

УДК 291.315.6

СИМВОЛИЧЕСКИЕ И АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ЯЗЫКА ТАНЦА ЦАМ

*Ли Ван*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Цам — это религиозное обрядовое действие, сформировавшееся в Тибете и получившее широкое распространение в буддийском мире. С точки зрения художественных форм Цам включает в себя хореографию, музыку, костюмы и маски. Для выражения «диалога между богами и людьми» Цам опирается на тело, звуки, чувства и демонстрирует высокую степень соединения танцевального искусства и религии. Его можно охарактеризовать как искусство в религии, или религию в искусстве. В статье показано, как изучение всех аспектов танцевального языка способствует пониманию его смыслового содержания. Накапливая знания об особенных танцевальных движениях ритуального танца мистерии Цам, верующие познают буддийское учение.

Ключевые слова: Цам, тибетский буддизм, мистерия, ритуальный танец, язык тела, знаковая и символическая система.

SYMBOLIC AND ALLEGORICAL IMAGES OF THE *TSAM* DANCE LANGUAGE

*Li Wang*¹

¹ Russian Institute of Art History, 5, Isaakievskaya Ploshchad, St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

Tsam is a religious ritual action that originated in Tibet and became widespread in the Buddhist world. In terms of artistic forms, *Tsam* includes choreography, music, costumes and masks. To express the “dialogue between gods and people,” *Tsam* relies on body, sound, and feelings, and demonstrates a high degree of connection between dance art and religion. It can be described as art in religion, religion in art. The article shows how studying all aspects of dance language contributes to understanding its semantic content. Thanks to the special dance movements of the ritual dance of the *Tsam mystery*, believers learn Buddhist teachings.

Keywords: *Tsam*, Tibetan Buddhism, mystery, ritual dance, body language, sign and symbolic system.

Буддизм как религиозно-философская система стал важной основой индо-буддийской цивилизации, в поле притяжения которой оказались разные страны и народы. Учение Будды распространялось и усваивалось этими народами разными способами. Наличие огромного свода канонических текстов, глубоких философских комментариев к ним, увлекательные проповеди великих учителей буддизма, аскетическая практика отшельников, пышные буддийские храмовые ритуалы, народные моления и обряды подношения буддам в купе оказывали огромное влияние на принятие буддизма в том или ином регионе. Все многочисленные способы распространения буддийского учения сводились к одной конечной и благородной цели — освободить от страданий каждого человека и дать ему возможность обрести счастливое состояние просветления. Среди множества способов познания сути буддийского учения существует и такой, в котором органично присутствуют философия, ритуал, психотехническая практика и искусство. Это религиозная мистерия, сформировавшаяся в Тибете и названная «Цам» (от тибетского «чам» — игра, танец¹). Действо проходило при монастырях; участники (монахи) надевали для его исполнения костюмы и маски, представляя различных персонажей, в том числе и божеств буддийского пантеона, и играли спектакль-мистирию.

Подобно другим древним цивилизациям, к примеру, греческой или персидской, имевших прототипы религиозных церемоний в виде мистерийных типов театрального действия, тибетский Цам также обращен к культовым действиям, обрядовым играм, связанным с поклонением божествам и умершим предкам, обрядам жизненного цикла и календарным праздникам, уходящим своими корнями в добуддийские древние верования [1, с. 73]. Цам представляет собой синкретическую форму зрелищного искусства, соединяющую в себе речитацию, жест, танец и ритуал, сопровождаемые игрой на длинных трубах, барабанах и тарелках.

Для стабилизации положения буддизма и его укрепления во внутренней и внешней политике в середине VIII века тибетский царь Трисонг Децэн пригласил из Индии прославленного учителя буддийской тантры Падмасамбхаву [2, с. 13]. Прибывший в Тибет гуру Падмасамбхава столкнулся с укоренившимися в тибетском обществе древним верованием Бон. Придерживаясь мягких

¹ В российском востоковедении сложилась практика давать это слово в транскрипции «цам».

методов воздействия, он позволил буддизму перенять некоторые практики национального тибетского вероучения.

Согласно традиции буддизма во время закладки фундамента первого буддийского монастыря Самье в Тибете Падмасамбхава лично исполнил на чистой земле будущей обители удивительный тантрический танец. Считается, что этот танец некогда был исполнен самим Буддой Шакьямуни [3, с. 268]. В цаме монахи, действуя как различные свирепые или добрые божества, совершают определенные ритуальные движения, тем самым всякий раз вращают круг дхарм под музыку в тантрическом танце.

В памятниках тибетской литературы сохранились записи о цаме, созданном гуру Падмасамбхавой. В тексте «наставлений» Падмасамбхавы говорится, что он «первым использовал форму танца, чтобы представить покорение демонов» [4, с. 167]. В другом сочинении сказано: «Падмасамбхава, первым использовал танец в обрядах укрощения злых демонов» [5, с. 86]. «Записки царских сановников Тибета» содержат в себе следующее: «Лотосорождённый подчинил всех восьмерых божеств (дхармапал), принудил их дать клятву, установил то, что может приноситься в жертву богам, молвил умиряющие злобу слова и в пустоте исполнил ваджрный (алмазный) танец» [6, с. 73].

Все приведенные цитаты открывают нам изначальное содержание Цама как ритуального действия. С одной стороны, они свидетельствуют о том, что в основе Цама лежит мифологизированная история распространения буддизма в Тибете, точнее, история борьбы или усмирения демонов великим мастером тантры Падмасамбхавой. С другой стороны, это мистериальное действие является своеобразным инструментом для передачи учения тантрического буддизма.

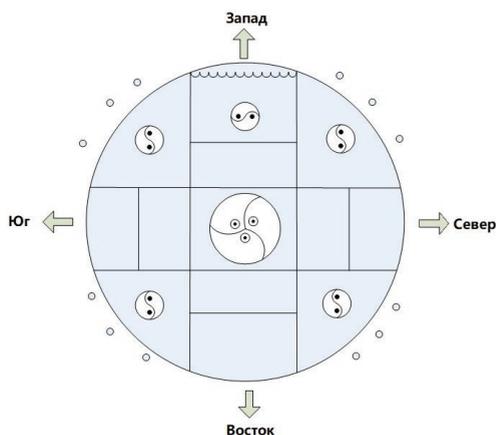
По мнению Хэ Юнцая, в Тибете издавна существовало три типа танцев: народные, придворные и храмовые ритуальные танцы [7, с. 46]. Цам, представляющий храмовый ритуальный танец, в результате своего исторического развития обрел уникальную и законченную форму. Среди трудов одного из учителей кагью Гунчжу Юньдан Гьяцо (1813–1899) есть сочинение «Средоточие знаний», в котором он дает характеристику храмовым ритуальным танцам [8]. По его мнению, все храмовые танцы должны состоять из девяти танцевальных техник, разделяющихся на три группы поз, — телесных, словесных и смысловых. Три телесные позы, в свою очередь, подразделяются на очаровательную, героическую и отвратительную. Три словесные позы — на свирепую, нелепую и ужасную; три смысловые позы — на позы сострадания, могущества и мягкости [8, с. 31–52]. Такая условная группировка танцевальных техник, по всей видимости, соотносится с традиционной для буддийского учения классификацией благих и греховных деяний, совершаемых человеком с помощью трех «дверей» — тела, речи и ума.

Танцевальные движения ритуального танца цам обычно не выходят за рамки указанных техник, но отличаются разнообразием: медленные и плавные движения служат для демонстрации мягкой силы; четкие и энергичные — символизируют смелость и бесстрашие; резкие и быстрые — выражают гнев. Монахи, исполнители цам, проходят соответствующее обучение танцам и обладают актерскими способностями воплощения характера, соответствующего маске персонажа, чувствуют соответствие тех или иных танцевальных поз музыкальному сопровождению из духовых и ударных инструментов.

Цам как особая форма ритуального танца неизменно сочетает в себе религиозное и художественное начала. В его основе лежит танцевальная структура, которая выражается языком тела, особым одеянием и специфической маской персонажа. Однако в качестве смыслового ядра мистериального действия выступают базовые установки буддизма. Цам при помощи языка танца визуализирует и облегчает понимание глубоких и сложных для восприятия философско-религиозных доктрин.

Специфичное религиозное содержание цам требует соблюдения строгих канонических танцевальных движений, оформлении костюмов, музыкальном сопровождении и танцевальном исполнении. В качестве примера рассмотрим ритуальный цам храма Гадан Дунчжулин², который проводится на площади перед главным храмом монастыря. Место исполнения обозначается большим кругом, символизирующим «Чистые земли» Будд или мандалу [9, с. 33–62] (см.: илл. 1).

Круг создает особое мистическое пространство для тантрической церемонии и определяет область его воздействия. Как подчеркивает исследователь Сян Цзянтао, в круге ритуальные танцевальные движения становятся своеобразными трансляторами духовного наставления и проявляются в качестве индивидуального религиозного опыта [10, с. 108]. Исполнители и зрители цам погружаются в особое трансное эмоционально-психологическое состояние.



Илл. 1. Карта-схема религиозных установлений ритуала Цам и танцевальных линий, используемых в нем

² Храм построен в 1667 году и сначала был известен как «Храм на берегу Журавлиного озера» («Чунчонг Куоган»).

Ритуальное движение и выразительные позы представляют собой ключевые элементы цам. При этом содержание конкретного цам должно быть передано языком танца в «тесной координации тела, речи и ума» [11, с. 141].

Каждый вид мистерии Цама имеет свои особенности, связанные с различиями религиозного учения тех или иных монастырей и школ. Также в основе разных видов Цама лежат различные буддийские религиозно-мифологические сюжеты, исходя из которых определяется, из каких частей будет состоять цам, и количество его исполнителей. В итоге разные танцы, входящие в цам, объединяются единым содержанием ритуального действия. Каждая часть танца состоит из сольного, дуэтного и группового (3-4 исполнителя) выступлений и танцев больших групп исполнителей, из которых формируются единая система разновидностей ритуальной мистерии Цам.

Основные танцевальные движения, используемые в цаме: «поступь тигра» (поступь-поведение, где мягкое наступает на твердое); «прыжок льва»; «расправленные руки-крылья»; маховые движения обеими руками вправо и влево; «расправленные крылья» и поворот вокруг своей оси; обхват поясницы двумя руками; «подпираание неба одной рукой»; движение, когда две руки поднимаются по направлению ветра, после чего выполняется поворот в приседе; поворот с приседом; поза «натянутая тетива лука».

Изобразительные позы следующие: «Нога птицы Шанъян³»; «Сокол, расправляющий крылья», «Стреляющий в дикого гуся, исследует море»; «Лицом к ветру расправить крылья»; вытягивание ног, отведение ладоней и т. п. Эти движения и позы складываются в небольшие комбинации в соответствии с сюжетом и содержанием танца цам, объединяются в один относительно завершённый танцевальный фрагмент.

В целом ключевые особенности цам заключаются в характерности его движений, символической наполненности танцевальных поз, внимании к организации сценических мизансцен, в быстроте и ловкости, а также в пластичности.

Основные движения включают раскачивание, скручивание, встряхивание и подрагивание. Движения ног — прыжки, переходы, подпрыгивания, перемещения и т. д. В неподвижном состоянии центр тяжести переносится на одну ногу, в то время как другая согнута и приподнята вперед, носки естественно выгнуты; верхняя часть тела — стройная и прямая, вся поза — свободная и легкая. Жесты рук очень богаты и разнообразны. В основном они имитируют различные положения (мудры) рук Будд и имеют определенные значения. Руки могут подниматься вверх, приподниматься, резко отбрасываться и т. п. [12, с. 29].

³ Шанъян — мифическое существо в китайской мифологии. Дождевая птица, или Птица дождя.

Техника движений достаточно сложна: есть повороты, падения, кувырки, перекаты, удары, лазание, раскачивание и т. п. (см.: илл. 2–7).

Илл. 2–7. Характерные танцевальные движения цам⁴

Илл. 2.

Натянутый носок отрывается от земли под углом 45° , после чего сгибается колено левой ноги, руки держатся в «подготовительном» состоянии.



Илл. 3.

Левая нога делает шаг вперед, изменяется центр тяжести тела, и вес тела переносится на переднюю ногу, после чего выполняется несколько шагов вперед. Позиция рук сохраняется.



Илл. 4.

Левая стопа четыре раза переступает на месте, после чего выполняется четверть оборота на 90° ; затем выполняются «косолапые» шаги. Одновременно руки медленно раздвигаются в стороны и приобретают позицию «расправленных крыльев», после чего запястье правой руки выворачивается, и на развернутой вверх ладони становится виден нож.



⁴ Иллюстрации взяты из «Полного собрания народных танцев народностей Китая» (Том «Тибет»). Художник: Лю Кайфу.

Илл. 5.

Левая нога опускается как опорная. С опорой на ногу один раз выполняется прыжок. Колено правой ноги согнуто, носок натянут на себя, нога поднята вперед, правая рука помещается наискось перед туловищем, левая рука отведена вбок и вытянута, корпус скручивается вправо, голова обращена к правой руке. Два человека, опираясь друг на друга, стоят спинами друг к другу. Их поднятые правые руки перекрещиваются, взгляды направлены в противоположные стороны.



Илл. 6.

Правой ногой делается шаг вправо, левой ногой с натянутым носком выполняется прыжок, левая нога при этом — опорная. Затем она ставится на землю. Корпус и голова поворачиваются влево, взгляд направлен на партнера.



Илл. 7.

Исполнители стоят лицом к лицу и бок о бок. Их левые ноги переставляются на один шаг влево, и они приседают в форме китайской цифры восемь (八). Одновременно их руки вытянуты в положении «расправленных крыльев». Запястья рук исполнителей пересекаются.



Отметим еще очень важную особенность ритуала Цам: почти во всех танцевальных фрагментах присутствует так называемый «нулевой танец» — ситуация, когда все части тела находятся в «нулевой динамике» (иногда сопровождаемой «нулевым дыханием»).

В концепции танцевального действия «нулевой танец» является противоположностью «динамическому». Статичная поза в цаме чрезвычайно важна. Именно она является главной характеристикой Цама как религиозно-танцевального действия, поскольку выражает основные идеи буддизма — сложную психофизическую систему взаимосвязи «человек – божество»; представления о страдании как основном свойстве земной жизни и постепенном отходе от чувственных устремлений; медитативную практику «сосредоточения» как единственно верного пути, ведущего к просветлению через океан страданий сансары.

Другой специфической особенностью цама является его приверженность к круговой структуре. Круг — своеобразный символ бесконечной повторяемости. В буддизме он также сопряжен с понятием безначального и бесконечного потока рождений в сансаре. Цам как религиозный ритуал, с точки зрения экстатичного состояния его исполнителей, их движений, темпа и ритма, есть отражение того, что в буддизме именуется «Кругом сансары», имеющим также и свое иконографическое воплощение. Общая форма цама, его танцевальные линии, психофизическое состояние исполнителей, одиночные и групповые танцы включены в буддийское понятие безначального и бесконечного круговорота сансары.

Жесты рук являются вспомогательными по отношению к шагам. Определенные жесты рук, складывающиеся в мудру пальцев, передают сокровенный смысл религиозного танца. Динамичные или статичные образы цама всегда подчеркивают «круговой» ритм движения, воплощающий собой буддийскую концепцию безначального и бесконечного круговорота сансары. Посредством тантрического ритуального танца Цам верующие познают буддийское учение, которое помогает им сделать их существование в сансаре более осознанным, обрести возможность освобождения от страданий и достичь просветления.

Со Вэньцин, описывая значения масок в тибетском буддизме, отмечает, что маски, используемые в цаме, создают дистанцию между исполнителями и зрителями [13, с. 60]. Благодаря этой дистанции возникает ощущение непроницаемости, неуловимости, туманности и бесконечности. Это позволяет исполнителям с помощью маски не только придерживаться канонических требований, но и выразить свою индивидуальность. Когда исполнители-монахи и почитатели-миряне находятся в некоторой пространственной перспективе друг от друга, разделенные масками, они невольно начинают выделять предметы и себя, отбрасывают предубеждения и предрассудки, отрекаются от привычки постоянного пребывания в обыденной действительности и начинают осознавать наличие в себе природы Будды. В итоге такая перспектива, созданная маской, символизирует конечность жизни и неизбежность смерти, две

составляющие одного круга сансары (мысли соединяются воедино). Кроме того, за маской скрывается напряжение жизни: жизнь и смерть. Маска в ритуале — предмет веры. Она отражает содержание ритуала, выраженное игровым моделированием означаемого образа. Это сакральный, религиозный знак со всеми вытекающими отсюда отношениями, взаимодействиями (обязательностью, регламентированностью, знаком перемены внешности и неузнаваемости, ибо перемена внешности — неперменное условие ритуала, форма отделения участника ритуала от реального мира).

В буддизме постулат о не вечности всего сущего является одним из базовых разделов его учения. Наставление о неизбежности смерти — это первая тема, которую должен постичь каждый, кто вступает на путь буддийского спасения. Так называемое учение о пребывании в промежуточном состоянии, или бардо, подразумевает целый ряд сложных действий, необходимых для успешного преодоления через смерть состояния, когда предыдущее воплощение уже завершилось, а последующее еще не появилось. Поэтому в содержании цам обязательно присутствуют сцены уничтожения линги (лингама)⁵, что, как пишет Юэ Лан, символизирует препятствия на пути к новому обретению благой формы рождения [14, с. 257].

Таким образом, мистерия Цам как составная традиция буддизма в форме ритуального представления является одним из особых тантрических методов, ведущих к достижению конечной цели для любого буддиста, — просветлению. Как отмечают современные буддологи, одним из главных принципов буддийских школ является невербальная («от сердца к сердцу») передача метода просветления от самого Будды современным носителям религиозной традиции буддизма. Если интерпретировать это понятие в терминах современной психологии, то его следует рассматривать как особый вид измененного состояния сознания, достигающегося с помощью различных форм медитации: как внешне пассивных, так и активно динамических (ритуального танца с элементами вращения, смысловыми позами и жестами).

Посредством тантрического ритуального танца цам верующие познают буддийское учение, которое помогает им сделать их существование в сансаре более осознанным и с помощью благих заслуг обрести возможность освобождения от страданий и достичь просветления.

⁵ Линга, лингам в монгольском и бурятском ламаизме — изготовленная из теста или нарисованная на бумаге фигурка обнаженного человека, выступающая как символ врага веры и олицетворение человеческих грехов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Батнасангийн С.* Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 72–75.
2. *Вэй Кансай.* Перевод с примечаниями книги «Вэй Се» / пер. Бама Басанг Вангдуй. Лхаса: Тибетское народное издательство, 2012. 161 с. На кит. яз. [韦囊赛.译:巴擦·巴桑旺堆.《韦协》译注.西藏人民出版社.2012.161页].
3. *Ба Селанг.* Завещание. Ба. Лхаса: Народное издательство, 1982. 458 с. На тибет. яз. [dra' ser nang 《dba' bzhed》 mi rigs dpe skrun khang. 1982. 458].
4. Жизнь и освобождение Падмасамбхавы. 1987. 598 с. На тибет. яз. [《pad ma bka' thang》 drug pa le'u bcu.lam lugs lag bstar byas wol thu bhod ri gnyan btsan lha 1987 lo p. 598].
5. Пять священных заповедей. Раздел 1. Злые и добрые духи. 1986. 687 с. На монгол. яз. [Tavan maxbodin suurgaal. nèigduugar buleg. čuutgèr sajxlsnee xsege. 1986 one 687 xuidas].
6. *Далай-лама V.* Записки царских сановников Тибета / пер. Лю Ицяннь. Пекин: Национальное издательство, 2000. 356 с. На кит. яз. [五世达赖喇嘛·《西藏王臣记》·刘立千译·民族出版社·北京·2000·356页].
7. *Хэ Юнцай.* Введение в тибетский танец. Китайский Тибет. Лхаса: Тибетское народное издательство, 1988. 140 с. На кит. яз. [何永才. – 西藏舞蹈概说. – 西藏人民出版社.拉萨. 1988. 页140].
8. *Гунчжу Юандан Гьяцо.* Собрание знаний. Т. 2. Пекин: Народ. изд-во, 1982. 608 с. На тибет. яз. [Bzo pa mkhas grub rgya mtshos bstan don/_shes bya'i bsdoms 'bor (deb gong ma dang deb 'bring ba, 1982. mi rigs dpe skrun khang.shog ngos. 608].
9. *Тондруб Ванбень.* Исследование тибетских божеств. Пекин: Изд-во социальных наук Китая, 1990. 166 с. На кит. яз. [丹珠昂奔. 藏族神灵论. – 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 166页].
10. *Сян Цзянтао.* Диалог с «душой»: исследование танцев Цама // Лхаса: Вестник Тибетского университета. Тибетология, 2009. № 1. С. 108–111. На кит. яз. [项江涛. 与«灵魂»的对话—关于«羌姆»舞蹈的探析. 西藏大学学报. 2009年第001期. 108–111页].
11. *Бай Янвэй.* Анализ тибетского религиозного танца Цам // Драматический театр. 2015. № 12. С. 141. На кит. яз. [白彦伟. 西藏宗教舞蹈羌姆的舞蹈性分析. 戏剧之家. 2015. 141页].
12. *Камауджи.* Изучение танца Дхармы секты Гелуг тибетского буддизма на примере Цам храма Лонгву в Регонге: дис. ... магистра. Северо-Западный университет национальностей. 2016. 58 с. На кит. яз. [卡毛吉. 藏传佛教格鲁派法舞的研究—以热贡隆务寺“羌姆”为例. 西北民族大学. 2016. 58页].
13. *Со Вэньцин.* Значение масок в жертвоприношениях тибетского буддизма // Вестник Центрального университета национальностей. Пекин: 1998. № 4.

С. 58–62. На кит. яз. [索文清. 面具在藏传佛教祭祀活动中的应用 // 中央民族大学学报. –北京1998. –第四期. 58–62页].

14. Юэ Лан. Значение жизни в Цам тибетского буддизма. Журнал Кайфэнского института образования. 2014. № 3. С. 257–259. На кит. яз. [岳岚. 藏传佛教羌姆中生命的内涵. 开封教育学院学报. 2014. 第三期. 257–259页].

REFERENCES

1. *Batnasangijn S.* Religiozno-istoricheskie nachala mongol'skogo teatra // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. № 320. S. 72–75.
2. *Vej Kansaj.* Perevod s primechanijami knigi «Vej Se» / per. Bama Basang Vangduj. Lhasa: Tibetskoe narodnoe izdatel'stvo, 2012. 161 s. Na kit. yaz. [韦·囊赛. 译: 巴擦·巴桑旺堆. 《韦协》译注. 西藏人民出版社. 2012. 161页].
3. *Ba Selang.* Zaveshchanie. Ba. Lhasa: Narodnoe izdatel'stvo, 1982. 458 s. Na tibet. yaz. [dpa\` ser nang 《dba\` bzhed》 mi rigs dpe skrun khang. 1982. 458].
4. Zhizn' i osvoboždenie Padmasambhavy. 1987. 598 s. Na tibet. yaz. [《pad ma bka\` thang》 drug pa le\`u bu. lam lugs lag bstar byas wol thu bhod ri gnyan btsan lha 1987 lo p. 598].
5. Pyat' svyashchennyh zapovedej. Razdel 1. Zlye i dobre duhi. 1986. 687 s. Na mongol. yaz. [Tavan maxbodoin suurgaal. nēigduugar buleg. čuutgēr saixlsnee xsege. 1986 one 687 xuudas].
6. *Dalaj-lama V.* Zapiski carskih sanovnikov Tibeta / per. Lyu Icyan'. Pekin: Nacional'noe izdatel'stvo, 2000. 356 s. Na kit. yaz. [五世达赖喇嘛·《西藏王臣记》·刘立千译·民族出版社·北京·2000·356页].
7. *He Yuncaj.* Vvedenie v tibetskij tanec. Kitajskij Tibet. Lhasa: Tibetskoe narodnoe izdatel'stvo, 1988. 140 s. Na kit. yaz. [何永才. – 西藏舞蹈概说. – 西藏人民出版社. 拉萨. 1988. 页140].
8. *Gunchzhu Yuandan G'yaco.* Sobrańie znaniy. T. 2. Pekin: Narod. izd-vo, 1982. 608 s. Na tibet. yaz. [Bzo pa mkhas grub rgya mtshos bstan don/_shes bya\`i bsdoms\`bor (deb gong ma dang deb\`bring ba, 1982. mi rigs dpe skrun khang.shog ngos. 608].
9. *Tondrub Vanben'.* Issledovanie tibetskih bozhestv. Pekin: Izd-vo social'nyh nauk Kitaya, 1990. 166 s. Na kit. yaz. [丹珠昂奔. 藏族神灵论. – 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 166页].
10. *Syan Czyantao.* Dialog s «dushoj»: issledovanie tancev Cama // Lhasa: Vestnik Tibetskogo universiteta. Tibetologiya, 2009. № 1. S. 108–111. Na kit. yaz. [项江涛. 与“灵魂”的对话—关于“羌姆”舞蹈的探析. 西藏大学学报. 2009年第001期. 108–111页].
11. *Baj Yanvej.* Analiz tibetskogo religioznogo tanca Cam // Dramaticheskij teatr. 2015. № 12. S. 141. Na kit. yaz. [白彦伟. 西藏宗教舞蹈羌姆的舞蹈性分析. 戏剧之家. 2015. 141页].

12. *Kataudzhi*. Izuchenie tanca Dharmy sekty Gelug tibetskogo buddizma na primere Cam hrama Longvu v Regonge: dis. ... magistra. Severo-Zapadnyj universitet nacional'nostej. 2016. 58 s. Na kit. yaz. [卡毛吉. 藏传佛教格鲁派法舞的研究—以热贡隆务寺“羌姆”为例. 西北民族大学. 2016. 58页].
13. *So Ven'cin*. Znachenie masok v zhertvoprinosheniyah tibetskogo buddizma // Vestnik Central'nogo universiteta nacional'nostej. Pekin: 1998. № 4. S. 58–62. Na kit. yaz. [索文清. 面具在藏传佛教祭祀活动中的应用 // 中央民族大学学报. —北京1998. —第四期. 58–62页.].
14. *Yue Lan*. Znachenie zhizni v Cam tibetskogo buddizma. Zhurnal Kajfenskogo instituta obrazovaniya. 2014. № 3. S. 257–259. Na kit. yaz. [岳岚. 藏传佛教羌姆中生命的内涵. 开封教育学院学报. 2014. 第三期. 257–259页].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Ван — аспирант; wangli0608@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Wang — Postgraduate Student, wangli0608@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-4586-7439