Авляев, никакого отношения не имели. В связи с тем, что калмыцкий исследователь по существу считал ойратскую общность простым ответвлением шивэйцев, о которых точными и исчерпывающими данными не располагал, то следует признать, что предложенная им версия этногенеза ойратов, как и другие гипотезы об их прибытии в Западную Монголию с востока, верной считаться не может.

2. Проблема прародины ойратов и этнического состава ее обитателей

Весь изложенный выше материал убеждает в том, что наиболее точной и, следовательно, перспективной представляется изучение этногенеза ойратов в его теснейшей связи с проблемой определения местонахождения их подлинной прародины и установления этнического состава ее древних обитателей. Ее локализация, на наш взгляд, не является запредельно сложной задачей. Широкая известность ойратов в средневековье неизбежно предопределила то, что название местности, где они жили до выхода на историческую авансцену, должно было попасть в какой-то ранний письменный памятник. Им оказался «Сборник летописей». Его автор Рашид ад-дин при создании своего труда уделял огромное внимание выяснению топонимической номенклатуры

Монголии и близлежащих территорий, которая была для него важнейшим инструментом в деле реализации поставленной им цели: сбора и интерпретации материала о происхождении, родоплеменном составе и этнической принадлежности живших там народов. Поэтому в этой связи заслуживают внимания работы В. П. Санчирова и Э. П. Бакаевой, которые, опираясь на сочинение персидского историка, пришли к твердому выводу, что упоминаемая в нем местность Восьмиречье (Секиз-мурэн) является первоначальной родиной ойратов [9, с. 114; 2, с. 97].

«Сборник летописей» гласит: «Юртом и местопребыванием... ойратских племен, – пишет он, – было Восьмиречье (Секиз-мурэн). В древности по течению этих рек сидело племя тумат. Из этого места вытекают реки, [потом] все вместе соединяются и становятся рекой, которую называют Кэм; последняя впадает в реку Анкара-мурэн» [23, с. 118].

В своем тексте Рашид ад-дин помимо сведения о местонахождении Восьмиречья упомянул его древних обитателей – племя тумат. Не исключено, что эта племенная группа имела протоойратские корни, хотя при описании событий, связанных с походом монголов в 1207 г. по завоеванию енисейских народов, она часто фигурирует в источниках как общность тувинского происхождения.

В целом вопрос об этническом составе обитателей Секиз-мурэна в связи со слабой разработанностью проблемы этногенеза ойратов

неясен и здесь предстоит большая работа. Существующий пробел хотя бы частично попытался заполнить В. П. Санчиров. Он в «Истории Калмыкии» пишет, что японский ойратовед Х. Окада, изучив калмыцкие историко-генеалогические сочинения и другие источники, выявил восемь племен, входивших в XVI–XVII вв. в состав дорбэн-ойратов, ставших основой ойратского и калмыцкого этносов. Они им в соответствии с преданиями о предках ойратских правителей и их родословными распределены на пять групп: 1) древне-ойратская группа в составе племен хойт и батут; 2) баргутская группа – баргу и бурат; 3) найманская группа – дорбот и джунгар; 4) восточно-монгольская группа – хошут; 5) кереитская группа – торгут. Из них племена двух первых групп – хойт и батут, баргут и бурат – по происхождению были связаны с Восмиречьем [34, р. 209].

В приведенной классификации В. П. Санчирову особо импонировало то, что в ней выделена древнеойратская группа, действительно имевшая, как ему думалось, тесные связи с племенами дорбен ойратов, включая поздние. В. П. Санчирову казалось, что, опираясь на эту работу, можно прояснить непростой вопрос о составе древнего населения Восмиречья, который в числе выполнявшихся им в «Истории Калмыкии» разделов занимал важное место. Но он не уяснил, что работа японского исследователя небыстречна во многих отношениях. В частности, при ранжировании выделенных им племен

недостаточно привлечено строго выверенных данных о происхождении ойратского этноса в целом и отдельных его частей. Особенно это касается второй группы, названной *баргутской*. Прежде чем отнести ее к ойратам, Х. Окада следовало основательно проработать историю Байкальского региона, досконально разобраться с этническим составом его жителей, не ориентироваться на переходящий из работы в работу ошибочный тезис об ойратско-бурятской этнической общности эпохи средневековья, якобы занимавшей территорию от Верхнего Енисея до Байкала и в которой доминирующая роль принадлежала ойратам [13, с. 352; 21, с. 119; 19, с. 102, 103]. Этой надуманной этнической общности, основанной на популярном среди бурят в конце XIX в. повествовании о Баргу-батаре, его сыновьях Илюдэр-Тургэне, Гур-Буряте и Хоридое, реально никогда не было. Нам приходилось писать о том, что данное повествование, которое в литературе подается как фольклорное произведение, на самом деле таковым не является. Этот факт установил, проведя глубоко аналитическую работу, Г. Н. Румянцев. Он выяснил, что суть данного повествования составили книжные варианты «легенд» о Баргу-батаре, сочиненные между XVII и XIX вв. образованными людьми из верхушки бурятского общества, желавшими сообразно имеющимся у них представлениям, привлекая фольклор и заимствования из разных книг, показать, как шло образование бурятского

народа. В «легендах» разъяснялось, что бурятские племена родственны не только друг с другом, но и с живущими в лесной зоне монголоязычными калмыками (Илюдэр-Тургэн). Наибольшее количество «легенд» о Баргу-батаре и его сыновьях появилось в Бурятии в XIX в. [24, с. 167, 170-173, 200-201; 4, с. 31-32].

В связи с тем, что японскому исследователю в указанном ракурсе история Байкальского региона не изучалась, то возникает наиболее важный для бурятоведения и калмыковедения вопрос: на каком основании им в состав ойратов включена так называемая баргутская группа, никак не связанная с западными монголами? Ничуть не рискуя впасть в ошибку, можно утверждать, что ответа на этот вопрос у него не было, потому что о ней он полными и достоверными сведениями не располагал. Х. Окада полагал, что данная группа состояла из двух племен: баргут и бурат, в связи с чем он их названия разделял союзом *и*. Однако в действительности существовала одна этническая общность бурат, которая сложилась, что абсолютно точно известно, незадолго до XVI в. на западном берегу Байкала и к ойратам никакого отношения не имела. Тогда же жившие южнее степные монголы, в силу своего изначального доминирования в монгольском мире открыто выказывавшие свое превосходство над северными лесными монгольскими племенами, дополнив самоназвание буратов несколько презрительным по смыслу

прозвищем *баргут*, нарекли их *баргут-буратами* (подр. об этом имени, со временем принявшего более удобопроизносимую, пишущуюся с дефисом форму *баргу-бурат*, далее. – Б.З.).

И тем не менее В. П. Санчилов, не прочувствовав несовершенство классификации Х. Окады и некритически отнесясь к его ошибочному взгляду о якобы генетической связи *баргу-буратов* с ойратами, предположил, что среди этнических компонентов складывавшейся ойратской народности только хойты, батуты, баргуты и бураты были по происхождению связаны с родоплеменными группами древних ойратов Восьмиречья [9, с. 247-248]. Этот тезис, превратно толкующий начальный этап этнической истории не только калмыков, но и бурят, сложение которых в этнос не могло состояться без образования начальной основополагающей этнической общности бурат, был вновь повторен В. П. Санчиловым в комментарии к первому тому «Истории Калмыкии» (2009). Он подчеркнул: «Баргуты и бурааты – средневековые ойратские племена, происходившие из «лесных народов» Восьмиречья XII–VII вв., не путать с современными бурятами» [9, с. 695]. В цитате заключена мысль, что бураты в прошлом были составной частью ойратов. В VII в. они еще жили в верховье Енисея, в Секиз-мурэне, откуда в XII в., а, может быть, несколько позже переселились к Байкалу, где произошла их консолидация в народность. На сколько верно это утверждение? Для того

чтобы разобраться в нем, необходимо детально рассмотреть вопрос, когда и где возникло имя *баргу-бурат* и кого оно обозначало.

3. Степные монголы – источник прозвищного имяназвания северных лесных племен

Имя *баргу-бурат* имеет давнюю и непростую историю. В XIII в. степные монголы группу племен, преимущественно населявшую бассейн р. Баргузин в Забайкалье и земли по Лене и Ангаре на западной стороне Байкала, называли *баргут*. Рашид-ад-дином этот феномен раскрыт так: «Племена баргут, кори и тулас; племя тумат также ответвилось от них. Эти племена близки друг с другом. Их называют *баргутами* (курсив наш. – Б.З.) вследствие того, что их стойбища и жилища (находятся) на той стороне реки Селенги, на самом краю местностей и земель, которые населяли монголы и которые называют *Баргуджин-Токум* (курсив наш. – Б.З.)» [23, с. 121].

Бытует распространенное мнение, что в приведенном отрывке слово *баргут* является этнонимом и параллельно названием племенного союза, существовавшего в XIII в. по обе стороны Байкала и возглавлявшегося баргутами [21, с. 79, 85; 30, т. 356]. Но это не так. Племенные союзы обычно возникали в связи с необходимостью ведения грабительских и завоевательных войн, а также потребностью в обороне. У племен Баргуджин-Токума, входивших в состав монгольского государства и в достаточной мере обеспеченных

защитой от нападений извне, необходимости объединяться в союз не было. В этой связи неслучаен тот факт, что в источниках каких-либо данных, свидетельствующих о существовании племенного союза около Байкала в период государства Чингис-хана, отыскать невозможно.

В процитированном фрагменте «Сборника летописей», на что четко указывает контекст, слово *баргут* использовано не в значении этнонима (как самоназвание оно сопряжено с обитавшим по р. Баргузин племенным этносом баргут. – Б.З.), а в значении коллективного этнического прозвища, вначале частично забайкальского, а потом всего аборигенного населения у Байкала. В качестве его основы использовано название территории, какую это население занимало – Баргуджин-Токум, кратко – Барга.

Семантика прозвания *баргут* на первый взгляд прозрачна: «жители Баргуджин-Токума, или Барги». Однако за этой внешней простотой скрыта сложная проблема: какое смысловое значение вложено южными степняками в топоним *Баргуджин-Токум*, составившем суть прозвищного наименования *баргут*. Решение этой задачи раскроет содержание данного имени, при помощи которого степные монголы, закрепив его за северными соседями, преследовали свои определенные цели.

Прямое буквальное значение топонима *Баргуджин-Токум*, в том числе его краткой формы *Барга* – «Баргузинская низина». Так

выглядит долина р. Баргузин на восточном берегу Байкала. Там ориентировочно до XVI в. обитало племя баргут. К XIII в. монголами *Баргуджин-Токумом* стала именоваться вся прилегающая к Байкалу территория, которую освоили лесные племена, хотя нельзя утверждать, что по рельефу и другим природным факторам оба его берега не имели никаких различий. Баргузинская котловина, находясь посередине этой обширной площади, стала его историческим центром. Отсюда отправлялись в свои военные походы баргуты, здесь располагалась ставка их вождя, к нему в 1201 г. для установления двусторонних дружественных связей приезжали послы Чингис-хана и др. (подр. об этом: [7, с. 175-179]).

Увеличение площади и численности населения, разность его этнического состава, особенности взаимоотношений между степными и лесными племенами и другие факторы в разные периоды, так или иначе накладывали свой отпечаток на содержание топонима *Баргуджин-Токум*, существенно затемняя его истинное значение. Монголы степи, движимые постоянным стремлением напоминать свою особую значимость в монгольском мире, придали ему заметно занижающий достоинства местного населения оттенок. Они, в соответствии с естественным противопоставлением своей группы другим («мы» – «они»), лежащим в основе этнической идентификации, Баргуджин-Токум стали понимать, как глухой,

холодный, отсталый в культурном отношении уголок на окраине их державы. Жившие там племена, по их мнению, не имели палаток и шатров, быков и баранов и никогда не выходили из своих лесов. У Рашид-ад-Дина имеется рассказ, что если родители угрожали девушке из лесного племени выдать ее замуж за степняка, то она от огорчения нередко кончала жизнь самоубийством [23, с. 92, 123, 124]. Эти характеристики (географические условия, уровень культуры, ценностные ориентации населения, его происхождение), при помощи которых степными монголами был сконструирован обобщенный образ Баргуджин-Токума, в сжатом и синтезированном виде составили содержание прозвища *баргут* – «малокультурный, тёмный (в перен. смысле, в значении: «невежественный, отсталый»)» [5, с. 173], на чем мы акцентировали свое внимание выше. Оно в оценочном плане мало отличалось от презрительно окрашенной семантики этнонима *баргут* («грубый, некультурный, неотёсанный») [12, с. 1108], который в свое время, вероятно, также был получен его носителями от степняков юга.

Важно заметить, что такое же неодобрительно окрашенное смысловое значение имело древнетюркское слово *байырку* – «стародавний, первобытный, примитивный» [28, с. 99]). Оно, в чем не сомневаются исследователи, было первоначальной формой имени *баргут* [17, с. 141-142, 282].

Одинаковое смысловое значение имен *байырку* и *барга*

означает, что их носители по происхождению представляли собой одну этническую общность, жившую в разных исторических эпохах: древнетюркской и монгольской. Этот факт обусловил то, что при переходе *байырку* из тюркского языка в монгольский некоторой перестройке подверглась только форма слова, смысл же его остался неизменным. Если с этих позиций рассмотреть другие гипотезы об этимологии имени *барга*, то они, как не соответствующие его основному значению, едва ли могут быть признаны удовлетворительными. Так, Сундуй полагает, что в основе имени *барга* лежит слово *баруг*, в языке древних тюрков означавшее «собака» [31, с. 33–34]. Б. З. Нанзатов пишет, что самоназвание *барга* произошло от древнетюркского *баргу* – «добыча». Он придерживается мнения, что баргуты обитали на юге Забайкалья по долине р. Джида [18, с. 21].

Следует признать безусловную правоту тех исследователей, которые считают, что баргуты жили на севере Забайкалья, в Баргузинской котловине, где сосредоточен весь имеющий к ним прямое отношение топонимический и археологический материал [26, с. 17, 18]. На это же указывают данные из постбаргузинской истории баргутов. На рубеже XV–XVI вв. баргуты, оставив Баргузин, ушли на Средний Амур. Южнее, в Мукдене, маньчжуры за заслуги перед государством в составе знаменного войска присвоили им почетное наименование *старые баргуты*. Под этим

именем баргуты приобрели широкую известность на северо-востоке Китая, в 1732 г. обосновавшись в местности Хулун-Буир. В старину старобаргутский шаман при совершении обряда жертвоприношения духам-хозяевам местности, обращаясь к божествам, произносил: «Хатан эхэ Баргужин, хаан эсэгэ Байгулжин» (Царица-мать наша – Баргузин, царь-отец наш – Байкал). Много шаманских призываний начиналось словами «Байгал хаан эсэгэ манай, Баргужин хатан эхэ манай» (Отец наш – царь Байкал, мать наша – царица Баргузин»). Кроме того, у старых баргутов сохранились достаточно отчетливые воспоминания о баргузинской горе Бархан, у них существует обычай ставить конские седла передней стороной по направлению к Байкалу. Смысл его таков, что старые баргуты не забывают свою прежнюю родину и когда-то могут туда вернуться. Отождествление в шаманских призываниях Байкала и Баргузина с такими близкими для человека понятиями как *отец и мать* однозначно говорит о том, что до прибытия в Китай баргуты обитали в Баргузинской долине Забайкалья [4, с. 9]. Пользуясь случаем заметим, что наиболее полное представление о баргутах, начиная с байырку, можно получить только в случае изучения старых баргутов. Они являются самой крупной частью собственно баргутского этноса, оставшейся после его распада в XIII в. Что касается упоминавшегося выше гидронима *Джида*, то он старым баргутам неизвестен.

Трансформация тюркского имени *байырку* в монгольское *баргут* предположительно произошла в конце I тыс. н. э. после выхода на историческую авансцену монголов. В это время началась монголизация территории около Байкала, в том числе на его восточной стороне [7, с. 119]. Завершился тюркский этап истории *байырку* и начался новый монгольский период истории оставшихся на этих же землях их потомков баргутов. Конкретно это выразилось в том, что получившие интенсивное развитие ассимиляционные процессы изменили этнический облик *байырку*. Произошла смена языка, самоназвание *байырку* приняло монголизированную форму *барга*, звучавшую и как *баргууд* (в русском написании – *баргут*). Данный процесс очень точно охарактеризован Рашид-ад-дином. Он пишет, что племена Баргуджин-Токума в настоящее время называются *монголами*. Однако вначале их название не было таковым. Оно появилось спустя некоторое время после монголов [23, с. 77].

Приведенных примеров достаточно для вывода, что с XIII в. слово *баргут* употреблялось монголами степей в двух значениях. Во-первых, как этноним, т.е. как самоназвание конкретной племенной общности баргут около Байкала; во-вторых, в широком общехозяйственно-бытовом плане как единое прозвищное имя всех монгольских этносов, населявших в средневековье оба берега озера. Поэтому понятно, что если монголы прозвище *баргут* прилагали

ко всему населению Баргуджин-Токума, то они этим же словом называли отдельные этнические группы региона. Оно чаще всего использовалось по отношению к хоринскому племени, которое в XVII в., будучи даннически зависимым от Цэцэн-хана, подолгу находилось в Восточной Халхе. По материалам Б. О. Долгих, во второй половине XVII в. до 40 % хоринцев обычно оставались в пределах этой части Монголии, входя в состав созданных маньчжурами знамен. Цифра немалая, если учесть, что, например, в 1687 г. численность всего хоринского населения по обе стороны границы округленно составляла 5800 чел. (рассчитано по: [6, с. 331, 334]). Поэтому вполне закономерно, что придуманное монголами прозвище *баргут* наиболее прочно прикрестилось именно к хоринцам (подробнее об этом: [4, с. 78]).

В XVII в., вслед за монголами, *баргутами* стали называть хоринцев маньчжуры, государство которых со времени своего образования в конце XVI в. повело крайне агрессивную политику против других народов. В 1646 г. состоялось крупное сражение маньчжуров с объединенной армией халхаских ханов. В нем в составе войска Цэцэн-хана, что засвидетельствовано в документе Лифаньюаня, участвовали хоринцы, названные баргутами [29, т. 27-30]. Не исключено, что это первый известный на данный момент официальный документ, в котором хоринцы упомянуты как *баргуты*.

То, что монголы, а потом маньчжуры прозывали хоринцев *баргутами*, не проходило бесследно для последних. В русских архивных документах середины XVII в. выходившие из Монголии хоринцы изредка проходят под именем *баргут* [6, с. 327]. Вероятно, так называла себя некоторая часть молодых хоринцев, у которых после частого и долгого пребывания в Халхе происходили подвижки в сторону смены этнического самосознания. В целом имевшие место отдельные такие случаи на общую картину не повлияли. Хоринцы в России в многочисленных источниках конца XVII – начала XVIII вв., несмотря на частые уходы и выходы из Монголии, постоянно упоминаются под исконным именем *хори*.

В середине XVII в. маньчжуры приступили к созданию знаменной системы в Халхе. В Цэцэн-ханском аймаке первое знамя возникло в 1655 г. Зачисленные в его войско хоринцы со временем за заслуги в деле укрепления маньчжурского государства были удостоены особого наименования *новые* и к 1670 г. стали известны в Маньчжурии как *новые баргуты* [4, с. 87-88]. Важнейшим рубежом в истории хоринцев стал 1727 г. Установление государственной границы, закрывшее хоринцам доступ в Россию, означало для них полную утрату связей с прежней родиной у Байкала. Действие широкого комплекса запретительных мер привело к тому, что прозвище *баргут* со словом *новые* приобрело у хоринцев этническую окраску и

стало пониматься ими как их самоназвание. Это в реальности означало появление в Северо-Восточном Китае нового самостоятельного монголоязычного этноса, имя которого *шинэ барга – новые баргуты* [4, с. 84-86].

4. Возникновение и функционирование экзоэтнонима *баргу-бурат*

Во второй половине XV–XVI вв. интенсивное развитие в Предбайкалье консолидационных процессов привело к сложению племенного объединения в составе булагатов и эхиритов, называвшегося *бурат*. На проживание буратов на западной стороне Байкала указывает большое количество источников. Например, по данным Н. Витсена, во второй половине XVII в. коренное население Предбайкалья называлось *Burat* [35, р. 103, 606, 658,]. Такое же сведение содержится в труде главы русского посольства в Китай И. Идеса [33, р. 32-33]. Участник Первой академической экспедиции по Сибири Я. И. Линденау, в начале XVIII в. в Якутске, а потом у Байкала в Качуге слышал, что «якуты называют братских ... – *Burat*» [15, с. 23].

Оставаясь верными своему обычаю, степняки-монголы объединение бурат также нарекли прозвищем *баргут*, автоматически перенес на него все с уничижительным оттенком характеристики, дававшихся ими населению около Байкала. Возникло сложное этническое наименование *баргут-бурат*, в котором часть *баргут* позволяет определить его как

экзоэтноним. Он в слегка усеченной форме *баргу-бурат* стал достаточно широко известен за пределами Байкальского региона.

То, что в экзоэтнониме *баргу-бурат* слово *баргу* употреблено в значении прозвища, сомнений ни у кого и никогда не вызывало. К примеру, именно так трактовал его выдающийся русский монголовед второй половины XIX – начала XX вв. А. М. Позднеев. Касаясь данного имени, он заметил, что его «носители Буряты» (т. е. бураты. – Б. З.) подразделяются на две части: забайкальских и северных (т. е. западных. – Б. З.). Последние заметно разнятся от тех, которые живут за Байкалом, верованием, образом жизни, обычаями и особенно языком, отличающимся от наречий всех монголов «доходящей до крайних размеров грубостью». «Утверждают, – подчеркнул А. М. Позднеев, – что это наречие и было поводом, почему северобайкальские Буряты получили от своих соплеменников прозвание *Баргу-Буратов* (курсив наш. – Б. З.), т. е. грубых, неотесанных *Буратов* (курсив наш. – Б. З.)» [22, с. 180].

Здесь необходимо сделать следующее пояснение. До конца XX в., не говоря уже о том времени, когда жил и создавал свои произведения А. М. Позднеев, в отечественной лингвистике не были выделены ранние варианты имени *бурят*: *бурат* и *бурэт*. Поскольку анализируемое прозвище, данное степными монголами населению Баргуджин-Токума, бытовало только в форме *баргу-бурат*, то в сообщении А. М. Позднеева под

именем *баргу-бурят* следует понимать исключительно данную форму *баргу-бурат*.

С высоты сегодняшнего дня не все замечания русского ученого об образе жизни, культуре и языке предбайкальцев можно принять, но его главный вывод, что в экзоэтнониме *баргу-бурат* компонент *баргу* является прозвищем, безусловно верен. Он соответствует содержанию сообщения Рашид-ад-дина, почему степные монголы как все население Баргуджин-Токума, так и его отдельные части, как мы видели на примере хоринцев, именуют *баргут*.

Среди современных исследователей проблема *баргу-буратов* осталась совершенно непонятой Б. З. Нанзатовым [19, с. 99-106]. Причин несколько. Главная кроется в отсутствии у исследователя четкого и глубокого представления о возникновении имени *бурят*, в котором в сжатом виде отразились все этапы консолидации его носителей в этнос. Он, значительно удревняя этот процесс, пишет, что самоназвание *бурят*, крайне ошибочная модель сложения которого была заимствована им у Ц. Б. Цыдендамбаева, появилось в древнетюркскую эпоху и с самого своего возникновения представляло собой неизменную языковую единицу со смысловым значением *волк*.

Об этой версии нужно сказать следующее. Во-первых, в современной этнологии справедливо бытует мнение, что работы, в которых прослеживается тенденция искусственного удревнения этносов,

бесперспективны с точки зрения соотношения их с реальной историей минувших эпох. Во-вторых, хотелось бы категорически возразить Б. З. Нанзатову и подчеркнуть, что сложение бурятского этноса представляло собой не однолинейное, а сложное трехлинейное развитие. Автором настоящей статьи, известным российским ономастом В. А. Никоновым, крупнейшими учеными XX в. с мировыми именами Р. Блейхштейнером, В. Хайсигом и В. Ункригом установлено, что архетипом названия *бурят* было возникшее около середины XV в. имя *бураад* (в русском написании – *бурат*) [8, с. 79-101; 20, с. 21; 32, с. 80]. Некоторое время спустя *бурат* уступило свое место промежуточной форме *бурайд* [buræ:d] (в русском написании – *бурэт*), а та к концу XVIII в. сменилась ныне существующей формой *бураад* (в русском написании – *бурят*). Все три формы, имеющие единую семантику *лесные*, были отражением разных уровней объединительных процессов, приведших бурят к сложению в народность. Эти уровни описательно сформулированы нами так: 1. Архетип *бурат* и сложение этнической основы бурятской народности в Предбайкалье; 2. Имя *бурэт* и распространение консолидационных процессов в Забайкалье; 3. Самоназвание *бурят* как отражение процесса образования бурятской народности [8, с. 80, 83, 86].

Выявление двух ранних форм имени *бурят* – *бурат* и *бурэт* – вызвало их неприятие Б. З. Нанзатовым. В итоге в его работах,

содержащих много ошибок фактического характера, оказались неверно изученными или вовсе неизученными целые пласты этнической истории бурят, в обозначениях которых ключевое место принадлежит терминам *бурат* и *бурэт*. Что касается экзоэтнонима *баргу-бурат*, то здесь ситуация более чем ясна. Поскольку Б. З. Нанзатову неизвестен архетип *бурат*, то он не подозревал, что у его носителей, кроме названного эндоэтнонима, существовал данный им со стороны экзоэтноним *баргу-бурат*. Семантика, способы сложения и пути попадания этого имени к Байкалу ему были неизвестны. Поэтому вполне закономерно, что он, подражая Х. Окаде, считает имя *баргу-бурат* названиями двух этнических групп баргут и бурят, которые, являясь прародителями ойратов, в древности жили в верховье Енисея и участвовали в их этногенезе [19, с. 102].

Первые заслуживающие доверия сведения о баргу-буратах содержатся в сочинении секретаря Калмыцких дел при Коллегии иностранных дел В. М. Бакунина, которое называется «Описание калмыцких народов, а особливо из них торгоутского, и поступков их ханов и владельцев». Этот труд был составлен в 1761 г. на основании документальных данных, имевшихся в архиве упомянутой Коллегии, и сведений, почерпнутых из личного общения с калмыками и их аристократией. Поэтому достоверность приведенных В. М. Бакуниным сведений о баргу-буратах, хотя они не очень большие по

объему, каких-либо сомнений вызывать не может. «В XVI в. калмыцкий народ, – пишет В. М. Бакунин, – назывался на их языке ойрот..., а разделялся между себя на четыре части и назывались: 1. Хошоут, 2. Баргу-Бурат. 3. Зенгор, 4. Торгоут» [3, с. 20-21].

Далее, продолжая о баргу-буратах, В. М. Бакунин заметил: «Другие – Баргу-Бурат – напредь сего кочевали при вершине реки Иртыша и при Алтайских горах и имели собственных своих владельцев. Но с 1618 года от частых нападений соседей их мунгал и других калмык они разорены, и многие из них по разным улусам разделены. Да из них же немалая часть вступила в подданство Российской империи и ныне пребывание свое имеет в Сибири в Иркутской провинции и на своем языке называют себя *бурат* (курсив наш. – Б.З.), а россияне называют их *братскими калмыками* (курсив наш. – Б. З.)» [3, с. 20-21].

Сообщение В. М. Бакунина нельзя понимать так, что баргу-бураты изначально жили в верховье Иртыша и на Алтае. Дело, видимо, обстояло так, что в процессе образования и функционирования предбайкальского племенного союза бурат, который, напомним, степными монголами прозывался *баргу-бурат*, мелкие отколовшиеся от него группы, разумеется, не по своей воле покидали Баргуджин-Токум и уходили в другие регионы. Одна такая группа оказалась среди узбеков [25, с. 165], другая – на востоке Алтая, где в местности Кош-Агач ее именем была

названа небольшая р. Бураты, втекающая в Юстыд. Возможно, в 1618 г. именно эти бураты попали под контроль калмыков и, как пишет В. М. Бакунин, были распределены по их улусам, где попали под действие неизбежных в таких случаях ассимиляционных процессов.

В течение двух последующих столетий сведения о баргу-буратах появились в собственно калмыцких исторических сочинениях: «История калмыцких ханов», произведениях Габан-Шараба и Батура-Убаши Тюменя [11, с. 39, 140, 147]. Следует подчеркнуть, что ни в одном из них не приводятся данные о происхождении баргу-буратов от ойратов и их обитании в древности в Секиз-мурэне. В сочинениях лишь говорится о том, что в XVII–XIX вв. у поздних калмыков имелась группа баргу-буратов, видимо, подвергшаяся полному окалмычиванию. Данный факт лишний раз доказывает то, что этнос *бурат* и экзоэтноним баргу-бурат сложились возле Байкала и к ойратам никакого отношения не имели.

Выход из употребления у монголов-степняков экзоэтнонима *баргу-бурат* датируется рубежом XVIII–XIX вв. К 80-м гг. XVIII в. сформировалась бурятская народность, обладавшая всеми характерными для этого типа этнической общности признаками. С завершением этого процесса закрепились тенденции обозначать этническую территорию бурят названием, образованным от имени сложившейся народности. Появился хороший *Буряад орон*, что в переводе означает *Бурятия*. Что касается

топонима *Баргуджин-Токум*, с отдаленных эпох функционировавшего как название прилегающих к Байкалу земель, то он с наступлением во второй половине XVIII в. новых реалий в этнической и социально-политической истории региона утратил свое прежнее значение и прекратил существование.

Подводя итоги отметим, что ойраты являются автохтонами Западной Монголии. Их первоначальной родиной была местность Секизмурэн в верховье Енисея. Буряты, исконной родиной которых всегда был район Байкала, в Восьмиречье не жили. Реальные данные о существовании ойратско-бурятского этнического объединения не выявляются. О нем можно было бы

говорить в том случае, если бы ойраты пришли к Енисею с востока, в пути надолго задержавшись у Байкала. Но такой путь ими проделан не был. Монголы степи с XIII в. прозывали лесные племена Баргуджин-Токума *баргутами*, вкладывая в это слово отчетливо заниженный в оценочном плане смысл. Имя *бурат* с середины XV в. было общим названием племенного объединения на Ангаре и Лене, на его основе к концу XVIII в. сложилась бурятская народность. Предположение, что носители экзоэтнонима *баргу-бурат* некогда обитали в Секизмурэне и, следовательно, их потомки, буряты имеют ойратское происхождение, абсолютно безосновательно.

Список источников

1. Авляев Г. О. Происхождение калмыцкого народа. Элиста, 2002. 327 с.
2. Бакаева Э. П. «Нутук»: к вопросу о понятии «кочевье» и территории расселения ойратов (на материалах фольклора) // Монголоведение (Монгол судлал). 2011. Т. 5, № 1. С. 96-108.
3. Бакунин В. М. Описание калмыцких народов, а особливо из них торгоутского, и поступков их ханов и владельцев. Сочинение 1761 года. 2-е изд. Элиста, 1995. 153 с.
4. Баргуты Китая. Улан-Удэ, 2021. 282 с.
5. Бертагаев Т. А. Об этимологии слов *баргуджин*, *баргут* и *тукум* // Филология и история монгольских народов. М., 1958. С. 173-174.
6. Долгих Б. О. Родовой и племенной состав народов Сибири в XVII в. М., 1960. 621 с.
7. Зориктуев Б. Р. Актуальные проблемы этнической истории монголов и бурят. М., 2011. 278 с.
8. Зориктуев Б. Р. Из этнической истории монголов и бурят // Очерки истории Монголии. Вып. 1. Улан-Удэ, 2022. С. 65-101.
9. История Калмыкии. С древнейших времен до наших дней. Т. 1. Элиста, 2009. 848 с.
10. Калмыки / отв. ред.: Э. П. Бакаева, Н. Л. Жуковская. М., 2010. 568 с.

11. Калмыцкие историко-литературные памятники в русском переводе. Элиста, 1969. 203 с.
12. Ковалевский О. Монгольско-русско-французский словарь. Т. 2. Казань, 1846. С. 1108.
13. Коновалов П. Б. О калмыцко-бурятских этногенетических связях // Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее : материалы науч. конф. Ч. 1. Элиста, 2009. С. 352-358.
14. Кызласов Л. Р. История Южной Сибири в средние века. М., 1984. 165 с.
15. Линденау Я. И. Описание народов Сибири (первая половина XVIII в.). Магадан, 1983. 176 с.
16. Митиров А. Г. Ойраты-калмыки: века и поколения. Элиста, 1998. 383 с.
17. Малявкин А. Г. Историческая география Центральной Азии (материалы и исследования). Новосибирск, 1981. 337 с.
18. Нанзатов Б. З. Этногенез западных бурят (VI-XIX вв.). Иркутск, 2005. 155 с.
19. Нанзатов Б. З. К вопросу о ранней этнической истории баргубурятской общности // Oriental Studies. 2016. № 5. С. 145-150.
20. Никонов В. А. Этнонимия // Этнонимы. М., 1970. 271 с.
21. Нимаев Д. Д. Буряты: этногенез и этническая история. Улан-Удэ, 2000. 188 с.
22. Образцы народной литературы монгольских племен. Вып. 1 / Собраны и изданы А. Позднеевым. СПб., 1880. 346 с.
23. Рашид ад-дин. Сборник летописей. Т. 1, кн. 1. М. ; Л., 1952. 221 с.
24. Румянцев Г. Н. Происхождение хоринских бурят. Улан-Удэ, 1962. 265 с.
25. Султанов Т. И. Опыт анализа традиционных списков 92 «племен илатийа» // Средняя Азия в древности и средневековье (история и культура). М., 1977. С. 165-176.
26. Хамзина Е. А. Археологические памятники Западного Забайкалья (поздние кочевники). Улан-Удэ, 1970. 142 с.
27. Эрдниев У. Э. Калмыки. Историко-этнографические очерки. Элиста, 1980. 284 с.
28. Юдахин К. К. Киргизско-русский словарь. Т. 1 : А–К. М., 1965. 503 с.
29. Buyandelger Jiyačidai. Qalq-a baryu-yin egüsül irel (Происхождение баргутов Халхи) // Mongyol arkivs. Kökeqota, 2002. 1-38-г q.
30. Очир А., Гэрэлбадрах Ж. Халхын Засагт хан аймгийн түүх (История аймака Дзасакту-хана). Улаанбаатар, 2003. 462 х.
31. Sundui. Erten-u baryu yasutan (Древние баргуты). Tongliao, 2005. 130 t.

32. Bleichsteiner R., Heissig W., Unkrig W. Wörterbuch der hentigen mongolischen Sprache. Wien, 1941. 135 s.

33. Ides Evert Ysbrants. Three Years Travels from Moscow over-land to China. London, 1706. 210 p.

34. Okada H. Origins of the Dörben Oyirad // Ural-Altaische Jahrbücher, Neue Folge, Band 7. Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1987. P. 181-211.

35. Witsen Nicolas. Noord en Oost Tartaryen. Deel. 1–2. Amsterdam, 1785. 968 p.

References

1. Avlyayev G. O. Proiskhozhdenije Kalmyckogo naroda [Origin of the Kalmyk people]. Elista, 2002. 327 p. [In Russ.].

2. Bakaeva E. P. «Nutuk»: k voprosu o ponjatii «kochevje» i territorii rasselenija ojratov (na materialakh fol'klora) [«Nutuk»: to the issue of the notion «nomad camp» and territories of the Oirats' resettlement (on the folklore materials) // Mongolovedenie [Mongolian studies]. V. 5, № 1. Elista, 2011. Pp. 96–108. [In Russ.].

3. Bakunin V. M. Opisanije kalmyckikh narodov, a osoblivo iz nikh torgoutskogo, i postupkov ikh khanov i vladel'cev. Sochinenije 1761 goda [Description of the Kalmyk peoples, especially their Torgout ones, and deeds of their khans and owners. Essay of 1761]. 2nd ed. Elista, 1995. 153 p. [In Russ.].

4. Barguty Kitaja [The Barguts of China]. Ulan-Ude, 2021. 282 p. [In Russ.].

5. Bertagaev T. A. Ob etimologii slov *баргуджин*, *баргут* и *тукум* [About etymology of the words *баргуджин*, *баргут* и *тукум*] // Filologija i istorija mongol'skikh narodov [Philology and history of the Mongolian peoples]. M., 1958. [In Russ.].

6. Dolgikh B. O. Rodovoj i plemennoj sostav narodov Sibiri v XVII v. [Ancestral and tribal composition of the peoples of Siberia]. M., 1960. 621 p. [In Russ.].

7. Zoriktuev B. R. Aktual'nyje problemy etnicheskoi istorii mongolov i burjat [Actual problems of ethnic history of the Mongols and the Buryats]. M., 2011. 278 p. [In Russ.].

8. Zoriktuev B. R. Iz etnicheskoi istorii mongolov i burjat [From the ethnic history of the Mongols and the Buryats] // Oчерки istorii Mongolii [Essays about the history of Mongolia]. Issue 1. Ulan-Ude, 2022. Pp. 65-101. [In Russ.].

9. Istorija Kalmykii. S drevnejshikh vremjen do nashikh dnei [From the ancient times to present times]. V. 1. Elista, 2009. 848 p. [In Russ.].

10. Kalmyki [The Kalmyks] / chief editors E. P. Bakaeva, N. L. Zhukovskaya. M., 2010. 568 p. [In Russ.].

11. Kalmyckije istoriko-literaturnyje pamjatniki v russkom perevode [Kalmyk historical and literary nonuments in the Russian translation]. Elista, 1969. 203 p. [In Russ.].

12. Kovalevsky O. Mongol'sko-russko-francuzskij slovar' [Mongolian Russian-French dictionary]. V. 2. Kazan, 1846. P. 1108. [In Mong., Russ., French].

13. Konovalov P. B. O kalmycko-burjatskikh etnogeneticheskikh svyazjakh [About the Kalmyk Buryat ethnogenetic relations] // Jedinaja Kalmykija v edinoj Rossii : cherez veka v budushjee : materialy nauch. konf. [United Kalmykia in the united Russia through centuries to future : proceedings of the scientific conf.]. P. 1. Elista, 2009. Pp. 352–358. [In Russ.].

14. Kyzlasov L. R. Istorija Juzhnoj Sibiri v srednije veka [History of Southern Siberia in the Middle Ages]. M., 1984. 165 p. [In Russ.].

15. Lindenau Ya. I. Opisanije narodov Sibiri (pervaja polovina XVIII v.) [Description of the peoples of Siberia (the first half of the XVIII c.]. Magadan, 1983. 176 p. [In Russ.].

16. Mitirov A. G. Ojraty-kalmyki: veka i pokolenija [The Oirats-Kalmyks : centuries and generations]. Elista, 1998. 383 p. [In Russ.].

17. Malyavkin A. G. Istoricheskaja geografija Centralnoj Azii (materialy i issledovanija) [Historical geography of Central Asia (materials and research)]. Novosibirsk, 1981. 337 p. [In Russ.].

18. Nanzatov B. Z. Etnogenez zapadnykh burjat (VI-XIX vv.) [Ethnogenesis of the western Buryats]. Irkutsk, 2005. 155 p. [In Russ.].

19. Nanzatov B. Z. K voprosu o rannej etnicheskoj istorii bargu-burjatskoj obshnosti [To the issue of early ethnic history of the Bargu Buryat community] // Oriental Studies [Oriental Studies]. 2016. № 5. Pp. 145–150. [In Russ.].

20. Nikonov V. A. Etnonimija [Ethnonymy] // Etnonimy [Ethnonyms]. M., 1970. 271 p. [In Russ.].

21. Nimaev D. D. Burjaty: etnogenez i etnicheskaja istorija [The Buryats: ethnogenesis and ethnic history]. Ulan-Ude, 2000. 188 p. [In Russ.].

22. Obrazcy narodnoj literatury mongol'skikh plemjen. Vyp. 1. [Samples of folk literature of the Mongolian tribes. Issue 1] / Collected and published by A. Pozdneev. St.-P., 1880. 346 p. [In Russ.].

23. Rashid ad-din. Sbornik letopisej [Collection of chronicles]. V. 1, Book 1. M.; L., 1952. 221 p. [In Russ.].

24. Rummyantsev G. N. Proiskhozhdenije khorinskikh burjat [Origin of the Khorinsk Buryats]. Ulan-Ude, 1962. 265 p. [In Russ.].

25. Sultanov T. I. Opyt analiza tradicionnykh spiskov 92 «plemjen ilatija» [Experience of the analysis of the traditional lists of 92 «tribes of ilatiya»] // Srednjaja Azija v drevnosti i srednevekovje (istorija i kultura) [Middle Asia in the ancient times and Middle Ages (history and culture)]. M., 1977. Pp. 165–176. [In Russ.].

26. Khamzina E.A. Arkheologicheskie pamjatniki Zapadnogo Zabajkalja (pozdnije kochevniki) [Archaeological monuments of Western Transbaikalia (late nomads)]. Ulan-Ude, 1970. 142 p. [In Russ.].

27. Erdniev U. E. Kalmyki. Istoriko-etnograficheskije ocherki [The Kalmyks. Historical and ethnographical essays]. Elista, 1980. 284 p. [In Russ.].
28. Yudakhin K. K. Kirgizsko-russkij slovar [The Kyrgyz-Russian dictionary]. M., 1965. V. 1. A–K. 503 p. [In Kyrgyz, Russ.].
29. Buyandelger Jigacidai. Qalq-a bargu-yin egusul irel // Mongol arkivs. Kokeqota, 2002. 1–38-r q. [In Mong.].
30. Ochir A., Gerelbadrah Zh. Halhyn Zasagt han ajmgijn tyrh. Ulaanbaatar, 2003. 462 h. [In Mong.].
31. Sundui. Erten-u bargu yasutan (Drevnie barguty). Tongliao. 2005, 130 t. [In Mong.].
32. Bleichsteiner R., Heissig W., Unkrig W. Worterbuch der hentigen mongolischen Sprache. Wien, 1941. 135 s. [In German].
33. Ides Evert Ysbrants. Three Years Travels from Moscow over-land to China. London, 1706. 210 p. [In Engl.].
34. Okada H. Origins of the Dorben Oyirad // Ural-Altaische Jahrbucher, Neue Folge, Band 7. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1987. Pp. 181–211. [In Engl.].
35. Witsen Nicolas. Noord en Oost Tartaryen. Deel. 1–2. Amsterdam. 1785. 968 p. [In Engl.].

Сведения об авторах

Зориктуев Булат Раднаевич, доктор исторических наук, главный научный сотрудник, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН (Россия, г. Улан-Удэ), enhe_z@mail.ru

Information about the authors

Zoriktuev Bulat Radnaevich, Sc.D.in History, chief researcher, Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian branch of the Russian Academy of Sciences (Russia, Ulan-Ude), enhe_z@mail.ru.

Дата поступления рукописи в редакцию: 03.12.2023;
одобрена после рецензирования: 08.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 03.12.2023;
approved after reviewing: 08.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 398.8(=512.31)

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-29-37

Болхосоев Станислав Борисович

К ВОПРОСУ О НАЗВАНИИ ЗАПАДНО-БУРЯТСКОЙ ПРОТЯЖНОЙ ПРИЗЫВНОЙ ПЕСНИ – АЙ ДОН

В статье представлен этимологический анализ одного из наиболее известного обозначения западно-бурятской протяжной призывной песни *ай дон дуун*, известной также в традиции под названиями *хаахиргаан дуун* и *зэргэйн дуун*. Изучение данной песни является особенно важным, так как все еще представляет малоработанный жанр традиционной песенной культуры бурят и поэтому заслуживает отдельного внимания.

Ключевые слова: западные буряты, протяжная призывная песня, традиционный жанр, диалект, рефрен.

Для цитирования: Болхосоев С. Б. К вопросу о названии западно-бурятской протяжной призывной песни – *ай дон* // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 29-37.

Bolkhosoev Stanislav Borisovich

TO THE ISSUE OF THE NAME OF THE WESTERN BURYAT LONG INVOCATION SONG – АЙ ДОН

The article presents the etymological analysis of one of the most famous naming of the Western Buryat lingering invocation song *ай дон дуун*, also known in the tradition under the names *хаахиргаан дуун* and *зэргэйн дуун*. The study of this song is especially important as it still represents an underdeveloped genre of the traditional song culture of the Buryats and, therefore, deserves special attention.

Keywords: Western Buryats, lingering invocation song, traditional genre, dialect, refrain.

Буряты обладают богатой музыкальной песенной традицией, уходящей своими корнями в глубины веков. Проживая по обе стороны озера Байкал, они создали неповторимые образцы и

своеобразные жанры народного песенного творчества, изучение которых является в наше время особенно важным как с точки зрения музыковедческого, искусствоведческого подходов, так и

историко-этнографического исследования. Обусловлено оно, с одной стороны, накоплением научно-исследовательского материала по данным направлениям, способствующего осмыслению многих аспектов, с другой, все еще мало-разработанностью отдельных жанров традиционной песенной культуры бурят. В этом плане большой интерес представляет исследование протяжной призывной песни *хаахиргаан дуун* или *эргэйн дуун*, обозначенной, по-другому, *ай дон дуун*, бытовавшей до недавнего времени в традиции западных бурят. Ее рассмотрение, на наш взгляд, имеет большое значение в понимании истоков и процессов формирования музыкально-песенной культуры локальной этнической группы бурятского народа и позволяет открыть новые перспективы для научных исследований в области этномузыковедческих и этнологических знаний.

Первое упоминание песенного жанра *хаахиргаан дуун* относится к началу XX в. и связано с именем ученого-этнографа Ц. Жамцарано, который во время научных экспедиций по Иркутской губернии, записывая фольклорные произведения бурят, заметил особенность этой песенной традиции, выделяющейся на фоне других песнопений спецификой исполнения: «Отдельные разделы звучали очень протяжно» [9, с. 52; 13, с. 27]. Однако первые записи протяжных призывных песен осуществил исследователь-фольклорист С.П. Балдаев, классифицировавший их под заглавием *зэргэйн дуун* (букв. «песни

ряда», иначе, «групповые/коллективные песни») [4, с. 275; 12, с. 214]. Затем этномузыковед Д.С. Дугаров сделал первые нотные расшифровки *хаахиргаан дуун*, образцы которых приводит в своем третьем опубликованном сборнике «Песни западных бурят» (1980) [11, с. 161, 167]. Им же проделан отдельный анализ указанного жанра на предмет его функционирования в традиции и смыслового аспекта. На основе этого исследователем было выдвинуто третье (к *хаахиргаан дуун*, *зэргэйн дуун*) обозначение жанра – *ай дон дуун* («песнопение *ай дон*») [12, с. 214, 219, 239].

На данный момент это единственная работа, специально посвященная жанру протяжной призывной песни бурят. В трудах других современных исследователей бурятской музыкально-песенной культуры приводятся лишь сведения общего характера об этом жанре и отсылка на мнение Д.С. Дугарова. Отметим, что основное положение данной точки зрения заключается в том, что протяжные призывные песнопения западных бурят имеют древнейшее происхождение и адресованы верховному божееству громовержцу Айа, связанным с календарно-обрядовой системой белого шаманства. Истоки культа божеества Айа и протяжных песнопений *ай дон* Д.С. Дугаров возводит к индоиранскому этно- и культурному пласту в этногенезе и культуре бурят. Соответственно, смысл названия *ай дон*, с точки зрения ученого, представляет словосочетание из двух

понятий: «имя божества Айа» и «вода» [12, с. 222, 230, 245]. Следовательно, песнопение *ай дон*, как и почитание бога Айа, тесным образом связано с культом плодородия земли, людей, домашних животных [12, с. 222]. Его исполнение возлагалось на группу людей старшего возраста, чаще всего стариков, знающих много песен этого жанра, шаманскую мифологию и обрядность. Поэтому данное песнопение осуществлялось во время возлияния и брызганья молоком, кумысом и молочной водкой божествам и духам. Песни начинал и вел запеваля, который во время пения чередовался с другими заводилами. Каждая ими исполненная строка дополнялась хоровым повтором. И каждый песенный стих начинался с протяжного рефрена *Ай-ээ-э!* и им же завершался, а куплет заканчивался припевом *ай дун, ай дан, ай дон*, и реже *ай дуун* [12, с. 214, 222, 233].

Разделяя некоторые положения данного мнения, связанного с семантикой теонима Айа, мы придерживаемся другой точки зрения относительно происхождения песнопений *ай дон* и употребляемого в них рефрена *ай дун, ай дон* и *ай дан*. Полагаем, что оно, во-первых, не связано с культом индоиранского божества, а имеет иные этноисторические и этнокультурные корни. Во-вторых, представляется спорным предложенное Д.С. Дугаровым словосочетание *ай дон* как исконной лексической формы названия традиционного песенного жанра у бурят, сохранившейся в неизменном виде (в

частности, морфема *-дон*) в течение многих тысячелетий [12, с. 236, 238, 244]. Такая форма не обнаруживается, например, в известной степени родственных к бурятскому языку монгольском (халхасском) и ойратском языках. В этих языках и, соответственно, традициях, варианты номинаций жанра старинных протяжных песен функционируют в форме лексических единиц без членения их на самостоятельные компоненты: *айдан дуун, айдам дуун, аадм дун, айдм дуң, айзам, айзан* [12, с. 239-240; 15, с. 489].

Заметное их сходство с бурятским вариантом, логично предполагает общность генетического и лексического единства, что, впрочем, не отрицается и, собственно, Д.С. Дугаровым [12, с. 241]. Следовательно, в качестве приоритетной основы бурятского названия песенного жанра, мы усматриваем выражение, тождественное монгольскому аналогу *айдан*. В пользу этого, с одной стороны, указывают бурятский рефрен и монголо-ойратские варианты, с другой, в основе данных названий соблюдается гармония гласных (гласные непервых слогов словоформы уподобляются гласному первого слога), являющейся характерным фонетическим явлением для монгольских языков [7, с. 119, 129].

Тем не менее некоторое отступление от правил сингармонизма отмечается в бурятских диалектах [1, с. 92], в частности в эхирит-булагатском наречии. Например, встречается употребление широко лабиализованного гласного в

непервых слогах при отсутствии такового в предыдущем слоге: *абдор* [2, с. 230] (литературный аналог *абдар* «ящик») [22, с. 27], *алтон* [19, с. 51] (лит. *алтан* «золото») [22, с. 55], *наадон* [19, с. 54] (лит. *наадан* «игра, забава») [22, с. 580], *аболай* [3, с. 42] (лит. *абahan* «взятие, получение») [22, с. 25], *алолай* [3, с. 42] (лит. *алаhan* «убивать») [22, с. 49], *амор* [3, с. 226, 227] (лит. *амар* «спокойный») [22, с. 59] и т.д.

Отметим также, что артикуляция с *-o* в непервых слогах осуществляется в случае произношения слова напевным способом во время исполнения народной песни или эпического сказания (примеры даны выше). Обусловлено это, видимо, влиянием оканья в западно-бурятском диалекте, которое sporadически встречается внутри эхирит-булагатского наречия [7, с. 91, 93], распространенного, разумеется, в районах расселения булагатов и эхиритов. В этом отношении, примечательно то, что именно у них были зафиксированы исследователями образцы *хаахиргаан дуун*, обозначенный Д.С. Дугаровым как *ай дон*. Отсюда логично допустить, что форма, зафиксированная ученым [12, с. 223, 233], является результатом процесса лабиализации второго слога, определенной нами, лексической основы – *айдан*.

В пользу этой основы также говорят следующие данные лингвистики. Согласно выводам Б.Я. Владимирцова и Г.Д. Санжеева, язык и диалекты древних монголов (на основе которых складывались современные языки бурят, халха,

калмыков и др.) в непервых слогах слов (с твердорядными и мягкорядными гласными) не имел *-o* (были *-a* и *-y*) [6, с. 64]. С ними же солидарен Ц.Б. Будаев, заметивший, что для старописьменного монгольского языка и современных монгольских языков более характерно уканье (чем оканье) [6, с. 64], которое, судя по материалам прошлых веков, было свойственно больше, чем в современное время. И при этом нельзя не отметить, что оканье развилось из уканья: *-y > -o* [6, с. 66-67]. Аканье же, в свою очередь, связано с историей развития явления сингармонизма в монгольских языках (примеры появления *-a*: стп.-м. *altun* > бур. *алтан* «золото», стп.-м. *alus* > бур. *алас* «дальний» и т.д.) [7, с. 83] и которое, как мы отметили выше, имеет некоторое отклонение в эхирит-булагатском наречии.

Поэтому неслучайно второй слог фразы (рефрена) *айдан* в материалах исследователей имеет разные фонетические варианты: *дан*, *дун*, *дон* [12, с. 233; 8, с. 165, 270]. Хотя чередование звуков *-o/-y* в последних вариантах можно объяснить тем, что эти лабиализованные гласные очень близки между собой по месту образования [6, с. 67]. Таким образом, мы приходим к выводу, что зафиксированный рефрен, от которого и произведено название бурятского песенного жанра, в своей изначальной форме представлял лексическую единицу и имел, судя по ближайшим параллелям (монгольским, ойратским), местное центральноазиатское происхождение и оформление.

На последнее указывает также суффиксальное оформление *-дан* (стп.-м. *dun*), являющееся общемонгольским аффиксом [17, с. 18], образующий существительные с отвлеченным значением и выражает либо состояние действия, либо процесс действия в зависимости от контекста предложения, например: *энеэдэн* («смех») от *энеэхэ* («смеяться»), *ханяадан* («кашель») от *ханяаха* («кашлять») и т.д. [10, с. 38].

Что касается корня слова *айдан*, то мы его возводим к тюркомонгольской основе – *ай* (*ə*) – «мотив, напев», «звук», *aj* – «говорить», «сказать» и т.п. [18, с. 60, 62; 14, с. 61; 20, с. 77, 82]. Производные от этой основы являются, например, в алтайском языке – *айт* «разговаривать» [20, с. 77, 82], в хакасском – *айыдыс/айтыс* «пение» [21, с. 46], в туркменском – *айдым* «песня» [12, с. 241]. Соответствующие примеры в бурятском языке – *айладаха* «изволить говорить», «изрекать» [22, с. 44], в монгольском – *айварлах* «болтать, пустословить, говорить вздор», «накричать» [5, с. 57], *айлаагу* «произносить (например, буквы, звуки)», «объяснить, раскрыть содержание чего-л.» [16, с. 11].

Из приведенных примеров следует, что смысл бурятского слова *айдан* можно возвести к понятию «громкое звучание/пение», «зов/клич», сопоставимого со значением другого названия

протяжной песни *хаахиргаан дуун* (от *хаахирха* «кричать, кликать», «вопить», «призывать» [23, с. 369; 12, с. 215]. Иначе говоря, оба названия могут выступать синонимами, уточняющими и дополняющими друг друга. В том же контексте, видимо, употреблялся еще один вариант вышеуказанного рефрена – *ай дуун* (значение второго компонента – «звук/напев/пение/песня»). И, как нам кажется, эти выражения не связаны с белым шаманством и их адептами, изрекавшими, согласно Д.С. Дугарову, волю бога Аяа, в честь которого сочинялись и посвящались обрядовые песни *ай дон* [12, с. 245].

Скорее всего, понятие *айдан* имело отношение к другой среде, в которой главное место занимал мужской коллектив. На это указывает сохранившаяся традиция исполнения *хаахиргаан дуун* мужским составом [12, с. 241], обладавшим сакральным статусом обращения к духам-предкам, божествам покровителям без особого посредника – шамана. Возникает вопрос: что же это за среда, привлекавшая мужское присутствие и что же собой представляла та культура, породившая протяжные призывные песни западных бурят, в которой слышится осязательный отзвук давних событий. Остается лишь уделить внимание к данной проблеме, которую попытаемся изложить в последующей работе.

Список источников

1. Абаева Ю. Д. Сингармонизм в бурятском языке : диалектные особенности // Гуманитарный вектор. Востоковедение. 2017. Т. 12, № 5. С. 89-96.
2. Абай Гэсэр-хубун : эпопея (Эхирит. булагат. вариант) : в 3 ч. Ч. 1 / записан Ц. Жамцарано у сказателя Маншута Имегенова ; подгот. текста, пер. и примеч. М. П. Хоимонова ; вступ. ст. А. Уланова. Улан-Удэ, 1961. 229 с.
3. Абай Гэсэр-хубун : эпопея : в 3 ч. Ч. 2. Ошор Богдо и Хурин Алтай / записана Ц. Жамцарано у сказателя М. Имегенова ; подгот. текста, пер. и примеч. М. П. Хоимонова. Улан-Удэ, 1964. 231 с.
4. Балдаев С. П. Буряад арадай дуунууд. (Бурятские народные песни). 1-дэхи том : Урданай дуунууд (Дореволюционные песни). Улан-Удэ : Буряад ном. хэблэл, 1961. 289 с.
5. Большой академический монгольско-русский словарь : в 4 т. Т. 1 : А–Г / отв. ред. Г. Ц. Пюрбеев. М. : Academia, 2001. 520 с.
6. Будаев Ц. Б. Бурят диалекты (опыт диахронического исследования). Новосибирск : Наука, 1992. 217 с.
7. Бураев И. Д. Становление звукового строя бурятского языка. Новосибирск : Наука, 1987. 185 с.
8. Бурчина Д. А. Гэсэриада западных бурят. Указатель произведений и их вариантов. Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1990. 449 с.
9. Бурятский героический эпос «Аламжи Мэргэн» / сост. М. И. Тулохонов. Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1991. 312 с.
10. Дондуков У.-Ж. Ш. Аффиксальное словообразование частей речи в бурятском языке. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. 246 с.
11. Дугаров Д. С. Бурятские народные песни. Песни западных бурят. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1980. 281 с.
12. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства (на материале обрядового фольклора бурят). М. : Наука, 1991. 300 с.
13. Жамцарано Ц. Путевые заметки. 1903-1907 гг. / сост.: Ц. П. Ванчикова, В. Ц. Лыскокова, И. В. Кульганек. Улан-Удэ : Респ. тип., 2011. 264 с.
14. Калмыцко-русский словарь. 26000 слов / под ред. Б. Д. Муниева. М. : Русский язык, 1977. 768 с.
15. Коваева Б. М. Калмыцкая народная протяжная песня: степень сохранности текста в современных условиях // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=14298> (дата обращения: 14.10.2023).
16. Краткий дагурско-русский словарь / сост.: Г. Тумурдэй, Б. Д. Цыбенков. Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2014. 236 с.
17. Рассадин В. И., Трофимова С. М. О соотношении монгольских и тюркских грамматических элементов в составе тюрко-монгольской языковой общности. Элиста : Изд-во Калмыц. ун-та, 2012. 180 с.

18. Санжеев Г. Д., Орловская М. Н., Шевернина З. В. Этимологический словарь монгольских языков : в 3 т. Т. 1 : А–Е / Институт востоковедения РАН ; гл. ред. Г. Д. Санжеев. М. : ИВ РАН, 2015. 224 с.

19. Танганова Т. С. Певческое искусство бурят Предбайкалья. Улан-Удэ : Бэлиг, 2011. 164 с.

20. Татаринцев Б. И. Этимологический словарь тувинского языка. Т. 1 : А–Б. Новосибирск : Наука, 2000. 341 с.

21. Хакасско-русский словарь = Хакас-орыс сөстiк. Новосибирск : Наука, 2006. 1114 с.

22. Шагдаров Л. Д., Черемисов К. М. Буряад-ород толи. Бурятско-русский словарь. Т. 1 : А–Н. Улан-Удэ : Респ. тип., 2010. 636 с.

23. Шагдаров Л. Д., Черемисов К. М. Буряад-ород толи. Бурятско-русский словарь. Т. 2 : О–Я. Улан-Удэ : Респ. тип., 2010. 708 с.

References

1. Abaeva Yu. D. Singarmonizm v burjatskom jazyke: dialektnyje osobennosti [Synharmonism in the Buryat language: dialect features] // Gumanitarnyj vektor [Humanitarian vector]. 2017. Vol. 12. № 5. Pp. 89–96. [In Russ.].

2. Abaj Geser-khubun: epopeja (Ekhirit. bulagat. variant) [Abay Geser-khubun: epic (the Ekhirit bulagat variant) : in 3 p. P. 1 / Ts. Zhamtsarano recorded the storyteller Manshut Imegenov; text prepared, translated and noted by M.P. Khomonov ; introduct. art by A. Ulanov]. Ulan-Ude, 1961. 229 p. [In Russ.].

3. Abay Geser-khubun : epopeja v 3 ch. Ch. 2. Oshor Bogdo i Hurin Altaj [Abay Geser-khubun: epic in 3 p. P.2. Oshor Bogdo and Khurin Altaj] / Ts. Zhamtsarano recorded the storyteller M. Imegenov ; text prepared, translated and noted by M.P. Khomonov. Ulan-Ude, 1964. 231 p. [In Russ.].

4. Baldaev S. P. Буряад арадай дуунууд. (Burjat narodnyje pesni). 1-дэхи том : Урданай дуунууд (Dorevoljucionnyje pesni) [Буряад арадай дуунууд. (the Buryat folk songs). 1-дэхи том: Урданай дуунууд (Pre-revolutionary songs)]. Ulan-Ude, 1961. 289 p. [In Russ.].

5. Bol'shoj akademicheskij mongol'sko-russkij slovar' : v 4 t. Т. 1 : А–Г [Big academic Mongolian-Russian dictionary : in 4 v. V. 1 : A–Г] / chief editor G.Ts. Purbeev. М., 2001. 520 p. [In Mong., Russ.].

6. Budayev TS. B. Buryatskije dialekty (opyt diakhronicheskogo issledovaniya) [Buryat dialects (experience of diachronic research)]. Novosibirsk, 1992. 217 p. [In Russ.].

7. Buraev I. D. Stanovlenije zvukovogo stroja burjatskogo jazyka [Formation of the sound system of the Buryat language]. Novosibirsk, 1987. 185 p. [In Russ.].

8. Burchina D. A. Geseriada zapadnykh burjat. Ukazatel' proizvedenij i ikh variantov[Geseriada of the Western Buryats. Index of works and their variants]. Novosibirsk, 1990. 449 p. [In Russ.].

9. Buryatskij geroicheskiy epos «Alamzhi Mergen» [The Buryat heroic epic «Alamzhi Mergen»] / compiled by M.I. Tulokhonov. Novosibirsk, 1991. 312 p. [In Russ.].

10. Dondukov U.-Zh. Sh. Affiksali'noje slovoobrazovanije chastej rechi v burjatskom jazyke [Affixal word formation of parts of speech in the Buryat language]. Ulan-Ude, 1964. 246 p. [In Russ.].

11. Dugarov D. S. Burjatskie narodnyje pesni. Pesni zapadnykh burjat [Buryat folk songs. Songs of the Western Buryats]. Ulan-Ude, 1980. 281 p. [In Russ.].

12. Dugarov D.S. Istoricheskiye korni belogo shamanstva (na materiale obrjadovogo fol'klora burjat [Historical roots of white Shamanism (on the material of the ritual folklore of the Buryats]. M., 1991. 300 p. [In Russ.].

13. Zhamtsarano Ts. Putevyje zametki 1903-1907 [Travel notes. 1903-1907] / compiled by Ts.P. Vanchikova, V.Ts. Lyksokova, I.V. Kulganek. Ulan-Ude, 2011. 264 p. [In Russ.].

14. Kalmycko-russkij slovar'. 26000 slov [Kalmyk-Russian dictionary. 26000 words] / edited by B.D. Muniev. M., 1977. 768 p. [In Kalmyk and Russ.].

15. Kovaeva B. M. Kalmyckaja narodnaja protjazhnaja pesnja: stepen' sokhrannosti teksta v sovremennykh uslovijakh [Kalmyk folk song: degree of the text preservation in modern conditions] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovanija [Modern problems of science and education]. 2014, №. 4. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=14298> (14.10.2023). [In Russ.].

16. Kratkij dagursko-russkij slovar' [Short Dagur-Russian dictionary] / comp. by G. Tumurday, B.D. Tsybenov. Ulan-Ude, 2014. 236 p. [In Dagur and Russ.].

17. Rassadin V. I., Trofimova S. M. O sootnoshenii mongo'skikh i tjurkskikh grammaticheskikh elementov v sostave tjurko-mongol'skoj jazykovoj obshchnosti [About the correlation of the Mongolian and Turkic grammatical elements in the composition of the Turkic-Mongolian language community]. Elista, 2012. 180 p. [In Russ.].

18. Sanzheev G. D., Orlovskaya M. N., Shevernina Z. V. Etimologicheskij slovar' mongol'skikh jazykov : v 3 t. T. 1. A-Je [Etymological dictionary of the Mongolian languages : in 3 v. V. 1 : A-E] / Oriental institute of the RAS ; chief ed. G.D. Sanzheev. M., 2015. 224 p. [In Russ.].

19. Tanganova T. S. Pevcheskoje iskusstvo burjat Predbaikal'ja [Singing art of the Buryats of Cisbaikalia]. Ulan-Ude, 2011. 164 p. [In Russ.].

20. Tatarintsev B. I. Etimologicheskij slovar' tuvinskogo jazyka. T. 1 : A- B [Etymological dictionary of the Tuvan language. V. 1 : A- B]. Novosibirsk, 2000, 341 p. [In Russ.].

21. Khakassko-russkij slovar'= Хакас-орыс сөстiк [Khakass-Russian dictionary= Хакас-орыс сөстiк]. Novosibirsk, 2006. 1114 p. [In Khakass and Russ.].

22. Shagdarov L. D., Cheremisov K. M. Буряад-ород толи. Burjatsko-russkij slovar' [Буряад-ород толи. The Buryat-Russian dictionary. V. 1 : А–Н]. Ulan-Ude, 2010. 636 p. [In Buryat and Russ.].

23. Shagdarov L. D., Cheremisov K. M. Буряад-ород толи. Burjatsko-russkij slovar' [Буряад-ород толи. The Buryat-Russian dictionary. V. 2 : О–Я]. Ulan-Ude, 2010. 708 p. [In Buryat and Russ.].

Сведения об авторах

Болхосоев Станислав Борисович, кандидат исторических наук, доцент кафедры этнологии и народной художественной культуры, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ). SPIN-код: 1048-8560, Author: 277805, ORCID 0000-0002-1925-804X. stanislav_bolhos@mail.ru

Information about the authors

Bolkhosoev Stanislav Borisovich, Ph.D. in History, associate professor of the department of ethnology and folk art culture, East-Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city). SPIN-код: 1048-8560, Author: 277805, ORCID 0000-0002-1925-804X. stanislav_bolhos@mail.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 06.12.2023;
одобрена после рецензирования: 12.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 06.12.2023;
approved after reviewing: 12.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 792:294

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-38-54

Дашиева Надежда Базаржаповна

БУДДИЙСКАЯ МИСТЕРИЯ «ЦАМ»: СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ

Буддийская театральная мистерия *цам* представляет собой художественную структуру, в которой все элементы функционально связаны между собой. По своим свойствам *цам* проявляет общность с универсальной спецификой народного театра, где публика часто несет функцию артиста и режиссера, а сценическое пространство создается и расширяется посредством включения в действие зрителя. В представлении костюм, маска, танец-пантомима функционально связаны с обрядом, а диалог – с представлениями комического характера.

Ключевые слова: буддизм, театр, мистерия, сценическое пространство, танец, пантомима, диалог, актер, маска.

Благодарность. Статья опубликована в рамках проекта «Философия и искусство буддизма в современном мире» с использованием гранта, предоставленного Фондом содействия буддийскому образованию и исследованиям.

Для цитирования: Дашиева Н. Б. Буддийская мистерия «цам»: структура и функции // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 38-54.

Dashieva Nadezhda Bazarzhapovna

BUDDHIST MYSTERY «TSAM»: ITS STRUCTURE AND FUNCTIONS

The Buddhist theatrical mystery *tsam* is an artistic structure in which all the elements are functionally interconnected with each other. According to its features *tsam* shows commonality with the universal specifics of the folk theater, where the audience often fulfills the function of an artist and a director, and the stage space is created and expanded by involving the spectator into the action. The costume, mask and dance-pantomime are functionally connected with the ritual in the performance, and the dialogue – with representations of comic character.

Keywords. Buddhism, theater, mystery, stage space, dance, pantomime, dialogue, actor, mask.

В нашей современности в Российской Федерации все большую значимость приобретают вопросы, связанные с проблемой сохранения и развития этнических типов культуры и, оказавших на их форму и содержание, традиционные для населяющих ее народов религии. Данные обстоятельства обусловили актуальность темы настоящей статьи.

В течение более трех столетий в развитии духовной и материальной культуры бурят важность имел буддизм, истоки которого восходят к религиозным традициям Индии и Тибета. Бурятами учение буддизма было воспринято из соседней Монголии. Этот процесс, прерванный в тридцатые годы прошлого столетия, получил новое развитие в последние десятилетия. В указанный период в Бурятии и Забайкальском крае, в районах с преимущественно бурятским населением, наряду с восстановлением буддийских храмов (*дацанов*), начался поступательный процесс возрождения буддийской духовной традиции. В указанный период возобновилась традиция проведения в процессе больших годовых торжественных богослужений (*хуралов*), театральной мистерии *цам*, которая вобрала в себя разнообразие и оригинальность художественных приемов, во многом присущих народному театру в целом. В связи с данными процессами, возникает необходимость обращения к буддийским храмовым представлениям *цам* как

художественной структуры, имеющей по ряду своих функций общность с универсалиями присущими природе народного театра.

Театрализованные действия *цам*, совершаемые в виде танцев-пантомим и сценок комического плана священниками в красочных масках, ставятся в буддийских монастырях Тибета, Монголии, Бурятии, Калмыкии, Тувы и др. в дни больших годовичных богослужений – *хуралов*. В различных монастырях количество масок могло достигать до 75-80. Присутствовавшие на таких представлениях в периоде конца XIX – начала XX в., в монастырях Тибета и Монголии российские востоковеды, описывая их, отмечают, что «такие маски своим видом производят большое впечатление на зрителя. Они имеют утрированно устрашающие большие глаза, клыки, искаженные яростью полужвериные и получеловеческие облики. Это не фантастические существа, а изображения божеств, соответствующие их изображениям в буддийской иконографии. Представления сопровождаются музыкой монастырского оркестра, состоящего из своеобразных инструментов. В его состав входят двух-трехметровые трубы – *ухэр-бурэ*, медные тарелочки – *ганлин*, *цан*, колокольчики – *хэнгэрик* и др., общее число которых достигает почти до пятидесяти инструментов. Каждая маска имеет свое, присущее только его образу, движение, начиная от медленного,

мерного движения под музыку, приема разных пластических поз, до легкого и быстрого танца, переходящего в бешеную пляску. Большое участие в представлении принимают фигуры в масках зверей – буйволы, олени, обезьяны, которые своими плясками очень оживляют все действо.

Маски, приближенные к человеческим обликам, относятся к комическим персонажам, это любимый народом персонаж – Белый старец, ландшафтное божество, почитаемое как дух-хранитель земли, покровитель пастбищ и стад, обеспечивающий богатый урожай, а также несколько других комических персонажей, которые эту часть представлений сближают с народным театром [1; 2; 3 и др.].

Название мистерии происходит от тибетского слова *чам* со значением «танец». Известный российский востоковед Б. Я. Владимирцов полагает, что «с большой долей вероятности», истоки этого театра могут восходить к периоду IX–XII вв., к временам когда «в Тибете устраивались театральные представления, состоявшие из пантомимических танцев и скоморошьях выступлений», имеющих общественный характер [1, с. 98]. Исходя из структурных составляющих всего действия, ученый классифицирует их на три «рода»: а) «пантомимические религиозные танцы («чам»», б) «чамы» с диалогами» и в) «драматические представления в подлинном смысле этого слова». При этом Б. Я. Владимирцов подчеркивает, что в «настоящее время» ... «тибетский

театр – буддийский театр». По своим функциям *чам* «хотя и театральное представление, зрелище, но, тем не менее это священный религиозный обряд, мистерия, ставящая себе целью не только поучать зрителей, напоминая им о не вечности всего сущего и о разных таинственных силах, то покровительствующих, то враждебных буддизму, но и войти в особое мистическое единение с этими силами и через то водворить в округе радость и счастье» [1, с. 99]. Такое определение функциональной направленности публичного действия *чам* согласуется с характеристикой обрядового действия, имеющего характер театрализованного зрелища, сформулированного современным российским фольклористом и театроведом, исследователем русского народного праздника А. Ф. Некрыловой. По существу данного вопроса можно привести следующее определение, принадлежащее указанному автору: «Такое действие создает» «особого рода коммуникацию – общение с нечеловеческими мирами (верхним и / или нижним), присутствие «третьего» зрителя, т.е. того «настоящего» зрителя, которому адресуется действие и от реакции которого на это действие зависит благополучие людей. Земной зритель здесь – не зритель в нашем понимании, это необходимый участник представления, усиливающий его действенность собственной эмоциональностью, заинтересованностью, создающий нужную атмосферу общения и, в конечном счете, получающий от этого

общения нечто ценное, положительное, вдохновляющее» [4, с. 146-147].

Приведенные определения, характеризующие обрядовое действо, целью которого является достижение желаемого посредством установления контактов с миром божественным, осуществляемым путем применения разных элементов искусства, обосновывают необходимость изучения буддийской мистерии *цам*, как сложной целостной художественной структуры, в которой изменение одного из элементов приводит к изменению целой структуры. При этом следует учитывать многофункциональность как универсальную черту театрального представления, и также то, что в иерархии структуры функций театральных представлений в связи с увеличением или сокращением числа элементов различных искусств, входящих в его структуру, происходит перемещение функций. Например, присутствующая всем видам искусства эстетическая функция, может отойти на второй план, а доминантной будет выступать внеэстетическая функция. Данное положение можно проиллюстрировать на материале истории священных действ у древних греков, римлян и ряда других народов Востока. Изначально к их участию допускались только посвященные лица. Основу же мистерий составляли мимическо-драматические представления различных мифов об умирающем и воскресающем божестве как, например, элевсинские «страсти» Деметры, инсценировки эпизодов из

жизни и смерти бога виноградной лозы Диониса и др., а также ритуалы очищения, покаяния, жертвоприношения, пение, пляски, процессии.

В Западной Европе в средние века мистерияльные представления, изображающие сцены из священной истории, особенно из жизни Иисуса Христа, «вначале исполнялись лишь духовными лицами в храмах, потом были перенесены на улицу, на площади, где приняли всенародный характер». Относительно применения в них художественно-выразительных средств, А. Ф. Некрасова поясняет, что «Первоначально в них преобладала пантомима, затем появился диалог» [5, с. 75].

В качестве методологической основы исследования в статье использован метод, разработанный известным отечественным ученым этнографом, фольклористом и литературоведом П. Г. Богатыревым, применительно к изучению русского и славянского фольклорного театра [6]. Следуя данной методологии, прежде всего, обратимся к одной из главных проблем каждого театра, охарактеризованного его автором как проблема диалектического противопоставления сцены и зрительного зала [6, с. 50].

Сценическая площадка и пространство для зрителя в цаме. В буддийских странах представления *цам* всегда происходят под открытым небом. Сценической площадкой служит пространство перед главным храмом, сам же храм, на фоне которого разворачивалось все действие, приобретал значение

декорации. В представлениях, имеющих обрядово-религиозный характер, ритуальные действия которого строго канонизированы, неукоснительно соблюдается противопоставление сценической площадки и зрительного пространства. В качестве иллюстрации данного правила приведем описание торжественного годового хурала в монастыре Эрдэни-дзу, который наблюдал А. М. Позднеев в Монголии в конце XIX века.

По своему описанию это богослужение состояло: «собственно из представлений пантомимических плясок божеств, причисляемых к разряду докшитов». «... божества представляются здесь в том виде, в каком они являлись в сновидениях буддийским ламам и в созерцаниях диянчи». Относительно целей постановки автор пишет: «Торжество это устраивается в знак того, чтобы явить врагам веры и добродетели ясное присутствие на земле божества, отвратить всех этих злонамеренных существ от последователей будды» [2, с. 392].

Так как центр действия *Цам хурала*, который наблюдал А. М. Позднеев, разворачивалось вокруг *сора*, остановимся более подробно на его описании и значении. В буддийских обрядах под названием *сор* выступает вылепленная из теста высокая, треугольная полая пирамида. Резцом на ней вырезаются фигурки цветов, кружки, языки огня. Окрашенная румянами в красный цвет, она своим общим видом походит на пылающий костер. На вершину пирамиды и на каждой ее стороне у основания

ставят, выполненные из теста изображения черепа, а в середину втыкают стрелы и т.д.

Во время богослужения в храме *сор* ставят на особый стол у самых дверей, вокруг возжигают лампы и благовония, жертвенные чашечки ... Служение начинается освящением *сора*, в молитвенных текстах ему испрашивается «чудесная сила поджечь всех врагов и все препятствия веры». Во второй части молитвы излагаются хвалы *сору*: «сор, превращающий в прах ненавистных врагов (веры) и препятствия; сор, обосновывающий силу и могущество давших восьми членные обеты; ужасный сор, отвращающий непристойные препоны и препятствия»! ... [2, с. 382].

По окончании богослужения в храме, все действие переходит на монастырский двор. На площадке посреди монастырского двора известью или мелом очерчивали несколько концентрических кругов с четко выделенным центром. Его отмечали четыре столба, на которые сверху настраивался балдахин с навесом из шелковых материй синего, красного и желтого цветов. Под навесом ставился столик, покрытый сначала барсовой кожей, поверх которого расстилали шелковую ткань. В таком виде он предназначался для установления *сора*.

Вокруг балдахина, под которым находился столик с пирамидой-*сор*, проводился первый круг. От этого круга на расстоянии двух, или двух с половиной сажень обо- значались еще два круга,

отстоящие друг от друга на полтора или два аршина. Образующаяся между ними дорожка предназначена местом, на котором должны совершать пляски маски, изображающие собою божеств в ранге защитников веры – *докиштов*. Позади этих кругов также на расстоянии двух или двух с половиной аршин снова намечается два круга, а образующаяся между ними дорожка предназначена для пляски *бодхисатв*, наивысших йогин, проявляющихся в гневном аспекте, направленном на невежество человека, но их природа – любовь и сострадание, намерение спасти всех живых существ от страданий. От этих двух круглых дорожек до самых дверей главного храма (*гол сумэ*) такими же белыми линиями очерчивается прямая дорога, по которой маски, выходя из кумирни, должны доходить до кругов или места своей маски [2, с. 393-394].

Вблизи внешнего круга располагается оркестр. Здесь же устраиваются павильоны для особо уважаемых зрителей – высших священнослужителей и почетных гостей. Простые миряне и монахи стоят или сидят вокруг.

Приведенное описание сценической площадки иллюстрирует правило, согласно которому в процессе представления каждый круг предназначался для действий строго определенных персонажей. При этом соблюдался принцип, чем ближе к центру, тем выше статус изображаемого персонажа. В целом же, можно полагать, что выстроенная таким образом

сценическая площадка представляет собою картину мира, в горизонтальной проекции которой центр, обозначенный местом нахождения пирамиды-*сора*, наделенного необычайной силой, способной уничтожить врагов веры, выступает в качестве места, наполненного наибольшей степенью сакрализации. Первый круг это место действия могущественных божеств-защитников буддийской веры, соответствующее небесной сфере, чем дальше от центра, тем степень сакрализации уменьшается. За пределами кругов – земной мир, в котором существуют природа и человек. В представлении это пространство занимают обычные миряне.

В представлениях, имеющих характер комедийной интермедии, главным действующим лицом которого является Белый старец – ландшафтное божество, почитающееся как хозяин всей земли, он активно общается со зрителем. Обращаясь к зрителям, Белый старец вытягивает всех присутствующих в процесс игры, переводит все действие за пределы «сцены», в «зрительный зал», и тем самым увеличивает сценическую площадку. При этом зрители, сидящие в специальных сооружениях с сидениями и балдахинами, остаются только зрителями.

По такому же принципу выстраивается действие и «Миларайба-цама», или как его называют еще «Гомпо дорджи цам», посвященного сценам из жизни легендарного тибетского поэта отшельника XI века Миларайбы,

воплотившего свои философские идеи в поэтические произведения. Б. Б. Барадин, наблюдавший данное действо в монастыре Лавран (Тибет) 14 августа 1905 г., характеризует его как народный театр [7, с. 2]. На популярность данного *цама* указывает и то, что в день проведения представления на площади перед храмом присутствовало около тысячи по-праздничному одетых человек [7, с. 3]. «Представление началось с пляски двух замаскированных синих львов. Затем вышли на сцену какие-то дети и человек с оленьей маской и сам Миларайба со своим учеником Райчуном». «Миларайба сидел на одном месте неподвижно, а его сподвижник Райчун время от времени вставал и прохаживался по площади. Вдруг из соседнего монашеского дворика появляются два старика огромного роста, в масках добродушных стариков, одетых в куртки из звериных шкур. Вооруженные луком и с колчаном, полных стрел, в руках они держали по дубинке. Старики-охотники направляются к сцене, громко разговаривая друг с другом. Вся публика их появление встретила громким восторженным криком «Гомпо Дорже! Гомпо Дорже!». Все расступились перед ними и пропустили их к площадке сцены. Выйдя на сцену, старики поклонились Миларайбе, а затем стали вести между собой разговор, расхаживая взад-вперед, временами обращаясь к публике. Б. Б. Барадин их выступление оценивает как «настоящих артистов»: «ходили спокойно и важно,

говорили громко, со старческим медленным акцентом» [7, с. 4-5].

Приведенные материалы еще раз подтверждают, что специально обозначенная сценическая площадка в виде очерченным известью или мелом концентрических кругов, представляет собой сакральный мир богов и просветленных личностей, каждый из которых, в зависимости от положения в иерархии буддийского пантеона, имеет свое строго отмеченное место. Пространство за пределами сценического пространства – мир, в котором протекает жизнь обычных людей. В представлении персонажи в образе Белого старца, охотников, ведущие диалог, как между собой, так и втягивающие в него зрителей, выполняют функции установления связи между сценическим действием и зрительным залом, способствуют их объединению и взаимодействию.

Декорации и театральное освещение. Декорацией в этом театре служил храм, на фоне которого разворачивалось действие. Театральное освещение – естественное природное освещение, меняющееся по ходу всего представления. В начале представления солнце освещало площадку полностью, по мере продвижения к его завершению, солнце, склонялось к закату и тем самым усиливался эффект завершения действия, установление идейно-эмоциональной точки.

Творчество актеров. Цам исполняют исключительно буддийские монахи, в представлении

присутствуют два типа коллективного творчества. Первый тип характеризует коллективное творчество актеров между собой («чистая игра»). Второй тип – коллективное творчество актеров с публикой. В зависимости от содержания представления оба типа могут меняться.

В представлениях *цама* коллективное творчество актеров между собой относится к религиозно-магическим действиям танцев-пантомим, исполняемым буддийскими священниками в красочных масках богов. В этих действиях актеры, несмотря на внешнюю самостоятельность, находятся в прямой зависимости друг от друга. При таких представлениях публика только зритель. Когда же на сцене появляется комический персонаж, буффон как в *цаме* Белого старца, или как два старика-охотника в эпизодах из жизни тибетского отшельника и поэта Миларайбы, сразу возникает непосредственная связь между сценой и зрительным залом, возникает игра с публикой. Действующими персонажами становятся простые миряне, а само действие переносится на землю. При этом не только актер управляет публикой, но и публика управляет актером. По типу действия это *цамы* с диалогами.

Диалог. Основной элемент драматического произведения – диалог, а театр – это искусство диалога. В представлениях *цама* диалог присущ действиям Белого старца и Миларайба *цама*. Здесь диалог актера в значительной степени зависит от реплик зрителей. В

результате представление получает другое содержание. Это положение свойственно природе народного театра. При этом в них диалог предстает как величина изменчивая. Изменения зависят от публики, влияющей то в большей, то в меньшей степени на течение всего театрального представления и на его отдельные элементы. Следует отметить, что в представлениях, относящихся по своему содержанию к народному театру, присутствуют два вида диалога. Первый – диалог сценический, это диалог, который ведут между собой отдельные действующие лица. В Миларайба *цаме* такой диалог ведут между собой два охотника-старика, игравшие роль древнетибетского горного охотника Гомпо Дорджэ, современника Миларайбы.

– «Ну, слышал ты когда-нибудь, что на свете существует так называемое лаимбрай (карма)»?!

- «Нет! А что же это такое?»

- «А вот, примерно, кто-нибудь совершил неправду: украл, солгал или обидел другого, но случись, что он хитро избег наказания. Тогда что? Ты думаешь, что он так навсегда останется безнаказанным? Нет, никогда: он всё-таки будет в конце концов наказан злой судьбой. Вот это и есть лаимбрай. От него-то никакой хитрец не может скрыться, ему не будет от него житья, если не в этой жизни, то в той».

- А-а! Тогда это хорошо! Теперь начинаю понимать. Стало быть, и наш здешний NN (называет имя одного из состоящих при

гэгэне лиц, которого лавранцы недолюбливают за его проделки. Он сидел в эту минуту на балконе, возле своего покровителя – гэгэна) будет все-таки потом наказан»?

- Ха! Ха! Ха! Ещё бы»!

Диалог между двумя персонажами продолжался дальше в таком духе, наполненный остротой, комизмом и сатирой. Публика же, как пишет Б. Б. Барадин, «выражала нескрываемый восторг и хохот, оживленное обсуждение, критику» [7, с. 5-6], но актеры не меняли текста своего диалога.

Приведенный материал наряду с религиозной, со всей очевидностью представляет социальную функцию, присущую театру *цам*. Эта функция объединяется с сатирической функцией народного театра, направленной на высмеивание отдельных реальных личностей. По замечанию Б. Я. Владимирова «Самое существенное в цаме Миларайбы, то, что наиболее привлекает зрителей – игра актера, изображающего буффона-охотника, меткость его сатирических замечаний» [1, с. 103].

Второй вид диалога в представлении *цам* – диалог театральный, т.е. диалог между актером и публикой. Эти два вида диалогов структурально связаны между собой. Но театральный диалог имеет большее значение, в зависимости от него происходит изменение сценического диалога. Это свойство различных театральных направлений всех времен и народов [6, с. 149]. В данных случаях граница между зрительным залом и сценой как бы исчезает, весь театр превращается

в сцену. Указанное положение является универсальным свойством народного театра. Следует особо отметить, что в представлениях *цама* с диалогами огромную роль играет импровизация текста, что также относится к специфике всех видов народного театра в целом. При этом следует учитывать, что в основе традиционных постановок в качестве канвы лежит подготовленная импровизация.

Режиссер. В представлениях пантомимических религиозных танцев-пантомим, являющихся обрядовым действием, функции режиссера выполняет устоявшаяся буддийская традиция. Эти действия строго канонизированы, их исполнение не терпит ни единого отступления. В процессе подготовки монахи-исполнители под руководством очень опытного монаха оттачивают каждый жест, каждое изменение положения тела. Данное требование обусловлено тем, что через них выражается борьба грозных божеств и гениев-хранителей буддизма за буддийскую церковь, отдельные моменты истории буддизма, буддийские легенды. По своей природе это ритуально-обрядовые действия, не терпящие ни единого отступления от канона. Так, Д. С. Жамсуева в статье, посвященной вопросам ритуального аспекта мистерии *цам* в бурятских дацанах, на материале мистерии, посвященной построению песочной мандалы – дворца Калачакры, с 2011 г. проводимой при Дуйнхордацане в местности Верхняя Березовка (г. Улан-Удэ), пишет: «Цам и песочная мандала – это

дополняющие друг друга части тантрической традиции. Считается, что тантрические ритуалы, предусматривающие построение песочных дворцов и приглашение в них просветленных существ, очищают пространство, восстанавливают нарушенный баланс в природе и гармонизируют отношения между живыми существами всех миров» [8, с. 189]. Далее автор приводит слова настоятеля Дуйнхордацана Буда-ламы о ритуальном аспекте самой мистерии как способа установления защиты и устранения всех препятствий для возведения песочной мандалы. «Танеццам оповещает всех божеств, хозяев местности и других о том, что начинается строительство мандалы Калачакры. Также он является эффективной очистительной церемонией действия Дуйнхорхурала» [8, с. 190].

В представлениях с Белым старцем большую роль играет импровизация, здесь нет режиссера как такового. Эту роль берет на себя сам исполнитель роли.

В театре функция режиссера напрямую связана с драматургией. В представлениях *цама* нет театральной пьесы как таковой. Так в Тибете, по характеристике Б. Я. Владимирцова в качестве драматической основы выступают рассказы, перемешанные с диалогами, мало отличающиеся от повествовательной литературы как новеллы, роман, сказки и т.д. «Пролог, рассказ о разных событиях, а также рассказ, связывающий диалоги, в подобных сочинениях обычно пишутся прозой. Речи же

действующих лиц, диалоги представляются в стихах ...» [1, с. 103]. Самое интересное это то, что не режиссеру, как это принято в театре, а «актерам самим приходится разбираться в тексте пьесы и аранжировать ее сообразно требованиям сцены». Далее Б. Я. Владимирцов делает вывод: «Текст «драмы» является таким образом, ... лишь основной канвой; даже диалоги дополняются, сокращаются и перерабатываются сообразно индивидуальным вкусам и способностям актеров» [1, с. 103].

Все изложенное свидетельствует о слиянии творчества режиссера, драматурга и актера в представлениях *цама*. Здесь драматургическая основа – лишь канва действия, доводит ее на сцене актер, наделенный возможностью импровизации. В истории мирового театра возможность несколько изменять драматургическую канву имели актеры комедии *dell arte* [6, с. 94].

Театральный костюм и маска. В театральных представлениях костюм и маска характеризуют перед публикой роль, которую исполняет актер. С другой стороны, костюм и маска помогают самому актеру перевоплотиться в то действующее лицо, которое они представляют. В действиях *цама* костюмы исполнителей помимо эстетической, театральной функции, несут и внеэстетическую, прежде всего – религиозную, а также национальную функцию. По классификации театроведа В. Ц. Найдаковой, в буддийской мистерии *цам* в Бурятии маски делятся на три

группы в соответствии с персонажами представлений. К первой группе относятся маски животных и птиц: буйвола, оленя, тигра, медведя и др., а также ворона, птицы Гаруды и т.д. Вторая группа состоит из масок божеств: *докиштов*, грозных божеств-хранителей буддизма. В третью группу входят персонажи-люди в образах лам-созерцателей – два шанага, Хашинхан с сыновьями, ландшафтное божество Белый старец (Сагаан-Убугэн) в маске седого старца [9].

В действиях *цама* знаки театральных масок и костюмов, как и всякие другие знаки, являются условными, а потому понятными только определенному зрителю. При этом маски всех персонажей отличаются необычайной выразительностью. Их задача – создать фигуру фантастическую, необычную. Фантастичность проявляется и в том, что сама маска представляет собой не то человека, не то какого-то животного, зверя в сочетании с человеческой фигурой. Фантастичны также и окрасы масок. В качестве примера приведем подробные описания нескольких персонажей из классического варианта мистерии *цам* периода XIX – начала XX в., собранных воедино из разных источников театроведом А. А. Жигмитовой [10].

По характеристике данного автора, «череп (величина их и количество), рога, клыки свидетельствуют о статусе персонажа в иерархии божеств» ... «С другой, размер маски, намеренно нарушающий человеческую анатомию (маски превышают размеры

головы человека вдвое, а то и вчетверо) и анатомию животного/птицы, сразу отсылает к персонажам иного мира – антропоморфным, зооморфным, орнитоморфным божествам. ... «маска – это древний игровой прием, сквозь который просвечивают внеигровые мотивировки, прежде всего, мифологические представления о потустороннем мире, культ предков, изначальная оппозиционность структуры сознания» [10, с. 59]. В частности, маска яка (буйвола, быка) – символа силы и упорства «синего цвета с длинными рогами, с открытой пастью, из которой выступают огромные клыки. Костюм состоит из халата с длинными конусообразными рукавами, монгольской обуви, расшитой бисером и бусами». ... «В правой руке персонаж держит меч, а в левой *габалу* – чашу в форме человеческого черепа, которая используется в тантрийской практике как знак отречения от мирских иллюзий» [10, с. 48].

Маска оленя – олицетворения чистоты и первозданности, идеал красоты среди животного мира. Далее автор пишет: «Нередко Будда изображается вместе с оленем, а по распространенной легенде, сам Будда в одной из своих жизней был оленем». Эта маска окрашена в желтый цвет, наделена длинными ветвистыми рогами. Халат имеет белый цвет, в руках персонажа символический меч и чаша. «Эти маски традиционно выходили в паре» [10, с. 48]. В работе дается описание маски льва – одного из символов Будды: она

окрашена в бело-зеленый цвет, с изображением черепа на голове и третьим глазом во лбу. Его атрибуты: тайное тантрическое оружие – трехгранный ритуальный нож *пурбо* и чаша *габала*.

Группу животных дополняли маски крокодила, тигра, медведя, ворона и др. В представлениях обрядового характера маски грозных божеств и гениев-хранителей веры, прежде всего, представлены образом Жамсарана – покровителя воинов. Его маска окрашена в красный цвет, изображаются клыки, на голове расположены пять черепов. Это самая яркая из всех масок, украшена различными кораллами и бусами красного цвета. Костюм – халат с длинными конусообразными рукавами, опоясан хадаком синего цвета, на ногах монгольские унты с загнутыми носками. В левой руке божества чаша (*габала*) из человеческого черепа, а в правой – наконечник стрелы [10, с. 49-50].

Маска главного персонажа цама – владыки смерти *Чойжил сахюусана*, воплощения гневного аспекта Будды мудрости Манджушри, окрашена в синий цвет. На ней расположены пять черепов, огромные рога и третий глаз во лбу. Костюм тоже синего цвета, с красно-желтым воротом и накидкой из белого бисера. Главный атрибут – символический скелет человека, который исполнитель этой роли держит в правой руке как знак бренности и быстротечности земной жизни. В левой руке – устрашающее злых духов мистическое орудие с железным крюком и

железным кольцом – черный аркан [10, с. 51].

В описании масок третьей группы персонажей *цама*, представляющих людей, прежде всего лам-созерцателей (*шанагов*) маски, как таковой, нет. На голове у них черные шляпы с широкими полями. Сверху на шапке закреплена треугольная золотая тиара, в середине которой расположен один череп. К этой группе относится Хашин-хан с сыновьями в масках, изображающих улыбающиеся человеческие лица. Они одеты в халаты, опоясанные хадаком, на ногах монгольская обувь [10, с. 52].

А. М. Позднеев следующим образом описывает маски хранителей кладбищ *хохимай*. «Под звуки музыкального инструмента ганлина являются первые провозвестники цама – две маски *хохимай*, они изображают мертвые головы. Одеты же они в белые полотняные одежды, плотно охватывающие все части их тела, как трико наших гимнастов; по бокам этого костюма намечены у них ребра, некоторые кости, словом весь этот костюм имеет претензию на то, чтобы изображать скелет». Вместе с ними выходит и третья маска, изображающая ворону. Описывая маску вороны, автор отмечает: «Морда ее выделяется довольно удачно, костюм же составляют узкие, черные калинкоровые шаровары с такою же курткой» [2, с. 396].

Представления могли дополнять персонажи народного эпоса как Гэсэр Богдо-хан и маски жителей различных регионов и стран.

Так маски *ацзар*, изображающие собою жителей Индостана выполнялись в виде человеческих лиц, окрашенных в буровато-коричневый цвет и увеличенные в полтора раза по сравнению с естественным размером лица. В действиях *цама* они остаются за кругом, почти у дверей храма. Их роль сводится к тому, чтобы не допускать близко к действующим лицам особо назойливых зрителей. Делают это они достаточно комично, чем вызывают немало смеха своими выходками.

Особняком в *цаме* стоит фигура Белого старца. Его маска представлена седовласым, седобородым с добрым выражением лица стариком. Костюм в целом из ткани белого цвета.

Театральные маски *цама* органически связаны с движением актера. А в случаях наличия слова, то и с ним. Это не мертвая маска, актер с помощью своего мастерства в танце-пантомиме находит такой ракурс, что она оживает, наводит страх, вызывает смех. Это общее для всех народных театров положение. Так Вс. Э. Мейерхольд в своей статье «Балаган» относительно маски пишет: «на лице актера – мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она мертвая, становится живой» [11, с. 219]. Все изложенное в полной мере относится и к маскам буддийской мистерии *цам*, которые привели к созданию искусства пантомимы.

Театральное движение. Движения каждого исполнителя представлений *цама* сопровождаются музыкой оркестра, состоящего из своеобразных инструментов.

В движениях актеров любого театра можно выделить несколько функций. В первую очередь выявляется функция, выполняющая задачу охарактеризовать представляемое исполнителем действующее лицо. Другая важная функция – помочь актеру ярко выявить драматическое действие, тем самым усилить театральное действо актеров.

В *цаме* выявляются два способа характеристики действующего лица с помощью движений. Первый – воспроизведение движений и жестикуляций того или иного действующего лица и изображения животных и существ из другого мира. Вторая функция – помочь актеру ярко выявить драматическое действие. Как отмечает Б. Я Владимирцов, в *цаме* почти все персонажи, изображающие образы буддийских божеств, в танце в соответствии с музыкой принимают разные пластические позы, изредка двигаются взад и вперед по кругу или кружат по сцене. «И только отдельные фигуры исполняют танец более быстрый и легкий, действительно подходящий под наше понятие танца» ... «есть в *цаме* персонажи, которые кружатся в вихре настоящей бешеной пляски» [1, с. 101]. Для большей наглядности о функциях движения в действиях *цама* приведем описание пантомимического танца маски, изображающей

владыку смерти – Шин-чже, данное В. Я Владимирцовым. «У него голова быка, в руках страшные атрибуты, вызывающие ассоциации ужасов смерти». ... «танец владыки смерти не сложен и сводится к выявлению его грозной демонической сущности» [1, с. 101].

Обе вышеотмеченные функции в театральном движении актеров *цама* ярко выявляются в образе Белого старца. Когда он появляется перед публикой, то, по характеру своих действий это старый немощный человек. У него старческая, почти шаржированная падающая походка, неуверенность во всех движениях. При этом такой прием прямо противоречит мощной внутренней силе этого действующего лица, ярко проявляющейся в его быстрой пляске, которой он заканчивает свой выход. Этой быстрой пляской Белый старец, как хозяин всей земли, покровитель семейного благополучия, плодородия и долголетия, выражает свою радость по поводу того, «что в подведомственном ему мире все счастливо» [1, с. 101]. По своим функциям движения Белого старца, переходящие от комической немощности к неистощимой силе, символизируют победу жизни над смертью, переход от старого к новому, а его наивность и глупость оборачиваются мудростью [12, с. 139]. Так А. М. Позднеев, на основе своих наблюдений представления *цам* в различных буддийских монастырях Монголии, для освещения вопросов, связанных с их назначением, приводит выдержку из

буддийского трактата «Цаган-да-янчи»: «Учреждение *цама* внешнею пляскою уничтожает шимнусов, а внутреннею жертвою радует будд десяти стран» [2, с. 392].

Рассмотренная в статье буддийская театральная мистерия *цам* как художественная структура показывает, что все элементы, входящие в его состав функционально связаны между собой. По этим своим свойствам *цам* проявляет наличие в нем универсальной специфики народного театра, где публика часто несет функцию артиста и режиссера, а сценическое пространство может создаваться и расширяться посредством включения в действие зрителя. Выявляются что костюм и маска тесно связаны с пантомимой как обрядово-ритуальным действием, а диалоги – важная черта народного театра, сочетающего драматическое и комическое буффонадного характера.

Свойства народного театра, присущие представлениям *цама*, позволяют ставить вопрос об использовании его формы и содержания в современных постановках детских и юношеских художественных коллективов Бурятии, как на бурятском, так и на русском языке. При этом главная цель таких постановок – более активное ознакомление населения республики с идеями буддийской духовной культуры в близкой и понятной для всех форме театрального действия. Одним из таких направлений могут стать постановки, идейное содержание которых будет направлено на решение

экологических проблем современности, сохранение баланса в природе и обществе, гармонизация отношения между всеми живыми существами в нашем мире.

Список источников

1. Владимирцов Б. Я. Тибетские театральные представления // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. М. ; Пб. : Всемирная литература, 1923. Кн. 3. С. 97-107.
2. Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. [Репринт. изд.]. Элиста : Калм. кн. изд-во, 1993. 512 с. (Серия «Наше наследие»).
3. Барадин Б. Б. Цам Миларайбы // Записки императорского Русского географического общества по этнографии. 1909. Т. 34. С. 157-162.
4. Некрылова А. Ф. Ночные представления с куклами // МП, 2010: сб. ст. в честь М.П. Чередниковой. М. : Лабиринт, 2010. С. 139-155.
5. Некрасова А. Ф. Мистерии // Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. М. : Наука, 1991. С. 75.
6. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М. : Искусство. 1971. 543 с.
7. Барадин Б. Б. Цам Миларайбы // Сборник в честь семидесятилетия Григория Николаевича Потанина. СПб. : Тип. В. Ф. Киршбаума, 1909. С. 157-162. (Записки императорского Русского географического общества по отделению этнографии ; Т. 34).
8. Жамсуева Д. С. Ритуальный аспект мистерии цам в бурятских дацанах // Власть. 2019. № 3. С. 189-192.
9. Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия цам в Бурятии. Улан-Удэ : БИОН СО РАН, 1997. 39 с.
10. Жигмитова А. А. Мистерия Цам в современной Бурятии (этнотеатроведческие аспекты) : дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2020. 167 с.
11. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. 1891-1917. М. : Искусство, 1968. С. 156-173.
12. Жигмитова А. А. Эволюция мистерии Цам в театрализованное действо // Вестник культуры и искусств. 2017. № 1 (49). С. 135-140.

References

1. Vladimirtsov B. Ya. Tibetskije teatral'nyje predstavlenija [Tibetan theatrical performances] // Vostok. Zhurnal literatury, nauki i iskusstva [East. Journal of literature, science and art]. M. ; Pb., 1923. B. 3. Pp. 97-107. [In Russ.].
2. Pozdneev A. M. Ocherki byta buddijskikh monastyrei i buddijskogo dukhovenstva v Mongolii v svjazi s otnoshenijem sego poslednego k narodu. [Essays about life of the Buddhist monasteries and Buddhist clergy in Mongolia

in connection with the relation of the latter to the people]. [Reprint ed.]. Elista, 1993. 512 p. (Series «Our heritage»). [In Russ.].

3. Baradin B. B. Tsam Milarajby [Tsam of Milaraiba] // Zapiski imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva po etnografii [Notes of the imperial Russian geographical society on ethnology]. 1909. V. 34. Pp. 157-162. [In Russ.].

4. Nekrylova A. F. Nochnye predstavleniya s kuklami [Night performances with the dolls] // МР [MP]. 2010: sb. st. v chest' M.P. Cherednikovoi [MP, 2010 : coll. of the articles in honor of M.P. Cherednikova]. M., 2010. Pp. 139-155 [In Russ.].

5. Nekrasova A. F. Misterii [Mysteries] // Narodnye znaniya. Fol'klor. Narodnoye iskusstvo [Folk knowledge. Folklore. Folk art]. Issue 4. M., 1991. P. 75. [In Russ.].

6. Bogatyrev P. G. Voprosy teorii narodnogo iskusstva [Issues of the theory of folk art]. M., 1971. 543 p. [In Russ.].

7. Baradin B. B. Cam Milarajby [Tsam of Milaraiba] // Sbornik v chest' semidesjatiletija Grigorija Nikolaevicha Potanina [Collection in honor of the 70th anniversary of Grigory Nikolaevich Potanin]. St.-P., 1909. Pp. 157-162 [Notes of the imperial Russian geographical society on ethnology department ; V. 34]. [In Russ.].

8. Zhamsueva D. S. Ritual'nyj aspekt misterii tsam v burjatskikh datsanakh [Ritual aspect of the mystery tsam in the Buryat datsans] // Vlast [Vlast']. 2019. № 3. Pp. 189-192. [In Russ.].

9. Naidakova V. Ts. Buddijskaja misterija tsam v Burjatii [The Buddhist mystery tsam in Buryatia]. Ulan-Ude, 1997. 39 p. [In Russ.].

10. Zhigmitova A. A. Misterija Tsam v sovremennoj Burjatii (etnoteatrovedcheskie aspekty) : diss. ... kand. iskusstvovedenija [Mystery Tsam in modern Buryatia (ethnotheatrical aspects) : dissertation ...candidate of art history]. St.-P., 2020. 167 p. [In Russ.].

11. Meyerhold V. E. Stat'ji. Pis'ma. Rechi. Besedy. T. 1. 1891-1917 [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. V. 1. 1891 – 1917. M., 1968. Pp. 156-173. [In Russ.].

12. Zhigmitova A. A. Evoljucija misterii Cam v teatralizovannoje dejstvo [Evolution of mystery Tsam in theatrical action] // Vestnik kul'tury I iskusstv [Bulletin of culture and arts]. 2017. № 1 (49). Pp. 135-140. [In Russ.].

Сведения об авторах

Дашиева Надежда Базаржаповна, доктор исторических наук, профессор, заведующий научно-исследовательской лабораторией истории и теории культуры, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ). ORCID 0000-0002-3652-2535. dashieva-n@jan-dex.ru

Information about the author

Dashieva Nadezhda Bazarzhapovna, Sc.D. in History, professor, head of the research laboratory of history and theory of culture, East Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude). ORCID 0000-0002-3652-2535. dashieva-n@jandex.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 27.11.2023;
одобрена после рецензирования: 29.11.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 27.11.2023;
approved after reviewing: 29.11.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 94(571.54)«1914/17»

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-55-79

Цыбенов Базар Догсонович

**БЛАГОТВОРИТЕЛЬНАЯ И ВРАЧЕБНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БУДДИЙСКОГО ДУХОВЕНСТВА
ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ
В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ
(НА ОСНОВЕ МАТЕРИАЛОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО
АРХИВА РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ)**

Автор изучает некоторые вопросы, связанные с деятельностью буддийской иерархии в лице Пандито Хамбо-лам, настоятелей бурятских дацанов, лам-лекарей в период Первой мировой войны. Рассмотрены также взаимоотношения буддийского духовенства с представителями региональной власти – генерал-губернаторами, окружным и уездным начальством, инородческими управлениями и волостными старшинами. *Целью исследования* является изучение всемерной помощи бурятских дацанов пострадавшим в ходе военных действий, госпиталям, семьям погибших и раненых воинов; бурятам, мобилизованным на тыловые работы. Для ее решения были поставлены следующие *основные задачи*: 1) изучить взаимодействие буддийского духовенства с Российским обществом Красного Креста, создание и деятельность Общебурятского комитета по сбору пожертвований на нужды войны; 2) проанализировать деятельность лам-лекарей среди бурят, мобилизованных на тыловые работы в годы Первой мировой войны. Основу работы составили материалы, хранящиеся в фондах Государственного архива Республики Бурятия, а также научные работы, в основном, публикации бурятских исследователей. В результате изучения выяснено, что инициатива сбора пожертвований среди бурятских дацанов первоначально исходила от органов государственной власти и в дальнейшем была активно поддерживаема буддийским духовенством Восточной Сибири и бурятской элитой. Прослежены многие детали сбора пожертвований в бурятских дацанах и их приходах для оказания помощи жертвам войны. Установлено, что всемерную поддержку бурятам, мобилизованным на тыловые работы, оказывали ламы-лекари. На основе материалов ГАРБ выявлены имена ряда лам-лекарей, в тяжелых условиях, работавших в районе Архангельска. Таким образом, нами изучены и дополнены некоторые актуальные вопросы благотворительной и врачебной деятельности буддийского духовенства в период Первой мировой войны.

Ключевые слова: буддизм, Пандито Хамбо-ламы, пожертвования, Красный Крест, реквизиция, буряты, ламы-лекари.

Благодарность. Проект «Роль буддийского духовенства Восточной Сибири в сохранении и укреплении российских государственных институтов» (первая четверть XX века) реализован с использованием гранта, предоставленного Фондом содействия буддийскому образованию и исследованиям.

Для цитирования: Цыбенков Б. Д. Благотворительная и врачебная деятельность буддийского духовенства Восточной Сибири в годы Первой мировой войны (на основе материалов Государственного архива Республики Бурятия) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 55-79.

Tsybenov Bazar Dogsonovich

**CHARITY AND MEDICAL ACTIVITIES
OF THE BUDDHIST CLERGY OF EASTERN SIBERIA
DURING THE WORLD WAR I (ON THE BASIS OF THE
MATERIALS OF THE STATE ARCHIVE
OF THE REPUBLIC OF BURYATIA)**

The author studies some issues connected with the activities of the Buddhist eparchy represented by Pandito Khambo-lamas, abbots of the Buryat datsans, and healing lamas during the World War I. The relationship of the Buddhist clergy with the representatives of the regional authorities – governors-general, district and uyezd authorities, foreign administrations and volost foremen is also considered. The goal of the research is to study all possible assistance of the Buryat datsans to the victims of military operations, hospitals, families of dead and wounded soldiers; the Buryats mobilized for rearguard work. For its solution, the following main tasks have been set: 1) to study the interaction of the Buddhist clergy with the Russian Red Cross society, the creation and activities of the All-Buryat Committee for collecting donations for the needs of the war; 2) analyze the activities of lama healers among the Buryats mobilized for rearguard work during the World War I. The materials stored in the funds of the State archive of the Republic of Buryatia, as well as the scientific works, mainly the Buryat researchers' publications, have provided the work basis. As a result of the study, it was found out that the initiative to collect donations among the Buryat datsans initially came from the government bodies and was later actively supported by the Buddhist clergy of Eastern Siberia and the Buryat elite. Many details of the collection of donations in the Buryat datsans and their parishes to help the victims of the war have been traced. It has been found out that the lama healers provided all possible support to the Buryats mobilized for rearguard

work. On the basis of the materials of the State Archive of the Republic of Buryatia the names of some lamas healers, who had worked in difficult conditions in the region of Arkhangelsk, were identified. Thus, we have studied and supplemented some topical issues of the charitable and medical activities of the Buddhist clergy during the World War I.

Keywords: Buddhism, Pandito-Khambo lamas, donations, Red Cross, requisition, the Buryats, lamas healers.

Введение. Тяжелым испытанием для Российской империи, еще не оправившейся от поражения в русско-японской войне 1904-1905 гг. и революции 1905-1907 гг., стала Первая мировая война. В непростых условиях военного времени российские власти придавали особое значение организации благотворительной помощи. К тому времени практика такой помощи, как показывают материалы Государственного архива Республики Бурятия, имела почти вековую историю. Буряты, как подданные империи, неизменно принимали участие в сборе пожертвований на различные военные и другие нужды. В частности, в XIX в., когда еще имели место серьезные противоречия между буддийским духовенством и православными миссионерами, бурятское население, в том числе и прихожане буддийских монастырей – дацанов исправно вносили свой посильный вклад в дело победы в Отечественной войне 1812 г., русско-турецких войн, в частности, 1877-1878 гг. Благотворительность бурят продолжилась и в период русско-японской войны 1904-1905 гг., в которой, как известно, приняли участие буряты-казаки. В начале XX в. буддийское духовенство Восточной Сибири, представлявшее бурят-буддистов

империи, вышло на новый уровень позитивных взаимоотношений с имперской властью. Последняя стала осознавать важную роль и значение буддийского духовенства среди бурят в трансграничном Байкальском регионе и возможность его использования в государственных интересах. Буддийская иерархия адекватно отреагировала на меняющийся курс государственной политики в отношении буддизма, не противясь неявно предлагаемой идее обоюдовыгодного сотрудничества.

Материалы и методы исследования. Материалами исследования явились документы из фондов Государственного архива Республики Бурятия (ГАРБ), в частности, дела 458 и 459 «о сборе добровольных пожертвований на нужды войны» из фонда 84, д. 69 из фонда 78. В них представлены переписка Пандито Хамбо-ламы Д.-Д. Итигэлова с настоятелями (ширетуями) дацанов, чиновниками разных уровней – от генерал-губернатора до волостных старшин; донесения ширетуев о ходе сбора пожертвований и денежных суммах, направляемых в канцелярию Пандито Хамбо-ламы вместе с нарочными; материалы о деятельности и съездах Общепурятского комитета по сбору пожертвований на нужды войны; о

волостных сходах бурятского населения зимой 1916 г. для сбора пожертвований для отправки лам-лекарей и уполномоченных в районы тыловых работ. Следует отметить, что наряду с печатными и рукописными донесениями на русском языке, встречается немало документов на классической монгольской письменности, написанных ширетуями и ламами бурятских дацанов, волостными старшинами инородческих управлений.

Автором изучены также архивные материалы из фонда Р-2104 ГАРБ, из коллекции документов по реквизиции бурят в годы Первой мировой войны (1916-1917 гг.). Они представляют собой копии дел, хранящихся в фонде 1233 Государственного архива Архангельской области. В частности, нами изучена докладная записка уполномоченных Ходайской (вернее, Худайской, от названия бурятского рода худай – *авт.*) и Харганатской волостей от 8 декабря 1916 г., где упоминается о прибытии бывшего Пандито Хамбо-ламы Ч.-Д. Иролтueva в места дислокации, мобилизованных бурят под Архангельском. Рассмотрены также прошение ламы-лекаря С.-Д. Банзарханова заведующему Архангельской инородческой дружиной о запрете употребления бурятами конины плохого качества, вызывающего ряд серьезных заболеваний; именной список больных от 9 ноября 1916 г., принимавших тибетское лекарство. Архивные материалы по вышеотмеченным вопросам дополнены сведениями по исследуемой проблематике из работ

бурятских историков Л.В. Кураса, Б.Ц. Жалсановой, Л.Ш. Чимитдоржиевой, В.Б. Базаржапова и др.

В написании работы нашли применение такие методы научного исследования как сравнительно-исторический, конкретно-исторический, проблемно-хронологический и др. Некоторые документы по теме исследования переведены с классической монгольской письменности и проанализированы.

Помощь буддийского духовенства Восточной Сибири Российскому обществу Красного Креста и другим организациям.

С самого начала Первой мировой войны все слои российского общества стали оказывать посильную помощь пострадавшим во время военных действий. Активизировалась деятельность уже существующих благотворительных организаций в лице Императорского женского патриотического общества (создано в 1812 г.), Александровского комитета о раненых (создан в 1814 г.), Российского общества Красного Креста (создано в 1867 г.) и др. По инициативе органов местного самоуправления в 1914 г. были учреждены новые организации: Всероссийские земский и городской союзы помощи раненым и больным воинам. По мнению А.Н. Грицаевой, к типу универсальных благотворительных обществ можно отнести Кавказский комитет помощи пострадавшим от войны (1914), к типу специализированных – Сибирское общество для подачи помощи раненым воинам (1914), Комитет великой

княгини Елизаветы Федоровны по оказанию благотворительной помощи семьям лиц, призванных на войну (1914), Всероссийское общество попечения о беженцах (1915) и др. [1, с. 119-120]. Достаточно активно разворачивалась благотворительная деятельность в Забайкальской области и Иркутской губернии, где губернаторы и их окружение требовали от местных властей принять самое деятельное участие в работе попечительств. По данным Е.В. Севостьяновой, включилась в благотворительную деятельность и православная церковь. Например, читинским духовенством в начале августа 1914 г. был создан Особый епархиальный комитет при Братстве св. Кирилла и Мефодия, открывший к началу 1915 г. 215 городских попечительств [2, с. 27-30]. Большое значение имело участие в благотворительной деятельности буддийского духовенства Восточной Сибири. Как отмечает Б.Ц. Жалсанова, в годы Первой мировой войны Тамчинский (Гусиноозерский) дацан под руководством Пандито Хамбо-ламы Даши-Доржо Итигэлова стал центром благотворительной деятельности бурятских сообществ [3, с. 341]. В самом начале Первой мировой войны, 2 августа 1914 г. Пандито Хамбо-лама сообщал военному губернатору Забайкальской области о проведении богослужений и готовности к служению Отчизне: «Докладывая Вашему Превосходительству, что по случаю войны во всех дацанах Забайкальской области совершены молебствия о даровании победы русским

войскам, от себя и от имени вверенного ламайского духовенства покорнейше прошу повергнуть к Священным Стопам Его Императорского Величества верноподданические чувства беспредельной любви и преданности» [4, л. 2]. Как мы видим, документ, хранящийся в Государственном архиве Республики Бурятия, написан в традиционном буддийском стиле, где обожествление царской власти являлось нормативным. Подобные примеры обожествления Романовых в бурятской буддийской традиции, представления православной Москвы как буддийского рая на земле и имелись и в конце XIX в. [5, с. 26].

Как известно, ширетуй Янгажинского дацана Д.-Д. Итигэлов 13 февраля 1911 г. был утвержден государем императором в должности Пандито Хамбо-ламы вместо ушедшего в отставку по причине болезни и старости Ч.-Д. Иролтуева. 19 марта 1911 г. Д.-Д. Итигэлов приведен к присяге как XII Пандито Хамбо-лама буддийского духовенства Восточной Сибири. В тексте присяги имелись следующие выражения: «...обещаю и клянусь всемогущим Богом пред священным учением великого Будды и сонмом духовенства свято хранить верность его императорскому величеству государю самодержцу всероссийскому Николаю Александровичу и его высочеству законному наследнику цесаревичу великому князю Алексею Николаевичу...всегда буду стараться в пользу своего природного великого государя и отечества» [6, с.

34]. В целом текст присяги Пандито Хамбо-ламы, где ясно выражаются верноподданнические чувства бурятской буддийской иерархии к императору, в очередной раз подчеркивает начавшееся сближение позиций российских буддистов и центральной власти. Здесь уместно вспомнить и фразу Николая II, произнесенную в начале 1909 г. во время аудиенции с А. Доржиевым: «Буддисты в России могут чувствовать себя как под крылом могучего орла» [7, с. 14].

Летом 1914 г. события развивались стремительно. 4 августа 1914 г. Пандито Хамбо-ламе было направлено письмо за № 6868 от директора департамента духовных дел иностранных исповеданий Министерства внутренних дел Е.В. Менкина. В нем сообщалось о ходатайстве Главного управления Российского общества Красного Креста к Министерству внутренних дел. Суть его заключалась в установлении во всех буддийских (в тексте – ламайских – *авт.*) дацанах Российской империи сбора пожертвований на помощь раненым и больным воинам, пострадавшим в войне с Германией и Австрией. Там же говорилось, что Министерство финансов издало особое распоряжение в местные казначейства для перевода денежных пожертвований в Санкт-Петербургскую контору Государственного банка на условный текущий счет Российского общества Красного Креста [4, л. 31]. Этот документ, на наш взгляд, наглядно свидетельствует об имевшей место инкорпорации буддийского духовенства

Восточной Сибири в имперский чиновничий аппарат. Распоряжение о сборе пожертвований среди российских буддистов было спущено сверху органами центральной власти, для беспрекословного исполнения. Заметим, что подчинение бурятских дацанов руководству генерал-губернатора Восточной Сибири, Департаменту духовных дел иностранных исповеданий Министерства внутренних дел было регламентировано еще «Положением о ламайском духовенстве Восточной Сибири» 1853 г. Там же указывалось, что денежные доходы дацанов утверждаются военным губернатором Забайкальской области [8, с. 107].

В августе 1914 г. Пандито Хамбо-ламой были направлены ширетуям бурятских дацанов распоряжения для сбора добровольных пожертвований для оказания помощи больным и раненым воинам. На их основе были подготовлены специальные подписные листы, с указанием суммы взноса [4, л. 309-310] (Прил. 1). В число членов Комитета входили известные представители бурятской интеллигенции: Базар-Садо Ямпилов, Цокто Бадмажапов, Будажап Будаев, Цыбен Жамцарано (в тексте документа на л. 311 об. указан как Цыван Жамсаранов – *авт.*), Гомбожап Цыбилов, Аюша Тугулдунов, Прокопий Махатов, Харлампий Чанкиров, Иван Балтуев, Ринчин Соотиев и др. [4, л. 311-311 об.]. В ГАРБ хранятся многие письма ширетуев на русском языке и классической монгольской письменности, в которых приводится

информация о пожертвованиях дацанов, отдельных лам и прихожан, внесенных в период Первой мировой войны. При нашем предварительном обращении к ним выявлены разные написания титула «хамбо» на классической монгольской письменности. В одном случае, в письме ширетуя Гусиноозерского дацана Ц. Баниева от 15 августа 1914 г. титул записан как «qanbo» [4, л. 5], в другом документе, написанном на бланке «ширету Цугалинского дацана Читинского уезда Забайкальской области» (досл.; речь идет о Цугольском дацане – *авт.*) от 28 июля 1914 г. – как «lkanbuva» [4, л. 7], что, очевидно, требует дальнейшего анализа. О военных действиях начального периода войны говорится как «...Евгора-yin oron-du bolçu bayıysan yeke bayılduıan...» (большое сражение, идущее в Европе – *авт.*) [4, л. 5]. В целом, заметно, что тексты многих документов включают ряд русских (в том числе и европейских) терминов; слова, характеризующие различные военные и технические нововведения.

На буддийское духовенство также была возложена обязанность информирования населения, т.е. прихожан о ведущихся военных действиях. Так, 22 августа 1914 г. за подписями Селенгинского уездного начальника и 3-го секретаря Л. Цыбжидоржина (подпись неразборчива – *авт.*) была направлена Пандито Хамбо-ламе копия агентской телеграммы о блестящей победе российской армии. Там же указывалось: «для обнародования

среди населения» [4, л. 8]. В ней, в частности, сообщалось об успешном наступлении на Юго-Западном фронте: «...победоносная армия генерала Рузского сегодня в 11 утра взяли Львов, а армия Брусилова – Галич...» [4, л. 9]. Следует отметить, что в действующей армии в годы Первой мировой войны находились казаки – буряты и тунгусы Забайкальского казачьего войска.

В ответном письме директору департамента духовных дел Е.В. Менкину от 29 сентября 1914 г. за № 650 Пандито Хамбо-лама Д-Д. Итигэлов писал, что «...по настоящее время поступило от ширетуев 24 дацанов 1724 руб. 80 коп...» [4, л. 33]. Некоторые ширетуи самостоятельно передали региональному начальству собранные денежные средства, очевидно, по своей инициативе. В письме приводятся следующие данные: «...кроме того, дацаны Цугалинский – 1000 руб., Агинский – 500 и Анинский – 138 руб., всего 1638 руб. передали непосредственно от себя г. начальнику области для призрения семей запасных и раненых в бою воинов» [4, л. 33 об.]. Далее Итигэлов отмечал, что, руководствуясь письмом директора департамента духовных дел, он обращается ко всем ширетуям лично и через своих уполномоченных – специально командированных лам, прося сделать вновь сделать сильное денежное пожертвование лично от себя, лам и из дацанских средств [4, л. 33 об.]. В то же время он предупреждал Е.В. Менкина о невозможности масштабных

пожертвований от бурятских дацанов: «...Имейте ввиду Ваше Превосходительство, что дацаны как монастыри, не обладают никакими почти капиталами, постоянно проживающие при них монашествующие преимущественно люди немощные и потому они, при всем своем искреннем желании придти на помощь жертвам войны, не могут сделать более или менее значительные пожертвования» [4, л. 35].

Неделей ранее, 22 сентября 1914 г. Пандито Хамбо-лама писал военному губернатору Забайкальской области: «В дополнение к представлению, от 13 августа сего года, за № 555, имею честь представить на распоряжение Вашего Превосходительства 927 руб. 33 коп., поступивших от 19 дацанов в пользу раненых воинов и семей запасных, призванных по случаю открития военных действий. Приложение: список ширетуев, деньги 927 руб. 33 коп. почтовым переводом» [9, л. 1].

В конце сентября 1914 г. Итигэлов лично выехал в дацаны хоринских и агинских бурят, о чем говорилось в записке Пандито Хамбо-ламы от 30 сентября 1914 г., адресованной в Могойтуй, агинскому ширетую: «Выезжаю через Хори к Вам для сбора денег Красного Креста и совершения богослужений по случаю войны. Прошу приготовиться. Передайте в Цугал» [4, л. 39 а]. Как можно видеть из вышеперечисленного, Пандито Хамбо-лама был полностью погружен в работу. Переписка с чиновниками разных уровней и

ширетуями перемежалась с выездом в дацаны.

Хронология событий, связанных со сбором пожертвований буддийским духовенством в октябре 1914 г., согласно архивным материалам, была следующей: 7 октября 1914 г. Селенгинский уездный начальник писал Пандито Хамбо-ламе о кружечном сборе по дацанам Селенгинского уезда до 25 октября, согласно постановлению Совета министров от 22 августа 1914 г.: «...каждому лицу, опустившему в кружку копейку и более прикалывается значок Красного Креста... значков прилагается 400 штук» [4, л. 49-49 об.]. Сохранилось письмо Итигэлова за № 689 от 12 октября 1914 г. в Верхнеудинское уездное казначейство о переводе 235 руб. на счет Российского Общества Красного Креста на помощь пострадавшим воинам [9, л. 4]. В документе от 15 октября 1914 г. за № 58 говорилось, что Селенгинский уездный комитет по сбору пожертвований на воздушный флот направил Пандито Хамбо-ламе кружку для сбора пожертвований и 200 значков воздушного флота и такое же количество брошюр для раздачи жертвователям [4, л. 52]. В октябре 1914 г. ширетуй Цонгольского дацана Д. Цыренжапов сообщал Пандито Хамбо-ламе, что «совершено молебствие о здравии и благоденствии обожаемого нашего монарха с августейшим семейством и ниспослании победы над врагами. При чем постановлено: чтение в дацане Св. Библии «Ганчжур» о 108 томах, о скорейшем умиротворении

небывало великой в мире войны» [4, л. 46]. В октябре-ноябре 1914 г. ширетуй Гусиноозерского дацана Баниев (замещал Пандито Хамбо-ламу во время его отсутствия) обращался с прошением к Селенгинскому уездному начальнику о выдаче командированным для сбора пожертвований в пользу Красного Креста ламам открытого листа на взимание обывательских и междудворных подвод [4, л. 47-48]. Таким образом, исходя из вышеотмеченных материалов, можно сделать вывод о том, что помимо прямых пожертвований, перечисляемых Пандито Хамбо-ламой на счет Российского общества Красного Креста, в дацанах Селенгинского уезда местным начальством были организованы кружечные сборы. В дацанах продолжались богослужения, посвященные победе над врагами и окончанию войны. Активно велась деловая переписка по вопросам командирования лам для сбора пожертвований.

В ноябре-декабре 1914 г. благотворительная деятельность буддийского духовенства продолжилась с не меньшими темпами, о чем свидетельствует справка от 28 ноября 1914 г. о передаче военному губернатору Забайкальской области 3 тыс. руб. на учреждение 10 коек в Забайкальском лазарете, посылаемом на Кавказ [9, л. 5]. В письме Пандито Хамбо-ламы от 8 декабря 1914 г. за № 829, направленном в Верхнеудинское уездное казначейство, говорилось: «...прошу перевести 797 руб. 47 коп. на счет Российского Общества Красного Креста на помощь

пострадавшим воинам – жертвам настоящей войны» [9, л. 3]. В ноябре-декабре 1914 г. Пандито Хамбо-лама, очевидно, разослал ширетуям дацанов письма о продолжении сбора пожертвований на нужды Российского общества Красного Креста, на что указывают подписные листы с новыми датами – 27 ноября, 3 и 5 декабря 1914 г. (Прил. 1).

В конце 1914 г. назрела необходимость в создании единой благотворительной организации, которая бы объединяла бурятское население Забайкальской области и Иркутской губернии. По данным Б.Ц. Жалсановой и Л.Ш. Чимитдоржиевой, 13 декабря 1914 г. Особый комитет по сбору пожертвований Цугольской инородческой волости направил письмо Пандито Хамбо-ламе Д.-Д. Итигэлову о необходимости организации Общепурятского комитета. В тексте письма указывалось, что «упущение идеи единства бурятского народа и разграничение между «нашими» и «вашими», нам кажется, должно отразиться неблагоприятно на выполнении нашей общепурятской задачи, целью которой является исключительно выполнение гражданского и нравственного нашего долга перед Отечеством в это трудное время исторического события» [10, с. 294-295]. В работе представлены отдельные письма видных бурятских деятелей Иркутской губернии – Г. Меженова, Н. Ханхасаева, В. Холодова, С.А. Пирожкова, адресованные Пандито Хамбо-ламе Д.-Д. Итигэлову. Из текста этих

писем, и в том числе из ответных посланий главы буддийской церкви, можно понять всю сложность намечаемого мероприятия, с необходимостью получения специальных разрешений от иркутского губернатора, утверждения генерал-губернатора [10, с. 298].

В феврале 1915 г. по инициативе известного бурятского деятеля А. Доржиева и Пандито Хамбо-ламы был организован «Общепобурятский комитет по сбору пожертвований на нужды войны». Председателем комитета был избран Пандито Хамбо-лама Д.Д. Итигэлов [11, с. 47; 12, с. 321]. По другим данным, инициатива учреждения Комитета принадлежала Д.Д. Итигэлову [3, с. 341], а также лидерам бурятских обществ [13, с. 167]. Тогда же, в феврале 1915 г. Пандито Хамбо-лама направил телеграмму на имя императора, в котором, выразив от имени Комитета пожелание славной победы над врагом, просил передать казакам-бурятам и тунгусам Забайкальского казачьего войска поздравление с наступающим 2 февраля бурятским Новым годом Цаган-Сары [4, л. 159].

Согласно архивным материалам, 1 марта 1915 г. в Верхнеудинске созывался съезд членов Общепобурятского комитета для решения различных текущих дел комитета и окончательного решения вопроса об учреждении эвакуационного поезда или медицинско-санитарной базы на фронте [4, л. 154]. Совещание проходило с 2 по 4 марта 1915 г. в местном Народном доме г. Верхнеудинска. Присутствовали

ширетуи и ламы от 25 дацанов, Верхнеудинский уездный начальник, городской голова Титов. Перед открытием съезда было совершено молебствие о здравии и благоденствии государя императора и всего царствующего дома с пожеланием победы над врагами [4, л. 174]. На нем были избраны члены ревизионной комиссии, а также правление комитета в составе вице-председателя – ширетуя Иройского дацана Намжила Лайдапова, членов правления – штатного ламы Цугольского дацана Чоймпол Жигмытова и секретаря канцелярии Пандито Хамбо-ламы Бадмы Тудупдоржиева. Постановили также содержать бурятский Петроградский лазарет и кровати на кавказском театре до конца войны за счет предполагаемых остатков от прошлогодних и нынешних пожертвований, образовав из них запасной капитал со специальным назначением; ввиду достаточности предназначенных пожертвований от бурятского населения Забайкальской области и Иркутской губернии, немедленно организовать при участии Союза Всероссийских городов, передовой врачебно-питательный отряд «бурятского имени» на западном театре войны [4, л. 176].

Тем временем продолжался сбор пожертвований среди бурятского населения. Как справедливо отмечают отечественные историки Л.В. Курас и Б.Ц. Жалсанова, бурятам был свойствен патриотический подъем и ими собирались огромные пожертвования [13, с. 167]. Известно, что весной 1915 г. Пандито

Хамбо-лама Итигэлов выезжал в бурятские дацаны вместе с янгажинским казаком Д. Кишектуевым. Всего «Общепурятским обществом по сбору пожертвований на нужды войны» было собрано 180 тыс. руб.

Собранные средства расходовались на содержание Петроградского врачебного лазарета на 30 коек-мест, расположенного в помещении местного буддийского храма; бурятских коек на Кавказе, семьям, призванных на войну низших чинов, содержание бурятского врачебно-питательного отряда [12, с. 321-322; 13, с. 167; 14, с. 120-121]. За особые труды и заслуги 26 апреля 1916 г. Пандито Хамбо-ламе Д.-Д. Итигэлову был пожалован орден Святой Анны 2-й степени [12, с. 322].

Как можно видеть из вышеотмеченного, буддийское духовенство во главе с Пандито Хамбо-ламой Д.-Д. Итигэловым активно включилось в сбор пожертвований пострадавшим в ходе военных действий. Созданный по инициативе главы буддийского духовенства Восточной Сибири и лидеров бурятских обществ «Общепурятский комитет по сбору пожертвований на нужды войны» развернул энергичную деятельность, оказывая действенную помощь сразу по нескольким направлениям.

Деятельность лам-лекарей среди бурят, мобилизованных на тыловые работы в годы Первой мировой войны.

После обнародования указа Николая II от 25 июня 1916 г. о мобилизации инородцев на тыловые

работы региональные власти обратились к Пандито Хамбо-ламе Д.-Д. Итигэлову за помощью. Он как глава бурятских буддистов должен был разъяснить населению необходимость проводимого мероприятия [3, с. 344]. Этот факт в очередной раз доказывает вовлечение буддийского духовенства в политическую сферу. Как отмечает Л.Е. Янгутов, в конце XIX и начале XX вв. Бурятия как окраина России была втянута в процесс капиталистических преобразований, которые втягивали в происходящие политические процессы бурятскую интеллигенцию и духовенство [15, с. 11].

Д.С. Жамсуевой изучен отчет 1916 г. А.М. Позднеева, посетившего Янгажинский дацан. В нем отмечены следующие моменты, связанные с мобилизацией буряты на тыловые работы: «...ширетуй сообщил мне, что в настоящую пору у них совершается великое молебствие по случаю призыва бурят на военную службу. Родовые старосты заказали благодарственный молебен, так как бурятский народ получил удостоверение, что правительство доверяет ему защите Отечества так же, как и русским, а призванные служат молебен о благополучном пути и счастливом окончании дела...за колоннами стояли и молились пришедшие на молебствие простолюдины, как призванные к работам на фронт, так и сопровождавшие их родственники. Трудно передать, с каким усердием клали они свои земные поклоны и какая глубокая вера в помощь Будды светилась в

их глазах» [16, с. 28-29].

Как известно, мобилизованные буряты были направлены в Архангельск и Белоруссию, на Западный фронт. Попавшие в Белоруссию оказались в хороших условиях по сравнению с направленными в Архангельск. По данным бурятских историков, на 1000 рабочих бурят полагался один лама и уполномоченный от инородцев, которым дается бесплатная квартира и содержание [13, с. 172; 17, с. 139]. В их работах указаны имена некоторых лам и уполномоченных, прибывших в Минскую губернию: из Тугнуя – старшина Цолгинской волости Ц.-Д. Добдонов и лама Тугногалтайского дацана Тудэб, из Аги – помощник волостного старшины Р. Аюров, лекарь тибетской медицины – лама Шойдок Рамдалов [11, с. 48-49], из Баргузина – лама-лекарь Д. Ирдынеев и уполномоченный Х. Буянтуев [17, с. 139].

Как свидетельствуют архивные материалы, прихожане бурятских дацанов брали на себя все транспортные и другие расходы, выплачивали заработную плату ламам-лекарям и уполномоченным. В частности, в приговоре от 20 декабря 1916 г. буддистов бурят (так записано в тексте документа – *авт.*) Верхнеудинского уезда Ходайской инородческой волости говорилось: «Принимая во внимание, что как ламы лекаря, так и представитель, командированные нами с ребятами на работы, от казны не получают ни жалованья, ни проездных, ни суточных, в дополнение к своему приговору – 10 июля с/г за № 5, постановили: назначить и

назначили в вознаграждение, как-то в жалованье на путевые расходы бывшему хамбо-ламе Ч. Иролтуеву за эту поездку – 1200 руб., лекарю Султому Санжиеву – 1000 руб. и еще 1000 руб. за лекарство за время 6 месяцев, и представителю Мунку Цыбжитову, 800 руб. тоже за 6 месяцев, за поездку Галсанова с Намцараевым в Иркутск по делам призыва ребят – 100 руб., и на прочие расходы; как-то на отправки /ребят/ телеграмм лекарю и представителю в Архангельск, на уплату отправок лекарств посылкой и вообще на поездки по делам призванных ребят – 312 руб. [18, л. 39].

Как известно из работ бурятских историков, большую работу по оказанию помощи мобилизованным бурятам оказывал бывший Пандито Хамбо-лама Ч.-Д. Иролтуев. Приведем один архивный документ – докладную записку уполномоченных инородцев Забайкальской области Верхнеудинского уезда Харганатской и Ходайской волостей начальнику Архангельской инородческой дружины, полковнику Судовикову, где сохранились данные о его деятельности в районе Архангельска: «Имеем честь доложить Вашему Высокоблагородию, что религиозная нужда призванных Высочайшему повелению от 25 июня сего года инородцев бурят, исповедующих буддийскую религию, Забайкальской области и Иркутской губернии и прибывших для военных работ в г. Архангельск, исполнялась высшим духовным лицом бурят, Бандида хамбо ламой Восточной

Сибири Ирелтуевым совместно с штатным ламой Ходонского дацана Галзотовым. Богослужения совершались в том вагоне, в котором изволил помещаться Хамбо Ирелтуев, где по обрядам религии устраивалась походная обстановка буддийского храма, не вместившиеся молящиеся стояли кругом вагона-храма. Молебствия эти совершались также в тех бараках и вагонах, где партиями жили буряты-буддисты и исключительно в дни праздников по буддийскому календарю, кроме обычных молений и чтения учений Будды, совершаемых самими рабочими-бурятами утрами и вечерами в своих помещениях. После времени отъезда Бандида хамбо Ирелтуева в Петроград молебствия эти совершались штатным ламой Галзотовым, который также отпевает тела скончавшихся бурят-буддистов. При этих богослужениях принимают также участие те лица из числа призванных на работы бурят, которые по своим духовным чинам считаются «монашествующими». Число прибывших сюда бурят-буддистов насчитывается около 2100 чел. и среди них 320 чел. монашествующих». Уполномоченные: Ходайской волости Цыбжитов, Харганатской – Дугаров (подписи не совсем разборчивы – *авт.*). 8 декабря 1916 г. [19, л. 4-5]. В документе отмечено имя сподвижника Иролтуева – штатного ламы Галзотова из Кудунского дацана. Подробной информации о нем на данный момент у нас нет. Из источника становится понятно, что после отъезда бывшего Пандито Хамбо-ламы Ч.-Д.

Иролтуева Галзотов продолжил работу в ухудшающейся обстановке, когда увеличивались людские потери. Очевидно, он сумел сплотить вокруг себя большую группу «монашествующих», которые оказывали ему посильную помощь.

В такой же сложной обстановке работал монгольский подданный (так указано в источнике – *авт.*), лама С.-Д. Банзарханов, состоявший при 4-й команде инородцев Архангельской инородческой дружины. Сохранилось его прошение на имя заведующего Архангельской инородческой дружиной, в котором говорилось: «Покорнейше прошу Ваше Высокоблагородие воспретить есть конское мясо инородцам 4-й команды ввиду того, что после еды конины инородцы заболевают различными болезнями: тифом, опухоль горла снаружи и внутри, т.к. часто попадает конина плохого качества заезженных лошадей, то делается с ними жар и они от жажды пьют сырую воду, да и как мне известно из своих медицинских книг, конское мясо для человека вредно при употреблении с сырой водой. Начальник команды прапорщик Вишняков запретил инородцам пить сырую воду и есть конину, а также запретил колоть лошадей. Опять стали привозить конину из соседних сел для продажи бурятам местные татары и русские мясники, поэтому прошу сделать распоряжение по соседним селам о воспрещении продажи конского мяса» [20, л. 1]. Примечательно, что прошение написано на бланке с печатью на тибетском языке в верхнем левом

углу; внизу листа надписи на двух языках: на русском – «монгольский доктор» и на тибетском языке – Сырен-одо-Дамба, т.е. имя ламы-лекаря. Из источника выясняется, что он, помимо врачебной деятельности, занимался также составлением пищевого рациона мобилизованных бурят. В документе далее приводятся таблицы приема пищи (на 1 день на 100 чел.) с указанием продуктов и цен на них [20, л. 2-3]. Лама-лекарь Банзарханов также занимался составлением именных списков мобилизованных Зонской, Алятской и других волостей Иркутской губернии, «...с указанием: кто сколько работал и сколько время состояли на довольстве и т.д.» [21, л. 1]. Им был также составлен именной список больных, который принимает от монгольского ламы тибетское лекарство с 9 ноября 1916 г., в котором отмечены представители многих иородческих волостей Иркутской губернии [22, л. 3-6] (Прил. 2).

Таким образом, бывший Пандито Хамбо-лама Ч.-Д. Иролтуев и ламы-лекари, работая в непростых условиях в районах тыловых работ, оказывали врачебную и моральную поддержку мобилизованным бурятам. Предстоит дальнейшая работа по восстановлению имен лам-лекарей, осуществлявших свою деятельность среди мобилизованных бурят в годы Первой мировой войны.

Традиции оказания помощи бурятским буддийским духовенством Отечеству продолжились в годы Великой Отечественной войны и в настоящее время. XXIV

Пандито Хамбо-лама Д. Аюшеев с самого начала специальной военной операции однозначно поддержал ее; отметил, что «...данная ситуация сплотила наше общество и показала, что наша сила была и есть в единстве народов России, вставших на защиту Родины» [23]. В бурятских дацанах работают мастерские по пошиву теплых вещей для военных, открыт цех переработки шерсти для изготовления зимней одежды [23]. Известно, что в зоне спецоперации на Южно-Донецком направлении осуществляет свою деятельность единственный в вооруженных силах Российской Федерации буддийский священнослужитель Баир-лама (Б. М. Батомункуев), помощник командира мотострелкового соединения из Республики Бурятия. В частности, он проводит религиозные обряды, молебны, морально и психологически поддерживая солдат, буддистов по вере. Выезжает на передовую вместе с офицерами по военно-политической работе, ведет прием в пункте постоянной дислокации [24]. Заслуги лам Буддийской Традиционной Сангхи России (БТСР), проявленные при духовно-нравственном воспитании личного состава Вооруженных сил Российской Федерации, были оценены министерством обороны страны. В ноябре 2023 г. Дид Хамбо-лама Сангхи России Д.-Н. Содномодоржиев и унзад-лама БТСР Б. Дугаров награждены медалью «За веру и служение Отечеству» [25].

Заключение. Как показывает наше исследование, в период Первой мировой войны буддийское

духовенство Восточной Сибири осуществляло свою деятельность в тесном взаимодействии с центральными и региональными органами власти. Следуя инструкциям, постановлениям и пожеланиям властных структур, Пандито Хамбо-ламы, ширетуи дацанов, ламы и прихожане действовали без промедлений, и со своей стороны проявляли инициативу в сборе пожертвований на различные военные нужды, помощь лазаретам, раненым и больным воинам и их семьям. Большую роль в успешном развитии благотворительной деятельности сыграли Пандито Хамбо-лама Д.-Д. Итигэлов и созданный совместно с А. Доржиевым «Общепобурятский комитет по сбору пожертвований на нужды войны».

Буддийское духовенство в лице бывшего Пандито Хамбо-ламы Ч.-Д. Иролтуева и ряда лам-лекарей оказывало всемерную помощь бурятам, в 1916 г. реквизируемым на тыловые работы в район Архангельска и Белоруссии. Выяснено, что было мобилизовано достаточно большое количество «монашествующих», которые принимали участие в богослужениях, проводимых ламами-лекарями. Как показывают архивные материалы, некоторые ламы-лекари,

прикрепленные к отрядам (командам) Архангельской инородческой дружины, проводя лечение больных в суровых климатических условиях, занимались также вопросами составления пищевого рациона мобилизованных, их именных списков, взаимодействием с местным вышестоящим начальством.

Следует отметить, что наше нынешнее обращение к теме исследования не претендует на ее всеохватность, является предварительным изучением. Нами в целом отмечены лишь основные, во многом известные отечественным специалистам, аспекты темы; многие вопросы, касающиеся особенностей участия бурятских лам в различных видах благотворительной помощи, лечении больных и раненых, остаются не до конца изученными. Обилие дел по исследуемой проблематике (некоторые из них очень объемны, многие написаны на классической монгольской письменности), хранящихся в Государственном архиве Республики Бурятия, свидетельствует о перспективности изучения многих направлений деятельности бурятского буддийского духовенства, взаимодействия Пандито Хамбо-лам и ширетуев бурятских дацанов с центральными и региональными органами государственной власти.

Список источников

1. Грицаева А. Н. Испытания отечественной благотворительности в годы Первой мировой войны (1914-1917) // Преподаватель XXI век. 2008. № 2. С. 118-122.

2. Севостьянова Е. В. Благотворительность и призрение в городах Забайкальской области в период Первой мировой войны: взаимодействие

власти и общества // Политика и Общество. 2020. № 3. С. 24-35. DOI: 10.7256/2454-0684.2020.3.33992.

3. Жалсанова Б. Ц. Деятельность Тамчинского дацана как центра управления буддийского духовенства в годы Первой мировой войны // Иркутский историко-экономический ежегодник: 2012. Иркутск, 2012. С. 340-346.

4. ГАРБ (Государственный архив Республики Бурятия). Ф. 84. Оп. 1. Д. 458.

5. Цыремпилов Н. В. Москва как буддийский рай: бурятская депутация на коронации Николая II // Этнографическое обозрение. 2020. № 2. С. 13-31.

6. Васильева Я. Д. Пандито Хамбо Лама Итигэлов. Смерти нет. Улан-Удэ, 2014. 264 с.

7. Андреев А. И. Буддийская святыня Петрограда. Улан-Удэ, 1992. 125 с.

8. Ванчикова Ц. П. Буддийская конфессия в Российской империи во второй половине XIX в. // Монголоведение (Монгол судлал). 2023. Т. 15, № 1. С. 95-114.

9. ГАРБ. Ф. 84. Оп. 1. Д. 459.

10. Жалсанова Б. Ц., Чимитдоржиева Л. Ш. «...Мы предполагали создать на первое время хоть временный орган объединения разрозненных частей бурятского народа...» (документы о создании общепурятского комитета по сбору пожертвований в годы Первой мировой войны) // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. 2014. № 4 (16). С. 294-300.

11. Базаржапов В. Б. Буряты на службе Отечеству. Улан-Удэ, 2005. 152 с.

12. Раднаев Г. Общественно-политическая деятельность хамбо-ламы Итигэлова // Феномен XII Пандито Хамбо Ламы Этигэлова. Улан-Удэ, 2013. С. 319-322.

13. Восстания 1916 г. в Азиатской России: неизвестное об известном (К 100-летию Высочайшего повеления 25 июня 1916 г.) / ред.-сост. Т. В. Котюков. М., 2017. 528 с.

14. Михеев Б. В. Благотворительность бурят в годы Первой мировой войны // Вестник Челябинского государственного университета. История. 2012. № 11 (265), Вып. 50. С. 119-122.

15. Янгутов Л. Е. Бурятский буддизм: проблемы и перспективы исследований // Бурятский буддизм: история и идеология. Улан-Удэ, 1997. С. 3-17.

16. Жамсуева Д. С. Хамбо-лама Д.-Д. Итигэлов в материалах А. М. Позднеева (представление неизвестных страниц биографии) // Вестник Бурятского научного центра Сибирского отделения Российской академии наук. 2014. № 4 (16). С. 26-33.

17. Курас Л. В. Транснациональная история монгольского мира в условиях революционного подъема: первая четверть XX в. Иркутск, 2016. 252 с.

18. ГАРБ. Ф. 78. Оп. 1. Д. 69.

19. ГАРБ. Ф. Р-2104. Оп. 1. Д. 11.

20. ГАРБ. Ф. Р-2104. Оп. 1. Д. 9.

21. ГАРБ. Ф. Р-2104. Оп. 1. Д. 15.

22. ГАРБ. Ф. Р-2104. Оп. 1. Д. 16.

23. Махачкеев А. Хамбо Лама о карме войны. URL: <https://burunen.ru/blogs/95442-khambo-lama-o-karme-voyny/> (дата обращения: 19.11.2023).

24. Лебедев С., Баранов Н. Единственный в России военный лама посетил бойцов-буддистов в зоне СВО. URL: <https://tvzvezda.ru/news/2023616413-WyIGf.html> (дата обращения: 20.11.2023).

25. В министерстве обороны России состоялось награждение медалью «За веру и служение Отечеству» лам Буддийской Традиционной Сангхи России (БТСР) // Агинская правда. URL: http://www.aginsk-pravda.ru/news/u_nashikh_sosedej/2023-12-02-12831 (дата обращения: 04.12.2023).

References

1. Gritsaeva A. N. Ispytaniya otechestvennoj blagotvoritel'nosti v gody Pervoj mirovoj vojny (1914-1917) [Testing domestic charity during the World War I (1914-1917)] // Prepodavatel' XXI vek [Teacher the XXI century]. 2008. №. 2. Pp. 118-122. [In Russ.].

2. Sevostyanova E. V. Blagotvoritel'nost' i prizrenije v gorodakh Zabajkal'skoj oblasti v period Pervoj mirovoj vojny: vzaimodejstviye vlasti i obshchestva [Charity and contempt in the cities of the Transbaikalian region during the World War I: interaction of government and society] // Politika i Obshchestvo [Politics and Society]. 2020. № 3. Pp. 24-35. DOI: 10.7256/2454-0684.2020.3.33992 [In Russ.].

3. Zhalsanova B. Ts. Dejatel'nost' Tamchinskogo dacana kak centra upravleniya buddijskogo dukhovenstva v gody Pervoj mirovoj vojny [Activities of the Tamchinsky datsan as an administrative centre of the Buddhist clergy during the World War I] // Irkutskij istoriko-ekonomicheskij jezhegodnik: 2012 [Irkutsk historical and economical yearbook]. Irkutsk, 2012. Pp. 340-346. [In Russ.].

4. GARB (Gosudarstvennyj arkhiv Respubliki Burjatija) [SARB (State Archive of the Republic of Buryatia)]. F. 84. Inv. 1. C. 458. [In Russ.].

5. Tsyrempilov N. V. Moskva kak buddijskij raj: burjatskaja deputacija na koronacii Nikolaja II [Moscow as a Buddhist paradise: Buryat deputation at the coronation of Nicholas II] // Etnograficheskoe obozrenije [Ethnographic review]. 2020. No. 2. Pp. 13-31. [In Russ.].

6. Vasilyeva Ya. D. Pandito Khambo Lama Itigelov. Smerti net [Pandito Khambo Lama Itigelov. There is no death]. Ulan-Ude, 2014. 264 p. [In Russ.].

7. Andreev A.I. Buddijskaja svjatynja Petrograda [Buddhist shrine of Petrograd]. Ulan-Ude, 1992. 125 p. [In Russ.].

8. Vanchikova T. P. Buddijskaja konfessija v Rossijskoj imperii vo vtoroj polovine XIX v. [Buddhist confession in the Russian Empire in the second half of the XIX c.] // Mongolovedenije [Mongolian Studies] (Монгол судлал). V. 15, № 1. Pp. 95-114. [In Russ.].

9. GARB. F. 84. Inv. 1. C. 459. [In Russ.].

10. Zhalsanova B. Ts., Chimitdorzhieva L. Sh. «...My predpolagali sozdat' na pervoje vremja khot' vremennyj organ ob''jedenenija razroznennykh chastej burjatskogo naroda...» (dokumenty o sozdanii obshcheburjatskogo komiteta po sboru pozhertvovaniy v gody Pervoj mirovoj vojny) [«...We supposed to create, at least for some time, a temporary organ to unify the scattered parts of the Buryat people...» (documents about the creation of the All-Buryat committee to gather donations during the World War I)] // Vestnik Burjatskogo nauchnogo centra Sibirskogo otdelenija Rossijskoj akademii nauk [Bulletin of the Buryat Scientific Centre of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences]. 2014. № 4 (16). Pp. 294-300. [In Russ.].

11. Bazarzhapov V. B. Burjaty na sluzhbe Otechestvu [The Buryats at the service to the Fatherland]. Ulan-Ude, 2005. 152 p. [In Russ.].

12. Radnaev G. Obshchestvenno-politicheskaja dejatel'nost' khambo-lamy Itigelova [Socio-political activities of Khambo Lama Itigelov] // Fenomen XII Pandito Khambo Lamy Etigelova [Phenomenon of the XII Pandito Khambo Lama Etigelov]. Ulan-Ude, 2013. P. 319-322. [In Russ.].

13. Vosstanija 1916 g. v Aziatskoj Rossii: neizvestnoje ob izvestnom (K 100-letiju Vysochajshego povelenija 25 ijunja 1916 g.) [The uprisings of 1916 in Asian Russia: the unknown about the known (To the 100th anniversary of the Majesty's order on 25 June 1916)] / editor-comp. T.V. Kotyukov. M., 2017. 528 p. [In Russ.].

14. Mikheev B. V. Blagotvoritel'nost' burjat v gody Pervoj mirovoj vojny [Charity of the Buryats during the World War I] // Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Istorija [Bulletin of Chelyabinsk state university. History]. 2012. №11 (265). Issue 50. Pp. 119-122. [In Russ.].

15. Yangutov L. E. Burjatskij buddizm: problemy i perspektivy issledovanij [Buryat Buddhism: problems and perspectives of research] // Burjatskij buddizm: istorija i ideologija [Buryat Buddhism: history and ideology]. Ulan-Ude, 1997. P. 3-17. [In Russ.].

16. Zhamsueva D. S. Khambo-lama D.-D. Itigelov v materialakh A. M. Pozdneeva (predstavlenije neizvestnykh stranic biografii) [Khambo Lama D.-D. Itigelov in the materials of A. M. Pozdneev (presentation of unknown pages of the biography)] // Vestnik Burjatskogo nauchnogo centra Sibirskogo otdelenija Rossijskoj akademii nauk [Bulletin of the Buryat scientific centre of the

Siberian branch of the Russian Academy of Sciences]. 2014. № 4 (16). Pp. 26-33. [In Russ.].

17. Kuras L. V. Transnacional'naja istorija mongol'skogo mira v uslovijakh revoljucionnogo pod''jema: pervaja chetvert' XX v. [Transnational history of the Mongolian world in the conditions of revolutionary upsurge: the first quarter of the XX century]. Irkutsk, 2016. 252 p. [In Russ.].

18. SARB. F. 78. Inv. 1. C. 69. [In Russ.].

19. SARB. F. R-2104. Inv. 1. C. 11. [In Russ.].

20. SARB. F. R-2104. Inv. 1. C. 9. [In Russ.].

21. SARB. F. R-2104. Inv. 1. C. 15. [In Russ.].

22. SARB. F. R-2104. Inv. 1. C. 16. [In Russ.].

23. Makhachkeev A. Khambo lama o karme vojny [Khambo Lama about the karma of war]. URL: <https://burunen.ru/blogs/95442-khambo-lama-o-karme-voyny/> (19.11.2023). [In Russ.].

24. Lebedev S., Baranov N. Jedinstvennyj v Rossii vojennyj lama posetil bojcov-buddistov v zone special'noj voennoj operacii [The only military lama in Russia visited Buddhist fighters in the special military operation zone]. URL: <https://tvzvezda.ru/news/2023616413-WyIGf.html> (20.11.2023). [In Russ.].

25. V ministerstve oborony Rossii sostojalos' nagrazhdenije medal'ju «Za veru i sluzhenije Otechestvu» lam Buddijskoj Tradicionnoj Sangkhi Rossii (BTSR) [The Russian Ministry of Defense awarded the medal "For Faith and Service to the Fatherland" to the lamas of the Buddhist Traditional Sangha of Russia (BTSR)] // Aginskaja Pravda [Aginsk Pravda]. URL: http://www.aginsk-pravda.ru/news/u_nashikh_sosedej/2023-12-02-12831. (04.12.023).[In Russ.].

Приложения

Приложение I

ГАРБ. Ф. 84. Оп. 1. Д. 458. Л. 309-310.

Подписные листы, выданные для сбора добровольных пожертвований для оказания помощи больным и раненым воинам

№ листа	Кому выдан лист	Отметка
13 августа 1914 г.	Ширетуям:	
554	Гусино-Озерскому	77 р. 83 к.
	Ацайскому	9 р. 79 к.
	Чжагасутаевскому	16 р.
	Янгажинскому	130 р. 50 к.
	Цонгольскому	200 р.
	Арокыретскому	13-55 к.
	Кударинскому	64 р.
	Бултумурскому	6 р. треб. лист
	Чжидинскому	47 р. 10 к.

	Учотуевскому	38 р.
	Гегетуевскому	43 р. 58 к.
	Сартольскому	24 р. 38 к.
	Боргалтаевскому	20 р.
	Болакскому	22 р.
	Иройскому	247 р. 20 к.
	Баргузинскому	61 р. 60 к.
	Ацагатскому	100 р. 32 к.
	Анинскому	х (поставлен знак – <i>авт.</i>)
	Чицановскому	31 р.
	Эгитуевскому	158 р.
	Ходонскому	78 р.
	Тугногалтаевскому	100 р.
	Цолгинскому	30 р.
	Хокюртаевскому	43-15 к.
	Зогалаевскому	100 р.
554	Агинскому	500 р.
	Цугалинскому	15 р.
	Гунинскому	70 р.
	Токчинскому	41 р.
	Хужертаевскому	65 р.
	Ольхонскому	25 р.
	Быркуевскому	41 р.

№ листа	Кому выдан лист	Отметка
27 но- ября 1914 г.	Ширетуям:	
791	Ширетую Гусино-Озер. дацана	900 р.
793	Боргалтаевскому ширетую	278 р. 60 коп.
792	Болакскому ширетую	получ. 275 р., допол. 96 р. 50 к. = 371 р.-50 к.

№ листа	Кому выдан лист	Отметка
3 декабря 1914 г.		
799	Ширетую Гусино-Озер. дацана	215 р. 20 к.

№ листа	Кому выдан лист	Отметка
5 декабря 1914 г.		
811	Сартольскому ширетую	8 руб.
812	Чжиндинскому ширетую	186 р. 21.
813	Арокыретскому	х

814	Цонгольскому ширетую	25 р.
815	Янгажинскому	800 р.
816	Чжагасутаевскому	115 р.
817	Ацайскому ширетую	52 р.
818	Ходонскому ширетую	35 р.
819	Чицановскому ширетую	5 руб.
820	Эгитуевскому ширетую	800 р.

№ листа 7 декабря 1914 г.	Кому выдан лист	Отметка
823	Гусино-Озерскому ширетую	34 р.

№ листа	Кому выдан лист	Отметка
5 декабря 1914 г.	Членам Комитета:	
804	Титуляр. Советн. Бимбаеву	28 р. 25.
805	Цывэну Жамсарано (имя зачеркнуто, сверху написано – тайше Жамбалтарову – авт.)	12 р. 50 к.
806	Бал-Доржи Гончикову	
807	Гомбожапу Банзарову	получено без его денег
808	б. Бандида Хамбо Иролтуеву	
809	б. тайше Вамбоцыренову	
810	Ринчину Гармаеву	
Надписи: «тайше Жамбалтарову» входит Верно: Секретарь Комитета Тудупдоржиев		

Приложение 2

ГАРБ. Ф. Р. 2104. Оп. 1. Д. 16. Л. 3-6.

Именной список больных, который принимает от монгольского ламы тибетское лекарство с 9 ноября 1916 года

Унгинской волости

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 1. Николай Халтубаев | 7. Лаврентий Варьядаев |
| 2. Николай Андреев | 8. Семен Данилов |
| 3. Иван Зурбанов | 9. Хонгор Хамаганов |
| 4. Григорий Тоглоев | 10. Степан Шомшьев |
| 5. Иван Ухазанов | 11. Басаган Сугшинов |
| 6. Јосип Андреев | |

Жербаковской волости

- | | |
|----------------------|------------------|
| 1. Сергей Орсов | 3. Роман Хомосов |
| 2. Андрей Гарантинов | 4. Яков Хамаров |

Зунгар-Быкотского ведомства

1. Јосип Токтонов
2. Бабушка Аркипов
3. Афанасий Приказчиков

Китойского ведомства

1. Николай Вартанов

Боханской волости

1. Илья Бутохонов
2. Михей Мадаев
3. Николай Балханов
4. Прокопий Кабиев
5. Иннокентий Мандавчинов

Братской волости

1. Бартас Бадмаев

Ленского ведомства

1. Николай Алдаров
2. Зунтук Тешинов

Кирмынской волости

1. Торжан Андреев
2. Николай Конгордоев
3. Мантагар Тарасов
4. Баир Аслаханов

Кунылиновской волости

1. Хымнай Амоев

Обусинской волости

1. Трофим Бухаев
2. Антроп Токтонов
3. Павел Тулыханов
4. Алексей Николаев
5. Варлук Шабанов
6. Хазар Маланов
7. Матвей Николаев
8. Хангажан Хамгушкеев
9. Степан Шоболов
10. Дамба Данилов

Улейской волости

1. Митрий Олдонов

Мальтинской волости

1. Анга Васильев
2. Александр Валдаев
3. Вогдан Атханов
4. Михайло Хлефииков
5. Ефрем Гергенов

4. Хымыгушкий Тоглоев
5. Даниил Шайнов
6. Федор Вылков

2. Александр Митриев

6. Александр Ванаев
7. Георгий Монхоев
8. Лазер Александров
9. Тарас Матуров

3. Шодор Иманхоев

5. Вышын Михайлов
6. Воерхо Вулунаев
7. Выргай Вулнаев

2. Иван Ревинчиков

11. Алексей Ермилов
12. Исак Тармаев
13. Анјон Абугеев
14. Николай Жыбынов
15. Андрей Алексеев
16. Матвей Хамаев
17. Сергей Григорьев
18. Шобоклей Ерматхов
19. Малых Гергенов

6. Гаврил Алзоев
7. Андрей Мужаров
8. Даниил Харлов
9. Лука Харлов
10. Александр Балдаев

Бильчирской волости

1. Артип Алзоев
2. Балсан Вагдаев
3. Константин Игнатьев
4. Осодул Трофимов
5. Михей Ажеев
6. Платон Вышитов
7. Роман Банчиков
8. Валсак Валдаев
9. Мангур Семенов
10. Лука Табетуев
11. Владимир Хенгенов
12. Петр Вартунов
13. Илья Варданов
14. Иннокентий Хамагаев
15. Граф Башинов
16. Леонтий Воврович
17. Иннокентий Александров
18. Прокопий Багдаев
19. Григорий Филипов
20. Аполон Захаров

Елонсинской волости

1. Варну Алсагаев
2. Хамнай Алсаев
3. Алексей Имеев
4. Наксагай Имхенов
5. Хандабай Балданов
6. Варн Варинаев
7. Самсон Шодоев
8. Емон Больториков

Тункинской волости

Бадай Булутов

Зонской волости

Ошир Харитонов

Ныгдинской волости

1. Алексей Шагланов
2. Якшей Дальбанов

Аларской волости

1. Александр Маланов

Алятской волости

1. Ломбо Намсараев
2. Сырен Доржиев
3. Буди Морозов
4. Николай Санданов

21. Тимофей Шамбаев
22. Сто Мархасов
23. Вашей Алзоев
24. Моеор Никитин
25. Мартей Хоритонов
26. Матвей Сидоров
27. Иван Амагаев
28. Трофим Бадлуев
29. Яков Зутхаров
30. Халбай Хынтынов
31. Корпа Селенов
32. Кунгей Добоев
33. Григорий Алзоев
34. Трофим Григорьев
35. Степан Данилов
36. Константин Шантанов
37. Александр Матвеев
38. Михаил Хахаев
39. Иннокентий Захаров
40. Михаил Балдаев

9. Катык Хамнуев
10. Буту Борисов
11. Ятвай Яртагаев
12. Хамну Хамнюев
13. Ванай Бадлуев
14. Старик Алсыков
15. Александр Токтоев
16. Николай Батухонов

Гомба Бадреев

Антон Данчинов

3. Добшин Туманов
4. Михаил Занданов

5. Цырен Андреев
6. Цедб Сабельев
7. Булыд Будаев

Торского ведомства

1. Жимбил Билдаков
2. Балдан Енданов
3. Бадма Шаивонов

4. Нанзат Моидоев
5. Анзид Мандаев
6. Василий Дорофеев

Комирского ведомства

1. Эргезин Надзаев
2. Жалсарай Сыренов
3. Доржа Бодиев
4. Убоша Гергенов
5. Дагба Кусаев
6. Сындын Оштохоев
7. Жалсарай Андохоев

8. Дамба Контанов
9. Жимнид Ангархаев
10. Церен Прушенов
11. Цырен Ямпмеев
12. Доржа Бандиев
13. Гатав Дагваев

Кутульского ведомства

1. Мутха Мужанов
2. Финфус Оболоев
3. Бахай Ишгедиев
4. Давахай Тожопов
5. Бужун Музиев
6. Хамну Халмакшинов
7. Янга Нохойхинов
8. Абзай Нохоев
9. Елбон Емкинов
10. Бадей Бухров
11. Галзут Боронов
12. Табта Тангасаев
13. Пинхасай Сапкинов
14. Урбажин Можгинов

15. Бахай Варнаков
16. Тапханая Хамнаев
17. Номон Номолоев
18. Вата Балбанов
19. Бахай Бадаев
20. Мутха Нолдаев
21. Хангай Хырымшиев
22. Хорыто Хондорхоев
23. Холуте Арбазаев
24. Василий Именохоев
25. Варнак Тохомтоев
26. Турлак Хобитоев
27. Иван Илбаков

Жербаковской волости

1. Сергей Хамаганов
2. Михаил Сергеев
3. Кирил Жетухаев
4. Орбот Гилинкенов

5. Алексей Милюшенов
6. Марактай Жатухаев
7. Дмитрий Мархакшинов
8. Василий Борбосов

Шалотской волости

1. Петр Степанов
2. Михаил Тарханов

3. Андрей Яковлев

Харбатской волости

1. Елбон Николаев

Унгинской волости

1. Прокопий Багахинов
2. Илья Налманов

3. Мулон Данилов

Кутульского ведомства

1. Дадай Буйнов
2. Колинтей Халхуев
3. Болхон Яковлев

4. Дудей Дулбаев
5. Буха Мужибчиев
6. Бахай Хандархаев

Зиминской волости

Антон Алсанович Данчинов

Итого лиц 202.

Монгольский доктор Сырен-одо-Дамба (имя написано на тибетском языке – *авт.*).

(К сожалению, некоторые имена и фамилии, данные в нашем написании, могут иметь ошибки, поскольку список рукописный и возникали трудности при его прочтении. Особенно, на наш взгляд, трудно различимы в рукописи буквы «а» и «ы» - *авт.*)

Сведения об авторах

Цыбенков Базар Догсонович, доктор исторических наук, доцент, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН (Россия, г. Улан-Удэ), SPIN-код: 4993-7331, Author ID: 470086. bazar75@mail.ru

Information about the authors

Tsybenov Bazar Dogsonovich, Sc.D. in History, associate professor, Institute for Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology of the Siberian branch of the RAS (Russia, Ulan-Ude city), PIN-код: 4993-7331, Author ID: 470086. bazar75@mail.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.11.2023;
одобрена после рецензирования: 29.11.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 25.11.2023;
approved after reviewing: 29.11.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 792.8(091)(510)

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-80-88

Амгаланова Мария Викторовна, Ян Сянь

ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ КИТАЙСКОГО БАЛЕТА

История китайского балета насчитывает немногим более 70 лет. Важное место в его становлении и развитии занимают советские балетмейстеры и артисты, внедрившие в систему балетного образования Китая нормативную (исполнительскую) и научную составляющую классического танца. Это позволило не только сохранять строгость классического балета, но и демонстрировать возможности репрезентации традиций и специфических особенностей китайской культуры.

Ключевые слова: балет, классический танец, национальный балет Китая, русская балетная школа.

Для цитирования: Амгаланова М. В., Ян Сянь. История зарождения китайского балета // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 80-88.

Amgalanova Mariya Viktorovna, Yang Xian

HISTORY OF THE CHINESE BALLET ORIGIN

The history of the Chinese ballet has been more than 70 years. The Soviet ballet masters and artists who introduced the normative (performing) and scientific component of classical dance into the Chinese ballet educational system occupy a significant place in its formation and development. This allowed not only to maintain the rigor of classical ballet, but also to demonstrate the possibilities of representing traditions and specific features of the Chinese culture.

Keywords: ballet, classical dance, national ballet of China, Russian ballet school.

Провозглашение 1 октября 1949 года Китайской Народной Республики определило новый этап танцевального искусства, когда «китайский балет вот-вот

начнет расширять преподавательскую и организационную подготовку» [4]. Немного ранее, в июле 1949 года в Китае была создана Национальная ассоциация

танцевальных деятелей, председателем которой стала Дай Айлянь.

В сентябре 1950 года Танцевальной труппой Центральной академии драмы был поставлен первый национальный балет «Голубь мира» (和平鸽). Сценарист Оуян Юцянь, хореограф Дай Айлян, композитор Чжан Янь главной идеей балета сделали тему защиты мира во всем мире. Эта тема была выбрана неслучайно, поскольку Китай участвовал в войне на Корейском полуострове с целью противостояния агрессии США и помощи Северной Корее. Литературные и художественные круги Китая активно включились в освещение важных политических событий в регионе. Эти социокультурные факторы стали не просто контекстом, но отражением мировоззрения народа, поскольку лучшие танцоры, музыканты, художники и драматурги Китая посвятили себя созданию и исполнению танцевальной драмы. «Голубь мира» (和平鸽) также знаменует собой официальное начало новой эпохи танцевального искусства, в том числе и балета в Новом Китае [7].

С основанием Нового Китая начала создаваться новая система танцевального образования общенационального масштаба, которая стала важной основой для развития художественной культуры и китайского танца. Так, в 1954 году была открыта Пекинская танцевальная академия, а Дай Айлян была назначена ее директором. Система профессионального танцевального образования включала в себя

обучение балету.

В 1954 году к 5-летию основания КНР Китай посетила труппа Большого театра, что стало первым масштабным знакомством китайцев с «русским балетом». Спектакли всемирно известного Большого театра стали знаковыми в развитии национального балета, оказавшими на него значительное влияние. На работу были приглашены советские специалисты П. Гусев, О. Елина, которой была создана первая профессиональная балетная школа «Пекинская академия танца». Отметим, что О. Елина сыграла важную роль в формировании Китайского балета. Она внедрила систему образования Русской школы, преподавание танцев народов мира, подготовила большое количество профессиональных преподавателей балета и классического танца (Цюй Хао, Чжан Сюй, Юань Шуйхай, Дин Нин, Чэнь Лунь, Инь Пейфан, Лю Биюнь, У Сянся, Гао Чуньшэн) и преподавателей народного танца (Лу Вэньцзянь, Ся Цзинхань, Ван Чжаосюн, Чжао Ваньхуа) [3]. Первыми за короткий срок была составлена программа шестилетнего курса обучения балету и народному танцу, разработана основа подготовки учебно-методических материалов для танцевальных школ. Так, родилась любимая зрителями группа звезд балета: Бай Шусян, У Цзунце, Гао Чуньин, Сунь Чжэнтин, Чжун Рунлян, Хуан Бохун, Чжан Ваньчжао и других. Своим творчеством и формированием уникального национального балетного стиля они внесли

значительный вклад в историю китайского танцевального искусства.

С 1957 по 1959 годы в Академии танца был открыт второй класс обучения хореографии, кроме О. Елиной, преподавателем был советский специалист, педагог и хореограф, П. Гусев. Также приехали два эксперта-балетоведа В. Румянцева и Н. Серебренников. Под руководством экспертов родилась вторая партия отличных учителей для китайского балета: Чжан Минсинь, Чжао Дэсянь, Чжан Маньру, Чжан И, Фан Цзиньцзи, Ты Хуэйхай, Ли Цюхань и другие. Впоследствии именно ими был создан масштабный китайский национальный балет «Красавица-рыбка» (鱼美人). Это стало тем достижением в истории национального балета, которым хореографы должны гордиться.

Советские специалисты придавали большое значение наблюдению и практике, поэтому включали сценические выступления непосредственно в учебное расписание. С октября 1954 года по январь 1955 года в Китай приезжал Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. Труппой театра были представлены балеты «Лебединое озеро», «Собор Парижской Богоматери», «Доктор Айболит» и другие. В этот период главный режиссер театра и хореограф балета провели симпозиум для китайских танцевальных работников, на котором обсуждались в основном вопросы балетной подготовки, балетные темы и процесс создания танцевальной драмы

«Лебединое озеро». Гастроли зарубежных балетных трупп и ведущих артистов вызвало энтузиазм преподавателей и студентов Пекинской школы танца и желание осуществить постановку «Лебединого озера» и «Собора Парижской Богоматери» собственными национальными кадрами.

В мае 1955 года Пекинская школа танца провела свое первое учебно-практическое выступление в Экспериментальном театре Центральной академии драмы. Танцевальные сцены спектакля продемонстрировали учебные и творческие достижения школы с момента ее основания более восьми месяцев назад. Балетный репертуар включал в себя «Танец шацин» (纱巾舞), «Вальс», «Танец маленьких лебедей», «Тяошэн» (跳绳) и другие.

В 1956 году танцевальная школа поставила всемирно известный балет «Тщетная предосторожность» Жана Доберваля, первая постановка которого состоялась еще в 1782 году во Франции. Этот балет положил начало процессу исполнения китайскими артистами европейского классического балета. В китайской постановке художественным руководителем выступила Дай Айлян, декоратором – Ма Фанчжоу. Танцевальная драма полюбилась китайским зрителям своим французским пасторальным колоритом и комедийными чертами.

Затем в 1958 году Пекинская школа танцев представила на суд зрителей и критиков знаменитый балет «Лебединое озеро», который

ознаменовал переход китайского балета на качественно новый уровень. Плавная и идеальная подача этой танцевальной драмы обусловлена тем, что бывший советский ленинградский балетмейстер П. Гусев лично следил за репетициями. Он приехал в Пекин в 1957 году и принял просьбу премьер-министра Чжоу Эньлая организовать постановку этого классического балета для китайцев, обусловившей интернациональность китайского балета. Роль П. Гусева также заключается в воспитании выдающихся артистов балета, подготовки специалистов балетной музыки, сценического оформления, хореографии и других сфер, о чем мы отмечали выше.

Постановка балета «Красавица-рыбка» в 1959 году заняла очень важное место в истории развития китайской балетной культуры. Балетмейстером этого спектакля также является советский специалист П. Гусев. В творческом плане эта постановка адаптирована из части классического балета «Лебединое озеро». Следует отметить, что аутентичный балет – это танец в пуантах, поэтому эта постановка не относится к балету в строгом смысле [1]. На протяжении всего спектакля не использованы пуанты, но активное впитывание опыта советского балета вносило новшества для дальнейшего развития национального балета. «Красавица-рыбка» представляет собой целостную конструкцию, построенную по принципу балета, а также передает ощущение уникального классического темперамента.

Одним из основных моментов этой пьесы является то, что танец кораллов и другие классические танцы оказали большое влияние на последующие постановки с точки зрения музыкального сопровождения и оформления балета. Например, в партию Охотника интегрированы элементы китайского классического танца, так, что созданный персонаж, с одной стороны, обладает героическим духом, а с другой – отражает драматическую художественную атмосферу балетного действия.

В 1959 году была официально создана экспериментальная балетная труппа Пекинской танцевальной школы, молодой и энергичный исполнительский коллектив, которому уделялось особенное внимание со стороны правительства. В 1961 году Экспериментальный балет впервые посетил Мьянму с гастрольями. Труппа показала «Лебединое озеро» и «Морской рыцарь» (海峡). Зарубежная публика приветствовала эти постановки как «гордость азиатов» и посчитала китайский балет «близким к мировому уровню». Затем были поставлены «Фонтан слез» (泪泉) Ван Сисяня и «Собор Парижской Богоматери» Цзян Цзухуэя [2]. Успешное исполнение этих классических балетов заложило прочный фундамент для создания репертуара китайских балетов.

В 1963 году труппа отделилась от Пекинской школы танцев и сменила название на Центральный театр оперы, танца и балета, сегодня – Центральный балет.

В середине 1960-х годов Китай начал смело экспериментировать в создании собственных балетных произведений с учетом специфики мировоззрения китайской нации и реформ открытости. Так, в программных положениях социально-политического развития Китая отмечалось, что «Китай будет впитывать иностранные культуры, чтобы обогатить китайскую культуру» [5]. В 1964 году родился первый китайский балет «Красный женский отряд» (红色娘子军). Этот культовый балет – первое произведение на тему китайской революции, созданное китайскими хореографами Ли Чэнсян, Цзян Цзухуэ и Ван Сисяном. Главную роль исполнила Бай Шусян.

Интерес представляет и сама история создания этого балета, он стал реализацией предложения Чжоу Эньлая о том, что в Китае не могут исполняться только иностранные балетные спектакли, но должен существовать и свой собственный балет [6]. В 1960 году был снят одноименный фильм режиссера Се Цзиня по сценарию писателя Лян Синя, который был очень тепло принят публикой и стал национальной сенсацией. В фильме была показана реальная история борьбы жестоко угнетаемых, но не покоренных женщин, создавших свой отряд в период революции. История рассказывает об их сильной, трудолюбивой, мужественной борьбе и духе не бояться жертв во время революционного пути, а также об их преданности и любви революционному делу. Все

эти произведения стали важной фиксацией и трансляцией идей китайской революции.

Эта история полюбилась китайскому зрителю своей главной темой: народ и армия представляют собой одно целое в борьбе за свободу и независимость, поэтому именно она легла в основу нового балета по предложению Ли Чэнсяна. Поскольку реальные события происходили на территории острова Хайнань, творческая группа работы над балетом ввела множество музыкальных, танцевальных, драматургических традиций этой провинции. Интересен и тот факт, что на репетицию балета был приглашен глава военного округа Пекина, который отметил, что актеры больше похожи на обычных девушек, а не на героических солдат. Поэтому, чтобы образы истинных солдат, 120 артистов балета отправились на две недели в 38-ю Народно-освободительную армию Китая. После возвращения из армии, девушки-участницы «женского отряда» взяли не только штыки, но и ружья, пистолеты, дополнив классический танец рядом военных движений и приемами национального боевого танца [8].

После успешной постановки балета «Красный женский отряд» (红色娘子军) был создан еще один балет на тему революции «Седая девушка» (白毛女), поставленный в Шанхайской школе танца в 1965 году Ху Роньроном, Фу Айдином и Линь Яньяном. «Седая девушка» также стал очень успешным, что свидетельствует о том, что

балетное искусство вступило в новую стадию развития в Китае, а национальный китайский балет действительно сформировался.

После реформ открытия и модернизации Китая в 1979 году китайский балет стал быстро развиваться. В это время в разных провинциях и городах Китая, таких как Шанхай, Ляонин, Тяньцзинь, Гуанчжоу, Сучжоу, Чунцин было создано множество балетных трупп.

Затем в 1980 году появилась группа выдающихся артистов балета и хореографов, таких как Ли И, Ли Шаочунь, Ли Вэйкан, Ли Бинь, Ли Хайин и так далее. Их произведения включают: «Ода красному флагу» (红旗颂), «Лян Чжу» (梁祝), «Легенда о белом змее» (白蛇传), «Степь» (草原) и многие другие. Появление большого числа хореографов сыграло очень важную роль в создании китайских балетных трупп. Так, балеты «Благословение» (祝福) и «Линь Дайюй» (林黛玉) поставила труппа Национального балета Китая в 1981 году, труппа Шанхайского балета - «Гроза» (雷雨), «Душа» (魂), Гуанчжоуская труппа - «Мэй Ланьфан» (梅兰芳) и «Знамя» (旗帜), труппа Тяньцзиньского балета - «Цзиньвэй» (精卫), «Бай нянь хун мэй сун» (百年红梅颂), труппа Чунцинского балета и труппа Сычуаньского балета - «Вэй лян» (微澜). В дополнение к

этим известным работам, упомянутым выше, есть и другие, менее известные широкой общественности, такие как «Ян Гуйфэй» (杨贵妃), «Трилогия мигуан» (觅光三部曲), «Лань хуа хуа» (兰花花), «Лян шаньбо и чжу интай» (梁山伯与祝英台), «Чу фон» (重逢), «Прелюдия» (前奏曲), «Прощай, моя наложница» (霸王别姬), «Четыре сезона» (四季), «Серенада» (小夜曲) и другие. Выступления этих танцевальных трупп представляют собой значительный прогресс и развитие, которого достиг китайский балет в плане художественной организации и других аспектов. Такие постановки, как «Благословение» (祝福), «Гроза» (雷雨), «Лян Чжу» (梁山伯与祝英台), «Поднимите красный фонарь» (大红灯笼高高挂), «Седая девушка» (白毛女), «Хуа Мулань» (花木兰) и другие не только наследуют традиционные стили русской школы, но и постоянно обновляют, расширяют и развивают национальную культуру, формируя уникальный балетный стиль с китайской спецификой.

В 1990-е годы балетные труппы в разных частях Китая продолжали создавать множество национальных балетов, в том числе «Дуньхуан» (敦煌), «Мерцающая красная звезда» (闪闪红星), «Да ди чжи гуан» (大地之光), «Хуа Мулань» (花木兰), «Сон в красном

тереме » (红楼梦) и другие.

История китайского балета с момента его создания до настоящего времени насчитывает почти семьдесят лет, но за этот короткий срок он прошел большой путь. Конечно, китайский балет многому научился и многое позаимствовал у европейского балета. В становление и развитие национального китайского балета значительный

вклад внесли советские артисты, хореографы, балетмейстеры. Сегодня мы можем с уверенностью сказать, что несколько поколений китайских артистов, балетмейстеров, художников, музыкантов усердно работают над формированием и развитием национального балета Китая, продолжая вносить значимый вклад в интеграцию балета и своей национальной культуры.

Список источников

1. Ван Жунь. Взгляд на китайский балет с точки зрения «школы» // Журнал Пекинской академии танца. 2013. № 2. С. 103-106. (на кит.: 王蓉从“流派”角度看中国芭蕾, 北京舞蹈学院学报. 2013年 第2期, 103-106页).
2. Ван Чэньлу. Анализ развития и инноваций западного балетного искусства на фоне китайской культуры // Дом театра. 2022. № 26. С. 127-129. (На кит.: 王晨璐, 分析西方芭蕾艺术在中国文化背景下的发展与创新, 河北: 戏剧之家, 2022年第26期, 127-129页).
3. Ван Мин. Краткое знакомство с балетом. Биньчжоу : Колледж Биньчжоу, 2015. 35 с. (на кит.: 王敏, 浅谈对芭蕾的认识, 滨州学院, 2015, 35页).
4. Ли Тань. Разговор об эталоне и инновациях в преподавании китайского балета // Большая сцена. 2014. № 012. С. 211-212. (на кит.: 李坦, 浅谈中国芭蕾舞教学在借鉴与创新, 河北: 大舞台期刊, 2014年第012期, 211-212页).
5. Ма Минь. Эффекты коммуникации в китайском балете и практические задачи с точки зрения межкультурной коммуникации // Журнал Пекинской танцевальной академии. 2021. № 5. С. 45-56. (на кит.: 马明 袁梦洁, 跨文化传播视域下中国芭蕾舞传播效果和现实挑战, 北京舞蹈学院学报, 2021年, 第5期, 45-56页).
6. Цзоу Ляньфэн. Нестареющая красная классика – признание балета «Красный отряд» // Литературное издание свободный разговор. 2009. № 036. С. 58-59. (на кит.: 邹联丰, 一部历久弥新的红色经典—芭蕾舞剧《红色娘子军》赏析, 文学自由谈期刊, 2009年, 第036期, 58-59页).

7. Цзо Цзыхань. Разговор о понимании балета // Культура и художественная жизнь. 2018. № 1. С. 96-98. (на кит.: 左子涵, 浅谈对芭蕾的认识, 湖南: 期刊《文艺生活》, 2018年,第1期, 96-98页).

8. Чэнь Синьхэн. «Красный женский отряд» - от фильма к балету // Музыкальное образование и наука. 2019. URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/krasnyy-zhenskiy-otryad-ot-filma-k-baletu> (дата обращения: 17.05.2023).

References

1. Wang Run. Vzgljad na kitajskij balet s točki zrenija «shkoly [Insight into the Chinese ballet with regard to «school»] // Zhurnal Pekinskoj akademii tanca [Journal of Beijing academy of dance]. 2013. № 2. P. 103-106. [In Chinese: 王蓉 从“流派”角度看中国芭蕾, 北京舞蹈学院学报. 2013年 第2期, 103-106页].

2. Wang Chenlu. Analiz razvitija i inovacij zapadnogo baletnogo iskusstva na fone kitajskoj kul'tury [Analysis of development and innovations of the western ballet art considering the Chinese culture] // Dom teatra [Theatre house]. 2022. № 26. Pp. 127-129. (In Chinese: 王晨璐, 分析西方芭蕾艺术在中国文化背景下的发展与创新, 河北: 戏剧之家, 2022年第26期, 127-129页].

3. Wang Ming. Kratkoje znakomstvo s baletom [Short acquaintance with the ballet]. Binzhou, 2015. 35 p. (In Chinese: 王敏, 浅谈对芭蕾的认识, 滨州学院, 2015, 35页).

4. Li Tan. Razgovor ob etalone i inovacijakh v prepodavanii kitajskogo baleta [Conversation about the model and innovations in teaching the Chinese ballet] // Bol'shaja scena [Big stage]. 2014. № 012. Pp. 211-212. (In Chinese: 李坦, 浅谈中国芭蕾舞教学在借鉴与创新, 河北: 大舞台期刊, 2014年第012期, 211-212页).

5. Ma Min. Effekty kommunikacii v kitajskom balete i praktičeskie zadachi s točki zrenija mezhkul'turnoj kommunikacii [Effects of communication in the Chinese ballet and practical tasks in regard to intercultural communication] // Zhurnal Pekinskoj tanceval'noj akademii [Journal of the Chinese dance academy]. 2021. № 5. P. 45-56. (In Chinese: 马明 袁梦洁, 跨文化传播视域下中国芭蕾舞传播效果和现实挑战, 北京舞蹈学院学报, 2021年, 第5期, 45-56页).

6. Zou Lianfeng. Nestarejushchaja krasnaja klassika – priznanije baleta «Krasnyj otrjad» [Ageless red classics – recognition of ballet «Red squad»//

Literaturnoje izdanije svobodnyj razgovor [Literary issue of free conversation]. 2009. № 036. Pp. 58-59. (In Chinese: 邹联丰,一部历久弥新的红色经典——芭蕾舞剧《红色娘子军》赏析,文学自由谈期刊,2009年,第036期,58-59页).

7. Zuo Zihan. Razgovor o ponimanii baleta [Conversation about ballet understanding] // Kul'tura i zhudozhestvennaja zhizn' [Culture and artistic life]. 2018. № 1. Pp. 96-98. (In Chinese: 左子涵,浅谈对芭蕾的认识,湖南:期刊《文艺生活》,2018年,第1期,96-98页).

8. Chen Xinheng. «Krasnyj zhenskij otrjad» - ot fil'ma k baletu [«Red female squad – from film to ballet»] // Muzykal'noje obrazovanije i nauka [Musical education and science]. 2019. URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/krasnyy-zhenskiy-otryad-ot-filma-k-baletu>. (17.05.2023). [In Russ.]

Сведения об авторах

Амгаланова Мария Викторовна, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой культурологии и искусствоведения, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ). SPIN-код: 2168-5999, Author ID: 259147. amgalanova@rambler.ru

Ян Сянь, магистр искусствоведения, преподаватель балетной студии (Китай, г. Сямынь). 1353674713@qq.com

Information about the authors

Amgalanova Mariya Viktorovna, Sc.D. in Cultural Studies, associate professor, chief of the department of cultural studies and art history, East Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city). SPIN-код: 2168-5999, Author ID: 259147. amgalanova@rambler.ru

Yang Xian, Master of art history, teacher of the ballet studio (China, Xiamen city). 1353674713@qq.com

Дата поступления рукописи в редакцию: 04.12.2023;
одобрена после рецензирования: 12.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 04.12.2023;
approved after reviewing: 12.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 784.9

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-89-95

Мирная Раушания Рафисовна

ВОКАЛЬНАЯ МЕЛИЗМАТИКА КАК СПОСОБ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВИРТУОЗНОСТИ ПЕВЦА

Мелизматика – один из самых востребованных приемов в популярной вокальной музыке, являющийся частью музыкальной культуры многих народов мира. Владение этим сложным, техническим и эмоциональным вокальным приемом позволяет исполнителю самовыражаться, «играть со звуками», раскрывать глубину текста и передавать слушателю свои чувства. Целью данной статьи является раскрытие понятия «мелизматика», выявление ее основных характеристик и особенностей, ключевых моментов ее применения.

Ключевые слова: мелизм, вокальная мелизматика, эстрадный вокал, джазовый вокал, вокальный прием.

Для цитирования: Мирная Р. Р. Вокальная мелизматика как способ технической виртуозности певца // Вестник Восточно-Сибирского го-сударственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 89-95.

Mirnaya Raushania Rafisovna

VOCAL MELISMATICS AS A WAY OF THE SINGER'S TECHNICAL VIRTUOSITY

Melismatics is one of the most popular techniques in popular vocal music, which is part of the musical culture of many peoples of the world. Mastery of this complex, technical and emotional vocal technique allows the performer to express himself/herself, «play with sounds», reveal the depth of the text and convey the deep feelings to the listener. The purpose of the article is to reveal the concept «melismatics», identify its main characteristics and features, key points of its application.

Keywords: melism, vocal melismatics, variety vocals, jazz vocals, vocal technique.

Мелизматическое пение и мелизматика в разных видах были популярны в музыке мировых

религий (у католиков – аллилуйи, псалмовые стихи, респонсории и т.д., у православных –

евангельские стихиры); в музыке эпох (барокко, классико-романтического стиля) и современной поп-музыке. Термин «мелизматика» (от др.-греч. *melisma* – «песнь», «мелодия») обозначает способ распева текста, при котором на один его слог приходится много (четыре или больше) звуков мелодии. В основе мелизматики – пентатонический звукоряд (мажорный или минорный), состоящий из пяти основных нот и не содержащий в себе полутонов.

Мелизмом называют некое украшение исполняемого произведения, но не часть мелодии, а вокально-технический нюанс, не имеющий определенного ритма [1, с. 108]. Ученые выделяют два подхода в исполнении вокальной музыки: силлабический (каждый слог песни состоит из одной ноты) и мелизматический (один слог проходит через несколько звуков). Мелизматический подход распространен в различных видах музыки – от религиозной, арабской, африканской – до индийской, балканской, португальской и т.д.

В XX веке мелизматика распространялась в стилях западной музыки – джаз, блюз, рок-н-ролл, соул, ритм-энд-блюз – и использовалась как средство импровизации. Главным преимуществом мелизматики является уникальность способа самовыражения певца через импровизацию и передача эмоциональной нагрузки через музыкальное украшение, позволяющее транслировать глубину и смысл музыкального произведе-

ния. Развитию и популяризации западной мелизматики, той, которую мы ежедневно слышим на популярной эстраде, способствовали выдающиеся исполнители третьей четверти XX века – Стиви Уандер, Марайя Керри, Уитни Хьюстон и др.

Будучи явлением с ограниченными рамками – региональными и расовыми, мелизматика стала частью культурного экспорта США. В современной популярной музыке мелизмы стали легитимной частью исполнительского инструментария и дополнили привычные схемы преподнесения эстрадного материала [4].

Разновидностями мелизматики в современной музыке являются: *runs* – пробежки, разбежки (несколько нот, спетые от верхней к нижней или наоборот, в быстром ритмическом темпе с соблюдением рисунка такта); *riffs* – риффы (короткие повторяющиеся мотивы или фразы, придающие произведению особый ритм и характер); *curls* – завитки, локоны (спуск с высокой ноты вниз, возвращение к одной из нот тональности и снова спуск вниз); *loops* – петли, витки (возвращение к одной из нот и неоднократное ее утрирование наверху).

Очень часто современные мелизмы сопоставляются с привычной из классической музыки ornamentикой:

1. Форшлаг (от нем. *vorschlag*, от *vor* – «перед» и *schlag* – «удар») – мелодическое украшение, состоящее из одного или нескольких звуков, предшествующих

какому-либо звуку мелодии и исполняющееся за счет длительности последующего или предыдущего звуков. Обозначается мелкой нотой, записанной перед основной.

2. Трель (итал. trillare – дребезжать) – украшение, состоящее из быстрого чередования двух соседних нот, отстоящих на секунду, большую или малую.

3. Мордент (итал. mordente, букв. – «кусаящий острый») – мелодическое украшение, обозначающее чередование основного звука со вспомогательным, исполняется за счет длительности основной ноты.

4. Группетто (итал. gruppetto) – мелодическое украшение, исполняющееся за счет длительности основной ноты и состоящее из нескольких звуков (верхнего вспомогательного, основного, нижнего вспомогательного, основного).

В отличие от других музыкальных приемов и стилей, для мелизматики характерно использование множества переходов на один слог или долю; высокая техничность в исполнении долгих фраз, сложных переходов и манерных украшений; эмоциональная выразительность (сильные эмоции и глубокие чувства) через множество мелодических элементов; вариативность – через использование трелей, арпеджио, опеваний и других приемов в индивидуальном музыкальном стиле исполнителя.

Таким образом, среди характерных особенностей мелизматики

выделяются:

– высокая гибкость голоса и экспрессия – вокалист должен быть в состоянии контролировать свой голос и с большой точностью и скоростью исполнять безграничное количество нот и фраз, воплощая при этом музыкальную и эмоциональную идеи одновременно;

– техническая сложность (виртуозность) – хорошая техника и голосовой контроль являются базой для безошибочного выполнения простых и сложных мелизмов и имитации множества звуковых эффектов, используемых вокалистами;

– вариативность вокальных украшений в сочетании с другими вокальными приемами и техниками – проявление творческой индивидуальности певца в уникальности манеры исполнения с использованием специфических приемов.

Характер варьирования мелизматики зависит от: применения ее к коротким или длинным словам и фразам; от разнообразия голосовых регистров, интонаций, ритма и динамики; от организации сольных партий и коллективного пения; от стилистической принадлежности (от джаза до оперного пения); от индивидуальной интерпретации и способности к импровизации. Использование мелизмов в музыкальном произведении позволяет исполнителю подчеркнуть виртуозность и сверхвыразительность исполнительской техники. Вокальные пассажи, фигурации, фиоритуры

и тираты (разнообразные способы музыкальной орнаментики) и быстрота передачи звуков и мелодических фраз создают уникальный стиль исполнения в сочетании с другими вокальными приемами – вибрато, грув, вокал-фрай, субтон и т.д.

К техникам использования мелизматике относятся: *разделение слогов* (разделение слогов на несколько нот для большей экспрессивности и динамики); *модуляция голоса* (изменение высоты и тона голоса в разнообразных музыкальных эффектах); *ритмическая игра* (варьирование ритма в добавлении пауз и ускорении темпа для динамичности выступления); *импровизация* (внесение собственных вариаций и украшений, индивидуализирующих исполнение).

Мелизматические последовательности имеют двойственную природу: во-первых, в них заложены традиции классической барочной орнаментики (попытки нотации и анализа); во-вторых, необходимая импровизационность выступает как энергетическая сущность джазовых традиций [2, с. 260]. В виртуозных riffs и rups нашла свое отражение архаичная экмелика, когда звуки не имели определенной точной фиксированной высоты, характерной также для dirty-tone (грязных звуков) в джазовом вокале [3, с. 29].

По мнению О.П. Леурды, для мелодического интонирования мелизмов, собственно, как и для блюзовой музыки, свойственны элементы: «диатонические

полутоны, вращение вокруг определенного звукового центра, кварто-квинтовые взаимосвязи, полиритмия, отсутствие привычных европейскому уху гармонических тяготений» [5, с. 113]. Особой выразительной лексикой современной мелизматике характерны нисходящие хроматические пассажи, заниженные интонации, нарочитое фруллато, пение на низкой гортани, использование искусственно «темного» и глубокого звука [5, с. 114].

Безусловно, освоение техники мелизматике, виртуозности вокальных ходов и риффов требует много времени и труда, а также соблюдения некоторых условий:

1) «наслушанность» записей популярных мелизмов и попытка воссоздания их фраз (М. Керри, У. Хьюстон, К. Агилера, С. Уандер, А. Гранде, Беонсе, Д. Джей, Т. Келли, А. Кейс, А. Вилсон, Л. Левис, К. Бекхем, У. Смитт, Д. Нилсон, Д. Морган и др.);

2) изучение мелодики, ритмики и техники исполнения каждого элемента, т.е. разбор вокальных ходов и риффов;

3) постепенное добавление вокальных украшений в свои композиции – от простых к сложным;

4) ежедневная практика и регулярная тренировка мелизмов;

5) развитие профессионального мастерства с помощью занятий с опытным педагогом, тренером.

Развитие мелизматике в голосе зависит от *вокальной техники* (дыхание, артикуляция и

контроль над голосовыми связками дает качество исполнения мелизмов), *голосового диапазона* (расширение диапазона позволяет исполнять сложные и разнообразные мелизмы), *музыкальной грамотности* (развитие музыкальных навыков способствует правильной интерпретации мелизмов), *эмоциональности исполнителя* (развитие музыкальности и эмоциональности позволяет передавать смысл мелодии через мелизмы). Исполнение мелизматики предполагает максимальную подвижность гортани, владение твангом, регистрами и дыханием на опоре.

С мелизмами можно пересердствовать, как и с любым другим вокальным приемом, и поскольку мелизм — это мощное средство выразительности, использовать его нужно с умом — чрезмерное использование мелизматики отвлекает слушателя от

основной идеи музыкального произведения. Важно определить тонкую грань, чтобы исполнение музыкального произведения не превратилось в одну большую какофонию. Для этого следует ответить на несколько вопросов: не теряется ли смысл текста песни? Не теряется ли ее основная мелодия? Не становится ли песня монотонной и неинтересной? Не размываются ли эмоции в исполнении песни?

Мелизматика расширяет мелодический диапазон исполнителя и обогащает звучание музыки. Благодаря этому приему вокалист создает уникальный стиль исполнения и усиливает запоминание мелодии, что побуждает слушателя к глубокому погружению в музыку, способствует эмоциональному отклику, оставляя незабываемые впечатления и выделяя исполнителя среди других.

Список источников

1. Булкина Е. В., Царев Д. В. Формирование исполнительских компетенций (вокальной мелизматики) у студентов в музыкально-педагогическом колледже // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2021. Т. 20, № 4(161). С. 107-115.
2. Гемадиев Д. И. Предпосылки возникновения стилевой вокальной техники как феномена виртуозности в современном вокале // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2020. № 17. С. 258-266.
3. Жаркова О. С., Хорзеева Н. С. Исполнение мелизмов в пении: история, эволюция, эстрадно-джазовая специфика // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 24 апр. 2017 г.). Самара : Самар. гос. ин-т культуры, 2017. С. 24-29.
4. Леурда О. П. Вокальные мелизмы в процессах стилистического развития американской популярной музыки // Universum: филология и искусствоведение. 2019. № 10(67). С. 4-7.

5. Леурда О. П. Технические и исторические аспекты мелизмов в массовой музыке XX века // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 1(64). С. 112-115.

References

1. Bulkina E. V. Formirovanije ispolnitel'skikh kompetencij (vokal'noj melizmatiki) u studentov v muzykal'no-pedagogicheskom kolledzhe [Formation of performance competences of the students of the musical pedagogical college] // Uchjenyje zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo social'nogo universiteta [Scientific notes of the Russian state social university]. 2021. V. 20, № 4 (161). Pp. 107-115. [In Russ.].

2. Gemaddiev D. I. Predposylki vzniknovenija stilevoj vokal'noj tekhniki kak fenomena virtuoznosti v sovremennom vokale [Prerequisites of the stylistic vocal technique appearance in modern vocal] // Mezhtkul'turnoe vzaimodejstviye v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve [Intercultural interaction in modern musical educational space]. 2020. № 17. Pp. 258-266. [In Russ.].

3. Zharkova O. S, Khorzeeva N. S. Ispolnenije melizmov v penii: istoriya, evoljucija, estradno-dzhazovaja specifika [Performing melisms in singing: history, evolution, variety jazz specifics] // Professional'noye muzykal'noye iskusstvo v kontekste mirovoj kul'tury : materialy V Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Samara, 24 aprelya 2017 g.) [Professional musical art in the context of the world culture : proceedings of the V Intern. scient.-pract. conf. (Samara, 24 April 2017)]. Samara, 2017. Pp. 24-29. [In Russ.].

4. Leurda O. P. Vokal'nyye melizmy v processakh stilisticheskogo razvitija amerikanskoj populjarnoj muzyki [Vocal melisms in the processes of stylistic development of the American popular music] // Universum: filologija i iskusstvovedenije [Universum: philology and art history]. 2019. № 10 (67). Pp. 4-7. [In Russ.].

5. Leurda O. P. Tekhnicheskije i istoricheskije aspekty melizmov v massovoj muzyke XX veka [Technical and historical aspects of melisms in the mass music of the XX century] // Kul'turnaja zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2017. № 1(64). Pp. 112-115. [In Russ.].

Сведения об авторах

Мирная Раушания Рафисовна, доцент кафедры музыкального искусства, Казанский государственный институт культуры (Россия, г. Казань). ORCID 0000-0002-9645-1687, SPIN 2587-7070. Rushanka13@gmail.com

Information about the authors

Mirnaya Raushania Rafisovna, associate professor of the department of musical art, Kazan state institute of culture (Russia, Kazan city).
ORCID 0000-0002-9645-1687, SPIN 2587-7070. Rushanka13@gmail.com

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.12.2023;
одобрена после рецензирования: 22.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 20.12.2023;
approved after reviewing: 22.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 78.07-055.2(571.54)«20»

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-96-104

Коробенкова Марина Николаевна

НАДЕЖДА КАЗАКОВНА ПЕТРОВА КАК ПЕРВАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕВИЦА И ОСНОВАТЕЛЬ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ БУРЯТИИ

В статье предпринята попытка создания творческого портрета Надежды Казаковны Петровой – представительницы старшего поколения бурятских певцов и талантливого вокального педагога. Рассматривается ее путь на профессиональную сцену, произведен обзор оперного и камерного репертуара, выявлена роль в истории музыкальной культуры Бурятии.

Ключевые слова: Н. К. Петрова, Бурятский ордена Ленина государственный театр оперы и балета, декады бурятского искусства в Москве, музыкальная драма «Баир», опера «Энхэ-Булат-батор», песни бурятских композиторов.

Для цитирования: Коробенкова М. Н. Надежда Казаковна Петрова как первая профессиональная певица и основатель вокальной школы Бурятии // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 96-104.

Korobenkova Marina Nikolaevna

NADEZHDA KAZAKOVNA PETROVA AS THE FIRST PROFESSIONAL SINGER AND FOUNDER OF THE VOCAL SCHOOL OF BURYATIA

The article attempts to make a creative portrait of Nadezhda Kazakovna Petrova, a representative of the older generation of the Buryat singers and a talented vocal teacher. Her path to the professional stage is considered, the review of the opera and chamber repertoire has been made, and her role in the history of the musical culture of Buryatia is revealed.

Keywords: N.K. Petrova, Buryat Order of Lenin State Opera and Ballet Theater, decades of the Buryat art in Moscow, musical drama «Bair», opera «Enkhe-Bulat-Bator», songs of the Buryat composers.

Культурная память Бурятии хранит имена многих деятелей искусства – писателей, драматургов, художников, артистов драматического и музыкального театров. Драгоценны имена творцов, стоящих у истоков профессионального искусства республики. В ряду пионеров бурятского музыкального театра – имена Бадмы Балдакова, Абида Арсаланова, Ивана Батурина, Тараса Карпова, Шарыпа Короткова, Клавдии Гомбоевой-Языковой, Веры Лыгденовой. Их искусство явилось фундаментом дальнейшего успешного развития музыкального театра Бурятии.

Особое место в этом славном ряду принадлежит солистке Бурятского государственного театра оперы и балета, народной артистке РСФСР Надежде Казаковне Петровой – героине первой декады бурят-монгольского искусства в Москве. Она с успехом участвовала и во второй декаде, став первой исполнительницей многих оперных партий. Не менее значимые сферы ее деятельности – камерное пение и педагогика: обладая широким оперным и камерным репертуаром, она создала женскую вокальную школу Бурятии, открыв дорогу на оперную сцену певицам, составляющим гордость бурятского исполнительского искусства.

Путь в профессиональное искусство Н. К. Петровой был типичен для первого поколения национальной творческой интеллигенции, многие представители которого станут в будущем выдающимися деятелями бурятского искусства. Родилась Надежда 15 июня

1919 года в селе Шаралдай Боханского района Иркутской области. в семье потомственных крестьянско-отоводов [1]. В середине 1920-х гг. со всех концов Бурят-Монгольской АССР в Верхнеудинск съезжалась талантливая молодежь, обучающаяся сначала в кружках самодеятельности, а с 1929 г. – в музыкально-театральной студии, на базе которой в 1931 г. был открыт техникум искусств.

Н. Петрова обучалась на театральном отделении техникума, что стало основой ее умения проникать в характер исполняемых персонажей, определило свободу сценического поведения. Наряду с драматическим даром Надежда обладала красивым голосом и природным музыкальным слухом, что послужило причиной ее приглашения к участию в работе над первым произведением национального музыкально-сценического искусства – музыкальной драмой Павла Берлинского «Баир» на текст Гомбо Цыдынжапова и Аполлона Шадаева по мотивам народных преданий.

Надежде Петровой, тогда еще студентке, было поручено исполнение заглавной женской партии Красавицы Булган. Премьера произведения, написанного в 1937 г. и посвященного 15-летию Бурят-Монгольской АССР, состоялась 6 июля 1938 г. Успех спектакля показал, что театр справляется с освоением музыкально-сценического искусства, и появляется возможность преобразования драматического театра в театр музыкальный. 20 декабря 1939 г. Президиум

Центрального исполнительного комитета Бурят-Монгольской АССР опубликовал постановление о реорганизации национального драматического театра в музыкально-драматический театр. Н. Петрова стала его солисткой.

Творческий рост театра обусловил решение Совета народных комиссаров СССР от 2 октября 1939 г. о проведении в Москве декады бурят-монгольского искусства. Руководством театра была предпринята масштабная работа по расширению состава хористов и оркестрантов, повышению исполнительского мастерства всего коллектива. В связи с этим стало возможным усложнение музыкального материала музыкальной драмы и приближение его к жанрово-стилистической структуре оперы – создание второй редакции «Баира». Если музыка первой редакции была основана на цитировании и обработке бурятских народных песен при преимущественном сохранении их структуры, то вторая редакция была обогащена сложными оперными формами – ариями и речитативами. Задачи, вставшие перед исполнителями, конечно, усложнились, но все трудности были успешно преодолены. Столичная критика отмечала удачное исполнение Н. Петровой роли Булган и Ш. Коротковым – роли охотника Баира.

К показу на декаде была создана и полномасштабная национальная опера. По предложению правительства Б.-М. АССР автором музыки стал уральский композитор Маркиан Фролов, а либретто

по улигеру «Шоно-батор» написал молодой драматург Намжил Балдано. Фролов использовал широкий диапазон оперных выразительных средств, но при этом учитывал индивидуальные возможности исполнителей. Так, сложные в вокальном и исполнительском отношении партии он поручил Надежде Петровой, Ивану Батурину, Бадме Балдакову. Н. Петрова исполняла центральную женскую партию, создав трогательный образ Арюун-Гоохон.

Декада открылась 20 октября 1940 г. оперой Маркиана Фролова «Энхэ-Буллат-Батор». Столичные газеты писали: «Спектакль – подлинный триумф бурят-монгольских артистов» [2, с. 19]. Много теплых слов было сказано о ведущих исполнителях. В исполнении Н. Петровой отмечали красоту тембра, экспрессию, достоверность сценического образа. В газете «Известия» от 22 октября 1940 г. подчеркивалось, что молодая певица «полна подлинного артистического обаяния». Московская газета «Театральная неделя» отмечала: «...Петрова – одна из талантливейших молодых певиц театра... У нее великолепное лирическое сопрано большой звучности... Голос Н. Петровой сулит ей прекрасное будущее оперной актрисы»...» [1]. Восхищённый пением и игрой Н. Петровой Фролов подарил певице свою фотографию с надписью: «Моей чудесной Арюун-Гоохон – талантливой артистке и певице от благодарного автора».

Постановка «Баира» также

имела большой успех на декаде. Взыскательным московским слушателям очень понравилась Н. Петрова, «создавшая обаятельный в своей нежной простоте образ Булган. У Н. Петровой звучный, чистый голос, которым актриса владеет легко и свободно. Выразительность пения она сочетает с проникновенной сценической игрой, достигающей в драматических эпизодах большой силы» [1].

Успех музыкально-драматического театра был высоко оценен: Указом Президиума Верховного Совета СССР театр был награжден Орденом Ленина, ордена и почетные звания получили многие бурятские писатели, композиторы, художники, драматические актеры. Главный режиссер театра Г. Цыдынжапов стал народным артистом СССР. Орденов Трудового Красного Знамени были удостоены М. Фролов, Н. Балдано, Н. Петрова. Двадцатилетняя певица стала ведущей солисткой Первой декады бурят-монгольского искусства. На правительственном приеме в Кремле И. В. Сталин назвал начинающую певицу «восточным соловьем».

В годы Великой Отечественной войны Надежда Петрова в составе концертной бригады бурятских артистов выступала на Белорусском фронте, исполняя любимые народом песни и популярные арии из опер.

Прекрасное начало сценической карьеры окрылило певицу, дав силы преодолевать трудности в освоении классического репертуара. Еще в дни декады был поднят вопрос о дальнейшем

профессиональном образовании молодых певцов. Война отодвинула осуществление этого плана до 1946 г., когда Московская консерватория открыла специальные музыкальные курсы. В Москву поехали 14 молодых бурятских артистов: Н. Петрова, К. Гомбоева-Языкова, В. Лыгденова, Б. Балдаков, А. Арсаланов, Л. Линховоин. В ГИТИС занимались Ц. Шагжин и Н. Гармаева, во МХАТ проходил режиссерскую стажировку Г. Цыдынжапов. Непродолжительное обучение позволило Н. Петровой исполнять ведущие партии классического оперного репертуара.

За десятилетие творческой деятельности с 1939 по 1948 гг. бурятский музыкально-драматический театр достиг того уровня, который позволял перейти к организации собственно музыкального театра. Поэтому в 1949 г. национальный музыкально-драматический театр был разделен на два театра: драматический и театр оперы и балета.

Обучение молодых певцов, в числе которых были Надежда Петрова, Дина Кыштымова, Вера Лыгденова, Лхасаран Линховоин, Владимир Манкетов, продолжилось в Ленинградской консерватории. Надежда Петрова училась в классе Таисии Андреевны Докукиной. После окончания консерватории в 1954 г. в коллектив родного театра влилась профессионально подготовленная молодежь, что существенно обновило звуковой мир спектаклей. Хорошей школой овладения сложным материалом стали для Н. Петровой роль

Антониды в опере «Иван Сусанин» М. Глинки, партии в операх «Мазепа» П. Чайковского, «Дубровский» Э. Направника.

Испытанием зрелости певицы и всего театра стала постановка оперы К. Корчмарёва «Дитя радости» весной 1955 г. Написанная по мотивам китайской музыкальной драмы «Седая девушка» Хэ Цзин-Чжи и Дин И, опера была посвящена теме освободительной борьбы китайского народа. Центром драмы являлась история трагической судьбы Си Эр, роль которой исполняла Н. Петрова. Плодотворная работа театра отмечалась и слушателями, и критиками. Писатель Африкан Бальбуров и композитор Баудоржа Ямпиллов в рецензии на спектакль отмечали: «Одно дело, когда театр работает над партитурой известного оперного произведения. В этом случае к услугам постановщика, дирижёра, вокалистов – большой опыт, накопленный за многие годы лучшими театрами страны. Иное положение, когда театр берётся за произведение новое, ещё не испытанное временем» [2].

Репертуар Н. Петровой расширялся ведущими партиями русской, зарубежной и советской классики: Марфа в опере «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, Снегурочка в одноименной опере Н. Римского-Корсакова, Наташа в опере А. Даргомыжского «Русалка», Татьяна в опере «Евгений Онегин» П. Чайковского, Мадам Баттерфляй в опере «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини, Маргарита в опере «Фауст» Ш. Гуно. Новые стилистические задачи поставили оперетта

«Веселая вдова» Ф. Легара (партия Валентины) и главная роль Тани в одноименной опере Г. Крейтнера.

В классическом репертуаре одной из вершин творчества Н. Петровой явилась партия Иоланты в одноименной опере Чайковского. «Я понимала эту оперу, – вспоминала певица, – как музыкальную драму. В ней все можно почувствовать без слов, обо всем говорит сама музыка» [3]. Певица сумела показать развитие характера героини от почти детской наивности к пробуждению чувства любви и желанию прозреть, увидеть красоту мира.

Высоко было оценено выступление Н. Петровой в «коронной» партии лирического сопрано – партии Татьяны в опере «Евгений Онегин» П. Чайковского. «Удивительно пушкинский» (так отмечалось в рецензии) внешний облик, поэтичность пения, мечтательная углубленность заставляли вспомнить известные строки: «задумчивость – ее подруга от самых колыбельных дней»...

Автор книги о бурятском оперном театре П. Гуревич отмечал многогранность эмоционального диапазона Надежды Петровой: «Есть особое обаяние, которым проникнуто ее творчество. Оно в том тонком и удивительном сочетании лиризма и героики, мягкости, трепетности и твердости, которое свойственно всем ее героиням» [4].

С именем Надежды Петровой связано рождение бурятской национальной оперы, ведь она явилась первой исполнительницей партий

в первых произведениях музыкального театра, причем ведущие женские партии были написаны специально для неё.

Надежде Казаковне было поручено исполнение ведущих партий в операх Б. Ямпилова, Д. Аюшеева, Л. Книппера. Это партии Нансалмы в опере Б. Ямпилова «У истока родника», Номин в опере Д. Аюшеева и Б. Майзеля «Побратимы», Маши в опере Д. Аюшеева «Братья», Наи в опере Л. Книппера «На Байкале», Мэдэгмаши в опере С. Рязова «У подножия Саян».

Партия Нансалмы в опере «У истока родника» – одна из творческих удач Петровой. Слушателям особенно запомнилась песня Нансалмы с хором, в которой героиня выражает свои душевные переживания по поводу мнимой «измены» ее возлюбленного. Скорбно лился по прихотливым изгибам мелодии голос Нансалмы, словно стоны были слышны в сопровождении хора.

Начав свой творческий путь с произведений национального репертуара, Н. Петрова с успехом представила их на обеих декадах бурятского искусства в Москве. Выступление бурятских артистов на второй Декаде было отмечено присвоением ведущим мастерам почётных званий: народным артистом СССР стал Л. Линховоин, народными артистами РСФСР – Л. Сахьянова, Б. Балдаков, Н. Петрова, заслуженными артистами РСФСР – П. Абашеев, А. Арсаланов, В. Манкетов, В. Лыгденова.

За 30 лет работы в театре Н.

Петровой создано более 20 ярких образов в русских, западноевропейских, бурятских операх. Она обладала красивым лирическим сопрано большой силы, сценическим обаянием, выразительной внешностью, особой грацией и женственностью. Не случайным поэтому стало отражение её образа на потолочном панно в зрительном зале Бурятского театра оперы и балета.

В одной из рецензий голос Н. Петровой характеризовался с особенной теплотой: «Этот голос невозможно слушать без волнения. Сильный, подвижный и своеобразно окрашенный, он полон лирического обаяния и подлинной поэзии. Даже в обычной разговорной речи голос замечательной бурятской певицы радует слух» [5].

Надежда Казаковна выступала не только в оперном, но и в камерном репертуаре. Она пела русскую и зарубежную романсовую классику, советскую музыку, вокальные миниатюры композиторов Бурятии. Ее интерпретации были свойственны простота, тонкость и проникновенность. Вспоминается экспрессивное звучание ее голоса в ариях и канцонах старых мастеров бельканто, передача славянской мягкости музыки А. Дворжака, патетика в сочинениях Д. Мейербера. Драматизм и мудрая простота отражены в песнях Ф. Шуберта.

Пела Н. Петрова и современную музыку. Особенно впечатляло ее исполнение романсов и песен современного бразильского композитора Эйтора Вила-Лобоса.

В национальный камерный репертуар певицы вошли сочинения

всех профессиональных композиторов республики и многих композиторов-песенников. Н. Петрова всегда с искренним увлечением пела романс «Тебе» Д. Аюшеева, «Песню о любви» Б. Ямпилова, «Колыбельную» Ж. Батуева, песни Ч. Павлова, Б. Цырендашиева. О музыкальном языке Б. Ямпилова певица говорила: «Бау Базарович Ямпиллов – мой любимый композитор. Я люблю его чудесные романсы, душевную, мелодичную оперную музыку. Она полна прелести наших народных бурятских напевов, близка им по духу» [3].

Вклад народной артистки РСФСР Надежды Казаковны Петровой в становление и развитие бурятского музыкального искусства включает не только исполнительское искусство, но и педагогическую деятельность, подарившую музыкальной сцене Бурятии многих замечательных артистов. С ее именем связан расцвет бурятской вокальной школы.

Секретами вокального мастерства Надежда Казаковна делилась с 1960-х гг. В 1969 г. приказом по Министерству культуры Бурятской АССР солистка оперы Н.Петрова была переведена на преподавательскую работу в Музыкальное училище имени П. И. Чайковского, где возглавила вокальное отделение. Редкое педагогическое мастерство Н. К. Петровой дополняли ее доброжелательность и искреннее внимание к проблемам учениц. За 33 года она вырастила несколько поколений певцов, прославивших республику.

Ее класс сольного пения стал настоящей мастерской – мерилom качества вокальной педагогики.

Вокальному мастерству у талантливого педагога обучались солисты оперы, лауреаты Международных и Всероссийских конкурсов: народная артистка СССР Галина Шойдагбаева, заслуженная артистка России Ольга Аюрова, заслуженная артистка России Валентина Цыдыпова, заслуженная артистка России Татьяна Шойдагбаева, заслуженная артистка России Билигма Ринчинова, народная артистка Республики Бурятия Эржена Базарсадаева, народная артистка Республики Бурятия Марина Коробенкова, заслуженная артистка Республики Бурятия Туяна Дамдинжапова, заслуженная артистка Республики Бурятия Вера Васильева, Эржена Цыдынжапова, Туяна Зориктуева. Их творческие успехи – дань мастерству Надежды Казаковны Петровой.

В судьбе Надежды Казаковны Петровой отразилась история становления национальной вокальной школы и бурятского музыкального театра. Имя Почётного гражданина Республики Бурятия Надежды Казаковны Петровой входит в число самых ярких имен в истории музыкальной культуры Бурятии. Память об этом многогранном человеке, замечательной певице, представительнице старшего поколения бурятских певцов и талантливом вокальном педагоге живёт в сердцах преданных поклонников её вокального и педагогического таланта.

Список источников

1. Надежда Петрова // Кино-Театр.РУ. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/334848/bio/?ysclid=lpuvhscpbk805471999> (дата обращения: 13.11.2023).
2. Куницын О. Музыкальный театр Бурятии. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1988. 256 с.
3. Петрова Н. К. «Мои 90 лет» [воспоминания]. Улан-Удэ : Домино, 2009. 72 с.
4. Гуревич П. Оперный театр Бурятии. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1964. 142 с.
5. Куницын О. 15 июня исполняется 100 лет со дня рождения Надежды Петровой! // Бурятский театр оперы и балета : сайт. URL: <https://uuopera.ru/15-iyunya-ispolnnyaetsya-100-let-so-dnya-rozhdeni/?ysclid=lpuvrs9pj8690161299> (дата обращения: 13.11.2023).

References

1. Nadezhda Petrova [Nadezhda Petrova] // Kino-Teatr. RU [Cinema-Theater. RU]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/sov/334848/bio/?ysclid=lpuvhscpbk805471999> (13.11.2023). [In Russ.].
2. Kunitsyn O. Musykal'nyi teatr Burjatii [Musical theater of Buryatia]. Ulan-Ude, 1988. 256 p. [In Russ.].
3. Petrova N.K. Moi 90 let» [vospominaniya] [My 90 years [memories]. Ulan-Ude, 2009. 72 c. [In Russ.].
4. Gurevich P. Opernyj teatr Burjatii] [The opera theatre of Buryatia]. Ulan-Ude, 1964. 142 p. [In Russ.].
5. Kunitsyn O. 15 ijunya ispolnjaetsja 100 let so dnja rozhdenija Nadezhdy Petrovoj! [Nadezhda Petrova marks the 100th anniversary of her birth on 15 June] // Burjatskij teatr opery i baleta : sait [The Buryat theatre of opera and ballet : site]. URL: <https://uuopera.ru/15-iyunya-ispolnnyaetsya-100-let-so-dnya-rozhdeni/?ysclid=lpuvrs9pj8690161299> (13.11.2023).

Сведения об авторах

Коробенкова Мария Николаевна, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ), mnkor64@mail.ru

Information about the authors

Korobenкова Maria Nikolaevna, associate professor of the department of choral conducting and vocal art, East Siberian state Institute of culture (Russia, Ulan-Ude city), mnkor64@mail.ru

Вестник ВСГИК. 2023. № 4(28).

Дата поступления рукописи в редакцию: 15.12.2023;
одобрена после рецензирования: 22.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 15.12.2023;
approved after reviewing: 22.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 745/749:294(571.54)

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-105-121

Жамбаева Туяна Иннокентьевна

ЗНАЧЕНИЕ ИВОЛГИНСКОГО ДАЦАНА В СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИЙ БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА БУРЯТИИ

В данной статье рассматривается роль Иволгинского дацана в сохранении художественных традиций бурятского буддийского искусства. Описаны значительные произведения танка, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, которые находятся в дацане. Приводятся данные, собранные в ходе производственных практик студентов Восточно-Сибирского государственного института культуры, занимающихся росписью декоративных деталей строящегося главного храма. Отмечается актуальность поисков новых художественных решений в создании облика буддийского бурятского главного храма; перспективы взаимодействия религиозных институтов с учреждениями светского образования и различными творческими профессиональными сообществами.

Ключевые слова: буддийское искусство, декоративная роспись, Иволгинский дацан, студенческая практика, художественные традиции.

Благодарность. Статья опубликована в рамках проекта «Философия и искусство буддизма в современном мире» с использованием гранта, предоставленного Фондом содействия буддийскому образованию и исследованиям.

Для цитирования: Жамбаева Т. И. Значение Иволгинского дацана в сохранении традиций буддийского искусства Бурятии // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 105-121.

Zhambaeva Tuyana Innokentyevna

SIGNIFICANCE OF THE IVOLGINSKY DATSAN IN PRESERVING THE TRADITIONS OF THE BUDDHIST ART OF BURYATIA

The article considers the role of the Ivolginskydatsan in the preservation of the artistic traditions of the Buryat Buddhist art. The samples of the significant works of tanka, sculpture, decorative and applied crafts, found in the

datsan, are given. The data collected during the practical training of the students of East Siberian state institute of culture engaged in painting decorative details of the main temple under construction are presented. The actuality of the search for new artistic solutions in creating the appearance of the main Buddhist Buryat temple; the perspectives of interaction of the religious institutions with those of secular education and different creative professional communities are noted.

Keywords: Buddhist art, decorative painting, Ivolginsky datsan, students' practice, artistic traditions.

Для анализа исторических предпосылок, в ходе которых формируются традиции бурятского буддийского искусства, особенно ценны записи путешественников и ученых, непосредственно наблюдавших будни бурятских монастырей. «Первые упоминания о буддизме в донесениях русских служилых людей датированы 1647 годом. В путевом дневнике Николая Спафария отмечено, что ему встречались «юрты лабины» между р. Хилок и Селенгинским острогом. Упоминание относится к 70-м гг. XVII в.» [7, с. 15]. К наиболее ранним научным сведениям о бурятских юртовых храмах и дацанах, собранных в ходе экспедиций Российской Академии Наук, приводит академик П.-С. Паллас. Так, о Цугольском и Гусиноозерском дацанах находятся сведения в его сочинении «Путешествие по разным провинциям Российского государства». Благодаря бурятским летописям, а также сведениям путешественников по Забайкалью, мы можем судить об облике и интерьере деревянных бурятских храмов, которые к сер. XIX в. были перестроены. На рубеже XIX-XX вв. благодаря деятельности Русского географического общества (РГО) был собран материал по дацанам

Забайкалья; в 1914 г. вышли много-томные издания Восточно-Сибирского отдела и Западно-Приамурского отдела РГО «Азиатская Россия» раздел «Записки Западно-Приамурского отдела РГО», своего рода первая энциклопедия о малочисленных народах, проживающих на окраинах России. Среди изданий РГО труд востоковеда, профессора А.М. Позднеева «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии» (Записки Императорского русского географического общества по отделению этнографии, 1887). В работе представлены подробности образа жизни монгольского духовенства, начиная от структуры монастырей и типов храмов до предметов ритуала; каждый предмет автор рассматривает с точки зрения материала, технологии, символики, исторических сведений о происхождении.

В 1926 г. выходит статья «Забайкальские дацаны» индолога, доктора филологических наук А.П. Баранникова, по итогам экспедиции в Агинском, Цугольском, Гусиноозерском, Иройском, Ацайском дацанах. В статье автор подробно описывает интерьер бурятских буддийских храмов, приводит термины: названия ритуальных

предметов, настенных украшений; составлен подробный перечень наименований алтарных скульптур. В 1927 г. по решению Бурят-Монгольского ученого комитета (1922-1929) была отправлена научно-исследовательская экспедиция в Эгитуйский дацан. Итогом ее работы стал материал под названием «Об искусстве бурятских дацанов» Р.С. Мырдыгеева, П. Дамбинова (Солбонэ Туя). Данный материал является по сути искусствоведческим описанием стилистических черт бурятских храмов с анализом деталей ордерной системы, приведением терминов архитектурных деталей, орнаментов. Особую ценность приобретают исследования ученых, изучающих традиционную бурятскую культуру и бурятские дацаны в условиях гонений на религию, репрессий 1930-х гг., например, полевые записи Г.-Д. Нацова (1901-1942) и др.

Сегодня в контексте возрождения и укрепления буддийской культуры и искусства, в республике продолжает расти исследовательский интерес к бурятским дацанам. Будучи многогранным явлением, бурятские буддийские монастыри включают целый спектр теоретических и практических вопросов, необходимость проведения междисциплинарного комплексного подхода в исследованиях. С течением времени дацаны становятся центрами образования, просвещения, медицины, религиозного искусства, местом проведения народных празднеств. Учение Будды укрепляется и распространяется посредством художествен-

ных форм, визуальным языком искусства. В сер. XIX в. в дацанах складываются строительные, художественные артели, издаются книги; создаются танка, алтарная скульптура и украшения, ритуальные атрибуты, музыкальные инструменты, мебель; в качестве подношений миряне шьют *олбоки* (тиб.), накидки и текстильные храмовые украшения: *баданы*, *жалцаны*, *лабри* (тиб.).

Формирование бурятской школы танка и деревянной алтарной скульптуры с привнесением народного фольклорного мироощущения, наполнило храмовое пространство произведениями бурятских лам-*зурагчинов* (бур., монг.). В тесном синтезе идет развитие разных видов буддийского искусства, как отражение высокого проявления духовной силы бурятского духовенства стало проведение мистерий Цам. Сложнейший хурал, в котором необходимо было участие лам высшего ранга, а символика визуальных средств требовала различных знаний в области папье-маше, вышивки, росписи для изготовления церемониальных масок, атрибутов, шитья костюмов и символики цвета; изготовлением музыкальных инструментов для звучания дацанского оркестра.

Буддийские храмы прошли динамичное развитие от кошмовых юрточных храмов до трёхъярусных цокчинов и архитектурных монастырских ансамблей. Если двухъярусные храмы повторяли в планировке проекцию древней диаграммы мандала, то трёхъярусные храмы и храмы типа цононов

ориентируются на центр мандалы – гору Сумеру. В то же время проекция буддийской диаграммы Вселенной воплотилась в создании архитектурных ансамблей бурятских дацанов второй пол. XIX в., своего рода хото-мандал. Опираясь на опыт духовных метрополий, буддийских монастырей в Тибете и Монголии, в Забайкалье распространяется тип храма, стилистически ориентированный на тибетскую и китайскую архитектуру. Но уже с первых стационарных сооружений очевидно, что бурятские буддийские храмы по своей планировке и объемно-пространственной композиции имели собственное своеобразное региональное пластическое решение.

Бурятские храмы отличались стройными пропорциями, изящным силуэтом уменьшающихся ярусов. Конструктивная ясность сочеталась с проработкой декоративных деталей. Характерными чертами бурятских храмов стали изогнутый силуэт крыш, напоминающий систему доу-гун, многоярусные, пышные резные ворота на южной стороне монастырей, словно восточные триумфальные арки *пайлоу* (кит.); исторические события повлияли на заимствования черт русского зодчества, выразившихся в наличие входа-тамбура, оконных ставен, стремлении к явно выраженной вертикальной оси трехъярусных цокчинов, а также высокой алтарной стене, отделяющей собственно алтарь от молебного зала.

Со временем выработались правила расположения декора-

тивных деталей в композиционной структуре храма: вход-портик, двери, оконные сандрики, углы крыши, окружные галереи, завершение кровли. Именно деревянная резьба и роспись архитектурного декора стали характерной особенностью облика бурятских храмов. Дацанская полихромия отражает эстетику красоты, создаваемую для «дома божества», народную любовь к цветовым контрастам, которая созвучна с насыщенными красками окружающего степного ландшафта, пропитанного ярким солнцем. Таким образом, в исследовании региональных черт в искусстве бурятских дацанов, один из вопросов связан с выявлением народного компонента в бурятском буддийском искусстве.

Первые бурятские иконописцы (последней трети XVIII в.) в основной своей массе были выходцами из крестьянской среды. До формирования стационарных монастырей, тибетские и монгольские образцы иконописи перерабатывались в условиях относительной свободы: ранние иконы обобщенно статичны, без декоративной и орнаментальной перегрузки, но цветовое решение дает множество неповторимых вариаций, поражающих тонкой и сложной живописностью, которая возникла на основе местной переработки тибетской и монгольской иконы XVI-XVII вв.» [3, с. 246]. В дальнейшем художники развивают свое мастерство, и на смену простоте и наивности приходит более зрелое исполнение, новый уровень мастерства позволяет более подробно

выписывать детали на изображениях и использовать декоративные эффекты оформления. При этом тяга к народной интерпретации проявлялась с новой силой. К.М. Герасимова, рассуждая о характере бурятского изобразительного искусства, писала: «...нас интересует изображение бытовых сюжетов, событий реальной земной жизни в творчестве иконописцев. ... В этой области проявились проблески народного творчества, художественного познания внешнего мира», и далее, автор подчеркивает, что именно «эта реалистическая струя пульсирует в буддийском искусстве с древнейших времен, начиная с Индии. Иконография буддизма и ламаизма, несмотря на всю свою каноническую традиционность, в известной мере подчинялась нормам национальной эстетики, отражала специфику национальной культуры» [3, с. 238].

Особенно яркими примерами в этом плане являются буддийские образы и сюжеты свободные от строгого буддийского канона, например, с изображением Белого старца, группы животных на сюжет притчи «Четверо дружных», изображение Коня-удачи или *Хийморин* и др. буддийские сюжеты, переосмысливались народными мастерами, наделялись явными этническими бурятскими чертами, близким и узнаваемым родным пейзажем, жанровыми подробностями повседневного быта, элементами народного костюма и украшений. Данная манера рисования повседневной народной жизни, основанной на технологии и приемах

иконографии в первой трети XX в., получила название *буряад зураг* (бур. *бурятский рисунок*), по аналогии с термином *монгол зураг*, уходящим своими корнями в буддийскую живопись и народные декоративные приемы. Скульптор, потомственный дархан З.Д.-Н. Дугаров (1965-2023) на вопрос, что такое *буряад зураг*, ответил: «Это отражение внутреннего мира бурята. ... термин говорит об особом стиле, живописной школе. Термин появился по аналогии с «монгол зураг», возникшем в начале XX века в период получения независимости Внешней Монголии, и связан с относительно недавним процессом самоидентификации бурят в качестве этноса. ... В Бурятии термин *буряад зураг* появляется в период социализма, после прыжка из неоформившегося феодализма через революцию, в индустриальное социалистическое общество, переходящее в капиталистическое, из архаичного мира в современный» [4].

Художественные приемы, опираясь на буддийскую иконографию, находят отражение в жанровых сюжетах со сценами повседневной жизни. В построении применяется композиции рассеянная перспектива, локальные цвета, при этом цветовая гамма подобрана тонко, а контрастные цвета гармонируют; ведущую роль играет контурный рисунок с плавной мелодичной игрой линий. Характер изображаемого подчеркивается мягким цветовым звучанием насыщенных, но в тоже время матовых минеральных красок или

темперой. В процессе возрождения буддийских традиций в кон. XX в. стиль *бураад зураг* представлен не только станковыми работами, но и мебелью, текстилем и др. На протяжении двух веков формировалось бурятское искусство, перерабатывая буддийские сюжеты, символику, образы. В тесном синтезе образцов буддийского искусства и народного художественного мышления, происходило его становление. Буддийское художественное наследие «красной нитью» проходит сквозь творчество народных мастеров-ювелиров и профессиональных художников.

В современных условиях необходим вектор взаимодействия религии с наукой, образованием, творческими профессиональными сообществами. Изучение буддийского бурятского декоративно-прикладного искусства нуждается в комплексном междисциплинарном подходе, объединяющем буддологию, этнографию, историю, филологию, искусствоведение. Сегодня искусство дацанов продолжают привлекать исследователей своей многоплановостью и перспективами актуальных вопросов, отвечающим вызовам современности.

Значительна роль Иволгинского дацана в контексте развития буддийского искусства Бурятии. Основанный после репрессий 1930-х гг., Иволгинский дацан стал связующим звеном дореволюционной эпохи и современности. В 1944 г. в Совет по делам религиозных культов поступило 67 обращений верующих из разных районов Бурятии об открытии буддийских

храмов. На все заявления верующих был получен отрицательный ответ. Но в мае 1945 г. Совет Народных Комиссаров БМАССР издал постановление об открытии буддийского храма «Хамбинское сумэ» в улусе Средняя Иволга, с определенным количеством лам и графиком проведения четырех хуралов из семидесяти [6, с. 42]. Важным организационно-правовым событием стал Съезд буддистов Восточной Сибири в 1946 г. и избрание XVII Пандито Хамбо ламы Лубсана Нимы Дармаева. Были трудности с определением местности под строительство. Первоначальное место было выбрано по народной примете: когда ламы поехали искать место, то они хотели подъехать ближе к горе, но белая кобыла одного из наездников остановилась и легла. На этом месте в окрестностях Ошор-Булаг и был установлен будущий дуган, по сути, это был дом, приобретенный на средства верующих. 11 декабря 1945 г. Иволгинский дацан под названием «Хамбинское сумэ» был открыт. Здание сумэ (монг.) сохранилось и действует по сей день – это здание Чойра дуган. Еще в 1950-е гг. для главного храма было построено двухъярусное здание, тогда здание сумэ отошло факультету философии, то есть Чойра дугану. В 1970 г. началось строительство трехъярусного главного храма. В помещении двухъярусного храма разместился Деважин дуган. В целом в 1970-е гг. формируется основное планировочное ядро архитектурного ансамбля Иволгинского дацана.

В планировке ансамбля Иволгинского дацана заложена идея *хото-мандала* (монг., санскр.) или город-мандала. Известно, что мандала – это основополагающее, космологическое, религиозно-философское понятие в буддизме. Архитектурный ансамбль Иволгинского дацана представляет планировку своеобразного небесного города с главным соборным храмом в центре и, расположенными по сторонам света дуганами: Сахюусан, Чойра, Джуд, Майдари, Деважин, Зеленой Тары, Арьябалы, Гунриг, дворца Хамбо ламы Даша Доржо Итигэлова. В центральной части дацана находится оранжерея с деревом Бодхи, субурганы Будды медицины (бур. Отошо), ступа с прахом Хамбо ламы Еши Доржи Шарапова (1892-1963), ступа памяти лам Иволгинского дацана «Чойпрун Чоден», ступа «Балдан Брейбун». Здесь же на территории дацана находятся дома для лам, здание Буддийского университета им. Д.Д. Заяева. Необходимо отметить, что каждый дуган наделен художественным обликом, отмеченным печатью времени, но при этом все сооружения объединены единой планировкой, системой орнаментальных деталей архитектурного декора. Таким образом, архитектура Иволгинского дацана продолжает традицию архитектурных ансамблей бурятских дацанов, сложившуюся в сер. XIX в., по составу, расположению, объемной композиции зданий и архитектурно-декоративным деталям.

На ход строительства главного храма, построенного в 1970-х гг.,

повлиял облик цокчина Тамчинского дацана. В частности, в процессе планировки и строительства велись консультации с Ойдопом Лубсановым, бывшим ламой Тамчинского дацана. «Объемно-пространственная композиция главного храма по традиции символизировала гору Сумеру или центр мандалы. В плане храм приближен к компактному квадрату 27×23 м. Внутреннее пространство условно делится на тамбур, молебный зал и алтарную часть. Рядами колонн пространство молебного зала делится на три продольных нефа, центральный и два боковых. Этому делению соответствуют три входные двери. Центральный ряд занимают сидения для лам, боковые нефы служат для кругового движения верующих: от входа, к алтарю, вдоль алтаря и обратно» [2, с. 55]. Концентрическому движению подчинена композиционная структура, она создается за счет круговых галерей, четырех портиков или тораны т.н. выходов во Вселенную, а также за счет внутреннего кругового движения по часовой стрелке. Ориентиром для алтаря служила легендарная страна Шамбала, в направлении севера. Внутренность буддийского храма представляется горой Меру, а завершение храма олицетворяется с дворцом божества – Идама.

Диаграмма *мандалы* (санскр. круг) – буддийской модели мира, сакральной схемой Вселенной, служит основой при проекции трехмерных объектов: храма, скульптуры, субургана и двухмерных произведений как танка.

Манда́ла связа́на с мировоззренческими принципами добуддийских традиций, сформировавшихся в брахманизме, индуизме, джайнизме. Древние описания модели Вселенной и ее центра горы Сумеру стали по существу основой для плана и объемной композиции буддийского храма, которая распространилась на территории индо-буддийского ареала. В тантрическом учении Будда или Ади-Будда представлен в виде космического тела. Суть учения состоит во взаимосвязи Вселенной и человека, в возможностях их взаимовлияния. О проекции человеческой фигуры в позе лотоса на архитектурную композицию писали: Т. Буркхардт, Х. Аргулес, К.М. Герасимова, И.И. Соктоева. Вот фрагмент из медицинского трактата «Чжудши»: «Кости таза подобны фундаменту стен, позвоночник подобен столбу золотых монет. Аорта подобна алтарной колонне. Грудина подобна квадратной матице, 24 ребра подобны ровно уложенным стропилам» [3]. Таким образом, складывается процесс моделирования объемно-пространственной композиции буддийского храма по принципу проекций, тесное взаимодействие скульптуры, архитектуры и других видов искусств.

В целом фундамент, ворота, стены, украшения, балконы, кровля храма создавались как элементы трехмерной мандалы. Храмы Тибета по технике строительства напоминают средневековые замки – цзоны, своими наклонными гранями стен, плоскими

крышами, окнами под карнизом. Облик храма воплощает образ мифической горы Сумеру с дворцом для небожителя на самой вершине. Именно в структуре тибетских храмов постепенно формируется система архитектурного декора, которая со временем стала канонична в храмах школы гелуг-па и распространилась на территории Монголии и Бурятии. Обязательными элементами декора стали: ганджир, жалцаны, толи, Колесо Учения и лани. Лотос, свастика, знак «шоу», ваджра и другие символы, имеющие сложный генезис, которые были объединены в архитектурном декоре буддийских храмов Тибета. Развитие культового искусства школы гелуг-па, несомненно, связано с реформами Цзонкапы в XIV в., который придавал большое значение обрядовой стороне и визуализации религиозных аспектов средствами пластических искусств. На становление монгольского храмового искусства повлиял период дворцового строительства периода правления хана Угэдэя, а также влияние искусства хуннов, тюрок, киданей. В Монголии, кроме храмов тибетского и китайского образцов, сооружали храмы на основе сборной конструкции и покрывали войлоком или тканями как юрту. Художественно-образная концепция мандалы во всех странах индо-буддийского ареала получила региональную пластическую интерпретацию в процессе ассимиляции с местной культурной средой, климатически-географическими условиями.

В разные годы с историей

Иволгинского дацана связаны имена выдающихся мастеров и художников. «В год открытия трехэтажного цокчина, в 1972 г., в алтарной части разместили танка знаменитого бурятского ламы, художника танка Данзана Дондокова (1895-1983). К сожалению, около сорока танка сгорели при пожаре храма в 1976 г.» [5]. В 1960-е гг. Данзаном Дондовым был выполнен трехмерный макет «Рай Деважин» для дугана Деважин. «По приглашению Хамбо Ламы Жамбал-Доржи Гомбоева из Монголии прибыл глава монгольских буддистов Пандито Хамбо лама Гомбожав и его заместитель Донигай, которые привезли в дар скульптурную группу – Будда Майтрейя с двумя бодхисаттвами. Монгольский мастер Дугаржавын Данзан с учениками выполнили работы по созданию центральной алтарной фигуры Будды Шакьямуни, высотой 2,5 м, в технике папье-маше и покрытия из позолоченных медных пластин. Также, мастера Дугаржавын Данзан и Тувдэн Гамбо проводили в Иволгинском дацане реставрационные работы» [2, с. 116]. Многие чеканные детали для дуганов Иволгинского дацана и других районов Бурятии выполнял художник Владимир Уризченко (1933-2008); реставрацию скульптур и танка проводила потомственный художник танка Нимацырен Дондоков (1948 г.р.). Многие годы для храмов Бурятии создает танка художник Буддийской традиционной Сангхи России – Александр Кочаров. В период возрождения буддизма один из острых вопросов

был связан с нехваткой кадров в среде духовенства. В этом плане ключевое место занял Иволгинский дацан, где было заключено соглашение об отправлении хувараков на учебу в монастыри Индии, Монголии; в Буддийский университет с факультетами: философии, тантры, медицины. В 2000 г. при Буддийском университете им. Д.Д. Заяева в Иволгинском дацане был открыт факультет буддийской иконографии. Для подготовки преподавателей на данном факультете из Иволгинского дацана были отправлены ученики в монастырь «Галдан Тэкчэнлинг Хийд» в г. Улан-Батор, к мастеру танка ламе Пурэвбату – художнику танка, скульптору, основателю Монгольского института буддийского искусства (МИБА).

В 2006 г. в алтарную композицию главного храма были переданы из музея Истории Бурятии им. Хангалова (Национальный музей РБ) статуи Зеленой и Белой Тары Санжи-Цыбик Цыбикова (1877-1934) – главы Оронгойской школы мастеров. Сегодня о значении Иволгинского дацана как сокровищнице раритетных произведений буддийской истории и искусства раскрывает музей Иволгинского дацана. «В 2019 г. был открыт музей Иволгинского дацана как результат грантового проекта «Сохранение исторического памятника Иволгинский дацан «Хамбын хурээ», реализованный ведущими учреждениями в области буддизма в республике. Исследователями было изучено более 600 экспонатов из коллекции дацана.

Подготовлены описи всей коллекции музея, создана экспозиция, где представлено около 300 предметов (в том числе тхангка, буддийская храмовая скульптура» [1, с. 261].

В 2012 г. духовенством Иволгинского дацана было принято решение о возведении нового главного храма. Его местоположение определено общей планировкой дацана, по центральной оси север-юг, на одной линии с ныне действующим главным храмом. Новый главный храм станет самым масштабным и высоким сооружением в архитектурном комплексе Иволгинского дацана. Проект главного храма выполнил архитектор Бронислав Борисович Михайлов, генеральный директор ООО Проектная мастерская «Байкалпроект». Главный прораб строительства С.Д. Шабаганов, в своей профессии – инженер-строитель, более сорока лет. После окончания ВСГТУ (г. Улан-Удэ) работал на Байкало-Амурской магистрали, затем на промышленно-гражданских объектах в Республике Бурятия. Сегодня весь накопленный многолетний профессиональный опыт он вкладывает в строительство Иволгинского дацана: «Я пришел на строительство Согчена, когда был залит нулевой цикл, это полы первого этажа. С этого времени я практически каждый день здесь, в дацане... Строительство ведется с применением современных технологий и материалов. Конечно, в процессе работы возникает множество вопросов, ведь это непростой

и ответственный объект, здесь пересекаются вопросы технические, конструктивные, этические. Необходимо решать вопросы отопления, освещения, подбора материалов, чтобы они соответствовали по качеству, фактуре, палитре цветов. На сегодня у нас задействовано около четырех-пяти бригад. Я хочу сказать, что очень рад, что мои знания идут на пользу нашей вере. Я верю, что таким образом улучшится духовное состояние как мое, так и моей семьи» (ПМА¹, 2022).

Своими впечатлениями о совместной работе преподавателей и студентов в Иволгинском дацане делится профессор ВСГИК М.Б. Дандарон: «Я думаю, что взаимодействие вуза культуры и Буддийского университета им. Д.Д. Заяева актуально и важно. Молодежь, проходя практику здесь, внося свои силы в процветание Иволгинского дацана, приобщается к традициям и может получить ценный опыт. Сегодня, в эпоху глобальных перемен очень важно сохранять наши традиции. Потом, для нас – для жителей Бурятии, участие в таком благом деле как художественная роспись для строящегося Согчена, связано с улучшением своей кармы» (ПМА, 2022).

Согласно проектной документации, высота храма от цоколя вместе с ганжиром равна 34 м. Высота первого яруса или молебного зала равна 7,2 м, площадь – 36х32 м, это свыше тысячи квадратных метров с шестнадцатью колоннами и пятью нефами. Для сравнения,

¹ Полевые материалы автора

площадь молебного зала действующего главного храма Иволгинского дацана составляют 620 м. Исходя из пропорций основного объема, рассчитаны размеры обходных галерей, портиков.

Художественные работы возглавляет Доржиев Чимит лама – художник танка, преподаватель факультета иконографии Буддийского университета им. Д.Д. Заяева. Доржиев Чимит лама живет и работает на своей малой родине – это село Верхняя Иволга. Там окончил школу и поступил в Иволгинский дацан хуваракком. Через год он отправился на учебу в Монголию, монастырь «Гандан Тэкчэнлинг Хийд» в Улан-Баторе. Прочувшись пять лет в школе Пурэвбата, Чимит лама вернулся в Иволгинский дацан. С 2009 г. преподает в Буддийском университете «Даши Чойнхорлин» им. Д.Д. Заяева на факультете живописи.

Среди его работ: портрет Пандито Хамбо Ламы XII во Дворце Хамбо Ламы Д.Д. Итигэлова (2,5х2), 2008 г.; танка Белая Тара для дворца Белой Тары Ацайского дацана в местности Талын Харгана Селенгинского района (80х1,80) 2007 г., для того же дворца в 2014 г. написаны три танка одного размера (1,10х1,50): танка с изображением Д.Д. Заяева, «Будда Шакьямуни», «Ямантака»; танка «Три божества долголетия» (2,20х1,80), 2014 г.; танка «Отошо» (1,20х1,50), 2014 г. для Тамчинского дацана. Все танка отличаются внушительными размерами. Большее значение для Чимит ламы имеет то, какую пользу танка, написанная

им, принесет человеку и многим людям, тогда создатель танка получает «буин», то есть благодетель. «То, что важно для любого человека: жизнь и здоровье, семейное благополучие и дети, для художника – возможность осуществлять свое творчество, в первую очередь, ценности, которые невозможно создать с помощью денег. Это другой уровень понимания благодетели. Например, если танка поможет вылечить человека от болезни, тогда и «буин» придет к художнику», – рассуждает Чимит-лама. В беседе Чимит Бимбаевич рассказывает о строительстве храма и применении современных технологий и материалов следующее: «Это есть самая настоящая народная стройка. Размеренный темп строительства имеет свои положительные стороны, с каждым днем в нем участвует все больше людей... Мы идем в ногу со временем, поэтому в убранстве главного храма используются как традиционные, так и современные материалы: декоративная штукатурка, эпоксидная смола, гранит. Можно сказать, что на сегодняшний день сделан большой объем работ по чеканке, резьбе по дереву, художественным росписям. Предстоит соединить все художественные части и детали в единое целое» (ПМА, 2022).

В архитектурном облике строящегося главного храма, мы можем увидеть продолжение традиции религиозно-философской концепции мандала в объемно-пространственной планировке и системе архитектурного декора, которая складывалась в Забайкалье на протяжении

XVIII-XIX вв. Можно отметить традиционное расположение декоративных деталей в композиционной структуре храма: вход-портик, двери, оконные сандрики, углы крыш, окружные галереи, завершение кровли. Деревянная резьба и роспись архитектурного декора, семантика орнаментальных мотивов и цветового решения остаются характерной особенностью нового главного храма. Декор экстерьера рассчитан на просмотр на определенном расстоянии, поэтому к деталям применимы крупные, ясно читаемые линии. Например, диски толи в окружении лепестков лотоса и растительных завитков для южного фриза или крупные ажурные растительные завитки и цветочные розетки для обходной галереи третьего яруса. Синий и зеленый чаще применяются в чистом виде, другие же цвета смешиваются, образуя нежно-розовый, бардовый, коричневый, оранжевый, малахитово-зеленый. Такая цветовая палитра близка бурятским традициям написания танка и росписи деревянной скульптуры, с преобладанием синих, зеленых и красных тонов, с энергичным введением белых цветовых пятен.

О росписи декоративных деталей можно сказать следующее, опираясь на опыт росписи декоративных деталей нового цокчина студентами и преподавателями кафедры декоративно-прикладного искусства ВСГИК. В мае 2022 г. было подписано соглашение о сотрудничестве Иволгинского дацана «Хамбын хурээ» и ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский госу-

дарственный институт культуры», проведены переговоры о перспективах совместных проектов, стажировок и практик. В том же месяце студенты и преподаватели кафедры декоративно-прикладного искусства ВСГИК приняли участие в художественном оформлении строящегося главного храма.

Весной 2022 г., под руководством Доржиева Чимит ламы, студенты 4 курса группы 33Б-19, выполняли роспись деревянных панелей с лепниной для внутреннего убранства главного храма. Студенты расписывали декоративные детали, учились смешивать цвета, создавать плавные переходы, подчеркивая рельефные формы. Летом 2022 г. этот вид работ продолжился при участии магистрантов группы 122М-20 и преподавателей – М.Б. Дандарон, Т.И. Жамбаевой. Весной 2023 г. студенты группы 33Б-20 участвовали в росписи деревянных резных ажурных деталей окружной галереи третьего яруса. На сегодня продолжают уже внутренние работы, связанные с отделкой интерьера и росписи по дереву. Необходимо сказать, что значительным вкладом в возведение нового главного храма стало написание иконы-танка «Белая Тара», выпускницей кафедры декоративно-прикладного искусства Анастасией Бугатовой. Танка была написана в рамках подготовки выпускной квалификационной работы, под непосредственным руководством художника танка Буддийской Традиционной сангхи России Александра Кочарова. Написание танка стало

результатом плодотворного труда, преемственности традиции Учителя и ученика в процессе освоения техники тибетской школы иконописи *менри* (тиб.).

«Процесс работы над буддийской иконой очень трудоемок и требует хорошей подготовки не только с практической точки зрения, но и с теоретической. В школах, что расположены в Индии студента допускают до работы на холсте только после прохождения им первоначального курса рисунка, где его обучают тому, как именно нужно рисовать, как правильно соблюдать пропорции и какие элементы рисунка характерны для стиля той школы, в которой он обучается. После того как учитель решает, что ученик готов, его допускают к следующему этапу обучения, где он изучает процедуры, которые выполняются в процессе работы над иконой. Мы придерживались такого же алгоритма. Первым делом был подробно изучен рисунок Белой Тары, а перед тем, как приступить к работе на самом холсте, предварительно каждая процедура оттачивалась на бумаге в виде упражнений. Процесс работы над буддийской иконой-танка можно разделить на основные этапы: подготовка холста и полировка, нанесение рисунка, контурирование, работа с цветом» (ПМА, 2022,2023).

Из обсуждения студенческих практик можно привести следующие высказывания о ходе работ и получения опыта росписи декоративных панелей: «Мне нужно было расписать райских птиц, сидящих

на ветках и парящих в облаках. Сложность заключалась в мягких тональных переходах от светлого к темному, аккуратном выписывании тонкого оперения для того, чтобы подчеркнуть рельеф, создать ощущение объема, легкости полета птиц в окружении облаков. Деревянные детали потолка представляют собой барельефную лепнину, с изображением цветков лотоса, растительных побегов, мифических животных. Сначала мы покрыли заготовки одноцветным грунтом бордового цвета, чтобы подготовить основу. Затем приступили к более тонкой работе по росписи. Чимит Бимбаевич сам смешивал краски, получая необходимые оттенки, которые в дальнейшей работе послужили образцами» (ПМА, 2022). «В общении с Чимитом Бимбаевичем чувствуется, что у него, как у главного художника, есть свое видение общего замысла. Мы получаем хороший опыт в создании мягких переходов, затем можно перейти к более ритмически сложным орнаментальным чередованиям, плавным растяжками в два-три цвета»(ПМА, 2023).

В данное время в молебном зале нового цокчина завершается роспись Львиного трона. Основная работа по росписи выполнена Доржиевым Чимит ламой, Степановым Иваном (Агван) – выпускником факультета Иконографии Буддийского университета Д.Д. Заяева, художником Доржиевым Игорем. Игорь Доржиев получил профессиональное художественное образование в Бурятском республиканском педагогическом колледже,

имеет стаж работы художника в театре и, на данный момент является студентом 2 курса кафедры декоративно-прикладного искусства ВСГИК. По его словам, его привлекли объекты росписи – Львиный трон и трон Хамбо ламы, значимые и сложные по технологии художественной резьбы и росписи культовые предметы (рис. 5). Возможность практиковаться, получить опыт совместной работы, в ходе которого и раскрываются секреты мастерства. Такой процесс вдохновляет, когда рядом работает художник как Чимит лама» (ПИМА, 2022).

Характер резных деревянных произведений дореволюционных дацанов: алтарных украшений, капителей, деталей алтарных перегородок тяготеет к народной простоте, сдержанности и плавности линий, берущий истоки от композиций *Табан хушуун мал*» (бур. *пять домашних животных*), выполненных также в качестве подношений с просьбой о здоровом скоте. Те же черты обозначились в произведениях художественного металла с четким рисунком, лаконичным сочетанием деталей, спокойной линией орнаментального рисунка.

Данный пример Львиного трона имеет эффектные черты, которые связаны с обилием мелкой детализации, даже дробности за счет многослойности композиции. Львы несут само сиденье, ритм их расположения передается на рельеф спинки трона с изображением по центру слона, льва, дракона, и других животных, олицетворя-

ющих шесть парамит и гаруды по центру спинки Львиного трона – символа сражения с темными силами и образа хранителя Учения Будды; щедрость, нравственность, терпение, усердие, медитацию, мудрость.

Для росписи применялись краски с перламутровым несколько металлическим блеском, который будто придал благородную матовость оттенкам. Возможно, что с художественной точки зрения хотелось бы подчеркнуть прекрасную фактуру кедра, но с применением цвета связана сакральная символика изображений: растений, цветов, животных-защитников Учения, украшающих резьбу спинки и основания трона. Также в росписи применяли прозрачный лак с добавлением золотой или серебряной краски, который создавал эффект закрепления красочного слоя, благородного блеска. Особенно данный эффект раскрывался при росписи символических жемчужин. Кроме того, что цвет несет смысловую нагрузку, по своему колориту краски перекликаются с текстильными храмовыми украшениями, цветовым звучанием танка, образуя единое сакральное пространство молебного зала.

В вопросах выбора цветовой палитры нередко Чимит лама ориентировался на многотомное иллюстрированное издание по буддийской живописи, подготовленное монгольским ламой Пурэвба-том – основателем Монгольского института буддийского искусства (MIBA). Данное издание вышло в

свет в 2019 г. в Улан-Баторе (не переведено на русский язык). В каждом из десяти томов излагаются правила изображения растений, природных стихий, животных, человека и т.д. Уместным будет сказать несколько слов о центре медитации Аглаг, также построенном ламой Пурэвбатом. Это интересный пример синтеза религиозного и светского пространства. Центр Аглаг расположен около 100 км к северу от Улан-Батора. Он был задуман как центр медитации, вбирающий религиозные, философско-этические, образовательные, туристические задачи. Сюда приезжают на практику студенты школы буддийского искусства при монастыре Гандан, также проводятся пленэры для профессиональных художников; центр открыт для туристов, которые могут расположиться в зоне отдыха, в гостевых домах. Природный ландшафт местности удивительным образом контрастирует с окружающей степной равниной, здесь много сосен, покрывающих холмы, на которых расположен парк. Живописные тропинки, подъемы, пещеры служат своеобразным фоном для архитектуры малых форм и садово-парковой скульптуры. Планировка парка и прилегающих жилых территорий словно окружают центральное сооружение – буддийский храм, интересно, что сам храм также объединяет культовые и просветительские функции, так на втором ярусе располагается музей с авторскими скульптурными работами Пурэвбата, отражающими

его интерес к миру животных, реальных и фантастических.

По-видимому, сегодня в области храмового строительства наряду с традиционными решениями актуальны запросы современного динамично меняющегося общества, элементы модернизации в декоративном убранстве храмов, создание парков, центров медитации и буддийской культуры. Довольно внушительные по площади плоскости оштукатуренных стен нового главного храма Иволгинского дацана представляют возможность для создания монументальных росписей с применением стиля *буряад зураг*, образы буддийских притч и бурятских эпосов, орнаментально-декоративные мотивы в каллиграфии вертикального письма представляют собой прекрасную возможность создать эффекты эпиграфического орнамента.

Вышесказанное выдвигает актуальность новых форматов взаимодействия религиозных институтов и светских образовательных организаций. В подобных формах взаимодействия необходимо решать вопросы сохранения художественных традиций дацанов, то есть художественных особенностей региональной школы бурятского буддийского искусства, вопросы преемственности знаний от Учителя к ученику, вопросы подготовки молодых кадров – специалистов в области реставрации, *буряад зураг*, искусства каллиграфии вертикального бурят-монгольского письма.

Список источников

1. Бальжурова А. Ж., Бороноева Т. А. Иволгинский дацан: сохранение исторического памятника, создание музея // Искусство Евразии. 2019. № 4(15). С. 255-266.
2. Барданова Т. И. Декор в архитектуре бурятских буддийских храмов. Улан-Удэ, 2007. 126 с.
3. Герасимова К. М. Вопросы методологии исследования культуры Центральной Азии. Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 2006.
4. Дугаров З. Д.-Н. Буряад зураг – это отражение внутреннего мира бурята. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/buryaad-zurag-kartina-mira-buryata/viewer> (дата обращения: 01.11.2023).
5. Жамбаева Т. И. Традиции внутреннего убранства бурятского буддийского храма // Университетский научный журнал. 2017. № 28 (2017). С. 52-55.
6. ГАРБ (Государственный архив Республики Бурятия). Ф. 248. Оп. 4. Д. 99. Заявления верующих об открытии дацана.
7. Тамчинский дацан. Улан-Удэ : БНЦ СО РАН, 2015. 223 с.

References

1. Balzhurova A. Zh., Boronoeva T. A. Ivolginskij dacan: sokhraneniye istoricheskogo pamjatnika, sozdaniye muzeja [The Ivolginsky datsan: historical monument preservation, museum creation] // Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]. 2019. № 4 (15). Pp. 255-266. [In Russ.].
2. Bardanova T. I. Dekor v arkhitekture burjatskikh buddijskikh khramov [Decor in the architecture of the Buryat Buddhist temples]. Ulan-Ude, 2007. 126 p. [In Russ.].
3. Gerasimova K. M. Voprosy metodologii issledovaniya kul'tury Central'noj Azii [Issues of methodology for the study of culture of Central Asia]. Ulan-Ude, 2006. [In Russ.].
4. Dugarov Z. D.-N. Буряад зураг– eto otrazhenije vnutrennego mira burjata [Буряад зураг is a reflection of the Buryat's inner world]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/buryaad-zurag-kartina-mira-buryata/viewer>. (01.11.2023) [In Russ.].
5. Zhambaeva T. I. Tradicii vnutrennego ubranstva burjatskogo buddijskogo khrama [Traditions of the interior decoration of the Buryat Buddhist temple] // Universitetskij nauchnyj zhurnal [University scientific journal]. 2017. №. 28 (2017). Pp. 52-55. [In Russ.].
6. GARB (Gosudarstvennyj arkhiv Respubliki Burjatija). F. 248. Op. 4. D. 99. Zajavlenja verujushchikh ob otkrytii dacana [SARB (State archive of the Republic of Buryatia). F. 248. Inv. 4. C. 99. Believers' statements about the dastan opening [In Russ.].
7. Tamchinskij dacan [The Tamchinsky datsan]. Ulan-Ude, 2015. [In Russ.].

Список информантов

1. А.Г. Бугатова, 2004 г.р., г. Улан-Удэ, Республика Бурятия.
2. А.Б. Гомбоева, 2002 г.р., г. Улан-Удэ, Республика Бурятия.
3. М.Б. Дандарон, 1958 г.р., г. Улан-Удэ, Республика Бурятия.
4. И.А. Доржиев 1992 г.р., г. Улан-Удэ, Республика Бурятия.
5. Ч.Б. Доржиев 1986 г.р. с. Верхняя Иволга Иволгинский район Республики Бурятия

The informants' list

1. A.G. Bulagatova, born in 2004, Ulan-Ude, Republic of Buryatia
2. A.B. Gomboev, born in 2002, Ulan-Ude, Republic of Buryatia
3. M.B. Dandaron, born in 1958, Ulan-Ude, Republic of Buryatia
4. I.A. Dorzhiev, born 1992, Ulan-Ude, Republic of Buryatia
5. Ch.B. Dorzhiev born in 1986, village VerkhnyaIvolga, the Ivolginsky district, Republic of Buryatia

Сведения об авторах

Жамбаева Туяна Иннокентьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Восточно-Сибирский государственный институт культуры; младший научный сотрудник Художественного центра им. Ц.С. Сампилова ГАУК «Национальный музей Республики Бурятия» (Россия, г. Улан-Удэ), SPINкод: 3449-8780, AuthorID: 850539. tuyana75@mail.ru

Information about the authors

Zhambaeva Tuyana Innokentyevna, Ph.D. in Art History, associate professor of the department of decorative and applied art, East-Siberian state institute of culture; junior researcher of the Art centre of Ts.S. Sampilov, SAIC «National museum of the Republic of Buryatia» (Russia, Ulan-Ude city). SPIN-code: 3449-8780, Author ID: 850539. tuyana75@mail.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 28.11.2023;
одобрена после рецензирования: 30.11.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 28.11.2023;
approved after reviewing: 30.11.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 792:294(571.54)«1990/2000»

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-122-143

Манзарханов Эдуард Евгеньевич

БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦЫРЕНДОРЖО БАЛЬЖАНОВА (ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССУРЫ И ПОДГОТОВКИ АКТЕРОВ В БУРЯТСКОМ ТЕАТРЕ В 1990-Е И 2000-Е ГОДЫ)

В статье рассматривается творчество бурятского режиссера Цырендоржо Бальжанова, которое формировалось во взаимосвязи с театральными явлениями и событиями, определившими будущее бурятского театра драмы на рубеже культурных эпох.

Избрав основным мотивом своего творчества буддийскую тематику, Цырендоржо Бальжанов столкнулся с целым рядом вопросов, затронувших проблему постановочных решений и проблему подготовки актера в создании буддийских образов и персонажей, а также возможность достижения особого состояния «сатори» в условиях театрального действия.

Отсутствие в бурятском театре драмы опыта постановок на религиозную тему, то театральное и режиссерское наследие, которое осталось от театра советских годов, не позволило бурятскому режиссеру закрепить состояние «сатори», которое ему удалось достичь в спектакле «Дамдин лама». Опираясь на этот опыт, имеющий больше интуитивный характер, Цырендоржо Бальжанов основную часть своего творческого пути посвятил поиску режиссерских подходов и инструментов, разработке актерского тренинга.

На сегодняшний день результатом поиска решений, вставших перед бурятским режиссером после спектакля «Дамдин лама» в 1990 году, стало научное исследование «Мистерия Цам как буддийский философский текст и ритуальное действие» и создание актерского тренинга, основанного на методах восточного театра и буддийских религиозных практиках.

Автор статьи приходит к выводу, что у современного театра, имеющего опыт перформативного театра и постмодернистской философии, есть потенциал для создания такого рода постановок. Однако, только в режиссерской интерпретации, без участия «актера-личности», который, по мнению Цырендоржо Бальжанова, остается центром реализации режиссерского замысла в спектакле, проникнутом буддийскими мотивами.

Ключевые слова: буддизм, бурятский театр, Цырендоржо Бальжанов, история режиссуры, актерский тренинг.

Благодарность. Статья опубликована в рамках проекта «Философия и искусство буддизма в современном мире» с использованием гранта, предоставленного Фондом содействия буддийскому образованию и исследованиям.

Для цитирования: Манзарханов Э. Е. Буддийские мотивы в творчестве Цырендоржо Бальжанова (проблемы режиссуры и подготовки актеров в бурятском театре в 1990-е и 2000-е годы) // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 122-143.

Manzarkhanov Eduard Evgenyevich

BUDDHIST MOTIVES IN THE CREATIVITY OF TSYRENDORZHO BALZHANOV (PROBLEMS OF DIRECTING AND TRAINING ACTORS IN THE BURYAT THEATRE IN THE 1990s and 2000s)

The article examines the creativity of the Buryat director Tsyrendorzho Balzhanov, formed in connection with theatrical phenomena and events that determined the future of the Buryat drama theater at the turn of cultural epochs.

Having chosen the Buddhist theme as the main motive of his work, Tsyrendorzho Balzhanov faced a number of issues that raised the problem of staging solutions and the problem of training an actor while creating Buddhist images and characters, as well as the possibility of achieving a special state of «satori» in terms of theatrical action.

The lack of experience in the religious productions in the Buryat drama theater, the theatrical and directorial legacy that remained from the theater of the Soviet years did not allow the Buryat director to consolidate the state of «satori», which he managed to achieve in the play «Damdin Lama». Based on this experience, which is more intuitive in nature, Tsyrendorzho Balzhanov devoted the main part of his creative career to the search for directorial approaches and tools, the development of acting training.

The result of the search for the solutions that the Buryat director faced after the play «Damdin Lama» in 1990 was his scientific research «The Mystery of Tsam as a Buddhist philosophical text and ritual action» and the creation of the acting training based on the methods of Oriental theater and Buddhist religious practices.

The author concludes that the modern theater, which has experience of performative theater and postmodern philosophy, has the potential to create such productions, however, only in the director's interpretation, without participation of the «actor-personality», who, according to Tsyrendorzho Balzhanov,

remains the center of the director's idea in the play imbued with the Buddhist motifs.

Keywords: Buddhism, Buryat theater, Tsyrendorzhoo Balzhanov, history of directing, acting training.

Попытка апологетами режиссёрского театра воплотить идеи и концепции различных духовных учений на сцене – это всегда особая тема, требующая определенной чуткости и повышенного внимания. Мировой театр новейшего времени знает не так много постановок, вошедших в историю театрального искусства, как удачный опыт создания сакрального пространства на сцене. Это такие спектакли, где соприкосновение с религиозной темой достигает такой степени совершенства, что позволяет говорить о ней как о явлении, могущим вызвать катарсис или даже религиозный экстаз. В дореволюционной России это спектакль «Сестра Беатриса» в постановке В. Мейерхольда (1906) [3]. В советский период можно выделить легендарную рок-оперу Марка Захарова «Юнона и Авось» (1981), несущую христианскую идею святости брака и любви [6]. За рубежом это одиннадцатичасовой спектакль «Махабхарата» в постановке Питера Брука (1968) и проникнутый духом католического аскетизма «Стойкий принц» Е. Гротовского (1968), балеты «Бхакти» Мориса Бежара (1968) и «Весна священная» в постановках Вроцлава Нижинского (1913), Мориса Бежара (1959), Пины Бауш (1975) [17]. Вот весь театральный опыт, который был накоплен на протяжении почти всего прошлого столетия и

ставший новым эталоном в современной истории драматического театра и балета не только в области режиссерских и хореографических решений, но и в области актерского мастерства. По вполне понятным причинам в советском театре об этом не могло быть и речи. Поэтому постановка театра Ленком в исторических реалиях той поры выглядит как явление истинного чуда, учитывая полное созвучие и солидарность абсолютно всех участников, создателей сценического произведения – режиссера, композитора, драматурга, балетмейстера, труппы театра, что в условиях коллективного творчества всегда скорее исключение из правил, чем закономерность.

В российском театральном пространстве, среди национальных театров Сибири в постсоветское и в современное время в этом направлении достаточно активно стал проявлять себя бурятский драматический театр им. Х. Намсараева. На волне подъема национального самосознания после указа Генерального секретаря ЦК КПСС М. С. Горбачева о праздновании 1000-летия крещения Руси, в национальных театрах Сибири начинается активный поиск своей идентификации. Театральные деятели: актеры, режиссеры, драматурги, представители театрального образования, вдохновленные идеей создания национальной формы театра, стали

искать новые подходы в режиссуре, в обучении актерскому мастерству, а также драматургический материал, который бы соответствовал этим новым веяниям, нёс бы сакральную идею, олицетворяющую дух своего народа. Итогом реализации поиска в этом направлении, как известно, становится проведение трех международных фестивалей кочевых народов России и Монголии в 1992, 1996 и 2001 гг.

В это же время предпринимаются попытки выйти на темы, давно волнующие бурятский народ, но бывшие под запретом в советское время. В Бурятии одна из первых тем, заявленная в театрах и культуре республики, становится тема буддизма и те вопросы, которые встали тогда перед буддистами Бурятии, это и проблема возрождения религии, проблема популяризации и распространения основных идей и концепций буддизма, проблема верования среди молодежи, проблема правильного понимания фундаментальных положений буддийского учения, проблема объективного освещения истории буддизма в Бурятии и многое другое. В контексте темы данной статьи, это также и проблема драматургии, режиссуры и подготовки актера.

После указа М. С. Горбачева, как отмечала в своих научных трудах очевидец тех событий, бурятский театровед В. Ц. Найдакова, на сцене БГАТД им. Х. Намсараева происходят два, знаковых по своим масштабам для бурятского театра и бурятской культуры, события. Это инсценировка народного

буддийского праздника Сагаалган (Праздник Белого месяца) в постановке Ц. Д. Бальжанова и триптих «Сансарын хурдэ» («Круги Сансары»), состоящий из трех отдельных постановок: «Үнгэтэ юртэмсэ» («Этот разноликий мир») реж. В. И. Кондратьева по пьесе М. Батоева, «Дамдин лама» реж. Ц. Д. Бальжанова, по пьесе Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева и «Где ты, Шамбала?» реж. Л. Цыденова по пьесе Б. Гаврилова [12, с. 207].

Первые соприкосновения буддизма и молодого вида искусства произошли еще на заре становления бурятского театра. Это фрагмент из буддийской мистерии Цам, сцена с Саган Убугуун в музыкальной драме «Баир» в постановке Г. Ц. Цыдынжапова. Это доклад первого бурятского киноактера, ученика В. Э. Мейерхольда Валерия Инкижинова в 1928 году, об истоках бурятского театра, одним из которых, как он тогда считал, должна быть буддийская мистерия Цам [7; 13].

Время стремительно менялось, и новое поколение режиссеров тонко чувствовало это. В 1990-е годы по всей стране шли экспериментальные поиски новых форм, новой драматургии, новых актерских методов и тренингов. В бурятском драматическом театре в этом направлении первенство принадлежит бурятскому режиссеру Цырендоржо Дондокдоржиевичу Бальжанову. Его знакомство с методом японского режиссера-новатора Тадаси Сузуки в области подготовки актера привнесло на бурятскую сцену новое понимание театра и

актерского искусства.

Национальные театры Сибири, куда относится и бурятский театр драмы, возникли на основе европейской модели театра, в переработке русской театральной традиции, на заре становления советской культуры. Соответственно, все обучение изначально происходило на базе русской театральной школы. В советский период сложилась своя режиссерская школа, сегодня известная как «классическая советская режиссура», которая продолжала главенствовать в отечественном театре и во времена перестройки. Эта режиссура, сложившаяся во многом под давлением идеологической борьбы, должна была отражать один подход в изложении жизни – социалистический реализм. Репертуар той эпохи, сводившийся к производственным темам и социальным конфликтам, к изложению событий времен Гражданской и Великой Отечественной войн только под углом зрения соцреализма, наложил свой негативный отпечаток на развитие отечественной режиссуры и впоследствии сыграл роль в отставании отечественного театра от мировых процессов развития театрального искусства во второй половине XX столетия. «Излишняя забота о «чистоте» направления, метода, творческого лица или национального своеобразия всегда приводит к догматизму и творческому оскудению» [16, с. 16].

Кризис советской режиссуры, наметившийся еще в 1960-е и 1970-е годы, казалось, был вовремя замечен и успешно преодолен в

творчестве отдельных режиссеров и театров, прежде всего столичных. Осуществлены экспериментальные постановки в системе эпического театра в театре на Таганке режиссером Ю. Любимовым, совершила своего рода переворот в музыкальном жанре рок-опера «Юнона и Авось» Марка Захарова, модернистски выглядели режиссерские новации Анатолия Эфроса, спектакли «Иванов», «Чайка» О. Ефремова и другие постановочные работы. И все это в канве с Международными театральными фестивалями, проходившими в Москве в 1960-1970-е годы, с многочисленными дружескими встречами советских театральных режиссеров с коллегами из-за рубежа [5].

Эти театральные события обнажили тогда существенную проблему в советском театре, несущую системный характер – кризис театральной режиссуры, необходимость переосмысления некоторых ее принципов и в целом необходимость реформы взглядов на театральное искусство. Однако, в силу многих причин, как объективных, так и субъективных, перемены эти в советские годы осуществлялись крайне медленно. «Наше время, кажется, не спешит выработать новую схему, сравнимую по законченности с предшествующей. Можно видеть в этом признак переходности нынешнего этапа в развитии театрального процесса, а можно – и скрытое сопротивление сверхконцептуалистской режиссуре» [8, с. 89].

В бурятском театре драмы также продолжала преобладать

старая школа и укоренившиеся подходы в изложении произведений зарубежной и советской классики «... постановка «Вассы Железновой», отмеченной все же дипломом, не пошла дальше традиционного прочтения этой драмы. При том, что спектакль был добротным, профессионально крепким» [12, с. 159]. Сказывалось отсутствие опыта в переработке, в умении работать с произведением другой исторической эпохи, культуры, в соприкосновении с другой театральной системой, что мешало расширению творческого кругозора как у режиссеров, так и у актерской труппы «...коллективом намсараевцев еще многое из стилевых направлений современного театра не освоено, даже не задето вскользь, как Б. Шоу, Ибсен, Чехов, Брехт...» [12 с. 159].

Одной из причин, приведшей Цырендоржо Бальжанова в театральную режиссуру, стало его мнение, что школа режиссуры, которая утвердилась на бурятской сцене со времен Ф. С. Сахирова, окончательно устарела. Новое время требовало новых форм. Отставание бурятского драматического театра на фоне всех этих событий в 1970-е – 80-е годы выглядело весьма существенным. Все события, связанные с началом творчества Цырендоржо Бальжанова, впоследствии показали, что ощущения начинающего тогда бурятского режиссера были верными.

Цырендоржо Дондокдоржиевич Бальжанов – актер, режиссер, художественный руководитель Государственного Бурятского

драматического театра им. Х. Намсараева с 2001 по 2012 годы. Пройдя успешно все творческие испытания, он вместе с другими счастливицами в 1970 году поступает в Дальневосточный институт культуры г. Владивостока на театральное отделение.

В 1975 году Ц. Д. Бальжанов оканчивает институт и получает диплом актера драматического театра. Почти сразу он уходит в армию, где служит в качестве руководителя полкового клуба культуры. Вернувшись из армии в 1976 году, он возвращается в бурятский театр драмы им. Х. Намсараева.

Новое видение театра у Ц. Д. Бальжанова проявилось еще в отрывках «Свадьба» и «Медведь» по пьесам А. П. Чехова, поставленные им в 1984 году для участия в театральном фестивале-конкурсе, посвященном 110-летию рождения вождя революции В. И. Ленина. За эти постановки Цырендоржо Дондокдоржиевичу был вручен главный приз конкурса – Гран-при фестиваля.

Через четыре года Цырендоржо Дондокдоржиевич, в обход негласного запрета на несанкционированные постановки, существующего на тот период в театре, приступает к созданию спектакля «Плач кукушки» по одноименной пьесе российского писателя и драматурга Анатолия Кима. Содержание драматургического материала, имеющего на тот период большую востребованность в обществе, был неслучайно выбран «начинающим режиссером». Цырендоржо Дондокдоржиевич еще не имел тогда

профессионального режиссерского образования, но на свой страх и риск, побуждаемый желанием поставить на сцене бурятского театра нечто новое и неординарное, решился на такой шаг, который в итоге оказался судьбоносным. В постановке «Плач кукушки» Цырендоржи Дондокдоржиевичу удалось отойти от некоторых канонов классической советской режиссуры, что принесло ему еще один успех. Это обстоятельство окончательно утвердило решение Ц. Бальжанова стать театральным режиссером.

В 1988 году Цырендоржо Дондокдоржиевич поступает в ГИТИС в мастерскую Анатолия Васильева. На тот момент Анатолий Васильев был известен своими экспериментами в области действия. Это был режиссер русской театральной школы, который органично сочетал в себе традиции Серебряного века и восточную философию. В это же время появляется спектакль «Служанки» в постановке Р. Виктюка, который «стал эпохальным театральным событием», и, по сути, открыл новую страницу в истории отечественной режиссуры и театра. Известно, что Роман Григорьевич Виктюк своей легендарной постановкой как бы завершил этот многолетний спор между театром, «отражающим жизнь формами самой жизни», и приверженцами сверхконцептуалистской режиссуры, выбрав последнее, что и позволило выдвинуть развитие русского театра далеко вперед, показывая новые горизонты его развития на ближайшее будущее [9].

Во время учебы в ГИТИСе, параллельно Цырендоржо Дондокдоржиевич продолжает работать в бурятском театре, и в 1990 году ставит драматический спектакль «Дамдин лама» по пьесе Б. Эрдынеева и Р. Бадмаева. На бурятской сцене впервые была поднята трагическая тема о малоизвестном тогда периоде в истории буддизма Бурятии – репрессии в отношении служителей буддийской веры в 1920-е и 30-е годы. В центре событий реальное историческое лицо – буддийский монах Дамдин, который 19 лет провел в сталинских лагерях, и не сломался, не потерял веру, не разочаровался в людях, не ожесточился, а сохранив обеты бодхисаттвы, продолжил свой путь к освобождению, к нирване.

В этой постановке все было необычно для бурятского драматического театра 1980-х годов: сценография, стиль условного театра, актерская техника. Впервые в драматическом спектакле, разговорном по своей сути, вводятся пластические сцены, убираются так называемые выгородки, режиссером создается сценическое пространство, несущее ощущение надбытия, располагающее к притчевости и созерцательности, впервые на бурятской сцене апробируется так называемый «сценический минимализм». Сам образ Дамдина ламы был трактован режиссером как вневременной, обобщенный образ всех лам, подвергшихся испытаниям в советские годы, «Режиссер Ц. Бальжанов и артист Б. Цыденов в решении образа Дамдин-лама совершают

прорыв, сочетая творческие приемы разных театральных школ: глубокое вживание в роль, во внутренний мир и психологию героя и тут же демонстрируя моменты тонкого отстранения, как бы «выход» актера из роли и взгляд его на героя со стороны. Происходит этот процесс на сцене органично, но надо его уловить и зрителю, и самому исполнителю» [12, с. 208].

Для того времени это был достаточно смелый эксперимент, в котором Цырендоржо Дондокдоржиевичу, сочетая режиссерские и актерские приемы, удалось выйти на неожиданный результат. В финальной части спектакля возникло объединяющее всех чувство, и зрительный зал, и исполнители на сцене, по свидетельству режиссера, испытали общий душевный подъем – катарсис. В эпилоге спектакля прозвучала буддийская молитва «Этигэл» («Верую»), которая видимо и стала той силой, сдвинувшая на глубоком, генетическом уровне восприятие зрителей в сторону духовного просветления, пускай и на краткий миг. В буддийской терминологии это чувство можно определить, как состояние близкое к «сатори». Практики буддизма знают, что такое чувство может возникнуть во время чтения молитвенных древних текстов, если адепт настроен должным образом и ему ничто не мешает. Но чтобы такое состояние вызвать в публичном месте среди людей, разных по своему внутреннему душевному состоянию – это вызывает вполне естественный интерес к возможности достижения такого

эффекта на сцене театра.

Известно, что этот же результат повторился на Международном театральном фестивале в Польше в 1990 году [10]. В этом случае, любопытным фактом является то, что катарсическому чувству поддалась публика другой культуры и ментальности, казалось бы, далекой от буддизма, истории буддизма в Бурятии и буддийских воззрений.

Тогда же перед Цырендоржо Дондокдоржиевичем встали две задачи.

Первая задача, это продолжение обучения профессиональной режиссуре в ГИТИСе у Анатолия Васильева. Спектакль «Дамдин лама» еще раз наглядно продемонстрировал для молодого бурятского режиссера верность в выборе решения встать на путь режиссера драмы. К тому времени стало окончательно понятно, что бурятская режиссура давно устарела не только технически, но и концептуально. По всей стране к этому времени окончательно произошел переход от реалистическо-психологического, социально-бытового театра в сторону условного, тогда как «В бурятском театре со времен Ф. Сахирова к тому времени главенствовал социальный, бытовой театр» [14].

Вторая задача, точнее проблема, которую вскрыл спектакль «Дамдин лама», это необходимость искать новые виды актерских тренингов, методов. Русская психологическая школа уже не отвечала новым требованиям в реализации задач, вставших перед национальным театром.

Возрождение национальных традиций, поиск своей формы театра, создание своей актерской школы, или точнее ее дальнейшее развитие в рамках национального театра, стало одним из вызовов для молодого режиссера. «Когда я работал над спектаклем «Дамдин лама», я изучал буддийские жесты, делал схемы. Это означает то, это другое. А потом вдруг понял, что это все ерунда. Жесты должны идти изнутри. Не специально. Потому, что ты не готов. Они не соответствуют твоему внутреннему состоянию» [14].

Таким образом, вектор мыслей бурятского режиссера повернулся в сторону дальнейшего исследования возможностей театра в постижении тайн актерского искусства, основ психотехники и возможности перерождения театра из социального института в сакральное пространство. Быть может, именно поэтому Ц. Д. Бальжанов, впоследствии, в 1999 году, принимает решение поступить в аспирантуру, взяв для исследования тему диссертации «Мистерия Цам как буддийский философский текст и ритуальное действо» [2].

Две последующие постановки – «Король олень» К. Гоцци, поставленный Цырендоржи Бальжановым на сцене театра в 1991 году, и спектакль «Невероятная и грустная история про простодушную Эрендиру и ее жестокосердную бабушку» по мотивам рассказа Г. Маркеса в постановке колумбийского режиссера Алехандро Гонсалеса Пуче, наглядно показали новые возможности театральной

сцены и перспективу роста молодого состава бурятской труппы.

Про оба спектакля бурятский театровед Валентина Цыреновна Найдакова в своей книге «Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева – последняя четверть XX века» оставила самые положительные отзывы «...в спектакль был введен местный бурятский элемент в лице этих двух персонажей, которые в исполнении молодых актеров С. Жамбалова и Э. Жалцанова очень непринужденно импровизируя, вводят зрителей в спектакль. Успех спектакля определился, прежде всего, верно найденной стилистикой. Актеры легки и пластичны, они не ходят по сцене обычным шагом, а скорее пересекают пространство сцены прыжками, кувырками, шпагатами или движениями несложного танца» [12, с. 211].

Сам же Цырендоржи Дондокдоржиевич так отзывался о значении этой постановки для бурятского театра драмы: «В этом же спектакле переломилась ситуация. Ребята, учась в Ленинграде, они были не раз в Москве, и видели «Принцессу Турандот» театра Вахтангова. Они знали, что такое комедия дель арте, что такое лацци. Все мы вышли из «Короля-оленья». Я как режиссер, И. Л. Григурко как постановщик по пластике и в целом поколение тогда молодых артистов, выпускников ЛГИТМИКа. Эрдэни Жалцанов стал писать пьесы, Эржэна и Саян Жамбаловы стали писать музыку, все почувствовали себя как творческие личности. Как можно было тогда

разрушить четвертую стену? А в зрительный зал, наподобие дороги цветов в театре Кабуки, был проложен помост, на котором актрисы Саяна Цыдыпова, Эржэна Жамбалова и другие, в одних купальниках, свободно ходили, спокойно общались со зрителем – «уважаемая секретарь обкома партии Лидия Чимитовна? Вот этот актер без квартиры, помогите ему пожалуйста». После чего, под общий хохот, они ходили между рядами и собирали слезы у зрителей в ведра. Это была революция для бурятского театра. Не потому, что я это сделал. Это был момент поколения. Новая философия, новое понимание театра. Тогда как раз наступили тяжелые времена, люди ходили внутренне сломленные, и тут вдруг такая внутренняя свобода» [14].

Таким образом, поиск новых средств выразительности, другого театрального языка, созвучного духу времени, который требовал перемен и в театре, на сцене – это и помост, который был призван соединить зрительный зал и актеров в единое пространство, вел к разрушению четвертой стены, это дух ренессансного карнавала, разрушающий среду рыночных отношений, постепенно опутывающей постсоветское общество, устанавливая свои порядки и правила, которые многим людям, особенно старшего поколения, были непривычны и вызывали бурный протест, это и предназначение комедии дель арте как исторического жанра, олицетворяющего победу прогрессивных сил над всем устаревшим и тормозящим развитие.

Все это в спектакле было воспринято улан-удэнцами, по выражению самого автора спектакля, только на «Ура!». Цырендоржи Дондокдоржиевич, постановкой произведения К. Гоцци, в тот исторический для театра период, почувствовал современность и востребованность итальянской комедии для общественности города, сумел реализовать этот творческий проект в самый нужный момент.

С другой стороны, сценический язык, которого требовало произведение итальянского классика, был настолько необычен для актеров бурятской труппы, дышал такой новизной и свежестью, что желание повторения подобного опыта для участников эксперимента в недалеком будущем станет принципиальным вопросом в продолжении творческой карьеры, вплоть до ухода из труппы на долгие годы. Это наглядно показало, насколько бурятский театр заиклился на одностороннем подходе в постановочных решениях, на классической режиссуре в целом.

Молодой режиссер уже тогда был убежден в том, что в своем творческом поиске мастер не должен отходить далеко от зрителя, от народа. «И в то же время нельзя топтаться на месте. Творческий человек должен себя постоянно испытывать» [11]. Так, на бурятской сцене появилась мировая классика «Эрендира» по мотивам произведений Габриэля Гарсиа Маркеса – совместная работа Цырендоржо Дондокдоржиевича с колумбийским режиссером Алехандро Гонсалесом Пуче – 1991 год, где

Цырендоржо Дондокдоржиевич выступил в качестве руководителя проекта.

В этом спектакле вновь удачно сработали свежие постановочные решения молодых режиссеров, которые заключались в использовании возможностей архитектуры театрального здания, зрительного зала, жанровых особенностей драматургического материала, потенциала актерской труппы, ее национального колорита в пластике и в слове, новаторство во взглядах на современный театр, на актёрское искусство, все это позволило открыть новое направление в бурятской режиссуре. Действия молодого режиссера принесло обновление на сцену бурятского театра. Однако руководство Бурятского театра драмы на тот момент отнеслось очень халатно к этим достижениям, о чем в достаточно резкой форме высказывается в той же работе В. Ц. Найдакова: «И мало кто, похоже, испытал дискомфорт от быстрого исчезновения спектакля «Король-олень», так замечательно заявившего о себе совсем недавно» [12, с. 213]. В итоге достижения молодого состава актеров бурятского театра, несущие большие перспективы, были утеряны. Более того, такое отношение со стороны руководства приводит к расколу труппы. В результате Цырендоржо Дондокдоржиевич вместе с одиннадцатью молодыми актерами вынужден был покинуть театр на долгие почти десять лет.

Ц. Д. Бальжанов продолжает обучаться на курсе у Анатолия Васильева, который успешно

заканчивает в 1993 году. Еще во время учебы Цырендоржо Дондокдоржиевич устраивается работать режиссером в Калмыцкий театр драмы г. Элиста, где ставит свой дипломный спектакль «По велению Синего неба» о выдающемся полководце и политическом деятеле Чингисхане. Для молодого режиссера эта постановка становится этапной работой перед спектаклем «Чингисхан», осуществленной им уже в своем родном Бурятском драматическом театре в 2002 году. В 1999 году Цырендоржо Дондокдоржиевич поступает в аспирантуру Российской академии государственной службы г. Москва и приступает к написанию диссертации «Мистерия Цам как буддийский философский текст и ритуальное действо» по специальности – «религиоведение, философская антропология, философия культуры» [2], где основной упор делается на философский и исторический аспекты мистерии Цам.

В контексте данного исследования привлекает внимание вторая глава «Мистерия Цам в контексте философской и этнокультурной традиции народов Центральной Азии», параграф «Религиозно-философские и этнические аспекты традиционной мистерии Цам», где Цырендоржо Дондокдоржиевич часто использует терминологию близкую к театральной: «персонажи», «представление», «психодрама», «сюжет» и др. [2]. В этом же параграфе режиссер исследует структуру ритуального действия мистерии Цам, на основе которой мы можем видеть сходство и

различие мистерии от театрального действия. Пристальное внимание Цырендоржо Дондокдоржиевич в своем исследовании уделяет практике «Чод», в которой он видит элементы театрального действия и даже рассматривает данную практику как «театр одного актера» [2, с. 74-76]. Как режиссер драматического театра, Цырендоржо Дондокдоржиевич обращает внимание на то, с каким участием организаторы мистерий Цам относятся к подготовке и к подготовке буддийских монахов, от которых зависит проведение ритуального действия. С какой ответственностью отбираются ламы по уровню ранга, где обязательным требованием является принятие ламой высшего посвящения. В связи с этим, у исследователя возникает параллель с подготовкой актера к роли и соответствия его внутреннего, энергетического потенциала, личностного роста и духовной составляющей к неординарной роли. Например, к роли, имеющей статусное значение для истории и культуры своего народа.

В дальнейшем, по признанию режиссера, именно на это обстоятельство Ц. Д. Бальжанов в будущем начинает обращать внимание в работе над спектаклем, и прежде всего к подбору актеров. Таким образом, у Цырендоржо Дондокдоржиевича возникает понимание о необходимости создания своего актерского тренинга, ориентированного на подготовку сознания актера, на расширение его восприятия, основанного на восточных методах и буддийских религиозных

практиках.

В этот же период среди деятелей бурятского театра начинается осознание, что бурятский театр это все-таки больше театр восточной культуры. В поисках своей идентичности их взоры обращаются на Восток. В итоге предпринимаются попытки сближения некоторыми подвижниками с восточным театром, как например, создание на основе синтеза западной и восточной актерских школ уникального актерского тренинга у преподавателя по сценическому движению Восточно-Сибирского института культуры Нелли Петровны Дугаржабон. Здесь вновь вспоминается знаменитое выступление первого бурятского киноактера, ученика и соратника В. Э. Мейерхольда, В. И. Инкижинова о возможностях бурятского народа, о потенциале у бурятской культуры создания своего, ни на что не похожего театра, наподобие традиционных театров Китая и Японии [7].

За период с 1992 г. по 2001 г. в Бурятском театре драмы было поставлено тридцать семь драматических спектаклей, из которых на взгляд Найдаковой В. Ц. наиболее значимыми стали: «Тэргэ тулээн юутэб?» («Почем воз дров?») пост. С. Хажитова, «Этигээрэй намда!» пост. В. Кондратьева, «Сидхартха» пост. Ю. Александрова, «Эхын дуудалга» («Зов матери») пост. Л. Цыденовой, «Похищенное счастье» в постановке Юрия Александрова, «Слуга двух господ» в постановке Л. Цыденовой, «Восемь любящих женщин» Р. Тома в постановке Т. Б. Бадагаевой и

другие [12].

Как отмечалось Валентиной Цыреновной о постановках В. И. Кондратьева «Кровавая свадьба» Г. Лорки и «Любовь под вязами» Ю. О' Нила: «Актерам явно не доставало масштабности понимания происходящего, умения хотя бы мысленно подняться от конкретных трагических фактов до их общечеловеческого смысла. Да и конкретика фактов нуждалась в небытовой стилистике на сцене. Выход на язык современной трагедии, который отличается от классической, режиссером был все-таки не найден, хотя и были отдельные моменты, какие-то верные ходы и наметки» [12, с. 232-233]. О двух ориентальных постановках – «Пионовый фонарь» С. Энтэ, по мотивам повести А. Кима в постановке Ц. Бальжанова, «Самоубийство влюбленных на острове небесных сетей» М. Тикамацу в пост. В. И. Кондратьева, Валентина Цыреновна отметила: «Хотя в обеих работах попадались интересно решенные сцены, удачно звучавшие эпизоды, но в целом оставалось впечатление незавершенной работы. Однако здесь необходимо учитывать недостаток подобных опытов в практике театра им. Х. Намсараева и осознавать, что без этих почти экспериментальных попыток одолеть сложный ориентальный материал, найти подходы к нему, труппа вряд ли скоро сможет овладеть особенностями технологии театра Востока. Такие попытки должны настойчиво продолжаться, с одновременным введением в рабочий режим актеров

специальных тренингов, с приглашением специалистов с мастер-классами» [12, с. 233].

В 1990-е годы благодаря творческим усилиям приезжих режиссеров Дэвида Каплана и Юрия Александрова, сотрудничество с американским театром Ла Мама, и международным проектам как спектакль «Медея» в постановке Т. Б. Бадагаевой в 1999 году, начинается постепенный переход от классической режиссуры к новым формам театра, и поиск новых выразительных средств и режиссерских приемов, затянувшийся на десять лет [12, с. 238-239]. В спектакле «Медея» вновь, после «Короля-оленья» и спектакля «Пионовый фонарь» используются пластические сцены. Руки статистов как тростники, стебли камышей, которые колышутся от ветра и создают ощущение надвигающейся тревоги, бури.

Став художественным руководителем БГАТД им. Х. Намсараева, памятуя о своих намерениях Цырендоржо Дондокдоржиевич в 2001 году, в первую очередь, организовал малую сцену для разработки актерской техники, проведения тренингов [18]. Малая сцена не раз использовалась режиссерами театра в подготовке актеров к своим спектаклям, для показа и как репетиционный зал. «Актерская техника, она разрабатывается на малой сцене. Он где-то почувствовал, эмоциональные какие-то вещи... Тут даже режиссер не поможет. Это больше архинеобходимо только Его величеству Актеру, малая сцена необходима

актеру» [10]. К этому времени бурятский театр почти полностью «освобождается» от режиссерского наследия советского периода, где обязательным условием являлось следование выражению «жизни на сцене формами самой жизни» [8].

Еще одну попытку повторить предыдущий опыт спектакля «Дамдин лама» Ц. Д. Бальжанов предпринял в спектакле «Сострадание», поставленный им в 2008 году. Основой драматургического материала для постановки стала вольная фантазия бурятского драматурга Булата Гаврилова по мотивам романа Д. Батожабая «Похищенное счастье». Сквозной темой продолжения романа становятся жизненные коллизии сына Аламжи, который, став комиссаром, начинает мстить ламам, считая их повинными в несчастьях его семьи.

Образ спектакля «Сострадание» решен режиссером в традиционной драматической форме. Есть метафорические отступления, но они не создают ощущения метафоры в целом. Действенные сцены решаются через разговорный театр. Тем не менее, несмотря на существенные недостатки: отсутствие действия, длинные диалоги, не выверенная, относительно звучанию персонажей, громкость шумовых эффектов, из-за чего некоторые слова трудно разобрать, особенно в прологе спектакля, использование известной песни «Орленок» в переделке слов на «бурятские степи» в эпилоге, показ комиссаров очень однократно как

извергов и невежд, и даже в несколько лубочном виде – комиссар Меркулов (Борис Виноградов), тем не менее от спектакля возникает ощущение целостности. Центральная тема – тема сострадания высвечивается режиссером ясно и недвусмысленно. Она красной линией проходит сквозь линию развития характера главной героини. Также применение метафор в виде таких символов как перекасти-поле, колесо арбы, снег и другие.

Сцены перегружены чрезмерно длинными диалогами между буддийскими монахами, между ламой и девушкой-сиротой. Возможно, это было связано с попыткой режиссера выйти на сложные философские темы, которые могут быть понятны только знатокам буддийской философии. Спектакль «Сострадание», спектакль о девушке, которой умирающий лама завещал в это трудное и жестокое время оставаться милосердной, даже к своим врагам. Видимо движимая этим пожеланием, она вначале жалеет комиссара, который расстрелял ее семью, родственников. О чем он ей открыто говорит, не стесняясь содеянного. Тем не менее девушка, видимо из чувства сострадания, отвечает на его ухаживания и в итоге вступает с ним в связь. Но узнав, что это он повинен в смерти ее учителя ламы, берет в руки его револьвер и убивает сына Аламжи.

В этой постановке чувствуется попытка еще раз выйти на сакральное чувство, но в силу ряда обстоятельств, как говорится на профессиональном лексиконе, «не

родилось». Также, как и в последующем спектакле – «Путь к просветлению».

На этот раз режиссер Ц. Бальжанов предложил совершенно иную форму театрального действия – спектакль-медитацию. Примечательно, что в создании спектакля участвовал известный в России специалист по тибетскому буддизму, кандидат философских наук А. И. Вязниковцев, который проводил с актерами и тренинги по йоге. В основу спектакля, как было описано в аннотации к спектаклю, по замыслу создателей, были положены мысли буддийских лам-учителей, записанные в памятнике бурятской литературы «Зерцало мудрости», малоизвестным тогда для широкой общественности республики учёным, бурятским ламой Эрдэни-Хайбуном Галшиевым (1855-1915) [1].

Спектакль в целом получился метафорическим. Метафорический контекст просматривался как в самой сценографии, так и в подаче содержания: квадратный подиум, горящие лампы по периметру, аутентичный звук буддийских музыкальных инструментов. Несмотря на использование пластических сцен, чтение сентенций из книги Эрдэни Галшиева на бурятском языке, чтение молитвы «Шираб нимбу» – известная в кругу буддистов как сжатая форма буддийских текстов Ганджур и Данджур, тем не менее, спектакль получился излишне созерцательным. Того процесса действия, который режиссер пытался воспроизвести через игру актера Басты Цыденова,

на взгляд самого Цырендоржо Дондокдоржиевича, не случилось [14]. По его мнению, у актера не хватило внутренней экспрессии, степени концентрации, способной уловить трансцендентное состояние, тонкое мироощущение, когда сознание практика замирает в предчувствии вечности, надбытия, той внутренней свободы в онтологическом смысле, необходимой для продвижения на пути к самадхе. На взгляд автора статьи, возникло некоторое противоречие между самой игрой актера, основанной на психологической школе и исключительно условного пространства созерцательного театра, выстроенного режиссером.

Спектакль-медитация «Путь к просветлению» стала еще одной попыткой Ц. Бальжанова выйти на новый уровень восприятия театра участниками действия и зрителями. Спектакль, на взгляд автора статьи, вновь оказался перегружен длинными диалогами и монологами. Интерес вызвала пластическая сцена – «танец богини Янжимы» в исполнении актрисы бурятского театра драмы Надежды Мунконовой. Все-таки, если танец исполняла бы профессиональная танцовщица, то скорее всего основное внимание уделялось бы танцевальной технике, но танец получился больше драматическим, именно потому, что исполнялся драматической актрисой. Здесь Цырендоржо Дондокдоржиевич, как режиссер, принял верное решение, доверив исполнение пластического номера, сложного прежде всего по актерской задаче, драматической

актрисе. Кроме этого, долгие переходы Басты Цыденова вдоль квадратного подиума по периметру, могли бы восприниматься как путешествие или как некое восхождение по жизненному кругу, духовному пути. Однако транслировалась эта идея несколько смутно, и даже вычурно, отчего ясность посыла терялась. Если бы зрители были расположены не вблизи сцены, а смотрели бы сверху вниз со второго этажа холла, тогда, возможно, эта мысль стала бы для них более внятной. Поэтому, в целом, по мнению автора статьи, для зрителя концепция спектакля осталась непонятой.

Новации Ц. Бальжанова позволили по-новому взглянуть на возможности бурятского драматического театра. Трудно сказать, насколько эти реформы имели решающее значение в 1990-е годы, так как долгое отсутствие режиссера не позволяет определить степень влияния его творчества на развитие бурятского театра в этот период. Белым пятном пока остается спектакль «Пионовый фонарь», инсценировка повести японского писателя Саньютэя Энтё в переработке А. Кима, осуществленного Цырендоржо Бальжановым на сцене бурятского театра драмы в 1995 году. Известно только, что в этой постановке Цырендоржо Дондокдоржиевич также использовал помост в зрительном зале и оригинальные постановки сценического фехтования на японских мечях – катанах, изготовленных специально для этого спектакля, имеющие максимальную

приближенность к настоящим клинкам.

В 2001 году Цырендоржо Дондокдоржиевича возвращается в бурятский театр драмы. К этому времени период перехода бурятского театра, бурятской режиссуры к иному, модернизированному восприятию постановочных принципов был почти пройден. Уже все действующие тогда режиссеры бурятского театра понимали, что необходим новый подход, новые пространственные решения. Этому же в значительной степени посодействовали творческие успехи национальных театров других сибирских регионов и, в первую очередь, якутского драматического театра во главе с Андреем Саввичем Борисовым и его легендарным спектаклем «Желанный берег мой». Не последнюю роль в изменении взглядов на необходимость реформирования бурятского театра сыграл улан-удэнский театр пластической драмы «ЧелоВек» под управлением И. Л. Григурко, который своим ультрасовременным видением смог за короткий срок всколыхнуть театральную общественность города, познакомив провинциальную публику с современной пантомимой, перформансом, с театром модерна и другими формами, преобладающими на тот момент в западноевропейском театре.

Значительные изменения в применении режиссерских приемов, необычных, с точки зрения классической режиссуры, постановочных решений, можно было увидеть в начале 2000-х гг. в спектаклях бурятских режиссеров, как у

старшего поколения – В. И. Кондратьева: «С.С.С.Р. или Союз Солдатских Сердечных Ран» (2005), «Эхэ» (2006), Т. Б. Бадагаевой «На стыке веков» (2003), Баторовой Д. Н. «Улейские девушки», так и у поколения более молодого, такой как Баярма Жалцанова «Танцующий призрак» (2001), «Бальжан-хатан» (2005).

Однако полностью картина изменилась только с приходом совершенно нового поколения бурятских режиссеров, с абсолютно другой творческой ментальностью, видением театра, обладающих иным кругозором, впечатлениями от современной, прежде всего зарубежной режиссуры, и мыслящими современными театральными формами, теми нарративами, истоки которой восходят к постмодернистской и авангардистской философии, это Сойжин Жамбалова и Олег Юмов. И здесь мотивы буддизма становится возможным воспроизвести не сколько через актера, но теперь и через режиссёрские приемы, то есть при условии, что это будет театр современных форм. В этом смысле задача следующего поколения режиссеров - суметь полностью отказаться от традиционной формы драматического театра. Путь к такой режиссуре уже проложен представителями нового театрального мышления: Даниэлем Финци Паска, Филиппом Жанти, Робером Люпажем и другими мэтрами. В России в этом направлении на сегодня можно отметить творчество Максима Диденко, Кирилла Серебренникова, Юрия Квятковского (в Бурятском

театре драмы Ю. Квятковский поставил спектакль «Августовские киты» («Намаһай намар») в 2015 году).

В российской культуре такое выразительное средство как «слово» еще традиционно много значит, оказывает на публику воистину магическое воздействие, если оно лингвистически выстроено, структурировано и связано с такими архетипами как бог, душа, справедливость, семья, родина и другое [15]. Однако умение автора мыслить перформативно, семантически сжато, умение кратко и точно отправлять свой «мессендж» в зрительный зал, в век цифровой реальности будет востребовано прежде всего. Но публика, особенно в регионах, еще привыкшая к слову, к актерской игре через слово, через психологический образ героя, во многом не готова к такого рода сценической выразительности. «Новое театральное искусство осознает, что оно строится во многом по иным законам, чем искусство классическое. В постановках и толковании пьес, рожденных в иной театральной системе, приходится, таким образом, учитывать это важнейшее обстоятельство и делать из него практические выводы» [8, с. 8].

В какой-то степени ситуация с развитием бурятской режиссуры в условиях современной реальности во многом повторяется, как это было с русской режиссурой на рубеже XIX-XX веков.

Возвращаясь к творчеству Ц. Д. Бальжанова, следует добавить, что задачи, которые он поставил

перед собой в начале пути, до сих пор им решаются. Выводы, сделанные им за многолетний труд режиссера, ученого, педагога, на сегодня, далеко неоднозначны и даже противоречивы. «Человек-творец создает на подмостках некое подобие великой ауры, чтобы тонко и внимательно ощутить в себе Бога и подарить людям великую красоту добра и света», эти слова, сказанные Цырендоржо Бальжановым по случаю 70-летнего юбилея Бурятского театра драмы, теперь могут рассматри-

ваться как та сверхзадача и ориентир, которой должен придерживаться актер современного театра [4, с. 5].

Для самого Цырендоржо Дондокдоржиевича стало ясным, что актера-личность воспитать невозможно, это дар от бога, данный человеку свыше, наподобие как дар шамана, провидца, лекаря и т.д. Тем не менее, разработанный им актерский тренинг продолжает совершенствоваться и преподается режиссером в России и за рубежом.

Список источников

1. Бабуева В. Бальжанов Цырендоржо // Soyol.ru. URL: <https://soyol.ru/personas/artists-and-musicians/3606/> (дата обращения: 30.11.2023).
2. Бальжанов Ц. Д. Мистерия Цам как буддийский философский текст и ритуальное действо : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13. М., 2002. 142 с.
3. Волошин М. А. Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов [и др.] ; [предисл. С. Наровчатова]. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. 848 с.
4. Государственный Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева. 70 лет : [буклет] / сост. В. Д. Бабуева. Улан-Удэ, 2002. 62 с.
5. Диалог культур: проблема взаимодействия русского и мирового театра XX в. : сб. ст. / Гос. ин-т искусствознания ; [редкол.: А. В. Бартошевич и др.]. СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. 265 с.
6. Звезднова А. Д. Христианские мотивы в либретто Андрея Вознесенского «Юнона» и «Авось» // Язык и культура: взгляд молодых : материалы V Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 24-25 мая 2022 г.). М. : Гос. ин-т русского языка им. А. С. Пушкина, 2023. С. 275-279.
7. Известный и неизвестный Валерий Инкижинов: жизнь и творчество / под ред. Р. И. Пшеничниковой. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2003. 329 с.
8. Классика и современность: проблемы советской режиссуры 60-70-х годов / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. А. М. Смелянский. М. : Наука, 1987. 368 с.
9. Лён С. Ре-цептуализм Романа Виктюка как большой стиль // Литературные известия. 2010. № 23 (53). URL: <https://reading->

hall.ru/publication.php?id=2077&ysclid=lpkv6xdoml81007846 (дата обращения: 30.11.2023).

10. Махачкеев А. Великий и ужасный Бальжанов. Невероятные откровения «заколебавшего всех» режиссёра и телеведущего Сергея Бальжанова // Буряад Үнэн. 2023. 23 мая. URL: <https://burunen.ru/blogs/98863-velikiy-i-uzhasnyy-balzhanov/?ysclid=lpkuwb3zny776202255> (дата обращения: 30.11.2023).

11. Намсараева С. Сергей Бальжанов: «Я всю жизнь терплю и учусь» // Информ Полис. 2018. 15 июня. URL: <https://www.infpol.ru/93789-sergey-balzhanov-ya-vsye-zhizn-terplyu-i-uchus/?ysclid=lpkvehia5p198221964> (дата обращения: 30.11.2023).

12. Найдакова В. Ц. Бурятский академический театр драмы им. Х. Намсараева - последняя четверть XX века (1975-2002 гг.) : монография. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ВСГАКИ, 2002. 310 с.

13. Николаева Т. Бурятский театр и буддизм // Петербургский театральный журнал. 2016. № 1 (83). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/buryatskij-teatr-ibuddizm/?ysclid=lpkvh9szlq469669197> (дата обращения: 30.11.2023).

14. ПМА (Полевые материалы автора). Беседы с Ц. Д. Бальжановым (12 нояб. 2023 г., 21 нояб. 2023 г.).

15. Рогинская О. Классика и классики в российском театре 2000-х годов // Логос. 2012. № 1 (85). С. 270-289. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassika-i-klassiki-v-rossiyskom-teatre-2000-h-godov> (дата обращения: 30.11.2023).

16. Рыбаков Ю. С. Г. А. Товстоногов: проблемы режиссуры. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1977. 143 с.

17. Чумина Н. Ю. Интерпретация балета «Весна священная» в искусстве XXI века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2014. № 4. С. 105-110.

18. Ширибазаров Б. Театр крупным планом. В Бурятском театре драмы появилась экспериментальная малая сцена // АригУс. 2013. 13 февр. URL: <https://arigus.tv/news/culture/97009-teatr-kрупnym-planom-v-buryatskom-teatre-dramy-poyavilas-eksperimentalnaya-malaya-stsena/> (дата обращения: 30.11.2023).

References

1. Babueva V. Bal'zhanov Cyrendorzhо [Balzahnov Tsyrendorzhо] // Sojol.ru [Soyol.ru]. URL: <https://soyol.ru/personas/artists-and-musicians/3606/> (30.11.2023). [In Russ.].

2. Balzhanov Ts. D. Misterija Cam kak buddijskij filosofskij tekst i ritual'noje dejstvo : dis. ... kand. filos. nauk : 09.00.13 [Mystery Tsam as a Buddhist philosophical text and ritual action : diss. ... candidate of philosophical sciences : 09.00.13]. M., 2002. 142 p. [In Russ.].

3. Voloshin M. A. Liki tvorchestva [Images of creativity] / edition prepared by V.A. Manuylov [et.al]; [foreword by S. Narovchatov]. L., 1988. 848 p. [In Russ.].

4. Gosudarstvennyj Burjatskij akademicheskij teatr dramy im. Kh. Namsaraeva. 70 let : [buklet] [State Buryat academic theatre of drama of Kh. Namsaraev. 70 years : [booklet]] / compiled by V. D. Babuev. Ulan-Ude, 2002. 62 p.[In Russ.].

5. Dialog kul'tur : problema vzaimodejstviya ruskogo i mirovogo teatra XX v. : sb. st. [Dialogue of cultures : problem of interaction of the Russian and world theater of the XX c. : coll. of articles] / State in-t of art history] ; [edited by A. V. Bartoshevich and et al]. St.-P., 1997. 265 p. [In Russ.].

6. Zvezdnova A. D. Khristianskije motivy v libretto Andreja Voznesenskogo «Junona» i «Avos»[Christian motives in the libretto «Juno and Avos» of Andrey Voznesensky] // Jazyk i kul'tura: vzgljad molodykh : materialy V Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Moskva, 24–25 maja 2022 g.) [Language and culture: youth vision : proceedings of the V Intern. scient.-pract. conf (Moscow, 24-25 May 2022). M., 2023. Pp. 275-279. [In Russ.].

7. Izvestnyj i neizvestnyj Valerij Inkizhinov: zhizn' i tvorchestvo [Known and unknown Valery Inkizhinov: life and creativity] / edited by R. I. Pshenichnikova. Ulan-Ude, 2003. 329 p. [In Russ.].

8. Klassika i sovremennost' : problemy sovetskoj rezhissury 60-70-kh godov [Classics and modernity: problems of the Soviet directing of the 60-70s] / AS SSSR. All-Union RI of art history of the M-ry of culture of the SSSR; chief editor A. M. Smelyanskij. M., 1987. 368 p. [In Russ.].

9. Lyon S. Re-ceptualizm Romana Viktjuka kak bol'shoj stil' [Receptualizm of Roman Viktyuk as big style] // Literaturnyje izvestija [Literary news]. 2010. № 23 (53). URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=2077&ysclid=lpkv6xdoml81007846> (30.11.2023). [In Russ.].

10. Makhachkeev A. Velikij i uzhasnyj Bal'zhanov. Neverojatnyje otkrovenija «zakolebavshego vsekh» rezhissjera i televedushhego Sergeja Bal'zhanova [Great and awful Balzhanov. Incredible revelations of the «annoying» director and TV presenter Sergey Balzhanov] // Буряад Үнэн [Буряад Үнэн]. URL: <https://burunen.ru/blogs/98863-velikiy-i-uzhasnyy-balzhanov/?ysclid=lpkuwb3zny776202255> (30.11.2023). [In Russ.].

11. Namsaraeva S. Sergej Bal'zhanov: «Ja vsju zhizn' terplju i uchjus'» [Sergey Balzhanov «I've studied and endured all my life»] // Inform Polis [Inform Polis]. URL: <https://www.infpol.ru/93789-sergey-balzhanov-ya-vsyu-zhizn-terplyu-i-uchus/?ysclid=lpkvehia5p198221964> (30.11.2023). [In Russ.].

12. Naidakova V. Ts. Burjatskij akademicheskij teatr dramy im. Kh. Namsaraeva - poslednjaja chetvert' XX veka (1975-2002 gg.) : monografija [The Buryat academic drama theater of Kh.Namsaraev – the last quarter of

the XX century (1975-2002) : monograph. Ulan-Ude, 2002. 310 p. [In Russ.].

13. Nikolaeva T. Burjatskij teatr i buddizm [The Buryat theater and Buddhism] // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal [St. Petersburg theatrical journal]. 2016. № 1 [83]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/buryatskij-teatr-ibuddizm/?ysclid=lpkvh9szlq469669197> (30.11.2023). [In Russ.].

14. PMA (Polevyje materialy avtora). Besedy s C. D. Balzhanovym (12 nojab. 2023 g., 21 nojab. 2023 g.). [AFM (The author's field material). Conversations with Ts.D. Balzahnov (12 November 2023, 21 November 2023). [In Russ.].

15. Roginskaya O. Klassika i klassiki v rossijskom teatre 2000-kh godov [Classics and classicists in the Russian theatre of the 2000s] // Logos [Logos]. 2012. № 1 (85). S. 270-289. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassika-i-klassiki-v-rossijskom-teatre-2000-h-godov> (30.11.2023). [In Russ.].

16. Rybakov Yu. S. G. A. Tovstonogov: problemy rezhissury [G.A. Tovstonogov: problems of directing]. L., 1977. 143 p. [In Russ.].

17. Chumina N. Yu. Interpretacija baleta «Vesna svjashhennaja» v iskusstve XXI veka [Interpretation of the ballet «Sacred spring» in the XXI century art] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of St.Petersburg state institute of culture]. 2014. № 4. Pp. 105-110. [In Russ.].

18. Shiribazarov B. Teatr krupnym planom. V Burjatskom teatre dramy pojavilas' eksperimental'naja malaja scena [Theatre in close-up. The experimental small stage appeared in the Buryat drama theater] // ArigUs. 2013. 13 fevr. [ArigUs. 2013. 13 Febr.]. URL :<https://arigus.tv/news/culture/97009-teatr-krupnym-planom-v-buryatskom-teatre-dramy-poyavilas-eksperimentalnaya-malaya-stsena/> (30.11.2023). [In Russ.].

Сведения об авторах

Манзарханов Эдуард Евгеньевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства и сценической речи, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ), SPIN-код: 9455-4434, Author ID:91310, ORCID 0000-0001-7710-5087. ehd-manzarkhanov@yandex.ru.

Information about the authors

Manzarkhanov Eduard Evgenyevich, Ph.D. in Art History, associate professor of the department of theatrical art and scenic speech, East-Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city). SPIN-code: 9455-4434, Author ID: 91310, ORCID 0000-0001-7710-5087. ehd-manzarkhanov@yandex.ru.

Вестник ВСГИК. 2023. № 4(28).

Дата поступления рукописи в редакцию: 25.11.2023;
одобрена после рецензирования: 30.11.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 25.11.2023;
approved after reviewing: 30.11.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 316.7

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-144-150

Бояк Татьяна Николаевна

ТЕХНОЛОГИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ: ИНТЕГРАЦИЯ НАУКИ И ПРАКТИКИ

В статье раскрывается связь науки и практики в технологии социально-культурного проектирования, подчеркивается действенность данной технологии в решении проблем общества, многоаспектных задач его развития, а также необходимость изучения дисциплины «социально-культурное проектирование» (как единства науки-практики) в процессе подготовки кадров для досуговых, образовательных учреждений. Приводятся некоторые результаты эмпирического исследования, примеры из практического педагогического опыта автора.

Ключевые слова: социально-культурный проект, наука, общество, культура, образование, студенты.

Для цитирования: Бояк Т. Н. Технология социально-культурного проектирования: интеграция науки и практики // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 144-150.

Boyak Tatyana Nikolaevna

TECHNOLOGY OF SOCIO-CULTURAL PROJECTING: INTEGRATION OF SCIENCE AND PRACTICE

The article considers the connection of science and practice in the technology of socio-cultural projecting, emphasizes its effectiveness in solving the society problems, multitasks of its development and well as the necessity of studying the discipline «Socio-cultural projecting» (as unity of science-practice) in the process of training personnel for the leisure and educational institutions. Some results of the empirical study, the examples from the author's pedagogical experience, are given.

Keywords: social-cultural project, science, society, culture, education, students.

Организация учреждениями культуры мероприятий в современных условиях требует научного серьезного ответственного подхода. Реалии сегодняшнего времени предъявляют высокие требования к выпускникам вузов культуры, призванных организовывать досуг населения, выполнять ответственную роль агентов социализации личности. Ошибки, некомпетентность в реализации профессиональных функций со стороны работников отрасли культуры оборачиваются серьезными последствиями как для личности, ее нравственной, гражданской культуры, так и социума, в целом. К примеру, организация только развлекательных мероприятий без действенной воспитательной, содержательной, ценностно значимой составляющей, обернется в последствии формированием гедонистически-потребительского типа личности, что имеет негативные последствия для перспектив развития общества, культуры.

В этой связи, дисциплина «Социально-культурное проектирование», включенная в образовательные программы по ряду направлений подготовки вуза культуры, призвана сформировать у студентов знания основ данной технологии, умения, навыки, позволяющие подходить к реализации социально-культурной деятельности, организации воспитательной, культурно-досуговой работы с различными группами населения системно, на компетентном научном уровне, на

основе серьезного изучения проблемной ситуации и продуманного подхода к выработке наиболее оптимальных, действенных путей решений выявленных проблем, задач посредством разработки в внедрения конкретных социально-значимых проектов. Содержание курса предусматривает изучение студентами ряда важных вопросов: сущность, методология социально-культурного проектирования; технология анализа социокультурной ситуации, разработки проектов с учетом специфики конкретного региона, города, села, различных групп населения; возможности социально-культурного проектирования в реализации задач государственной политики. Сочетание лекционных и семинарских, практических занятий (где студенты не только рассматривают теоретические вопросы курса, но и самостоятельно разрабатывают проекты, которые затем реализуются ими в ходе прохождения производственной, преддипломной практики, представляются в подготовленной курсовой и выпускной квалификационной работе) позволяет сформировать умения и навыки применения знаний дисциплины в профессиональной деятельности. Технологическая цепочка разработки проекта (от идеи до ее воплощения в мероприятиях) эффективно осваивается в ходе выполнения всей учебной группой коллективного задания по разработке и частичной реализации проекта.

Изучение технологии

социально-культурного проектирования позволяет будущим кадрам в сфере организации досуга осмыслить значимость связи науки и практики в решении задач, проблем социализации, самореализации, воспитания личности, получить необходимые для их решения знания. Овладение данной технологией позволяет ощутить творческий характер проектной деятельности, проявить, развить и реализовать творческий, научный потенциал, организаторские способности. Поскольку социально-культурное проектирование – это технология, творческая деятельность, направленная на выявление, анализ многоаспектных проблем в обществе, культуре, и на основе результатов данного анализа, выдвижение наиболее оптимальных путей их решения (достижение целей, решение задач, способствующих желаемому состоянию объектной области проектирования).

Раскроем более подробно вышеприведенное положение.

Основой создания любого социально-культурного проекта выступает проблемное поле, которое определяется противоречиями, имеющимися между реалиями общества, культуры (в том числе, между их отдельными элементами) и идеалом – представлениями проектировщика о норме (должном). Проект выступает средством достижения должного (нормы). Достичь идеала на практике не всегда удастся в полной мере. Но проект должен

максимально этому способствовать. Ибо он призван быть эффективным. Степень эффективности проекта подлежит обязательному замеру. Критериями здесь могут быть количественные, качественные, содержательные показатели, подбор и уместность которых – характеристика компетентности проектировщика, уровня его научно-теоретической, практической подготовки. Включение студента во время учебного процесса в процесс разработки проекта позволяет сформировать необходимые компетенции.

Однако, не только эффективность проекта измеряется научными методами, но и выявление самого проблемного поля, причин и особенностей проблем, требующих решения путем оптимизации социокультурной среды. Научно-обоснованным должен быть также выбор, внедрение наиболее оптимального, эффективного проектного решения проблемы (способного достичь желаемые положительные изменения объекта) с учетом имеющихся материально-технических, финансовых возможностей в рамках правового поля.

Для разработки и реализации проектов в области досуга населения проектировщику необходимы знания алгоритма, последовательности действий, понимания ведущих принципов социально-культурного проектирования (определяющих концепцию проекта, его направленность, содержание), раскрывающихся в разработках Г.М. Бирженюка, В.А. Лукова,

А.П. Маркова, Э.А. Орловой, В.М. Розина, В.В. Стебляк, и др. Например, В.В. Стебляк в научной статье выделяет и раскрывает такие принципы социально-культурного проектирования, как: мониторинг социокультурной среды, адаптация проекта к социокультурному контексту, социокультурный баланс, проблемно-целевой ориентации [1]. А в числе основных принципов, выделяемых А.П. Марковым, Г.М. Бирженюком, присутствует принцип оптимальной ориентации на сохранение и изменение [2], знать который (наряду с другими) также необходимо при разработке проекта. Поскольку, с одной стороны, социально-культурные проекты призваны способствовать сохранению в обществе лучших ценностей, традиций. Этим обеспечивается преемственность, устойчивость в обществе, культуре. Как отмечал Конфуций, «не лелея ценное прошлое невозможно вырастить ценное будущее». С другой стороны, конкретно-исторические реалии общества обуславливают характерные для них новые процессы, предъявляя к деятельности институтов социализации личности новые требования. К примеру, создавая социально-культурные проекты для современной молодежи работники культурно-досуговых, образовательных учреждений не могут игнорировать процессы цифровизации, интернетизации, оказывающие выраженное влияние на группу. Важно грамотно, на современном

высокопрофессиональном уровне использовать потенциал цифровых технологий в создании современных, интересных, зрелищных, и в то же время содержательных, ценностно значимых проектов. Традиции и инновации должны находиться в разумном балансе.

Разработка и реализация эффективного социально-культурного проекта невозможна без должного понимания проектировщиком принципа проблемно-целевой ориентации, являющегося ключевым. Чем глубже осуществлен научный анализ проблемы, тем точнее определены цель, задачи, механизмы, содержание мероприятий проекта. Именно ответственному разрешению противоречия, несоответствия между реально существующим и должным должен способствовать проект. Например, под влиянием процессов популяризации ценностей здорового образа жизни в современном обществе, поддержке данных позитивных процессов со стороны государства (открытие многочисленных современных фитнес-клубов, спортивных комплексов, и др.) произошло увеличение доли молодежи, понимающей важность ценности здорового образа жизни. Результаты социологического опроса, проведенного нами среди сельской молодежи Бурятии в 2019-2020 гг. показали, что молодое поколение ориентировано на то, чтобы вести здоровый образ жизни. В то же время доля признающих важность ведения здорового образа жизни – 71,9 %, пока значительно

выше доли его ведущей – 51,9 %. Это выявленное противоречие между ценностным сознанием и поведением молодых людей требует разработки, внедрения эффективных проектов, способных повысить поведенческие установки молодых людей на следование ценностям здорового образа жизни.

При исследовании проблемного поля проектирования может использоваться широкий арсенал методов (наблюдение, диагностика, анкетирование, интервью, социометрия, фокус-группы, эксперимент, SWOT анализ, и др.). Широко применяемым при анализе проблемного поля проектирования является социологический опрос методом анкетирования.

Например, в 2021-2022 учебном году студентам второго курса очной формы обучения направления подготовки «Социально-культурная деятельность» ФГБОУ ВО ВСГИК в рамках дисциплины «Социально-культурное проектирование» было дано практическое задание – разработать социально-культурный проект (под нашим научным руководством). На основе анализа научной литературы, данных эмпирических социологических исследований, группа проявила интерес к актуальной проблеме патриотизма студенческой молодежи. В ноябре–декабре 2021 года была разработана анкета и проведен опрос среди студенческой молодежи ФГБОУ ВО ВСГИК, с целью выявления уровня патриотизма

группы, факторов его формирования и путей повышения в современных условиях. Результаты опроса выявили некоторые задачи, связанные с необходимостью укрепления, углубления патриотизма молодых людей, особенно по отношению к малой Родине, повышения уровня социальной созидательной активности, инициативности в организации мероприятий патриотической направленности. Начала формироваться концепция проекта «Патриотизм в наших сердцах», включающая по замыслу ряд мероприятий, предоставляющих возможности для творческой реализации самих студентов (в качестве фотографа, участника, организатора), что важно в контексте решения выявленных задач. Проект был частично реализован: успешно организована и проведена выставка-фотоконкурс «О малой Родине с любовью». Данный опыт отражен на сайте вуза и научной публикации автора, совместно с Д.А. Дедюро [3].

Вышеизложенное подчеркивает, обосновывает значимость исследовательской деятельности как основе любого проекта.

Поскольку художественное, творческое видение проектировщиков отличается, как отличаются и их опыт, мировоззренческие, ценностные позиции, убеждения, возможности реализации творческих идей на практике, то одна и та же проблемная ситуация может иметь многообразные проектные решения.

Многовариативность открывает широкие возможности для реализации творческих идей проектировщика на практике, и вместе с тем, определяет высокий уровень ответственности за выбор оптимального варианта решения задач посредством проекта.

В рамках данной статьи приведены лишь некоторые примеры, показывающие неразрывность связи науки и практики в

технологии социально-культурного проектирования, определяющую актуальность, высокий потенциал действенности данной технологии в решении приоритетных задач развития современного общества, его культуры, что подчеркивает значимость дисциплины «социально-культурное проектирование» в процессе подготовке кадров, в частности, для учреждений образования, досуга.

Список источников

1. Стебляк В. В. Специфика социокультурного проектирования в современной России // Культура и цивилизация. 2018. Том 8, № 6. С. 119-126.
2. Марков А. П., Бирженюк Г. М. Основы социокультурного проектирования. СПб, 1997. 260 с.
3. Бояк Т. Н., Дедюро Д. А. Социально-культурный проект как механизм патриотического воспитания современной молодёжи // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2022. № 4(24). С. 77-84.

References

1. Steblyak V. V. Specifika sociokul'turnogo projektirovaniya v sovremennoj Rossii [Specifics of socio-cultural projecting in Modern Russia] Kul'tura i civilizacija [Culture and civilization]. 2018. V. № 6. Pp. 119-126. [In Russ.].
2. Markov A.P., Birzhenjuk G.M. Osnovy sociokul'tunogo projektirovaniya [Fundamentals of sociocultural projecting]. St.-P., 1997. 260 p. [In Russ.].
3. Boyak T.N., Dedyuro D.A. Social'no-kul'turnyj project kak mekhanizm patrioticheskogo vospitaniya sovremennoj molodjezhi [Socio-cultural project as mechanism of patriotic education of modern youth] // Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of East Siberian state institute of culture]. 2022. № 4(24). Pp. 77-84.[In Russ.].

Сведения об авторах

Бояк Татьяна Николаевна, доктор социологических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ). SPIN-код: 4772-9082, AuthorID: 279763, ORCID 0000-0002-7989-4339. boyak-vsgaki@mail.ru

Information about the authors

Boyak Tatyana Nikolaevna, Sc.D. in Sociology, professor of the department of socio-cultural activity, East Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city). SPIN-code: 4772-9082, Author ID: 279763, ORCID 0000-0002-7989-4339. boyakvsgaki@mail.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 21.12.2023;
одобрена после рецензирования: 24.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 21.12.2023;
approved after reviewing: 24.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 338.48:82(571.54)

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-151-157

Сангадиева Эржен Гэндэновна

ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ БУРЯТИИ КАК РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ТУРИЗМА

В статье на примере туристической базы «Алтан сэргэ» рассматриваются возможности создания концепции туристического бренда, в основу которого можно привлечь этнографические, фольклорные и топонимические ресурсы краеведческого наследия различных районов Бурятии. Это позволит обосновать различные компоненты туристического проекта: архитектуру, ландшафтный дизайн, гастрономию, анимацию и т.д.

Ключевые слова: Алтан сэргэ, туристский бренд, наследие, Бурятия, Байкал, Оймур

Для цитирования: Сангадиева Э. Г. Этнокультурное наследие Бурятии как ресурс формирования регионального туризма // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 151-157.

Sangadieva Erzhen Gendenovna

ETHNOCULTURAL HERITAGE OF BURYATIA AS THE RESOURCE OF FORMATION OF REGIONAL TOURISM

Considering the tourist base «Altan Serge» the article highlights the possibilities of creating the tourist brand conception which can be based on ethnographic, folklore and toponymic resources of the local history heritage of various districts of Buryatia. This will allow to justify different components of the tourism project: architecture, landscape design, gastronomy, animation, etc.

Keywords: Altan serge, tourist brand, heritage, Buryatia, Baikal, Oimur

На берегу священного озера Байкал, в живописной долине рядом с селом Оймур, на берегу залива Провал расположилась туристическая база «Алтан сэргэ». «Алтан сэргэ» в переводе с

бурятского языка «Золотая коновязь». Понятие сэргэ является общим для монголоязычных народов, якутов. Сэргэ связано не только с утилитарной функцией и бытом кочевых народов, оно также имеет

большое ритуальное и символическое значение.

В древних легендах, рассказывающих о происхождении земного мира, говорится о ее центре – Полярной звезде или Алтан сэргэ. Сэргэ, таким образом, связано с понятием Мирового дерева и несет знаковую функцию символа гармонии вселенной и хранилища духов предков.

Алтан сэргэ является связующим звеном между мирами: верхним, средним и нижним – это символизируется в коновязном столбе в виде двух-трех зарубок, причем верхняя всегда предназначается для коней божеств. Существует множество легенд о сакральности Алтан сэргэ [2]. В бурятском эпосе «Гэсэр» герой привязывает своего скакуна у Алтан сэргэ, возле дворца своего отца. Аламжи Мэргэн, оказавшись в чужой стороне, совершает обряд воздвижения ритуальной коновязи, для выбора дороги. На территории Тамчинского дацана существует Олений камень, названный Алтан сэргэ, которому по определению археологов 3,5 тысячи лет, доказывающий, древность культа, связанного с почитанием небесной коновязи. Обеспечивая связь между мирами сэргэ выполняет роль медиатора и в ответ на просьбы и приношения способствует нисхождению на людей небесной благодати. Коновязь отражает культ коня у кочевых народов, это неперенный атрибут дома, символ благополучия семейного очага. Она приносит счастье, богатство, символизирует гостеприимство хозяев дома,

дарует здоровье и удачу всем, кто посещает это место.

В трех новеллах мы хотим рассказать о том, почему путешествуя по Бурятии, вам необходимо посетить Прибайкалье.

Новелла

Вода

Мировым достоянием является озеро Байкал. Самое глубокое пресноводное озеро в мире. Не зря в легендах и преданиях его называют морем. Бурятское название Байгал-далай («далай» с монгольского «океан») сравните с переводом имени Далай-лама – Океан мудрости. Это свидетельствует о высокой степени почитания Байкала.

Человек поселился на берегах Байкала настолько давно, что древние мифы сохранили различные версии о его происхождении. Современные ученые находят множество доказательств правдивости этих версий, к примеру, о гневе Байкала, который не хотел отпускать свою дочь Ангару, сбегавшую к Енисею. Желая воспрепятствовать бегству дочери, он бросил огромный утес – знаменитый Шаман-камень, но это не помогло – своенравная дочь убежала от грозного отца. Экспедиции «Миров», исследовавших дно Байкала, доказали, что устье реки имеет тектоническое происхождение. Современная наука во многом уже располагает доказательствами реального происхождения географических культурных объектов, что обогащает туризм, превращая его в просветительский и событийный [6].

Одна из самых примечательных легенд гласит о драконе, который своим огненным дыханием растопил льды и снег, а ударом хвоста разверз землю, в которой и образовался Байкал.

Многие легенды возникли еще в каменном веке, вокруг Байкала сохранились древние наскальные рисунки, отражающие культовые практики и ритуальные действия народов, селившихся вокруг озера. Главный хозяин Байкала, обитающий в его бездонных глубинах, все тот же Лусууд-хан, а также множество различных духов и существ, как добрых, так и злых, которых необходимо умилостивить. Культ Лусууд-хана существует в шаманизме и буддизме. В религиозных обрядах почитают и хозяев-эжинов рек, речек, аршанов и т.д. [3].

К событиям недавнего прошлого относятся легенды и предания о провале на Байкале. 12 января 1862 года (по старому летоисчислению 31 декабря 1861 г.) произошло землетрясение, в результате которого под воды Байкала ушла Цаганская (Саганская) степь, участок примерно в 200 квадратных километров. Ушло под воду 5 бурятских улусов. Места в этом месте были ровные и низменные, кое-где заболоченные, усеянные озерами и пересеченные речками и протоками, где все буряты-кударинцы заготавливали сено для скота.

Катастрофа сопровождалась жутким гулом земли, треском и грохотом ломающегося льда и лопающейся под ногами земли. Глыбы льда понесло выступающей из моря водой в сторону берега.

Колокола звонили на раскачивающихся церквях, выли собаки, кричали люди и животные. К счастью, человеческих жертв было немного, но все имущество, скот ушли под воду. Жители спаслись в местностях, находившихся выше, в том числе и в селе Оймур. Как здесь не вспомнить о выходе из глубин Байкала, грозного мифического дракона Лусууд-хана, о существовании которого забыли люди [5].

По древним легендам именно здесь находится самое «узкое» место, соединяющее эту часть берега с западной. В ясную погоду прекрасно видно противоположную сторону Байкала. В зимнее время, когда на озере устанавливается лед, также открывается иркутская сторона. Наверно, поэтому в легендах сохранились различные варианты перехода героев через Байкал.

Здесь перепрыгивали море Гэсэр и его воины, уходили в другие земли герои олонхо, переправлялись на другой берег воины Чингисхана. В бурятском фольклоре встречаемся с мифической чудовищной китообразной рыбой, лежащей поперек Байкала, по которой бесстрашные баторы, сражаясь с различными существами перебежали море.

Оймур расположен в долине, где в Байкал впадают реки Оймур и Сырая Молька, а всего в нескольких километрах находится дельта реки Селенги, на территории которой образован заказник «Кабанский». В дельте Селенги, встречается огромное количество птиц, останавливающихся во время

миграции, среди которых встречается немало редких, занесенных в Красную книгу – большая серая цапля, белая цапля, чеграва, гусь-гуменник, чирок, малый лебедь и лебедь-кликун, орлан-белохвост, ястреб. Сама река Селенга богата рыбой. Здесь можно встретить окуней, щуку, плотву, байкальского омуля, сазана, налима, пыжьяна, байкальского осетра [1].

Республика на Байкале принимает гостей, приезжающих на зимнюю подледную рыбалку, в том числе и на «Байкальскую рыбалку». Здесь гости могут сами поймать и попробовать знаменитого байкальского омуля и много другой вкусной рыбы, приготовленной по местным рецептам.

Залив Провал – мелководный, поэтому здесь температура воды выше, чем в открытом Байкале, что дает возможность отдыхающим комфортно купаться, наполняясь энергией, дающей ощущение свободы, чистоты мыслей и гармонии. По воде можно отправиться до Дельты Селенги и других природных памятников, чтобы погрузиться в незабываемый мир Байкала.

Новелла

Земля.

Село Оймур было образовано в начале XIX века, расположенное на возвышенности, оно не подверглось затоплению в известном землетрясении, названному Провалом. Но не только поэтому местность имеет сакральное значение, прибайкальские земли имеют древнюю богатейшую историю. Об этом свидетельствуют знаменитые

Фофановские могильники времен неолита. Издревле предки современных эвенков и бурят селились в этих местах [4].

Кударинская степь была богата: реки и Байкал полны рыбой, тайга – различной дичью. Наиболее ранней мировоззренческой основой отношений человека и природы был культ природы. Природа одухотворялась и почиталась. Недаром земля вокруг Байкала связана с героем эпоса Гэсэр. В бурятской версии Гэсэра мы находим легенды о происхождении самого озера, а также рек, гор, различных животных, а также древнего хозяйствования.

Более поздние шаманские культы связаны прежде всего с «эжинами» – покровителями различных сакральных мест вокруг Байкала. Как правило они узнаваемы по ленточкам, привязанным к веткам деревьев, сэргэ или «обо» – куче камней, расположенных на горе, перевале или возвышенности. Культ «обо» также связан с культом предков и шаманским культом.

Но еще более интересны другие легенды, свидетельствующие о пребывании на землях Байкала Чингисхана и его воинов. Были они и на Ольхоне, есть предания о прохождении войск вдоль реки Иркут. С ними связаны легенды в Тункинской долине, горной Оке. Войска Чингисхана передвигались вдоль Селенги, а потому как она впадает в Байкал – трудно усомниться в том, что в урочище, называемом Бараний мыс, в дельте Селенги была одна из ставок Чингисхана [4]. В благодатном месте, не

требующем усилий для пропитания, наполненном, в прямом смысле, «живой» водой – Байкал, аршаны – излечивались и отдыхали воины [7].

Со времен Чингисхана известны обряды возведения обо, связанные с культом военных героев. Они наполнялись защитным вооружением внутри и оружием снаружи. Земля Байкала – это место силы. Мы хотим, чтобы наши гости наполнялись энергией культурной и исторической памяти земли [8].

Новелла

Пять стихий

Как известно, люди всегда чтили и поклонялись пяти стихиям: небо, земля, огонь, вода, дерево. Байкал, являясь священным местом, объединяет все стихии. Бережное отношение ко всем стихиям, как первоосновам сохраняется и до сих пор. В основе вселенской гармонии лежит понимание равнозначности и равновеликости этих первоэлементов. Пути достижения этой гармонии, прежде всего, это сознательное отношение

человека к окружающей природе и духовному совершенствованию.

Концепция туризма в Бурятии строится на духовной экологии человека. Бурятия – это республика с толерантным, многонациональным и поликультурным населением. В этом наше богатство и сила. Приобщая гостей к обычаям, традициям, верованиям, фольклору населения Прибайкалья мы стремимся к тому, чтобы туризм был связан не только с отдыхом и оздоровлением, но и открыл возможности развития созидательного начала в каждом человеке.

Красота окружающей природы, разнообразный ландшафт, флора и фауна Кударинской долины привлекают художников, музыкантов и других представителей искусства. Созерцание байкальской глади, насыщенный кислородом воздух, теплая вода летом, прозрачный лед зимой, разноцветие деревьев, пение птиц – все это создает естественную природную гармонию нашей территории духовного и художественного созидания.

Список источников

1. Байкал: природа и люди : энциклопедический справочник / Байкальский институт природопользования СО РАН. Улан-Удэ : ЭКОС : Издательство БНЦ СО РАН, 2009. 608 с.
2. Галданова Г. Р. Сэргэ как феномен традиционной культуры бурят // Этнография народов Сибири и Монголии. Улан-Батор ; Улан-Удэ, 2000. 397 с.
3. Дампилова Л. С. Мифологическая семантика змей (могой), хозяев вод (лус) и дракона (луу) в фольклоре монгольских народов // Традиционная культура. 2017. № 4 (68). С.182-189.
4. Карнышев А. Д. Байкал таинственный, многоликий и разноречивый. Изд. 5-е, испр. и доп. Иркутск : Репроцентр А1, 2014. 602 с.

5. Махатов Б. П. Были и предания байкало-кударинских бурят. Улан-Удэ : Бурят. кн. изд-во, 1963. 43 с.

6. Тиваненко А. В. Тайны байкальских глубин. Чита : Экспресс-издательство, 2009. 204 с.

7. Хангалов М. Н. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3. Улан-Удэ : Республиканская типография, 2004. 508 с.

8. Цыбикдоржиев Д. В. Происхождение древнемонгольских воинских культов : (по фольклорно-этнографическим материалам бурят). Улан-Удэ : Изд-во БНЦ СО РАН, 2003. 292 с.

References

1. Bajkal: priroda i ljudi : enciklopedicheskiy spravochnik [Baikal: nature and people : encyclopedic reference book] / Baikal institute of nature management SB RAS. Ulan-Ude, 2009. 608 p.[In Russ.].

2. Galdanova G.R. Serge kak fenomen tradicionnoj kul'tury burjat [Serge as a phenomenon of traditional Buryat culture] // Etnografija narodov Sibiri i Mongolii [Ethnography of the peoples of Siberia and Mongolia]. Ulaanbaatar ; Ulan-Ude. 2000. 397 p. [In Russ.].

3. Dampilova L.S. Mifologicheskaja semantika zmej (mogoj), khozjaev vod (lus) i drakona (luu) v fol'klоре mongol'skikh narodov [Mythological semantics of snakes (могой), masters of water (лус) and dragon (луу) in the folklore of the Mongolian peoples] // Tradicionnaja kul'tura [Traditional culture]. 2017. №4 (68). Pp.182-189. [In Russ.].

4. Karnyshev A.D. Bajkal tainsvennyj, mnogolikij i raznojazykij [Baikal is mysterious, multifaceted and multilingual]. 5th ed., changed and enlarged. Irkutsk. 2014. 602 p. [In Russ.].

5. Makhatov B.P. Byli i predanija bajkalo-kudarinskikh burjat [True stories and legends of the Baikal-Kudara Buryats]. Ulan-Ude, 1963. 43 p.

6. Tivanenko A.V. Tajny baikal'skikh glubin [Secrets of the Baikal depths]. Chita. 2009. 204 p. [In Russ.].

7. Khangalov M.N. Sobranije sochinenij : v 3 t. T. 3 [Collected works : in 3 v. T. 1.].Ulan-Ude. 2004. 508 p. [In Russ.].

8. Tsybikdorzhiev D.V. Proiskhozhdenije drevnemongol'skikh voinskikh kul'tov : (po fol'klorno-etnograficheskim materialam burjat) [The origin of ancient Mongolian military cults : based on folklore and ethnographic materials of the Buryats]. Ulan-Ude. 2003. 292 p. [In Russ.].

Сведения об авторах

Сангадиева Эржен Гэндэновна, к.филол.н., доцент, кафедры литературы и языкознания, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ) erzhen.sang@yandex.ru

Information about the authors

Sangadieva Erzhen Gendenovna, Ph.D. in Philology, associate professor of the department of literature and linguistics, East Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city) erzhen.sang@yandex.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 21.12.2023;
одобрена после рецензирования: 23.12.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 21.12.2023;
approved after reviewing: 23.12.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Научная статья

УДК 316-057.36

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-158-165

*Татарова Светлана Петровна,
Мезенин Антон Анатольевич*

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ СОТРУДНИКОВ УГОЛОВНО-ИСПОЛНИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

В работе рассматривается социальная активность как один из факторов, влияющих на эффективность деятельности организации. В статье подчеркивается место института наставничества, деятельности общественных формирований, системы мотивации, воспитательной деятельности в структуре работы с личным составом в учреждениях уголовно-исполнительной системы. Авторы акцентируют внимание на оценке уровня участия сотрудников в социальной жизни коллектива, анализируют причины сложившейся ситуации, а также предлагают рекомендации по развитию социальной активности работников.

Ключевые слова: социальная активность, мотивация, институт наставничества, общественные формирования, воспитательная работа, социальная жизнь коллектива.

Для цитирования: Татарова С. П., Мезенин А. А. Формирование социальной активности сотрудников уголовно-исполнительной системы // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 158-165.

*Tatarova Svetlana Petrovna,
Mezenin Anton Anatolyevich*

FORMATION OF SOCIAL ACTIVITY OF EMPLOYEES OF THE PENITENTIARY SYSTEM

The work considers social activity as one of the factors influencing the effectiveness of the organization. The article emphasizes the place of the mentoring institution, the activities of public groupings, motivation system, educational activities in the structure of work with the personnel in the institutions of the penitentiary system. The authors focus on the assessment of the level of the employees' participation in the social life of the collective, analyze the reasons

of the current situation, and also suggest recommendations for the development of their social activity.

Keywords: social activity, motivation, institution of mentoring, social groupings, educational work, social life of the collective.

Среди факторов, влияющих на эффективность организации, важное место занимает социальная активность сотрудников. Осознание данного факта руководством компаний детерминирует ряд мероприятий, направленных на повышение активности специалистов не только в профессиональной, но и общественной жизни. Однако в реальности мы становимся свидетелями того, что в большинстве учреждений данному фактору не уделяют достаточного внимания, наблюдается инфантильность, низкий уровень ответственности и социальной активности сотрудников несмотря на высокий личностный, интеллектуальный и креативный потенциал.

Проблемы социальной активности в обществе рассматривали многие исследователи в разном ключе. Так, проявление социальной активности раскрывает Г. А. Афанасьев, формирование социальной активности у молодежи исследовал А. Ю. Гайфуллин. Механизмы мотивации персонала рассматривал Н. Т. Хромовских, анализу формирования социальной активности под воздействием внешней среды в системе МВД уделял внимание В. С. Торохтий [1; 2; 3].

Под социальной активностью нередко понимают степень включенности личности в общественные отношения, различные виды социальной деятельности.

Социальная активность личности проявляется в осознанной целенаправленной деятельности, направленной на преобразование окружающей реальности или самой личности. Посредством проявления социальной активности личности обнаруживается направление самореализации человека, его жизненная позиция и отношение к проблемам социума, вклад личности в развитие общества.

Социальная активность личности может выражаться как в профессиональной деятельности, так и в участии разного рода общественных мероприятиях: акциях, митингах, референдумах, обращении и предложениях по совершенствованию какой-либо сферы жизни к руководству организации, района, органам управления региона с целью улучшения объективной действительности.

Проявление активности в трудовой деятельности может выражаться в совершенствовании производственных процессов, внесении предложений по улучшению работы, поиске инновационных вариантов решения трудовых задач, а также в повышении производительности и качества выполняемых работ.

При оценке уровня социальной активности личности нам близок подход Л. И. Родина, О. В. Мичина [4], которые рассматривают данный процесс как три основных

связанных между собой уровня: инертный, репродуктивный, продуктивный.

Суть первого уровня выражается в таких особенностях личности, как выполнение определенных обязанностей только при наличии личной выгоды. Люди, находящиеся на данной ступени развития, прислушиваются к мнению руководителей или других значимых для них личностей, причем нередко тех, от которых они зависят. Крайне редко люди данного уровня могут проявлять инициативу, творчество, самостоятельность как при подготовке, так и при реализации различных видов деятельности. Они являются равнодушными наблюдателями социальной жизни общества, и даже если их что-то не устраивает в окружающей действительности, они не проявляют инициативу, не предпринимают попыток изменить ситуацию. По результатам целого ряда исследований в организациях уголовно-исполнительной системы (далее – УИС) можем отметить, что большинство работников на сегодняшний день относятся именно к этому уровню. Так, например, по результатам одного из корпоративных исследований, на вопрос: «Посещаете ли Вы какие-либо общественно-значимые мероприятия (акции, митинги, шествия, демонстрации)?», 75% респондентов ответили: «Нет, считаю, что это бесполезное времяпрепровождение».

В соответствии с характеристиками второго уровня, участники социальных взаимодействий

могут проявлять себя как ответственные, дисциплинированные, самостоятельные. Однако уровень их ответственности, как правило, имеет узколичностный характер, и отвечать за других такие люди не готовы. В отличие от представителей первой группы они готовы воспроизводить чужой позитивный опыт в плане проявления социальной активности. Для таких людей очень важно находиться в окружении «правильных» людей. К сожалению, на сегодняшний день таких социальных сообществ, ориентирующих свою деятельность на решение социальных значимых проблем, не так много, хотя стоит отметить, что намечается тенденция к их росту. Так, в 2017 г. в Республике Бурятия было зарегистрировано 47 общественных объединений, тогда как на конец 2021 г. их стало уже 674 [5].

Третий уровень выражается в продуктивности личности, которая характеризуется собственным видением проблем и способами их решения. Таких людей отличает небезразличное отношение к организации, социуму, стране. Мотивами их деятельности часто становятся не личные успехи, а достижение общего блага. У данного типа личности высок уровень лидерских качеств, они способны убедить и повести за собой. Именно на поддержку и развитие такой личности важно направлять усилия воспитательных институтов.

Социальная активность работников оказывает влияние на развитие контактов и связей внутри

организации, способствует более успешной адаптации сотрудников к служебной деятельности. Данные условия, в свою очередь, улучшают морально-психологический климат в коллективе, формируют благоприятную социальную среду, детерминируют повышение коллективных взаимодействий сотрудников, дают возможность обращения к коллективному ресурсу, приводят к успешному развитию профессиональных знаний и умений, повышению уровня развития их профессиональных компетенций.

Деятельность специалистов уголовно-исполнительной системы отличается высоким уровнем интенсивности, нередко осуществляется в экстремальных условиях. В связи с этим, важным условием успешного функционирования сотрудников является качественное взаимодействие между ними, взаимовыручка и поддержка, коллективный дух. Значимым фактором эффективности деятельности системы в целом является осознание каждым работником миссии организации, подчинение общей цели, стремление к полной отдаче в выполнении поставленных задач, выражении неравнодушного отношения к делу, ответственности и проявлении социальной активности в профессиональной и общественной жизни организации.

Формированию такой системы отношений в компании способствует целый ряд условий. Рассмотрим, как строится работа в данном направлении в

учреждениях уголовно-исполнительной системы.

В структуре УИС органично встроены общественные формирования, такие как «Комитет молодежи», «Женсовет» и др. Однако деятельность института общественных формирований в настоящее время носит формальный характер, что выражается, например, в отсутствии дифференцированного подхода при организации общественной жизни коллектива. Так, сегодня в системе УИС наблюдается тенденция «омоложения» сотрудников, а потому, при планировании социальной работы с личным составом, необходимо учитывать данный факт. Однако при планировании мероприятий по повышению социальной активности возраст коллектива чаще всего не учитывается, вследствие чего молодые сотрудники слабо заинтересованы в таких мероприятиях, добровольно не проявляют инициативы в организации и участии в них, что негативно сказывается на общей атмосфере и отношении к социальной жизни коллектива.

Большое значение в развитии социальной активности личности имеет институт наставничества, который курирует воспитательно-педагогическое направление. Однако отметим, что в настоящее время наставники акцентируют свое внимание только на получении молодыми сотрудниками профессиональных знаний. Практически не уделяется времени развитию социально ориентированных ценностей сотрудников, слабое место в работе института

наставничества — незначительное число мероприятий по формированию среды, благоприятной для развития социальной активности личности.

Помимо действующих институтов, призванных влиять на социальную активность сотрудников, в УИС осуществляются мероприятия, которые также влияют на нее, а именно: спортивные соревнования, культурно-спортивные праздники, общественные собрания в рамках проведения официальных праздников, беседы и инструктажи начальниками структурных подразделений учреждения с подчиненным личным составом.

Однако, несмотря на работу указанных общественных формирований, института наставничества, всей системы мероприятий в рамках воспитательной работы с личным составом, уровень социальной активности сотрудников, к сожалению, остается на достаточно низком уровне. Очевидно, что требуется коррекция сложившейся ситуации, поиск новых направлений и форм деятельности руководства организации.

Организация и планирование деятельности по совершенствованию социальной активности сотрудников, на наш взгляд, должна учитывать следующие параметры:

- специфика служебной деятельности учреждения;
- разработку мероприятий с учетом личных интересов сотрудников;
- исключение случаев принудительного характера участия в мероприятиях;

- создание определенных мотивационных рычагов воздействия.

В рамках развития уголовно-исполнительной системы мы считаем возможным внедрение ряда мероприятий, направленных на повышение результатов воспитательной работы с личным составом.

- Одним из условий эффективной работы организаций в зарубежном менеджменте стало партисипативное управление, суть которого заключается в участии рядовых специалистов в принятии управленческих решений. Считаем важным внедрение данного условия в организациях УИС: сотрудники всех уровней должны иметь возможность непосредственно принимать участие при составлении плана и разработке мероприятий.

- Важно внести изменения в деятельность института наставничества. Работа с подшефным должна включать в себя необходимые мероприятия по социальной адаптации сотрудников, которые в свою очередь ускорят процесс создания благоприятной среды для молодого сотрудника в коллективе. В течение года с момента принятия на службу необходимо проводить со специалистом культурно-массовую работу по привлечению его к участию в общественных мероприятиях с учетом его личностных интересов.

- Созданные в учреждениях общественные формирования с учетом их направления деятельности должны создавать и определять для себя конкретные цели и задачи, которые необходимо системно

выполнять в течение года через разнообразные формы работы, а не только посредством ежемесячных собраний. Такой подход к организации деятельности общественных формирований позволит не только осуществлять контроль за ними, но и видеть конкретные результаты их деятельности через улучшение работы сотрудников.

- Большую роль в распространении социальной активности среди персонала имеет социальное окружение, пример других сотрудников. В каждой организации есть актив, ядро коллектива, которые стремятся к постоянному совершенствованию, находят инновационные подходы как в профессиональной, так и в общественной работе. В связи с этим руководству организации важно всячески поддерживать этих сотрудников, отмечать их заслуги и достижения, стимулировать их, потому как, когда активистов отмечают, прилюдно чествуют, вручают награды за их вклад в развитие организации, это становится хорошим примером и образцом поведения для других специалистов.

- Необходима разработка эффективных инструментов по совершенствованию социальной активности сотрудников. Стратегически данное направление деятельности организации должно быть

направлено на качественные изменения личности, совершенствование коммуникативных навыков, ответственности, целеустремленности, лидерских качеств. Важно при этом развивать умение продуктивно взаимодействовать с коллегами, проявлять инициативу и творчество, критически мыслить, стремиться к толерантному отношению к чужому мнению.

- Главной движущей силой в развитии социальной активности личности являются его внутренние мотивы к саморазвитию, к осуществлению любой деятельности самостоятельно, осознанно, ответственно, а также его стремление сделать окружающий мир лучше. В связи с этим важно создание действующей системы мотивации для достижения как профессиональных успехов, так и стимулирования социальной жизни учреждения. Для разработки разнообразных форм стимулирования необходимо четко представлять интересы, потребности и мотивы сотрудников, побуждающие их к социальной активности. При успешном внедрении системы мотивации повысится не только инициативность, активность и включенность работников в общественную жизнь организации, но и отразится на улучшении показателей профессиональной деятельности.

Список источников

1. Афанасьев Г. А. Формирование и развитие социальной активности у подростков // Наука и школа. 2007. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-i-razvitie-sotsialnoy-aktivnosti-u-podrostkov> (дата обращения: 10.11.2023).

2. Гайфуллин А. Ю., Рыбалко Н. В. Социальная активность молодежи: оценка и пути повышения // Вестник Башкирского университета. 2011. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-aktivnost-molodezhi-otsenka-i-puti-povysheniya> (дата обращения: 11.11.2023).

3. Хромовских Н. Т. Влияние процессов мотивации на социальную активность персонала // Вестник ТГЭУ. 2002. № 2 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-protsessov-motivatsii-na-sotsialnuyu-aktivnost-personala> (дата обращения: 11.11.2023).

4. Родина Л. И., Мичина О. В. Развитие социальной активности подростков // Партнерство через образование (совместный российско-американский журнал). 2004. № 2. URL: <http://fio.samara.ru> (дата обращения: 10.10.2023).

5. Бурятия в цифрах (статистический сборник № 01-01-13) <https://03.rosstat.gov.ru> (дата обращения: 13.11.2023).

References

1. Afanasyev G. A. Formirovanije i razvitije social'noj aktivnosti u podrostkov [Formation and development of teenagers' social activity] // Nauka i shkola [Science and school]. 2007. № 6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-i-razvitie-sotsialnoj-aktivnosti-u-podrostkov> (10.11.2023). [In Russ.].

2. Gaifullin A. Yu., Rybalko N. V. Social'naja aktivnost' molodezhi: oценка i puti povыsheniya [Social activity of youth: assessment and ways of increasing] // Vestnik Bashkirskogo universiteta [Bulletin of Bashkir university]. 2011. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-aktivnost-molodezhi-otsenka-i-puti-povysheniya> (11.11.2023). [In Russ.].

3. Khromovskikh N. T. Vlijaniye processov motivacii na social'nuju aktivnost' personala [Influence of motivation processes on the social activity of the staff] // Vestnik TGEY [Bulletin of TSEU]. 2002. № 2 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-protsessov-motivatsii-na-sotsialnuyu-aktivnost-personala> (11.11.2023). [In Russ.].

4. Rodina L. I., Michina O. V. Razvitije social'noj aktivnosti podrostkov [Development of teenagers' social activity] // Partnerstvo cherez obrazovaniye (sovmestnyj rossijsko-amerikanskij zhurnal [Partnership through education (joint Russian-American joirnal)]. 2002. № 2. URL: <http://fio.samara.ru> (10.10.2023). [In Russ.].

5. Burjatija v cifrax (statisticheskij sbornik № 01-01-13) [Buryatia in figures (statistical collection). URL: <https://03.rosstat.gov.ru> (13.11.2023). [In Russ.].

Сведения об авторах

Татарова Светлана Петровна, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ). SPIN-код: 3561-5689, AuthorID: 448887, ORCID 0000-0002-6276-0852. svetlana.tatar@inbox.ru

Мезенин Антон Анатольевич, магистрант кафедры социально-культурной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Россия, г. Улан-Удэ).

Information about the authors

Tatarova Svetlana Petrovna, Sc.D. in Sociology, associate professor, professor of the department of socio-cultural activity, East Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city). SPIN-code: 3561-5689, Author ID: 448887, ORCID 0000-0002-6276-0852. svetlana.tatar@inbox.ru

Mezenin Anton Anatolyevich, graduate student of the department of socio-cultural activity, East Siberian state institute of culture (Russia, Ulan-Ude city).

Дата поступления рукописи в редакцию: 20.11.2023;
одобрена после рецензирования: 24.11.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 20.11.2023;
approved after reviewing: 24.11.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Научная статья

УДК [378.016:78](510)

DOI 10.31443/2541-8874-2023-4-28-166-174

Минхень Лиань

О ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКИ В УНИВЕРСИТЕТАХ ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ КНР

В настоящей статье предпринята попытка представить процесс преподавания музыки в вузах Внутренней Монголии. Во время обучения студентам необходимо не только овладеть профессиональными музыкальными знаниями и теорией, но и овладеть навыками методики преподавания музыки. Автор, анализируя проблемы преподавания музыкальных дисциплин, выдвигает ряд предложений для улучшения качества преподавания музыкальных дисциплин в образовательных учреждениях.

Ключевые слова: Внутренняя Монголия, высшие учебные заведения, обучение, музыкальное образование, музыкальные курсы, учебный процесс.

Для цитирования: Минхень Лиань. О преподавании музыки в университетах Внутренней Монголии КНР // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры : научный журнал по искусствоведению, культурологии, историческим наукам. – 2023. – № 4(28). – С. 166-174.

Mingheng Lian

ABOUT TEACHING MUSIC AT, THE UNIVERSITIES IN INNER MONGOLIA OF THE CHINESE PEOPLE'S REPUBLIC

The article attempts to introduce the process of teaching music in the higher educational institutions of Inner Mongolia. While training it is necessary for the students not only to master professional musical knowledge and theory but the skills of the methods of teaching music. Analyzing the problems of teaching musical disciplines, the author puts forward some suggestions to improve the quality of their teaching in the educational institutions.

Keywords: Inner Mongolia, higher educational institutions, training, musical education, musical courses, educational process.

Партия и правительство Китая придавали большое значение развитию базового музыкального образования. Об этом свидетельствует издание и внедрение в образовательный процесс «Стандартов учебной программы по музыке» (2001 г., 2011 г., 2017 г.). Таким образом, музыкальное образование Китая привели в соответствие с опытом передовых стран мира.

Методологическая база музыкального образования пополнилась «Национальной методической программой по подготовке бакалавров музыковедения (педагогического образования) в общеобразовательных колледжах и университетах» (2004 г.). В 2021 году была утверждена программа бакалавриата по музыкальному образованию, а теория музыкального образования была объединена с практикой, что способствовало развитию основных профессиональных навыков у обучающихся. Высококвалифицированные, талантливые специалисты, владеющие базовой теорией музыкального образования и владеющие методикой преподавания специальных дисциплин, должны быть компетентны для занятия должностей «Преподаватель музыки» и готовы принять это как цель обучения по специальности «Музыкальное образование».

Музыкальное образование в Китае имеет двойную специализацию, т.е. обучающиеся получают квалификацию не только в области профессионального музыкального образования, но и преподавателя. Исходя из этой особенности, строится учебный план подготовки

специалистов.

Музыка является важной частью эстетического воспитания в высших учебных заведениях. Множество прекрасных музыкальных произведений стали ценностью эпохи, в которую они создавались. Большинство прекрасных музыкальных произведений наполнены патриотизмом и стремлением к лучшей жизни [1]. Будучи важной частью образования в высших учебных заведениях, музыкальные курсы способствуют развитию эстетических способностей студентов, помогая сформировать мировоззрение, способствовать повышению патриотизма.

В настоящее время в университетах Внутренней Монголии существуют различные требования к тому, когда предлагаются музыкальные курсы и когда они преподаются. Часть университетов музыкальные курсы вводят на начальном уровне обучения, то есть обучение музыке начинается на первом курсе колледжа. Другие же предпочитают вводить музыкальные курсы на втором учебном году [2].

На наш взгляд, целесообразно введение музыкальных курсов в начале обучения, поскольку большинство студентов находится под влиянием тестов-ориентированного образования и не имеет представления о музыкальном образовании, т.к. в средней и старшей школе у них не велась музыка. Поэтому выбор музыкальных курсов на начальном уровне позволяет учащимся восполнить данный пробел. Поэтому очень важно предлагать

музыкальные курсы на начальном этапе обучения в колледже [3].

Элективный курс по музыкальной культуре расширяет кругозор студентов, побуждая их интерес к изучению, позволяет им глубже понять музыку. Цель ознакомления - добавить часы к учебному плану по музыке, что может позитивно сказаться на процессе освоения дисциплины, восполнить пробелы в прошлом опыте изучения музыки, повысить музыкальную грамотность студентов. К сожалению, во многих школах не придерживаются учебного плана, игнорируется важность и необходимость учебной программы «Музыка». Конечно, причин этому явлению много, например, некачественные учебные программы и недостаточный уровень профессиональной подготовки преподавателей.

Диверсификация в отношении пересмотра содержания курса будет способствовать повышению качества образования, способствуя активизации мышления и познания, поможет студентам усвоить больше знаний за относительно короткий промежуток времени. Содержание курса включает в себя не только основные, но и дополнительные знания, которые преподаватель дает в ходе аудиторных занятий, а также во время различных мероприятий, проводимых университетом.

В настоящее время во многих университетах содержание учебного курса базируется только на основе учебника. Внеаудиторным формам обучения не уделяется достаточного внимания. Поэтому

обучение ограничивается только базовым содержанием. Такое преподавание может снизить интерес студентов к учебе, снижает реальную эффективность и ценность курса.

Многие преподаватели, обладающие обширными теоретическими знаниями, не могут добиться желаемого педагогического эффекта в аудитории. Эти преподаватели обладают профессиональными теоретическими качествами, но в процессе обучения сталкиваются с такими проблемами, как неадекватные методы преподавания или недостаточный опыт преподавания, что приводит к низкому уровню качества знаний.

Во многих колледжах и университетах основными методами преподавания являются теоретические методы обучения, за ними следуют практические методы обучения, к сожалению, дискуссионные методы используются редко. На занятиях преподаватели в основном используют презентационные материалы, воспроизводят аудио- и видеоматериалы. В данном случае студенты, выступая в роли зрителя, редко взаимодействуют с преподавателем и лишены возможности закрепить материал на практике.

Такой метод обучения затрудняет эффективное взаимодействие студентов с преподавателем в аудитории, тем самым снижается энтузиазм в обучении. Отсутствие возможностей для самостоятельного мышления негативно сказывается на качестве преподавания

курса и значительно уменьшает его эффективность [4].

В связи с бурным развитием науки и техники мультимедиа играют все более важную роль в процессе преподавания. Несомненно, применение мультимедиа может значительно обогатить содержание курса и помочь студентам понять и освоить его. Несмотря на то, что указанные методы могут наглядно воспроизвести музыку, у преподавателей может сформироваться определенная зависимость от использования мультимедиа в аудитории, что скажется на снижении качества практического обучения.

Музыкальные курсы являются важным элементом эстетического воспитания в высших учебных заведениях. Благодаря занятиям на музыкальных курсах значительно повышается уровень музыкальной грамотности, эстетических способностей студентов, что способствует совершенствованию их личности.

Преподаватели, являясь важной частью учебной и воспитательной работы со студентами, должны разумно подходить ко всем аспектам преподавания с точки зрения точности и адаптивности материала, обращать внимание на потребности студентов в музыкальных знаниях, чтобы учебная программа по музыке действительно стала эффективным носителем знаний. Повышая интерес к обучению, студенты смогут получить эмоциональные переживания от музыки, позволить своим сердцам следовать за темпом музыки, расти в музыке и стать социалистическими

строителями и преемниками с хорошей индивидуальностью [5]. Поэтому необходимо проанализировать стратегии, используемые в преподавании музыкальных курсов в высших учебных заведениях в совокупности.

Учебник является очень важным элементом в процессе преподавания музыки в вузе. Хороший учебник музыки – это важный инструмент для преподавателя, который будет вести преподавание научно и систематически в соответствии с содержанием учебника. Поэтому в процессе обучения преподаватели должны глубже вникать в учебные материалы по музыке и выбирать те, которые подходят для обучения студентов. Высшие профессиональные учебные заведения должны разумно подходить к выбору учебных материалов по музыке. Прежде чем приступить к занятиям, преподаватель может выяснить, насколько студенты любят музыку и обратить внимание на их интерес к ней [6]. Например, преподаватели могут заранее подготовить несколько курсов по изучению музыки. При выборе содержания обучения можно попытаться сочетать классическую музыку с современной, а народную с популярной. Только сосредоточившись на понимании специфических музыкальных потребностей студентов, можно добиться того, чтобы музыкальные материалы были обоснованными и актуальными. Соответствующий музыкальный материал позволит студентам прочно усвоить музыкальные знания и повысить

уровень их музыкальной грамотности.

При создании учебных разделов преподавателям следует выбирать такие методы обучения, которые позволят заинтересовать студентов в соответствии с требованиями материала. Поиск оптимальных методов преподавания позволит повысить эффективность обучения студентов и преподавательской деятельности.

В условиях реформы образования по новым учебным программам к преподаванию, в том числе и музыкальных дисциплин, предъявляются повышенные требования. Преподаватели не должны чрезмерно доминировать в аудитории, должны в полной мере учитывать учебный статус студентов, чтобы те могли усваивать материал. Преподаватели ставят студентов в позицию значимости и предоставляют им возможность и пространство для самопрезентации. Таким образом, индоктринационная форма преподавания подавляет очарование и ценность преподавания музыки в вузах [7]. Поэтому в качестве основной цели преподавания музыкальных дисциплин в вузах преподаватели должны ставить воспитание музыкальных способностей студентов. В процессе оценивания студентов надо стремиться к повышению их музыкального уровня и способностей, а также попытаться понять их трудности.

Преподаватели обновляют форму преподавания музыки, чтобы заинтересовать студентов музыкальной программой,

воспринять жизнь в процессе музицирования, очистить сознание студентов и сделать его более совершенным. Например, на музыкальных курсах при высших учебных заведениях преподаватели ведут занятия по классической музыке. Не все студенты обладают обширными знаниями о классической музыке. Преподаватели постепенно знакомят студентов с основами классической музыки, исходя из их конкретных учебных ситуаций.

Известно, что лекционные занятия по основам теории музыки скучны, и у многих студентов складывается неверное представление о том, что они изучают. Поэтому преподавателям следует изменить форму и концепцию преподавания, сочетая теорию музыки с музыкальными знаниями, а музыкальные истории с музыкой. В процессе выбора музыкальных произведений надо обратить внимание на их художественную ценность. Нелишним будет внимание к разнообразным музыкальным произведениям, чтобы в процессе обучения учащиеся могли переходить от простого к сложному. Преподаватель стимулирует интерес студентов к обучению с помощью эмоциональной музыки, что заставляет их двигаться в нужном направлении. В этом случае студенты лучше понимают музыку и получают от нее удовольствие.

В процессе ведения музыкальных курсов в вузах важно уделять особое внимание музыкальным курсам, чтобы музыка пронизывала учебу и жизнь студентов. Как правило, музыка, посредством

музыкальных эмоций, стимулирует развитие положительных человеческих качеств. В процессе преподавания музыкальных дисциплин преподаватели должны стремиться найти точку резонанса между студентами и музыкой [8]. Это необходимо для того, чтобы заинтересовать студентов в процессе изучения музыки.

Например, известная нам песня «Закат флейты и барабана» - знаменитое произведение китайской классики. Многие студенты испытывают трудности с ее пониманием. Поэтому преподаватели должны помочь студентам понять ее. Здесь преподаватели могут попробовать начать с чтения стихов, попросив студентов обратить внимание на песню и прочитать ее вслух от начала до конца. По окончании чтения создать волнистую картинку в виде пиктограммы. Под воздействием картинки студенты будут ассоциировать себя с песней и могут проникнуться ею. Кроме того, преподаватели могут использовать современные методики преподавания и мультимедийные технологии обучения, чтобы студенты почувствовали всю прелесть и ценность музыкального процесса. Студенты могут общаться, исследовать и выражать свое мнение о музыке, глубже понимать ее содержание. В результате улучшаются

музыкальные способности студентов и повышается их музыкальность.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что в процессе развития образования в Китае музыкальная программа была предметом, которому не уделялось особого внимания, за исключением профессиональных музыкальных школ. В других же школах существует много проблем с преподаванием музыки, поэтому преподавателям необходимо уделять больше внимания процессу преподавания музыки и использовать более научные методы преподавания музыки, одновременно повышая музыкальный уровень учащихся и способствуя развитию музыки, преподаватели могут сочетать классические песни с музыкальным образованием учащихся в сочетании друг с другом. Дискуссии в классе о том, как учиться музыке, также могут вовлекать студентов в учебное взаимодействие и направлять их на исследование и размышление, благодаря чему студенты могут напрямую обсуждать любые проблемы с преподавателем и способствовать взаимному обучению студентов и преподавателей, что эффективно способствует обучению студентов музыке и улучшению и общему развитию их навыков восприятия музыки.

Список источников

1. Ма Чжэнь. Реформа режима обучения музыке студентов дошкольных образовательных учреждений. Пекин : Китайское издательство искусств, 2020. С. 173 (на кит. яз.: Ma Zhen. 学前教育专业学生音乐教学模式改革》·《中国信息》·2020年,第173页).

2. Ли Ганг. Роль музыкально-эстетического воспитания в школьном преподавании музыки в высших учебных заведениях. Пекин : Китайское издательство искусств, 2022. С. 190 (на кит. яз.: Li Gang. 音乐审美教育在高等院校音乐教学中的作用. 中国信息, 2022, 第190页).

3. Ли Жинцун. Построение эффективного музыкального класса дошкольном образовании в высших учебных заведениях. Шанхай : Драматическое искусство Китая, 2020. С. 30 (на кит. яз.: 李仁群. 浅谈高校学前音乐教育中有效音乐课堂的构建 高校学前音乐教育中有效音乐课堂的构建、2020, p 30).

4. Юунь Шинье. Предварительное исследование навыков фортепианного музицирования для оценки музыкального класса в высших учебных заведениях. Пекин : Синва. 2023. С. 121 (на кит. яз.: 喻新叶. 高等院校音乐课评价之钢琴乐感技能初探. 成华, 2023, 121).

5. Чэн Чэн. Краткая дискуссия о развитии воображения студентов в высших учебных заведениях с помощью музыки. Пекин : Art Review, 2020. С. 96-97 (на кит. яз.: 程成. 浅谈通过音乐培养高校学生的想象力, 艺术评论, 2020, 第96-97页).

6. Ли Лиань. Культивирование навыков преподавания музыки студентам дошкольных учреждений в высших учебных заведениях. Пекин : Искусство, 2020. С. 200 (на кит. яз.: 李炼. 高校学前教育专业学生音乐教学能力的培养》《艺术评论》, 2020 年, 第 200 页).

7. Юань Анна. Исследование стратегии оптимизации преподавания в высших профессиональных учебных заведениях. Пекин : Northern Music, 2022. С. 39 (на кит. яз.: 袁安娜. 高等职业院校音乐教学优化策略研究. 高等职业院校音乐教学优化策略研究. 北方音乐》2022 年, 第 39 页).

8. Пенг Яли . Исследование методов обучения студентов в классе фортепиано в высшем профессиональном дошкольном образовании. Пекин : Издательство Музыки, 2012. С. 39 (на кит. яз.: 彭亚丽. 高职学前教育专业钢琴课学生教学方法研究 高职学前教育专业钢琴课学生教学方法研究》2012年, 第 39 页).

References

1. Ma Zhen. Reforma rezhima obuchenija muzyke studentov doshkolnykh obrazovatel'nykh uchrezhdenij [Reform of the regime of teaching music to the students of pres-school educational institutions]. Beijing, 2020. P.

173. [In Chinese: 学前教育专业学生音乐教学模式改革], 《中国信息》, 2020 年, 第 173 页].

2. Li Gang. Rol' muzykal'no-esteticheskogo vospitaniya v shol'nom prepodavanii muzyki v visshykh uchebnykh zavedeniyakh [Role of musical esthetic education in teaching music at schools in the higher educational institutions]. Beijing, 2022, P. 190 [In Chinese: 音乐审美教育在高等院校音乐教学中的作用. 中国信息, 2022, 第190页].

3. Li Ringcong. Postroyeniye effektivnogo muzykal'nogo klassa doshkol'nom obrazovanii v visshykh uchebnykh zavedeniyakh [Creating effective musical class of pre-school education in the higher educational institutions]. 2020, P. 30 [In Chinese: 李仁群. 浅谈高校学前音乐教育中有效音乐课堂的构建 高校学前音乐教育中有效音乐课堂的构建、2020, p 30].

4. Yun Shinye. Predvaritel'noye issledovaniye navykov fortepiannogo musizirovaniya dlja ocenki muzykal'nogo klassa v visshykh uchebnykh zavedeniyakh [Preliminary research of the skills of playing music at the piano for assessing the musical class in higher educational institutions].]. Beijing, 2023. P. 121 [In Chinese: 喻新叶. 高等院校音乐课评价之钢琴乐感技能初探。成华, 2023, 121].

5. Cheng Cheng. Kratkaja diskussiya o razvitii voobrazheniya studentov v visshykh uchebnykh zavedeniyakh s pomoshchiju muzyki [Short discussion about the development of the students' imagination with the help of music in the higher educational institutions]. Beijing, 2020. P. 96-97 [In Chinese: 程成。浅谈通过音乐培养高校学生的想象力, 艺术评论, 2020, 第96-97页。].

6. Li Lian. Kul'tivirovaniye navykov prepodovaniya muzyki studentam doshkol'nykh uchrezhdenij v visshykh uchebnykh zavedeniyakh [Cultivation of the skills of teaching music to the pre-school students in higher educational institutions]. Beijing, 2020. P. 200 [In Chinese: 李炼·高校学前教育专业学生音乐教学能力的培养》《艺术评论》, 2020 年, 第 200 页。].

7. Yuan Anna. Issledovaniye strategii optimizacii prepodovaniya v visshykh professional'nykh uchebnykh zavedeniyakh [Research of the strategies of optimization of teaching in the higher professional educational institutions]. Beijing, 2022. P. 39. [In Chinese: 袁安娜. 高等职业院校音乐教学优化策略研究. 高等职业院校音乐教学优化策略研究. 北方音乐》, 2022 年, 第 39 页].

8. Peng Yali. Issledovaniye metodov obuchenija studentov v klasse fortepiano v vysshem professional'nom doshkol'nom obrazovanii [Research of

methods of teaching students at the piano class in the higher professional pre-school education]. Beijing, 2012. P. 39. [In Chinese: 彭亚丽. 高职学前教育专业钢琴课学生教学方法研究 高职学前教育专业钢琴课学生教学方法研究 》·第39].

Сведения об авторах

Мингхэнь Лиань, аспирант, СИТИ Университета Монголии. (Монголия, г. Улан-Батор). ghettopoet99@gmail.com

Information about the author

Mingheng Lian, post-graduate student, CITI of the University of Mongolia. (Mongolia, Ulaanbaatar city). ghettopoet@gmail.com

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.11.2023;
одобрена после рецензирования: 24.11.2023;
принята к публикации: 28.12.2023.

Date of the article submission to the editorial board: 09.11.2023;
approved after reviewing: 24.11.2023;
accepted for publication: 28.12.2023.

Информация для авторов

Научный журнал «Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры» является изданием, публикующим результаты теоретических и прикладных исследований по следующим научным направлениям: искусствоведение, культурология, исторические науки.

Научный журнал «Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры» отражен на крупнейшем российском информационном портале – научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU <https://elibrary.ru/> и включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Журнал интегрирован в поисковые системы CrossRef <https://www.crossref.org/webDeposit/>

Выпуски журнала доступны на платформе публикаций SciUp <https://sciup.org/vestnikvsgikhttps://sciup.org/vestnikvsgik>

Публикация статей в журнале бесплатная.

Периодичность журнала: 4 раза в год.

С требованиями к оформлению материалов можно ознакомиться на официальном сайте издания: <https://vsgiki.ru/science/the-scientific-journal-bulletin-of-ulan-ude/about-the-journal/>

Представляемая к публикации статья должна являться новым, оригинальным, логически завершенным произведением, оформленным в соответствии с требованиями журнала, выдержанным в рамках научного стиля. В журнал принимаются статьи на русском языке.

Авторские материалы для публикации подаются в электронном виде, на адрес vestnikvsgik@mail.ru и должны содержать следующие файлы:

1. Рукопись статьи.
 2. Скан-копия заверенного бланка – письма-согласие (подписывается автором, заверенной организацией, в которой он работает или учится)
- Файлы должны быть поименованы по фамилии автора (например, Иванов 1, Иванов 2).

Авторы присылают в редколлегию выверенную ими рукопись статьи. Объем статьи не должен превышать 1 а. л. = 40 тыс. знаков (с пробелами и учетом всех сносок), без учета названия статьи, аннотации и ключевых слов на русском и английском языках.

Публикации, превышающие указанный объем, допускаются к рассмотрению только после индивидуального согласования с ответственным секретарем, а к публикации – по решению редколлегии.

Материалы подаются в электронном виде в формате текстового редактора Word (расширение .doc, .docx).

Шрифт Times New Roman, кегль 14, интервал 1, поля все – 2 см, абзацный отступ – 1,25 см. Страницы рукописи без нумерации.

Рукопись статьи включает:

1. Название раздела журнала (выбрать из списка: «Искусствоведение», «Культурология», «Исторические науки», «Образование в сфере культуры и искусства»);

2. тип статьи

3. сведения об авторе (авторах) /аффилиация:

- имя, отчество, фамилия автора (полностью);

- наименование организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна);

- электронный адрес автора (e-mail);

- персональные научные идентификаторы (ORCID, SCIENCE INDEX для авторов (РИНЦ), при наличии);

- если один из авторов является сотрудником ВСГИК, указываются таким образом, что первым следует именно указание на ВСГИК;

4. название публикации (на русском и английском языках);

5. аннотацию (не более 250 слов). Перед аннотацией приводят слово «Аннотация» ("Abstract");

6. ключевые слова (не менее 10 и не более 15 слов или словосочетаний). Их предваряют словами «Ключевые слова» ("Keywords");

7. благодарности (включая информацию о грантовой поддержке). Эти сведения приводят с предшествующим словом «Благодарности» ("Acknowledgments");

8. список сокращений (при наличии аббревиатур в тексте статьи, списке источников) на основном языке;

9. приложения (при наличии);

10. список источников / references.

Передавая рукопись статьи в редколлегию журнала, автор тем самым предоставляет ей право использования передаваемых материалов в составе журнала следующим образом: обнародование, воспроизведение, распространение, доведение до всеобщего сведения путем размещения в сети Интернет, публичный показ на территории Российской Федерации.

Адрес редакции

670031, Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ул. Терешковой, д. 1,
+7(3012)23-50-61

8-914-988-34-74

Восточно-Сибирский государственный институт культуры, ауд. 221
e-mail.ru: vestnikvsgik@mail.ru

ISSN 2541-8874



9 772541 887006

2 3 0 0 4



>