

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

На правах рукописи

Ван Ли

**ЦАМ В КОНТЕКСТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ КИТАЯ**

Специальность 5.10.1 – теория и история культуры, искусства

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

Глазунова Наиля Нигматовна

кандидат искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ТИБЕТСКОГО ЦАМА.....	27
1.1. Социокультурные аспекты формирования тибетского буддизма.....	27
1.2. Формирование школ буддизма и исполнительской традиции цам.....	30
1.2.1. Цам школы <i>Ньингма</i>	36
1.2.2. Цам школы <i>Сакья</i>	39
1.2.3. Цам школы <i>Кагью</i>	41
1.2.4. Цам школы <i>Гелуг</i>	42
1.3. Природа танца тибетской религиозной мистерии цам.....	45
1.3.1. Характеристика религиозных доктрин цам.....	45
1.3.2. Особенности танцевальных движений цам.....	46
1.3.3. Религиозное содержание танцев цам	52
1.4. Музыка мистерии цам.....	55
1.4.1. Музыкальные инструменты цам	55
1.4.2. Музыкальное оформление мистерии цам.....	64
1.4.3. Особенности музыкального языка цам	66
ГЛАВА 2. МОНГОЛЬСКИЙ ЦАМ (ЧАМ) ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ КНР: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.....	72
2.1. Происхождение, художественная характеристика и культурная коннотация монгольского цам.....	72
2.1.1. Художественные особенности монгольского цам.....	81
2.1.2. Символическое значение и культурное содержание цам	85
2.2. Мистерия цам во Внутренней Монголии (на примере цам храма Гуанцзунсы)	87
2.2.1. Исторические сведения о храме Гуанцзунсы.....	87
2.2.2. Мистерия цам в храме Гуанцзунсы	92

ГЛАВА 3. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ ЦАМА В МОНГОЛИИ И В БУДДИЙСКИХ РЕГИОНАХ РОССИИ.....	114
3.1. Цам в <i>Монголии</i>	122
3.2. Цам в <i>Бурятии</i>	133
3.3. Цам в <i>Тыве</i>	139
3.4. Цам в <i>Калмыкии</i>	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	160
ПРИЛОЖЕНИЯ	189
Приложение А. <i>Словарь терминов, имен</i>	189
Приложение Б. <i>Маски Цам</i>	194
Приложение В. <i>Буддийские храмы</i>	211
Приложение Г. <i>Интервью с ламой Чобдже</i>	218
Приложение Д. <i>Интервью с ламой Дабури Баяр</i>	221

ВВЕДЕНИЕ

Цам (чам)¹ имеет многовековую историю и представляет собой уникальное религиозное ритуальное действо тибетских монастырей. С точки зрения художественных форм, цам включает в себя хореографию, музыку, костюмы и маски с позиции его изначального религиозного содержания.

Религиозно-культурный феномен действия Цам, зародившийся в период активной экспансии буддизма на Тибетское нагорье, представляет собой плод длительного взаимодействия и взаимопроникновения архаичных верований автохтонной традиции *бон* и догматов махаянского буддизма. Эта мистерия, являясь выдающимся примером религиозно-художественного синкретизма в становлении тибетской культуры, со временем вобрала в себя всё более утончённые философские и обрядовые компоненты. Особого расцвета Цам достиг в рамках школы Гелук (XV–XVI вв.), отличающейся особым вниманием к эстетике культовой практики, её торжественности и символизму. Именно представители школы Гелук, широко распространившейся не только в Тибете, но и за его пределами – в Китае, Монголии, Внутренней Монголии КНР, а также в российских регионах с буддийской традицией (Бурятия, Тыва, Калмыкия), – способствовали превращению Цама в грандиозное массовое действо, укреплявшее религиозную веру в традиции буддизма и передававшее канонические мифологемы тибетского буддизма в доступной и зрелищной форме. Со второй половины XV века буддийские монастыри становятся очагами интеллектуальной и духовной жизни этих стран. Внутреннее убранство монастырей, праздничное одеяние лам, ритуальные маски, надеваемые во время праздников, и, особенно, музыкальное и танцевальное сопровождение действия привлекали прихожан в храмы.

¹ Цам (тиб. *cham*; монг. чам, игра, танец) – в российском востоковедении сложилась традиция использования названия мистерии в русскоязычной форме «цам». В своей работе мы также будем следовать этой сложившейся традиции.

Цам, сформировавшийся среди монголов Внутренней Монголии КНР² (в монгольском произношении: чам), представляет собой религиозно-культурный феномен, испытавший значительное влияние тибетского цам, но обладающий особой спецификой, даже по сравнению с монголами независимого государства Монголии, отличающихся этническим составом, другим языковым диалектом, письменностью, ментальностью, социально-общественным укладом жизни. Несмотря на общие корни, различия между, в общем-то, одним народом, довольно сильны. Деление на Внутреннюю и Внешнюю Монголии появилось в официальных документах в период династии Цин – последней императорской династии в истории Китая (1644–1912 гг.). Большая часть монголов исповедовала буддизм, устраивались большие буддийские богослужения и проводилась мистерия цам. Во времена Великой культурной революции в Китае (1966–1976) большинство монастырей и храмов Внутренней Монголии были разрушены, монгольский буддизм пришел в упадок, а мистерия цам практически исчезла. Тем не менее монгольским ламам удалось не только сохранить цам в сложившейся ситуации, но и впоследствии развить его до того состояния, в котором он находится сейчас.

В настоящее время в научной и общественной среде наблюдается активизация интереса к изучению буддийской традиции на территории Внутренней Монголии Китайской Народной Республики, что обусловлено её фундаментальной ролью в формировании культурной идентичности и социальной структуры монгольского этноса. Религиозно-философские установки буддизма на протяжении длительного исторического периода оказывали определяющее влияние на процессы этнокультурной консолидации, развитие обрядовой практики и символического мышления в данном регионе. Особое внимание в современных исследованиях уделяется таким феноменам, как цам – ритуально-театрализованное действо, которое в настоящее время рассматривается не только

² Внутренняя Монголия – автономия в составе Китая, одна из наиболее крупных его провинций. Согласно китайским официальным документам, независимость Монголии была провозглашена в 1946 году. В 1947 году был основан Автономный район Внутренняя Монголия, ставший первым национальным районом, созданным Коммунистической партией Китая. Большая часть жителей Внутренней Монголии – ханьцы. Вторыми по численности являются монголы.

как религиозный обряд, но и как значимый элемент нематериального культурного наследия монголов Внутренней Монголии.

Цам Внутренней Монголии, рассматриваемый в контексте тибетской буддийской традиции, предстает как особая синкретическая форма религиозного зрелищного искусства, испытавшая определенное влияние монгольских этнокультурных особенностей, в частности, шаманизма. Прежде всего, изменения претерпели сюжеты, лежавшие в основе монгольского цамы, повлиявшие на маски и соответственно на специфику танцевальных движений. Внутреннее убранство буддийских монастырей, пышное одеяние монахов, красочные ритуальные маски, используемые во время представления и музыкальное сопровождение мистерии, производили огромное эмоциональное впечатление на простых верующих. Отметим, что мистерия цам как составная традиция буддизма в форме ритуального представления, является одним из особых тантрических методов, ведущим 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 до современных носителей религиозной традиции буддизма³. 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, громкими ударами ног, резкими остро ритмизованными звуками духовых инструментов, использованием ударных инструментов и своеобразных поединков в форме различных видов рукопашного боя, фехтования различными предметами (от бамбуковых палок до боевых мечей) и т. д.

Актуальность диссертации определяется необходимостью выработки искусствоведческого подхода к изучению религиозно-культурного феномена – цам, объединяющего такие виды искусств как танцевальное, музыкальное,

³ Торчинов Е. А. Религии мира: Опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. СПб.: Азбука-классика, 2007. 427 с.

театральное, декорационное, искусство пантомимы и обусловлена потребностью в разработке методологии комплексного искусствоведческого исследования мистерии цам как храмового, религиозного действия. Это позволяет выявить и проанализировать его системообразующие признаки, влияющие на выбор художественных средств выразительности и образную структуру цамы, в том числе и цамы среди монголов Внутренней Монголии КНР.

До настоящего времени процесс становления, этапы исторического развития и современное состояние мистерии Цам среди монгольского населения Внутренней Монголии КНР не становились объектом целенаправленного научного анализа. Настоящее исследование является первой попыткой комплексного рассмотрения традиционных форм монгольского цамы, сложившихся на территории Китая, а также их трансформации и функционирования в условиях современности. Актуальность данного обращения к теме обусловлена необходимостью восстановления утраченных культурных ценностей и философско-исторического осмысления сущности художественно-религиозного феномена цамы в его монгольском варианте. Исследование позволяет выявить специфику цамы как религиозно-мистериального действия, раскрыть его мировоззренческие основания, философские и психологические установки, укоренённые в буддийской традиции, а также проследить особенности его практики в различные исторические периоды. В условиях возрождения буддийской религиозно-философской мысли и стремления к реконструкции ряда утраченных элементов духовной культуры особую значимость приобретает изучение забытых форм ритуальной практики, к числу которых, безусловно, относится и мистерия Цам. В рамках настоящего исследования предпринимается попытка всестороннего анализа цамы как сложного культурного феномена, находящегося на пересечении религиозной, эстетической и социальной сфер. Особое внимание уделяется генезису цамы в контексте распространения тибетского буддизма (ламаизма) среди монгольских народов, механизмам адаптации ритуальной практики к локальным этнокультурным условиям, а также вопросам её институционализации в буддийских монастырях Внутренней

Монголии. Изучение историко-культурной эволюции цама позволяет выявить устойчивые элементы, определяющие его обрядовую и символическую структуру, и проследить трансформации, обусловленные политическими, социокультурными и религиозными изменениями в XX-XXI вв.

Современный этап существования цама характеризуется амбивалентностью: с одной стороны, наблюдается процесс его фольклоризации и частичной утраты сакральной функции, с другой – возрождается интерес к цаму как к живой традиции, символу культурной самобытности и средству духовной консолидации монгольского общества. В этом контексте становится особенно важным рассмотрение цама не только как элемента буддийского культа, но и как социокультурного явления, обладающего потенциалом культурной трансмиссии, межпоколенческого диалога и сохранения этнической идентичности.

Степень изученности темы исследования. Происхождению и традиции бытования тибетской религиозной мистерии цам посвящен достаточно большой ряд работ российских, китайских, монгольских и западных исследователей. Прежде всего, следует указать на труды известных российских и западных монголоведов – А.М. Позднеева⁴, Б. Барадийна⁵, Н.П. Шастиной⁶, В. Форманна и Б. Ринчена⁷, Р.А. Стейна⁸; В. Хайсика⁹, которые не потеряли своей актуальности и остаются востребованными в исследовательском поле современной мировой буддологии, тибетологии и монголоведения.

Цам как объект исследования продолжает вызывать интерес и у современных исследователей. За последние два десятилетия опубликован ряд

⁴ Позднеев А. М. Ургинские хутухты: исторический очерк их прошлого и современного быта. СПб: Тип. братьев Пантелеевых. 1880. 84 с.; Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887. 492 с.

⁵ Бардийн Б. Цам Миларайбы: (из жизни в Лавране) // Записки Императорского Русского Географического Общества по отделу этнографии: Сб. в честь 70-летия Г. Н. Потанина. 1909. Т. 39. С. 135-147.

⁶ Шастина Н. П. Религиозная мистерия цам в монастыре Дзун Хурэ // Современная Монголия. 1935. № 1. Улан-Батор, С. 92–113; Шастина Н. П. Следы примитивных религий в ламаистской мистерии цам // Исследования по восточной филологии. М.: Наука, 1974. С. 306-318.

⁷ Formann W., Rintschen B. Lamaistische Tanzmasken (Der Erlik-Tsam in der Mongolia) [Lamaist dance masks (Erlik Tsam in Mongolia)]. Leipzig: Koehler und Amelang, 1967. 144 p.

⁸ Stein R. F. Tibetan Civilization. Stanford University press, 1972. 336 p.

⁹ Heissig W. Der Tsam-Tanz und seine Masken [Tsam dance and its masks]. Die Mongolen. Begleitband zur Ausstellung im Haus der Kunst München 22. März bis 28. Mai 1989. W. Heissig, G.C. Müller (eds.). Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1989. Pp. 240-244.

работ по этой теме. К примеру, в публикациях А. Кимуры¹⁰, Эрдени¹¹, А. Барежа-Старжински¹², К. Телеки¹³; А. Кольмар-Пауленз и Б. Мунунчимэг¹⁴, рассматриваются различные аспекты мистерии цам.

Из работ современных российских исследователей особо следует выделить статью А.Д. Цендиной¹⁵, которая в своей публикации «История цам в Монголии» ввела в научный оборот фрагмент рукописи настоятеля монастыря Гандан (г. Улан-Батор) габджу Эрдэнипэла (1877 – 1960). В этом источнике кратко повествуется история распространения цам в Монголии и приводится список монастырей с указанием тех видов мистерии цам, которые в них проводились¹⁶.

Следует отметить, что в последнее время появились исследования цам как одного из истоков зарождения театра у монгольских народов. В качестве ценных источников изучения выступают исследования, представляющие цам как мистериальное театральное представление (В.М. Абзаев¹⁷, В.М. Асалханова,¹⁸ В.Ц. Найдакова¹⁹ и др.).

Среди других исследований также следует указать на диссертационные работы, написанные по направлению «театральное искусство» и «театроведение». Одни работы посвящены формированию театрального искусства в Бурятии (И.В. Батинова²⁰, А.А. Жигмитова²¹), другие – становлению современного театра в

¹⁰ Кимура Аяко. Монголын Хүрээ цамыг бусад орны цамтай харьцуулан судалсан нь: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Улаанбаатар: Монгол улсын их сургууль, 1997. 52 с.

¹¹ Erdeni. *Mongyol čam*. Beijing: National Publ. House, 1997. 159 p.

¹² Bareja-Starzynska A. Description of the Erdeni Zuu Monastery (Including čam Ritual) Based on Notes from the Kotwicz Expedition. In the Heart of Mongolia. 100th Anniversary of W. Kotwicz's Expedition to Mongolia in 1912. Jerzy Tulisow et al. (eds.). Cracow: Polish Academy of Arts and Sciences, 2012. Pp. 131-189.

¹³ Kollmar-Paulenz K., Mununchimeg B. Der mongolische Maskentanz (Tsam) in Vergangenheit und Gegenwart [The Mongolian mask dance (Tsam) in past and present]. *Asia*. 2015. No. 69 (3). Pp. 625-683.

¹⁴ Teleki K. The Khüree-Tsam and its Relation with the Tsam Figures of the Leder Collection. *The Mongolian Collection Retracing Hans Leder*. Maria-Lhatarina Lang, Stefan Bauer (eds.). Wien: Austrian Academy of Sciences, 2013. Pp. 76-83.

¹⁵ Цендина А. Д. «История цам в Монголии» — сочинение настоятеля монастыря Гандан габджу Эрдэнипэла // *Oriental Studies*. 2018. № 3 (37). С. 61-67.

¹⁶ Там же. С. 67.

¹⁷ Абзаев В. М. Мистериальный театр цам: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 22 с.

¹⁸ Асалханова М. В. Истоки сценографии бурятского театра: от обряда до первых профессиональных спектаклей: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 200 с.

¹⁹ Найдакова В. Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ. 1997. 41 с.

²⁰ Батинова И. В. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 28 с.

²¹ Жигмитова А. А. Мистерия Цам в современной Бурятии (этнотеатроведческие аспекты): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2020. 28 с.

Монголии (Б. Зориг²², С. Батнасангийн²³). С. Батнасангийн прослеживая неразрывную связь современного театра с эпической традицией, ритуальной практикой и песнопениями шаманизма, с ритуальными движениями танцев религиозной мистерии цам с его культовой музыкой приходит к выводу о том, что все это послужило предпосылкой сложения этих элементов в единую форму, породившую впоследствии прототип современного монгольского театра²⁴.

Среди исследований цам, выполненных современными европейскими специалистами следует указать на статью Л. Галли «Традиции изготовления масок цам в постсоциалистической Монголии»²⁵, в которой подробно описывается процесс изготовления ритуальных масок, используемые для этого материалы и способы их хранения.

Диссертационная работа М. Мрочински «Искусство, ритуал и репрезентация: исследование роли танца цам в современной монгольской культуре»²⁶, посвящена проблеме художественной эстетики двух современных видов цама – ритуальной монашеской и перформативной исполнительской. По мнению автора, это две совершенно разные сущности. При этом цам исполнительского коллектива представляет собой образ ритуального танца, далекий не только от смысла, но и от стиля и формы религиозного ритуала. Автор считает, что исследования цам в академическом сообществе недостаточно глубоки и, что цам является одним из шедевров мирового танцевального искусства.

Научные труды, написанные китайскими исследователями, касающиеся исследования цама, связаны в основном с изучением исторических и религиозно-философских аспектов китайского, тибетского и монгольского буддизма. Среди работ фундаментального характера, которые послужили методической и научной основой данного исследования следует, прежде всего, назвать труд Ляо Дунфаня

²² Батсухийн Зориг, Найдакова В. Ц. Монгольский театр: первая пол. XIX в. – нач. XXI в.: Краткий очерк. М.; Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. 320 с.

²³ Батнасагийн Сухэ. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 28 с.

²⁴ Батнасангийн. С. Мистерияльно-эпические истоки монгольского театра // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 69. С. 24-25.

²⁵ Galli L. The tsam mask-making Tradition in Post-Socialist Mongolia. Tibet Journal. 2009. Vol. XXXIV. No. 2. Pp. 81-99.

²⁶ Mroczynski M. Art, Ritual, and Representation: An Exploration of the Roles of Tsam Dance in Contemporary Mongolian Culture. SIT Graduate Institute, 2008. 54 p.

«Пришествие божества»²⁷. Эта работа представляет собой исследование, посвященное искусству тибетского тантрического буддизма Ваджраяны. В ней проанализированы вопросы взаимосвязанности цама и буддийского учения на разных этапах истории тибетского буддизма. Приведены характеристики различных божеств защитников и хранителей буддийского вероучения, являющихся обязательными персонажами мистерии. В одном из разделов данного исследования приводятся различные виды цама, практиковавшиеся в известных школах тибетского буддизма.

Другой крупной работой, посвященной цам, является труд китайского исследователя Го Цзина «Маска души. Полевое исследование ритуальных представлений тибетского эзотерического буддизма»²⁸. В ней подробно анализируется традиция мистерии цам в Тибете, Сычуани, Юньнани и других регионах. В работе исследуется религиозный смысл, лежащий в основе ритуальных танцевальных движений цам и их сокровенная связь с буддийским учением бардо – промежуточным состоянием между жизнью и смертью человека²⁹.

Исследованию музыки и танца тибетского цама, посвящена работа Тянь Ляньтао³⁰. В работе дан подробный анализ буддийской музыки, структура и последовательность исполнения цама, а также классификация персонажей и их масок. Работа выполнена на основе большого количества полевого материала, собранного автором в ходе научных экспедиций.

Искусству танца и традиционной культуре посвящен труд Юань Хэ³¹, а также коллективные работы исследователей «Буддизм и китайский танец»³² и «Диалог танца с телом божества»³³. Однако в них отсутствует комплексный

²⁷ Ляо Дунфань. Пришествие божества. Пекин: Китайское тибетологическая пресса, 2008. С. 232.

²⁸ Го Цзин. Маска души. Полевое исследование ритуальных представлений тибетского эзотерического буддизма. Шанхай: Книжное издательство «Саньянь», 1998. 359 с.

²⁹ Арага Карма Чагме. Путь через Врата Смерти. Наставления к «Тибетской книге мертвых». Улан-Удэ. 136 с.

³⁰ Тянь Ляньтао. Музыкальное исследование тибетской буддийской музыки и танца цам // Китайское музыковедение. 2000. № 4. С. 5-26.

³¹ Юань Хэ. Танец и традиционная культура. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2011. 308 с.

³² Ван Кэфэнь, Цзинь Лицинь, Хо Дэхуа. Буддизм и китайский танец. Тяньцзин: Тяньцзиньское народное издательство, 1995. 142 с.

³³ Лю Цзянь, Чжан Су Цинь, Ву Хунлань. Диалог танца с телом божества. Пекин: Народное издательство, 2009. 582 с.

теоретический анализ связи между мистерией цам и буддийским учением. Среди других работ следует указать на «Тибетский том» энциклопедического издания «Свод национальных народных танцев Китая»³⁴. Данный труд содержит подробный анализ музыки, костюмов, музыкальных инструментов, масок и каждого вида танца цам. Тем не менее, следует отметить, что среди работ искусствоведческого направления, отсутствуют исследования, посвященные целостному анализу мистерии цам.

Научный интерес к мистерии цам в Китае проявляют в последнее время не только искусствоведы и историки культуры, но и историки буддизма и религиоведы. За последние два десятилетия в Китае защищено несколько диссертационных работ так или иначе, касающихся данной научной проблемы. При этом не во всех работах цам представляет основную тему исследования. Так диссертационная работа Фэн Шуанбай³⁵ посвящена сравнительному анализу особенностям танцевального искусства мистерии цам и народного танца, исполняемого при жертвоприношении в тибетских буддийских монастырях провинции Цинхай. Однако в данном исследовании отсутствует анализ религиозного содержания самой танцевальной традиции мистерии.

В диссертационных исследованиях Ян Сифань³⁶, посвященной региональной традиции танцевального искусства и Хэ Сюань³⁷, исследовавшей определенный вид танца региона Назанг, тема танцевального искусства мистерии цам затрагивается лишь в аспекте, имеющем отношение к основной теме этих диссертационных работ. В той же мере тема цам затрагивается в исследованиях религиоведческого характера. К примеру, диссертационная работа Бай Мацо³⁸, посвященная духовному наследию известного буддийского наставника

³⁴ Свод национальных народных танцев Китая. Том Тибет. Пекин: Китайский центр ISBN, 2000. 824 с.

³⁵ Фэн Шуанбай. Исследование танца Цам и народного танца жертвоприношений в тибетском буддийском монастыре провинции Цинхай. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. Китайская академия искусств, 2003. 120 с.

³⁶ Ян Сифань. Изучение и исследование отдельных положений музыки и танца региона «Коридор Цзан И // 藏彝走廊», Нанкинская академия искусств, 2007. С. 93-108.

³⁷ Хэ Сюань. Исследование танца леба в Тачэн в прилегающем регионе Назанг. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. Юньнаньский университет, 2018. 255 с.

³⁸ Бай Мацо. Изучение учения Падмасамбхавы. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. Сычуаньский университет, 2005. 183 с.

Падмасамбхавы и диссертационное исследование Ян Юйчжо³⁹, направленное на изучение эволюции образа божества Акид Лхамо.

Следует отметить рост числа искусствоведческих магистерских исследований, посвященных мистерии цам. Среди них есть довольно интересные по своему содержанию работы, поскольку в них используются полевые материалы, собранные в различных буддийских регионах страны. К примеру, магистерская работа Вань Дайцзи⁴⁰, посвященная канонам храмового танцевального искусства цам и исследования отдельных региональных и монастырских традиций исполнения мистерии цам (Цинь Бинь⁴¹, Ли Сюэцзя⁴², Даважуома⁴³, Инь Цо⁴⁴). Некоторые работы рассматривают цам с точки зрения его функциональности и культурного содержания (Сюй Инъи⁴⁵, Су Жун⁴⁶). Также есть работы, направленные на исследование музыки и танца цам (Чэнь Сюэ⁴⁷), художественного искусства масок цам (Цзян Вэньжуй⁴⁸). Среди магистерских исследований социокультурной направленности, цам рассматривается с точки зрения его коммуникативных функций и социальной роли (Чжоу Сяохань⁴⁹).

Монгольский цам — недостаточно разработанная научная проблема. Связано это, прежде всего, с ограниченностью материала. Тем не менее, такие исследования имеются. Прежде всего, следует указать на том «Внутренняя

³⁹ Ян Юйчжо. Изучение эволюции Акид Лхамо: на примере тибетской театральной труппы Лхаса Juemulong. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. Юго-Западный университет национальностей, 2018. 104 с.

⁴⁰ Вань Дайцзи. О каноническом храмовом танце тибетского буддизма цам. Северо-Западный университет национальностей, 2006. 35 с.

⁴¹ Цинь Бинь. Исследование цам Шаньнаньского района Тибета в культурной ретроспективе. Шаньсийский педагогический университет, 2012. 46 с.

⁴² Ли Сюэцзя. Исследование танца Цам в области Хуаннань чжоу, провинция Цинхай (на примере деревни Цзямао округа Тунжэнь). Северо-Западный педагогический университет, 2015. 76 с.

⁴³ Даважуома. Исследование танца цам в монастыре Лавранг. Северо-Западный университет национальностей, 2015. 49 с.

⁴⁴ Инь Цо. Цам школы тибетского буддизма ньингма (на примере храма Чжихацзя уезда Хуалун). Юго-Западный университет национальностей, 2020. 64 с.

⁴⁵ Сюй Инъи. Исследование природы тибетского религиозного танца цам. Тибетский университет, 2013. 95 с.

⁴⁶ Су Жун. Исследование ритуального танца цам на примере храма Гадань-Дунлинь. Юньнаньский университет искусств, 2012. 69 с.

⁴⁷ Чэнь Сюэ. Исследование и изучение ритуальной музыки и музыкального танца цам в храме Сунцзаньлинь в Гедонге. Юньнаньский институт искусств, 2014. 46 с.

⁴⁸ Цзян Вэньжуй. Художественный дизайн на тему «Изучение дизайна резьбы по нефриту в искусстве масок Цам». Юньнаньский институт искусств. 2019. 69 с.

⁴⁹ Чжоу Сяохань. Социальная роль и коммуникативная функция цам как религиозной церемонии. Шанхайский транспортный университет, 2014. 78 с.

Монголия»⁵⁰ уже упоминавшегося энциклопедического издания «Свод национальных народных танцев Китая». В данном томе дан анализ танцев, музыки, костюмов, инструментов, масок монгольского цама. Это один из наиболее значимых трудов, в котором дана общая картина монгольского цама.

Одной из фундаментальных работ, посвященных монгольскому цаму, является исследование Эрдэни «Монгольская мистерия цам»⁵¹. В ней использован обширный материал широкого спектра, который был собран автором в некоторых храмах Внутренней Монголии в 1970-е гг. Среди его информаторов были как простые монахи, так и известные буддийские иерархи. Собранный материал позволил исследовать происхождение монгольского цама, его формы, символическое значение танцевальных движений, костюмов, масок и музыки. По мнению автора, цам проник в Монголию в XIII в. с расширением конфессиональных связей между монголами и тибетцами. Со временем монголы интегрировали в тибетский цам собственные этнокультурные особенности и тем самым создали отличную от тибетского цама мистерию, получившую распространение на территории обширных кочевий монгольских народов.

Среди других работ на эту тему следует указать на статью Хурэлбатара «Распространение цама во Внутренней Монголии»⁵², в которой дается классификация видов монгольского цама и персонажей мистерии. По данным автора, во Внутренней Монголии существовало восемь видов цама: «Монастырский цам», «Донгер цам», «Цам Лунной кукушки», «Цам Эрлик-хана», «Арибудэ цам», «Цам Ямантаки», «Тамэньцикэ», «Цам Белого старца». В этих восьми видах цама представлены 48 персонажей. В силу ряда исторических причин некоторые виды цама перестали исполняться, и были забыты.

Интересным источниковедческим материалом является публикация Баяра «Собрание священных текстов цам на монгольском языке храма Мерген Дзу»⁵³.

⁵⁰ Свод национальных народных танцев Китая. Том Внутренняя Монголия. Пекин: Китайский центр ISBN, 1994. 870 с.

⁵¹ Эрдэни. Монгольская мистерия цам. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2011. 361 с.

⁵² Хурэлбатар. Распространение цам во Внутренней Монголии // Журнал Академия общественных наук Внутренней Монголии. 1986. № 2. С. 139-146.

⁵³ Галару; Баяр. Собрание священных текстов цам на монгольском языке храма Мэргэн Дзу // Журнал Академия общественных наук Внутренней Монголии. 1990. № 5. С. 120-126.

По имеющимся данным, монастырский комплекс Мерген Дзу был построен в 1677 г. В этом монастыре, начиная со времени его первого настоятеля Динувы, был составлен сумбум основных текстов для храмовой службы на монгольском языке. Со временем под давлением цинского правительства и высшего духовенства тибетского буддизма, храмы Монголии, в которых служба и ритуал пуджи исполнялись на национальном языке, были вынуждены проводить их на тибетском языке. Но храм Мерген Дзу отстоял свое право, и по сей день только в этом монастыре сохранилась традиция проведения храмовых служб и ритуалов пуджи на монгольском языке.

Основателем и первым настоятелем монастыря был Мэргэн-даянчи Динва (1588–1680), ученик и последователь ойратского Нейджи-тойна, известного также и под именем Далай Манчжушри-хутухты. Самым известным настоятелем этого монастыря является третий его настоятель Лубсан Дамбиджалцан (1717–1766), больше известный как Мэргэн-гэгэн. В 1721 г. в пятилетнем возрасте он был признан Далай-ламой перерожденцем.

Мэргэн-гэгэн Лубсан Дамбижалцан был человеком энциклопедических знаний, владел монгольским, тибетским, китайским, санскритом и маньчжурским языками. Выступал за использование монгольского языка в монгольских храмовых церемониях и по этой причине составил сумбум на монгольском языке⁵⁴.

В третьем томе собрания его трудов находится текст под названием «Драгоценные четки традиционных норм и правил исполнения цама в Мерген сумэ» («*Mergen süme-yin gčam-un üy-e jerge-yi kerkijü bayičaγaqu almas erke ketekü orusiba*»). В нем детально расписан порядок выхода действующих персонажей цама, с указанием мелодии, которой должен сопровождаться выход каждого из основных и второстепенных участников цама. В колофоне призывения написано, что это сочинение было составлено в 1750 г. хубилганом Мэргэн-даянчи опираясь на правила проведения цама в тибетском монастыре Дашилхумбо⁵⁵. Вместе с тем,

⁵⁴ Аюшеева М. В. Мэргэн-гэгэн Лубсандамбижалцан (1717–1766) и его письменное наследие. Улан-Удэ: Изд-во ФГБОУ ВО «Бурятская государственная сельскохозяйственная академия им. В. Р. Филиппова», 2015. 197 с.

⁵⁵ Там же. С. 125.

Мэргэн-гэгэн описывает персонажи, костюмы, маски, музыку и танцевальные движения цама в сочетании с монгольской эстетикой. Все эти ранние свидетельства говорят с одной стороны о преемственности буддийской традиции исполнения цама, с другой – об определенных изменениях в его содержании.

Интересному аспекту цама посвящена статья Хан Рима «Образ оленя в цаме»⁵⁶. Олень у монголов считается благородным символом счастья, гармонии и спокойствия. Автор анализирует одеяние, маску и воплощение образа оленя в цаме Внутренней Монголии. На голове исполнителя – головной убор-маска с большими оленьими рогами. Он одет в узорчатую мантию с широкими рукавами и держит в обеих руках ленточки. Монах-исполнитель роли оленя должен иметь навыки кунфу и актерские способности, поскольку движения оленя резкие, порывистые, скачкообразные. Иногда он прыгает, иногда мчится со всех ног и оглядывается по сторонам.

В статье Баоинь Хулуджи и Замянг «Цам Ар Хорчин хошуна: происхождение и значение»⁵⁷ рассматривается ежегодное исполнение цама в двух известных монастырях Ар Хорчин хошуна Внутренней Монголии – Хань⁵⁸ и Балакирудэ⁵⁹. В монастыре Хань мистерия проводилась дважды – в начале первого летнего месяца по лунному календарю и в дунчжи (день зимнего солнцестояния). В первом случае исполнялся «Цам Милы», во втором – «Великий цам». В храме Балакирудэ первый летний месяц исполнялся «Великий цам», а в полнолуние (пятнадцатый день лунного календаря) первого месяца зимы «малый цам». По мнению авторов, такая традиция берет свое начало со времен правления императора Канси. Во времена династии Цин представление цам было не развлечением, а одной из форм передачи учения Будды для простых людей.

⁵⁶ Хан Рим «Образ оленя в цаме» // Золотой ключ. 1983. № 1. С. 86-89.

⁵⁷ Баоинь Хулуджи, Замянг. Цам Ар Хорчин хошуна: происхождение и значение // Журнал Академии общественных наук Внутренней Монголии. 1988. №6. С. 136-137.

⁵⁸ Монастырь Хань (Даин) расположен в городском округе Чифэн. Построен в 1674 г. Один из восьми главных храмов школы Гелук периода династии Цин. В период его процветания в храме находилось более 500 монахов. В 1679 г. император Канси посетил Ар Хорчин хошун и жил в храме Хань. В 1936 году девятый Панчен-лама Эрдэни посетил храм Хань и поднес в дар священные книги. Настоятели этого храма признаны перерожденцами и известны под титулом Чаханьдаэр хутукту.

⁵⁹ Монастырь Балакирудэ. Его строительство началось в 1665 г. Первоначально он располагался на северном берегу реки Зар Морон и получил китайское название храма Баошань. Позднее, в 1770 г., храм был перемещен на место современного расположения.

В последнее время защищено несколько диссертационных работ, посвященных традиции исполнения цам в тех или иных монастырях Внутренней Монголии. В диссертационной работе Ван Цзин «Цам – устранить и реконструировать: на примере монгольского района Чжэнь провинции Ляонин КНР»⁶⁰, анализируется три исторических периода цам – от развития к спаду, от спада к возрождению и далее к возрождению традиции его исполнения. В качестве объекта исследования выступает цам в монгольском районе Чжэнь провинции Ляонин.

Упоминание религиозных верований, музыкальных и танцевальных обычаев монголов провинции Чифэн, без их глубокого анализа присутствует в диссертационной работе Лю Юнбо «О монгольской народной культуре Чифэн»⁶¹.

Следует отметить, что в последнее время монгольский цам стал темой исследования и ряда магистерских диссертаций. Анализу музыки и танца формы, содержания, исполнительской формы тибетского цам, а также его влиянию на музыку и танца монгольского цам посвящена работа Серендоржи «Об искусстве буддийской музыки и танца цам: распространение тибетского буддийского искусства музыки и танца цам во Внутренней Монголии»⁶².

На основе полевого исследования выстроена магистерская работа Чжоу Сяоянь «Исследование текущей ситуации ритуального танца цам в монастыре Да Чжао, Хух-Хото»⁶³. Выделив ритуальный танец как основной объект исследования, автор описал ключевые моменты этого процесса.

Для изучения взаимосвязи между танцевальной и религиозной культурами, а также влияния религии на монгольскую танцевальную культуру сравнительный анализ монгольских религиозных танцев «бо» и «цам» проводится в исследовании

⁶⁰ Ван Цзин. Цам – устранить и реконструировать: на примере монгольского района Чжэнь провинции Ляонин КНР. Центральный университет национальностей, 2010. 178 с.

⁶¹ Лю Юнбо. О монгольской народной культуре Чифэн. Шаньдунский университет, 2013. 229 с.

⁶² Серендоржи. Об искусстве буддийской музыки и танца цам. Распространение тибетского буддийского искусства музыки и танца цам во Внутренней Монголии. Педагогический университет Внутренней Монголии, 2006. 72 с.

⁶³ Чжоу Сяоянь. Исследование текущей ситуации ритуала танца цам в монастыре Да Чжао, Хух-Хото. Педагогический университет Внутренней Монголии, 2010. 105 с.

У Жина «Интерпретация религиозной культуры с помощью танца: на примере монгольских религиозных танцев бо и цам»⁶⁴.

В магистерском исследовании Пэй Жун «Художественные характеристики и культурная коннотация монгольского религиозного танца цам»⁶⁵ с опорой на метод антропологического исследования и лингвистику языка танца анализируется значение танцевальных движений, их наследование и эволюция, а также их влияние на развитие монгольского танцевального искусства.

В вышеуказанных магистерских работах основное внимание уделяется танцевальному и музыкальному аспектам монгольского цам, однако в них не хватает анализа художественной эстетики, связи танцев цам с религиозной доктриной и философией буддийского учения.

Одним из источников для нашего исследования послужил текст Гунчжу Юандан Гьяцо под названием «Собрание знаний» или «Три знания и хорошие комментарии о сокровищах Чэнмэнь Пушэ цзинцзяо». Это сочинение также известно под кратким названием «Сокровищница знаний» и состоит из трех томов. В них содержатся комментарии на три вида буддийских текстов (сутра, шастра, винаи) и, тантрические практики, а также упоминаются «девять танцевальных навыков», среди которых значится и цам.

Среди других источников следует указать на сочинение монгольского философа Лопусанг Чодана⁶⁶ «Зеркало монгольских нравов и обычаев»⁶⁷, написанное им в начале XX века. Во вступительной части своего сочинения он отмечает, что написал это сочинение в общих чертах для того, чтобы монголы, существующие с древности, не исчезли с лица земли. Для этого, по мнению

⁶⁴ У Жин. Интерпретация религиозной культуры с помощью танца: на примере монгольских религиозных танцев «Бо» и «Чам». Северо-Западный университет национальностей. 2015. 51 с.

⁶⁵ Пэй Жун. Художественные характеристики и культурная коннотация монгольского религиозного танца «Чам». Университет Внутренней Монголии. 2012. 50 с.

⁶⁶ Лопусанг Чодан (1875–1928) родился в бедной монгольской семье в Харчинском хошуне левого крыла района Джосоту. Его монгольское имя – Баян Тао Кетао, но больше он был известен как Байсан-лама. Он дважды побывал в Японии. В 1918 г. им было написано сочинение «Зеркало монгольских нравов и обычаев», в котором отражена политика, экономика, культура, обычаи и историческое развитие монголов. В 1981 г. Народным издательством Внутренней Монголии была опубликована оригинальная монгольская версия «Зеркала монгольских нравов и обычаев», которое привлекло внимание зарубежных исследователей.

⁶⁷ Лопусанг Чодан. Зеркало монгольских нравов и обычаев. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии. 1981. 369 с.

автора, следует хранить традиции и следовать требованиям современного мира. Один из разделов его книги посвящен монгольскому цаму.

Автор считает, что мистерия не является собственно монгольской традицией и справедливо полагает, что она пришла из Индии в Тибет, а затем в Монголию. Автор отмечает, что цам своего рода мистериальное действие, представляемое буддийскими монахами. Подлинный смысл цамы заключается в передаче основного положения буддийского учения о круговороте рождения в сансаре и неизбежности смерти, необходимости строгого соблюдения религиозных предписаний.

Некоторые сведения о ритуальной мистерии цам находятся в китайских и монгольских исторических летописях. Например, в «Истории династии Юань» («Юань Ши»), «Истории династии Мин» («Мин Ши»), «Летописи истории династии Цин» («Цин Ши Гао»), в средневековом монгольском историческом памятнике «Алтан тобчи». Также цам упоминается в трудах китайских (Мяо Чжоу, Ли Фаньвэнь) и монгольских исследователей (Дэлгэр, Эрдэнибаяр, Чжалсан), касающихся общих черт и особенностей буддийской культуры Внутренней Монголии.

Таким образом, подводя итог обзора источников по истории изучения и современной ситуации тибетского цамы, а также его региональных форм, следует отметить, что процесс современного исследования сущности тибетского цамы и его разновидности монгольского цамы носит комплексный и глубокий характер. Это обеспечивает будущие исследования богатой и достоверной литературой, а также закладывает прочную основу для дальнейшего изучения цамы. В последние годы были предприняты теоретические попытки исследовать цам с точки зрения культурного феномена танца, фольклора и культурной антропологии, что в определенной степени расширило поле исследования. Но в целом текущие исследования имеют тенденцию к некоторой обобщенной условности, а глубокая коннотация, которую несет сама форма религиозного искусства, недостаточно глубоко изучена. В особенности это касается части художественной

составляющей представления и ее глубокой внутренней связи с буддийским учением, которой не уделяется должного внимания.

Объектом исследования является тибетский ритуал Цам в контексте этнокультурных традиций монголов Внутренней Монголии.

Предмет исследования – художественные, религиозные и культурные аспекты ритуала Цам монголов Внутренней Монголии КНР, его символика, музыкальное сопровождение, костюмы и маски.

Целью настоящего исследования является комплексное искусствоведческое исследование художественно-символической составляющей ритуала Цам как значимого компонента буддийского религиозно-культурного наследия; определение художественной специфики, символического и культурного содержания, особенностей развития цама Внутренней Монголии. Дополнительно в рамках работы рассматривается влияние буддийской традиции на процессы формирования и трансформации культурной идентичности монгольских народов, включая территории с устойчивой буддийской практикой – Республики Бурятия, Тыва и Калмыкия.

Задачи исследования:

- рассмотреть Цам как религиозную практику для каждой школы буддизма (название, состав участников, формы представления и религиозное содержание);
- выявить многообразие форм искусства, представленных в практике Цама, художественные элементы, присутствующие в ритуальной мистерии и разных формах народной культуры;
- проанализировать особенности специализированных танцев Цама, пения, игры на музыкальных инструментах, символическое значение масок и костюмов, законов цвета;
- определить этностилевые особенности и художественный язык мистерии; общность художественных средств, создающих целостность мистериального действия;
- исследовать ритуальную структуру Цама и ее соотношение с театрализованной формой мистерии;

- проанализировать роль буддийской традиции в процессе формирования универсальных основ этнокультурной идентичности монгольского населения Внутренней Монголии;
- определить степень влияния буддийской традиции на формирование культур Монголии, Бурятии, Тывы и Калмыкии.

Научная новизна заключается в том, что впервые

- рассматривается процесс формирования, этапы развития и современное состояние Цама среди монголов Внутренней Монголии КНР;
- введены в научный оборот ранее не изученные архивные материалы, расширяющие представления о монгольской адаптации Цама и его значении в культурном наследии региона;
- разработаны методологические принципы анализа тибетского Цама как базового для культур, воспринявших буддизм, сочетающие научный, религиозный и художественный типы описания;
- проанализирован Цам как произведение искусства, с присущими ему этнохудожественными особенностями;
- использован подход психопрофилактического опыта: Цам рассматривается как определенное состояние измененного сознания, которое достигается разными формами медитативной практики;
- выявлены и введены в научный оборот не известные ранее в русскоязычном искусствознании специальные трактаты, связанные с исследованием Цама в буддийской литературе, а также источники, посвященные данной проблеме на китайском, монгольском, тибетском языках, в том числе архивная литература тибетских и монгольских храмов.

Материалами диссертационной работы, наряду с указанными источниками и научной литературой, послужили фото- и видеозаписи храмовых мистерий Цам, хранящиеся в монастырях Тибетского автономного района и Внутренней Монголии Китая, а также полевые исследования, предпринятые диссертантом – интервью с ламами, записанные во время посещения соискателем в разные годы

дацанов Тибета, Внутренней Монголии КНР, Китая, а также Калмыкии; описание, собственные фото- и видеозаписи храмовых мистерий, участие в росписи и отделке храма Булэг (Внутренняя Монголия) во время пребывания там в июне-августе 2023 г.

Методологическая основа исследования включает междисциплинарный подход, сочетающий искусствоведческий, исторический, культурологический и антропологический ракурсы анализа. В процессе исследования использовались как общенаучные методы – анализ, синтез, наблюдение, интервьюирование, – так и специальные: метод комплексного изучения источников (включающих искусствоведческие, философские, исторические и психологические материалы), типологический и феноменологический методы. Исследование опирается на фундаментальные научные принципы объективности, историзма, а также системно-аналитический подход, что обеспечило всестороннее рассмотрение процессов становления тибетского буддизма, формирования его школ и закрепления мистерии Цам как культовой практики. Применение указанных методов позволило выявить исторические и логико-культурные предпосылки распространения данного феномена в среде других этносов.

Теоретическая значимость заключается в расширении знаний о ритуале Цам и его адаптации в монгольской культуре. Полученные в ходе исследования материалы позволяют рассматривать мистирию Цам не только в контексте религиозного ритуала, но и как значимое явление национальной культуры, обладающее выразительными характеристиками, присущими сценическим формам искусства. Такой подход способствует более глубокому осмыслению Цама как комплексного культурного феномена, отражающего синтез сакрального и художественного начал.

Практическая значимость данного исследования заключается в возможности применения его результатов в рамках культурных, образовательных и музейных инициатив, а также при разработке программ, направленных на укрепление межкультурного диалога. Отдельные положения и выводы работы могут быть интегрированы в содержание учебных дисциплин, посвящённых

истории буддизма, культуре и искусству народов Центральной Азии, а также в регионаловедческие курсы. Кроме того, наблюдения и заключения, сформулированные в процессе исследования, представляют интерес для практиков в сфере современного национального искусства, особенно в контексте актуализации и корректного использования традиционных форм, символики и выразительных средств при создании сценических интерпретаций и художественных стилизаций.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Мистерия Цам представляет собой уникальный феномен религиозного искусства, в котором синтезированы сакральные установки тибетского буддизма и культурно-художественные формы сценического действия, отражающие духовные и этнические особенности народов Центральной Азии.
- Ценность Цама как формы художественного выражения заключается в совокупности его эстетических компонентов: ритуального танца, музыкального сопровождения, символики костюмов и масок, образующих комплексный культурно-образный ряд с глубокой семантической нагрузкой.
- Буддийская традиция сыграла ключевую роль в формировании этнокультурной идентичности монголов Внутренней Монголии, обеспечив духовное единство, преемственность поколений и устойчивые формы религиозно-культурной практики.
- Цам во Внутренней Монголии КНР представляет собой институционализированный элемент национальной культуры, включающий в себя устойчивые исполнительские традиции, национальную хореографическую школу, мифологизированный репертуар, сакральную образность, оригинальные визуальные коды (маски, костюмы) и сложившуюся культурную среду потребления ритуала.
- История развития Цама демонстрирует реализацию принципа культурной преемственности в широком историко-хронологическом контексте – не только внутри поколения, но и в рамках «большого времени», где традиция не

законсервирована, а адаптирована и активно функционирует в современных социокультурных условиях.

- Развитие форм и типов Цама в различных школах тибетского буддизма обусловлено как социокультурной средой, так и доминирующим положением Учителя в структуре передачи знаний и обрядовых практик, что определяет уникальность каждой школы и её трактовку мистерии.
- Цам трансформировался в символ тибетского буддизма, став не только религиозным ритуалом, но и медиативной формой, соединяющей сакральные и светские аспекты культуры, что подчёркивает его значимость как связующего звена между духовной традицией и актуальными культурными процессами.

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена и обсуждена на секторе фольклора Российского института истории искусств. Основные положения, выводы и результаты исследования изложены автором в ряде публикаций, в том числе, в изданиях рекомендованных ВАК Российской Федерации. Результаты проведенных исследований были апробированы на научных мероприятиях международного и всероссийского уровня: IX Международная школа молодых фольклористов. «Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал» (12–16 ноября 2020 г., Санкт-Петербург, Россия); XLIV Межвузовская научно-практическая конференция «Методология современного театроведения» (25 апреля 2022 г., Москва, Россия); X Международная школа молодых фольклористов (10–12 ноября 2022 г., Санкт-Петербург, Россия); Всероссийская онлайн межвузовская научно-практическая конференция «Художественные практики и арт терапия в психиатрии» (16 марта 2023 г., Москва, Россия); Международный научный конгресс «Традиционная музыкальная культура: историко-археологический аспект» (21–23 октября 2024 г., Санкт-Петербург, Россия); XXV Всероссийской научной конференции «Полевой сезон фольклористов» (12–13 марта 2025 г., Санкт-Петербург, Россия) Структура. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений.

Во **введении** обоснована актуальность темы, сформулированы цели и задачи исследования, раскрыта степень изученности материала. Дан общий анализ философско-психологических представлений тибетского буддизма, который необходим для соответствующего уровня интерпретации религиозной мистерии цам, его практики в прошлом и настоящем.

В **первой главе** «Социально-исторические условия возникновения тибетской монастырской мистерии цам» обоснован ряд объективных социально-исторических факторов, способствовавших проникновению буддизма из Индии и утверждению его в Тибете. Дан подробный анализ танцев и музыкальных инструментов, используемых при исполнении мистерии цам. В выводах подчеркивается, что религиозная церемония цам в процессе своего развития превратились в мощный религиозно-культурный символ тибетского общества.

Во **второй главе** «Монгольский цам (чам) Внутренней Монголии КНР в историко-культурном контексте» рассматривается история распространения тибетского цам в Монголии в ходе которой мистерия обрела элементы монгольской художественной культуры, а также о сложных исторических факторах, которые отразились на традиции цам и буддизма в целом под политическим влиянием. В данной главе, написанной с использованием монгольских, тибетских, китайских источников, а также архивных данных и сведений, полученных из интервью с ламами, внимание уделяется двум факторам: изучению особых характерных черт монгольского цам, сформировавшегося в процессе его формирования под влиянием тибетского буддизма, а также анализу его выразительных форм с выявлением художественной специфики, символического содержания и национального культурного содержания монгольского цам.

В **третьей главе** «Преемственность традиции исполнения цам в Монголии и в буддийских регионах России» включает в себя исследование традиции исполнения мистерии цам в Монголии и в буддийских регионах России. Начиная с XVII века, исполнение ритуальной мистерии цам стало регулярным религиозным действием в Бурятии, Тыве и в Калмыкии. В результате, своего рода,

модификационных изменений происходило формирование новых вариантов, новых потенциально возможных линий динамики жанра цам. Однако последовавшие в начале XX века исторические события привели к долгим годам гонения на деятельность всех религиозных направлений, разрушение буддийских храмов и исправлению религиозных служб, в том числе и практике цам. Традиция ее исполнения была утрачена на долгие годы. Она стала возрождаться только в начале XXI века. Сегодня в Тыве, Бурятии и Калмыкии идёт восстановление потерянных знаний и традиций, для чего приглашаются тибетские ламы высокого посвящения из Индии. В самом Тибете буддизм в целом и традиции исполнения цам в частности переживают трудные времена.

ГЛАВА 1. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ТИБЕТСКОГО ЦАМА

1.1. Социокультурные аспекты формирования тибетского буддизма

За более чем два с половиной тысячелетия своего существования буддизм, зародившись в Индии, получил распространение на огромном пространстве – от Индии до Монголии, Тувы и Бурятии, от Калмыкии до Японии, где укоренился и стал древнейшей мировой религией⁶⁸. Исследователи выделяют пять временных периодов от времени появления и до упадка буддизма в Индии:

I. Период Будды Шакьямуни (первый поворот колеса учения – первые сто лет после ухода в нирвану основателя буддизма);

II. Период разделения школ буддизма (время от ста лет после нирваны Будды и до начала новой эры);

III. Период распространения буддизма Хинаяны и Махаяны (I в. – середина V–VI вв. н. э.);

IV. Период расцвета Махаяны (сер. V–VI вв. – сер. VII–VIII вв. н.э.);

V. Период тантрического буддизма (VII – конец X вв.)⁶⁹.

В период расцвета тантрического буддизма начинается его проникновение в Тибет. При этом его распространение складывается из двух основных этапов: раннего и позднего процветания.

Период раннего процветания охватывает промежуток с середины VII в. и до 838 г., когда к власти пришел царь-антибуддист Лангдарма и начал преследование буддизма. Распространение буддизма в этот период не было массовым, в основном, оно охватило лишь высшие слои общества⁷⁰. Период упадка буддизма в Тибете продолжался более века. Лишь в конце X в. началось возрождение буддизма в двух исторических областях Тибета – в Кхаме и У-Цанге. Это время

⁶⁸ Торчинов Е. В. Введение в буддологию. Курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 5.

⁶⁹ Гао Чжэньнун. Буддизм в Индии. Шанхай: Шанхайское научное издательство социальных наук, 2010. С. 22-32; Ши Иньшунь. История мысли индийского буддизма. Пекин: Книгоиздательство Китая, 2010. С. 393.

⁷⁰ Ши Иньшунь. История мысли индийского буддизма. Пекин: Книгоиздательство Китая, 2011. С. 393.

принято обозначать «периодом позднего процветания» во время, которого распространение буддизма было всеохватывающим, а его влияние глубоким⁷¹.

В период, когда тантрический буддизм утверждался в Тибете, произошло два важных исторических события в религиозной жизни страны. Первое событие было связано с нараставшим противостоянием между буддизмом и тибетской национальной религией бон⁷². Поводом к открытому противостоянию стал обряд жертвоприношения с умерщвлением жертвенных животных, проведенный на территории монастыря Самье несколькими патриархами религии Бон, приехавшими из Шаншунга⁷³. Это вызвало протесты со стороны буддистов во главе с Шантаракшитой и Падмасамбхавой. Чтобы разрешить конфликт тибетский царь Трисонг Децэн⁷⁴ провел диспут между представителями двух конфессий, в результате которого победили буддисты⁷⁵.

Второе не менее важное событие – это полемика «внезапного и постепенного» обретения состояния просветления, представлявшее собой борьбу между китайским и индийским тантрическим буддизмом⁷⁶. В 781 г. в Тибет прибыл великий наставник дзэн из династии Тан Хэшан Махаяна. После смерти Шантаракшиты влияние Хэшан Махаяны в Тибете заметно увеличилось. Многие монахи, следовавшие ранее за Шантаракшитой, последовали за ним. Чтобы восстановить былое влияние, последователи Шантаракшиты предложила царю Трисонг Децэну пригласить Падмасамбхаву в Тибет. Согласно буддийским преданиям, дискуссия между Падмасамбхавой и Хэшан Махаяной длилась в течение трех лет. Хэшан Махаяна был вынужден возвратиться в Китай, а индийский тантрический буддизм занял доминирующее положение в Тибете⁷⁷.

⁷¹ Хунсюэ. Тибетский буддизм. Чэнду: Народное издательство Сычуани, 1996. С. 54.

⁷² Цюй Цзе Нанканоб. История древнего Сянсюна и Тубо. Пекин: Китайская тибетская исследовательская пресса. 1996. С. 44.

⁷³ Шаншунг – древнее царство, располагавшееся в западном и северо-западном Тибете. Культура Шаншунга связана с религией бон.

⁷⁴ Трисонг Децен (тиб. khri srong lde btsan, 755–797 гг.) – царь Тибета, сыгравший важную роль в установлении буддизма государственной религией в стране.

⁷⁵ Паво Цуглаг Тренгва. Праздник ученых. Перевод Хуан Хао. // Вестник Института национальных меньшинств Тибета. 1982. № 2. С. 38.

⁷⁶ Поль Демьевиль. Совет Тубо. Пер. Гэн Шэном. Пекин: Китайская тибетская исследовательская пресса. 1984. С. 296.

⁷⁷ Ван Сэнь. Краткий исторический очерк развития тибетского буддизма. Пекин: Китайское издательство тибетологии, 2010. С. 14.

Причина, по которой тантрический буддизм смог столь глубоко укорениться в Тибете, связана с религиозными представлениями самих тибетцев, которые сложились в лоне национальной религии бон, восходящей к иранскому маздаизму⁷⁸. Религия бон, воспрянувшая при царе-антибуддисте Лангдарме, с возрождением буддизма в X в. начала утрачивать свои позиции при царском дворе и в народной жизни. Та часть бона, которая не смирилась со сложившимся положением и осталась враждебна буддизму, известна как «*бон причины*» (*rgyu bon*) или «*черный бон*». Другая часть бона, которая стала сосуществовать в симбиозе с буддизмом, известна как «*бон плода*» (*'bras bu'i bon*) или «*белый бон*»⁷⁹.

Взаимосвязь между тантрическим учением буддизма и социальной потребностью тибетского общества была очевидной. Древние религиозные представления тибетцев были тесно связаны с окружающей средой обитания и их образом жизни. Обширная территория, малочисленность населения и тяжелые природные условия способствовали тому, что тибетцы часто испытывали состояние тревоги и беспокойства. Когда тело и ум пребывают в состоянии хаоса, болезни и опасности заставляют людей глубже ощущать мистицизм природы, усиливая благоговение и трепет перед ее силами⁸⁰.

Эти мистические силы природы в древнем боне были обожествлены, что дало возможность обращаться к ним за милостью. Мистический диалог между человеком и божеством, как известно, возможен только посредством магических ритуалов⁸¹. В такой ситуации буддийское тантрическое учение, с его таинственными мантрами и тантрическими ритуалами давало тибетцам возможность с помощью этих таинственных ритуалов и практик победить враждебные силы, обрести благополучие, счастье.

Американский исследователь Хейден Уайт отмечает, что культурная преемственность – это не генетика или теория эволюции, а повторный выбор

⁷⁸ Кузнецов В. И. Бон и маздаизм. СПб.: Евразия, 2001. С. 37.

⁷⁹ Зелинский А. Н., Монтлевич В. М. Предисловие // Кузнецов В. И. Бон и маздаизм. СПб.: Евразия, 2001. С. 10.

⁸⁰ Цзян Пэн. Тибетский буддизм и индийский буддизм // Шаньдунские социальные науки. 2013. №1. С. 85.

⁸¹ Се Гэ. О древней тибетской магии и магических ритуалах // Этнические исследования Цинхая. 1999. №3. С. 91.

реципиента в соответствии с его собственными потребностями, что приводит к объединению элементов чужеродной культуры со своей собственной культурной традицией. В культурной преемственности он выделяет социальные потребности реципиентов, их инициативность и созидательность⁸². Культурные реципиенты бона осуществили активный выбор в соответствии со своими собственными предпочтениями, отбрасывая или оставляя их для дальнейшей рекреации. Иными словами, бон использовал учение тантрического буддизма для своего обновления на основе непосредственных социальных потребностей тибетского общества. В этом, по мнению исследователей, заключался социокультурный базис успешного симбиоза тибетской религии Бон с тантрическим учением буддизма⁸³.

Таким образом, интеграция с тантрическим буддизмом стала своего рода логическим результатом развития тибетской религии бон. В X в. буддизм окончательно занимает лидирующее положение в Тибете. Этому способствовала не только активная проповедническая деятельность великих индийских наставников Шантаракшиты, Падмасамбхавы, Атиши, но и старания сотен индийских лоцавов⁸⁴ и йогоинов, прибывших в Тибет⁸⁵.

В это же самое время буддизм в Индии переживал свою заключительную стадию существования и все больше склонялся к таинственности, магии и заклинаниям. Буддизм, изживший себя в Индии и оказавшийся на грани исчезновения, стремился обрести для себя новую благодатную почву, на которой он мог бы не только сохраниться, но и развиваться. Тибет X века оказался для буддизма той обетованной землей, которую он сумел успешно освоить.

1.2. Формирование школ буддизма и исполнительской традиции цама

Буддизм как религиозно-философская система стал важной основой индобуддийской цивилизации, в поле притяжения которой оказались разные

⁸² White H. The Westernization of World History. Jorn Rüsen ed. Western Historical Thinking: An Intercultural Debate, Berghahn Books, New York: Oxford Press, 2002. P. 111-118.

⁸³ У Янь, Цзинь Вэй. Наследия тибетского эзотеризма // Изучение Тибета. 2002. № 2. С. 22; Хуан Минсинь. Буддизм Тубо // Китайская тибетская исследовательская пресса. 2010. С.18.

⁸⁴ Лоцава – переводчик буддийских текстов.

⁸⁵ Ван Фурен. История буддизма в Тибете. Народное издательство Цинхья. 1982. С. 77.

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 вкуче 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. Вступление на путь, ведущий к конечной цели буддизма, подразумевал обязательное принятие Прибежища. Лишь приняв прибежище в Трех драгоценностях буддизма и познав суть учения Будды можно было реализовать потенциальные возможности человека и обрести просветление. Среди множества способов познания сути буддийского учения существует и такой, в котором органично присутствуют философия, ритуал, психотехническая практика и искусство. Это буддийская мистерия цам.

Цам – это религиозное обрядовое действие, сформировавшееся в Тибете и получившее широкое распространение в буддийском мире⁸⁶. Это также и своего рода религиозное искусство. С точки зрения художественных форм, цам включает в себя хореографию, музыку, костюмы и маски, с позиции его изначального религиозного содержания, эта одна из форм ритуального действия в тантрическом буддизме. Таким образом, цам органично сочетает в себе ярко выраженную религиозную природу и не менее впечатляющую художественную природу искусства.

Необходимо отметить, что у исследователей нет единого мнения по вопросу происхождения цам. В целом существует три доминирующие точки зрения: 1) Цам берёт свое начало в индийском буддизме; 2) Цам возник в результате

⁸⁶ Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Роль личности в формировании различных направлений тибетского Цам // Творческая личность в традиционной культуре. Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов. СПб: РИИИ 2024. С. 144-157.

слияния тибетской религии бон и индийского буддизма; 3) Цам сформировался в тибетской религии бон.

Происхождение цам из древних представлений тибетцев о существовании гневных божеств и буддийских верований в защитников учения дхармапал соотносится с непростой историей тибетского вероучения бон. Как уже было отмечено, для того, чтобы стабилизировать положение буддизма и укрепить свое место во внутренней и внешней политике, в середине VIII в. тибетский царь Трисонг Децэн пригласил из Индии прославленного учителя буддийской тантры Падмасамбхаву⁸⁷.

Прибыв в Тибет, гуру Падмасамбхава столкнулся с древности укоренившимися в тибетском обществе верованием бон. Придерживаясь мягких методов воздействия, он позволил буддизму перенять некоторые практики национального тибетского вероучения. Основные божества религии бон были введены в пантеон буддизма в разряд дхармапал, защитников учения Будды. К примеру, Падмасамбхава объявил двенадцать бонских богинь Тенма дхармапалами и каждой из них было отведено свое место в ряду многочисленных местных защитников учения⁸⁸.

Для понимания феномена буддийской мистерии цам очень важно учитывать, что само появление мистерия цам связано с невербальной формой передачи буддийского учения и пути достижения к конечной цели буддийского учения – просветлению. 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 Шакьямуни⁸⁹. В цаме, монахи, действуя как различные свирепые или добрые божества, совершая определенные ритуальные движения, тем самым всякий раз возвращают круг дхарм и совершают подношение учения под музыку в тантрическом танце.

⁸⁷ Вэй Кансай. Пер. Бама Басанг Вангдуй. Перевод и аннотация «Вэй Се». Перевод и аннотация. Тибетское народное издательство, 2012. С. 13.

⁸⁸ Ладранг Келсанг. Божества-защитники Тибета». Москва: Ганга, 2015. С. 238.

⁸⁹ Ба Селанг. Завещание Ба. Лхаса: Народное издательство, 1982. С. 268.

В памятниках тибетской литературы сохранились записи о цаме, созданном гуру Падмасамбхавой. В тексте «Наставления Падмасамбхавы» написано, что он «первым использовал форму танца, чтобы представить покорение демонов»⁹⁰. В другом сочинении под названием «Наставления в пяти частях» сказано: «Падмасамбхава, первым использовал танец в обрядах укрощения злых демонов»⁹¹. «Записки царских сановников Тибета» содержат в себе следующее свидетельство: «Лотосорождённый подчинил всех восьмерых божеств (дхармапал), принудил их дать клятву, установил то, что может приноситься в жертву богам, молвил усмиряющие злобу слова и в пустоте исполнил ваджрный (алмазный) танец»⁹².

Все приведенные высказывания из разных текстов открывают нам изначальное содержание цамы как ритуального действия. С одной стороны эти высказывания говорят о том, что в основе цамы лежит мифологизированная история распространения буддизма в Тибете, переданная в форме борьбы или усмирения демонов тибетской земли великим мастером тантры Падмасамбхавой. С другой стороны это мистериальное действие является своего рода особой формой передачи учения тантрического буддизма.

Гуру Падмасамбхава, объединил тантрический танец Ваджраяны с практикой жертвоприношения религии бон и создал особую тибетскую тантрическую практику Ваджраяны – цам⁹³. Истоки некоторых образов мистерии цам восходят к буддизму. Например, Яма – владыка и распорядитель буддийского ада; Махакала – грозный защитник буддийской дхармы; Лакшми – богиня процветания, удачи и счастья. Вместе с тем, цам вобрал в себя и некоторые образы религии бон. Среди них, читипати (духи кладбищ в виде скелетов), почжуты – демоны-прислужники и посланники божеств, злобные духи женского пола дакини, як (одно из жертвенных животных), снежный лев, тигр, олень, птицы⁹⁴.

⁹⁰ Жизнь и освобождение Падмасамбхавы. 1987. С. 167.

⁹¹ Пять священных заповедей. Раздел 1. Злые и добрые духи. 1986. С. 86.

⁹² Далай-ламы V. История Тибета. Пер. Лю Ицянь. Пекин: Национальное издательство, 2000. С. 73.

⁹³ Цай Ранг. Тибетский буддизм. Ганьсу: Народное издательство, 2007. С. 30.

⁹⁴ Го Цзин. Маска духа: исследование тантрических ритуальных выступлений. Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. С. 38.

Подобная интеграция способствовала возникновению разных видов мистерии цам, вобравших особенности четырех основных школ тибетского буддизма – Ньингма, Кагью, Сакья и Гелуг. Вследствие различий в одеянии и головных уборов представителей этих школ, стали называться хунцзяо (красная секта), байцзяо (белая секта), хуацзяо (узорная секта) и хуанцзяо (желтая секта)⁹⁵. Считается, что многие тантрические ритуалы этих школ содержат в себе те или иные элементы вероучения бон. В четырех основных школах и ответвлениях этих школ сформировалось несколько направлений или своего рода исполнительских школ цам Ньингмы, Кагью, Сакья и Гелуг.

Каждая школа при исполнении цам, придавая особое значение ваджрному танцу, привносила собственные отличительные черты, привнося в них свои элементы. В конечном итоге, в каждой школе сформировался своеобразный религиозный цам со своей спецификой. В то же время сложились и общие характерные черты, характеризующие тибетскую религиозную мистирию цам. На представленной ниже схеме (Рисунок 1) наглядно прослеживается исторический процесс формирования цам в различных буддийских школах.

Таким образом, своеобразие тибетского буддизма послужило появлению разных видов религиозного цам. История возникновения и существования всех известных буддийских школ Тибета хорошо известна и описана. Однако для понимания феномена цам как части религиозно-философского учения тибетского буддизма важно понимать особенности их формирования и учения, которые нашли свое отражение в традиции цам той или иной школы.

⁹⁵ Ли Цзичэн, Сюй Декунь. Секты тибетского буддизма. Пекин: Издательство Пресса Китая сегодня. 1995. С. 263.

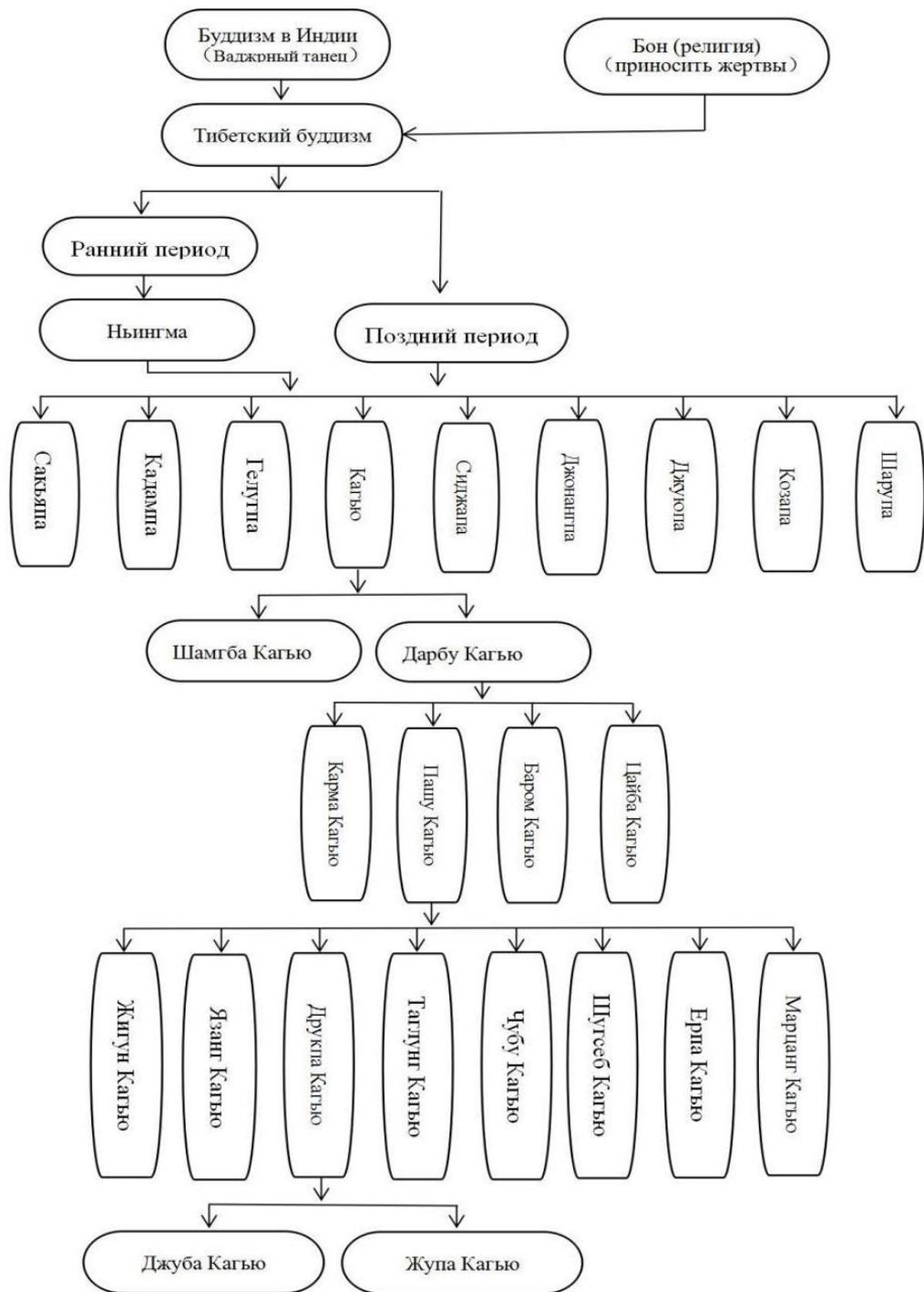


Рисунок 1. Исторический процесс формирования Цам в различных буддийских религиозно-художественных школах

Прежде чем перейти к рассмотрению истории формирования и особенности художественных средств различных школ тибетского цама, автор видит возможность обозначить свою научную позицию – понимание роли феномена личности наставника, Учителя в формировании и существовании

исполнительских школ устно-профессиональной направленности к которым относятся и религиозно-творческие школы цам. Для всех направлений и школ опора на Учителя имеет особый смысл и статус и является определяющим в становлении и исполнении цама. Это, прежде всего, легендарный Падмасамбхава, гуру Чованг, Кхьюнпо Налджором, Кхон Кончог Гьялпо, Цонкапа. Они жили в разное время, но их объединяют общность религиозных и эстетико-мировоззренческих установок и стилистических особенностей исполнения мистерии цам. Каждый из них был проводником системы тибетского буддизма (не только религиозно-мировоззренческих, но и художественно-стилевых принципов) и обладал незаурядным талантом организатора и, как сейчас бы сказали, художественного руководителя огромного творческого коллектива. Будучи творческими лидерами, ставшими главой школы и его последователей, они смогли создать феномен религиозно-художественных школ Цам как системное направление тибетской культуры⁹⁶.

1.2.1. Цам школы *Ньингма*

Школа Ньингма или школа «передача Учения» – наиболее раннее направление тибетского буддизма. Ее обычно называют «красной верой», поскольку ее представители носили красные шапки. В то время буддийская логика и философия еще не получили в Тибете широкого распространения, но явное предпочтение отдавалось практике тантры.

Согласно буддийской традиции, Гуру Падмасамбхава дал своим ученикам тайные учения высших классов тантры. Однако большинство других тайных учений он спрятал как сокровища-терма (тиб. *gter-ma*). При этом дал наставления относительно обнаружения их в будущем. Буддийские учителя-тертоны, находили эти сокровища-терма в виде текстов, изображений и ритуальных принадлежностей, и на их основе давали передачу учений своим ученикам.

⁹⁶ Разделы о школах Цам написаны по статье автора: Ван Ли. Роль личности в формировании различных направлений тибетского Цам // Творческая личность в традиционной культуре. Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов. СПб: РИИИ 2024. С. 144-157.

В традиции Ньингма буддийское учение принято делить на шесть колесниц, являющихся общими для всех школ тибетского буддизма. Это три Обычные колесницы (пути Слушателя, Арахата и Бодхисаттвы) и три Внешние тантры (Крия-тантра, Упая-тантра, Йога-тантра). Вместе с тем эти шесть общих для всех школ уровней, дополняют три Внутренние тантры (Маха-йога, Ану-йога и Ати-йога). Эти три последние тантры существуют только в школе Ньингма и составляют учение Дзогчен, считающееся драгоценностью школы Ньингма.

Таким образом, в традиции Ньингма существуют линии преемственности, основанные на традиции терма. В этой традиции общепринятыми практиками являются чтение молитв, обращенных к Падмасамбхаве, соблюдение поста в десятый и двадцать пятый дни лунного месяца, практика индивидуальных и коллективных ретритов.

Тантры, согласно их происхождения, делятся на три линии: линия Мысли Будды (учение о Дхармакае), исходящая от будды Самантабхадры; линия Держателей Знания (учение о Самбхогакае), переданная Ваджрасаттвой; линия Устных Наставлений (учение о Нирманакае), происходящая от семейства пяти будд. Считается, что из перечисленных линий, последняя в наибольшей степени подходит для распространения среди простых верующих. Учения двух других линий осуществляются признанными мастерами Дзогчена.

Цам школы Ньингма сформировался на основе цамы, утвержденного Падмасамбхавой⁹⁷. Впоследствии Гуру Чованг (1212–1270), второй из пяти прославленных тертонов, открыл терма, содержащее практику Гуру Падмасамбхавы с семистрочной молитвой-призыванием. На основании этого терма сформировался цам, сложившийся в монастыре Самье, под названием «Цам восьми проявлений Падмасамбхавы». В ходе представления монахи поочередно появляются в разных одеяниях. Символически изображая восемь проявлений Падмасамбхавы, монахи танцевали вокруг статуи Драгоценного Учителя⁹⁸.

⁹⁷ Ван Мацзя, Чжоу Лан. Происхождение и развитие тайных мастеров мантры секты Нингма // Изучение Тибета. 2017. № 6. С. 46-52.

⁹⁸ Цзяньсинь. Распространение и секты тибетского буддизма // Журнал Китайской буддийской ассоциации. 1991. № 0. С. 29-30.

После того, как «Танец восьми проявлений Падмасамбхавы» был впервые показан в монастыре Самье, Гуру Чованг изменил его содержание. Согласно преданию школы Ньингма, в каждый десятый день лунного месяца Драгоценный Учитель возвращается в сансару на радуге. В этот день люди должны встать очень рано, чтобы приветствовать пришествие Падмасамбхавы⁹⁹. Гуру Чованг решил положить в основу цама ритуал почитания Падмасамбхавы. Он добавил к восьми проявлениям образ самого Драгоценного Учителя, который сопровождали дхармапалы.

Принятое решение повлекло к изменению танцевальных движений, утверждению нового текста и музыкального сопровождения к каждому эпизоду выхода того или иного персонажа. Он также ввел в аккомпанемент барабан (гу), горн (хао), малые тарелки (бо) и язычковый духовный инструмент (сона). В результате сложилась объемное, многоуровневое действие с тантрическим содержанием под названием «Цам практики десятого дня», посвященный практике почитания гуру Падмасамбхавы¹⁰⁰. Это мистериальное действие характеризуется большим разнообразием танцевальных движений и наполненностью величием и радостью.

Еще один вид цама был сформирован на содержании канонического текста Ваджраяны «Садханы восьми херук Ньингма». Восемь херук – это пять немирских (Манджушри, Авалокитешвара, Ваджрапани и Самантабhadра, Ваджрасаттва) и три мирских (Акашагарбха, Кшитигарбха, Майтрейя) великих Бодхисаттв. Помимо двух вышеупомянутых цамов известно и о других видах цама школы Ньингма – «Цам танца с ваджрным кинжалом», «Цам победы истинной веры Манджушри», «Цам ста мирных и гневных божеств», «Цам поднесения цветов в главном дугане», «Цам принесения в жертву пяти сокровищ на пике Хутоуфэн» и др.¹⁰¹.

⁹⁹ Цайдань Сяжун, Ван Жэньбан. Исследование названий буддийских школ // Вестник Северо-Западного университета национальностей. 1982. № 0. С. 44-49.

¹⁰⁰ Го Цзин. Маска духа: исследование тантрических ритуальных выступлений. Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. С. 326.

¹⁰¹ Гэндзуй Пэйцзе. Танцевальная музыка цама школы Ньингма в монастырях Самье и Мэнчжулин // Журнал Тибетского университета. 2007. № 1 (Том 22). С. 66-70.

1.2.2. Цам школы Сакья

В 1073 году Кончок Гьялпо (1034–1102), принадлежавший к аристократическому клану Кхон, построил монастырь и основал традицию Сакья в Тибете¹⁰². Стены монастыря были покрашены в три цвета – красный, белый и синий, поэтому направление стали называть «узорной сектой». Кхон Кончок Гьялпо был последователем Ньингма, позднее обратился к доктрине «Ламдре» («Путь-плод»)¹⁰³, где близко познакомился с традициями цам школы Ньингма¹⁰⁴.

Познакомившись с традицией цам Ньингмы, он внес поправки и отредактировал ньингмапинский «Цам победы истинной веры Манджушри». Однако цам традиции школы Сакья был основан в большей степени на «Цаме танца с ваджрным кинжалом». Все монахи монастыря в возрасте с шести до девяти лет в обязательном порядке изучали и осваивали эту мистерию. «Цам танца с ваджрным кинжалом» значительно превосходил по своей популярности другие виды цамы и занимал доминирующее положение в школе Сакья. Ваджрный кинжал был могущественным атрибутом укрощения злых духов, позднее он эволюционировал в буддийского йидама¹⁰⁵. Таким образом, истоки цамы школы Сакья такие же, как и школы Ньингма, восходят к цаму Гуру Падмасамбхавы¹⁰⁶.

Клан Кхон был опорой школы Сакья, в которой существовала традиция передачи учения из поколения в поколение. В XIV в. произошел раскол на четыре династические линии. Из них впоследствии сохранилась лишь четвертая линия Дучо Ладранг, состоявшая из двух родовых резиденций-пходрангов – Долма Пходранг и Пунцок Пходранг. Эти резиденции утвердили собственных защитников дхармапал – Лакшми (Палдэн Лхамо) и Джамсаран (Бегцэ). Эти божества-защитники и стали главными героями цамов этих родов¹⁰⁷.

¹⁰² Кхон – древний аристократический род, один из шести крупнейших кланов Тибета. Сакья Тридзины, являющиеся главами школы Сакья принадлежали к этому клану.

¹⁰³ «Ламдре» (тиб. lam-vbras-bu-dang-bcas-ra) – доктрина пути достижения просветления школы Сакья.

¹⁰⁴ Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Роль личности в формировании различных направлений тибетского Цам // Творческая личность в традиционной культуре. Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов. СПб: РИИИ 2024. С. 144-157.

¹⁰⁵ Аванг Сонге. Храм Сакья «Пужу Цам» // Исследование тибетского искусства. 2000. №1. С.9.

¹⁰⁶ Авангонг Газонам. История происхождения Сакья. Тибетское народное издательство. 2002. С. 15-32.

¹⁰⁷ Иси Гьяцо. Биография Шакьямуни. Сычуаньское национальное издательство.1996. С. 34-52.

В процессе формирования школы Сакья, расширения ее влияния и укрепления могущества наибольшее значение сыграли пять иерархов Сакья: Сачен Кунга Ньингпо (1092–1158), Сонам Цемо (1142–1182), Джецун Драгпа Гьялцен (1147–1216), Сакья Пандита Гунгаджалцан (1182–1251), Дрогон Чогьял Пхагпа (1235–1280). В XVI веке Нгагчанг Кунга Ринчен (1517–1584) определил новый порядок и стандарты цам школы Сакья, утвердив ритуалы «Цама июльская пуджа» и «Цама великой зимней пуджи»¹⁰⁸.

«Цам июльская пуджа» состоял из двух разделов. Первая часть называлась «Совершенное постижение». Совершенное постижение – это один из двух аспектов восприятия природы всех вещей как пустоты. Движения этого танца грациозны, а передвижения быстрые, что является его главной особенностью. Вторая часть состояла из «Пляски духов, защищающей от демонов». В ней доминировали воинственные и резкие движения тела, бесстрашные и сильные танцевальные шаги символически подавляющие всю нечистую силу демонов и злых духов¹⁰⁹. Таким образом, было утверждено 63 различных движения танца демонов и злых духов¹¹⁰.

«Цам великая зимняя пуджа» проводится с 23 по 29 числа 11 месяца тибетского календаря. Его содержание заключается в масштабном религиозном танце почитания и преклонения перед одним из гневных божеств-защитников устраняющим зло, йидамом тантрического буддизма Хеваджрой. Это пышное торжественное действо продолжается в течение семи дней и сопровождается танцами бессмертных, а также танцами воинов в древних одеяниях и плясками оборотней, исполняемых мирянами. Выступление одной группы на сцене может включать в себя 108 человек. По окончании мистерии начинается «Торговая ярмарка», которая длится несколько дней.

В монастырях региона Сакья, например, в монастыре Гьегу (провинция Цинхай) и других, в период проведения крупных обрядов пуджи устраиваются

¹⁰⁸ Пуджа – ритуал почитания божества поклонением и подношениями.

¹⁰⁹ Авангонг Гасонам. История линии Сакья: Тибетские исторические книги // Китайская международная радиовещательная пресса. 2016. С. 19-26.

¹¹⁰ Хэ Юнцай. Введение в тибетский танец. Китайский Тибет Лхаса: Тибетское народное издательство, 1988. С. 27-33.

пышные мистерии цамов «Сандэ», «Сяна», «Сясун» и «Цечжо». Их отличительные черты заключены в особой пластике, в которой широта и плавность движений сочетаются с безудержной энергичностью, что связано с культурными особенностями этого региона.

1.2.3. Цам школы *Кагью*

Школа Кагью¹¹¹ – одна из наиболее многочисленных школ тибетского буддизма, получившая название «белого учения» из-за белого монашеского одеяния монахов. В XII в. известный буддийский учитель Гампопа (1079–1153) основал монастырь Дак Лха Гампо. Впоследствии несколько его учеников сформировали «четыре великих» школы Кагью: Пагдру Кагью, Цалпа Кагью, Баром Кагью и Карма Кагью¹¹². Из этих четырех школ выделились еще несколько подшкол. По мнению некоторых исследователей, в Кагью с ее многообразием ответвлений, обилием ритуальных песен и танцев изначально было две школы: Шангпа Кагью и Дагпо Кагью¹¹³.

Результаты современных исследований свидетельствуют о том, что ритуал цама в школе Кагью был унаследован из Ньингма. Считается, что настоятель монастыря Дрикунг Тил Гьялва Ринчен Пунцог основал монастырь в местности Ярган¹¹⁴ и создал систему *гар чам* – категорию медленных и спокойных танцев мирных божеств с характерными стилизованными движениями рук. Древний *гар чам*, основанный на изменённых практиках Ньингма, состоял из двенадцати частей: «Странствующий монах», «Танец барабанов», «Четыре небесных царя», «Дух цама», «Молодой олень», «Буйвол», «Необычайный Будда», «Шесть шагов», «Колдовской танец», «Старцы», «Танец переправы», «Танец урагана»¹¹⁵.

Новый *гар чам* сформировался на основе тайных практик новых школ и включал в себя одиннадцать частей: «Маска обезьяны», «Дхармапала», «Ачи

¹¹¹ Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Роль личности в формировании различных направлений тибетского Цам // Творческая личность в традиционной культуре. Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов. СПб: РИИИ 2024. С. 144-157.

¹¹² Лю Лицзянь. Секта Кагью тибетского буддизма // Китайско-тибетские исследования. 1995. №3. С. 70-88.

¹¹³ Динчженсан. Секта Кагью тибетского фал. Тибетский фольклор. 2003. С.54-55.

¹¹⁴ Ярган – деревня в уезде Мэджокунггар, городской округ Лхаса, Тибет.

¹¹⁵ Ляо Дунфань. Танец Ваджры секты Дрикунг Кагью // Тибетский фольклор. 1995. № 2. С. 9-14.

Чокьи Дролма», «Четыре дхармапалы», «Вечно бодрствующий сын неба», «Скелеты», «Подданные», «Малая маска», «Начальный танец» и «Заключительный танец»¹¹⁶.

Согласно традиции школы Кагью, в годы седьмого Кармапы Карма Кагью Чёдраг Гьямцо (1454–1506) в монастыре ещё не существовало обычая пляски духов¹¹⁷. Каждый год в период пуджи приезжали тысячи паломников, а по окончании религиозного обряда монахи исполняли танцы, восхвалявшие свершения повелителя закона Дхармараджи. Подобные театрализованные представления, в равной мере служившие и для развлечения зрителей, ещё не оформились в ритуальную мистерию цам. Только к концу жизни этого Кармапы начали проводиться пуджи с танцами «Торма 29-го» (ночь пятнадцатого дня первого лунного месяца по тибетскому календарю) и ритуалы изгнания злых духов¹¹⁸, ставшие прецедентом появления цам в монастыре Цурпху.

Впоследствии в цаме участвовали до 500 монахов, и он продолжался в течение семи дней. Основной целью было совершение подношений и прославление трёх дхармапал монастыря: великого милосердного Тхудже Ченпо, великого чёрного Гонпо Ченпо и любящего защитника Майтрейи. В Цурпху существовала и летняя пуджа, во время которой исполнялся «Цам танец яка», «Цам гуру в десятый день» и «Цам ваджрный танец», происходившие от древних тайных ритуалов Ньингма¹¹⁹.

1.2.4. Цам школы Гелуг

Школа Гелуг¹²⁰ – наиболее поздно сформировавшееся направление в тибетском буддизме. Ее основатель – великий реформатор тибетского буддизма Чже Цонкапа (1357–1419). Гелуг называют также «жёлтой сектой», поскольку

¹¹⁶ Го Цзин. Маска духа: исследование тантрических ритуальных выступлений. Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. С. 326.

¹¹⁷ Чжоу Раньянь. Верховный монах секты Карма Кагью тибетского буддизма в 13 веке – Карма Баши // Изучение Тибета. 1997. №2. С. 53-54.

¹¹⁸ Выбрасывать духов и пищу – ритуал выбрасывания подношений из лепёшек цамба для изгнания всех злых духов из старого года, всех невзгод и бедствий, пожелания урожая, увеличения поголовья скота и благосостояния.

¹¹⁹ Ляо Дунфань. Таши. Древний храм в глубине горы боги прядут и танцуют - зимняя пуджа в храме Чуб // Тибет Китай, 2010. №3. С. 38-41.

¹²⁰ Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Роль личности в формировании различных направлений тибетского Цам // Творческая личность в традиционной культуре. Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов. СПб: РИИИ 2024. С. 144-157.

монахи носили жёлтое одеяние. В 1409 г. Цонкапа основал монастырь Ганден¹²¹. В 1416 г. Палден, ученик Цонкапы Джамьян-чойдже Ташин основал монастырь Дрепунг, а в 1418 г. другим учеником, Сакья Еши, был основан монастырь Сэра. Ганден, Дрепунг и Сэра стали тремя ключевыми храмами школы Гелуг, которая в XVII в. обрела политическую власть в Тибете¹²².

Хотя монастыри Ганден, Дрепунг и Сэра стали главными храмами школы Гелуг, в них ещё не проводилась мистерия цам. Причиной тому может быть разделение, проводимое школой Гелуг, между «открытыми» и тайными тантрическими учениями¹²³. Приоритетной задачей было обучение открытому религиозному знанию, и только ограниченное число людей, прошедших через первый этап, могло быть допущено к тайным учениям. Мистерия цам, относившаяся к тантрической Ваджраяне, не была предназначена для открытой демонстрации в трёх главных монастырях, что, однако, не означало полное отсутствие этого ритуала в школе Гелуг¹²⁴.

Важной вехой для цамы был обряд *гутор* («отбрасывание препятствий») в 29-й день последнего лунного месяца), проведённый Панчен-ламой IV Чокьи Гьялценом в монастыре Ташилунпо в 1645 году и ставший началом практики цам в школе Гелуг. В 1846 году Панчен-лама VII¹²⁵ добавил к храмовой практике тантрического ритуала цам действие «Танец духов», проходившее в других монастырях в восьмой лунный месяц по тибетскому календарю. Панчен-лама VIII увеличил продолжительность цамы от одного до трёх дней¹²⁶. Затем Панчен-лама IX вдвое усилил темп танца, добавил специально изготовленные музыкальные инструменты и пышные костюмы, полностью преобразив облик представления.

В дацане Намгьял дворца Потала подготовка и репетиция к ежегодной церемонии «Намгьял торма 29-го» проходили с девятого дня девятого лунного

¹²¹ Ван Дэнь. Обзор социально-исторических условий проникновения буддизма школы Гелугпа в Монголию // Исследования мировых религий. 1987. № 3. С. 136-140.

¹²² Ли Аньчжая. Посмертные работы. Полевые исследования тибетской религиозной истории // Китайская тибетология. 1988. №1. С. 108-120.

¹²³ Се Цзянь. Серьезное испытание буддийской школы Гелугпа в Тибете // Вестник Института национальных меньшинств провинции Цинхай, 1987. № 3. С. 65-66.

¹²⁴ Сун Ситонг. Откровение о буддийской реформе Цонкапы // Китайская религия. 2011. № 10. С. 54-55.

¹²⁵ Панчен Лама – второй по рангу после Далай-ламы иерарх школы Гелуг.

¹²⁶ Лунчжу Вангм. Динамичный процесс и функция идентификации церемонии Цам в монастыре Лабранг // Изучение Тибета, 2017. №2. С. 93.

месяца и продолжались вплоть до 22-го дня двенадцатого лунного месяца, когда начиналась сама церемония¹²⁷. Однако в первые дни смотреть на репетицию не разрешалось. Участники ритуального танца действовали без посторонних свидетелей, и лишь в последний 29-й день двенадцатого лунного месяца, выступали на городской площади в Лхасе. Только на этом представлении могли присутствовать городские жители¹²⁸.

Таким образом, история формирования тибетского цама в школах Ньингма, Кагью, Сакья и Гелугпа, показывает, что особенности цама той или иной школы зависели от тех тантрических практик, которые были главенствующими в том или ином направлении школ тибетского буддизма. В появлении этих школ основная роль принадлежала авторитетным буддийским учителям. Это, прежде всего, Гуру Падмасамбхава, Гуру Чованг, Кхьюнпо Налджором, Кхон Кончог Гьялпо, Дже Цонкапа.

Эти буддийские иерархи жили в разное историческое время, но их деятельность объединяет общность их религиозных и эстетико-мировоззренческих установок, которые нашли свое отражение на стилистических особенностях исполнения мистерии цам в той или иной школе. Каждый из них, был проводником буддийского учения, но при этом еще и носителем определенных художественно-стилевых принципов. Будучи мастерами тантрической практики, возглавлявшими свои школы, они смогли создать феномен религиозно-художественных школ цама как некую законченную художественную систему тибетской религиозной культуры¹²⁹.

¹²⁷ Суну Дончжу. Исследование «Чам» (танца Дхармы) в храме Низандинг // Журнал Северо-Западного университета национальностей. 2015. С. 7-9.

¹²⁸ Чжао Циньян. Обзор «Чжанчжоу» цам из секты Гелуг монастыря Шанчжуан в Утуне // Этнические исследования Цинхая, 1991. №4. С. 75-84.

¹²⁹ Се Цзишэн. Ци Мин. Постепенное развитие тибетского буддийского искусства и формирование ханьско-тибетского художественного стиля // Художественный журнал. 2011. № 3. С. 94-99.

1.3. Природа танца тибетской религиозной мистерии цам

1.3.1. Характеристика религиозных доктрин цама

В Тибете издавна существовало три типа танцев: народные, придворные и храмовые ритуальные танцы¹³⁰. Цам, представляющий храмовый ритуальный танец, в результате своего исторического развития обрел уникальную и законченную систему. Среди трудов одного из учителей Карма Кагью Гунчжу Юньдан Гьяцо (1813–1899) есть сочинение под названием «Средоточие знаний»¹³¹, в котором он дает характеристику храмовым ритуальным танцам¹³².

Автор делит танцевальные движения на девять техник или поз. По его мнению, все храмовые танцы должны состоять из девяти танцевальных техник, которые распределяются на три группы – позы телесные, словесные и смысловые. Три телесные позы: очаровательная, героическая и отвратительная. Три словесные позы: свирепая, нелепая и ужасная. Три смысловые позы: сострадания, могущества и мягкости¹³³. Такая условная группировка танцевальных техник на три составляющие, 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 превышают пределов указанных техник. Танцевальные движения в цаме очень разные. Медленные и плавные движения служат для демонстрации искусных средств мягкой силы. Четкие и энергичные движения символизируют смелость и бесстрашие. Резкие и быстрые движения выражают гнев. Монахи исполнители цама, проходят соответствующее обучение танцам и обладают актерскими способностями воплощения характера, соответствующего маске персонажа, а также чувствующими соответствие тех или иных танцевальных поз музыкальному сопровождению из духовых и ударных инструментов.

¹³⁰ Хэ Юнцай. Введение в тибетский танец. Лхаса: Тибетское народное издательство, 1988. С. 46.

¹³¹ Сочинение «Средоточие знаний», также известно как «Собрание знаний». Книга написана в 1864 г. и состоит из трех томов и включает в себя тексты гимны и комментарии к ним.

¹³² Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Символические и аллегорические образы языка танца цам // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 2(91).С. 69-80.

¹³³ Гунчжу Юандан Гьяцо. Собрание знаний. Т. 2. Пекин: Народное издательство, 1982. С. 31-52.

Цам как особая форма ритуального танца, неизменно сочетает в себе религиозное и художественное начало. 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 вероучения буддизма. Цам при помощи языка танца визуализирует и облегчает понимание глубоких и сложных для восприятия философско-религиозных доктрин.

Это специфичное религиозное наполнение цам отражается на соблюдении строгих канонов в танцевальных движениях, оформлении костюмов, музыкального сопровождения и форм танцевального исполнения. В качестве примера рассмотрим ритуальный цам гелугпинского храма Гадан Дунчжулин¹³⁴, который проводится на открытом пространстве, как правило, на площади перед главным храмом монастыря. Место исполнения обозначается большим кругом, символически обозначающим Чистые земли будд или мандалу (см. Рисунок 2)¹³⁵.

Очерченный круг создает особое мистическое пространство для тантрической церемонии и определяет сферу его воздействия. В круге этого священнодействия ритуальные танцевальные движения становятся своеобразными трансляторами духовного наставления, и проявляется в качестве индивидуального религиозного опыта¹³⁶. Исполнители и зрители цам визуализируют Чистые земли обитания будд и погружаются в особое трансперсональное эмоционально-психологическое состояние.

1.3.2. Особенности танцевальных движений цам

Ритуальное движение и выразительные позы представляют собой ключевой элемент цам, насыщенный разнообразным и глубоким символическим наполнением. При этом содержание конкретного вида цам, должно быть передано языком танца в тесной координации тела, речи и ума¹³⁷.

¹³⁴ Храм построен в 1667 г. и сначала был известен как «Храм на берегу Журавлиного озера» («Чунчонг Куоган»).

¹³⁵ Тондруб Ванбенъ. Исследование тибетских божеств. Пекин: Издательство социальных наук Китая, 1990. С. 33-62.

¹³⁶ Сян Цзянтао. Диалог с «духом»: исследование танцев цам // Вестник Тибетского университета. Тибетология. 2009. № 001. С. 108.

¹³⁷ Бай Янвэй. Анализ танца тибетского религиозного танца Цам // Драматический театр. 2015. С. 141.

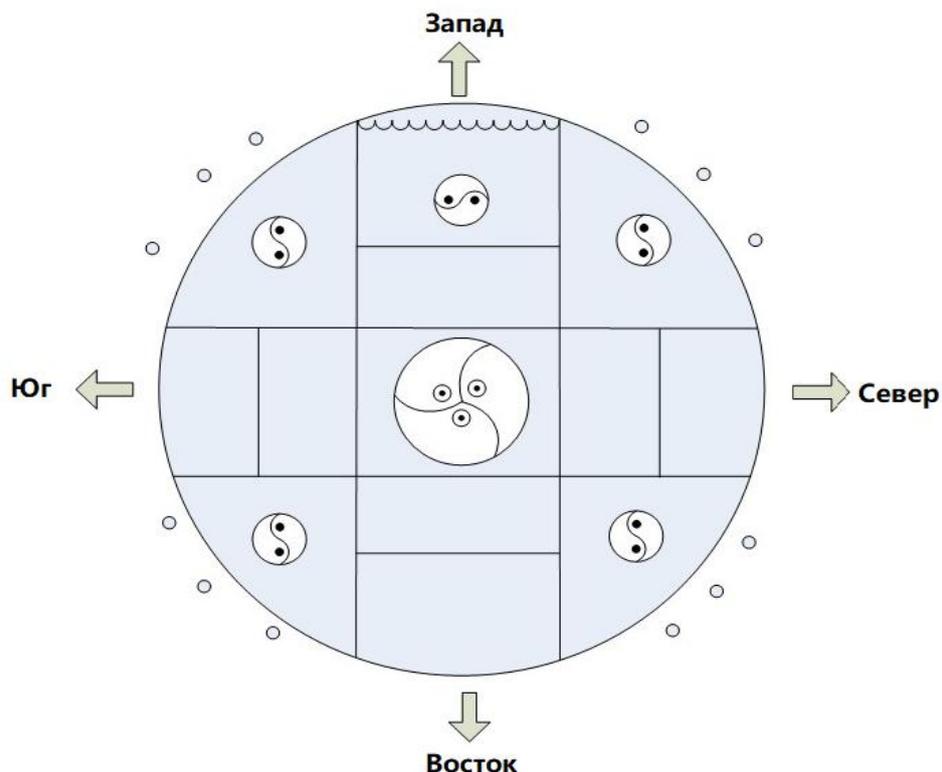


Рисунок 2. Карта религиозных установлений «Цам»

Каждый вид цамы имеет свои отличительные особенности, связанные с некоторыми различиями религиозных учений тех или иных монастырей и школ. Также в основе разных видов цамы лежат различные буддийские религиозно-мифологические сюжеты, исходя из содержания которых, определяется, из каких частей будет состоять цам и количество его исполнителей. В итоге разные танцы, входящие в цам, объединяются в единое содержание ритуального действия. Каждая часть танца состоит из сольного, дуэтного и группового (три-четыре исполнителя) выступлений и танцев больших групп исполнителей, из которых формируются единая система того или иного вида ритуальной мистерии цам¹³⁸.

Основные танцевальные движения, используемые в цаме: поступь тигра (поступь-поведение, мягкое наступает на твердое), прыжок льва; расправленные руки-крылья; маховые движения обеими руками вправо и влево; расправленные

¹³⁸ Сюй Инъи. Исследование природы тибетского религиозного танца Цам // Тибетский университет. 2013. С. 12-19.

крылья и поворот вокруг своей оси; обхват поясницы двумя руками; подпираание неба одной рукой; две руки поднимаются по направлению ветра, после чего выполняется поворот в приседе; поворот с приседом; поза натянутой тетивы лука; держа нож одной рукой, рубить направо и налево; перепрыгивание с колен на корточки; прыжок на корточках; вытянув корпус вверх, поднять ногу; последовательный поворот корпуса и рук; наклон назад; скручивание поясницы; наклон корпуса вперед, после чего выполняется прыжок вперед; разворот на месте маленькими шагами; прыжок под барабанный бой; поворот корпуса под барабанный бой; поворот налево и направо под барабанный бой; непрерывное перепрыгивание с поворотом; наклоны поясницы влево и вправо; непрерывный поворот; шаг лук и стрела («выпад вперед»), корпус вперед; скрещивание ног; прыжок на цыпочках; колесо огня и ветра; втягивание ног рядом с туловищем; шаг назад-кувырок; колесо; поворот с обхватом ноги и т.д.

Изобразительные позы включают в себя следующие: нога птицы шанъян; сокол, расправляющий крылья; стреляющий в дикого гуся, исследует море; лицом к ветру расправить крылья; вытягивание ног, отведение ладоней и т. д. Эти движения и позы складываются в небольшие комбинации в соответствии с сюжетом и содержанием пама, которые демонстрирует каждый персонаж во время выступления. Соответственно все эти небольшие комбинации объединяются в один относительно завершённый танцевальный фрагмент¹³⁹.

К прочим шагам относят следующие: 1. Стоя на цыпочках, верхняя часть тела фиксируется в горделивой позе; 2. Шаг назад, а затем падение вовнутрь; 3. Шаг назад, после чего выполняется вращение вовнутрь; 4. Надменная верхняя часть тела, выполняется прыжок; 5. Последовательное движение по кругу; 6. Отбрасывание всего вовне (удар ногой наружу); 7. После поворота вовнутрь, стопа выставляется наружу; 8. После того, как стопа отодвигается назад, выполняется прыжок вперед; 9. Голова повернута назад, при этом выполняется прыжок вперед; 10. Левая нога прямая, после шага выполняется прыжок;

¹³⁹ Полное собрание редакционного отдела китайского национального народного танца. Том «Тибет». Пекин: Китайский центр ISBN, 2000. С. 477-486.

11. Скачок посреди шага, после чего выполняется легкий разворот корпуса;
12. При звуке непрерывного барабанного боя выполняются приседания и прыжки;
13. После последовательных разворотов вокруг своей оси необходимо сесть, скрестив ноги; 14. После последовательных разворотов вокруг своей оси выполняется прыжок; 15. Две ноги скрещиваются сбоку, после чего необходимо сесть, скрестив ноги; 16. Наклон поясницы вбок, после чего выполняется поворот и прыжок; 17. Бег по кругу-прыжок; 18. После прыжка вбок пятка одной ноги твердо ставится на поверхность; 19. В процессе прыжка на одной ноге выполняется потряхивание плечом; 20. После маха ногой назад выполняется прыжок с поворотом; 21. После поворота принимается могущественная поза; 22. Шаг вовне, после чего лицо разворачивается вперед; 23. Прыжок направо, после чего выполняется потряхивание плечом; 24. Прыжок направо, после чего выполняется наклон поясницей в сторону; 25. Поворот направо и налево; 26. Корпус в горделивой позе, после чего выполняется прыжок вперед, за которым следует движение; 27. Поворот-остановка-поворот; 28. Несколько последовательных поворотов в прыжке; 29. После того, как убрана опорная нога (нога основной силы), выполняется перенесение опоры на пятку; 30. Нога поднимается (до подмышки) и затем выполняется поворот; 31. Пятки сзади приподнимаются¹⁴⁰.

В целом, ключевые особенности цама заключаются в характерности его движений, торжественности и серьезности танцевальных поз, внимании к организации сценических мизансцен, в медленных и в то же время устойчивых движениях, быстроте и ловкости, а также пластичности.

Основные ритмы движений включают в себя раскачивание, скручивание, встряхивание и подрагивание. Движения ног включают прыжки, переходы, подпрыгивания, перемещение и т. д. В неподвижном состоянии одна нога часто находится в центре тяжести, а другая согнута и приподнята вперед, носки

¹⁴⁰ Полное собрание китайского национального народного танца. Том «Внутренняя Монголия». Пекин: Китайский центр ISBN, 1994. С. 200-243.

естественно выгнуты, верхняя часть тела стройная и прямая, вся поза свободная и легкая.

Жесты рук очень богаты и разнообразны. В своей основе они имитируют различные положения (мудры) рук будд и имеют определенные значения. Руки могут подниматься вверх, приподниматься, резко отбрасываться и т. д.¹⁴¹

Техничность движений очень высока, есть повороты, падения, кувырки, перекаты, удары, лазание, раскачивание и т. д.¹⁴² На следующих шести иллюстрациях (Рисунки 3, 4, 5, 6, 7, 8) запечатлены характерные танцевальные движения Цам.

	<p><i>Рисунок 3.</i> Перед тем, как согнуть колено левой ноги, натянутый носок отрывается от земли на расстояние 45 градусов, руки держатся в подготовительном состоянии.</p>
	<p><i>Рисунок 4.</i> 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.</p>
	<p><i>Рисунок 5.</i> Левая стопа четыре раза переступает на месте, после чего выполняется четверть оборота на 90 градусов, затем выполняются «косопалые» шаги. Параллельно с этим руки медленно раздвигаются в стороны и приобретают позицию «расправленных крыльев», после чего запястье правой руки выворачивается и превращается в кончик ножа, развернутый вверх. Ладонь развернута вперед.</p>

¹⁴¹ Камауджи. Изучение танца Дхармы секты Гелуг тибетского буддизма (Цам храма Лонгву в Регонге) // Журнал Северо-Западного университета национальностей. 2016. С. 29.

¹⁴² Полное собрание китайского национального народного танца. Том «Тибет». Пекин: Китайский центр ISBN. 2000. С. 577-581.

	<p><i>Рисунок 6.</i> 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 на правую руку. Два человека, опираясь друг на друга, стоят спинами друг к другу. Их поднятые правые руки перекрещиваются, взгляды направлены в противоположные стороны.</p>
	<p><i>Рисунок 7.</i> Правой ногой делается шаг вправо, левой ногой с натянутым носком выполняется прыжок, левая нога при этом опорная, затем помещается на землю. Корпус и голова поворачиваются влево, взгляд направлен на партнера.</p>
	<p><i>Рисунок 8.</i> Два человека находятся в одном ряду друг с другом, взгляды направлены друг на друга.левой ногой делается шаг влево, чтобы выполнить полуприсед в виде цифры 8. Одновременно две руки вытянуты в положение расправленных крыльев. Запястья рук двух человек пересекаются.</p>
<p>Иллюстрации взяты из «Полного собрания народных танцев народностей Китая». Том Тибет. Художник Лю Кайфу.</p>	

1.3.3. Религиозное содержание танцев цам

Ритуальная мистерия цам представляет собой особую синкретическую систему религиозного и танцевального искусств. Его можно охарактеризовать как искусство в религии, религию в искусстве, что придает ему особую притягательность. Содержательно цам выражает диалог между людьми и божествами, с помощью «тела», «музыки» и «чувств». Специфическая особенность ритуала цам заключается в том, что почти во всех танцевальных фрагментах присутствует «нулевой танец», то есть статичное пластическое состояние. Это ситуация, при которой определенная часть тела находится в статичном положении, может называться нулевой динамикой этой части тела. Когда все части тела находятся в нулевой динамике (иногда сопровождаемой нулевым дыханием и нулевым ритмическим рисунком), это называется нулевым танцем.

В концепции танцевального действия «нулевой танец» является противоположностью «динамическому». Такая статичная поза в цаме чрезвычайно важна. Именно она является главной характеристикой цамы как религиозно-танцевального действия. Подобная пространственная организация сложной психофизической системы взаимосвязи «человек – божество» отражает основную идею буддизма. Стрдание как основное свойство земной жизни и постепенный отход от чувственных устремлений, медитативная практика «сосредоточения» как единственно верный путь, ведущий к просветлению через океан страданий сансары¹⁴³.

Другой специфической особенностью цамы 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 экстатического 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 цамы, его танцевальные линии,

¹⁴³ Угринович Д. М. Искусство и религия: (Теоретический очерк). М.: Политиздат, 1982. С. 100.

психофизическое состояние исполнителей, одиночные и групповые танцы включены в это буддийское понятие безначального и бесконечного круговорота сансары.

«Круговой структуре» в цаме придается особое значение. Ритм танца, мизансцена, композиция танцевальных движений подчиняются закону «круга». Все эти виды круговых движений образуют постоянно меняющийся и в то же время непрерывный поток буддийского круговорота. Таким образом, фундаментальной чертой ритма и движения цамы является «рисование круга», составление изображения в круге и движение по кругу, а «круг» – это линия и траектория, образованная «вращением». Характерной чертой танца являются взятые за основу танцевальные движения ног, где колени являются осью, а легкое подрагивание – сердцевиной.

Жесты рук являются вспомогательными по отношению к шагам¹⁴⁴. Определенные жесты рук, складывающиеся в мудру пальцев, передают сокровенный смысл религиозного танца. При любом случае, будь то динамичные или статичные образы цамы, всегда подчеркивается «круговой» ритм движения, воплощающий собой буддийскую концепцию безначального и бесконечного круговорота сансары.

Таким образом, 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.

Маски, используемые в цаме, создают некоторую пространственную дистанцию между исполнителями и зрителями¹⁴⁵. Благодаря этой дистанции возникает ощущение непроницаемости, неразличимости, неуловимости, туманности и бесконечности. Это позволяет исполнителям с помощью маски не только придерживаться канонических требований, но и выразить свою

¹⁴⁴ Цяо Ланьци. Исследование символики в народном танце. На примерах «Танца с несколькими местами», «Танца овчины» и «Цам» // Национальная академия изящных искусств. 2013. С. 41-47.

¹⁴⁵ Со Вэньцин. Значение масок в жертвоприношениях тибетского буддизма // Вестник Центрального университета национальностей. 1998. № 4. С. 60.

индивидуальность. Когда исполнители монахи и почитатели миряне находятся в некоторой пространственной перспективе друг от друга, будучи разделенными маской, 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 конечном итоге, такая перспектива, созданная маской, символизирует конечность жизни и неизбежность смерти как две составляющие одного круга сансары.

В буддизме постулат о невечности 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 в буддизме подразумевает целый ряд сложных действий, необходимых для успешного преодоления через смерть этого состояния, когда предыдущее воплощение уже завершилось, а последующее ещё не появилось. Поэтому в содержании цама обязательно присутствуют сцены уничтожения *линги*, символизирующей препятствия на пути к новому обретению благой формы рождения¹⁴⁶. Однако вследствие того, что в разных школах в церемонию цам входят разные божества, методы умерщвления линги также несколько разнятся. В одних видах цама *линг* уничтожает Бодхисаттва Тара, выступающая в качестве главного действующего лица, в других – ламы в чёрных шапках и, наконец, в некоторых видах цама *линг* уничтожает владыка страны смерти Яма¹⁴⁷.

Таким образом, наблюдая за символической обрядовой сценой борьбы с олицетворением человеческих грехов, зрители вырабатывают правильное отношение к жизни через осознание неизбежности смерти и обретения новой формы рождения, которая полностью зависит от благих или неблагих кармических накоплений.

¹⁴⁶ Юэ Лан. Значение жизни в Цам тибетского буддизма // Журнал Кайфэнского института образования. 2014. № 3. С. 257.

¹⁴⁷ Чжао Шуцзюнь. Спасение души линга в ритуале цама в тибетском буддизме // Медиакорпорация печатных изданий Шаньси «Саньцинъ». 2014. № 36. С. 78.

1.4. Музыка мистерии цам

Система религиозной музыки тибетских буддийских монастырей включает в себя три аспекта: музыку для сутр, храмовую инструментальную музыку и музыку цама¹⁴⁸. Музыка для сутр представляет собой хоровое пение монашеской общиной текстов сутр во время храмовой службы, а также инструментальное сопровождение, имеющее характер интерлюдии и исполняемое в паузах между чтением священных текстов. Данный музыкальный аспект в первую очередь связан с хоровым исполнением, тогда как инструменты играют второстепенную роль. Храмовая инструментальная музыка имеет знаковый характер и используется при осуществлении ритуалов в рамках религиозной жизни монастыря. Она представляет чистую музыкальную форму.

Музыка цама представляет собой инструментальную музыку, которую играют монастырские коллективы во время проведения крупномасштабных религиозных мероприятий. При этом она непосредственно связана с танцевальными формами. Поэтому важно обратить внимание на принципы организации оркестра, использования инструментов, форм исполнения цама, а также анализ морфологических особенностей музыки цама.

1.4.1. Музыкальные инструменты цама

Современные монастыри буддизма различных направлений и регионов стремятся к тому, чтобы состав музыкальных инструментов в коллективах был един, а различия сводилась бы лишь к числу используемых инструментов. Типы и количество музыкальных инструментов, применяемых в оркестрах цама, представлены в таблице 1.

Во время проведения в монастырях различных торжественных мероприятий обязательно организуется музыкальный ансамбль. При этом состав используемых музыкальных инструментов практически неизменен. В мистерии цам количество используемых инструментов по сравнению с другими видами храмовых служб значительно больше. При этом чаще всего добавляются барабаны и буцини.

¹⁴⁸ Гэ Цюй. Религиозная музыка в Тибете // Музыкальные исследования. 1996. № 1. С. 53-60.

Таблица 1. Музыкальные инструменты цам

Аэрофоны	Тунцинъ: 1–2 пары. Ганлин (духовой инструмент, изготовленный из меди или из большой берцовой кости): 1 шт. Цзялинь: 1 шт. Дунгар: 1 шт.
Мембранофоны	Эньа (барабан с длинной ручкой): точное количество не регламентируется и варьируется от 2 до 20 шт. Дамару (изготавливается из дерева или человеческого черепа): 1 шт. Ацинъ (большой барабан): 1 шт. (не все используют этот инструмент).
Идиофоны	Буцинъ: от 2 до 10 пар. Чжибу: 1 шт.
В таблице представлено базовое количество музыкальных инструментов, необходимое для организации оркестра, однако в разных монастырях могут быть предусмотрены иные значения, и количество инструментов может различаться.	

Буцинъ (см. Рисунок 9) изготавливается из меди и имеет форму монашеской патры (чаши) для подаяния. Инструмент делается из тонкого металла, края несколько загнуты вверх, а середина представляет небольшое круглое возвышение. Диаметр инструмента 33–37 см, диаметр выступающей части – 6–7 см, высота – 4–4,5 см.



Рисунок 9. Буцинъ

Две такие «чаши» образуют пару и используются в качестве инструмента. Во время исполнения «чаши» располагаются в двух руках музыканта, они издают звучание благодаря ударам друг о друга. Звук буциня мягкий и звучный, достаточно громкий, рождающий достаточно длинные отзвуки. Этот ударный инструмент, задающий ритм, крайне важен при исполнении цама¹⁴⁹.

Тунцинь (см. Рисунок 10) – басовый духовой инструмент внушительных размеров, отличающийся оригинальной конструкцией. Его корпус, выполненный из меди, состоит из трёх секций различного диаметра, что позволяет варьировать общую длину инструмента. При полном сборе всех трёх труб длина тунциня достигает 3,5 метров, что придаёт его звучанию глубокую и насыщенную тембральную окраску.



Рисунок 10. Тунцинь

Большая длина инструмента и широкий диаметр тунциня позволяют извлекать мощное звучание с насыщенным, полнозвучным тембром. Однако его звуковые возможности ограничены: инструмент способен воспроизводить в основном повторяющиеся гомофонные мотивы, выдержанные ноты и квинтовые интервалы. В целом игра на тунцине придаёт музыкальной ткани устойчивость, силу и монументальность. В ряде монастырей, помимо массивных тунциней, применяются средние по размеру трубы, конструктивно аналогичные основному инструменту, но длиной около 1,5 метра. Их звучание яркое и напряжённое, что

¹⁴⁹ Ма Лян. Исследование тибетских буддийских музыкальных инструментов и их культуры // Музыкальное время и пространство. Гуйян. 2015. № 17. С. 114.

позволяет имитировать рёв диких животных или устрашающий смех демонических персонажей¹⁵⁰.

Во время исполнения мистерии цам, как правило, используется не менее одного тунция. В крупных монастырских комплексах может храниться до трёх-четырёх инструментов¹⁵¹, что подчёркивает их значимость в музыкальном сопровождении ритуала. Тунцинь занимает важное место в составе оркестра, обеспечивая его звуковую основу.

Цзялинь (см. Рисунок 11) – единственный инструмент монастырского оркестра, способный исполнять сложные мелодические линии. Он отличается удлинённым и массивным корпусом. Большинство цзялиней отличаются тонкой и изящной работой, некоторые из них украшены серебряными кольцами и инкрустациями из бирюзы. Раструб и трубка зачастую покрыты слоем чистого серебра, а изящная форма придаёт инструменту эстетическую утончённость. В музыкальной практике цзялинь, как правило, используется для исполнения наиболее значимых мелодических фрагментов, определяя основную интонационную линию звучания. В отдельных оркестрах, сопровождающих цам, применяется не более двух цзялиней.



Рисунок 11. Цзялинь

Эньа (см. Рисунок 12) – это общее тибетское название для барабана с рукояткой и большого барабана (см. Рисунок 13). Оба инструмента являются традиционными и обязательными для монастырей тибетского буддизма. Барабан с

¹⁵⁰ Там же. С. 115.

¹⁵¹ Vador Ivan. Die Musik des tibetischen Buddhismus. Berlin: Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1978.

рукояткой чаще используется в религиозной музыкальной жизни, он необходим при чтении сутр, проведении религиозных ритуалов и во время исполнения цам.



Рисунок 12. Эньа



Рисунок 13. Эньа

Форма его достаточно необычная. Огромный корпус барабана устанавливается на длинную деревянную подставку. Диаметр барабана достигает 50–70 см, ширина – 20–30 см, а длина подставки-рукоятки приблизительно равна 80 см. Во время исполнения она устанавливается вертикально.

Для извлечения звука используется изогнутая серповидная барабанная колотушка, задающая ритм и создающая весьма сильный звук. Нередко барабан эньа применяется вместе с буцинем при чтении сутр, исполнении мистерий цам или религиозных ритуалов. Количество барабанов в оркестрах, играющих на служениях цам, наиболее велико: их численность может достигать не одного десятка, а рождаемые ими грохочущие звуки перекликаются с голосом буциня, сотрясая небо и землю¹⁵².

Дунгар (см. Рисунок 14) представляет собой один из наиболее архаичных духовых инструментов, широко распространённых в тибетско-монгольской буддийской традиции. Изготавливаемый из природной морской раковины спиралевидной формы, дунгар на протяжении веков оставался значимым элементом храмового быта и ритуальной практики. Особую ценность имеют

¹⁵² Тянь Ляньтао. Исследование музыки и танцев тибетских буддийских мистерий Цам // Ежеквартальный журнал «Китайское музыковедение». 2000. №4. С. 8.

раковины с правосторонним завитком, которые в тибетской культуре воспринимаются как сакральные, приносящие благие предзнаменования и защищающие от злых духов. Дунгары не только выполняют музыкальную функцию, но и выступают как символы, насыщенные религиозной и культурной семантикой. Их украшают инкрустированными дульцами из меди или серебра, а корпус и основание покрывают пластинами, имитирующими оперение – образ, нередко ассоциируемый с мифологическими существами, охраняющими буддийское учение. К этим декоративным элементам крепятся цветные ленты и амулеты, усиливающие магическую защитную силу инструмента.

Несмотря на скромные размеры (обычно от 20 до 30 см), дунгар обладает мощным и глубоким звуком, способным проникать в пространство храма и вызывать ощущение духовной сосредоточенности. Возможности музыкального выражения ограничены – инструмент производит устойчивые, протяжённые звуки, тогда как изменённое дыхание исполнителя создаёт лишь незначительные вариации в тембровой окраске. До распространения тунция дунгар играл ведущую роль в звуковом сопровождении ритуалов, включая мистерию цам и декламацию сутр. Даже сегодня, несмотря на появление более громоздких и технически совершенных инструментов, дунгар продолжает использоваться в монастырских церемониях как артефакт сакральной силы и связующее звено с древними пластами буддийской культуры.



Рисунок 14. Дунгар

Ганлин (см. Рисунок 15) – ритуальный духовой инструмент, название которого происходит от тибетских слов: «ган» – «нога» и «лин» – «флейта». В традиционной культуре тибетского буддизма ганлин представляет собой своеобразный горн небольшого размера, изготавливаемый из специфических материалов и обладающий характерной символической формой. Различают два основных типа ганлина: один изготавливается из человеческой бедренной кости (обычно большой берцовой), другой – из меди, реже – из серебра. Костяной вариант, как правило, украшается декоративным ободком из меди или серебра, который нередко инкрустируется гравировкой и ритуальной символикой. Медный ганлин воспроизводит форму костяного прототипа, однако отличается большей изогнутостью корпуса. Он снабжён лишь дульцем и воздушным отверстием, но не имеет резонаторного отверстия, что влияет на специфику его звучания.

Ганлин, особенно в своей костяной форме, занимает особое место в буддийской ритуалике, обладая не только акустической функцией, но и глубоким сакральным смыслом. Его использование в обрядах связано с темами отрешения, бренности человеческого тела и перехода между мирами, что находит отражение как в материале, так и в символике оформления инструмента¹⁵³.



Рисунок 15. Ганлин

Дамару (см. Рисунок 16) – это исключительно тибетский ударный инструмент небольшого размера. Его корпус состоит из двух полусферических полостей, соединяющихся друг с другом в нижней части инструмента. Полости

¹⁵³ Там же. С. 9.

изготавливаются из дерева твердых пород, слоновой кости или черепа человека. Монахи, как правило, по доброй воле завещали использовать свои черепа после смерти для изготовления дамару. С точки зрения религиозных представлений это знак их высочайшей набожности и наивысший дар монастырю¹⁵⁴.

Мембрана дамару изготавливается из бараньей кожи, окрашенной в тёмно-зелёный цвет с жёлтым отливом. Во время игры музыкант зажимает большими и указательными пальцами место соединения барабанных полостей, и их колебания производят звучание. Большие дамару изготавливаются из дерева. Диаметр их поверхности приблизительно 30 см. Для создания небольших барабанов используется слоновая кость, дерево или же череп, диаметр их поверхности – около 10 см. Дамару чаще всего используется при чтении сутр или исполнении мистерии цам. В некоторых танцах исполнители сами используют дамару, задавая ритм движения танца.

Чжибу (см. Рисунок 17) – ритуальный колокольчик. Отливается из меди и украшается изящными гравированными декорами, один из важных ритуальных инструментов тибетского буддизма. Как правило, его используют ламы при чтении канонических книг. Этот инструмент достаточно редко используется в мистерии цам.



Рисунок 16. Дамару

¹⁵⁴ Ма Лян. Исследование тибетских буддийских музыкальных инструментов и их культуры // Музыкальное время и пространство. 2015. № 17. С. 113-115.



Рисунок 17. Чжибу

Таким образом, инструментальный состав оркестра, сопровождающего мистерию цам, отличается высокой степенью специфичности и символической насыщенности. Доминирующее положение в ансамбле занимают басовые инструменты – тунцинъ, ручной барабан и крупные тарелки, чьё громкое, мощное звучание пронизывает всё ритуальное действие, формируя акустическую основу обряда и подчёркивая его сакральный масштаб.

Цзялинь, представляющий единственный мелодический инструмент оркестра, занимает промежуточное положение между средним и высоким регистрами. Его участие ограничено по объёму, но важно по функции: он вводится преимущественно во вступлениях, цитатных эпизодах или кульминациях, когда требуется охватить весь регистровый диапазон. Ганлин и дамару, относящиеся к среднему звуковому диапазону, появляются фрагментарно, как правило, в те моменты, когда вступает в действие полный состав оркестра либо звучит тематический материал, насыщенный ритуальными аллюзиями. Тем не менее, тембровое присутствие этих инструментов нередко нивелируется доминирующим звуком тунциня, барабана и буциня.

Особую ритуальную значимость в рамках мистерии приобретают чжибу и дамару. Хотя с музыкальной точки зрения их функции ограничиваются созданием колористических и ритмических акцентов, в символическом аспекте они представляют собой важнейшие знаки сакральной трансценденции. Эти инструменты интерпретируются как медиаторы между человеческим и

божественным, между видимым и невидимым, утверждая космический порядок через ритуальное действие.

Звучание оркестра, сопровождающего мистерию цам, насыщено внутренней энергией, монументальностью и выразительной силой. Музыкальное оформление мистерии не просто сопровождает действие, но выступает равноправным элементом сакрального спектакля, в котором устрашающие маски, архаические танцы и ритуальные тексты сливаются в единое мистико-эстетическое пространство, призванное воплотить взаимодействие земного и потустороннего миров.

1.4.2. Музыкальное оформление мистерии цам

Любая разновидность мистерии цам представляет собой сложносоставное ритуальное действо, включающее множество исполнительских элементов. В зависимости от конкретной традиции, школы или региональной интерпретации, варьируются как образный строй представления, так и пластика танцев, структура музыкального сопровождения и характер звуковой символики. Несмотря на многообразие форм и сюжетных вариаций, все известные исполнения цама могут быть сведены к двум основным компонентам: оркестровому сопровождению и сольному исполнению (в том числе исполнению в унисон с участием группы однородных инструментов).¹⁵⁵ В качестве примера приведем нотный текст цама «Азария» (см. Рисунок 18)¹⁵⁶ из пекинского храма Юнхэгун¹⁵⁷.

Игра всего оркестра означает, что в исполнении принимают участие все используемые в цаме музыкальные инструменты. Обычно это происходит во время вступления и окончания цама, в сценах, где появляются основные персонажи цама – небесные и земные божества, а также в эмоционально напряженных сценах с энергичными движениями.

Основную партию в оркестре в данном случае играет цзялинь. Тунцинь рождает простые мелодии в низком регистре, перекликаясь со звучанием цзялиня.

¹⁵⁵ Ли Цзяпин. Воспоминания о тибетских представлениях Цам в монастыре Самье // Китайский Тибет. 1993. № 4. С. 27-34.

¹⁵⁶ Азария – древнеиндийский приверженец буддизма, исполняется двумя людьми в специфических масках.

¹⁵⁷ Юнхэгун – монастырь школы Гэлуг в северо-восточной части Пекина.

Барабан с рукояткой и буцинь ритмическую основу. Ганлин, дамару и чжибу дополняют звучание других инструментов, внося колористические эффекты¹⁵⁸.

Цам «Азария»

Адажио ♩=63 свободнее (Буцинь)

Ганлины играющий унисоном *mf*

Буцинь и барабан с рукояткой *mf* Чжибу *P*

Постепенно становится быстро и крещендо

19

30 ♩=66

39

48

55 (Буцинь) *P*

Рисунок 18. Нотный текст цам «Азария»

Музыкальное сопровождение танца в мистерии цам предполагает чёткую ритмическую организацию, которая подчёркивается использованием двух основных групп инструментов. В первом случае одновременно звучат барабан с рукояткой, буцинь и тунцинь либо их вариация - барабан, буцинь и цзялинь. Во

¹⁵⁸ Тянь Цин. Китайская религиозная музыка. Издательство религиозной культуры, 1997. С. 42-54.

втором - задействуются только барабан с ручкой и буцинь, образуя ритмически устойчивое звуковое ядро исполнения.

В инструментальных ансамблях, сопровождающих мистерию цам, структура состава отличается вариативностью. Помимо многочисленных барабанов с рукоятной и буциней, число которых может варьироваться в зависимости от конкретного исполнения, прочие инструменты, как правило, используются парно. Так, в оркестре может присутствовать два, четыре или шесть тунциней, традиционно – по два цзялиня, дунгара и ганлина. В связи с этим наиболее типичной является ситуация, при которой в музыкальную ткань вступают одновременно два одинаковых инструмента, создавая унисонное звучание.

Однако данное правило не является абсолютным. Некоторые инструменты, в частности, ганлин, дунгар, чжибу и дамару - могут использоваться и сольно. Тем не менее, сольное или унисонное исполнение целых фрагментов мистерии встречается сравнительно редко. Исключение составляют вступительные музыкальные эпизоды, в которых возможно соло ганлина или цзялиня, предваряющее развертывание ритуальной сцены и задающее её интонационно-эмоциональное направление.

1.4.3. Особенности музыкального языка цам

Цзялинь занимает уникальное положение в составе оркестра, сопровождающего мистерию цам, являясь единственным инструментом, конструктивные особенности которого позволяют исполнять достаточно развитые и мелодически насыщенные фразы. Наиболее характерными для цзялиня являются гаммообразные мелодии, нередко обогащённые мелизматикой и элементами глиссандо, что придаёт звучанию выразительную, легко узнаваемую интонационную окраску. Протяжённые мелодические линии, исполняемые в свободном ритме, создают эффект непрерывного, текучего звучания, способствующего формированию медитативной звуковой среды.

Для тибетской музыкальной традиции, а также для культурных зон с тибетским населением, наиболее типичны шестиступенные и семиступенные лады, центром которых является тон *Fis*, соответствующий древнекитайскому ладу *юй*¹⁵⁹. В то же время в мистериях цам, исполняемых в монгольских регионах, включая храмовый комплекс Юхэнгун, мелодическая структура цзялиня преимущественно строится на пяти- и шестиступенных натуральных ладах. Тунцинъ, ограниченный по звуковому диапазону, способен воспроизводить исключительно чистые квинты, тем самым задавая основу гармонического звучания, формируя устойчивый тональный центр и поддерживая согласованность с мелодической линией цзялиня¹⁶⁰.

Ритмическая организация музыки мистерии цам отличается относительной простотой. В основе лежат две основные ритмические модели – свободная форма и метрическая структура с размером 2/4 или 4/4. Однако ритмические рисунки, исполняемые ударными инструментами, отличаются гораздо большей сложностью: здесь используются синкопы, смещения акцентов и разнообразные метрические формулы. Несмотря на конструктивные ограничения большинства инструментов, в целом ритмический язык цама остаётся упрощённым, лишь эпизодически включающим элементы сложного или дробного метра. При этом различные фрагменты мистерии могут существенно различаться по ритмическому строю, что вносит дополнительную выразительность в музыкальное сопровождение ритуала.

Темповые характеристики исполнения, как правило, варьируются в пределах умеренных и медленных темпов. Лишь отдельные сцены отличаются повышенной динамикой и стремительностью. Постепенное ускорение в рамках средней или медленной темповой зоны нередко приводит к кульминации, завершающей определённую сцену или эпизод мистерии, что придаёт музыкальному сопровождению органичную драматургическую завершённость¹⁶¹.

¹⁵⁹ Тянь Ляньтао. Исследование музыки и танцев тибетских буддийских мистерий Цам // Китайское музыковедение. 2000. №4. С. 6.

¹⁶⁰ Тянь Ляньтао. Исследование танцев и музыки мистического действия по изгнанию Бога демонов // Национальное искусство. 1997. №3. С. 149.

¹⁶¹ Там же. С. 51.

Музыкальная структура мистерии цам всегда согласуется с танцевальными движениями. Различные части контрастируют друг с другом вследствие различий в музыкальной фактуре и в распределении музыкальных инструментов. При этом мелодии некоторых фрагментов достаточно схожи. Например, ритуальные мотивы во вступлении и в конце мистерии в основном похожи или даже тождественны, что формирует согласованность общей музыкальной структуры самой мистерии.

Музыкальная форма всего действия характеризуется единством и по-сути представляет собой форму сюиты¹⁶². При этом структуры отдельных музыкальных отрывков цам неоднородны. Так, фрагменты, исполняемые цзялинем, имеют повторяющийся и достаточно изменчивый характер, и образуют лишь часть композиции. Фрагменты, рождаемые совместно тунцинем, барабанами и буцинем или только барабанами и буцинем, формируют циклы с многократно повторяющимся ритмическим рисунком либо отдельные части с несколькими ритмическими рисунками, последовательное и непрерывное воспроизведение которых формирует целостную часть произведения¹⁶³.

Оркестр цам формирует объемную и многоуровневую музыкальную фактуру. За мелодические линии среднего и высокого регистра отвечает цзялинь. Чжибу, дамару, ганлин и дунгар участвуют в звучании среднего и высокого регистра, то вступая, то угасая. Тунцинь служит для создания долгих басовых звуков или простых квинт, переключаясь со звучанием цзялиня. Эти два инструмента создают контрастные полифонические отношения. Большой барабан и буцинь служат для создания такта и ритмической структуры, подчеркивая атмосферу действия и придавая ей четкое ритмическое звучание¹⁶⁴.

Состав оркестра мистерии цам достаточно ограничен, а возможности музыкальных инструментов не столь велики. Однако даже в таких условиях музыка цам характеризуется выразительной и богатой фактурой, а также яркими

¹⁶² Лю Чэнь. Исследование исторического наследия и акустических характеристик тибетских буддийских музыкальных инструментов. Лхаса: Тибетский университет. Магистерская диссертация, 2016. С. 25.

¹⁶³ Тянь Ляньтао. Исследование музыки и танцев тибетских буддийских мистерий Цам // Китайское музыковедение. 2000. № 4. С. 10.

¹⁶⁴ Там же. С. 7.

и впечатляющими музыкальными образами, созданными музыкальными способностями тибетских буддийских монахов¹⁶⁵.

Таким образом, в тибетской религиозной мистерии цам проявляются две основные тенденции. В первой, цам предстает как вид религиозного искусства, сочетающий в себе танец, музыку, маски и костюмы, в которых наряду с их внешней выразительной формой отражаются основные установки буддийского вероучения. Многообразие форм художественного выражения, присутствующих в практике цама, предоставляет широкое поле для более детального анализа танца, использования голоса, игры на музыкальных инструментах, масок и костюмов, законов цвета и множества других его компонентов. Комплексный характер исследования способствует раскрытию особенностей искусства цама, предоставляя теоретическое обоснование процесса модификации религиозной мистерии в сценическое представление.

В рамках второй тенденции цам предстает как своеобразная религиозная практика, и в соответствии с этим актуализируются конкретные способы организации мистерии в различных религиозных школах, ее основное содержание и религиозное наполнение. В традициях самой ранней школы буддизма Ньингма и относительно недавно появившейся школы Гелугпа, мистерия цам постепенно обрела строгий и целостный характер. В период распространения буддизма в Тибете, цам пополнился множеством древних культов тибетской религии бон, которые в ранге грозных защитников учения дхармапал были введены в пантеон буддизма. Тибетский цам, используя разнообразные художественные приёмы, создал зримые образы грозных защитников учения, с которыми зрители могли вступать в духовный контакт, в ходе его представления¹⁶⁶.

В процессе своего развития цам использовал свою синкретичную форму тантрического ритуального представления для изменения социального поведения и ценности людей с помощью особого психофизического воздействия. Тем самым,

¹⁶⁵ Тянь Ляньтао. Исследование танцев и музыки мистического действия по изгнанию Бога демонов // Национальное искусство. 1997. №3. С. 149-158.

¹⁶⁶ Цзяюн Цюньпэй. Формирование и развитие тибетской религиозной музыки и танца // Китайское музыковедение. 2000. № 4. С. 27-40.

цам создает некую скрытую динамичную форму, которая становится своеобразным религиозным знаком, изменяющим сознание зрителей. Как ритуальное религиозное действие цам, наделяет людей особым восприятием, с помощью установления особого диалога между системой верования и искусством. В свою очередь посредством этого синтезированного религиозно-художественного действия люди познают глубокий смысл верования и получают своеобразный эмоциональный опыт особого психофизического состояния. Во исполнение важной составляющей буддийского предписания о необходимости усвоения учения Будды, цам в качестве основной своей задачи определяет устранение препятствий на пути человека к конечной цели – просветлению, с помощью тантрической практики почитания дхармапала (божества, защищающего буддийское учение)

Цам, обладая глубокой символической насыщенностью, превратился в форму исторической памяти тибетского народа, коллективно признаваемую и разделяемую как важнейший элемент культурного наследия. В качестве традиционного религиозного ритуала он приобретает особую ценность для конкретной этнической общности, выполняя функцию символического разграничения между «своим» и «чужим», формируя тем самым устойчивые границы культурной и религиозной принадлежности. В этом контексте мистерия цам выступает своеобразным маркером этнической и духовной идентичности, сохраняющим своё значение и в современную эпоху. На сегодняшний день цам трансформировался в уникальный социокультурный феномен, вобравший в себя элементы ритуала, театра и этнической репрезентации, превратившись в особую форму самоидентификации буддистского сообщества и важнейшее средство передачи сакральных традиций сквозь поколения¹⁶⁷.

Цам со своей символическостью становится не просто пониманием мира, а своеобразным способом интерпретации социальных значений¹⁶⁸. Ритуальная

¹⁶⁷ Гесанг Куцзе. Исследование ритуальной музыки в тибетских буддийских монастырях. Пресса высшего образования, 2009. С. 418-422.

¹⁶⁸ Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Пер. Цюй Дун, Цзи Чжэ. Шанхай: Народное издательство Шанхая, 2006. С. 76.

церемония цам в процессе своего развития превратились в мощный религиозно-культурный символ тибетского общества. Он стал реальной связью между «мирским» и «священным» и четко разграничил «своё» и «чужое»¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Чжао Лу. Махакала // Форум по вопросам народной литературы. 1983. № 4. С. 21-27.

ГЛАВА 2. МОНГОЛЬСКИЙ ЦАМ (ЧАМ) ВНУТРЕННЕЙ МОНГОЛИИ КНР: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

2.1. Происхождение, художественная характеристика и культурная коннотация монгольского цам

Монгольское название мистерии «чам», как уже было отмечено ранее, происходит от тибетского названия «цям» и является его монголоизированной формой произношения¹⁷⁰. Исследователи отмечают, что тибетский и монгольский цам, как один из своеобразных способов трансляции буддийского учения, по своему содержанию, форме и другим составляющим элементам в основном схожи¹⁷¹. Тщательный анализ их религиозно-художественного наполнения позволят выделить ряд аспектов, в которых наиболее явно проявляется различие между тибетской и монгольской мистерией цам.

Монгольский цам представляет собой религиозно-культурный феномен, появившийся в результате принятия буддизма монголами¹⁷². Распространение и утверждение буддизма в Монголии представляет достаточно долгий процесс, который был обусловлен сложившимися историческими обстоятельствами¹⁷³.

Известно, что монголы познакомились с буддизмом задолго до распространения среди них его тибетской формы. Контакты с буддистами уйгурами и китайцами привели к тому, что в монгольском языке еще до принятия тибетской формы буддизма закрепились буддийские термины и понятия. В частности, *burqan* (Будда), *belge biliq* (праджняпарамита), *ary-a biliq* (метод и мудрость), *yelbi* (иллюзия) и др.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Серендоржи. О происхождении и распространении музыки и танца «цям» // Искусство Внутренней Монголии. 2007. № 2. С. 36.

¹⁷¹ Цзи Ланьвэй, Сравнительное изучение тибетских буддийских танцев «цям» и «чам» // Исследование народного искусства. 1998. № 4. С. 40.

¹⁷² Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Монгольский цам: истоки и художественные особенности // Временник Зубовского института. 2023. № 1 (40). С. 184-195.

¹⁷³ Чэнь Дэчжи. Ранние контакты Монголии с Тибетом и тибетским буддизмом // Журнал Северо-Западного университета национальностей. 2003. № 2. С. 15-17.

¹⁷⁴ Владимирцов Б. Я. Работы по монгольскому языкознанию. М.: Вост. лит., 2005; Цыбиков Г. Ц. Избранные труды: В 2 т. Новосибирск: Наука, 1981; Намжил Г. Монгол Буддын шашны утга зохиолын судлал. Улаанбаатар хот: Жиком Пресс ХХК, 2018. С. 22-30; Мирзаева С. В. О буддийской терминологии монгольских и ойратских переводов «Царя молитв-устремлений» («Бхадрачарья») // Сибирский филологический журнал. 2019. № 3. С. 205-214.

Как уже было отмечено, в конце X века в Тибете начинается «период позднего процветания» буддизма, влияние которого распространилось на широкие слои тибетского общества. Однако страна была расколота на ряд независимых регионов, в каждой из которых в зависимости от предпочтения правителя региона главенствовал бон или какая-то из школ тибетского буддизма. Объединению страны и укреплению положения буддизма в Тибете в этот период способствовало, как это ни парадоксально, завоевание и включение ее в состав Монгольской империи. При этом тибетские источники пишут об этом событии не как о завоевании, а как о событии, которое способствовало укреплению буддизма в стране. «С года воды-собаки (902 г.) в собственно Тибете не было полновластного царя, а по истечении после этого 337 лет с года земли-свиньи (1239 г.) последователи сект сакья и цалпа увидели лик монгольского Сэчэна, бригонпа – Мункхэ-хана, пагдуба – Хулагу. Они каждый в отдельности приняли иноземную власть, вследствие чего те же монгольские ханы каждый у себя стали почитать их и превратились в их владык»¹⁷⁵.

В год огня-тигра (1206 г.) монгольская армия зашла в центральные и западные области Тибета¹⁷⁶. Правители этих регионов, оказавшись не в силах оказать сопротивление, добровольно покорились монголам. Очевидно, что монгольские военачальники устанавливали контакты с иерархами влиятельных буддийских школ в политических целях и поначалу не стремились приглашать монахов к распространению учения в Монголии¹⁷⁷.

Инициатива исходила от самих руководителей буддийских школ и направлений, которые понимали, что для их утверждения в статусе главенствующего направления в стране необходима поддержка власти. А власть в разрозненном Тибете была в руках представителей монгольской военной аристократии.

¹⁷⁵ Пагсам-Джонсан: История и хронология Тибета. Перевод с тибетского языка, предисловие, комментарий Р. Е. Пубаева. Новосибирск: Наука, 1991. С. 34.

¹⁷⁶ Хуан Минсинь. Коллекция академических монографий по тибетоведению Хуана Минсиня: Тибетский буддизм. Из-за Минга. Литературно-исследовательская библиотека современного китайского тибетоведения. Китайская тибетская исследовательская пресса, 2007. С. 54-69.

¹⁷⁷ Дай Фаван. Исследование двух событий в истории монголо-тибетских отношений в период Чингисхана // Этнические исследования Университета Ланьчжоу. 1998. № 1. С. 41.

Глава тибетской школы Сакья был первым, кто установил связь с Монголией. Как свидетельствует автор сочинения «Пагсам-Джонсан» Сумба-кханбо Ешей-Балджор (1704–1788), монгольские военачальники отправили своего посла и передали, что из монастырских школ Тибета они «предпочитают великую секту кадампа и что учеными признают Чой-чже-Кхай-Зибжида из Таглуна, Чанга-Чэчойя из Бригона и Сакья-пандиту. Еще они спросили, кого из них можно пригласить в Монголию. На это ответили, что можно пригласить Сакья-пандиту. Поэтому и его пригласили. Когда он умер, его племяннику Пагбе преподнесли печать с дипломом “гушри” – “учитель императора, власть над тремя округами Тибета”»¹⁷⁸.

Сакья-пандита и Пагба-лама привезли в ставку монгольского правителя ритуальные предметы, статуэтки и изображения Будды, канонические тексты. Это можно считать неким началом распространения тибетского буддизма среди монгольского двора. Тем не менее, монгольские правители пытались еще сохранять приверженность наставлениям Чингисхана и старались придерживаться нейтрального отношения ко всем религиям¹⁷⁹.

Согласно историческим источникам, тибетский буддизм проник в Монголию в период правления Мунке-кагана (1251–1259)¹⁸⁰, а его расцвет пришелся на эпоху Хубилая¹⁸¹. Четвёртый монгольский каган Мунке в период своего правления повелел своему брату Хубилаю председательствовать на диспуте между тибетскими буддистами и китайскими даосами, в котором победу одержали буддисты. С тех пор тибетский буддизм получил высокий статус при монгольском императорском дворе¹⁸².

¹⁷⁸ Пагсам-Джонсан. История и хронология Тибета. Перевод с тибетского языка, предисловие, комментарий Р. Е. Пубаева. Новосибирск: Наука, СО РАН, 1991. С. 35.

¹⁷⁹ Д’Оссон А. К. История монголов. От Чингиз-хана до Тамерлана. Пер. Фэн Бинцзюнь. Пекин: Китайское книгоиздательство, 1989. С. 264.

¹⁸⁰ Мунке (время правления 1251–1259) – четвёртый великий каган Монгольской империи.

¹⁸¹ Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. С. 44.

¹⁸² Чэнь Циньин, Ши Вэйминь. Монголо-тибетские отношения в период правления Мунке // Исследования по монгольской истории. 1985. № 3. С. 3-4.

В 1260 году Хубилай взошел на престол и наделил Дроген Чогьял Пакбу (Пакба-ламу)¹⁸³ почетным титулом монаха-наставника гуши и наградил его соответствующей нефритовой печатью¹⁸⁴. В 1264 году Пакба-лама возглавил верховный суд и стал ведать всеми буддийскими делами в государстве, получив статус Великого ламы при императорском дворе. Хубилай-хан отошел от наставлений Чингисхана, придерживавшегося равного отношения ко всем религиям, и отдал предпочтение тибетскому буддизму, в результате чего буддизм получил высокое положение в Монгольской империи и, соответственно, в Тибете¹⁸⁵.

Первым представителем «золотого рода» монголов, принявшим буддизм и установившим постоянные связи с Тибетом, стал внук Чингисхана, сын Угедей-хана царевич Годан, который родился в год завоевания Тибета монголами¹⁸⁶. Однако этот этап распространения тибетского буддизма в монгольском обществе в основном ограничился только правящей верхушкой страны. Буддийские наставники для склонения на свою сторону монгольской знати объявили, что защитником и покровителем монгольских правителей и аристократии является грозный Черный Махакала и установили традицию поклонения и жертвоприношения этому грозному божеству¹⁸⁷.

В целях закрепления своего влияния при монгольском дворе и распространении буддизма буддийские учителя создали алфавит монгольского письма¹⁸⁸ и заложили традицию переводов канонических буддийских текстов. Цам, проникший в тоже время вместе с буддизмом, согласно историческим записям, стал «важным придворным ритуальным представлением династии

¹⁸³ Дрогён Чогьял Пагпа (1235–1280) – пятый глава буддийской школы Сакья. Духовный наставник монгольского Хубилай-хана и государственный наставник (го ши) империи Юань.

¹⁸⁴ Чао Ицзи. Жизнеописание Пагба-ламы. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1992. С. 17.

¹⁸⁵ Ван Цилун. Новое исследование отношений между Хубилай-ханом, Баспой и Кармапой // Журнал Университета Цинхуа. Философия и социальные науки. 1997. № 2. С. 29-31.

¹⁸⁶ Годан-хан (1206–1251) – внук Чингисхана, сын Угедея.

¹⁸⁷ Намжил Г. Монгол Буддын шашны утга зохиолын судлал. Улаанбаатар хот: Жиком Пресс ХХК, 2018. С. 193-293.

¹⁸⁸ Кара Д. Книги монгольских кочевников (семь веков монгольской письменности). М.: Наука, 1972. С. 15-20.

Юань»¹⁸⁹. Мистерия цам была известна лишь монгольской знати, не попав в круг внимания простых монголов.

Таким образом, тибетский буддизм не был изначально воспринят широкими слоями монгольского населения, а традиционные шаманы (бөө) сохраняли устойчивые позиции в религиозной жизни общества, не уступая своё влияние буддийскому духовенству¹⁹⁰. Принудительное распространение, давление представителей тибетского монашества встретило сопротивление со стороны простого народа. С падением Юаньской династии влияние тибетского буддизма среди монголов достаточно быстро исчезло, цам прекратил свое существование в Монголии, а шаманизм и тенгрианство по-прежнему сохраняли свое доминирующее положение как основные религии монгольского народа.

В течение почти столетнего правления династии Юань главенствовал курс, определенный Хубилаем и направленный на активную поддержку и развитие тибетского буддизма. Однако сфера деятельности этого религиозного учения охватывала лишь императорский двор Юаньской династии, столицу, крупные и центральные города в отдельных регионах государства. Тибетский буддизм был религией императорского двора и аристократии, его влияние на монгольский народ не было значительным, и в обширных монгольских кочевьях не сложилась прочная основа для его распространения. Второй этап распространения буддизма в Монголию начался в XVI в. уже после того как в самом Тибете главенствующее положение заняла школа Гелуг или «желтая вера», основанная Цзонкапой (1357–1419). Представители этого направления буддизма появляются в Монголии при Алтан-хане (1507–1582)¹⁹¹.

Это было второе пришествие тибетского буддизма на территорию Монголии¹⁹². В 1571 г. тибетский монах Асин-лама отправился в Монголию для

¹⁸⁹ Го Цзин. Маска духа: исследование тантрических ритуальных выступлений. Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. С. 88.

¹⁹⁰ Сухбаатар Г., Чан Цзожань. Распространение буддизма на раннем этапе среди кочевых народов Монголии // Данные и материалы монголоведения. 1980. № 2. С. 26.

¹⁹¹ Алтан-хан (1548 – 1582) – правитель Тумэтского ханства, второй сын великого монгольского хана Барс Болада и внук монгольского Даян-хана.

¹⁹² Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. С. 86.

распространения учения во владения тумэтского Алтан-хана¹⁹³.

В 1578 г. Алтан-хан встретился с главой школы Гелуг Сонам Гьяцо в буддийском монастыре Янхуасы¹⁹⁴ в Цинхае, где был проведен торжественный обряд пуджа для приветствия Сонам Гьяцо, а также осуществлена грандиозная церемония обращения Алтан-хана в буддизм. Тогда же лидеры обменялись почетными титулами. Алтан-хан пожаловал Сонам Гьяцо титул «Ваджрадхара Далай-лама». Сонам Гьяцо в свою очередь дал Алтан-хану почетное имя Брахма, которое означало «мудрый и разумный правитель, способный вращать круг дхарм»¹⁹⁵, т. е. способствующий проповеди учения Будды¹⁹⁶.

Алтан-хан пообещал Сонам Гьяцо возвести в Хух-Хото храм и украсить восемью символами статую Будды. Вернувшись в свои кочевья, Алтан-хан выполнил обещание и построил в Хух-Хото первый на монгольской территории монастырь секты Гелуг, внутри которого были размещены позолоченные и посеребренные статуи будд трех эпох. Он получил название «Храма серебряного Будды»¹⁹⁷. Проявляя свою приверженность буддизму, Алтан-хан также издал закон, запрещающий шаманизм. Правительство Минской империи посчитало данный шаг знаком раскаяния и подчинения со стороны одного из монгольских предводителей и начала активное продвижение буддизма на территорию Монголии¹⁹⁸.

Таким образом, победа тибетского буддизма над монгольским шаманизмом произошла в XVI веке. Однако буддизм не смог полностью изжить шаманизм в монгольской степи и, был вынужден сосуществовать с ним, подобно тому, как он сосуществовал с религией бон в Тибете. Буддийские наставники понимали, что принудительные меры могут привести к вынужденному принятию буддизма, но

¹⁹³ Нагуданфу. Отношения между Туметским монгольским Алтан-ханом и тибетским буддизмом // Исторические материалы Тумета. Том 2. Хух-Хото, 1984. С. 26.

¹⁹⁴ Монастырь Янхуасы – монастырь школы Гелуг, получивший от минского императора название Янхуасы. Возведен вблизи озера Кукунор на месте встречи о Алтан-хана с Далай-ламой III Сонам Гьяцо.

¹⁹⁵ Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. С. 96.

¹⁹⁶ Распространение ламаизма на территории Монголии // Материалы по истории и культуре аймака Шилин-Гол. 1989. № 4. С. 28

¹⁹⁷ «Храм серебряного Будды» (Храм Дачжао) – храм школы Гелуг, расположенный в г. Хух-Хото в Автономном районе Внутренняя Монголия. В храме находится инкрустированная серебром статуя Будды Шакьямуни.

¹⁹⁸ Бао Иньху. Распространение тибетского ламаизма на территории Монголии в конце XVI в. // Вестник Университета Внутренней Монголии. 1984. № 3. С. 20-21.

он не примет у народа характера истинной веры. Поэтому в борьбе с шаманизмом они применили традиционную для буддизма стратегию гибкой ассимиляции наиболее почитаемых культов исконной веры¹⁹⁹.

Этот процесс знаменуется введением в разряд защитников учения буддийского пантеона популярного в народе культа Белого старца, создания буддийскими монахами псевдотекста «Сутры Белого старца» и письменных текстов воскурения-сангов многочисленным духам-хозяевам местностей для проведения торжественных молебнов на месте свершения ритуального жертвоприношения на *обо*. Другим важным шагом в деле ассимиляции шаманизма стало создание еще одного псевдотекста «Сутры созвездия Семи старцев» для легитимации в буддизме древнего обряда поклонения созвездию Большой Медведицы (монг. Семь старцев)²⁰⁰.

Чрезвычайно эффективным средством для укрепления тибетского буддизма в широких слоях простого населения стала активная практика традиционной тибетской медицины, из которой впоследствии сложилась и монгольская система лечения²⁰¹.

С продвижением догматов тибетского буддизма школы Гелуг в монгольском обществе цам также получил свое распространение и был введен в жизнь монгольских монастырей²⁰². Монгольский цам в своей основе хотя и был продолжением тибетского цама, однако наполнившись естественной монгольской спецификой, претерпел определенные изменения в своем содержании. В нем сформировались свои танцевальные формы, которые к тому же, были подчинены определенным традициям исполнения цама в разных монгольских монастырях.

Однако, несмотря на имеющиеся различия в монгольских храмах существовала единая система обучения цаму и его исполнения. Цам исполнялся в соответствии с канонами тантрического буддизма, и его религиозной целью было

¹⁹⁹ Цзинь Фэн. Ламаизм и феодальный режим Монголии // Избранные сочинения КНР по истории Монголии. 1980. № 2. С. 103.

²⁰⁰ Намжил Г. Монгол Буддын шашны утга зохиолын судлал. Улаанбаатар хот: Жиком Пресс ХХК, 2018. С. 104-184.

²⁰¹ Бао Иньху. Несколько вопросов относительно проникновения ламаизма на территорию Монголии // Избранные сочинения КНР по истории Монголии. 1982. № 2. С. 139.

²⁰² Сужитай С. Религиозный обряд пуджа в тибетском буддийском танце «Цам» во Внутренней Монголии и Хух-Хото // Народные нравы и обычаи. 1990. № 6. С. 27.

совершение обряда подношения предкам и божествам, которые способствовали искоренению препятствий на пути достижения просветления²⁰³. Шестому настоятелю тибетского монастыря Таэр Сайдо Лобсанг Циченг Гьяцо, который будучи в Монголии наблюдал за исполнением монастырского цама, принадлежат ода монгольскому цаму. Вдохновленный увиденным он написал следующие строки восхваления:

<p><i>mañjuširi congkapa-yin sudur tarni-yin šasin: šasin-i bariqu törülkiten quvaray-ud-un ayimay: ayimay bölöy-ün ejed noyad yeke bay-a bügüde: bügüde-diir tusa bolqu böjig cam-un küčin-yer:</i>²⁰⁴</p>	<p>Община монахов, рожденных хранить религию Дхарани и сутр Манджушри и Цонкапы, Большие и малые правители и князья родов и племен, Силою танцев цама, приносящего пользу всем,</p>
<p><i>ilerkei-eče ilerkei beye-yin böjig ködelül ba: ireyu-eče ireyu tarnis nom-un ailyu: todorqai-eče todorqai samadi-yin diyan-iyer: ali ali cenggel yurba-yin yoga бүтүкү болтурай:</i></p>	<p>Силой наипрекраснейших движений танца, Силой наимелодичных звуков молитв-дхарани, Силой наияснейшего созерцания-самадхи, Да реализуют каждый из них блаженство трех йог!</p>
<p><i>küčütü lamqai-ben diiri mutura-yun baridal-ud: küseltü dagni-yin tangyarig-iyar adislaqsan bölüge: köbčin yeke üimegetü orčilang-un dalai-ēce: kögjl bayar-un nirvan-a uduridugči-yi maytamu kemejuqui:</i></p>	<p>Внешним видом и мудрами рук всеильной Ламхай, Благословенный желанной клятвой дакини, Через великий бушующий океан сансары, Ведущую в благословенную нирвану восхваляю!</p>

В этой изящной поэтической оде, посвященной монгольскому цаму, автор раскрывает главную религиозную цель мистериального действия – преодоление океана страданий сансары с помощью тантрической практики цама.

При этом все указанные в строках оды, обязательные составляющие цама – это необходимые средства на пути достижения главной цели. Во-первых, буддийское учение в том ее виде, которая была установлена Цонкапой и тантрическая практика дхарани-сутр в частности. Во-вторых, мощь тантрических танцев, которая приносит ощутимую пользу всем (от простых людей, до правителей и монахов) на пути к их конечной цели. В-третьих, психотехническая практики цама. Чарующие движения танцев и прекрасная мелодия молитв-дхарани, способствуют погружению в глубокое медитативное состояние и

²⁰³ Баойин Хулуджи, Замян Арукорцин. Происхождение и значение цама // Журнал Академия общественных наук Внутренней Монголии. 1988. № 6. С. 136.

²⁰⁴ Там же. С. 137

реализации трех йогических практик. В-четвертых, сам объект медитации, который служит проводником на пути преодоления бушующего океана сансары. В данном случае указана одна из гневных форм бодхисаттвы Тары (Ламхай) с акцентом на соответствующие мудры ее рук.

Таким образом, в монгольском цаме религиозные каноны органично сосуществуют с художественными элементами. Простым верующим подспудно внушается мысль о том, что вооружившись буддийским методом преодоления любых препятствий, каждый способен эффективно устранять все беды и трудности²⁰⁵.

Цам, существующий и сегодня на территории Монголии, обладает национальной спецификой и определяется как религиозно-художественная форма с элементами музыки и танца, объединяющая в себе монгольскую и тибетскую религиозную и музыкально-танцевальную культуру. Тибетский буддизм, проникнув в Монголию, столкнулся с той же проблемой, что и в Тибете, где ему противостояла древняя религия бон. На протяжении всей истории Монголии шаманы (бөө) и поклонение Небу-тенгри всегда являлись основной религиозного верования монголов.

Буддизм одержал победу и стал основной религией монгольского народа. Буддийские монахи значительно расширили содержание цамы элементами монгольской культуры. В результате чего тибетский буддизм, объединивший музыкально-танцевальные формы монгольской и тибетской культуры, был воспринят широкими народными массами.

2.1.1. Художественные особенности монгольского цамы

В процессе преобразования тибетского цамы в монгольский «чам» наибольшие изменения претерпели сюжеты, лежавшие в основе того или иного вида тибетского цамы. Изменения сюжета повлияли на маски и соответственно на динамику танцевального движения. В основном эти три аспекта цамы приобрели

²⁰⁵ Сунь Ин. Исследование исторических причин расцвета и упадка ламаизма и шаманства в Монголии // Вестник университета национальностей Внутренней Монголии. Серия «Общественные науки». 1991. № 4. С. 62.

характерные этнокультурные черты. Все остальное осталось практически неизменным²⁰⁶.

Цам, как любое религиозное действие, в своем содержании был наполнен восхвалением буддийского учения, его чудодейственных сил и безграничных возможностей великодушных будд, бодхисаттв, идамов, грозных хранителей и защитников буддизма. Поэтому в основе всех видов цама лежат легендарные сюжеты джатак, повествующие о различных чудодейственных историях, связанных с самим Буддой или жизнеописания разных исторических персонажей и великих учителей буддизма.

В Монголии, к уже известным жизнеописаниям тибетских учителей, были добавлены монгольские культурные элементы, что не только обогатило содержание цама, но и придало ему особые черты²⁰⁷. К примеру, главное действующее лицо цама под названием «Мила цам» – один из основателей школы Кагью, знаменитый йогин и поэт, буддийский учитель Миларепа Шепа Дордже (1052–1135). Сюжет этого цама основан на тексте сочинения, написанного тибетским монахом Санджи Цзяньцанем в XV веке под названием «Записки о святом Миларепа, обращающем в свою веру». В монгольском варианте этого цама был введен новый персонаж Черный старик, который олицетворял собой образ монгольского шаманиста. Очевидно, что «Мила цам» в результате этого обрел черты новой реальности, указывающие на симбиоз тибетского и монгольского начал²⁰⁸.

Таким образом, с точки зрения содержания цам в Монголии можно разделить на танец укрощения демонов, танец восхваления буддийского учения, а также биографические истории героев. Хотя большинство историй являются религиозными, однако все они символизируют одну и ту же идею: буддизм приносит новые надежды в жизнь монгольского народа.

²⁰⁶ Бо Моу. Система ламаистских монастырей и проведение ритуалов в регионе Тумэд // Материалы по истории и культуре. 1994. № 9. С. 211.

²⁰⁷ Батнасангийн С. Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 72-75.

²⁰⁸ Хао Сы. Начало проникновения буддизма в Тибет // Вестник Педагогического университета Внутренней Монголии. 1995. № 6. С. 70-73.

Особенности масок монгольского цама. В процессе долгого утверждения изготовление и оформление масок цама также впитали в себя эстетические предпочтения и художественные особенности. Постепенно сложилась уникальная религиозная культура оформления масок, объединившая в себе черты тибетской и монгольской художественной культуры²⁰⁹. Прежде всего, колористические вкусы монголов отразились на характерных чертах тех или иных персонажей. Для масок цама, традиционно, используются пять цветов: синий, красный, желтый, белый и черный. Монголы чаще используют из этого традиционного цветового спектра те, которые больше отвечают их эстетическим предпочтениям и перерабатывают то, что не вполне соответствует их художественным вкусам.

Белый и синий – это два цвета, которые особо почитаются монголами. Белый цвет характерен молочным продуктам. В монгольской культуре он традиционно символизирует чистоту, благородство, мягкость и долголетие²¹⁰. Например, в цаме белый цвет присущ герою Белому старцу (Чаган Убугуну). Этот образ, существующий лишь в монгольском цаме, воплощает собой образ благородного добросердечного старца с белым лицом, седой бородой. Как правило, он одет в не характерный для цама костюм, – белый овчинный тулуп. Образ этого персонажа восходит к древнему монгольскому божеству, являвшемуся повелителем многочисленных ландшафтных духов-хозяев гор, лесов, рек и озер.

Синий цвет – это священный цвет неба, которому монголы поклонялись на протяжении многих веков²¹¹. Он воплощает решительность, твердость, храбрость, а также сдержанность и хладнокровие. Он характерен для такого персонажа как Чаои Цзила в маске в виде бычьей головы. Истоки этого культа прослеживаются в индуизме, а образах божеств загробного мира.

Желтый цвет воплощает глубокие знания и религиозную святость. Желтая маска является атрибутом образа монгольского героя, храброго, решительного,

²⁰⁹ Серен Даоэрджи. Исследование монгольского буддийского танца «Чам» // Китайско-монгольские исследования. 2011. № 6. С. 91.

²¹⁰ Сарураджи Ригала. Монгольские цветовые символы и цветовое соответствие // Педагогический университет Внутренней Монголии. 2013. С. 20.

²¹¹ Чжан Хуэй. Краткий анализ формирования монгольской народной цветовой эстетики // Факультет изящных искусств Академии Чифэн. 2009. № 6. С. 79-80.

волевого и незнающего страха. Красный цвет символизирует энтузиазм и страсть, силу, мудрость и мужество.

В цаме красные маски также характерны для образа бравого и авторитетного героя, приносящего людям мир. Зеленый цвет ассоциируется с жизненными силами, заслугами, достижениями и добродетелью. Зеленые маски характерны женским персонажам, способным победить и усмирить демонов.

В содержательном плане черный цвет в цаме претерпел определенные изменения. Изначально он был связан со злом и преступлением. Однако это также атрибут Заклинателя болезней в черной шапке²¹². Согласно тибетским историческим преданиям, данный персонаж является защитником и покровителем буддизма. Традиционно на голове у него черная шапка, поэтому в цаме он известен как Заклинателя болезней в черной шапке. Он появляется вначале цамы, чтобы очистить алтарь и выразить почтение божествам. Этот персонаж также ассоциируется с ламой в черной накидке, убившим последнего правителя тибетской династии царей Ландарму (838–842 гг.), который известен в истории Тибета как антогонист буддизма.

Тибетский буддизм относится к тантрическому направлению буддизма Ваджраяны, известному своей таинственностью, мистицизмом и причудливыми догматами. Все это нашло свое отражение в содержании цамы, который насыщен преувеличенными приемами создания эффекта абсурдности и комичности, ужаса и свирепости, торжественности и силы.

Особенности танцевальных движений монгольского цамы. Цам, объединивший в себе монгольские и тибетские танцевальные элементы, берет свое начало в тибетских религиозных танцах. Даже по прошествии длительного времени бытования монгольского цамы можно наблюдать характерные для тибетского национального танца движения. В то же время как весьма инклюзивная форма искусства, распространявшаяся в течение долгого времени на территории Монголии, цам для сохранения собственной жизнеспособности

²¹² Ли Юй Цинь. Общение людей и богов: символическое значение и интерпретация тибетских костюмов // Журнал Тибетского университета. Социальные науки. 2010. № 2. С. 89.

должен был впитать в себя все лучшее из форм монгольского национального танца²¹³. Поэтому цам, существующий и сегодня, является религиозной танцевальной церемонией, объединившей элементы двух этнических танцевальных культур.

Тибетский цам придает особое значение движениям талии и ног. Движения талии крайне разнообразны, поскольку эта часть тела лучше всего передает энергию и динамику танца. Движения ногами в основном включают в себя вращения одной ногой, повороты в приседе, постановки на колени, вибрации в коленях. Танцоры в Монголии уделяют особое внимание движениям плеч и рук. К примеру, в танце персонажа Деге Гэму (также известен как Хаокэмай), который изначально представлял собой образ низложенного правителя в тибетском цаме. Однако в ходе адаптации цамы в Монголии этот образ превратился в комический персонаж. Исполнитель попеременно скачет на левой и правой ногах, поднимая их в коленях, а также приседают на корточки, уделяя внимание движениям верхней части тела. Размахивает и потряхиванием руками, сопровождая поворотами кистей.

В танце «Шаджи Качинбу» есть активные движения талией и бедрами. Ногами выполняются попеременные прыжки, приседания и повороты на корточках. Руки непрерывно и ловко совершают махи, подобно крыльям птиц в полете. Очевидно, что в этих двух танцах сохранены основные движения тибетского цамы – прыжки, наклоны в пояснице назад, а также повороты в приседе, кроме того, введены характерные для монгольского танца движения плечами и кистями рук²¹⁴.

После того, как цам закрепился в религиозной традиции буддийских монастырей Внутренней Монголии, его очевидной характеристикой стала интеграция с элементами монгольского шаманского танца, который придал монгольскому цаму уникальный национальный колорит. Несмотря на то, что цам был строго регламентирован в своем танцевальном и музыкальном наполнении

²¹³ Шандан. Интеграция китайского народного танца во Внутренней Монголии // Народное танцевальное искусство Внутренней Монголии. Институт искусств Автономного района Внутренняя Монголия. 2006. № 1. С. 50-53.

²¹⁴ Сюй Инъи. Исследование тибетского религиозного танца Цам // Тибетский университет. 2013. № 7. С. 48-50.

конкретным и лаконичным буддийским сюжетом, образы персонажей в исполнении монахов обрели живость, а в выразительную технику танца органично интегрировались элементы шаманского танца. Слияние элементов шаманского и буддийского танца в цаме в единое целое – это одна из особенностей монгольского цамы²¹⁵.

2.1.2. Символическое значение и культурное содержание цамы

Доктрины и догматы любой религии всегда предполагают некоторое их формальное, а не только духовное выражение²¹⁶. В этом смысле цам представляет некое целостное явление, объединившее в себе исполнение и религиозные догмы. Помимо внешне привлекательных сцен изгнания нечистых сил и зла, цам заключает более глубокое духовное содержание, в котором и заключается символическое значение религиозной мистерии.

Поскольку цам представляет своеобразную форму религиозного искусства буддизма Ваджраяны, то ее таинственный и причудливый характер во многом определяет скрытое духовное содержание этого мистериального действия. Многообразие символических форм цамы означает, что каждый символ посредством простых форм выражает глубокий спектр событий и явлений.

Мистерии цам исполняются в монгольских монастырях дважды в год. Первый раз во время буддийского ритуала пуджи в начале нового года, затем – во время проведения других ритуалов пуджи. Великая пуджа в первый месяц года проводится в момент окончания старого и наступления нового года. Таким образом, мистерия цам связана с символическим календарным празднеством умирания старого и рождения нового года. Проведение цамы в момент смены старого и нового символизирует избавление от прежних бед и призывание удачи и счастья в новом году. Психологически цам способствует отрешению людей от прошлых бед и наполняет их надеждами на светлое будущее.

²¹⁵ Гао Минъяо. Анализ культурных особенностей религиозного танца от цам до чам // Молодежь Шаньси. 2019. № 9. С. 263.

²¹⁶ Судао Билиг. Словарь религиозных терминов. Хух-Хото: Издательство образования Внутренней Монголии. 1996. С. 46.

Среди приверженцев буддизма сложилось представление о том, что ритуальной мистерии цам подвластно искоренение ересей, лжеучений, излечение недугов, то есть как внешнее воздействие, так и внутреннее влияние на человека. Например, изгнание наваждений и чертовщины. После того, как буддизм проник в Монголию, цам был одним из средств активного искоренения древних традиционных верований²¹⁷.

В финальной части мистерии цам демонстрируется сцена изгнания из тела человека всех болезней и нечистот. По утверждению ламы Рехи из храма Дачжао во Внутренней Монголии: «Танец цам способен излечить 404 болезни в человеческом организме»²¹⁸. Некоторые пожилые люди приходят в храм Дачжао в сопровождении близких для того, чтобы излечиться с помощью цам и увеличить продолжительность жизни. Таким образом, цам обрел не только символическое, но и вполне реальное значение в избавлении от различных болезней.

Последователи буддизма уделяют особое внимание внутреннему спокойствию и умиротворению. При этом представление о «я» (эго, душе) как об управляющем факторе жизни является основным врагом каждого буддиста, с которым он ведет постоянную внутреннюю борьбу. В этом отношении цам дает верующим внутренние силы, способствующие внутреннему умиротворению и достижению гармонии и согласия с самим собой. Пропаганда таких доктрин, а также наполненность таинственной и мистической атмосферой способствуют восприятию цамы как авторитетного и могущественного религиозного наставления на путь совершения людьми благих поступков, дабы избежать наказаний в будущем рождении²¹⁹.

Таким образом, мистерия цам в процессе своего воплощения воздействует на верующих с помощью тела, речи и ума, позволяя как исполнителям, так и зрителям достичь духовной победы над собственным «я», обуздать свои привычки

²¹⁷ Тан Джи Си. Влияние тибетского буддизма на монгольскую народную религию // Журнал Северо-Западного университета национальностей. Философские и социальные науки. 2002. № 4. С. 94.

²¹⁸ Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. С. 761.

²¹⁹ Донг Уолдан. Анализ мысли о «шести перевоплощениях» в тибетском буддизме // Журнал Северо-Западного университета национальностей. Философия и социальные науки. 2000. № 1. С.34-36.

и привязанности и вооружится бесценным индивидуальным опытом, способствующим дальнейшему духовному развитию.

Цам в своей танцевальной форме всесторонне раскрывает важный вопрос спасения человека уже в этой жизни, что служит причиной его популярности в современном обществе. Мистерия объясняет людям, как правильно преодолеть состояние бардо (промежуток между смертью и новым рождением), а также указывает путь освобождения для себя и спасения всех живых существ сансары. Мистерия цам в полной мере раскрывает людям буддийскую концепции жизни и смерти.

Мистерии цам как неотъемлемая часть монгольской религиозной жизни не существует статично и изолировано, а развивается, сохраняя при этом свои уникальные характеристики. Как важная часть религиозной жизни монгольского этноса, цам неизбежно подвергается постепенным изменениям в условиях меняющейся социальной среды²²⁰. Монгольский цам хранит в себе культурное знание о монгольских этнических группах, служит своеобразным мостом между духовным и эмоциональным миром человека, а также символом, демонстрирующим инклюзивность и разнообразие монгольской культуры.

2.2. Мистерия цам во Внутренней Монголии (на примере цам храма Гуанцзунсы)

2.2.1. Исторические сведения о храме Гуанцзунсы

Деление на Внутреннюю и Внешнюю Монголию появилось в официальных документах в период поздней династии Цин. Территория Внутренней Монголии включала в себя 49 сомонов (областей) владетельных князей-дзасаков, а во Внешнюю Монголию включалось четыре части Халхи. Во времена династии Цин большая часть жителей Монголии исповедовала буддизм, что решительно поддерживалось маньчжурскими императорами²²¹.

²²⁰ Эрдэнбаяр. О монгольском обычае «цам» // Журнал Академия сельского хозяйства и животноводства Автономного района Внутренняя Монголия. 2014. № 4. С. 34-37.

²²¹ Джинхай. Монгольские хроники династии Цин. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии. 2009. С. 8-28.

Хотя те времена были весьма беспокойными ввиду частых войн, однако в монастырях было много монахов, и регулярно совершались храмовые службы. При монастырях служили ламы-эмчи, оказывавшие врачебную помощь простым людям. Поэтому поток людей в храмы не иссякал. В некоторых крупных монастырях в периоды религиозных празднований устраивались большие буддийские богослужения и проводилась мистерия цам.

В период Китайской Республики (1912–1949 гг.) Юань Шикай²²², Чан Кайши²²³ и другие политические деятели оказывали поддержку буддизму в Монголии, сохраняя привилегии лам. Также было построено немало новых храмов и монастырей²²⁴.

Согласно китайским официальным документам, независимость Монголии была провозглашена в 1946 году. В 1947 году был основан Автономный район Внутренняя Монголия, ставший первым национальным районом, созданным Коммунистической партией Китая. Это событие состоялось за два года до провозглашения Китайской Народной Республики. В ранний период основания Нового Китая, ввиду того, что регион Внутренней Монголии был в основном освобожден мирным путем, большинство монастырей не подверглось военным разрушениям, а ламы и монахи практически не пострадали.

Позднее, в связи с реализацией религиозной политики «свободы вероисповедания» некоторые молодые ламы покинули монастыри, завели семьи и стали зарабатывать на жизнь собственным трудом. Тем не менее, многие монахи по-прежнему остались в монастырях. Ежегодно пятнадцатого числа шестого месяца по лунному календарю во многих монастырях устраивалась мистерия цам. Во времена Великой культурной революции (1966–1976) во имя «сокрушения четырех пережитков»²²⁵ большинство монастырей и храмов Внутренней

²²² Юань Шикай (1859–1916) – китайский военный лидер и политический деятель эпохи заката династии Цин и первых лет Китайской Республики.

²²³ Чан Кайши (1887–1975) – военный и политический деятель Китая, возглавивший партию Гоминьдан в 1925 г. после смерти Сунь Ятсена.

²²⁴ Лю Цзюнь, Ши Лянсянь. История развития религии в Улан-Цабе и обзор монастырей и храмов. Улан-Цаб: Комитет города Улан-Цаб, 2010. С. 69.

²²⁵ Четыре пережитка – это старое мышление, старая культура, старые привычки, старые обычаи.

Монголии были разрушены, монгольский буддизм пришел в упадок, а мистерия цам практически исчезла.

Тем не менее монгольским ламам удалось не только сохранить цам в сложившейся ситуации, но и впоследствии развить его до того состояния, в котором он находится на современном этапе религиозной жизни. В качестве примера обратимся к истории существования цамы в храме Гуанцзунсы, который является достаточно типичным примером того как он сохранился в сложном историческом контексте.

Храм Гуанцзунсы расположен на территории современного аймака Алашань²²⁶, в тридцати километрах к юго-востоку от города Баянхот, на северной стороне Баянсемпур, на главном пике горной цепи Алша-Ула (Хэланьшань). Храм был построен в 22 год правления династии Цин (1757 г.) Нгаванг Лунжу Агвандоржи в соответствии с последней волей Далай-Ламы VI Цангьянга Гьяцо. Нгаванг Лунжу Агвандоржи родился в 1715 г. в Алашани и в детстве был провозглашен перерожденцем регента (деси) Сангье Гьяцо (1653–1705), который был выдающимся ученым, литератором, государственным деятелем Тибета и регентом (деси) великого Далай-ламы V.

В начальный период строительства храм получил название «Храм Адхимедри». В 25 год правления Цяньлуна (1760 г.), император Цяньлун оказал высочайшее почтение, передав храму Гуанцзунсы мемориальную доску с надписью: «Храм Гуанцзунсы» на четырех языках: монгольском, китайском, маньчжурском и тибетском языках. Так «храм Адхимедри» был переименован в «Храм Гуанцзунсы»²²⁷.

В храме Гуанцзунсы было много лам. Во второй половине XIX века в нем находилось более полутора тысяч лам. Было множество храмовых построек и его посещало значительное количество паломников. Во время большого богослужения шестнадцатого числа первого месяца по лунному календарю число

²²⁶ Алашань – один из трёх аймаков Внутренней Монголии.

²²⁷ Чжоу Суйсянь. Алашаньский храм Гуанцзунсы эпохи Цин и Дагбу хутукту // Монголоведение в Китае. Хух-Хото: Академия общественных наук Внутренней Монголии. 2008. № 3. С. 112.

участвующих в молебне достигало пять-шесть тысяч человек. Это был достаточно знаменитый храм своего времени²²⁸.

После завершения строительства Гуанцзунсы из храма Чжаохуасы сюда были привезены мощи Далай-ламы VI. В период правления императора Сюань-цзуна храм был расширен и реконструирован. Ему были дарованы мощи алашаньского князя Нангдубсулонга. В восьмой год правления императора Тунчжи (1869 г.) из-за боевых действий храме был подвержен пожару. Мятежники сожгли почти все храмовые постройки, кроме Зала Калачакры и Зала богин Ваджраварахи, а также похитили большое количество реликвий.

Монахам храма удалось спасти от огня мощи Далай-ламы VI, статую Ваджраварахи, а также собрание буддийского канона «Кангьюр»²²⁹, спрятав их в горных ущельях. Поскольку главный храм был сожжен, то останки Далай-ламы VI были перевезены на временное хранение в Зал «Ямэнь медицины и лекарств». В годы правления императора Цзай-тянь храм был восстановлен.

В период, когда во главе храма находился Гэда Ринпоче V был расширен зал для чтения канона и реконструирован главный Зал Мемориальной пагоды Далай-ламы VI – «Хуанлоумяо» («Храм Желтой башни»). Также Гэда Ринпоче отправил в Тибет большое количество лам для изучения буддийских трактатов, в результате чего храм Гуанцзунсы добился своего расцвета. Однако в поздний период храм стал приходить в упадок. После смерти Гэда Ринпоче V алашаньское правительство стало отправлять лам на войну, в связи многие ламы были вынуждены бежать в чужие земли.

В 1966 году в ходе Культурной революции храм Гуанцзунсы был разрушен хунвэйбинами. Как сообщается в архивных источниках: «Сначала они разрушили пагоду Далай-ламы VI, а также вынудили монахов сжечь его мощи. Также было уничтожено большое количество статуй Будды и буддийских книг. Золотая, серебряная и бронзовая утварь была вывезена на автомобилях административных

²²⁸ Цинь Сыцин. Исследование исторической эволюции алашаньского храма Гуанцзунсы. Кандидатская диссертация. Хух-Хото: Университет Внутренней Монголии, 2014. С. 44.

²²⁹ Ганджур – первая часть тибетского буддийского канона – собрания буддийских текстов, переведенных с санскрита, пали, пракрытов, китайского и других языков и восходящих к Будде Шакьямуни.

органов. Остальные предметы были похищены, либо значительно повреждены»²³⁰. К 1971 году храм Гуанцун был полностью разрушен. Лесоматериал было использован для других нужд, имущество распродано по низкой цене, а храмовые сооружения превратились в руины.

С момента проведения политики реформ и открытости в Китае началась некоторая поддержка религиозной жизни. В 1981 году несколько монахов из прежнего храма пришли на место руин, поставили юрты и начали проводить летние молитвенные пуджи. Были выделены деньги на строительство молитвенных залов. Прах Далай-ламы VI, спрятанный ламой Сангирабутаном²³¹, был помещен в заново отстроенную Мемориальную пагоду.

Когда началось восстановление храма Гуанцунсы, Джалсан-геген VI²³² учился в магистратуре и в то же время возглавлял работы по восстановлению храма. В 1990 году, в первый день седьмого месяца по лунному календарю, было завершено строительство и церемония освящения храмовых построек Дацзинтан («Великий зал чтения канон») и Цзанькандянь («Дворец защиты здоровья»). В 2001 году был восстановлен «Хуанлоумяо» («Храм Желтой башни»), зал Пагоды Далай-ламы VI. Строительство храма было осуществлено на месте, выбранном самим Джалсан-гегеном VI. В нем была установлена позолоченная мемориальная пагода Далай-ламы VI Цангьянга Гьяцо с его прахом.

В 2002 году храм Гуанцунсы был признан национальной туристической достопримечательностью Китая государственного уровня 4А. В 2006 году храм вошел в десятку наиболее живописных мест списка исторических достопримечательностей Автономного района Внутренняя Монголия, а также причислен к объектам охраны культурных ценностей данного региона.

²³⁰ Зуоки: современные записи // Архив Алашань. Ф. 9. Оп. 2. №23. Л. 3.

²³¹ Когда в 1967 году останки Далай-ламы VI были сожжены хунвэйбинами, Лама Сангирабутан ночью спрятал прах в пещере.

²³² Джалсан (1947 – 2013) – монгол, уроженец провинции Ганьсу. Профессор Университета Внутренней Монголии. Его монашеское имя Цзяньцань, которое по-монгольски произносится как Джалсан.

2.2.2. Мистерия цам в храме Гуанцзунсы

Храм Гуанцзунсы является самым древним центром буддизма в регионе Алашань Внутренней Монголии, а также наиболее представительным и авторитетным храмом с наиболее длительной историей мистерии цам²³³.

Традицию мистерии цам в храме Гуанцзунсы заложил Дакбу Росантубудан Джиямусу II (1747–1807). Он специально посетил Тибет, где исследовал каноны цама, изучал движения, осваивал методы игры на инструменте ганьдэн (изготавливается из большой берцовой кости человека). Побывал в уезде Утай и городе Сиань, где приобрел материалы, необходимые для костюмов цама²³⁴. Приступив к подготовке, организации и репетициям мистерии, лично написал тексты, а также попросил унзата (лама запевала в молитвенных богослужениях) Самба ламу написать музыку к ним. Для мистерии цам были определены тридцать шесть участников и оркестр из пятнадцати человек²³⁵.

Датами проведения мистерии цам в храме Гуанцзунсы были 29-й день двенадцатого лунного месяца и 16-й день первого лунного месяца каждого года. В первую дату проводилась мистерия, посвященная изгнанию демонов и обретения благополучия в наступающем году. Во вторую дату мистерия устраивалась для паломников с целью укрепления их веры. В мистерии цам храма Гуанцзунсы существовала градация ролей главных и обычных божеств. Исполнители главных божеств надевали специальные одеяния с треугольными рукавами, а исполнители ролей обычных божеств – монгольские платья. За исключением отдельных богов, таких как Алгил, главные божества должны были обрядиться в одеяния определенных цветов. Для других персонажей костюмы могли подбираться под цвет маски, статус и функции персонажа.

В оркестр храма Гуанцзунсы входило пятнадцать музыкантов, пятеро из которых также участвовали в ритуалах встреч с божествами. Музыка мистерии делится на две части: «Мольба к богам» и «Пляска духов». «Мольбы к богам»

²³³ Раздел написан по статье автора: Ван Ли. Мистерия Цам храма Гуанцзунсы // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2024. № 2. С. 123-128.

²³⁴ Зуоки: Правление Цзяцина // Архив Алашань. Ф. 101. Оп. 3. № 65. Л. 7.

²³⁵ Зуоки: Правление Цзяцина // Архив Алашань. Ф. 101. Оп. 3. № 85. Л. 69.

исполняется в ритуалах встречи с божествами. «Пляски духов» являлись аккомпанементом к танцам божеств. При этом ритм и скорость исполнения задаются танцорами в каждой конкретной ситуации. Мелодии могли свободно повторяться.

Оркестр, аккомпанирующий мистерии цам, состоял из двух барабанов фагу, двух пар тарелок бо, двух горнов фахао (напоминающих цинь), двух инструментов ганьдэн (горн из большой берцовой кости человека), а также двух инструментов – бишигур (цзялинь).

Формы для масок изготавливались из горячей глины и после придания необходимой формы охлаждались. Гипс, низкосортная бумага, лен, клей и другие материалы подвергались кипячению, после чего получалась густая смесь, которая накладывалась поверх вылепленной формы в необходимом количестве. После затвердения массы маску снимали с глиняного слепка и покрывали слоем лака (см. Приложение Б).

В течение двух столетий мистерия цам непрерывно проводилась в храме Гуанцзунсы. За этот период в храме получили признание многие исполнители, завоевавшие известность своим мастерством исполнения цама. Согласно архивным данным, наиболее известными мастерами цама храма Гуанцзунсы были следующие четыре исполнителя:

1. Сунгри Бужамусу – монгол, родился в 1908 году в городе Муренгаоле в Алашане. В 1916 году принял монашеский обет в храме Гуанцзунсы. В 1926 году впервые принял участие в мистерии цам. Со временем овладел искусством исполнения танцев цама. Его успехи были высоко оценены его наставником ламой Байдахуа Замусу. В 1945 году был назначен главным наставником и постановщиком цама в храме Гуанцзунсы.

2. Гала Зендорджи – монгол, родился в 1938 году в городе Баян-Хото в Цзоци. В 1947 году стал принял монашеский обет в храме Гуанцзунсы. В 1950 году обучился исполнению танцев цама. Как правило, исполнял роль Бога-орла. По мнению современников, его исполнение выделялось реалистичностью и эмоциональностью.

3. Чабул Цзанъу – монгол, родился в 1930 году в городе Баян-Хото в Цзоци. В 1938 году принял монашеский обет в храме Гуанцзунсы. В 1942 году обучался искусству цама у своего наставника Байдаши Алатенга. Обычно исполнял роль Балагуна.

4. Таугенден Йиренполе – монгол, родился в 1936 году в городе Сянгэндалайсуму в Алашань-Цзоци. Происходил из бедной семьи. В 1945 году принял монашеский обет в храме Гуанцзунсы. С 1948 года стал участвовать в мистерии цам. Он был трудолюбив и прилежен, прекрасно исполнял прыжки и впоследствии стал известным исполнителем роли Бога-оленья²³⁶.

Место проведения мистерии цам. Мистерия цам проводилась в храме Гуанцзунсы на обширном пространстве перед Залом «Дасюнь Баодянь» (Залом Махавира). Место проведения представления имело круглую форму и называлось «хурэ цама», что переводится с монгольского как «круг цама». Ниже приводится сценография представления.

Платформа в левой части лестницы (≡) большого зала была предназначена для местных чиновников. На правой платформе располагался оркестр. Хенгериг (большой барабан) (○), тарелки бо (буцинъ) (⊙), ганьдэн (ганлинь) (▲), бишигур (цзялинь) (◆) размещались так, как показано на Рисунке 19. Под лестницей находилось место для исполнителей, участвовавших в ритуале встречи с божествами (□ □ □ □ □).

Музыканты, играющие на укелбри (тунцине) (▲), стоят слева и спереди от пустого пространства. В левой части также находилась длинная скамья (■). В центре круга расположен жертвенник (●), а на ступенях перед воротами в Зал «Дасюнь Баодянь» устанавливались специальные двери, через которые на сцену поднимались божества (↗ ↘).

Эти двери ежегодно устанавливались с помощью деревянных кольев, над которыми вывешивался горизонтальный баннер. Внизу размещался занавес, по

²³⁶ Зуоки: Современные записи // Архив Алашань. Отделение Зуоки. Ф. 9. Оп. 6. № 12. Л. 9.

обеим сторонам которого стояли два человека. При каждом выходе божества эти служители сначала поднимали, а затем опускали занавес.

Исполнители выходили из бокового зала с западной стороны большого зала (в действительности, это – временная гримерная, построенная из деревянных кольев). Порядок выхода исполнителей был строго определенным и никогда не нарушался. Каждый персонаж после выхода должен был начинать движение в танце по кругу, двигаясь по часовой стрелке. После завершения танца он уходил туда, откуда появлялся, а следующий персонаж продолжал свой танец. Согласно установившемуся правилу, за исключением отдельных персонажей, которые могли выступать в центре круга, следуя содержанию мистерии, большинство исполнителей двигались по кругу, перемещаясь то в сторону центра, то обратно к границе круга.

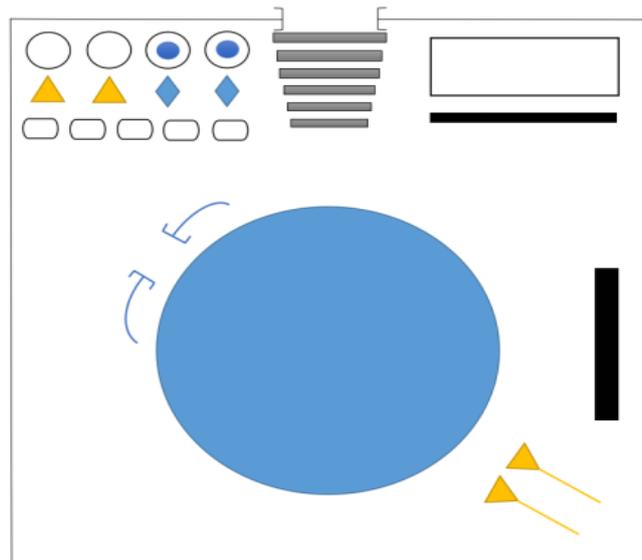


Рисунок 19. Схема зала храма Гуанцзун, в котором исполнялся цам

Место проведения представления имело круглую форму и называлось «хурэ цама», что переводится с монгольского как «круг цама». Исполнители выходили из бокового зала с западной стороны большого зала (в действительности, это – временная гримерная, построенная из деревянных кольев).

Порядок выхода исполнителей был строго определенным и никогда не нарушался. Каждый персонаж после выхода должен был начинать движение в

танце по кругу, двигаясь по часовой стрелке. После завершения танца он уходил туда, откуда появлялся, а следующий персонаж продолжал свой танец. Согласно установившемуся правилу, за исключением отдельных персонажей, которые могли выступать в центре круга, следуя содержанию мистерии, большинство исполнителей двигались по кругу, перемещаясь то в сторону центра, то обратно к границе круга.

Основные предписания к мистериям цам. Мистерия цам в храме Гуанцзунсы состоит из четырнадцати танцевальных фрагментов. Порядок проведения мистерий цам указан на Рисунке 20. У каждого исполнителя своя роль, каждый монах играет роль определенного божества. Существовало два типа ролей: главные боги и обычные божества.

Среди главных богов были Дорги Доруде, Гуаньбу, Чергиле, Хэм, Балагун (Фотографии в Приложении 2). К обычным божествам относились Намсарай (Бог богатства), Джамусуронг (Бог войны), Дуртуд (Дух-скелет), Азир и Божество четырех времен года. Также среди персонажей присутствуют олень, орел, лев и слон.

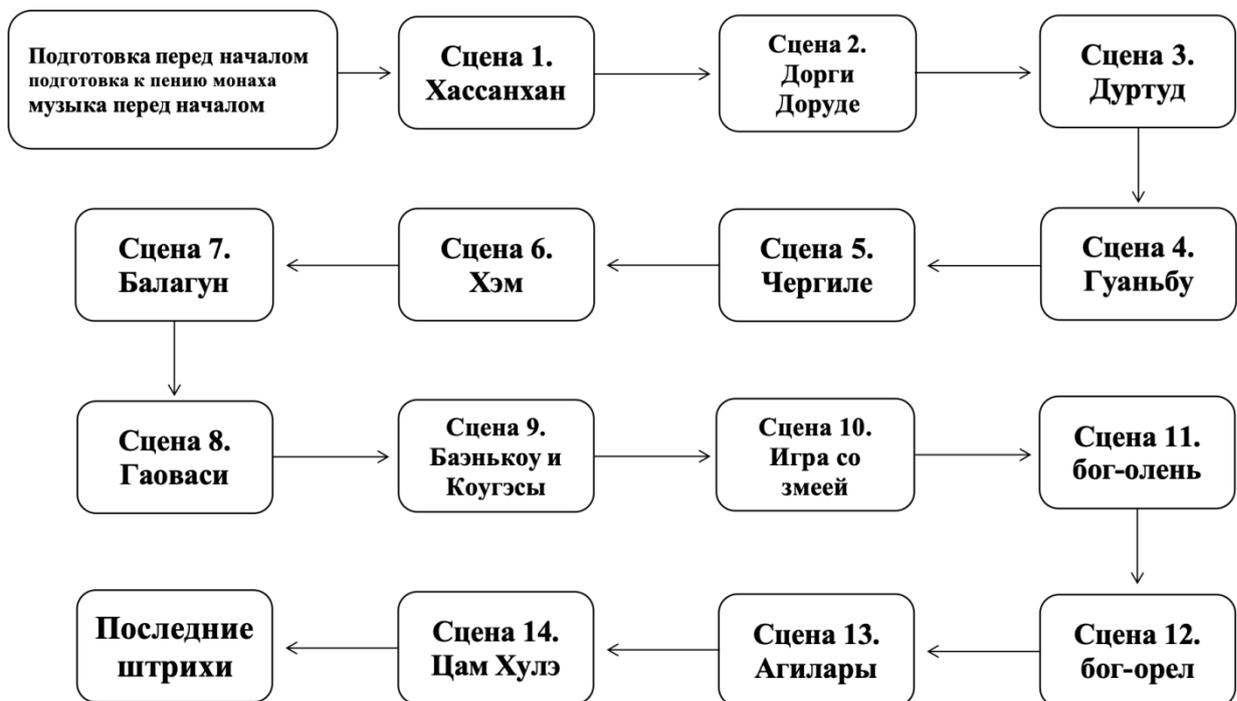


Рисунок 20. Порядок проведения мистерий цам

Сцена 1. Хассан-хан. Персонаж Хассан-хан – это оптимистичный и добрый старик в белой маске и в белом атласном халате, с чётками на шее и монашеским посохом с девятью оловянными кольцами. Согласно легенде, когда цам только зарождался, богатый человек по имени Хассан нередко жертвовал деньги на цам. Чтобы вознаградить человека за доброе отношение, его приглашали на каждую мистерию, а также называли его ханом. Позднее образ этого благодетеля появился в цаме. У него есть сыновья (Баэнькоу) и дочери (Коугэсы).

Обычно в сцене участвуют сам Хассан-хан, два Баэнькоу (мальчика-подростка), две Коугэсы (девочки-подростки в мужском исполнении) и четыре Агилара, каждый из которых держит в руках «цветочную трость». Агилар, согласно легенде, это древний индийский бог. Он отвечает за успешное проведение мистерии цам. Форма его воплощения достаточно свободная. Исполнитель передвигается в пространстве круга с «цветочной тростью» и может устраивать импровизированное представление.

Под музыку «Мольба к богам» два Агилара идут впереди, прокладывая дорогу, еще два Агилара замыкают шествие. Хассан-хан выходит из левой части сцены и передвигается шагом хуабанбу. Обе его ноги располагаются вместе, колени чуть согнуты, пятки оторваны от пола, ступня выгибается, при этом голеностоп остается расслабленным. Ступни обеих ног быстро двигаются вперед, в сторону и назад, при этом пятки не должны касаться пола. При этом его сопровождают четыре подростка, которые поддерживают старца справа и слева. После того, как процессия проходит вокруг жертвенника, все персонажи садятся на скамью в левой части сцены. Дети размещаются справа и слева от Хассан-хана. Агилары могут сесть, или же импровизируя, свободно двигаться по кругу.

По другим версиям в основе этой сцены лежит историческая реминисценция о том, как буддизм проникал в Тибет не только из Индии, но и из Китая. Таким образом, Хассан это китайский буддийский монах, который побеждается блистательными учителями буддизма, явившимися в Тибет из Индии.

Сцена 2. Дорги Доруде. Дорги Доруде (также известен как Бадамажунай) – это воплощение образа основателя тибетского буддизма, великого индийского учителя тантрического учения Падмасамбхавы. Это главный персонаж цамы, который способен покорить всех монстров и чудовищ, являющихся врагами буддизма. В этой сцене отражается историческое предание о том, как некогда Падмасамбхава усмирил всех свирепых демонов Тибета и заставил их дать клятву защищать буддийское учения. Тем самым ввел их в разряд защитников учения буддийского пантеона. Помимо этого Дорги Доруде поддерживает благополучие Чистой Земли или буддийского рая Сукхавати.

Для передачи особого статуса этого главного персонажа цамы, исполнитель выходит на сцену первым, держа в левой руке обоюдоострый клинок, а в правой – нож с обычным лезвием. Клинок в его руках – это символ отречения от корней греховности. Посредством свирепого и устрашающего образа Дорги Доруде, а также его резких и четких движений в сцене проявляется величие этого персонажа, борющегося со всеми врагами буддизма.

Сцена 3. Дуртуд. Дуртуд также известен как кокимой (досл. скелет) – это дух-владыка кладбищ. Это обязательные персонажи цамы всех школ буддизма. Согласно преданию первоначально Дуртуд был демоном одного из регионов Тибета. В результате состязания с мастером Падмасамбхавой этот демон сварился в кипящем озере и превратился в скелет, после чего стал духом, покоренным Падмасамбхавой и был включен в цам. По своей природе он из злого демона религии бон трансформировался в доброго духа буддизма. Его функция заключается в охране кладбищ. Он также считается проводником умерших в царство мертвых²³⁷.

Танец скелетов в цаме исполняется четырьмя молодыми монахами, одетыми в танцевальные костюмы с изображением скелетов, а также в масках с черепами. В танце сложные движения и быстрый ритм. В монгольском цаме исполнители держат в руках ветки деревьев. В цаме основная задача Дуртуда (Кокимоя)

²³⁷ Гао Лися. Происхождение тибетского буддийского монастырского танца цам // Тибетские исследования искусства. 1988. № 3. С. 6.

заключается в том, чтобы гарантировать, что в том месте, в котором проходит цам, не появятся злые призраки. После его обхода круга и проверки местности на сцене появляются для исполнения своих танцев остальные божества.

Сцена 4. Гуаньбу. Гуаньбу (также известен как грозный Махакала), согласно легенде является олицетворением тысячерукой и тысячеокой бодхисатвы Гуаньинь, принявшей свирепый и устрашающий облик Махакалы для устрашения злых духов и призраков. Ее обычно сопровождают четверо других божеств: Кихабала, Кимендала, Даджилинза, Дакшанаб.

Гуаньбу в цаме – это богиня-хранительница, властвующая над небесами и землей, уничтожающая демонов и гарантирующая чистоту небес и благополучие земли.

Сцена 5. Чергиле. Чергиле – божество загробного мира. В цаме он появляется в образе Янь-вана, владыки ада. Его миссия продемонстрировать строгость, справедливость и бескорыстие буддизма, наказать зло и поддержать добро, а также наставить всех существ на единственно верный путь буддийского спасения. В цаме Чергиле контролирует и защищает всех существ, принявших обет буддийского Прибежища. Чтобы передать эту его важнейшую миссию и авторитетность, во время танца Чергиле сопровождают восемь обычных божеств и персонажей. Среди которых Дорги Доруде, Замунди, Джамсуронг, Дамулин, Намуслай, Гонггар, олень и орел.

Сцена 6. Хэм. Хэм – богиня, одна из грозных защитниц-дхармапал буддизма. Она обладает высокой доблестью, свирепостью и смелостью. В цаме ее роль заключается в подавлении всех демонов и призраков. Во время танца ее сопровождают шестеро слуг: бог четырех времен года Сигзару, Загджизару, Дагджизару и Горджизару, а также Бог-лев и Бог-крокодил.

Сцена 7. Балагун. Балагун – полное имя Балагун Базимас Зонгзан, также известный как Чаган Убугун (Белый старец). Этот образ восходит к древним монгольским культам. Легенда гласит, что в земной жизни он был набожным

буддистом, и после смерти переродился в Чистой Земле. В цаме он появляется как бог-хранитель и играет роль хранителя учения.

Сцена 8. Гаоваси. Гаоваси также известны как четыре свирепых существа – олень, орел, лев и слон. В некоторых сценах они появляются как обычные сопровождающие божества, но иногда они могут участвовать в мистерии по отдельности. По приказу главных богов эти божества были посланы, чтобы выбрать чистое спокойное место, где будет возведен «храм цама». Кроме того, они прокладывают дорогу и прислуживают главным богам, а также охраняют жертвенник.

Сцена 9. Баэнькоу и Коугэсы. Баэнькоу и Коугэсы – это сыновья и дочери Хассан-хана. В танце, как правило, передаются особенности их детских игр и забав. Здесь нет строгих религиозно-содержательных ограничений, регламентирующих их поведение. Поэтому в цаме они выражают свободу и радость жизни.

Сцена 10. Игра со змеей. В перерывах между выступлениями основных персонажей цама в круг выходят четыре Агилара, которые поддразнивают друг друга и шутят, играя со змеей. Их танец выражает живой, бойкий и остроумный характер этих персонажей. Во время представления исполнители подражают комическим персонажам традиционных музыкальных драм, а также импровизируют как в народных игровых танцах. В таких сценах нет музыкального сопровождения, и их продолжительность определяется ходом основной части мистерии. Подобная импровизация позволяет временно сменить торжественную и устрашающую атмосферу мистерии на контрастный более легкий и развлекательный лад. Для этого исполнители используют в своих сценах хорошо знакомые присутствующим приемы народных игр.

Сцена 11. Бог-олень. В основе этого танцевального действия лежит мифологическое предание о том, как бог-олень находит скульптурное изображение, символизирующие демона (линкэ) и разрубает его мечом на несколько частей. Затем разбрасывает их по всем сторонам света, чтобы свершить

подношение божествам и предкам, а также продемонстрировать, что вся нечистая сила уничтожена.

Линкэ – это скульптурные изображения, символизирующие демонов, вылепленные из теста (в Тибете используется ячменная мука, а во Внутренней Монголии – гречневая), замешанного на крови черного барана. Обычно их создают в монастырях за семь дней до начала большой храмовой службы, в ходе которого эти скульптурки предаются ритуальному сожжению.

По некоторым свидетельствам в некоторых видах цама была сцена с общим танцем яка и оленя. Як – божество, которому поклоняются в религии бон. Возможно, на ранней стадии развития цама он впитал элементы тибетского народного «Танца яка».

Сцена 12. Бог-орел. Персонаж появляется вслед за предыдущим действием и проглатывает разрубленные богом-оленом кусочки демона. Само действие символизирует полное искоренение демонов-врагов учения. Таким образом, миссия цама, проводимого один раз в год, достигает своей поставленной цели.

Сцена 13. Агилары. В этой сценке четыре Агилара по поручению главных богов, искоренивших всю нечистую силу и очистивших тем самым землю, приводят в порядок храм цама.

Сцена 14. Цам Хурэ. Хурэ – заключительная сцена мистерии цам. Ее исполняют тридцать шесть актеров, воплощающие следующие персонажи: Дорги Доруде, пять Гуаньбу, девять Чергиле, семь богинь Хэм, три Балагуна, пять человек, встречающие божеств, четыре Гаоваси и два Дуртуды. Костюмы, маски и реквизит каждого персонажа остаются неизменными. Исполнители поочередно выходят из ворот на сцену в следующем порядке: Дорги Доруде, Гуаньбу, Чергиле, Хэм и Балагун, при этом обычные божества и их сопровождающие следуют за главными богами, описывая круг по сцене. Четыре Гаоваси и два Дуртуды бегут мелкой трусцой, делая руками движения, напоминающие гребки. Они иногда двигаются по кругу, но также могут свободно перемещаться по сцене. В конце цама исполняется групповой танец. Божества появляются по очереди, двигаются

по кругу, создавая страстный и радостный танец. Этот танец называется Цам Хурэ (хурэ – по-монгольски означает «круг») и символизирует благополучие, мир и нерушимость «Храма, где проходит цам».

По мнению некоторых исследователей, поскольку цам включают в себя элементы древних ритуалов тибетцев и монголов, его следует классифицировать как единый религиозный жертвенный танец²³⁸.

Наиболее почитаемые божества мистерии: бог-олень. В течение длительного исторического периода монголы бережно наследовали и развивали свою исконную традиционную культуру. Из поколения в поколение в монгольском народе передавалось уникальное понимание и особые взгляды на оленя, а также глубокая любовь к этому животному. Согласно мифологической генеалогии монголов одним из их предков является Прекрасная-олениха (Го Марал). Монголы считают оленей красивыми, чистыми и грациозными животными. Они пьют чистую росу, едят свежую молодую траву, обладают свободолюбивым характером.

Монголы издревле почитали оленя как символ удачи и благополучия. С проникновением буддизма в народных представлениях олень стал также связываться с добром и благополучием²³⁹. В мистерии цам бог-олень ищет и преследует демонов, прыгая через горные ручьи. Он ловит чудовищ, разрезает их плоть и разбрасывает по разным сторонам света, как бы совершая подношение божествам неба и земли, а также великому предку – Чингисхану. Как самый храбрый полководец среди богов, бог-олень искусен в военном деле, владеет колдовскими чарами.

Образ бога-оленя в цаме, по всей вероятности, связан с джатакой об одном из прошлых рождений Будды, которое известно под названием «Король оленей». В ней повествуется о том, что некогда жил один величественный олень с пятицветной шерстью, который управлял всеми остальными оленями. Король

²³⁸ Чэнь Жохань. Анализ первобытных элементов колдовства в народном танце Китая (на примере шамана цама и чама). // Художественное образование. 2016. № 7. С. 117.

²³⁹ Мэн Хуэйин. Бог-олень и вера в Бога-оленя // Общественные науки Внутренней Монголии. 1998. № 4. С. 90.

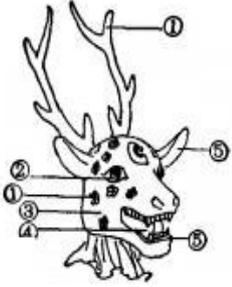
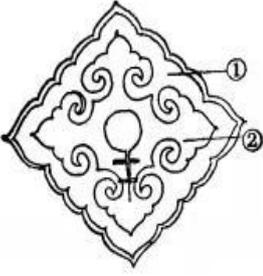
олений решил договориться с царем людей, который убивал много оленей на охоте. Они договорились о том, что олени станут каждый день посылать одного из своих собратьев во дворец. Когда наступил черед беременной лани, она попросила у короля оленей отсрочки на несколько дней, чтобы родить своего олененка. Король оленей сам отправился во дворец. Когда царь людей узнал о его жертве, ему стало очень стыдно, и он запретил охоту на оленей в своем королевстве. Таким образом, люди и олени стали жить в мире.

Другая буддийская легенда гласит о том, что когда Будда впервые провернул колесо своего учения проповедью о Четырех благородных истинах, то на опушку леса вышли два оленя, чтобы услышать это наставление. Поэтому на крышах буддийских монастырей традиционно устанавливают круг дхармы, а по его сторонам – две фигуры лежащих молодых оленей²⁴⁰.

Сцена бога-оленя в мистерии цаме – это сольный танец, отличающийся сложной исполнительской техникой. Танцоры обычно одеты в длинные халаты с широкими рукавами, на их лице – маски оленя, а движения достаточно интенсивны. В монгольском цаме Бог-олень облачен в монгольский халат золотого цвета, на его плечах – темно-зеленая накидка (см. Рисунок 23, а также Приложение Б, Рисунок 15). Его реквизитом является веревка с узлами и нож с односторонним лезвием (см. Рисунок 21). Он носит желтую маску оленя (см. Рисунок 22).

Перед тем, как бог-олень выходит на сцену, несколько монахов держат в руках хадак, чтобы встретить и поприветствовать его. Когда он входит в пространство круга, то прыгает на одной ноге и поворачивается вправо. После серии активных прыжков исполнитель выполняет серию сложных движений. Например, движение головой вправо-влево, раскачивание верхней частью корпуса, наклоны вперед и назад, что позволяет исполнителю в полной мере проявить свое мастерство. Все это требует от него прочного освоения танцевальных навыков в воплощении данного образа.

²⁴⁰ Хэ Юньмин. Исследование по переводу тех же Священных писаний из «Собрания Священных Писаний шести степеней». Хунаньский педагогический университет. 2007. С. 70.

		
<p><i>Рисунок 21. Бог-олень</i></p>	<p><i>Рисунок 22. Желтая маска Бога-оленя</i></p>	<p><i>Рисунок 23. Тонкая накидка на плечи</i></p>
<p>① белый ② Золотой ③ желтый ④ черный ⑤ красный</p> <p>① Золотой ② Зеленый или желтый. Коричневый, золотой</p> <p>Полное собрание китайского национального народного танца. Том «Внутренняя Монголия». Художники: Лю Юньи, Лу Ваньюань.</p>		

В процессе танца исполнитель держит в правой руке меч, которым делает рубящие движения, символизируя бой с врагами буддизма. Опустив руки на пояс, актер, поднимает носки и наступает на них, будто раздавливая ногами всех демонов. Наконец, он подходит к столу с разложенными скульптурами линкэ, становится на колени и разрубает скульптурки на пять частей, затем раскидывает эти части рогами в разные стороны²⁴¹.

Подобное разбрасывание частей линк в пяти направлениях называется «уничтожением линкэ». Так, бог-олень прокалывает своими рогами врага, разрубает его мечом, разбрасывая их плоть вправо и влево, поклоняясь земле и небу, затем омывает окровавленные руки. Подобные действия исполнителя, воплощающего образ благородного и бесстрашного бога-оленя, выразительно демонстрируют исключительную смелость и храбрость образа в уничтожении нечистой силы, а также глубокое почтение по отношению к предкам, небу и земле.

²⁴¹ Ту Я. К вопросу о монгольских обычаях поклонения оленю // Вестник Университета национальностей Внутренней Монголии. Социальные науки. 2020. № 1. С. 17.

Таким образом, танец бога-оленья в религиозной мистерии сам основан на накопленных представлениях и глубинном понимании священности, неприкосновенности и непоколебимости образа оленя в понимании народа, к которому люди испытывают естественное для буддистов сострадание и любовь.

Тесная связь оленя с генеалогическими преданиями. В истории монгол всегда существовали легенды о том, что их предки появились от волков и оленей. Некоторые кланы полагали, что их прародителем был волк или олень. Некоторые этнические группы организовывали браки по принципу объединения «тотема волка» и «тотема оленя» – это явление было характерно, например, представителям древних монгольских племен цюаньжунов.

Кроме того, соответствующие легенды и предания были весьма распространены среди монгольских кочевников. Например, в таких преданиях, как «Урил Чагане Буган» и «Двадцатичетырехрогий пятнистый олень» рассказывается, как охотники, убивавшие этих прекрасных животных, впоследствии раскаиваются и умирают. Это свидетельствует о том, что уже в древности люди почитали оленей. Защита этих животных, поклонение им как тотемному животному, а не охота на них стала национальным культурным обычаем.

Олень как животное долгожитель. Одна из причин почитания оленей заключалась в том, что монголы верили в то, что олени живут долго и что олени не умирали от старости, а превращались в деревья. Существует монгольская легенда о том, как в старости олень стал деревом. Представление о том, что олени – долгоживущие животные, зафиксирована в тексте древней монгольской летописи «Сокровенное сказание монголов». «Когда Чингисхан повел генералов на охоту, он сказал: “Не убивайте темно-зеленых и белых оленей”»²⁴². Подобное повеление было высказано потому, что у монголов издревле существовала поговорка: «Через тысячелетие становятся темно-зеленым оленем, через пятьсот

²⁴² Бао Лигао. Происхождение и золотой век ханства. Хух-Хото: Издательство Внутренней Монголии, 1989. С. 66.

лет – белым оленем»²⁴³. Следовательно, темно-зеленый окрас означал тысячелетний возраст животного.

Оленьи рога как лестница на небо. Существуют два объяснения представления о том, что рога оленя – это лестница, по которой можно подняться на небеса. Во-первых, в «Краткой истории монгольского шаманизма» Далай-ламы указано, что на шапку шамана специально крепили железные «прутья» в виде рогов²⁴⁴. Если на шапке было восемь или двадцать четыре ответвления рогов, то шаман считался особо даровитым. Душа умершего могла подниматься на небо по этим рогам на голове шамана.

Во-вторых, древнее представление о том, что оленьи рога – это лестница, по которым можно подняться на небеса, связано с похоронным обрядом. Достаточно привести в пример древние оленные камни, которые устанавливались на месте захоронений. Это древнее представление, связанное с оленьими рогами как лестницей для достижения небес сохранилось у части современных монголов. В восточной части Внутренней Монголии издавна существовал обычай хоронить умерших, придавая их тела земле, в отличие от традиционного воздушного погребения столь распространенного в других частях Внутренней Монголии. Согласно монгольской традиции, если в семье умирал старый член семьи, то запрещалось говорить, что он «умер». Вместо этого следовало говорить «состарился», дабы проявить уважение к нему.

Похороны простых людей на востоке Монголии были достаточно скромными. Им не устраивали залов с телом покойного, не приносили жертвы, не носили траур, не сжигали жертвенные деньги, не исполняли музыку, не отправляли извещений о смерти. Весь обряд заключался в приглашении ламы для чтения обрядовых молитв. Обычно при жизни человек оставлял устное указание о том, кому передать домашний скот, а останки его захоронить на родовом

²⁴³ Намуджирама. Двадцативосьмитомный словарь: Монгольский язык. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1988. С. 2972.

²⁴⁴ Цзэ Далай-лама. История монгольского шаманизма. Хайлар: Издательство Внутренней Монголии, 2012. С. 55.

кладбище. Если человек не оставлял предсмертного наставления, то его сын спрашивал ламу-хутукту (перерожденца) о последней воле умершего²⁴⁵.

Перед погребением останков рядом с местом захоронения разжигали костер, рядом с которым помещали еду в виде молочных продуктов (молоко, масло, сыр). После этого пожилые люди брали в руки рога оленя (см. Рисунок 24), читали обрядовые молитвы и испрашивали у Матери-земли²⁴⁶ кусок земли для захоронения умершего.



Рисунок 24. Оленьи рога (Фото автора)

Согласно древним представлениям монголов нельзя было нарушать спокойствие Матери-земли, поскольку от нее зависело состояние обширных пастбищ и всей земной тверди в целом. Монголы очень трепетно относились к природе и многие запреты, связанные поведением человека в природе, копанием земли, рубкой деревьев, загрязнением родников и рек были связаны со стремлением уберечь природу в ее первоизданном виде.

После завершения молитв, молочные продукты сжигали в костре. Затем оленьими рогами на земле рисовали место захоронения усопшего, после чего здоровые молодые люди выкапывали могилу²⁴⁷. Благодаря этому символическому

²⁴⁵ См. Приложение Д. Ван Ли. Интервью с Ламой Дабури Баяр. Внутренняя Монголия, город Тунляо, хошун Агура – Чжэнь; храм Шуанфу. (01.10.2019).

²⁴⁶ Поклонение Матери-земле: по-монгольски земля называется «гагариэрхе». Монгольские пастухи сравнивали небо с Небесным отцом, а землю – с Матерью-землей, чтобы выразить свое благоговение перед небесами и землей.

²⁴⁷ Ван Ли. Интервью с ламой Ван Дан. Внутренняя Монголия, город Тунляо. (02.01.2022). Не опубликовано. Ван Дан – внук знаменитого шамана Ван Тугус Байяла, жившего в Хорчин-Цзоихоуци в конце XIX века. Ван использует при проведении обряда оленьи рога, которые передаются по наследству в их семье.

обряду, умерший обретал возможность в небесный мир с помощью лестницы из оленьих рогов.

Олень как ездовое животное древних божеств и шаманов. В древности монголы считали, что после смерти люди, восседают на оленей и поднимаются в небо. Также среди монгольских народов бытует поверье, что олень является ездовым животным некоторых древних божеств, вошедших в пантеон буддизма. К примеру, в сюжете одного из буддийских произведений о Таре, владыка страны мертвых Эрлик Номун-хан, узнав о том, что ада внезапно опустел от грешников, выходит из своего железного дворца, седлает своего синего оленя, берет в руки свой семидесяти двухсаженный аркан и отправляется к Таре²⁴⁸.

Олень как ездовое животное встречается в китайском типе монгольских изображений Белого старца. В тексте молитвы-воскурения монгольского Мэргэн-гегена, ездовым животным Белого старца также назван олень²⁴⁹. В калмыцком фольклоре бытует древний образец протяжной песни «Отроги Алтая и Хангая» («Алтай Хангай шилнь»). В тексте песни сохранились архетипы добуддийских верований. В ней поется о том, что в долгом и опасном кочевье к берегам Волги, народ находится под защитой своего гения-хранителя Белого старца, едущего на олене²⁵⁰.

Олени считаются ездовыми животными многих шаманов, которые часто вступают в схватку с демоническими персонажами нижнего мира. В таких сражениях олени смело бросаются вперед, послушны хозяину, а их движения комфортны и мягки для ездока²⁵¹. Утверждение о том, что олень – это ездовое животное шаманов было широко распространено. В легенде монголов рода хорчин под названием «Приглашение душ» (Сүнс дуудах) содержится повествование, отражающее представления о взаимосвязи между человеком, духами животных и состоянием души. Согласно преданию, однажды молодая женщина, собирая в лесу хворост, повстречала лису. Очарованная её необычайно

²⁴⁸ Доржпаламын С. Монгоол Ногоон Дара эхийн тууж. Улаанбаатар: ШУА ХЗХ, 2011. С. 349-356.

²⁴⁹ Heissig W. Mongolische volksreligiose und folklorische Texte. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1966. P. 22.

²⁵⁰ Хабунова Е. Э. Калмыцкая свадебная обрядовая поэзия. Элиста: Калм. Книжное изд-во, 1998. С. 109.

²⁵¹ Ван Ли. Интервью с ламой Ван Дан. Внутренняя Монголия, город Тунляо. (02.01.2022). Не опубли.

красивой шерстью, она ударила животное палкой и убила его. Вскоре после этого с женщиной начали происходить странности: она потеряла рассудок и стала есть сырое мясо, утратив связь с окружающим миром.

Обеспокоенные её поведением родственники обратились за помощью к опытному шаману. Проведя ритуальную диагностику, шаман заключил, что душа женщины была изгнана, а в её тело вселился дух лисы. Чтобы спасти пострадавшую, было необходимо изгнать дух животного и вернуть блуждающую душу обратно в тело женщины. Для этого был проведён особый обряд «приглашения души», в рамках которого шаман с помощью песнопений, ударов в бубен и сакральных заклинаний устанавливал связь с духовным миром, чтобы восстановить гармонию между телом и душой. Старый шаман надел длинный халат, повесил на пояс большое бронзовое зеркало, взял в одну руку бубен, обтянутый человеческой кожей на котором была изображена голова оленя с десятью ветвями рогов. Каждая ветвь была острой как меч. Держа в другой руке кость ноги человека²⁵², старый шаман стал камлать, ударяя в бубен и называя себя тысячелетним богом-оленьем. Оседлав оленя, шаман вошел в тело женщины и трижды сразился с лисой. Обида лисицы была слишком велика, и старый шаман был побежден. Когда шаман упал, олень продолжил сражение. Он изгнал лисицу из тела женщины своими острыми рогами. После этого старый шаман омыл кумысом ритуальные принадлежности, чтобы изгнать дух обиженной лисы и умиротворить своего божественного скакуна – оленя. Он вновь стал камлать и сев верхом на оленя, отправился на поиски блуждающей души женщины. Найдя душу, он вернул ее в тело женщины. Таким образом, в монгольском фольклоре существует много легенд и преданий, связанных с представлениями о том, что олень является ездовым животным некоторых божеств и шаманов.

Олень как победитель демонов. Олень имеют особый статус в культуре буддизма, поскольку согласно содержанию некоторых буддийских легенд Будда воплощался в оленя²⁵³. Вышеупомянутая джатака повествует о том, что в одном из

²⁵² Шаманы во Внутренней Монголии используют бедренные и берцовые кости человека.

²⁵³ Эрдэнбаяр У. Причины поклонения монгольских племен оленю // Монголоведение в Китае. 2008. № 6. С. 73.

прошлых рождений Будда был пятицветным оленем, принесшим себя в жертву ради спасения беременной лани. Также известно предание о превращении Будды в девятицветного оленя²⁵⁴, в облике которого он спас тонущего человека. Сюжет этой джатаки нашел свое живописное воплощение на стене пещеры № 257 в Дуньхуане. Популярную джатаку рассказывает нам о чудесной девятицветной лане, которая спасла утопающего человека и попросила его, чтобы он никому не выдал место ее обитания. Однако когда эта лань приснилась царевне, которая пообещала вознаграждение тому, кто сможет найти ее, спасенный ланью человек выдает место ее обитания. Когда пойманная лань поведала об этом, предатель подвергается заслуженному наказанию.

Во многих буддийских храмах можно увидеть скульптурные и живописные изображения оленей. Поэтому появление в мистерии сам образа этого благородного животного, искореняющего демонические силы, вполне логично и оправданно. Под влиянием древних представлений и буддийских нарративов монголы верили в то, что оленьи рога и черепа являются чудодейственными предметами для уничтожения зла. Широко бытуют поверья о том, что оленьи рога помогают изгнать демонов из дома, что раскрашенные оленьи зубы следует вешать на одежду детей и давать им в качестве игрушек, для их защиты от нечистой силы²⁵⁵. Все эти представления обусловлены не только традиционным почитанием оленя, но и верой в то, что такие предметы эффективны в борьбе со злыми духами.

В разных храмах Внутренней Монголии существовали разные художественные особенности воплощения бога-оленя в мистерии сам. Например, в храмах провинции Ордос считается, что олень символизирует мудрость. Поэтому движения исполнителя должны быть быстрыми, ловкими и четкими, что подчеркивает неустранимость и непоколебимость образа оленя в саве. Во время

²⁵⁴ Девятицветный олень: «Жизнеописание короля оленей» – это фреска времен династии Северная Вэй, выполненная в пещере № 257 в Могао в Дуньхуане. Во фреске представлены события, пережитые основателем буддизма Шакьямуни в его предыдущей жизни. В «Жизнеописании короля оленей» указано, что в прошлой жизни Шакьямуни был девятицветным королем оленей. После того, как олень спас тонущего человека, тот человек предал его.

²⁵⁵ Цзэн Гэ. Исследование охотничьей культуры Монголии. Пекин: Издательство национальностей, 2004. С. 119.

исполнения танца от его начала и до конца сцены непрерывно должны совершаться разные движения, что означает непрестанную борьбу оленя с демоническими силами.

Некоторые храмы провинции Шилин-Гол нашли другое творческое решение в воплощении этого образа в цаме. В их цаме олень гордый и неторопливый. Он неторопливо пьет воду из ручья, выбирает самую нежную траву для еды и чувствует себя вольным животным²⁵⁶. Исполнители мастерски передают характерные движения оленя – вертят рогами, топают передней ногой, катаются по траве, стряхивают грязь с тела, раздвигают густые заросли рогами. Обычно ламы мастера цамы при выборе исполнителя танца оленя отдавали предпочтение молодым монахам с танцевальными способностями и хорошей физической подготовкой²⁵⁷.

Монгольская мистерия цам воплощает собой единое религиозное и театрализованное действо. В ней исполняются тантрические ритуальные практики, направленные на достижение гармонии физического и духовного состояния, способствующего очищению сознания от омрачающих факторов, устранению физических и ментальных препятствий. Демонстрация этих тантрических практик в виде театрализованных танцев связана с разным уровнем передачи и восприятия учения, зависевшего от уровня духовной подготовленности людей²⁵⁸.

Монгольский цам сконцентрировала в себе тот объем необходимых знаний, которые признаются всеми членами этнического сообщества. Эти знания не результат индивидуальной фантазии и воображения, они – продукт коллективного сознания этноса, созданный в единстве одних и тех же целостных ритуальных действий²⁵⁹.

²⁵⁶ Эрдэни. Монгольская мистерия цам. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2011. С. 74.

²⁵⁷ Хан Жима. Олень в цаме // Золотой ключик. 1983. № 1. С. 87.

²⁵⁸ Фэн Шуанбай. Исследование танца цам и народного танца жертвоприношений в тибетских монастырях провинции Цинхай. Пекин: Китайская академия искусств, 2003. С. 96-98.

²⁵⁹ Ян Хунвэй. Легенды о буддизме тибетского происхождения и их религиозное значение // Журнал Северо-Западного университета национальностей. 2012. № 7. С. 54-60.

Посредством музыки и танцев, а также игровых элементов цам устанавливается особый контакт между божествами и зрителями. При этом сама атмосфера мистерии вызывала чувство единства всех присутствующих и участвующих в мистерии, что позволяло сформировать некую единую религиозную сопричастность и идентичность. Достигался особый религиозно-культурный эффект, когда нравственные нормы, поведенческие концепции и эстетические ориентации стали демонстрировать экстернализацию религиозных норм. Так мистерия цам стала своеобразным проявлением подобного рода религиозно-культурного явления.

Таким образом, монгольский цам является результатом культурного обмена. Цам распространялся в Монголии на протяжении сотен лет. С одной стороны, это подтверждает, что любая культура, пришедшая извне, после постепенной адаптации к местным культурным условиям и «сплавляется» с местной национальной культурой и становится ее неотъемлемой частью. С другой стороны, органичное единство синкретического содержания цам основано на необходимости трансляции буддийского учения в широких массах в доступной форме²⁶⁰.

Монгольская мистерия цам, возникшая под влиянием шаманизма и тибетского буддизма, это искусство религиозного танца, имеющее совокупность национального характера, историчности и массовости. Как результат длительного взаимодействия монгольской и тибетской культур цам воплощает собой богатые исторические и культурные ценности. С самого начала цам представлял собой танец, исполнявшийся в монастыре, и его мог исполнять в указанное время и в указанном месте только посвященный человек. Его также нельзя исполнять или преподавать по собственному желанию. Однако со временем цам от чисто религиозной церемонии постепенно развился в комплексный вид искусства с фольклорными, развлекательными и массовыми характеристиками. Более того, после того, как тибетский буддизм проник в Монголию, тибетский Цам,

²⁶⁰ Чэнь Жохань. Анализ первобытных элементов колдовства в народном танце Китая (на примере шамана цам и чам) // Художественное образование. 2016. № 7. С. 118.

представлявший собой совокупность сложных элементов, соединился с монгольским шаманизмом и магическими танцами, что дало начало монгольской мистерии цам.

Существуют различные формы распространения религии. Средства распространения тибетского буддизма включают, помимо прочего: проповедь высокодуховных лам, буддийские ритуалы, проводимые в храмах и других святых местах буддизма, а также народные моления и жертвоприношения. Среди множества каналов распространения возник один, объединяющий в себе религию, фольклор и искусство – это цам, который выполняет соответствующую ей историческую миссию в различных регионах буддийского мира.

ГЛАВА 3. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ ИСПОЛНЕНИЯ ЦАМА В МОНГОЛИИ И В БУДДИЙСКИХ РЕГИОНАХ РОССИИ

Буддизм, будучи древнейшей мировой религией, переступил рубеж второй половины третьего тысячелетия своего исторического существования. По традиции мировыми религиями считаются буддизм, христианство и ислам. Однако в некоторых современных религиоведческих традициях в их число стали включать индуизм как религию одной из древнейших цивилизаций, а также источник буддизма, иудаизм как источник христианства и ислама и конфуцианство как религию одной из древнейших цивилизаций.

Известно, что в отличие от двух традиционно считавшихся мировыми религиями христианства и ислама, в буддизме нет идеи Бога творца и управителя всего сущего. Если христианство и ислам как авраамические религии закономерно считаются теоцентрическими учениями, то буддизм по своей сути является антропоцентрическим вероучением. Суть буддийского учения сводится в обращении к человеку, который, согласно догматам буддийского учения, единственный из всех живых существ обладает потенциалом полного освобождения от оков привязанности к земной жизни в сансаре. Даже богам-небожителям, существование которых буддизм признает, для достижения состояния просветленности прежде необходимо обрести рождение человеком. Это фундаментальное положение буддизма стало одной из основных причин его широкого распространения по всему миру. Антропоцентрическая система буддизма продолжает оставаться притягательной идеей для современного общества.

За две с половиной тысячелетия своего исторического существования буддизм вобрал в себя множество элементов различных верований, обрядовых практик и философских идей. Традиционно он делится на два основных направления – Хинаяну («Малую колесницу»), Махаяну («Великую колесницу») и десятки философских и тантрических школ. Однако, как и в случае с мировыми религиями, в некоторых религиоведческих традициях отдельно стали выделять

третье направление буддизма Ваджраяну («Алмазную колесницу»), хотя она исторически является органичной частью Махаяны.

Одни последователи разных направлений и школ буддизма для достижения конечной цели буддийской сотериологии делают упор на духовное самосовершенствование через практику тантры, другие – на долгий путь постижения сутр, третьи – на трудный путь свершения благих деяний. Однако все эти разные методы достижения заветной цели начинаются с одного общего и необходимого для каждого желающего вступить на путь буддийского спасения шага – принятие Прибежища. Только тот, кто принял Прибежище, считается вступившим на путь, указанный Буддой, т. е. буддистом.

Прибежище – это дверь, открывающая дорогу к заветной цели и своеобразный символ буддийской веры, который в отличие от традиций авраамических религий нельзя принять однажды и навсегда. Текст Прибежища представляет собой символ буддийской веры, «потому что он включает в себе перечисление всех основных догматов, на которых зиждется религиозная система буддизма»²⁶¹.

Буддийское Прибежище практикуют каждый день, читая Молитву Прибежища шесть раз в день: трижды в светлое и трижды в темное время суток. Таким практическим образом в буддизме закрепляется метод самодисциплины, с помощью которого контролируются тело, речь и ум.

Следующим этапом продвижения на трудном и долгом пути духовного самосовершенствования является поиск своего Учителя-наставника, без которого невозможно постижение метода и мудрости для реализации буддийской дхармы. Лишь возрадив в своем сознании необходимость практики почитания Учителя-наставника, адепт получает первые наставления – о невечности всего сущего и неизбежности смерти, об истинной природе сансары, о милосердии и сострадании, о законе взаимозависимого происхождения, о пустоте и нирване.

²⁶¹ Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением последнего к народу. СПб.: Императорская Академия наук, 1887. С. 310.

В этих базовых наставлениях заключены основополагающие положения учения Будды. Во всех известных школах и направлениях буддизма существует единое ядро основополагающих ценностей учения, но пути практической реализации учения у них разные. Свой путь достижения конечной цели и у тантрического направления буддизма - Ваджраяны. Главным методом достижения просветления в Ваджраяне является практика тантры.

Медитативная практика чтения мантр, сопровождается глубоким погружением в особое психотехническое состояние, которое позволяет визуализировать тантрические божеств и вступать с ними в непосредственный духовный контакт. Также существует ряд сложных йогических практик и тайных практик, которые доступны лишь посвященному и опытному практику под непосредственным контролем своего Учителя-наставника.

Ваджраяна как тантрическое направление буддизма представляет особый интерес с точки зрения того, что в ее лоне возникло своеобразное религиозное мистериальное действо цам, с характерными танцевальными и музыкальными формами, масками и костюмами. Зародившись в индийском буддизме Ваджраяны, цам стал распространяться вместе с ней в Бутан, Непал и Тибет, затем в Монголию и Джунгарию, в Бурятию и Тыву.

До начала XX в. цам как торжественное религиозное монастырское действо, регулярно совершался в буддийских монастырях этих стран и народов. При этом он не был строго приурочен к определенному дню буддийского календаря. В разных монастырях он совершался согласно установившейся в монастыре традиции. К примеру, в дацанах Бурятии цам проводился в летние праздники, а в Калмыкии он был связан с празднованием буддийского нового года Цаган саром.

Главная цель мистерии заключалась в том, чтобы продемонстрировать мощь и силу буддийских божеств, перед которыми не способны устоять многочисленные злые духи и демоны и защитить от них всех последователей буддизма. Другая защитная функция цама заключается в распространение блага на той местности, где она проводится. Обряд состоит в исполнении ритуальных

танцев в намеченном круге монахами, которые предстают в масках грозных хранителей и защитников буддизма дхармапал и в соответствующих одеяниях.

Традиционно буддийская религиозная мистерия цам всегда существовала только в пределах буддийских монастырей как одна из форм обрядовой практики. В каждом монастыре был свой главный наставник традиции цама (тиб. цамбон) и свой состав масок Дхармапал, костюмов и музыкальных инструментов. Традиция его исполнения хотя и имела особенности, присущие его исполнению в том или ином монастыре, однако основное содержание мистерии всегда оставалось неизменным. Первоначально цам проводился как религиозное действие внутри монастыря: на монастырском дворе или в храме, где его могли видеть лишь посвященные монахи и он был не доступен для простых мирян. Сложное, магическое и мистическое содержание цама было доступно только для тех, кто имел специальное духовное посвящение. Как свидетельствует письменные источники: «Проведением цама руководил цамбон, он учил и давал устные наставления о том, какие движения, полные значения, должны совершать ученики. Непосвященный же человек не видит больше, чем внешнее действие»²⁶².

С течением времени представление цама было перенесено на площадь перед монастырём для всеобщего обозрения. Главный фасад храма стал использоваться как общий фон для театрализованного действия, из главной двери которого появлялись многочисленные костюмированные персонажи цама. Площадь перед храмом, разрисованная концентрическими кругами, в которых двигались по кругу танцующие исполнители ритуала, превращалась на время мистерии в своеобразную мандалу или мистическую диаграмму, символизирующую вселенную.

Исполнение мистерии цам привлекало огромное количество верующих и выполняло двойную функцию: ритуального сакрального действия и красочного театрализованного зрелища, чей сюжет был хорошо известен и понятен исполнителям и зрителям. С помощью языка танца, пантомимы, а в некоторых

²⁶² Цендина А. Д. «История цама в Монголии» — сочинение настоятеля монастыря Гандан габджу Эрдэнипэла // *Oriental Studies*. 2018. Vol. 37. № 3. С. 65.

случаях и диалога исполнителей со зрителями цам повествует о легендарных событиях буддийской истории, о главных божествах и покровителях буддизма, о борьбе между добрыми буддийскими божествами и злыми демонами и духами.

Структура мистерии цам, в разных ее вариантах, состоит из ряда танцевальных и пантомимических сцен, которые могут присутствовать или отсутствовать в зависимости от ее вида: танец читипати (хранителей кладбищ), танец зверей (оленя, яка, льва, птицы Гаруды и т.д.), танец с мечами в исполнении чёрных шляп, танец Дхармапал. Как отдельная самостоятельная сцена в начале и в финале цам существует обряд установки и уничтожения *линга* и сжигания *сора*.

Цам – это своеобразный связующий мост между чистыми мирами просветленных существ и земным миром людей. Поэтому подготовка к его проведению требует тщательных приготовлений. Готовясь к ритуальному действию, участники церемонии оттачивали свое мастерство, повторяя сложные элементы танцев. Традиционно в течение нескольких недель перед исполнением мистерии в монастыре проводились специальные службы, во время которых исполнители цам погружались в глубокую медитацию, отождествляя себя с персонажами мистерии.

Опытные ламы передавали свои знания молодым монахам, имеющим посвящение в тантрийскую практику со сложными ритуалами, магией, заклинаниями. Монахи, исполняющие роли главных персонажей, проходили длительное затворничество, созерцая то божество, в виде которого им предстояло воплотиться в цаме. Обращаясь к нему с молитвами и начитывая его мантры, они визуализировали, как божество входило в их тела и наполняло энергией и магической силой, чтобы затем, через них, облаченных в маску и костюм божества, явить миру и всем живым существам его благословение.

Известно, что цам как обрядовое действие буддизма сформировался в Тибете. Однако корни его тантрических танцев ведут свое происхождение из древней традиции индийских танцев, которые исполнялись в масках и одеждах богов, для осуществления диалога между богами, демонами и обычными людьми. Также существует мнение, что корни этого обрядового мистериального действия

уходят в далекие добуддийские времена, к древним шаманским практикам. Во всяком случае, в цаме отчетливо проглядываются элементы древней охотничьей зоомистерии, о чем свидетельствует наличие танцев масок разных животных и птиц.

В практику храмовой обрядности тибетских школ буддизма мистерия цам была введена в VIII веке индийским учителем Падмасамбхавой, который сам впоследствии стал персонажем этой мистерии. Считается, что великий индийский йогин с помощью ритуальных танцев подчинил древних духов-защитников Тибета и связал их клятвой служить и защищать буддийскую дхарму.

Согласно буддийской традиции, когда в тяжелые времена гонений на буддизм традиция исполнения религиозной мистерии цам была утрачена, она была чудесным образом явлена первому настоятелю тибетского монастыря Дзонкар Чоде (основан в 1270 г.) ламе Чопелу Сангпо. Находясь в глубоком медитативном погружении, он узрел, как один за другим явились перед ним просветленные будды в сопровождении грозных защитников в коронах, увенчанных черепами. Эти грозные дхармапалы исполняли таинственный танец, каждое движение которого неведомым образом отпечаталось в памяти Чопела Сангпо. Он отчетливо запомнил каждый жест руки и каждое движение тел и ног величественных божеств, неистовые прыжки и стремительные повороты скелетов-читипати, цвет взмывающего ввысь треугольного флага сенапати, блеск железного трезубца в руках богини Чамунди. Он сохранил в памяти низкие звуки труб, пронзительную мелодию ганлина и бой барабанов и литавров, заполнивших вокруг. Вскоре он решил воссоздать чудесным образом явленную ему мистирию, обучив своих братьев забытым танцам просветленных будд. С тех пор мистерия цам получила новое рождение и регулярно стала исполняться в этом монастыре.

Вслед за Тибетом цам получил свое распространение в Монголии и Джунгарии. Школа Гелуг вводила в своих монастырях разные виды обрядовых танцев в масках и даже с диалогами. К примеру, «Цам Миларайбы», «Цам Эрлика». Именно эти виды цамы впоследствии были переняты из Монголии

монастырями Бурятии во второй половине XIX века. Традиция исполнения цам существовала и в монастырях Тувы и Калмыкии.

Для буддистов цам – это выражение благоговейного почтения защитникам буддийского учения Дхармапалам за защиту и опеку, которой они окружают людей. Это также ритуал утверждения счастья и благополучия всех живых существ земли. Цам устраняет страдания и дарит людям умиротворение. Поэтому исполнение мистерии цам преследовало несколько целей. В разных буддийских монастырях акцент делался на разные аспекты буддийского учения, но вместе с тем в каждом исполнении присутствовали общие установки. Прежде всего, показать людям присутствие в сансаре могущественных буддийских божеств. Затем утратить и усмирить врагов веры, угрожающих буддийской дхарме. Явить миру величие и торжество учения Будды, дарующего людям истинный путь к просветлению и, наконец, научить человека осознанно подготовиться к особому посмертному состоянию.

Вышеуказанные цели мистерии, усмирение зла на земле и дарование благополучия людям, символически реализуется в форме особого пантомимического действия. До начала мистерии цам в буддийском храме монахи создают два ритуальных предмета *линка* и *сор*. Их делают из теста и проводят особую монастырскую службу, посвященную почитанию всех дхармапал и молитвенному обращению к ним с просьбой сокрушить все существующие препятствия для реализации буддийской дхармы.

Линка представляет собой человеческую фигурку, изготовленную из теста. Она символизирует враждебную буддизму демоническую силу. Во время службы *линка* читается молитва, в которой звучат призывы убить врага, принесшего зло Трем драгоценностям буддизма (Будде, Дхарме и Общине)²⁶³.

Сор – это особый вид жертвенного подношения Дхармапалам. Его изготавливают из теста в виде высокой и полой ярко раскрашенной пирамидки, украшенной резными фигурками цветов, кружков и языков пламени. Его вершина

²⁶³ Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением последнего к народу. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887. С. 381.

и каждый угол увенчиваются человеческими черепами, также приготовленными из теста. В середину *sora* втыкается стрела, украшенная хадаками²⁶⁴.

Оба эти ритуальных предмета выносятся из храма во время вступительной сцены цама в середину круга и устанавливаются в специально подготовленное место. Считается, что во время исполнения ритуальных танцев масок цама, с помощью ритуальных движений исполнителей они аккумулируют в себя всю отрицательную энергию (клеши). Во время исполнения финального танца *линга*, рассекаются на части, а *sor* затем выносят и сжигают в большом костре, сооруженном за пределами монастыря. Исполнители и зрители цама испытывают сильные эмоциональные переживания и своеобразное психологическое облегчение после уничтожения *линга* и сжигания *sora*.

По утверждению буддийских лам, во время исполнения цама происходит очищение от зла не только окружающего пространства, но и сознания всех исполнителей и наблюдавших за исполнением мистерии. Созерцание мистерии цама отвлекает человека от привычки обыденного пребывания в повседневной действительности и меняет его отношение к жизни. Для зрителей и исполнителей, цама – это средство обретения пути к просветлению и духовная подготовка к своему посмертному существованию.

Начиная с XVII века, исполнение ритуальной мистерии цама стало регулярным религиозным действием в Бурятии, Туве и в Калмыкии. Однако последовавшие в начале XX века исторические события привели к долгим годам гонения на деятельность всех религиозных направлений, разрушение буддийских храмов и исправлению религиозных служб, в том числе и практике цама. Традиция ее исполнения была утрачена на долгие годы. Она стала возрождаться только в начале XXI века. Сегодня в Туве, Бурятии и Калмыкии идёт восстановление потерянных знаний и традиций, для чего приглашаются тибетские ламы высокого посвящения из Индии. В самом Тибете буддизм в целом и традиции исполнения цама в частности переживают трудные времена.

²⁶⁴ Там же. С. 382.

3.1. Цам в Монголии

Монгольская религиозная мистерия цам («чам») берет свое начало в тибетской традиции исполнения цама. Переосмысление тибетского цама монголами происходило на основе своей культуры, что не могло не сказаться на его содержании.

По поводу появления цама в Монголии существуют две точки зрения. Согласно одной из них, монгольский цам был создан Мэргэн-гэгэн Лубсамдамбижалцаном (1717–1766) – настоятелем монастыря Мэргэн в области Урат, духовным учеником знаменитого проповедника буддизма ойратского Нейджи-тойна (1557–1653)²⁶⁵. Он известен как переводчик, составитель и автор исторических, дидактических и грамматических работ, сочинений по медицине, астрологии и создатель монгольской мистерии цам.

Его труды, написанные на монгольском языке, были изданы в виде собрания сочинений (сумбумов), между 1780 и 1783 гг. в Пекине под названием «Сто тысяч поучений Вачир дхара Мэргэн даянчи-ламы» («*Včir dhara mergen diyancī blam-ayin gegen-ü gbum jarliy kemegdekü orusiba*»). В четвертом томе этого собрания находится сочинение под названием «Алмазные четки, повествующие об установлении цама в монастыре Мэргэн» («*Mergen süme-yin gčamun üy-e jerge-yi kerkijü bayičayaqu almas erike kemekü orusiba*»)²⁶⁶. В ней подробно описана последовательность выхода действующих персонажей цама, какие действия они выполняют, каково их значение. Подробно описан порядок музыкального сопровождения каждой сцены цама.

Согласно устной традиции, когда Мэргэн-гэгэн отправился в Тибет, то в ходе частых бесед и консультаций с тибетскими мастерами он глубоко изучил содержание цама. Однажды, когда он присутствовал при исполнении мистерии в тибетском монастыре, монахи натянули перед ним занавес, закрывавший обзор наполовину. Мэргэн-гэгэн мог видеть лишь ноги танцующих исполнителей цама.

²⁶⁵ Галару Баяр. Чам на монгольском языке, созданный Мэргэн-Гэгэн Лубсамдамбижалцаном // Общественные науки. 1990. № 5. С. 120.

²⁶⁶ Аюшеева М. В. Мэргэн-гэгэн Лубсамдамбижалцан и его письменное наследие. Улан-Удэ: Изд-во ФГБОУ ВО «Бурятская государственная сельскохозяйственная академия им. В. Р. Филиппова», 2015. С. 3.

Однако, вернувшись в свой монастырь, он сумел восстановить цам на основе увиденного действия. Взяв за образец тибетскую традицию исполнения, он качественно преобразил характер танцев и музыку цама. Так была создана первая монастырская мистерия цам в Монголии, заложившая основу для его исполнения в других монастырях²⁶⁷.

Позднее на основе этого цама были созданы и другие монгольские мистерии, среди которых наибольшую известность получил «Цам Лунной кукушки». Выдающийся монгольский поэт Д. Равджа (1803–1856) побывавший во Внутренней Монголии и увидевший в храме Мэргэн три знаменитые мистерии «Цам Майтреи», «Цам Миларепы» и «Цам Лунной кукушки», вдохновился на создание первой монгольской театральной драмы под названием «Лунная кукушка»²⁶⁸. Согласно другой версии впервые цам в Монголии был исполнен в 1787 г. на территории монастыря Эрдэни-Дзу²⁶⁹.

В сочинении настоятеля монастыря Гандан Габджу Эрдэнипэла «История цама в Монголии» об этом написано так: «Номчи-цорджи Дагвадарджа из монастыря Эрдэни-дзу установил отношения учителя и ученика с тибетским ламой, умзадом, аграмбой Рабданом, жившим в Их-Хурэ, и решил в своем монастыре устроить цам. В 1786 г. он обратился к Четвертому Джебдзундамбахутухте и получил на это разрешение. Тогда он пригласил этого умзада, аграмбу Рабдана в монастырь Эрдэни-дзу, сделал его учителем цама и под его руководством в 1787 г. устроил первое исполнение цама»²⁷⁰. По словам автора, данное представление, которое было создано на основе тибетского канона, включало семьдесят персонажей. Позднее были созданы другие цамы, в которые были включены другие маски из других монгольских монастырей. Однако как

²⁶⁷ Наренбагу У. Очерк монголоведческих исследований. Хух-Хото: Издательство культуры Внутренней Монголии. 1991. С. 195.

²⁶⁸ Дамдинсурэн Ц. Сто образцов монгольской литературы. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии. 1980. С. 1364.

²⁶⁹ Нямбу Х. История монгольской одежды // Историко-этнографическое исследование. Монгол хувцасны түүх. Түүх, угсаатны зүйн шинжилгээ, Улаанбаатар, 2002. С. 144–146.

²⁷⁰ Цендина А. Д. «История цама в Монголии» — сочинение настоятеля монастыря Гандан габджу Эрдэнипэла // Oriental Studies. 2018. Vol. 37. № 3. С. 64.

пишет автор, «какие это были персонажи, из какого монастыря и какие маски были позаимствованы, точных данных я не обнаружил»²⁷¹.

Габджу Эрдэнипэл (1877–1960) – один из последних представителей монгольской традиционной учености. В своем сочинении он дает подробное описание и характеристику цама как мистерии и как религиозного действия. Упомянув о возникновении цама в Тибете, он подчеркивает, что Падмасабхава использовал в своих тантрических обрядах одеяние и ритуальные предметы, соответствовавшие буддийскому учению о тантрических практиках. «После того как [некто] овладеет практикой медитации, т. е. вызыванием и разрушением бурхана-идама, и достигнет в ней мастерства, он получит силу направлять ветер по артериям и двигать [в соответствии с этим] ногами и руками. Кроме этого, сказано, что тарничи-йогачарий, совершая четыре [магические] действия, должен надевать соответствующие одежды и держать [в руках] нужные предметы»²⁷².

Интересно отметить, что в сочинении Габджу Эрдэнипэла наблюдается выделение тех элементов содержания монгольского цама, которые характеризуют его уже как свою отличную от тибетского цама традицию. Так он пишет, что в монастыре Их-Хурэ при создании мистерии соединили цам тибетского монастыря Даши-Лхунпо и Намджил-дацана. Прибавили к нему маски сабдаков четырех гор с головами свиньи, гаруди, синего старика. Также двух львов, человека с головой птицы, двух багатуров, одного тарничи охранителя снегов и дождей.

Руководство процессом исполнения мистерии цам традиционно осуществлялось наставником – цамбоном, который не только обучал исполнителей технике движений, но и разъяснял их сакральный смысл, интерпретируя значения ритуальных жестов, поз и танцевальных элементов. Для непосвящённого наблюдателя внешняя сторона действия зачастую остаётся единственно доступной, в то время как внутренняя семантика ритуала ускользает от понимания.

²⁷¹ Там же. С. 65.

²⁷² Там же. С. 63.

Как отмечает источник, анализируемая форма монгольского цама практиковалась дважды в год: в зимний и летний периоды. При этом летнее представление отличалось полнотой обрядовой структуры, тогда как зимнее исполнялось в сокращённой форме. Однако, несмотря на разницу в объёме, целевые установки и ритуальные функции обеих версий оставались идентичными.

По толкованию Габджу Эрдэнипэла, хореографическая основа мистерии строится вокруг четырёх ключевых типов воздействий, направленных на трансформацию внешних и внутренних сил: успокоение, подавление, подчинение враждебных энергий и распространение благоприятной энергии. Через танец дхармапал осуществляется символическое поражение разрушительных и враждебных по отношению к буддийскому учению сущностей. Некоторые движения олицетворяют выстрел стрелы, удар трезубцем или укол пикой, другие – магическое пригвождение демонов, нейтрализацию злокачественных влияний с четырёх сторон света и разрушение их иллюзорных сфер существования. В ряде хореографических композиций визуализируется процесс подготовки пути для шествия главных защитников учения – Чойджинов, в других – проявляется их умиротворённое движение, символизирующее равновесие и контроль над стихиями.

Содержание и темп танцевальной части мистерии предполагает определённую градацию: танцы делятся на быстрые и медленные. Основные персонажи, обладающие особым духовным статусом, совершают плавные и неторопливые движения, подчёркивающие их величие. Второстепенные фигуры, сопровождающие центральных персонажей, напротив, характеризуются динамичной пластикой. Вся танцевальная система цама структурирована в соответствии с четырьмя основными воздействиями тантры: умиротворяющим, гневным, умиряющим и приумножающим. Умиротворяющее действие выражается в мягких, гармоничных жестах; гневное – внешне яростное, но обусловленное сострадательной мотивацией бодхичитты; умиряющее связано с передачей силы или посвящения от гуру к ученику; приумножающее – с увеличением духовных заслуг и продлением жизни.

Отдельную задачу в рамках мистерии, по мнению Габджу Эрдэнипэла, представляет художественное воплощение образа персонажа. Исполнитель должен двигаться с грацией и экспрессией: развевающиеся рукава и подолы его одежды должны напоминать крылья гаруды в полёте, походка – напоминать поступь льва, потрясающего гривой, а стремительный манёвр – походку тигра перед прыжком. В процессе танца движения рук и ног сопровождаются поворотом взгляда в противоположную сторону: при движении вправо – взгляд влево, при движении влево – взгляд вправо; при поступательном движении вперёд – направление взгляда остаётся строго прямым. Артистическое исполнение включает также передачу эмоциональных состояний: гнева, страдания, скорби и боли, что требует от исполнителя высокого уровня телесной выразительности.

Все эти выразительные средства, как подчёркивает Габджу Эрдэнипэл, в разных школах и традициях цама сохраняются в своей базовой форме и воспринимаются как универсальные каноны исполнения. Тот, кто облачается в костюм и маску ритуального персонажа, обязан не только воспроизводить внешние движения, но и вживаться в образ, отождествляя себя с духовной сущностью, которую он воплощает. Исполнитель должен произносить соответствующие дхарани (священные формулы), а также следовать внутреннему смыслу ритуального танца, превращая каждое движение в акт сакрального проявления. Кроме двух вышеуказанных письменных свидетельств об истории появления цама в Монголии и его особенностях существуют и другие источники. Путешественники и исследователи конца XIX – начала XX вв. в своих записках отмечали некоторые особенности монгольского танца цам. К примеру, российский монголовед А.М. Позднеев в своей фундаментальной работе «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением последнего к народу» (1887 г.) приводит ценные свидетельства об особенностях, цели и порядке исполнения мистерии цам в монгольских монастырях. Характеризуя монгольский цам как представление из «пантомимических плясок божеств», причисляемых к разряду гневных защитников буддизма, А. М. Позднеев, ссылаясь на рассказы лам, указывает на его

мистическое происхождение: «Божества представляются здесь в том виде, в каком являлись они в сновидениях буддийским ламам и в созерцаниях даянчи»²⁷³.

Относительно цели исполнения цама, автор приводит два мнения. По словам монгольских лам, мистерия цам исполняется в целях того, чтобы «явив врагам веры и добродетели ясное присутствие на земле божества, отвратить всех этих злонамеренных существ от последователей веры будды». В монгольских письменных источниках, в частности *сумбуме* (сборнике молитв) одного из монгольских лам Цаган-даянчи, о целях проведения цама написано следующее: «Существа, вступившие на путь таинственных тарни и спасающие свой дух от уз *нисваниша*, кроме изучений начинаний (*egüsgel*) и окончаний (*tögüsgel*) должны очистить свои порочные деяния; а для сего должны изучить поклонения (*mörgül*), круговращения (*ergül*) и цам, так как все это весьма способствует к очищению нечистоты и порочности. Учреждение цама внешнею пляскою уничтожает шумнусов, а внутреннею жертвою радуется будд десяти сторон»²⁷⁴.

А.М. Позднеев отмечает, что существует два вида цама, проводимых в монгольских монастырях. Основной цам, когда его проведение составляет отдельное религиозное представление и прикладной цам, когда его исполняют в рамках другого большого богослужения, например празднования круговращения Майтрейи. При этом он пишет, что «есть много различных положений о цаме, хотя все они одинаковы по сущности и различие их заключается главным образом в порядке выхода и пляски того или другого божества, времени принесения той или другой жертвы и проч.»²⁷⁵

Исходя из приведенных А.М. Позднеевым сведений, можно реконструировать порядок исполнения цама в конце XIX века в монгольских монастырях. Однако, прежде всего, следует отметить, что цам является лишь частью большого торжественного молебна, проводимого в монастыре. Цам не

²⁷³ Позднеев А. М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением последнего к народу. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887. С. 392.

²⁷⁴ Там же. С. 392.

²⁷⁵ Там же. С. 392.

имеет отдельного собственного начала, он органично включается в общий процесс торжественной храмовой службы, которая начинается в пять утра обычным молебном, длящимся в течение двух часов. После перерыва, следующий молебен начинается в 10 часов с чтения молитв гневной форме бодхисаттвы Манджушри, идаму и дхармапале Ямантаке. Молебен завершается вынесением жертвенного *сора* во двор храма, где уже подготовлена площадка для исполнения цама, в виде концентрических кругов, символизирующих модель вселенной – мандалу. В центре этого освященного и очищенного пространства находится специальный столик под балдахином для жертвенного *сора*, вокруг которого исполняется цам.

С момента установки *сора* на предназначенное ему место начинается вступительные сцены цама в следующем порядке:

1. Под звуки ганлина на площадку выходят первые персонажи представления – две маски читипати (духи-скелеты, хокимои) и маска ворона. Роль Читипати охранять жертвенный *сор* от назойливой вороны, которая хочет его похитить. Ритуальный танец читипати, по мнению А.М. Позднеева, совершается в энергичном темпе. Они совершают разные движения всем телом, перебрасываются своими палками, перебегают то направо, то налево от *сора*, обегают его несколько раз и в итоге становятся по обе стороны балдахина, под которым находится *сор*. В своем танце два скелета читипати, как бы превращают пространство исполнения цама в кладбище, на котором собираются все злые силы.

2. Затем под звуки ганлина появляются маски ацзары (символизируют обычных людей, жителей Индии) с мечами и исполняют свой танец у дверей храма. Считается, что ацзары являются существами обретшими знание Четырех благородных истин, изложенных Буддой во время первого поворота колеса учения. Их дальнейшая роль в мистерии сводится к почтительной встрече основных персонажей цама, разбрасыванием перед ними цветов, или разбрызгиванием крови. Они также наблюдают за тем, чтобы зрители не переступали круг исполнения цама.

3. За ними также под звуки ганлина появляется маска Царя Чакравартина с супругой и сыном.

4. Затем под звуки раковины (монг. дунг) выходит великий милостынедатель Хашин-хан с шестью сыновьями.

Вышеупомянутые персонажи не входят в основной состав танцующих божеств цама. Их роль заключается в создании массовой обстановки цама и выражения почтения при появлении основных персонажей цама.

5. Танцы основной части цама начинаются с выхода на площадку первой пары устрашающих масок почжutow (всего их в цаме восемь), которые представляют членов свиты грозного хозяина смерти Чойджила (Эрлик-хана). Они появляются под троекратный удар цанга и звуки ганлина. Их танец состоит из тяжелых скачков, подпрыгиваний, приседаний и многочисленных поворотов. Вслед за ними попарно появляются остальные маски почжutow и исполняют свои медленные медитативные танцы.

6. После девятикратных ударов цанга и звуков ганлина в круг цама выходят маска коровы (манхи) и – маска изюбра (бугу). Эти животные являются старшими спутниками владыки мертвых Чойджила. Считается, что они могут с помощью тайной силы менять свои движения и подавлять демонические силы самым жестоким образом.

7. Вслед за ними начинает свой танец грозный защитник дхармы Ваджрапани (Очир-вани). Ацзары встречают его разбрызгиванием перед ним крови.

8. Далее следует танец маски черноликого Гонбо (шестирукий Махакала), которого ацзары встречают посыпанием цветов.

9. Затем выходит маска Палден Лхамо. Это гневное женское божество является одной из восьми основных дхармапал тибетского буддизма и одной из центральных фигур цама. Она оберегает от злых духов, исцеляет от всех болезней и является хранительницей тайн жизни и смерти. Демоны болезней, демоны кладбищ и плотоядные демоны подчинены её воле, поэтому её имя стараются не упоминать вслух.

10. Вслед за Палден Лхамо в цаме появляются два ее воплощения – Львиноголовая дакини Сэндама (Симхамукха) и макароголовая дакини (Макаравактра). Обе дакини являются символами могучей защиты.

11. Бесперывный ряд танцев докшитов сменяется танцем маски добродушного бога богатства Куверы (Намсарай). В правой руке он держит знамя победы, а в левой – мангуста, который извергает драгоценные камни. Его обычно изображается с восемью благоприятными символами буддизма – золотыми рыбками, морской раковиной, драгоценной вазой, цветком лотоса, колесом дхармы, знаменем победы, вечным узлом и зонтом. Эти символы всегда присутствуют во всех буддийских монастырях.

12. Далее следует танец маски белолицего Гонгора (шестирукого Белого Махакалы), божества богатства и процветания. Он является гневной формой бодхисаттвы сострадания Авалокитешвары. В данной форме он демонстрирует сострадательную активность, преодолевающую препятствия и привлекающую позитивные воздействия.

13. Далее в круг цамы вступает маска грозного бога войны Джамсарана (Бегцзе) в сопровождении восьми спутников (дитоков), вооруженных острыми мечами. Танец бога войны – медленная, торжественная и в тоже время грозная поступь непобедимой силы. Он – ревностный защитник и грозный воитель в защиту буддизма.

14. Один из запоминающихся и любимых персонажей цамы – Белый старец (Цаган эбуген). Этот древний культ был ассимилирован буддизмом и получил новый импульс в своей новой ипостаси защитника учения и усмирителя всех духов-хозяев земли и воды. Белый старец в народном восприятии – это властитель, обладающий волшебством благодеяния и счастливой жизни.

15. Затем следует танец Черных шляп (шанаков), головной убор которых, по одним данным, представляет сферу условного существования, т. е. саму сансару. По другим объяснениям, это символика «трех миров»: бесформенного мира, мира форм некоторых высших божественных сфер и мира желаний.

16. Заключает цам танец маски хозяина страны смерти Чойджила с рогатой синей бычьей головой.

По окончанию танца Чойджил остается в середине круга. В это время монахи начинают чтение молитвы и из храма выносят *линка*. Под чтение молитвы в круг выходит маска Чжамсарана со своими меченосцами и начинает свой танец вокруг *линка*. При произнесении монахами слов молитвы: «Этого врага, принесшего зло Трем драгоценностям, поругавшего своего ламу, ненавидявшего к вере, доставлявшего страдания одушевленным существам, нарушившего свои обеты, ударь, убей!» – разрубают *линка* на части.

Затем в круг цама выходят все персонажи и исполняют общий танец. Во время этого танца монахи начинают читать другую молитву и выносят *сор* за пределы монастыря и сжигают его в костре. После их возвращения ускоряется музыка и темп общего танца. Двигаясь по кругу, исполнители поодиночке уходят с круга выступления. Сначала уходит Чойджил, за ним Чжамсаран и так далее, пока в круге цама не останется последняя маска Черной шляпы. Его танцем завершается ритуальная мистерия цам.

Таким образом, краткое описание цама, сделанное А.М. Позднеевым, позволяет выделить в составе цама некоторые персонажи, монгольское происхождение которых не вызывает сомнения. Во-первых, это Белый старец (Цаган Убугун), один из самых почитаемых монгольскими буддистами божеств местного культа. В тексте «Сутры Белого старца» он описывается как белобородый старец в белом одеянии, держащий посох с головой дракона. В культовых текстах буддизма он неизменно именуется эпитетом «Покоритель и усмиритель духов-хозяев земли и воды». Его узнаваемый облик, сформулированный текстовой традицией и культовой живописью буддизма, послужил основой для его маски в мистерии цам.

Среди персонажей мистерии цам, имеющих монгольское происхождение, особое место занимает маска Чакравартин-хана – собирательный образ, олицетворяющий исторических правителей Монголии, сыгравших ключевую роль в становлении и распространении буддизма на монгольских землях. Этот

персонаж символизирует идею сакральной власти, соединённой с духовным покровительством и поддержкой буддийского учения.

Исторической основой для данного образа служат фигуры монгольских владык, придавших религиозной политике своего времени выразительно буддийскую направленность. Так, император Хубилай, будучи одним из наиболее влиятельных представителей династии Юань, пожаловал почётный титул наставника своему духовному советнику – гушри Пакба-ламе, что стало важным актом институционализации буддизма в имперском контексте. Не менее значимой является встреча монгольского правителя Алтан-хана с представителем школы Гелук – Содном-Жамцо, в ходе которой состоялся взаимный обмен титулами и дарами, наделёнными глубоким символическим смыслом. Содном-Жамцо был удостоен титула «Далай-лама» и получил государственную печать с изображением дракона, тогда как Алтан-хану был дарован титул «Чакравартина» – «всеенского монарха», «царя Закона», что подчёркивало его миссию как мирского покровителя буддийской дхармы.

В этом контексте персонаж Чакравартин-хана в мистерии цам не только отсылает к конкретным историческим фигурам, но и воплощает идею сакрального союза светской и духовной власти, где правитель предстает как воплощение справедливого и дхармичного правления, утверждающего гармонию и порядок в мире согласно буддийским принципам. Понятие “чакравартин” в буддизме означает идеального правителя страны и мира. Он гарант благополучия живых существ, гармоничного соединения мирской и религиозной власти на земле. Согласно буддийской традиции, рождение чакравартина сопровождается такими же чудесными явлениями, что и рождение будд.

Третьим местным персонажем монгольского цам является маска Хашин-хана и его сыновей. Считается, что основой этого образа в цаме послужила жизнь и деяния известного ойратского правителя Гуши-хана. В 1637 г. он прибыл со своим войском в Тибет по приглашению Далай-ламы V. Выступив на стороне Далай-ламы против светских правителей Тибета и иерархов красношапочной школы, он одержал победу и вручил светскую и религиозную власть в руки

Далай-ламе V. За свои деяния Гуши-хан был провозглашен в Тибете Царем веры (Дхарма-раджей).

Все эти местные герои мистерии являются как выражением почтения популярному культу прошлого верования, так и данью уважения деяниям великих исторических личностей. Вполне естественно, что они не входят в число основных персонажей мистерии. Сама их роль в сюжете цам минимальна и располагаются они вне круга для ритуальных танцев.

Таким образом, на протяжении нескольких столетий вплоть до середины 1920-х гг. цам исполнялся примерно в четверти из порядка 1100 монастырей Монголии. С установлением социалистического режима в стране и вплоть до его падения в конце XX столетия религиозная жизнь в монгольском обществе практически свелась к своему минимальному существованию. В настоящее время, после возрождения религии, традицию исполнения цам удалось восстановить только в трех монастырях.

С 2002 г. цам стал исполняться в главном монастыре Дашчойлин в столице страны Улан-Баторе. Затем в 2005 г. он был возрожден в монастыре Амарбаясгалант в Сэлэнгинском аймаке и в неполном виде был исполнен тогда же в монастыре Дашчойнхорлин аймака Булган²⁷⁶. Возрождение такого сложного тантрического действия как цам, имело огромное значение в деле возрождении монгольского буддизма.

3.2. Цам в Бурятии

Начиная с XVIII в. буддизм становится значимым фактором в социально-экономической и культурной жизни бурятского народа. Его распространение в регионе проходило в несколько этапов. Первый этап был связан с появлением в Забайкалье монгольских и тибетских монахов, которые в результате обострения монгольско-джунгарских отношений были вынуждены искать убежища в бурятских кочевьях. Собственно с этого времени буддизм начинает свое активное распространение среди разных этнических групп бурятского народа.

²⁷⁶ Zsuzsa Majer and Krisztina Teleki. Reviving the Cam Dance Tradition in Mongolia. Traditional Mongolian Culture II. Eötvös Loránd University, Department of Inner Asian Studies. 2014. P. 13.

К середине XVIII в. буддизм широко распространился в Бурятии и мирно сосуществовал с традиционной бытовой обрядностью народа. Постепенно буддизм ассимилировал древние народные верования и во второй половине XIX в. начался этап активного принятия догматических основ нового вероучения²⁷⁷. В 1741 г. указом императрицы Елизаветы буддизм был признан «разрешенным вероисповеданием» и с тех пор этот год считается в Бурятии официальной датой признания буддизма в России. В 1764 г. русскими властями в звании главного Пандито Хамбо-ламы бурятского народа был утвержден Д.-Д. Заяев. Его резиденцией стал Гусиноозерский дацан, ставший со временем буддийским центром Бурятии.

Строительство дацанов, развитие монастырского образования, широкое внедрение буддийских обрядов в повседневный быт населения вызвали потребность в буддийских текстах и обрядниках, культовом инвентаре, скульптурных и живописных изображений буддийских божеств. В связи с этим в бурятских монастырях начинается развитие книгопечатания, танкописи, обработки металла и дерева. Одной из важных составляющих монастырских религиозных обрядов была мистерия цам, которая ежегодно проводилась в крупнейших дацанах. Считается, что в Бурятии распространение получили два вида цамы: традиционная мистерия грозных Дхармапал и цам Калачакры, который в отличие от первого, непосредственно связан с ритуалом построения песочной мандалы.

Мандала представляет собой сложный символический образ вселенной в виде двумерного рисунка на танкха или в виде рельефной модели, сделанной из цветного песка, металла, камня, дерева. Калачакра (букв. Колесо времени) многозначный термин в буддизме Вадраяны. Одно из его значений относится к тантрическому божеству-покровителю или *йидаму*, который является центральным образом учения Калачакра-тантры. Согласно традиции Ваджраяны, Калачакра-тантра была дарована Буддой вскоре после того как он достиг

²⁷⁷ Герасимова К. М. О проблемах исследования традиционной культуры бурят // Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии. Новосибирск: Наука. 1980. С. 5.

просветления. Центральной доктриной этого учения является понятие единства бытия, которое предполагает взаимозависимое единство человека и вселенной как микро и макрокосма. По мнению исследователей, согласно учения Калачакра-тантры, «все внешние явления и процессы взаимосвязаны с телом и психикой человека, поэтому, изменяя себя, человек изменяет мир»²⁷⁸.

Калачакра-мандала – это построенная из цветного песка символическая модель мироздания в виде четырех встроенных друг в друга квадрата, окольцованных несколькими кругами. Первый внешний круг называется магическим и представляет защитный пояс в виде ярких языков пламени. Второй круг называется неразрушимым или ваджрным, поскольку состоит из изображений ваджр. Третий круг представляет стену из священного слога “ом” и четырех изображений Колеса учения. В каждый квадрат соответственно сторонам света ведут четыре входа, которые охраняются гневными божествами-защитниками.

Четыре квадрата символизирует Четыре тела будды: Дхармакаю (Тело Ума), Самбхогакаю (Тело Блаженства), Нирманакаю (Тело Эманации), Свабхавакаю (Тело Таковости). Считается, что каждый, кто достигнет состояния будды, станет обладателем этих взаимозависимых и нераздельных друг от друга состояний. Существует аналогия для понимания этого положения. Дхармакаю – пространство, Самбхогакаю – Луна, а Нирманакаю – отражение Луны в воде. Не может быть луны без пространства, не может быть её отражения независимо от самой луны. Осознание их взаимозависимости и нераздельности есть пустотность сознания, которое полностью свободно от омрачений и в котором полностью развиты все благие качества и есть Свабхавакаю.

В центре Калачакра-мандалы находится дворец божества-покровителя. Считается, что с началом ритуала в мандалу входит *йидам* со всей своей многочисленной свитой и незримо присутствует рядом с теми, кто исполняет цам и с теми, кто присутствует во время его исполнения. Соответственно, цам

²⁷⁸ Мьяль Л. Э. Калачакра // Мифологический словарь. Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 272.

Калачакры есть ритуальное подношение в виде тантрического танца *йидаму*, который пребывает в мандале вместе с многочисленной свитой таких же просветленных существ.

Количество участников цама Калачакры значительно меньше, чем в цаме Дхармапал. Участники не надевают масок, но у них особые головные уборы, символизирующие Три тела будды (Трикайя). Первый вид головного убора представляет корону из пяти дхьяни-будд, символизирующих видимый образ невидимого тела (Дхармакаю и Нирманакаю) просветленных будд. Второй вид представляет расшитый золотом черный обруч с пятью небольшими черепами по верху, символизирующими все тех же пять дхьяни-будд (Самбхогакайя).

Свисающая с обруча черная бахрома закрывает лоб исполнителей до самых глаз. Вверху бахрома собирается в прическу будд – ушнишу (высокий пучок на макушке головы). По бокам бахрома, заплетенная в две косы, свисает на длину локтя, параллельно им свешиваются две ленты. Третий тип головного убора представляет корону с помещенными на ней первыми санскритскими буквами имен пяти дхьяни-будд (Дхармакайя).

Исполнение танца в цаме Калачакры сопровождается чтением тайных дхарани-мантр. Каждое движение в танце символизирует совершение подношения божествам мандалы. Все участники цама обладают определенной степенью посвящения, позволяющего совершить медитативное вхождение в мандалу. Не имеющий посвящения не может войти в нее, поскольку неподготовленное тело и ум не выдержат огонь энергии Калачакры. Постепенно проходя защитные круги и преодолевая врата, охраняемые гневными защитниками, посвященные достигают разные уровни Тел будды. Некоторым избранным удается достичь дворца *йидама*.

Таким образом, исполнители танца цама Калачакры погружаются в состояние измененного сознания. Все составные элементы мистерии: музыка, рецитация дхарани-мантр, ритмичное движение, – настраивают исполнителей на вхождение в глубокое медитативное состояние. Такое состояние коллективного измененного сознания не могло не оказывать своего влияния на присутствующих.

Другая отличительная особенность цам Калачакры заключается в том, что в нем доминирует идея женского начала. Поэтому подношение *йидаму* Калачакры совершают женские божества, роли которых исполняют мужчины. Отсюда особая пластика движений и особый акцент на движения рук. В цаме Калачакры на первый план выходят мудры – символические жесты рук.

Почти все мудры, имеют вариации, но все они объединяются тем, что их смысл был понятен как исполнителям танца, так и зрителям. К примеру, правая рука поднята вверх, ладонь с вытянутыми пальцами, поднята до уровня плеча и раскрыта вовне. Это *абхайя* – мудра защиты и дарования бесстрашия. В мудре *витарка*, что значит «аргумент», рука согнута, указательный или безымянный палец касается большого, остальные три пальца вытянуты вверх. *Варада*, мудра милосердия или даяния даров. В ней рука свисает, все пальцы вытянуты вниз, ладонь полностью раскрыта вовне.

Цам Калачакры, в котором сравнительно небольшом числе участников, длился два часа. Цам Дхармапал, состоял из большого количества участников и длился гораздо дольше. Танцы цамы Калачакры отличаются от танцев цамы Дхармапал. Спокойные танцы, исполняемые чаще всего стилизованными движениями рук, называют *гар*. Поэтому танец Калачакры называют Калачакра *гар*, так как его исполняют в спокойной манере с использованием особых *мудр*. Гневные энергичные танцы, построенные на движении ног, называют цам. Поэтому энергичные танцы в масках, изображающих гневные божества, в основном, попадают в категорию цам. Как цам Калачакры, так и цам Дхармапал своими общими корнями уходят к древним временам мастеров буддизма Ваджраяны, которые совершали подношения просветленным буддам в тантрическом танце, облачившись в специальные одеяния.

Известно, что цам Дхармапал впервые был исполнен в Гусиноозерском дацане в 1877 г. после получения разрешения от Министерства внутренних дел Российской империи. Для его подготовки и проведения бурятские ламы использовали практические руководства, где описывались танцы, их значение и мистические дхарани-мантры, которые должны читаться исполнителями цамы.

Руководили процессом подготовки мистерии ламы высокого посвящения, они же были ответственными за постановку танцев²⁷⁹.

Представление мистерии изначально было закрытым ритуальным действием. Со временем она стала доступна для простых людей, что не могло не сказаться на ее содержании, которое стало наполняться элементами народных зрелищ. Площадкой представления был двор дацана, очерченный кругами с четко выделенным центром. За несколько месяцев до исполнения цама начинались репетиции священных танцев. Накануне действия в храме готовился *линка* и происходило освящение *сора*.

Оркестр цама состоял из монастырских музыкальных инструментов: ганлина, больших труб (ухэр бурэ), медных тарелочек цан, колокольчиков (хэнгэриг) и др. В оркестре было задействовано около пятидесяти человек. Персонажи цама состояли из групп животных (ворон, буйвол, олень, тигр, лев, медведь), гневных докшитов, божеств низшего ранга и людей (монахи-созерцатели, Хашин-хан с сыновьями).

Мистерия начиналась с выноса из храма *сора* и *линка* и их воодружения на столик под балдахином в центре круга. Затем под музыку оркестра выходили исполнители. Первыми на площадку выходили священные животные Як (Бык, Буйвол) и Олень. Также на площадке появлялись *читипати* (хохимой) – владыки кладбищ, в виде человеческих скелетов. Маски выходили по одной, попарно или группами. В такт музыке, темп и ритм которой постоянно менялся, они кружились, двигались назад и вперед по кругу, исполняя свой ритуальный танец. Действо завершалось танцем владыки мертвых Чойджила. После этого начиналось чтение молитвы и танец грозных божеств, которые рассекали *линка*. Затем монахи, читая молитвы, выносили *сор* за монастырскую ограду и сжигают его на костре.

Традиция исполнения цама в Бурятии просуществовала до конца 1920-х гг. В 1927 г. был снят документальный фильм «К берегам Тихого океана». В нем

²⁷⁹ В Бурятии провели масштабный и красочный буддистский обряд – Мистерия Цам. URL: <https://bgtrk.ru/news/religiya/223097/> (дата обращения: 28.10.2022).

содержатся уникальные кадры исполнения цама в бурятском дацане²⁸⁰. Непростая история бурятского народа прошедшего столетия, отношение к буддизму в советское время привели к утрате многих религиозных традиций, в том числе и традицию исполнения цама. Красочная обрядовая форма буддийского цама осознавалась как национальная ценность, которую следовало возрождать. Это удалось осуществить только в начале нового тысячелетия. В сентябре 2022 г. в Улан-Удэнском дацане на Верхней Березовке был проведен буддийский ритуал – мистерия цам «Чойжал Сахюсан».

Традицию проведения мистерии цам в полном соответствии с буддийским канонами с благословения Пандито Хамбо ламы Дамбы Аюшеева восстановили ламы Дуйнхор дацана, который был открыт в 1997 г. при поддержке прибывшего в Бурятию из Индии по приглашению Хамбо ламы, мастера тантры Агван Жамцо Багши.

3.3. Цам в Тыве

Буддизм на территорию современной Республики Тыва и Республики Алтай, по предположению исследователей, впервые проник в глубокой древности в эпоху Тюркского и Уйгурского каганатов. Известно, что чжоусский император в 576 г. повелел перевести на тюркский язык буддийскую «Нирвана-сутру». Вторично предки современных тувинцев и алтайцев столкнулись с буддизмом в XIII в. Статус официальный религии буддизм обретает только в XVIII веке²⁸¹.

В традиции тувинского буддизма значительную роль сыграло влияние монгольской религиозной школы. На протяжении длительного времени тувинские ламы получали духовное образование преимущественно в монастырях Монголии, а все тувинские монастырские учреждения (хурэ) находились в административной и духовной зависимости от главы монгольской буддийской иерархии. Активное развитие ламаизма на территории Тувы началось лишь с момента систематического прибытия тибетских и монгольских лам, приглашённых по

²⁸⁰ Бурят-Монгольская правда. № 197. 2 сентября 1927. URL: <https://arslanmaker.livejournal.com/12260.html> (дата обращения: 27.10.2022).

²⁸¹ История Тувы. Т. 1. 2-е изд., перераб. и доп. Под общей ред. С. И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола. Новосибирск: Наука, 2001. С. 77.

инициативе Амбын-нойона Ламажапа, а также других местных правителей кожуунов. Основной целью их приглашения было содействие в основании монастырей, организации крупных и малых богослужений, а также проведение важнейших религиозных праздников, что способствовало укоренению буддийской традиции в регионе. Во второй половине XVIII века в Южной и Центральной Тыве начинают возводиться стационарные деревянные и глиняные буддийские монастыри (хурээ), наряду с которыми продолжали существовать и кочевые кибиточные хурээ. Каждое хурээ возглавлялось камба-ламой, в подчинении которого находились остальные монахи и члены совета камбы, состоявшего из наиболее авторитетных лам.

Буддизм в Тыве один из наиболее ярких примеров его сосуществования с традиционным верованием тувинцев – шаманизмом. Исследователи отмечают, что какого-то жесткого противостояния не было. Буддизм наслаивался на традиционные религиозные представления и видоизменял их, но не стремился к его искоренению. В юрте тувинского кочевника рядом с домашним алтарем с изображениями будд, можно было увидеть висящие шаманские обереги. Некоторые культовые праздники проводились при совместном участии буддийских лам и шаманов. Прослеживалось это и при обряде похорон. Как отмечают исследователи, «каждый тувинец молится буддийским богам. Но древнее язычество остается таким же живым, каким оно было до того, как солнце учения Будды согрело души тувинцев. Они сегодня самые стойкие язычники»²⁸².

От традиционной добуддийской веры на территории Тывы сохранились каменные насыпи «ова», место поклонения духам-хозяевам рек, гор, перевалов и др. Буддийские монахи взяли на себя обязанность упорядочить тексты древних молитв, которые читались на этих сакральных местах и вставили в эти древние тексты имена буддийских божеств.

В главных тувинских хурээ проводились торжественные храмовые службы в праздничные дни – буддийского нового года (шага), день поминовения Цзонкапы (чула), круговращение Майтрейи (Майдыр эргилдези). Одним из зрелищных и

²⁸² Mänchen-Helfen O. Reise ins asiatische Tuwa. Berlin: Der Bücherkreis. P. 90.

ярких мероприятий монастырской жизни было проведение ритуальной мистерии цам. В начале XX в. большие религиозные праздники Цам и Майдыр проводились в самых крупных монастырях Тывы. Известно, что и в других хурээ исполняли мистерию цам.

Цам в Тыве проводился строго по канонам, принятым в Тибете. Однако, подробных сведений о том, какие это были цамы, количество персонажей в них не сохранилось. Тем не менее, мы можем с уверенностью утверждать, что традиция цамы продолжала свое существование в тувинских монастырях вплоть до 1944 г., когда Тыва была включена в состав СССР.

Описание тувинской мистерии цам оставил нам в своих записках австрийский и американский историк, профессор, доктор философии Отто Менхен-Хелфен (1894–1969). Он был специалистом в области археологии, антропологии, синологии и истории искусства. Путешествовал по Монголии, Непалу и Афганистану. Некоторое время работал в Москве. В 1929 г. попал в число членов сибирской экспедиции, которая побывала в Тыве. По результатам этой экспедиции им была опубликована статья, а в 1931 г. книга «Путешествие в азиатскую Туву» («Reise ins asiatische Tuwa») ²⁸³.

В ней он отмечает, что буддизм в Тыве «сделал так много компромиссов с древней народной верой, что трудно определить, что в ламаистской религиозной практике все еще остается буддийским, если не брать в расчет механически заученные, бессвязно произносимые тибетские молитвы» ²⁸⁴.

О. Менхен-Хелфен отмечает одно характерное для монашеских общин Монголии, Бурятии и Тывы явление, которое касается нарушения одного из основных монашеских обетов – целибата. Это явление продолжает сохраняться и сегодня в монашеских общинах этих народов.

Необходимость реформации в религиозной жизни и колонизация края русскими переселенцами привела к тому, что весной 1904 г., во время русско-японской войны, на Алтае и той части Тывы, которая граничит с ней, произошло

²⁸³ Mänchen-Helfen O. Reise ins asiatische Tuwa. Berlin: Der Bücherkreis. 170 p.

²⁸⁴ Там же. С. 93.

историческое событие в долине Теренг, куда съехались тысячи верующих. Алтайский проповедник Чет Челпанов провозгласил наступление эры новой веры – бурханизма (ак буркан). По легенде к нему явился всадник на белом коне и дал ему наставления. Людям больше нельзя есть животных, приносить их в жертву. Они должны уничтожить все оружие и весь порох. Почитать только высших добрых богов, бурханов. Движение бурханизма было жестоко подавлено русскими властями, а ее лидер заключен в тюрьму.

Небольшой очерк под названием «*Maskentanz*» в книге О. Менхен-Хелфена посвящен исполнению в тувинском монастыре мистерии цам. Представление происходило летом 1929 г. Посмотреть на это религиозное действо пришло много мужчин и женщин в праздничных одеждах, красиво расшитых шелковых халатах. Судя по описанию, это огромная процессия совершила обход монастыря, по четырем сторонам которого были сооружены четырех временных алтаря с выставленными на них фигурками будд балдахины, над которыми держали монахи. Автор очерка пишет, что у этих алтарей процессия делала остановки для поклонения, а ламы в красных тогах, с четками в одной руке и кадилом в другой, пели свои молитвы.

О. Менхен-Хелфен не дает подробного описания мистерии. Из его отрывочных описаний можно понять, что исполнение цам происходило на фоне огромного пятнадцатиметрового изображения Будды, подвешенного на деревянном помосте, на небольшой площади перед хурээ-мандале. Зрители стояли по кругу.

В мистерии помимо основных масок Дхармапал участвовали маски животных – лев, черный бык и слон. Исполнители танцев животных импровизировали, пугая детей. При этом автор подчеркивает, что «маски композиционно передавали отчётливые признаки своего происхождения. У них были бороды индийских демонов-духов и не монгольские черты лица»²⁸⁵.

О. Менхен-Хелфен отмечает, что в мистерии была одна странная

²⁸⁵ Менхен-Хелфен О. Путешествие в Азиатскую Туву // Шойгу С. К. Тыва дептер. Танну-Тувинская Народная Республика (1921–1944). Т. VI. С. 295.

пантомимическая сцена, в исполнении двух мальчиков. Они были одеты в красные облегающие брюки, их маски были сделаны из мягкой коричневой кожи с большими париками из белых волос. Выбежав на середину круга, они сели на стулья и притворились спящими. Один из них проснулся, с удивлением увидел, что кто-то сидит рядом с ним. Он вырвал несколько белых волосков, поднял их и, покачав головой, подбросил в воздух. Другой в это время проснулся, и они стали спорить, потрясая друг перед другом кулаками. Все это исполнялось резкими движениями и без слов. Затем они снова сели и как бы поменялись ролями. Затем оба исполнителя встали и, быстро кружась, пустились в пляс по линии круга, нарисованного известью, под звуки раковины и длинных медных труб (бурэ).

Подобные короткие сценки, которые разыгрывались молодыми ламами в перерывах основного действия цама, вызывали интерес у присутствующих. Одна из самых популярных сцен у простых людей была связана с их любимым персонажем Белым старцем. Такие сценки привлекали зрителей знакомыми сюжетами, комическими ситуациями и искусством импровизации молодых лам²⁸⁶. О. Менхен-Хелфен пишет, что было очевидно, что в этих сценках разыгрывалась пантомима, смысл которой заключался в магическом действии и, что исполнители воспроизводили ее очень точно. Цель проведения цама, по словам тувинских монахов, заключалась в его традиционном исполнении ради благополучия всех живых существ в будущем году.

Таким образом, буддийская культура оказала значительное влияние на формирование нового культурного облика традиционного тувинского общества, обогатив его многочисленными элементами материального и нематериального характера. В общественную жизнь региона были привнесены такие формы, как храмовая архитектура, религиозная живопись (включая тханки), книгопечатание, монастырские библиотеки и новый тип музыкального сопровождения, связанный с ритуальной практикой. Помимо выполнения религиозных функций, буддийские монастыри также выступали в качестве центров просвещения и медицины,

²⁸⁶ Ховалыг Д. Синкретизм шаманизма и буддизма в тувинской обрядовой практике. URL: <https://svart-ulfr.livejournal.com/149226.html> (дата обращения: 10.10.2022).

предоставляя населению доступ к элементарному образованию и традиционному лечению.

Собранные историко-культурные данные позволяют с уверенностью утверждать, что традиция исполнения мистерии цам сохранялась в тувинских монастырях вплоть до 1944 года – момента официального вхождения Тувы в состав СССР. С этого времени начался продолжительный период систематической антирелигиозной кампании, в рамках которой буддизм подвергался репрессиям и вытеснению из публичной сферы, что привело к утрате значительной части религиозного наследия, включая практику цам. Возрождение традиционного вероисповедание началось лишь в конце XX в., когда в стране начались преобразования, а затем последовал распад Советского союза. В 1990 г. после долгого перерыва был избран новый глава буддистов Тувы. Существенным импульсом для возрождения буддийской традиции в Туве стало посещение республики Его Святейшеством Далай-ламой XIV в сентябре 1992 года. Это событие имело не только символическое, но и практическое значение, положив начало активной фазе восстановления буддийской религиозной и культурной жизни в регионе. В республике началось строительство субурганов и храмов, возобновились регулярные буддийские богослужения, что свидетельствовало о возвращении буддизма в общественное и духовное пространство тувинского народа. Кроме того, тувинские монахи получили возможность проходить обучение в тибетских монастырях, расположенных в Индии, что стало важным условием для возрождения местной религиозной элиты и передачи подлинной традиции тибетского буддизма новым поколениям практиков.

Буддийская мистерия цам представляет уникальный сплав обрядового танца, монастырской музыки, культового искусства масок и костюма с этнокультурными особенностями. В связи с этим монгольский исследователь С. Батнасангийн отмечает: «Как ни далека была буддийская мистерия цам с её мистическим смыслом от реальностей жизни, всё же зрелищная сторона

обогащала эстетическое мышление и зрительский опыт монголов»²⁸⁷. Это в полном мере можно сказать и в отношении бурят, тувинцев и калмыков.

Интересно, что маски цама становятся частью современной национальной культуры буддийских народов России. К примеру, стали появляться танцевальные концертные номера с масками. В современной культурной жизни Тувы успешно реализуется такая форма выступления духового оркестра, как сочетание «концерта на плацу» с театрализованным представлением масок мистерии Цам, в котором наряду с обычными оркестровыми инструментами используются храмовые (бурээ и шанг). Начиная с 1998 г. шествие масок цама стало традицией открытия фестиваля живой музыки «Устуу-Хурээ», вдохновленного идеей восстановления развалин буддийского храма в г. Чадане. С этим своеобразным номером Тувинский духовой оркестр выступает по стране и в ближнем зарубежье, участвуя в тех или иных мероприятиях (Абакан, Орел, Новосибирск, Екатеринбург, Астана, Москва, Рига, Каунас)²⁸⁸.

В июле 2003 г. в Тыве тибетские ламы монастыря Гьюдмед в Индии исполнили ритуальную мистерию цам во время построения песочной мандалы «Калачакра». Это было первое после долгого перерыва исполнение мистерии цам на тувинской земле²⁸⁹. Эта часть обрядовой практики еще нуждается в восстановлении. Пока монашеская община Тувы находится в стадии своего возрождения и не имеет возможностей самостоятельно восстановить традицию исполнения цама.

3.4. Цам в Калмыкии

Среди монгольских народов Российской Федерации калмыки (ойраты) выделяются не только тем, что они раньше других стали исповедовать тибетский буддизм, но, и тем, что они активно влияли на религиозно-политические

²⁸⁷ Батнасангийн С. Мистериально-эпические истоки монгольского театра // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. № 69. С. 24.

²⁸⁸ Ондар И. О. Карелина Е. К. Буддизм в культуре и искусстве Тувы (на примере мистерии цам) // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. № 7 (38). С. 134.

²⁸⁹ Сундуй Д. М.-О. Хореографическая пластика в буддийско-ламаистских мистериях цам // В мире науки и искусства. Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 9 (40). С. 66.

процессы, которые происходили в самом Тибете. В академических кругах высказываются разные точки зрения относительно того, когда тибетский буддизм проник к ойратам. По одной версии буддизм стал официальной религией в Джунгарии в 1616 г.²⁹⁰, по другой версии в 1615 г.²⁹¹

Судя по некоторым историческим событиям, уже к середине XVI в. буддизм утвердился в среде правящей элиты ойратов. В конце XVI в. последовало его активное распространение в широких слоях населения. За сто лет до признания в 1741 г. императрицей Елизаветой бурятского буддизма «разрешенным вероисповеданием», он официально был признан государственным вероисповеданием калмыков в законах «Великого Уложения», принятого во время монголо-ойратского съезда 1640 г.

Законы «Великого Уложения» – это результат только одного из поздних по времени съездов, на котором была предпринята очередная попытка урегулировать монголо-ойратские отношения. Многие статьи этого Уложения, в том числе и те, которые относились к правовому статусу буддизма, были лишь повторением давно существующих положений в Джунгарском ханстве.

За несколько десятилетий до монголо-ойратского съезда 1640 г., часть ойратов, которые стали известны как калмыки, откочевав из Джунгарии, осела в междуречье Волги и Яика (Урала), где образовала свое государственное образование – Калмыцкое ханство. В сложившейся ситуации, когда этнос оказался в окружении чужих по языку, религии и культуре народов, утверждение на новых землях осуществлялось не только силой оружия, но и религиозными ритуалами. В прикаспийских степях появились кочевые монастыри, в которых проводилась буддийские службы и обряды.

Почти одновременно с калмыками из Джунгарии в Тибет откочевала другая группа ойратов. Предводитель этой части ойратов-хошеутов Гуши-хан выступил в поддержку Далай-ламы V в его противостоянии с другими буддийскими школами. Тибетский историк Сумба-кханбо Ешей Бальджор пишет, что в 1637 г. Гуши-хан

²⁹⁰ Златкин И. Я. История Джунгарского ханства. 1635–1758. М.: Наука. 1983. С. 102.

²⁹¹ Ма Жуянь, Ма Дачжэн. Сборник по истории ойратов монголов. Синин: Цинхайское народное издательство. 1984. С. 20.

прибыл в Куку-Нор, разгромил всех, кто был враждебно настроен к религии Цзонкапы, подчинил своей власти Цзан и Кам, удостоился титула Дхарма-раджа (Царь учения) и стал царем Тибета²⁹².

Таким образом, русским властям в лице калмыков пришлось столкнуться не только с хорошо организованным в военном отношении обществом, но и этносом, который был носителем неведомого в регионе языка, незнакомой письменности, писаного права и исповедовавшим неведомую им религию – буддизм.

В отличие от бурятских и тувинских лам, калмыцкие монахи не имели тесных связей с буддийскими монастырями Монголии. Они традиционно получали образование в буддийских монастырях Тибета. В монашеской общине калмыцких кочевых монастырей на Волге всегда были и тибетские монахи. Калмыцкое монашество в отличие от монгольских, бурятских и тувинских лам строго соблюдало целибат. Еще одна особенность калмыцкой буддийской церкви заключалась в том, что в ней не получил развития институт перерожденцев (хутукту). Иерархическая верхушка калмыцкой монашеской общины складывалась из калмыцких лам, удостоившихся высоких ученых званий в знаменитых тибетских монастырях.

В поле исторических исследований нет подтверждающих документов о том, что в кочевых монастырях Калмыцкого ханства проводилась ритуальная мистерия цам. Однако в сложившихся исторических обстоятельствах, когда калмыки оказались в окружении «чужих» народов, не имевших с ними общего ни по языку, ни по культуре, ни по религиозным вероисповеданиям, практика ритуальной мистерии цам была просто насущной необходимостью. Поэтому, не смотря на отсутствие документальных свидетельств, можно смело предположить, что такие мистерии имели место быть.

Известно, что до 1771 г. на территории калмыцких кочевий не возводились культовые сооружения и стационарные поселения, в то время как в Джунгарии они активно велось строительство храмов. Вплоть до падения в 1758 г.

²⁹² Пагсам-Джонсан: История и хронология Тибета. Перевод с тиб. языка, предисловие, комментарий Р. Е. Пубаева. Новосибирск: Наука, СО РАН, 1991. С. 129.

Джунгарского ханства, калмыки поддерживали с бывшим отечеством тесные отношения. От династийных браков и совместных военных компаний до свободного перемещения монахов по огромной территории – от Волги до Джунгарии и Тибета. Для калмыцкого буддизма это было время самых плодотворных контактов с Тибетом²⁹³, поскольку границ между Тибетом и Джунгарией не существовало. Осевшие в Тибете ойраты-хошеуты стали успешным подспорьем в преодолении долгого пути и языкового барьера для простых паломников.

Середина XVII в. – это время расцвета буддизма в Джунгарском ханстве. В 1648 г. утверждается новый алфавит национального «ясного письма», начинается активная деятельность по переводу с тибетского языка на ойратский язык свода основных буддийских сутр и шастр. За сравнительно небольшой промежуток времени духовному лидеру ойратов, создателю национального алфавита и литературного языка, главе ойратского буддизма, рабджамбе Зая-пандите и его ученикам удалось перевести более 150 произведений разного вида и жанра.

Наличие в государстве ойратов большой прослойки буддийской общины монахов и учителей высокого ранга является гарантией того, что в религиозной практике сохранялась разнообразная традиция, в том числе и ритуальная мистерия цам. Имеется достаточно подробное описание одного из представлений цам, которое проводилось в январе 1723 г. в преддверии празднования Нового года по буддийскому календарю в ставке правителя Джунгарского ханства.

Посланник русского царя капитан И. Унковский провел больше года в ставке джунгарского правителя Хунтайджи Цэван Рабдана (1663–1727). Во время пребывания там ему довелось побывать на двух больших религиозных празднествах. Одно из них проходило в преддверии празднования буддийского Нового года (Цаган сара), где он увидел представление цам, которое длилось около пяти часов. «Января 24-го дня 1723 года при Урге контайшиной имела быть процессия, а по закону или обыкновению их пред новым годом, по калмыцки

²⁹³ Бакаева Э. П. Буддизм в Калмыкии: основные этапы истории // Буддизм в России. 2009. № 42. С. 12.

называется Цаган Сара (или белый месяц), а действие имело быть через ламов (попов)»²⁹⁴.

Напомним, что действие происходит в кочевой ставке, а потому привычного монастыря и монастырского двора на котором традиционно присходит действо здесь быть не могло. В поле был поставлен большой шатер, «и при выходе из него завесами китайскими четверугольно завешено было, а перд оным учреждена была площадка круглая, на которой по земле назначены были краской ступени, и на той площадке калмыцкие ламы (или попы) плясали»²⁹⁵.

Судя по сведениям И. Унковского, проведение цама в кочевых условиях и ряд других обстоятельств, связанных со сложившейся на момент проведения ритуала ситуацией, вносили в распорядок и содержание цама определенные изменения и новшества. По всей видимости, вместо традиционного выноса *сора* (Унковский называет ее пирамидой) из храма, с запада к шатру шла парадная процессия, в которой кроме лам, оркестра, участвовали служивая знать и пешие воины, вооруженные копьями, саблями и пищалями. Впереди процессии шли молодые послушники, которые несли шесть больших знамен. За ними ламы несли пирамиду (*сор*), большие и малые трубы, бубны и цимбалы. Судя по описанию, процессия состояла из нескольких сотен человек. Обойдя шатер, они стали по обеим сторонам и начали читать молитву и кланяться пирамиде.

И. Унковский пишет, что посмотреть на это зрелище собралось огромное количество простых людей, «на верблюдах сидели, для высоты, человек по пять или шесть, позади пеших, ...для смотра онай процессии и плясания, действующего от ламов, которое у всех идолопоклонников пред новым годом обыкновенно бывает и за свято почитается»²⁹⁶.

Далее И. Унковский описывает последовательность «плясание от лам» в «накрытых лицах (яко в машкарате)». Судя по его описанию, первая сцена – это

²⁹⁴ Посольство к зюнгарскому Хун-тайчжи Цэван Рабтану капитана от артиллерии Ивана Унковского и путевой журнал его за 1722–1724 годы. Документы, изданные с предисловием и примечаниями Н. И. Веселовского. СПб.: Типография В. Киришбаума, 1887. С. 199.

²⁹⁵ Там же. С. 199.

²⁹⁶ Посольство к зюнгарскому Хун-тайчжи Цэван Рабтану капитана от артиллерии Ивана Унковского и путевой журнал его за 1722–1724 годы. Документы, изданные с предисловием и примечаниями Н. И. Веселовского. СПб.: Типография В. Киришбаума, 1887. С. 200.

танец масок читипати (духи-скелеты). «Вышли из шатра на площадку 2 человека в накрытых лицах (яко в маскараде), плясали на той площадке по размеченным ступеням, по игре в медные блюда и бубны, и, плясав несколько минут, вошли в шатер. Потом другие два, вышедши из шатра, также плясали. И таким образом 5 пар выходя, плясали»²⁹⁷.

Затем по описанию И. Унковского, судя по всему, следует танец черных шляп, в котором он отмечает характер танца. «Вышел из того шатра 1 человек в другом одеянии, в шляпе и незакрытое имел лицо, плясал на площадке; а по его плясанию или такте били в бряцала или медные блюда и в бубны. Сей около 10 минут легко поскакивал, иногда тихо, иногда же скоро. Потом другой к нему вышел в таком же одеянии, и оба плясали. Паки два вышли и плясать начали, а первые 2 стали по край площадки на большей циркуференции. И тако в означенном одеянии, выходя из шатра, 11 пар плясав, становились вокруг площадки; потом все 22 человека, плясали довольно, и стали на те же места по-прежнему»²⁹⁸.

При общем сходстве с известным нам описаниями цама у монголов здесь явно идет речь о несколько другом виде цама, который практиковался у ойратов. Лишь в третьей сцене в описании И. Унковского появляются две персонажа в маске коровы и изюбра из свиты Хозяина смерти. Здесь же появляется маска, видимо, Белого старца. В описании этой сцены есть одна важная деталь, которая раскрывает основное назначение ритуальных танцев цама, как подношения для Дхармапал: «Ибо по закону своему уверяются, якобы всякая вещь движением своим богу, которому они веруют, молитву приносит»²⁹⁹.

«Вышли из того шатра 2 человека, у оных закрытые лица, на шапках по два рога быть имело – у одного коровьи, у другого как у козы дикой, у первого в руке булава. Оные посреди площадки тихо похаживали и поплясывали и стали в середине. Потом вышли из шатра 2 человека в таком же одеянии и лица закрытые, токмо без рогов, и, плясав, становились вокруг около рогатых двух, а внутри

²⁹⁷ Там же. С. 200.

²⁹⁸ Там же. С. 200.

²⁹⁹ Там же. С. 201.

первых 22 человека. И так выходя, оных плясунов в закрытых лицах выходили из шатра и плясали 5 пар; а всех было помянутых плясунов 34 человека. Да сверх оных в маскарадном же платье, двое, как скороходы с палками бегали. Еще один яко старик с кадилницей ходил. Вышеозначенные плясуны каждый у себя имел в одной руке платок, в другой четки, и во время плясания ими взмахивали (ибо по закону своему уверяются, якобы всякая вещь движением своим богу, которому они веруют, молитву приносят)»³⁰⁰.

Самое интересный момент в ойратском цаме – это сцена уничтожения *линка*. При этом она не разрубается на части как в монгольской и тибетской версии цамы, а уничтожается в огне взрывом пороха. «Посреди упомянутой площадки разостлали ковер, и нечто на нем как святое положили; и, накрыв, плясали по парам. А как обошлись по парам, то все 32 человека, кроме двух рогатых, плясали вокруг площадки по степеням. И так три раза действовав, положенное на ковре приняли два человека рогатые и один лама в обыкновенном платье; а видно было нечто завернуто в белом полотне, как младенец. И принесли к огню, который был разложен на восточную сторону от площадки около 6 сажень, бросили в оной огонь; и в том огне взорвало как трехфунтовую гранату. Потом помянутые все плясуны три апарации плясали, доколе оповещено им было малыми трубками, и то плясание свое окончили»³⁰¹.

Заключительная сцена цамы – сжигание *сора* также не соответствует традиционному описанию. Вынос *сора* в ойратском цаме – это действие, которое как бы закольцовывает обряд. Та же самая процессия, что шествовала к шатру перед началом действия, теперь направляется на восток, где находится костер для сжигания *сора*. К процессии присоединяется сам правитель с членами своей земли и все присутствовавшие на церемонии.

«Оповещено было большими трубами, чтобы определенные в той процессии стали по порядку. И так убравшись, пошли (таковым же порядком...) в поле к востоку около трехсот сажень, где был сложен из камыша и всякого хлама пустой

³⁰⁰ Там же. С. 201.

³⁰¹ Там же. С. 201.

стог, подобием конуса, и в ту пустоту было подсыпано пороха. И вскоре пришедший старший лама зажег тот порох, и как стог загорелся, а калмыки 30 человек, которые были в панцирях с пищалями, выпалили к востоку их пищалей, в прочий весь народ, ухватя что попало в руки – камень или палку или земли, бросали к востоку же с великим криком, якобы на победу китайцев (ибо тогда у них война была). При том и сам контайша с фамилией шел. И от того места, поворотясь, до площадки таким же порядком шли, и, пришедши к шатру, распущены»³⁰².

Таким образом, благодаря запискам капитана И. Унковского, мы можем судить о том, что ойратская мистерия цам при всей своей близости известным нам описаниям монгольского цамы, имела свои отличительные черты. Во-первых, представлено начинается и завершается огромной торжественной процессией. Во-вторых, судя по описанию, в ритуальных танцах цамы было задействовано большое число исполнителей, поскольку «оная процессия в действии продолжилась около 5 часов»³⁰³. Сжигание *линка*, а потом *сора* сопровождается активным участием в этом процессе всех присутствующих, которые своими действиями (стрельбой, киданием камней) «отпугивают, прогоняют» все несчастья от наступающего нового года.

В 1758 году под натиском совместных усилий китайцев и монголов пало Джунгарское ханство. Около миллиона ее жителей погибло, защищая свою страну. Были разрушены все ойратские монастыри, сожжены десятки тысяч рукописных книг монастырских библиотек. Вместе со страной и ее жителями погибла культура ойратского этноса. Однако часть ойратов, которая поселилась на Волге, сохранила культурные и религиозные традиции своего этноса. В 1771 г. большая часть калмыков откочевала с берегов Волги в пределы прежней Джунгарии, и оказалась в китайской западне.

Оставшаяся на Волге небольшая часть калмыков была разделена и подчинена трем российским провинциям – Астраханской и Ставропольской

³⁰² Там же. С. 202.

³⁰³ Там же. С. 202.

губерниям, а также Области Войска Донского. Калмыки оказались не только разделены, но и лишены всякой связи с буддийским миром. В сложившейся ситуации резко вырос фактор религиозной идентичности. С одной стороны вне связи с буддийским миром все религиозные традиции как бы застыли в старой форме, с другой – началось активное строительство стационарных храмов и монастырей. В сложившейся ситуации и при сокращенном количестве священнослужителей не все традиционные ритуалы и службы могли осуществляться в прежнем виде, в том числе и мистерия цам.

Однако калмыцкие ламы, не смотря на оторванность от буддийского мира, старались хранить учение в чистоте и исполнять традиционные ритуалы настолько, насколько это было возможно в сложившейся обстановке. Иногда, какие-то обряды проводились в измененной форме, но на основе существовавших традиций. К примеру, в июне 1890 г. ставропольские калмыки провели «всенародное религиозное торжество», в котором участвовали исполнители в масках. Однако самое интересное заключается в том, что это действо перекликается в некоторой своей части с процессией ойратского цам³⁰⁴.

Ценные наблюдения об «особом всенародном религиозном торжестве» содержатся в книге Я.П. Дуброва, православного миссионера, учёного-этнографа, работавшего в конце XIX века в течение пяти лет среди калмыков и написавшего этнографические заметки о хозяйственном быте калмыцкого народа. Ввиду уникальности сведений о цаме калмыков того времени, приведенных в работе, мы представим достаточно пространную выдержку из его описания: «Для проведения торжественного действия были куплены “неезжалый” конь буланой масти и молодой верблюд, “не бывший под человеком”. Лошадь была под седлом, украшенным золотом и серебром и покрыта попоной с золотой и серебряной канителью. Для верблюда был куплен дорогой персидский ковер и на вьюк его, кибитка для вылитой по этому случаю из драгоценных металлов статуэтку Будды. На оседланного и убранного коня погрузили бурхана и книжные свитки.

³⁰⁴ Бакаева Э. П. Этническая специфика в религиозных обрядах ойратов и калмыков: к вопросу о бытовании цам // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2008. № 2. С. 68-73.

На верблюда, покрытого ковром и тоже оседланного, навьючивали разобранную на составные части кибитку. Возле коня и верблюда стояли стражники, одетые в древние кольчуги, со шлемами на головах в виде бычьей головы с рогами и в латах. Стражники держали в руках обнаженные старинные хорошо отточенные мечи и сабли. Рядом со стражниками стояли монахи в масках из голов разных зверей со свирепым выражением... Во главе процессии был сам бакша, окруженный многочисленным духовенством, а по бокам его хоругвеносцы и музыканты. Торжественная процессия шествовала к зданию главного храма под речитативное пение молитв, финал которых сопровождался трубными звуками, гулом бубнов, лязгом медных тарелочек (цам), пронзительным завыванием в раковины... Процессия три раза обошла вокруг хурула и затем остановилась у главных его дверей. Старший бакша вошел в хурул в сопровождении части духовенства, другая часть оставалась при бурхане, водруженном на спине коня. Народ толпился пред конем и протиснувшиеся к нему «счастливицы» сначала падали три раза ниц и затем прикладывались лбом ко всем частям туловища коня»³⁰⁵. Со временем, исконная сакральная функция коня в верованиях калмыков была замещена образом оленя. Далее, автор, подытоживая приведенные сведения, пишет: «Смысл этой торжественной процессии, по мнению простых калмыков, заключался в том, что народ уклонился от исполнения обычаев, забыл заветы отцов, пошатнулся в вере, развратился восприятием чужих обычаев, чем и оскверняется все то, что так дорого и что отличало народ как верных поклонников Будды Шакьямуни от остальных людей»³⁰⁶.

Последовавшее в конце XIX в. – начале XX в. возрождение буддизма, восстановление связи с Тибетом и Монголией вскоре было прервано революционными событиями. Долгие годы советского безверия практически не оставили шансов на сохранение религиозной традиции буддизма. Восстановить не традицию исполнения ритуальной мистерии цам своими силами сегодня представляется возможным. Поэтому по приглашению Шаджин ламы Тэло Тулку

³⁰⁵ Дуброва Я.П. Быт калмыков Ставропольской губернии до издания закона 15 марта 1892 года. Казань : типо-лит. Имп. ун-та, 1898. С. 125-126.

³⁰⁶ Там же. С. 128.

Ринпоче в Калмынию прибыли монахи из тантрического монастыря Дзонкар Чоде. Он был основан в 1270 г. в Западном Тибете.

Первому настоятелю монастыря ламе Чопел Сангпо мистерия цам была явлена во время затворничества, посвященного созерцанию защитников буддийского учения. Он ввел исполнение цам как ежегодный ритуал в своем монастыре. Исполнения мистерии цам в этом монастыре насчитывает 750-летнюю традицию. Однако в связи со сложившейся ситуацией, в 1959 г. монахи монастыря Дзонкар Чоде, взяв священные реликвии, маски и музыкальные инструменты, покинули Тибет. Теперь они проводят цам, разъезжая по другим странам.

Верховный лама Калмыкии Тэло Тулку Ринпоче рассказал, что помнит, как впервые увидел цам в исполнении монахов в одиннадцатилетнем возрасте. Он навсегда сохранил чувство восхищения тем, что тогда открылось его глазам. Цам – это очень важный буддийский ритуал. Традиция его исполнения существовала в Джунгарии и в Калмыкии. Она была утрачена в годы больших исторических потрясений, и сегодня мы пригласили монахов монастыря Дзонкар Чоде с единственной целью – возродить традицию ритуального танца в ближайшем будущем. Мистерия цам состоялась в Элисте, столице Республики Калмыкия 20 сентября 2015 г. Так на калмыцкой земле был проведен древнейший буддийский ритуал³⁰⁷.

Таким образом, цам как буддийский тантрический ритуал и как танцевальное действо, очищает ум и меняет повседневную жизнь людей к лучшему. Это ритуальное выражение благодарности Дхарамапалам, защитникам буддийского учения за ту опеку и защиту, которой они окружают людей. Он устраняет страдания, дарит счастье и умиротворение всем живым существам.

³⁰⁷ Цам монастыря Дзонкар Чоде в Калмыкии . URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eBgoH4Vxcvw> (дата обращения: 10.10.2022).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Существуют различные формы распространения религии. Средства распространения буддизма исторически включали проповеди Учителей-наставников высшего уровня, буддийские ритуалы, проводимые в храмах, а также народные моления и жертвоприношения. Среди множества каналов распространения буддийского учения возник один, объединивший в себе религию и искусство – это **цям**, который получил свое распространение в разных регионах буддийского мира.

В диссертации исследуется феномен тибетской мистерии цам и его монгольской формы на территории Внутренней Монголии КНР, а также дается сравнительная характеристика цам у исповедующих буддизм народов Монголии, Бурятии, Тывы и Калмыкии. В соответствии с поставленной целью – определение художественной специфики, символического и культурного содержания, освещение особенностей развития цам, получены следующие результаты:

- Формирование тибетского цам – сложный и многогранный процесс, связанный с интеграцией буддийских учений, местных религиозных традиций и художественных форм. В отличие от других ритуальных танцев буддизма, цам объединил элементы театра, музыки, мистерии и религиозного учения, превратившись в комплексное явление, имеющее как духовное, так и художественное значение.

- Шаманизм продолжал играть важную роль в повседневной и ритуальной жизни, опираясь на веками сложившиеся практики взаимодействия с духами природы, предками и тотемными сущностями. В этом контексте буддизм на начальном этапе воспринимался скорее как чуждое учение, привнесённое элитой и поддерживаемое государственными институтами, нежели как органическая часть народной духовности. Однако со временем между шаманизмом и буддизмом начался процесс религиозного синкретизма. В некоторых регионах практики бөө стали сосуществовать с буддийскими обрядами, а в ритуальной культуре возникли

элементы взаимного заимствования. В частности, буддийские монахи перенимали отдельные формы шаманских обрядов, а шаманы, в свою очередь, заимствовали атрибутику и элементы буддийской ритуальной терминологии. Подобное сосуществование, при внешней конфликтности, свидетельствует о глубинной пластичности религиозной культуры монголов и их способности адаптировать различные духовные влияния к собственной этнокультурной традиции. В процессе адаптации мистерия Цам впитала в себя элементы шаманских верований, традиционного монгольского искусства и этнических представлений о божественном.

- В отличие от тибетской традиции, в которой Цам исполнялся исключительно в монастырях, монгольская версия ритуала имела более широкий общественный охват. Постепенно мистерия стала не только элементом храмовой службы, но и значимым событием в общественной и культурной жизни монгольского общества. Появилась традиция проведения Цама не только во время крупных буддийских праздников, но и в честь важных исторических событий, коронации ханов, военных побед и других значимых дат. Одним из важнейших различий между тибетским и монгольским Цамом является символическое значение масок, используемых в представлениях. В Монголии они были не просто культовыми объектами, но и отражением этнической идентичности и национальной мифологии. Например, широко распространённый персонаж Белого Старца (Чаган Убугун) отсутствует в тибетской традиции, но играет важную роль в монгольском Цаме, выступая как посредник между миром людей и духов. Белый Старец воплощает мудрость и защиту, его появление в представлении служит напоминанием о важности традиций и знаний предков.

- Монгольский Цам отличается от тибетского рядом художественных и стилистических особенностей. Одной из ключевых черт является более свободная структура танцевальных движений, в которых сильнее проявляется влияние монгольских народных танцев. Монгольские танцовщики цама активно используют энергичные, размашистые движения, характерные для традиционных монгольских боевых и шаманских танцев. В отличие от тибетского цама,

в котором движения носят ритуально-символический характер, в монгольском варианте они более динамичны и экспрессивны.

- Проведенное исследование, посвященное изучению мистерии Цам и ее адаптации в среде монгольских народов Внутренней Монголии КНР, выполняет важную функцию по систематизации знаний о тибетском Цаме и его региональных формах, вводя в научный оборот уникальные материалы, включая полевые исследования, архивные источники и сравнительный анализ религиозных традиций.

- Одним из наиболее значительных вкладов диссертации является введение в научный оборот архивных материалов на тибетском, монгольском, китайском и старомонгольском языках, которые ранее не были задействованы в изучении этого религиозно-культурного пласта. Удалось не только описать традицию исполнения Цама у монголов, но и выявить национальные и культурные трансформации ритуала, проследить его адаптацию в разных регионах Российской Федерации (Бурятия, Тыва, Калмыкия),

- Одним из ключевых выводов диссертации является доказательство того, что монгольский цам Внутренней Монголии КНР, несмотря на его буддийское происхождение, приобрел ряд самобытных черт, обусловленных влиянием шаманизма, местных этнографических особенностей и социальной структуры монгольского общества. Работа также показывает, что в современных политических реалиях и попытках Китая контролировать распространение буддийских традиций, мистерия Цам продолжает свое развитие, адаптируясь к новым реалиям.

- В диссертации демонстрируется искусствоведческий подход к изучению религиозно-культурного феномена – цам, рассматривая его не только как религиозный ритуал, но как художественное явление, включающее элементы театра, танца, музыки и масочного искусства. В этом контексте работа расширяет границы традиционного искусствоведческого анализа и предлагает междисциплинарный подход, совмещая искусствоведение, культурологию и религиоведение.

- Установлено, что мистерия цам – это некий индикатор определённой идентичности и в современных условиях, он модифицировался в особый феномен с мощным этнокультурным содержанием и в своеобразный ритуал самоидентификации последователей буддизма.

- Цам является неотъемлемой частью буддийского искусства региона, обеспечивая связь поколений и передачу духовных ценностей через ритуальное действие. Его художественные и символические элементы отражают глубокую связь с культурным наследием, что делает его важным объектом для дальнейшего научного изучения.

Диссертация является значительным вкладом в изучение тибетской мистерии цам и ее адаптации в монгольской культуре. Работа имеет научную ценность, демонстрируя комплексный подход, вводя в научный оборот уникальные материалы. Данное исследование не только заполняет значительные пробелы в изучении цама, но и открывает перспективные направления для будущих научных исследований, таких как современными трансформациями цама, влиянием государственной политики и его восприятием в современных буддийских обществах. С учетом выявленных аспектов дальнейшие исследования могли бы включать:

- Изучение влияния государственной политики Китая на сохранение и трансформацию мистерии цам;

- Анализ современных адаптаций цама в культурных индустриях Внутренней Монголии КНР, Монголии, Бурятии, Тыве и Калмыкии;

- Исследование роли цама в буддийском паломничестве и его восприятия среди современных буддистов;

- Углубленный анализ музыкальных и хореографических аспектов Цама с привлечением методов цифровой антропологии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Абзаев В.М. Мистериальный театр цам : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Абзаев, Вячеслав Михайлович. – Москва, 1990. – 24 с.
2. Арага Карма Чагме. Путь через Врата Смерти. Наставления к «Тибетской книге мертвых» / Арага Карма Чагме. – Улан-Удэ, 1999. – 136 с.
3. Асалханова М.В. Истоки сценографии бурятского театра: от обряда до первых профессиональных спектаклей : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Асалханова, Марина Викторовна. – Санкт-Петербург, 2005. – 200 с.
4. Аюшеева М.В. Мэргэн-гэгэн Лубсандамбижалцан (1717–1766) и его письменное наследие / М.В. Аюшеева. – Улан-Удэ: Изд-во ФГБОУ ВО «Бурятская государственная сельскохозяйственная академия им. В.Р. Филиппова», 2015. – 197 с.
5. Бакаева Э.П. Буддизм в Калмыкии: основные этапы истории / Э.П. Бакаева // Буддизм в России. – 2009. – № 42. – С. 9-18.
6. Бакаева Э.П. Этническая специфика в религиозных обрядах ойратов и калмыков: к вопросу о бытовании цама / Э.П. Бакаева // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2008. – № 2. – С. 68-73.
7. Бардийн Б. Цам Миларайбы: (из жизни в Лавране) / Б. Бардийн // Записки Императорского Русского Географического Общества по отделу этнографии: Сб. в честь 70-летия Г. Н. Потанина. Т. 39. – Санкт-Петербург, 1909. – С. 135-147.
8. Батнасагийн Сухээ. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Батнасангийн Сухээ. – Москва, 2009. – 28 с.

9. Батнасангийн С. Мистериально-эпические истоки монгольского театра / С. Батнасангийн // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 69. – С. 24-25.
10. Батнасангийн С. Религиозно-исторические начала монгольского театра / С. Батнасангийн // Вестник Томского государственного университета. Томск. – 2009. – № 320. – С. 72-75.
11. Батсухийн Зориг. Монгольский театр: первая пол. XIX в. – нач. XXI в.: Краткий очерк / Батсухийн Зориг, В. Ц. Найдакова. – Москва; Улан-Удэ: ИПК ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2006. – 320 с.
12. Буддизм и средневековая культура народов Центральной Азии / АН СССР, Сибирское отд-ние, Бурятский фил., Бурятский ин-т общественных наук ; [редкол.: К. М. Герасимова (отв. ред.) и др.]. – Новосибирск : Наука. Сибирское отд-ние, 1980. – 177 с.
13. Ван Ли. Магическое, обрядовое, развлекательное в мистерии Цам / Ли Ван // Традиционная культура: творчество, поведение, ритуал: тезисы докладов и сообщений Международного конгресса «Фольклор народов России и стран СНГ». – Санкт-Петербург: РИИИ, 2020. – С. 24.
14. Ван Ли. Мистерия Цам храма Гуанцзунсы / Ли Ван // Бюллетень международного центра «Искусство и образование» / Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2024. – № 2. – С. 123-128.
15. Ван Ли. Монгольский цам: истоки и художественные особенности / Ли Ван // Временник Зубовского института. – 2023. – № 1 (40). – С. 184-195.
16. Ван Ли. Монгольский Чам: психолого-лечебный аспект / Ли Ван // Психическое здоровье. – 2023. – Том 18. – № 4. – С. 18-19.
17. Ван Ли. О целительном потенциале монгольского чам / Ли Ван // Человек в традиционной культуре. VI Международный конгресс «Фольклор и традиционная культура народов России и стран СНГ». Тезисы докладов ; отв.ред. С.В.Кучепатова. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2022. – С.17-18.

18. Ван Ли. Роль личности в формировании различных направлений тибетского Цам / Ли Ван // Творческая личность в традиционной культуре. Материалы VIII Международной Школы молодых фольклористов. – Санкт-Петербург: РИИИ 2024. – С. 144-157.
19. Ван Ли. Символические и аллегорические образы языка танца цам / Ли Ван // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2024. – №2(91). – С. 69-80.
20. Владимирцов Б.Я. Работы по монгольскому языкознанию / Б.Я. Владимирцов. – Москва: Вост. лит., 2005. – 950 с.
21. Дуброва Я.П. Быт калмыков Ставропольской губернии до издания закона 15 марта 1892 года / Я.П. Дуброва. – Казань: Типо-литография Императорского университета, 1898. – 125 с.
22. Жигмитова А.А. Мистерия Цам в современной Бурятии (этнотеатроведческие аспекты) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Жигмитова, Арюна Арсалановна. – Санкт-Петербург, 2020. – 167 с.
23. Златкин И.Я. История Джунгарского ханства, 1635-1758 / И.Я. Златкин. – 2-е изд. – Москва : Наука, 1983. – 332 с.
24. История Тувы. Т. 1 / Под общей ред. С.И. Вайнштейна, М.Х. Маннай-оола. – 2-е изд., перераб. и доп. – Новосибирск: Наука, 2001. – 363 с.
25. Кара Д. Книги монгольских кочевников (семь веков монгольской письменности) / Д. Кара. – Москва: Наука, 1972. – 195 с.
26. Кузнецов Б.И. БОН и маздаизм / Б. И. Кузнецов. – Санкт-Петербург : Евразия, 2001. – 222 с.
27. Ладранг Келсанг. Божества-защитники Тибета. – Москва: Ганга, 2015. – 238 с.
28. Мирзаева С.В. О буддийской терминологии монгольских и ойратских переводов «Царя молитв-устремлений» («Бхадрачарьи») / С. В. Мирзаева // Сибирский филологический журнал. Новосибирск. – 2019. – № 3. – С. 205-214.

29. Мьялль Л.Э. Калачакра / Л. Э. Мьялль // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – С. 272.
30. Найдакова В.Ц. Буддийская мистерия Цам в Бурятии / В.Ц. Найдакова. – Улан-Удэ: Бурят. ин-т обществ. наук, 1997. – 38 с.
31. Ондар И.О. Буддизм в культуре и искусстве Тувы (на примере мистерии цам) / И.О. Ондар, Е.К. Карелина // Международный научно-исследовательский журнал. – 2015. – № 7 (38). – С. 76-80.
32. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением последнего к народу / А.М. Позднеев. – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1887. – 492 с.
33. Позднеев А.М. Ургинские хутухты: исторический очерк их прошлого и современного быта / А.М. Позднеев. – Санкт-Петербург: Тип. братьев Пантелеевых, 1880. – 84 с.
34. Посольство к Зюнгарскому Хун-Тайчжи Цэван Рабтану капитана от артиллерии Ивана Унковского и путевой журнал его за 1722-1724 годы / [соч.] Ивана Унковского ; док., изд. с предисл. и примеч. Н. Ив. Веселовского. – Санкт-Петербург : тип. В. Киршбаума, 1887. – XLVI, 276 с.
35. Сумба-кханбо. Пагсам-Джонсан: История и хронология Тибета / [Сумба-кханбо Ешей-Балджор]; Пер. с тибет. яз., предисл., коммент. Р. Е. Пубаева; АН СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. ин-т обществ. наук. – Новосибирск : Наука, 1991. – 260 с.
36. Сундуй Дж.М-О. Хореографическая пластика в буддийско-ламаистских мистериях цам / Дж.М-О. Сундуй // В мире науки и искусства. Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 9 (40). – С. 62-72.
37. Торчинов Е.А. Введение в буддологию. Курс лекций / Е.А. Торчинов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – 304 с.

38. Торчинов Е.А. Религии мира: Опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния / Е.А. Торчинов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 427 с.
39. Угринович Д.М. Искусство и религия: (Теоретический очерк) / Д.М. Угринович. – Москва: Политиздат, 1982. – 287 с.
40. Урянхай. Тыва дептер : антология научной и просветительской мысли о древней тувинской земле и ее насельниках, об Урянхае-Танну-Туве, урянхайцах-тувинцах, о древностях Тувы (II тысячелетие до н. э. - первая половина XX в.) : в 7 томах. Т. 6. Танну-Тувинская Народная Республика (1921-1944 гг.). / сост.: С.К. Шойгу. – Москва: Слово, 2007. – 581 с.
41. Хабунова Е.Э. Калмыцкая свадебная обрядовая поэзия / Е.Э. Хабунова. – Элиста: Калм. Книжное изд-во, 1998. – 223 с.
42. Цыбиков Г.Ц. Избранные труды: В 2 т / Г.Ц. Цыбиков. – Новосибирск: Наука, 1981. – 241 с.
43. Шастина Н.П. Религиозная мистерия цам в монастыре Дзун Хурэ / Н.П. Шастина // Современная Монголия. – 1935. – № 1. – С. 92-113.
44. Шастина Н.П. Следы примитивных религий в ламаистской мистерии цам / Н.П. Шастина // Исследования по восточной филологии : К 70-летию проф. Г.Д. Санжеева. – Москва: Наука, 1974. – С. 306-318.

На китайском языке

45. Аванг Сонге. Храм Сакья «Пужу Цам» / Аванг Сонге. – Лхаса: Исследование тибетского искусства, 2000. – №1. – С. 9-12. [阿旺松热. 萨迦寺 «普珠羌姆». 拉萨. 西藏艺术研究. 2000. 9-12页].
46. Авангонг Газонам. История происхождения сакья / Авангонг Газонам. – Лхаса: Тибетское народное издательство, 2002. – 458 с. [阿旺贡噶索南. 萨迦世系史. 拉萨. 西藏人民出版社. 2002. 458页.]
47. Авангонг Гасонам. История линии Сакья: Тибетские исторические книги / Авангонг Газонам. – Лхаса: Китайская международная радиовещательная пресса, 2016. – 498 с. [萨迦世系史: 藏族史籍. 拉萨. 中国国际广播出版社. 2016. 498

с.].

48. Бай Мацо. Изучении веры Падмасамбхавы / Бай Мацо. – Чэнду: Сычуаньский университет, 2005. – 183 с. [白玛措. 莲花生信仰研究. 成都. 四川大学博士论文. 2005年. 183页].

49. Бай Янвэй. Анализ танца тибетского религиозного танца Цян Му / Бай Янвэй. – Ухань: Драматический театр, 2015. – 141 с. [白彦伟. 西藏宗教舞蹈羌姆的舞蹈性分析. 武汉. 戏剧之家. 2015. 141页].

50. Бао Иньху. Распространение тибетского ламаизма на территории Монголии в конце XVI века / Бао Иньху. – Хух-Хото: Вестник Университета Внутренней Монголии, 1984. – №3. – С. 14-34. [薄音湖. 十六世纪末叶西藏喇嘛教在蒙古地区的传播. 内蒙古大学学报. 呼和浩特. 1984年. 第三期. 14-34页].

51. Бао Лигао. Происхождение и золотой век Ханства / Бао Лигао. – Хух-Хото: Издательство Внутренней Монголии, 1989. – 449 с. [宝力高. 诸汗源流黄金史纲. 内蒙古教育出版社. 呼和浩特市. 1989年. 449页].

52. Ван Дээнъ. Обзор социально-исторических условий проникновения буддизма школы Гелугпа в Монголию / Ван Дээнъ. – Пекин: Исследования мировых религий, 1987. – №3. – С. 136-142. [王德恩. 综述格鲁佛教传入蒙古的社会历史条件. 北京: 世界宗教研究. 第三期. 1987. 136-142页].

53. Ван Кэфэнь. Буддизм и китайский танец / Ван Кэфэнь, Цзинь Лицинь, Хо Дэхуа. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство, 1995. – 142 с. [王克芬, 金立勤, 霍德华. 佛教与中国舞蹈. 天津. 天津人民出版社. 1995. 142页].

54. Ван Мацзя. Происхождение и развитие тайных мастеров мантры секты Нингма / Ван Мацзя, Чжоу Лан. – Лхаса: Изучение Тибета, 2017. – №6. – С. 46-52. [完麻加, 周拉. 宁玛派密咒师的起源与发展. 拉萨. 西藏研究. 2017. 第六期. 46-52页].

55. Ван Сэнь. Краткий исторический очерк развития тибетского буддизма

/ Ван Сэнь. – Пекин: Китайское издательство тибетологии, 2010. – 321 с. [王森. 西藏佛教发展史略. 北京. 中国藏学出版社. 2010. 321页].

56. Ван Фурен. История буддизма в Тибете / Ван Фурен. – Сининг: Народное издательство Цинхая, 1982. – 213 с. [王辅仁. 西藏佛教史略. 西宁. 青海人民出版社. 1982. 213页].

57. Ван Цзин. Цам – устранить и реконструировать: на примере монгольского района Чжэнь провинции Ляонин КНР / Ван Цзин. – Пекин: Центральный университет национальностей, 2010. – 178 с. [消弥与重构中的「查玛」——以辽宁省蒙古贞地区为例. 北京: 中央民族大学. 2010年. 178页].

58. Ван Цилун. Новое исследование отношений между Хубилай-ханом, Пекин: Баспой и Кармапой / Ван Цилун // Журнал Университета Цинхуа (издание по философии и социальным наукам), 1997. – №2. – С. 25-36. [王启龙. 忽必烈与八思巴、噶玛拔希关系新探. 北京, 清华大学学报(哲学社会科学版). 1997. 第二期. 25-36页].

59. Вань Дайци. О каноническом храмовом танце тибетского буддизма – Цам / Вань Дайци. – Ланьчжоу: Северо-западный университет национальностей, 2006. – 35 с. [万代吉. 试论藏传佛教寺院法舞—羌姆. 兰州. 西北民族大学. 2006. 35页].

60. Вэй Кансай. Перевод и аннотация «Вэй Се» / Вэй Кансай ; перевод с тибетского языка и аннотация Бама Басанг Вангдуй. – Тибетское народное издательство, 2012. – 161 с. [韦·囊赛. 译: 巴擦·巴桑旺堆. 《韦协》译注. 拉萨. 西藏人民出版社. 2012. 161页].

61. Гао Лися. Происхождение тибетского буддийского монастырского танца «Цам» / Гао Лися // Тибетские исследования искусства. – Лхаса, 1988. – №3. – С.1-10. [高丽莎. 藏传佛教寺院舞蹈“羌姆”的起源. 拉萨. 西藏艺术研究. 1988年. 第三期. 第1-10页].

62. Гао Миньяо. Анализ культурных особенностей религиозного танца от

«Цам» до «Чам» / Гао Миньяо. – Тайюань: Молодежь Шаньси, 2019. – 263 с. [高鸣遥. 透析宗教舞蹈“羌姆”到“查玛”的文化特征. 太原. 山西青年. 2019. 第9期. 页263].

63. Гао Чжэньнун. Буддизм в Индии / Гао Чжэньнун. – Шанхай: Шанхайское научное издательство социальных наук, 2010. – 141 с. [高振农. 佛教在印度. 上海. 上海社会科学出版社. 2010. 141页].

64. Гесанг Куцзе. Исследование ритуальной музыки в тибетских буддийских монастырях / Гесанг Куцзе. – Пекин: Пресса высшего образования, 2009. – 535 с. [格桑曲杰. 西藏佛教寺院仪式音乐研究. 北京. 高等教育出版社. 2009. 535页].

65. Го Цзин. Маска души – полевое исследование ритуальных представлений тибетского эзотерического буддизма / Го Цзин. – Шанхай: Книгоиздательство «Саньянь», 1998. – 359 с. [郭净. «心灵的面具：藏密仪式表演的实地考察». 上海. 三联书店. 1998. 359页].

66. Гэ Цюй. Религиозная музыка в Тибете / Гэ Цюй // Ежеквартальный журнал «Музыкальные исследования». – 1996. – №1. – С. 53-60. [格曲. «西藏的宗教音乐». 北京. 音乐研究. 季刊. 1996年. 第一期. 53-60页].

67. Гэ Цюй. Уникальные тибетские буддийские мелодические музыкальные инструменты – цзялинь и тунцинь / Гэ Цюй. – Лхаса: Исследования тибетского искусства, 2006. – №4. – С.36-38. [格曲. «独具特色的西藏佛教旋律乐器—加林和同钦». 拉萨. 西藏艺术研究. 2006(4). 36-38页].

68. Гэндзуй Пэйцзе. Танцевальная музыка цама школы Ньингма в монастырях Самье и Мэнчжулин / Гэндзуй Пэйцзе // Журнал Тибетского университета. Лхаса, 2007. – № 1 (Том 22). – С. 66-70. [桑耶寺和敏珠林寺藏传佛教宁玛派 «羌姆»舞蹈音乐. 拉萨. 西藏大学学报. 2007年第一期 (第二部) 66-70页].

69. Даважуома. Исследование танца Цам в монастыре Лабранг /

Даважуома. – Ланьчжоу. Северо-Западный университет национальностей, 2015. – 49 с. [达哇卓玛.拉卜楞寺“羌姆”研究.兰州.西北民族大学.2015.49页].

70. Дай Фаван. Исследование двух событий в истории монголо-тибетских отношений в период Чингис-хана / Дай Фаван // Этнические исследования Цинхай. – Исторический факультет Университета Ланьчжоу, 1998. – № 1. – С. 40-45. [戴发旺. 成吉思汗时期蒙藏关系中两件史实探微. 兰州. 兰州大学历史系. «青海民族研究».1998年.第1期.40-45页].

71. Далай-лама V. История Тибета / Далай-лама V ; перевод с тибетского языка Лю Ицянъ. – Пекин: Национальное издательство, 2000. – 356 с. [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].

72. Джинхай. Монгольские хроники династии Цин / Джинхай. – Хух-Хото: Опубликовано Народным издательством Внутренней Монголии, 2009. – 585 с. [金海.清代蒙古志.呼和浩特.内蒙人民出版社出版.2009.585页].

73. Динчженсан. Секта Кагью тибетского фал / Динчженсан // Тибетский фольклор. – 2003. – С. 54-55. [定真桑. 西藏佛教噶举派.拉萨.西藏民俗. 2003.54-55页].

74. Донг Уолдан. Анализ мысли о «шести перевоплощениях» в тибетском буддизме / Донг Уолдан // Журнал Северо-Западной Второй национальной академии (издание по философии и социальным наукам). – 2000. – №1. – С.34-39. [东·华尔丹.藏传佛教 «六道轮回» 思想论析. 川, 西北第二民族学院学报(哲学社会科学版). 2000. 第一期. 34-39页].

75. Донг Чжэнцзюнь. Гашун-Нур Происхождение ламаизма и его идеалы. Материалы по истории и культуре племени алашань / Донг Чжэнцзюнь. – Шанхай: Книжная компания Чжунхуа, 1952. – 162 с. [董正钧. 居延海喇嘛教之由来与信仰, 阿拉善文史资料.上海, 中华书局出版. 1952. 162页].

76. Д'Оссон А. К. История монголов. От Чингиз-хана до Тамерлана / Д'Оссон А. К. ; перевод с французского языка Фэн Бинцзюнь. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1989. – 264 с.

[多桑(瑞典).多桑蒙古史.(冯秉钧译).北京.中华书局.1989年.第264页].

77. Дэ Лэгэ. История ламаизма во Внутренней Монголии / Дэ Лэгэ. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1998. – 841 с. [德勒格.内蒙古喇嘛教史.呼和浩特:内蒙古人民出版社.1998.年841页].

78. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни / Дюркгейм Э.; перевод с французского языка Цюй Дун, Цзи Чжэ. – Шанхай: Народное издательство Шанхая, 2006. – 454 с. [爱弥尔·涂尔干.宗教生活的基本形式.译:渠东,汲喆.上海人民出版社.2006.454页].

79. Инь Цо. Исследование «Цам» школы тибетского буддизма ньингма: на примере храма Чжихацзя уезда Хуалун / Инь Цо. – Чэнду: Юго-Западный университет национальностей, 2020. – 64 с. [银措.藏传佛教宁玛派«羌姆»研究——以化隆县支哈加寺为例.成都.西南民族大学.2020.64页].

80. Камауджи. Изучение танца Дхармы секты Гелуг тибетского буддизма - возьмем в качестве примера «Цам» из храма Лонгву в Регонге / Камауджи. – Ланьчжоу: Северо-Западный университет национальностей, 2016. – 58 с. [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.兰州.西北民族大学.2016.58页].

81. Ли Аньчжая. Посмертные работы. Полевые исследования тибетской религиозной истории / Ли Аньчжая // Китайская тибетология. – Пекин, 1988. – №1. – С.108-120. [李安宅遗作.藏族宗教史之实地研究.北京.中国藏学.1988.1期.108-120页].

82. Ли Сюэцзя. Исследование танца Цам в области Хуаннань чжоу, провинция Цинхай – на примере деревни Цзямао округа Тунжэнь / Ли Сюэцзя. – Ланьчжоу: Северо-западный педагогический университет, 2015. – 76 с. [李秀加.青海省黄南州羌姆舞蹈研究——以同仁县加毛村为例.兰州.西北师范大学.2015.76页].

83. Ли Цзичэн. Секты тибетского буддизма / Ли Цзичэн, Сюй Декунь. – Пекин: Издательский Пресса Китая сегодня, 1995. – 263 с. [李冀诚. 许得存. 西藏佛教诸派宗义. 北京. 今日中国出版社. 1995. 263页].
84. Ли Цзяпин. Воспоминания о тибетских представлениях Цам в монастыре Самье / Ли Цзяпин // Китайский Тибет. – Пекин, 1993. – №4. – С. 27-34. [李加平. 桑耶寺《羌姆》观瞻记. 北京. 中国西藏. 1993. 第4期. 27-34 页].
85. Ли Юй Цинь. Общение людей и богов: символическое значение и интерпретация тибетских костюмов / Ли Юй Цинь // Журнал Тибетского университета (издание по социальным наукам). – Лхаса, 2010. – №2. – С. 86-91. [李玉琴. 沟通人神, 藏族服饰的象征意义及解读. 拉萨. 西藏大学学报(社会科学版). 2010. №2. 86-91页].
86. Лунчжу Вангм. Динамичный процесс и функция идентификации церемонии Цам в монастыре Лабранг / Лунчжу Вангм // Изучение Тибета. – Лхаса, 2017. – №2. – С. 92-96. [伦珠旺姆. 拉卜楞寺院羌姆仪式的动态过程与认同功能. 拉萨. 西藏研究. №2. 2017. 92-96页].
87. Лю Лицяннь. Секта Кагью тибетского буддизма / Лю Лицяннь // Китайско-тибетские исследования. – 1995. – №3. – С. 70-88. [刘立千. 藏传佛教的噶举派. 北京. 中国藏学. 1995. 70-88页].
88. Лю Цзюнь. История развития религии в Улан-Цабе и обзор монастырей и храмов / Лю Цзюнь, Ши Лянсянь. – Улан-Цаб: Комитет города Улан-Цаб, 2010. – 252 с. [刘俊、石良先主编, 《乌兰察布宗教沿革及寺庙堂观》. 乌兰察布市委员会. 2010. 252页].
89. Лю Цзянь. Диалог танца с телом Бога / Лю Цзянь, Чжан Су Цинь, Ву Хунлань. – Пекин: Народное издательство, 2009. – 582 с. [刘建, 张素琴, 吴宏兰. 著舞与神的身体对话. 北京. 民族出版社. 2009. 582页].
90. Лю Чэнь. Исследование исторического наследия и акустических характеристик тибетских буддийских музыкальных инструментов : магистерская

диссертация / Лю Чэнь. – Лхаса: Тибетский университет, 2016. – 57 с. [刘晨. 藏传佛教乐器的历史传承与声学特征研究. 拉萨. 西藏大学硕士学位论文. 2016. 57页].

91. Лю Юнбо. О монгольской народной культуре Чифэн / Лю Юнбо. – Цзинань: Шаньдунский университет, 2013. – 229 с. [刘勇波. 论赤峰蒙古族民俗文化. 济南. 山东大学. 2013. 229页].

92. Ляо Дунфань. Воспоминания о тибетских представлениях Цам в монастыре Ташилунпо / Ляо Дунфань // Китайский Тибет. – Пекин, 1993. – №4. – С. 27-34. [廖东凡. 扎什伦布寺“羌姆”观瞻记. 北京. 中国西藏. 1993年第4期. 27-34页].

93. Ляо Дунфань. Танец Ваджры секты Дрикунг Кагью / Ляо Дунфань // Тибетский фольклор. – Лхаса, 1995. – №2. – С. 9-14. [廖东凡. 直贡噶举派金刚之舞. 拉萨. 西藏民俗. 1995. 第二期. 9-14页].

94. Ляо Дунфань. Таши. Древний храм в глубине горы боги прядут и танцуют - зимняя пуджа в храме Чуб / Ляо Дунфань // Тибет Китай. – 2010. – №3. – С. 38-41. [廖东凡. 扎西. 深山古寺, 神灵旋舞——楚布寺的冬季法会. 北京. 中国西藏. 2010. 第三期. 38-41页].

95. Ляо Дунфаня. Пришествие божества / Ляо Дунфаня. – Пекин: Китайской тибетологической прессой, 2008. – 232 с. [廖东凡. 神灵降临, 北京: 中国藏学出版社. 2008. 232页].

96. Ма Жуянь. Сборник по истории ойратской Монголии / Ма Жуянь, Ма Дачжэн. – Сининг: Цинхайское народное издательство, 1984. – 279 с. [汝珩. 马大正. 厄鲁特蒙古史论集. 西宁. 青海人民出版社. 1984. 279页].

97. Ма Лян. Исследование тибетских буддийских музыкальных инструментов и их культуры / Ма Лян // Музыкальное время и пространство. Гуйян, 2015. – №17. – С. 113-115. [马良. 藏传佛教乐器及其文化研究. 贵阳. 音乐时空. 113-115页].

98. Мэн Хуэйин. Бог оленя и вера в Бога оленя / Мэн Хуэйин // Общественные науки Внутренней Монголии. – Хух-Хото: 1998. – №4. – С. 90-95.

[孟慧英. 鹿神与鹿神信仰. 呼和浩特. 内蒙古社会科学. 1998. 第4期. 90-95页].

99. Намуджирама. Двадцативосьмитомный словарь: Монгольский язык / Намуджирама. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1988. – 2972 с. [那木吉拉玛. 二十八卷本辞典 : 蒙文. 内蒙古人民出版社. 呼和浩特市. 1988年. 2972页].

100. Паво Цуглаг Тренгва. Праздник ученых / Паво Цуглаг Тренгва ; перевод с тибетского языка Хуан Хао // Вестник Института национальных меньшинств Тибета. – 1982. – №2. – С. 37-52. [巴俄·祖拉陈哇: «贤者喜宴». 黄颢译注. 载《西藏民族学院学报》. 拉萨. 1982. 第2期. 第37-52页].

101. Полное собрание редакционного отдела китайского национального народного танца (Том «Тибет»). – Пекин: Китайский центр ISBN, 2000. – 824 с. [中国民族民间舞蹈集成编辑部. 中国民族民间舞蹈集成. 西藏卷. 北京. 中国 ISBN 中心出版. 2000. 824页].

102. Полное собрание редакционного отдела китайского национального народного танца (Том «Внутренняя Монголия»). – Пекин: Китайский центр ISBN, 1994. – 870 с. [中国民族民间舞蹈集成编辑部. 中国民族民间舞蹈集成. 内蒙古卷. 北京: 中国 ISBN 中心出版. 1994. 870页].

103. Поль Демьевиль. Совет Тубо / Поль Демьевиль ; перевод с французского языка Гэн Шэном. – Пекин: Китайская тибетская исследовательская пресса, 2013. – 549 с. [戴密微. 耿昇译. 吐蕃僧诤记. 中国藏学出版社. 2013. 549页].

104. Пэй Жун. Художественные характеристики и культурная коннотация монгольского религиозного танца «Чам» / Пэй Жун. – Хух-Хото: Университет Внутренней Монголии, 2012. – 50 с. [裴荣. 蒙古族宗教舞蹈 «查玛» 的艺术特质与文化内涵. 呼和浩特: 内蒙古大学. 2012. 50页].

105. Се Гэ. О древних тибетских Колдовство и его колдовские ритуалы. Сининг / Се Гэ // Этнические исследования Цинхая. – 1999. – №3. – С. 88-95. [谢热. 论古代藏族的巫及其巫术仪式. 西宁. 青海民族研究. 1999. 第三期. 88-95页].

106. Се Цзишэн. Постепенное развитие тибетского буддийского искусства

и формирование ханьско-тибетского художественного стиля / Се Цзишэн, Ци Мин // Художественный журнал. – Пекин, 2011. – С. 94-99. [谢继胜, 戚明. 藏传佛教艺术东渐与汉藏艺术风格的形成. 北京. 美术杂志. 第三期. 2011. 94-99页].

107. Се Цзянь. Серьезное испытание буддийской школы Гелугпа в Тибете / Се Цзянь // Вестник Института национальных меньшинств провинции Цинхай. – 1987. – №3. – С. 65-68. [谢健. 西藏格鲁教派经历过得一次严峻考验. 西宁. 青海民族学院学报. 1987. 65-68页].

108. Серендоржи. Об искусстве буддийской музыки и танца «Чам»: распространение тибетского буддийского искусства музыки и танца «Чам» во Внутренней Монголии / Серендоржи. – Хух-Хото: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2006. – 72 с. [色仁道尔吉. 论佛教乐舞 «查玛» 艺术——藏传佛教乐舞“查玛”艺术在内蒙古地区的传播. 呼和浩特. 内蒙古师范大学. 2006. 72页].

109. Со Вэньцин. Значение масок в жертвоприношениях тибетского буддизма / Со Вэньцин // Вестник Центрального университета национальностей. – 1998. – №4. – С. 58-62. [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].

110. Су Жун. Исследование ритуального танца Цам на примере храма Гадань-Дунлинь» / Су Жун. – Куньмин: Юньнаньский университет искусств, 2012. – 69 с. [苏蓉. 羌姆仪轨舞蹈研究——以噶丹·东竹林寺为个案, 昆明. 云南艺术学院. 2012. 69页].

111. Сун Ситонг. Откровение о буддийской реформе Цонкапы / Сун Ситонг // Китайская религия. – 2011. – № 10. – С. 54-55. [宋锡同. 宗喀巴佛教改革的启示. 北京. 中国宗教. 2011. 第10期. 54-55].

112. Суну Дончжу. Исследование «Чам» (танца Дхармы) в храме Низандинг / Суну Дончжу. – Ланьчжоу: Северо-Западный университет национальностей, 2015. – 40 с. [苏努东珠. 尼禅定寺 «恰姆» (法舞) 研究. 兰州.

西北民族大学. 2015. 40页].

113. Сунь Ин. Исследование исторических причин расцвета и упадка ламаизма и шаманства в Монголии / Сунь Ин // Вестник университета национальностей Внутренней Монголии. Серия «Общественные науки». – 1991. – №4. – С. 61-65. [孙颖. 喇嘛教和萨满教在蒙古兴衰的历史原因研究 // 内蒙古民族大学学报. «社会科学»系列. 通辽. 1991, 第4期. 61-65页].

114. Сюй Инъи. Исследование природы тибетского религиозного танца Цам» / Сюй Инъи. – Лхаса: Тибетский университет, 2013. – 81 с. [徐颖怡. 西藏宗教舞蹈羌姆的舞蹈性研究. 拉萨. 西藏大学. 2013. 96页].

115. Сян Цзянтао. Диалог с «душой»: исследование танцев Цама / Сян Цзянтао // Вестник Тибетского университета. Тибетологи. – 2009. – №1 – С. 108-111. [项江涛. 与《灵魂》的对话——关于《羌姆》舞蹈的探析. 拉萨. 西藏大学学报. 2009年. 第001期. 108-111页].

116. Тан Джи Си. Влияние тибетского буддизма на монгольскую народную религию / Тан Джи Си // Журнал Северо-Западного института национальностей: Издание по философии и социальным наукам. – 2002. – №4. – С. 94-101. [唐吉思. 藏传佛教对蒙古族民间宗教的影响. 兰州. 西北民族学院学报: 哲学社会科学版. 2002. 第4期. 94-101页].

117. Тондруб Ванбень. Исследование тибетских божеств / Тондруб Ванбень. – Пекин: Издательство социальных наук Китая, 1990. – 166 с. [丹珠昂奔. «藏族神灵论» 中国社会科学出版社. 北京. 1990. 166页].

118. Тянь Ляньтао. Исследование танцев и музыки мистического действия по изгнанию Бога демонов / Тянь Ляньтао // Национальное искусство. – 1997. – №3. – С. 149-158. [田联韬. 北京雍和宫《金刚驱魔神舞》音乐考察. 南宁. 民族艺术. 1997. 第3期. 149-158页].

119. Тянь Ляньтао. Музыкальное исследование тибетской буддийской музыки и танца Цам / Тянь Ляньтао // Китайское музыковедение. – 2000. – №4. – С. 5-26. [田联韬. 藏传佛教乐舞羌姆音乐考察. 北京. 中国音乐学. 2000. 第四期. 5-

26页].

120. Тянь Цин. Китайская религиозная музыка / Тянь Цин. – Пекин: Издательство религиозной культуры, 1997. – 322 с. [田青. 中国宗教音乐. 北京. 宗教文化出版社. 1997. 322页].

121. У Жина. Интерпретация религиозной культуры с помощью танца: на примере монгольских религиозных танцев «Бо» и «Чам» / У Жина. – Ланьчжоу: Северо-Западный университет национальностей, 2015. – 51 с. [乌日娜. 舞蹈对宗教文化的诠释—以蒙古族宗教舞蹈 «博» 和 «查玛» 为例. 兰州. 西北民族大学. 2015. 51页].

122. У Янь. Изучение наследия тибетского эзотеризма / У Янь, Цзинь Вэй // Изучение Тибета. – 2002. – №2. – С. 19-27. [吴彦, 金伟. 西藏密教传承考要. 拉萨. 西藏研究. 2002. 第二期. 19-27页].

123. Фэн Шуанбай. Исследование танца Цам и народного танца жертвоприношений в монастыре тибетского буддизма провинции Цинхай / Фэн Шуанбай. – Пекин: Китайский институт исследований искусства, 2003. – 120 с. [冯双白.

青海藏传佛教寺院羌姆舞蹈和民间祭礼舞蹈研究.北京.中国艺术研究院, 博士论文. 2003. 页120].

124. Хуан Минсинь. Буддизм Тубо / Хуан Минсинь. – Пекин: Китайская тибетская исследовательская пресса, 2010. – 239 с. [黄明信. 吐蕃佛教. 北京. 中国藏学出版社. 2010. 239页].

125. Хуан Минсинь. Коллекция академических монографий по тибетоведению Хуана Минсиня: Тибетский буддизм. Из-за Минга. Литературно-исследовательская библиотека современного китайского тибетоведения / Хуан Минсинь. – Пекин: Китайская тибетская исследовательская пресса, 2007. – С. 54-69. [黄明信. 黄明信藏学文集 学术专著: 藏传佛教. 因明. 文献研究现代中国藏学文库. 北京. 中国藏学出版社. 2007. 580页].

126. Хунсюэ. Тибетский буддизм / Хунсюэ. – Чэнду: Народное

издательство Сычуани, 1996. – 342 с. [弘学. 藏传佛教. 成都. 四川人民出版社. 1996. 342.页]

127. Хэ Сюань. Исследование танца леба в Тачэн в прилегающем регионе Назанг / Хэ Сюань. – Куньмин: Юньнаньский университет, 2018. – 255 с. [和璇. 纳藏毗连地域塔城勒巴舞研究. 昆明. 云南大学博士论文. 2018. 255页].

128. Хэ Юнцай. Введение в тибетский танец / Хэ Юнцай. – Лхаса: Тибетское народное издательство, 1988. – 140 с. [何永才. 西藏舞蹈概说. 西藏人民出版社. 拉萨. 1988. 140页].

129. Хэ Юньмин. Исследование по переводу тех же Священных писаний из «Собрания Священных Писаний шести степеней» / Хэ Юньмин. – Чанша: Хунаньский педагогический университет, 2007. – 129 с. [何运敏. «六度集经»同经异译研究. 长沙. 湖南师范大学. 2007. 129页].

130. Цай Ранг. Тибетский буддизм / Цай Ранг. – Ланьчжоу: Народное издательство Ганьсу, 2007. – 232 с. [才让. 西藏佛教. 兰州. 甘肃人民出版社. 2007.232页].

131. Цайдань Сяжун. Исследование названий буддийских школ / Цайдань Сяжун, Ван Жэньбан // Вестник Института национальностей Северо-Западного Китая. – 1982. – С.44-49. [才旦夏茸, 王仁邦. 西藏佛教宗派名称之研究. 西北民族学院学报. 兰州. 1982. 44-49页].

132. Цзи Ланьвэй. Сравнительное изучение тибетских буддийских танцев «Цам» и «Чам» / Цзи Ланьвэй // Исследование народного искусства. – Куньмин, 1998. – №4. – С. 39-42. [纪兰蔚. 藏传佛教舞蹈 «羌姆» 與 «查瑪» 比較研究. 昆明. 民间艺术研究. 1998. 第4期. 39-42页].

133. Цзэ Далай. История монгольского шаманизма / Цзэ Далай. – Хайлар: Издательство Внутренней Монголии, 2012. – 178 с. [策达赖. 蒙古萨满教史. 内蒙古文化出版社. 海拉尔. 2012. 178页].

134. Цзян Вэньжуй. Художественный дизайн на тему «Изучение дизайна

резьбы по нефриту в искусстве масок Цам» / Цзян Вэньжуй. – Куньмин: Юньнаньский институт искусств, 2019. – 69 с. [蒋文瑞. 基于藏族羌姆面具艺术的玉雕设计研究. 昆明. 云南艺术学院. 2019. 69页].

135. Цзян Пэн. Тибетский буддизм и индийский буддизм / Цзян Пэн // Шаньдунские социальные науки. 2013. – №1. – С. 74-89. [姜芑. 藏传佛教与印度佛教. 济南. 山东社会科学. 2013. 第一期. 74-89页].

136. Цзяньсинь. Распространение и секты тибетского буддизма / Цзяньсинь // Файин (Журнал Китайской буддийской ассоциации). – 1991. – С. 29-30. [见心. 藏传佛教的传播和派别. 北京. 法音(中国佛教协会会刊). 1991. 29-30页].

137. Цзяюн Цюньпэй. Формирование и развитие тибетской религиозной музыки и танца / Цзяюн Цюньпэй // Китайское музыковедение. – 2000. – №4. – С. 27-40. [嘉雍群培. 藏族宗教乐舞的形成及发展. 北京. 中国音乐学. 2000. 第4期. 27-40页].

138. Цин Сыцинъ. Исследование исторической эволюции алашаньского храма Гуанцзунсы : дис. ... канд. наук / Цин Сыцинъ. Хух-Хото: Университет Внутренней Монголии, 2014. – 217 с. [青斯琴. 内蒙古阿拉善广宗寺历史变迁研究. 内蒙古大学博士论文. 呼和浩特市. 2014. 217页].

139. Цинь Бинь. Исследование Цам Шаньнаньского района Тибета в культурной ретроспективе / Цинь Бинь. – Тайюань: Шаньсийский педагогический университет, 2012. – 46 с. [秦滨. 文化视野下西藏山南地区羌姆研究. 太原. 山西师范大学. 2012. 46页].

140. Цяо Ланьци. Исследование символики в народном танце - возьмем в качестве примеров «Танец с несколькими местами», «танец овчины» и «Цам» / Цяо Ланьци. – Пекин: Национальная академия изящных искусств, 2013. – 69 с. [乔兰淇. 民间舞蹈中的象征研究——以 «多地舞», «羊皮鼓舞», «羌姆» 为例. 中国艺术研究院. 2013. 69页].

141. Чжан Хуэй. Краткий анализ формирования монгольской народной цветовой эстетики / Чжан Хуэй // Факультет изящных искусств Академии Чифэн,

Внутренняя Монголия. – Чифэн, 2009. – №6. – С. 79-80. [张卉. 浅析蒙古族民间色彩审美观的形成. 赤峰. 蒙古赤峰学院美术系. 2009. 第6期. 79-80页]

142. Чжао Лу. Махакала / Чжао Лу // Форум по вопросам народной литературы. – 1983. – №4. – С. 21-27. [赵棹, 《大黑天神》, 民间文学论坛, 北京, 1983, №4, 21-27页].

143. Чжао Циньян. Обзор «Чежанчжуо» Цам из секты Гелуг монастыря Шанчжуан в Утуне / Чжао Циньян // Этнические исследования Цинхая. – 1991. – №4. – С. 75-84. [赵清阳. 吴屯上庄寺院格鲁派羌姆《切将卓》概述. 西宁. 青海民族研究. 1991. 第四期. 75-84页].

144. Чжао Шуцзюнь. Спасение души линга в ритуале Цама в тибетском буддизме / Чжао Шуцзюнь // Медиакорпорация печатных изданий Шаньси «Саньциньюнь». – 2014. – №36. – С. 76-78. [赵树军. 藏传佛教羌姆仪轨中的灵嘎处置与中阴救度. 太原. 名作欣赏. 2014. 第36期. 76-78页].

145. Чжоу Раньянь. Верховный монах секты Карма Кагью тибетского буддизма в 13 веке – Карма Баши / Чжоу Раньянь // Изучение Тибета. – 1997. – №2. – С. 53-58. [周润年. 十三世纪藏传佛教噶玛噶举派的高僧——噶玛拔希. 拉萨. 西藏研究. —1997. 第二期. 53–58页].

146. Чжоу Сюйсянь. Алашаньский храм Гуанцзунсы эпохи Цин и Дагбу хутукту / Чжоу Сюйсянь // Монголоведение в Китае (на монгольском языке). – Хух-Хото: Академия общественных наук Внутренней Монголии, 2008. – №3. – С.112-115. [周许贤. 清代阿拉善广宗寺与达格布呼图克图. 中国蒙古学. 内蒙古社会科学院. 呼和浩特市. 2008. 第3期. 112-115页].

147. Чжоу Сяохань. Социальная роль и коммуникативная функция Цам как религиозной церемонии» / Чжоу Сяохань. – Шанхай: Шанхайский транспортный университет, 2014. – 78 с. [周晓晗. «羌姆»作为宗教仪式的社会角色和传播功能. 上海. 上海交通大学. 2013. 78页].

148. Чжоу Сяоянь. Исследование текущей ситуации ритуала танца Чам в монастыре Да Чжао / Чжоу Сяоянь. – Хух-Хото: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2010. – 105 с. [周晓岩. 呼和浩特大召寺查玛舞仪式现状调查与研究. 呼和浩特. 内蒙古师范大学, 2010, 105页].
149. Чэнь Дэчжи. Ранние контакты Монголии с Тибетом и тибетским буддизмом / Чэнь Дэчжи // Исследования национальностей Северо-Западного Китая. – 2003. – №2. – С. 15-20. [陈得芝. 再论蒙古与吐蕃和吐蕃佛教的初期接触. 西北民族研究. 兰州. 2003. 第二期. 15-20页].
150. Чэнь Жохань. Анализ первобытных элементов колдовства в народном танце Китая – на примере шамана, «Цам» и «Чам» / Чэнь Жохань // Художественное образование. – 2016. – №7. – С. 117-118. [陈若菡. 中国民族民间舞蹈 中的原始巫术元素剖析以萨满、羌姆、查玛为例. 北京. 艺术教育. 2016. 第七期. 117-118].
151. Чэнь Сюэ. Исследование и изучение ритуальной музыки и музыкального танца Цам в храме Сунцзаньлинь в Гедонге» / Чэнь Сюэ. – Куньмин: Юньнаньский институт искусств, 2014. – 46 с. [陈雪. 松赞林寺格冬节羌姆仪式音声与乐舞考察研究. 昆明. 云南艺术学院. 2014. 46页].
152. Чэнь Циньин. Монголо-тибетские отношения в период правления Мунке / Чэнь Циньин, Ши Вэйминь // Исследования по монгольской истории. – 1985. – №3. – С. 8-10. [陈庆英. 史为民. 蒙哥汗时期的蒙藏关系. 呼和浩特. 蒙古史研究. 1985. 8-10页].
153. Шандан. Интеграция китайского народного танца·Внутренняя Монголия, Том. Сборник посвящен национальному народному танцевальному искусству Внутренней Монголии / Шандан // Институт искусств автономного района Внутренняя Монголия. – 2006. – №1. – С. 50-53. [珊丹. «中国民族民间舞蹈集成·内蒙古卷» 的编纂看内蒙古的民族民间舞蹈艺术. 呼和浩特. 内蒙古自治区艺术研究所. 2006. 第1期. 50-53页].

154. Шварц Д. Культура и власть (Социология Пьера Бурдьё) / Шварц Д. ; перевод с английского языка Тао Дунфэн. – Шанхай : Издательство переводной литературы Шанхая, 2012. – 354 с. [戴维·斯沃茨. 文化与权力. 译, 陶东风. 上海. 上海译文出版社. 2012. 354页].

155. Ши Иньшунь. История мысли индийского буддизма / Ши Иньшунь. – Пекин: Книгоиздательство Китая, 2010. – 393 с. [释印顺. 印度佛教思想史. 北京. 中华书局出版. 2010. 393页]

156. Ши Шань. Основные ритуалы тибетского буддизма / Ши Шань // Религии Китая. – 1999. – №3. – С. 50-51. [石山. 藏传佛教的基本礼仪中国宗教. 北京. 1999. 50-51页]

157. Юань Хэ. Танец и традиционная культура / Юань Хэ. – Пекин: издательство Пекинского университета, 2011. – 308 с. [袁禾. 舞蹈与传统文化. 北京大学出版社. 2011. 308页].

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

159. Ян Сифань. Изучении и исследовании отдельных положений музыки и танца региона «Коридор цзан и» / Ян Сифань. – Нанкин: Нанкинская академия искусств, 2007. – С. 93-108. [杨曦帆. «藏彝走廊» 中的少数民族乐舞文化. 南宁. 艺术学研究(辑刊). 2007. 93-108页].

160. Ян Хунвэй. Легенды о буддизме тибетского происхождения и их религиозное значение / Ян Хунвэй // Журнал Юго-Западного университета по делам национальностей. – 2012. – №7. – С. 54-60. [杨红伟. 藏族族源传说的佛教化及其宗教意义. 成都. 西南民族大学学报. 2012. 第7期. 54-60页].

161. Ян Юйчжо. Изучение эволюции Акид Лхамо: на примере тибетской театральной труппы Лхаса Luemulong : докторская диссертация / Ян Юйчжо. – Чэнду: Юго-западный университет национальностей, 2018. – 104 с. [杨于卓.

阿吉拉姆变迁研究——以拉萨觉木隆藏戏团为例. 成都. 西南民族大学博士论文. 2018. 104页].

На монгольском языке

162. Бао Иньху. Избранные сочинения КНР по истории Монголии. Том №2. / Бао Иньху. – Пекин, 1982. – 139 с. [BaoInxu. borxa šačiin Övör Mongolynl Duu dèlgèrsen тоохай асаагоолт. дунд улсиин Монголын түүхиин Èmitkel , Вèžžin:1982. No2. 139 Xuudas].

163. Баойин Хулуджи. Замиан, Цам Ар Хорчин хошуна: происхождение и значение / Баойин Хулуджи // Журнал Академии общественных наук Внутренней Монголии. – Хух-Хото, 1988. – №6. – С. 136-137. [Baoyin Xuluži. Zamiian, «Arukorcyn Ćam, Ćамын үүсèл utga» Övör Mongolyn Niigmiin Šinžlèx Uxaany Akademi, 1988 ony 6 dugaar. 136-137-r tal].

164. Бо Моу. Система ламаистских монастырей и проведение ритуалов в регионе Тумэд / Бо Моу // Материалы по истории и культуре Хух-Хото. – 1994. – №9. – С. 211. [Bomou, Tùmèdijn nutag dax' lamyn süm хийдүүдийн байгууллага, суглааны èслol, Хөххотын соèл, түүхиин материал, Хөххот, 9-р суврал. 1994. 211].

165. Галару. Собрание священных текстов цам на монгольском языке храма Мэргэн Дзу / Галару, Баяр // Журнал Академия общественных наук Внутренней Монголии. – 1990. – № 5. – С. 120-126. [Galaloo. Bajar. Mèrgèn-Gègèèn Lubsandambižalcan zoxioson mongol хèлèèр Ćам. Хөх хот: Nijgmijn šinžlèx ухаан. 1990. No5. 120-126-r tal].

166. Дамдинсурэн Ц. Сто образцов монгольской литературы / Ц. Дамдинсурэн – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1980. – 1364 с. [Cèndijn Damdinsurèn. Sto sočinenij mongol'skoj literatury. Хух-Хото: Narodnoe izdatel'stvo Drevnej Mongolii. 1980. 1364 хуудас].

167. Дорджпалам С. История монгольской зеленой богини / С. Дорджпалам – Улаанбатаар: МС СКЦ, 2011. – 412 с. [Дорджпалам С. Монгоол Ногоон Дара эхийн тууж. Улаанбаатар: ШУА ХЗХ, 2011. 412-С].

168. Лопусанг Чодан. Зеркало монгольских нравов и обычаев / Лопусанг Чодан // Народное издательство Внутренней Монголии. – Хух-Хото, 1981. – 369 с. [Lopusang Čodan. Mongolyn зан Agalyn уuil’gavörii. Övör Mongol ny Ardyn хèвлèlijн Хориè. 1981 он, 369 хуудас].

169. Нагуданфу. Исторические материалы Тумета. Серия 15. Том 2 / Нагуданфу – Хух-Хото, 1984. – 211 с. [Nagudanfu.Tümèd Mongolyn Altan хаан ба Төвдijн buddizmyn харилцаа.Tümèdijн түүхijн material.15-г bot’.2-г bot’.1984. 211хуудас].

170. Намжил Г. Исследования монгольской буддийской литературы / Г. Намжил – Улан-Батор: Джиком Пресс, 2018. – 497 с. [Намджил Г. Монгол Буддын шашны утга зохиолын судлал. Улаанбаатар хот. Жиком Пресс ХХК. 2018. 497 с].

171. Наренбату У. Очерк монголоведческих исследований / У. Наренбату – Хух-Хото: Издательство культуры Внутренней Монголии, 1991. – 195 с. [U. Naranbatad. Mongol судлалын èссè. Хөх хот. ÖMÖZO-ny Soël хèвлèlijн газар.1991 он.195 -г tal].

172. Нямбу Х. История монгольской одежды / Х. Нямбу // Историко-этнографическое исследование. – Улан-Батор, 2002. – С. 144-146. [Нямбуу Х. Монгол хувцасны түүх. Түүх. угсаатны зүйн шинжилгээ. Улаанбаатар 2002. pp. 144-146].

173. Пять священных заповедей. Раздел 1. Злые и добрые духи. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1986. – 687 с. [Tavan maxbodin суургаал. нèгдуугар булег. čуутгèр сайxlsнee xсеге . Хөх хот- Öвөр Mongol ny Ardyn хèвлèlijн Хориè.1986 . p.687]

174. Распространение ламаизма на территории Монголии // Материалы по истории и культуре аймака Шилин-Гол. – Силян-Хото, 1989. Полный раздел. – №4. – С. 28-33. [«Mongold lamyn šašny дèлгèрèлт». Šilin-Gol aimgiin түүх соèлын materialууд. Silin-Хото, 1989. Бүрèн хèsèг – No4. 28–33 хуудас].

175. Сарураджи Ригала. Монгольские цветовые символы и цветовое соответствие / Сарураджи Ригала. – Хух-Хото: Педагогический университет Внутренней Монголии, 2013. – 150 с. [Saruraži Rigala. Mongol öngönij бèлгèдèл ба

öngö zoxicol.Övör Mongolyn Bagšijn ix surguul'.2013. 150 хуудас].

176. Серендоржи. Исследование монгольского буддийского танца «цям» / Серендоржи // Китайско-монгольские исследования. – 2011. – №6. – С. 91-95. [Sèrèndorž. Mongolyn buddyn šašny «Čama» büžgijn sudalгаа. дунд улсиин монгол судлал. 2011 ону 6-р дугаар.91-95-р тал].

177. Серендоржи. О происхождении и распространении музыки и танца «цям» / Серендоржи // Искусство Внутренней Монголии. – 2007. – № 2. – С. 36-38. [Sèrèndorž. Хөгжим бүжгийн "cam"-ын үүсэл тархалтын тухай. Öвөр Монголун урлаг, 2007. No 2. S.36-38].

178. Судао Билиг. Словарь религиозных терминов / Судао Билиг. – Хух-Хото: Издательство образования Внутренней Монголии, 1996. – 911 с. [SudaоBilig. Šašny tol' bičig. Хөх хот: Öвөр Монголун сургаал хoomжил хөөрiia , 1996. 911.хуудас].

179. Сужитай С. Религиозный обряд пуджа в тибетском буддийском танце «Цам» во Внутренней Монголии и Хух-Хото / С. Сужитай // Народные нравы и обычаи. – Пекин, 1990. – № 6. – С. 27-30. [Sai SuRitaii, ÖMÖZO-ny Хөххот дах' Төвдиин бурхаан шацiin ны «Čam» бүжиглэх ёслol, Ardyn аман зохиолын зураг, Вèèžин, 1990. № 6, дугаар. 27-30-р тал].

180. Сухбаатар Г. Распространение буддизма на раннем этапе среди кочевых народов Монголии / Г. Сухбаатар, Чан Цзожань // Данные и материалы монголоведения. – 1980. – №2. – С. 26-31. [G.Sxbaatar, Čan Zuoran. Mongolyn нүүдэлчин ард түмний дунд Buddyn шаšny ёрт дèлгèрсèn үе. Хөх хот: Mongol судлалын too баримт, material, 1980. No2. 26-31-р тал].

181. Ту Я. К вопросу о монгольских обычаях поклонения оленю / Ту Я // Вестник Университета национальностей Внутренней Монголии. Социальные науки. – Тунляо, 2020. – № 1. – С. 17-23. [Tu YA.Mongolyn buga taxix ёс занšлын асуудал, Öвөр Монголун Üндèстний Ix Surгуулийн Мèдèèлèл. Tunljao, 2020. No 1. S. 17-23].

182. Хан Жима. Олень в цаме / Хан Жима // Золотой ключик. Редакционный отдел. – Хух-Хото, 1983. – №1. – С. 86-89. [Xan Rima, «Čam deex дундах Ваогè (buga)», «Altan түлхүүр» сèтгүүл, №1, 1983. 86-89-р тал].

183. Хао Сы. Начало проникновения буддизма в Тибет / Хао Сы // Вестник Педагогического университета Внутренней Монголии. – 1995. – № 6. – С. 70-73. [Хаоси, Төвдийн буддизм Монголд нэвтэрсэн эхлэл, Övör Mongolyn Bagšijn Их Surгуулийн сэтгүүл, Хөх хот, 1995. IV дугаар.69-74-р тал].

184. Хурэлбатар. Распространение цам во Внутренней Монголии / Хурэлбатар // Журнал Академия общественных наук Внутренней Монголии. – 1986. – № 2. – С. 139-146. [Хурэлбатар. Öвөрмонгол дах'Цам тлгээрхсан. Öвөр Mongolyn Niigmiin Šинžлэх Ухааны Академи, Хоёр дах' хөвлөл, 1986 он. №2. 139-146-р тал].

185. Цзинь Фэн. Ламаизм и феодальный режим Монголии / Цзинь Фэн // Избранные сочинения КНР по истории Монголии. – 1980. – № 2. – С. 103. [Ламын шашин ба Монголын феодальн дэглэм. Хөх хот: ВНМАУ-ын Монголын түүхийн түүвэр зохиолууд.1980. № 2.103-р тал].

186. Цзэн Гэ. Исследование охотничьей культуры Монголии / Цзэн Гэ. – Пекин: Издательство национальностей, 2004. – 240 с. [СэнГэ. Монголын эртний ан агнуурын соёлын судалгаа.Üндэстнүүдийн хөвлөлийн газар. Вèèžин.2004. 240 хуудас].

187. Чао Ицзи. Жизнеописание Пагба-ламы / Чао Ицзи. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 1992. – 221 с. [ЦаоИжи. Фэгба ламын тогөөжи. Хөх хот: Öвөр Mongol ny Arдын хөвлөлийн Хориè, 1992. 221-р тал].

188. Эрдэнбаяр. О монгольском обычае «цам» / Эрдэнбаяр // Журнал Академия сельского хозяйства и животноводства Автономного района Внутренняя Монголия. – 2014. – № 4. – С. 34-37. [Эрдэнбаяр.Монголын «Цам» заншлын тухай."Öвөр Mongolyn мал аж ахуй".2014. Дугаар 4. 34-37-р тал].

189. Эрдэни. Монгольская мистерия цам / Эрдэни. – Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2011. – 361 с. [Эрдэни. Mongol Цам.–Хөх хот: Öвөр Mongol ny Arдын хөвлөлийн Хориè , 2011. Х.–361 хуудас].

190. Эрэнбаяр У. Причины поклонения монгольских племен оленю / У. Эрэнбаяр // Монголоведение в Китае. – 2008. – № 6. – С. 72-76. [У.Эрэнбаяр. Mongol аймгуудын буга шүтэх болсон шалтгаан, монгол судлал. Хөх хот: Öвөр Mongolyn Niigmiin Šинžлэх Ухааны Академи, 2008. No6, 72-76-р тал].

На тибетском языке

191. Ба Селанг. Завещание Ба / Ба Селанг. – Лхаса: Народное издательство, 1982. – 268 с. [dpa' ser nang. «dba' bzhed»mi rigs dpe skrun khang. 1982. 268].

192. Гунчжу Юандан Гьяцо. Собрание знаний. Том 2 / Гунчжу Юандан Гьяцо. – Пекин: Народное издательство, 1982. – 608 с. [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.pa].

193. Жизнь и освобождение Падмасамбхавы. – Лхаса: Народное издательство, 1987. – 598 с. [«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.].

194. Иси Гьяцо. Биография Шакьямуни / Иси Гьяцо. – Чэнду: Сычуаньское национальное издательство, 1996. – 313 с. [ye shes sa mtsho/(shAkya shAkya shAkya thub)/_si khron mi rigs dpe skrun khang. 1996. lor shog ngos.313.pa].

195. Цюй Цзе Нанканоб. История древнего Сянсюна и Тубо / Цюй Цзе Нанканоб. – Пекин: Китайская тибетская исследовательская пресса, 1996. – 588 с. [chos rgyal nan kha no pu'u/_gna' rabs kyi glang chen dang skyug [蕃] lo rgyus/_krung go'i bod rig pa dpe skrun khang / [1996]lo'i shog ngos [588]pa].

На западноевропейских языках

196. Bareja-Starzynska A. Description of the Erdeni Zuu Monastery (Including čam Ritual) Based on Notes from the Kotwicz Expedition / A. Bareja-Starzynska // In the Heart of Mongolia. 100th Anniversary of W. Kotwicz's Expedition to Mongolia in 1912 / Jerzy Tulisow et al. (eds.). – Cracow: Polish Academy of Arts and Sciences, 2012. – Pp. 131-189.

197. Erdeni. Mongyol čam / Erdeni. – Beijing: National Publ. House, 1997. – 159 p.

198. Formann W. Lamaistische Tanzmasken (Der Erlik-Tsam in der Mongolia) [Lamaist dance masks (Erlik Tsam in Mongolia)] / W. Formann, B. Rintschen – Leipzig: Koehler und Amelang, 1967. – 144 p.

199. Galli L. The tsam mask-making Tradition in Post-Socialist Mongolia / Lucia Galli // *Tibet Journal*. Dharamsala. – 2009. – Vol. XXXIV. No. 2. – Pp. 81-99.
200. Heissig W. Der Tsam-Tanz und seine Masken [Tsam dance and its masks] / W. Heissig // *Die Mongolen*. Begleitband zur Ausstellung im Haus der Kunst München 22. März bis 28. Mai 1989. / W. Heissig, G.C. Müller (eds.). – Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1989. – Pp. 240-244.
201. Heissig W. Mongolische volksreligiöse und folklorische Texte / W. Heissig – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1966. – 256 p.
202. Kollmar-Paulenz K. Der mongolische Maskentanz (Tsam) in Vergangenheit and Gegenwart. [The Mongolian mask dance (Tsam) in past and present] / K. Kollmar-Paulenz, B. Mununchimeg // *Asia*. Wien, Österreich. – 2015. – No. 69(3). – Pp. 625-683.
203. Mänchen-Helfen O. Reise ins asiatische Tuwa / O. Mänchen-Helfen – Berlin: Der Bücherkreis. – 90 p.
204. Mroczynski M. Art, Ritual, and Representation: An Exploration of the Roles of Tsam Dance in Contemporary Mongolian Culture / M. Mroczynski – City of Hoboken, SIT Graduate Institute, 2008. – 54 p.
205. Stein R. F. Tibetan Civilization / R. F. Stein. – Palo Alto City, Stanford University press, 1972. – 336 p.
206. Teleki K. The Khüree-Tsam and its Relation with the Tsam Figures of the Leder Collection / K. Teleki // *The Mongolian Collection Retracing Hans Leder* / Maria-Lhatarina Lang, Stefan Bauer (eds.). – Wien: Austrian Academy of Sciences, 2013. – Pp. 76-83.
207. Vandor I. Die Musik des tibetischen Buddhismus / Vandor Ivan. – Berlin: Heinrichshofen's Verlag Wilhelmshaven, 1978. – 160 c.
208. White H. The Westernization of World History / H. White // *Western Historical Thinking: An Intercultural Debate*, Berghahn Books / Jorn Rüsen ed. – New York: Oxford Press, 2002. – Pp. 111-118.

Электронные ресурсы

209. Бурят-Монгольская правда. № 197. 2 сентября 1927 [Электронный ресурс]. – URL: <https://arslanmaker.livejournal.com/12260.html> (дата обращения: 27.10.2022).

210. В Бурятии провели масштабный и красочный буддистский обряд – Мистерия Цам [Электронный ресурс]. – URL: <https://bgtrk.ru//news/religiya/223097/> (дата обращения: 28.10.2022).

211. Ховалыг Д. Синкретизм шаманизма и буддизма в тувинской обрядовой практике [Электронный ресурс] / Д. Ховалыг. – URL: <https://svartulfr.livejournal.com/149226.html> (дата обращения: 10.10.2022).

212. Цам монастыря Дзонкар Чоде в Калмыкии [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eBgoH4Vxcvw> (дата обращения: 10.10.2022).

Архивные материалы

1. Зуоки: Правление Цзяцина // Архив Алашань³⁰⁸. Ф. 101. Оп. 3. № 65. 29 л. [Alašan Zuoki хэлтэс хадгалгаанну суглуулга «Žjačin хаану үе». 101 дэх шүүгээ, 3 дах' давхарт, 65 дугаар баримт биçиг, 7 дэх хуудас, Нийт хуудас 29.]

2. Зуоки: Правление Цзяцина // Архив Алашань. Ф.101. Оп. 3. № 85. 81 л. [Alašan Zuoki хэлтэс хадгалгаанну суглуулга «Žjačin хаану үе». 101 дэх шүүгээ, 3 дах' давхарт, 85 дугаар баримт биçиг, 69 дэх хуудас, Нийт хуудас 81.]

3. Зуоки: современные записи // Архив Алашань. Ф. 9. Оп. 2. № 23. 32 л. [Alašan Zuoki хэлтэс хадгалгаанну суглуулга «Šinè үеijn». 9 дэх шүүгээ, 2 дах' давхарт, 23 дугаар баримт биçиг, 3 дэх хуудас, Нийт хуудас 32.]

4. Зуоки: современные записи // Архив Алашань. Ф. 9. Оп. 6. № 12. 17 л. [Alašan Zuoki хэлтэс хадгалгаанну суглуулга «Šinè үеijn». 9 дэх шүүгээ, 6 дах' давхарт, 12 дугаар баримт биçиг, 9 дэх хуудас, Нийт хуудас 17.]

³⁰⁸ Алашань - один из трёх аймаков/областей/ Внутренней Монголии КНР

Интервью

1. Ван Ли. Интервью с ламой Дабури Баяр. Внутренняя Монголия, город Тунляо, хошун³⁰⁹ Агура – Чжэнь; храм Шуанфу. (01.10.2019).
2. Ван Ли. Интервью с ламой Ван Дан. Внутренняя Монголия, город Тунляо. (02.03.2021; 02.01.2022).
3. Ван Ли. Интервью с ламой Чобдже. Внутренняя Монголия, город Тунляо; хошун Кулун; Храм Синюань, Фуюань и Сянцзяо. (16.06.2024).

³⁰⁹ Хошун - административный центр

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А. Словарь терминов, имен

1. *Алтан Тобчи* – монгольская летопись XVII века, исторический и литературный памятник. Уникальное наследие монгольской историографии.
2. *Божество* – одна из религиозных идей высшее сверхъестественное существо, обычно не имеющее физического тела, но обладающее образом своего физического облика.
3. *Ваджра* – оружие, ставшее впоследствии ритуальным и мифологическим в индуизме, буддизме и др. ведических религиях; в переводе означает «молния» и «алмаз». Создавалось из меди, серебра, дерева, слоновой кости и других материалов.
4. *Гелуг* – традиция буддийского монастырского образования и ритуальной практики, основанная в Тибете ламой Чже Цонкапой (1357–1419). Известна в монгольском мире также как «жёлтая вера».
5. *Гэн* – (почжут) демон, прислужник или посланник божеств.
6. *Гампопа* (1079–1153) – родился в Ньяле (сейчас уезд Лхюндзе, городской округ Шаньнань, Тибет); известный буддийский учитель, врач, основатель школы Дрикунг Кагью
7. *Династия Тубо* (618–842 год н.э.) – политический режим, в древности установленный тибетцами на Цинхай-Тибетском нагорье и просуществовавший более двухсот лет.
8. *Двенадцать богинь Тенма* – духи земли, обитающие в разных частях Тибета; у каждой из богинь есть своё тайное имя, которое указывает на место, где она живёт. Обычно богинь делят на три группы: «великие демоницы», «великие якшини», «великие менмо». Первая богиня в каждой группе обычно играет главенствующую роль.

9. *Дрогоп Чогьял Пхагпа* (1235–1280) – пятый патриарх тибетского направления буддизма сакья, уроженец г. Сагья, первый наставник императора Юаньской династии, определивший место и предложивший проект г. Пекин.

10. *Дхармараджа* – одно из почтительных обращений к Будде; впоследствии стало использоваться в значении «живой Будда» для обращения к бодхисаттвам, видья-раджам, Ямарадже и т.д.

11. *Жест (Мудра)* – это положение рук; часто изображается в буддийском искусстве и используется на практике, чтобы вызвать определенное состояние ума. Обычно жесты или изображения Будды-это руки, сложенные на коленях, что означает медитацию, ладонь, поднятая вверх, означает акт учения или утешения, или открытая ладонь, направленная вниз, означает щедрость.

12. *Живой Будда* – в соответствии с учением о Трёх телах Будды (трикая), нирманакая – это физическое, человеческое тело Будды.

13. *Йидам* – манифестации просветленного ума и/или существа, воплощающие те или иные качества Просветления, с которыми отождествляется в медитации практикующий Ваджраяну.

14. *Йидамы* – это божества-хранители. К ним относят Ади-будду, то есть первоначального просветленного, который в тибетской традиции носит имя Ваджрадхары, а также пять дхьяни будд, то есть будд мудрости или созерцания.

15. *Кагью* – с тибетского может переводиться как «передача», поскольку первый слог указывает на буддизм, а второй – на преемственность. («Кагью» иногда интерпретируется как сокращение от «кабаб жи и гью па» – «Линия четырёх передач»)

16. *Ламдре* («Путь – плод», lam-vbras-bu-dang-bcas-pa) – это доктрина и практические указания пути достижения просветления в тибетском буддизме сакья.

17. *Ладранг* – в тибетском языке означает буддийский зал, т.е. место, где живет Великий Лама. В истории Тибета резиденции постепенно сформировались в организации (группы) во главе с тем или иным Великим Ламой.

18. *Мин-ши* – одна из китайских исторических работ, известных как

Династийные истории. Состоит из 332 томов и покрывает историю империи Мин с 1368 по 1644 гг., которая была написана учёными при дворе империи Цин.

19. *Махакала* – похожий на Шиву, он является злой ипостасью Авалокитешвары и имеет темно-синий оттенок, может быть с 2, 4 или с 6-ю руками.

20. *Монастырь Самье* – находится в поселке Самье уезда Джананг района Шаньнань Тибетского автономного района, на северном берегу реки Ярлунг-Цангпо у подножия горы Ахав.

21. *Монастырь Сакья* (1073) находится в округе Шигацзе, в уезде Сакья, это главный монастырь школы тибетского буддизма сакья.

22. *Монастырь Цурпху* – находится в 60 километрах к западу от Лхасы, на северо-западе уезда Дёлунгдечен, в верхнем течении реки Цурпху на высоте 4300 метров. Главный храм Карма Кагью.

23. *Монастырь Ганден* – располагается на горе Вангбур на южном берегу реки Лхаса в уезде Дагдзе городского округа Лхаса.

24. *Монастырь Дрепунг* – находится примерно в десяти километрах от Лхасы на южном склоне горы Гампо Утце. Это самый крупный монастырь тибетского буддизма.

25. *Монастырь Сэра* – расположен на горе Сэра Утсэ в трёх километрах к северу от Лхасы – один из шести главных храмов школы Гелуг. Вместе с монастырями Ганден и Дрепунг входит в число трёх великих монастырей Гелуг; был построен последним из трёх храмов.

26. *Монастырь Ташилунпо* – находится на горе Нийсэри в городе Шигацзе, вместе с «тремя великими» храмами Ганден, Дрепунг и Сэра он образует «четыре великих монастыря» школы Гелуг.

27. *Ньингма* – одна из четырёх школ тибетского буддизма. «Ньингма» в переводе дословно – «школа старых переводов». Ньингмапинцы считали себя приверженцами учения, которое принёс в VIII веке в Тибет гуру Падмасамбхава, и не опирались на новые переводы индийских канонных текстов.

28. *Нгагчанг Кунга Ринчен* (1517 – 1584) – представитель резиденции

Дучо Ладранг, наиболее известный потомок рода Кхон XVI столетия.

29. **Обо** – каменная насыпь; культовое сооружение монголов, сложенное из камней. Поклонение обо происходит из традиций шаманизма, которые позже были восприняты буддизмом.

30. **Пходранг** – в тибетском языке означает дворец, т.е. резиденцию Живого Будды – Тулку. Например, дворец Потала – это пходранг Далай-ламы.

31. **Пуджа** – в тибетском языке означает «поклонение и подношение».

32. **Праздник Симоциньбо** – (в кит. транскрипции), также называемый праздником пляски духов – это религиозная церемония, уже ставшая традиционным праздником, проходящим в Шигадзе на 4-6 день восьмого лунного месяца по тибетскому календарю.

33. **Панчен Лама** – второй по рангу лама после Далай-ламы в школе Гелуг тибетского буддизма.

34. **Род Кхон** – древний аристократический клан в Тибете (берет свои истоки в начале VIII века), один из шести крупнейших кланов Тибета, к которому принадлежали Сакья Тридзины (традиционный титул настоятелей монастыря Сакья, одновременно являющихся главами школы сакья тибетского буддизма)

35. **Речитация** – форма произнесения музыкального стиха или заклинания; существует почти во всем буддийском мире.

36. **Сансара** – круговорот бытия. Вынужденные перерождения в обусловленных состояниях.

37. **Сакья** – школа тибетского буддизма, основанная в 1073 Кхон Кончог Гьялпо (1034—1102), центром школы является одноимённый монастырь Сакья около Шигадзе в Тибете. Школа Сакья принадлежит к школам новых переводов глава носит титул Сакья Тридзин.

38. **Совершенное постижение** – реализация, самореализация, «ясное постижение», просветление, пробуждение, а также, достижение нирваны.

39. **Танец Дакини** – исполняется перед мандалой молодым облачённым ламой со звонким и чистым голосом.

40. **Тертон** – счастливые последователи Падмасамбхавы, обнаружившие

его учения и каноны.

41. *Цин ши гао* – сводная история династии Цин, выполненная в традиционном жанре в 1914–1927 гг. авторским коллективом под руководством известного политика Чжао Эрсюня.

42. *Чжаэшан Махаяна* – возглавлял диспут китайских буддистов против Камалашилы.

43. *Юань-ши* – одна из 24-х официально признанных официальных историй Китая, повествующая о Юаньской династии.

44. *Ярган* – деревня в уезде Мэджокунггар, городской округ Лхаса, Тибет

Приложение Б. Маски Цам

Рисунок 1³¹⁰.

*Ламы, облачённые в образы божества быка и божества
Бога-оленья, в ритуальном танце.
Храм Гэгэна – г. Улан-Хото, аймак Хинган, автономный
район Внутренняя Монголия, Китай.*



³¹⁰ Источники рисунков 1-3: 青山捨夫編輯. 亜細亜大觀. 第13冊 [13輯1回-13輯12回]. 收照片 120 枚. 出版地: 大連. 出版者: 亜細亜写真大觀社, 出版年[1936-1937], 146頁. Азиатский обзор, Том 13 [Выпуски 13-1 – 13-12]. / Под ред. Аоуама Сяфу (редактор). Далянь: Азиатское фотообозрение, [1936-1937]. 146 с. (Содержит 120 фотографий. Фотографами были японские агенты, находившиеся в Китае в то время, поэтому в книге никогда не указывались авторы снимков).

Рисунок 2.

Сцена, где ламы облачены в костюмы Чам (ритуальный танец изгнания демонов) и маленьких демонов (Дуртуд), собравшихся для исполнения ритуального танца. Храм Гэгэна – г. Улан-Хото, аймак Хинган, автономный район Внутренняя Монголия, Китай.



Рисунок 3.

Белый дедушка, вторая справа маска – маска божества-хранителя Азаря, а позади Чамбон.

Храм Гэгэна – г. Улан-Хото, аймак Хинган, автономный район Внутренняя Монголия, Китай.



Рисунок 4³¹¹.

Танец демонов в храме Ламы, 1 марта 1919 года.

Исполнители в масках «Большеголовых»



³¹¹ Источник: 邢文军, 陈树君 《风雨如磐：西德尼·D·甘博的中国影像（1917-1932）》出版社：长江文艺出版社，2015。424页。（Синь Вэньцзюнь, Чэнь Шужунь. Буря как гром: китайские изображения Сидни Д. Гамбо (1917-1932). Китай: Чанцзян Вэньи, 2015. 424 с.)

Рисунок 5³¹².

Хассанхан



Рисунок 6.

Дорги Доруде



³¹² Рисунки 6–21 из книги: Монголия Чойжин-ламын-сумэ музей, город Улан-Батор, Фотограф: Терумо Сугияма; Б Нямгэрэл; Гамма агентлаг.



*Рисунок 8.
Чергиле*



*Рисунок 9.
Балагун*









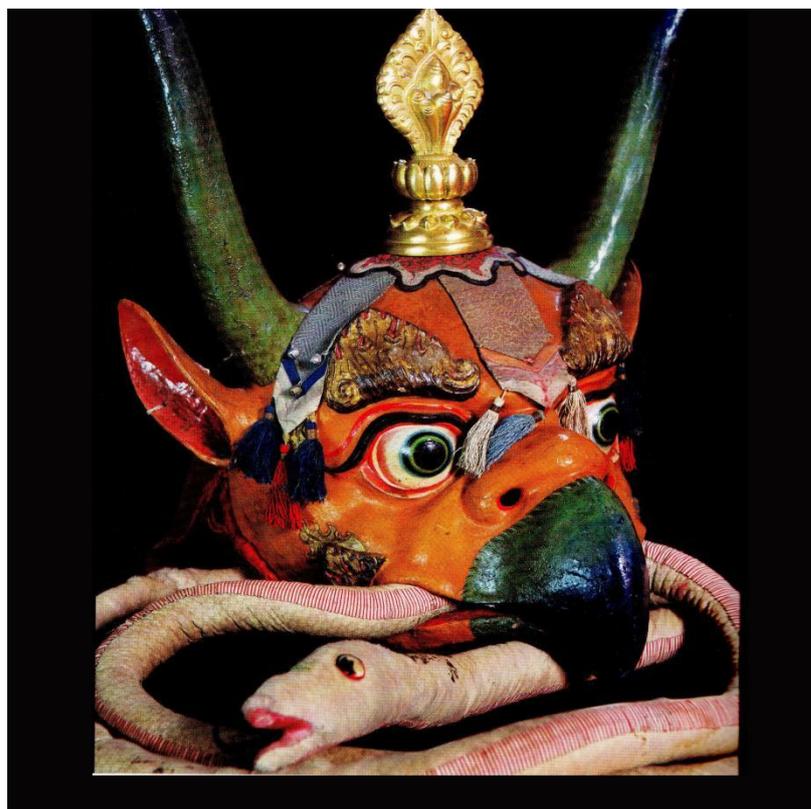
Рисунок 13.

Гаоваси



Рисунок 14.

Игра со змеей









*Рисунок 18.
Арслан (Лев)*



Рисунок 19.

Бар (Тигр)

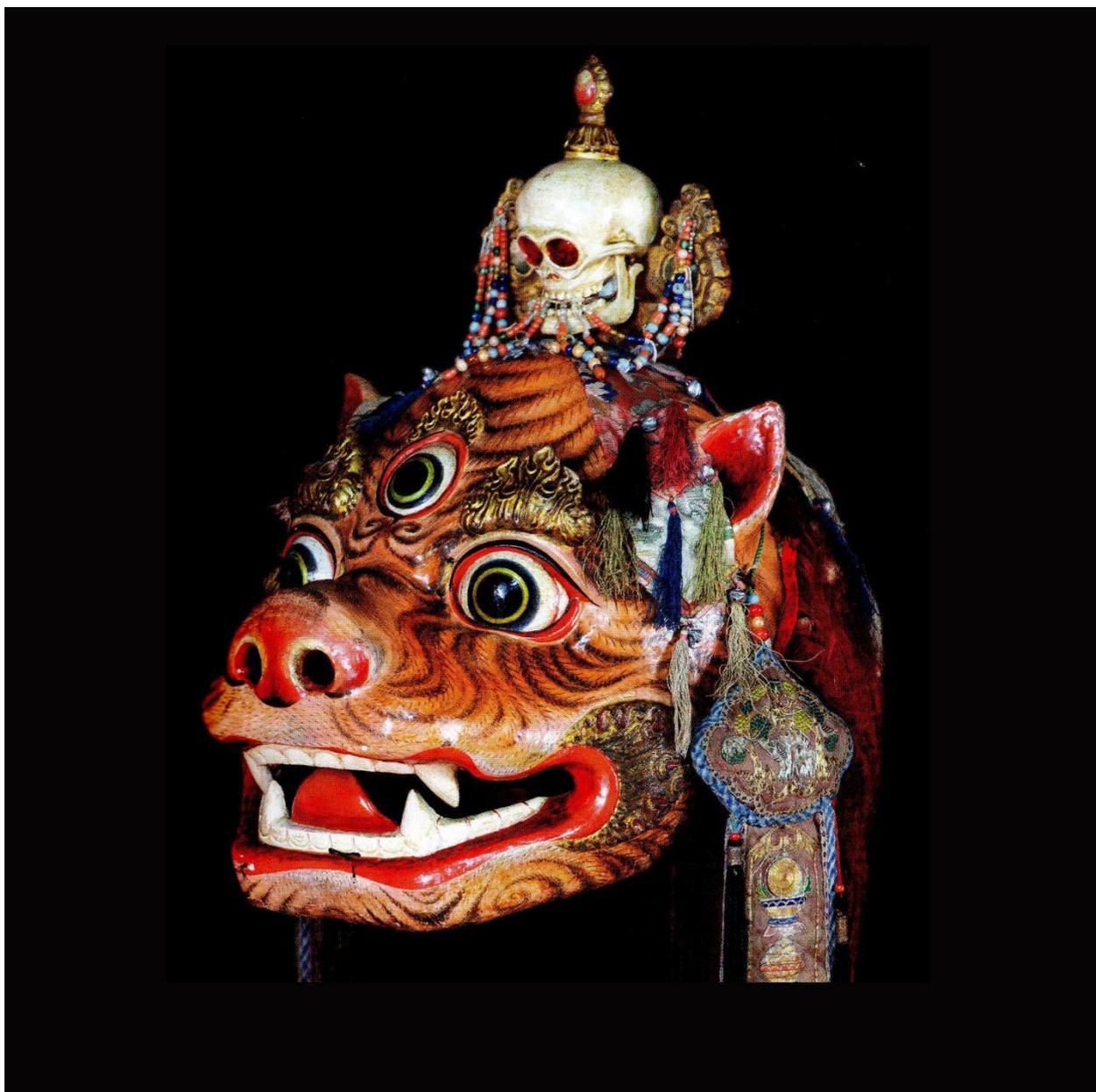


Рисунок 20.

Морин Эзэн (бог лошади)



Приложение В.
Буддийские храмы

Рисунок 1.

Храм Булэг в Дун-Уджимчине.

Автор участвовал в росписи и отделке храма, 2016 г.



*Рисунок 2.
Золотая обитель Будды Шакьямуни (Элиста, Калмыкия).
Во время посещения Элисты в августе 2021 г.*



*Рисунок 3.
Исполнение цама в Золотой обители Будды Шакьямуни
(Фото: Б. А. Бичеев, 20.09.2015).*



Рисунок 4.

Алашаньский храм Гуанцзун (также известный как Южный монастырь)³¹³

(Фото автора. 2016 г.)



³¹³ Расположен на территории Алашаньского левого хошуна Алашаньской лиги Внутренней Монголии КНР.

*Рисунок 5.
Хух-Хотоский храм Дачжао (также известный как
Монастырь Безмерного Света / Улянсы)³¹⁴
(Фото автора. 2023 г.)*



³¹⁴ Расположен в районе Юйцюань города Хух-Хото Автономного района Внутренняя Монголия КНР. Это важный монастырь школы Гелугпа тибетского буддизма. Нарисованный на земле узор представляет собой схему для исполнения ритуального танца цам.

*Рисунок 6.
Три великих храма Кулуня³¹⁵
(Фото автора. 2024 г.)*



³¹⁵ Расположены в хошуне Кулун городского округа Тунляо Автономного района Внутренняя Монголия КНР. Этот значительный архитектурный комплекс тибетского буддизма объединяет три взаимосвязанных монастыря:
— Синюаньсы (Главный монастырь) Основан в 1649 году (6-й год правления Шуньчжи династии Цин) Архитектура сочетает китайский и тибетский стили.
— Фуюаньсы (Восточный монастырь) Построен в 1742 году (7-й год правления Цяньлуна) Известен изысканными фресками и практиками ваджраяны.
— Сянцзяосы (Западный монастырь) Первоначально резиденция Дзасаг-ламы Позже преобразован в монастырь, Сохранил архитектурные особенности монгольской знати эпохи Цин.
Нарисованный на земле узор представляет собой схему для исполнения ритуального танца цам.

*Рисунок 7.
Потала (Дворец Потала)³¹⁶
(Фото автора. 2014 г.)*



³¹⁶ Расположен на горе Мабужи (Красная гора) в центре города Лхаса, Тибетского автономного района Китая. Это самое знаменитое архитектурное сооружение Лхасы и всего Тибета, символ единства светской и религиозной власти, а также священное место школы Гелугпа тибетского буддизма.

Приложение Г.

Интервью с ламой Чобдже.

Чобдже родился в 1934 году; стал ламой в 7 лет; настоятель монастыря; отвечает за управление и образование; последний из старшего поколения исполнитель Цам в регионе Тунляо, Внутренняя Монголия.

Место записи: Внутренняя Монголия, город Тунляо, хошун Кулун, храм Синюань, Фуюань и Сянцзяо.

Дата записи: 16.06.2024.

Время интервью составило 40 минут, видео записано на 12:31 минут.

Язык интервью: монгольский.

Формат интервью: вопросы и ответы.



Asuult: Tany üsrèx cam juu vè, xèdèn nastajdaa surč èxèlsèn bè?

Xariult: Bi bugyn burxny camyg üsrèdèg, 7 nastajdaa xijdèd suuž èxèlsèn, 8 orčim nastajdaa cam üsrèxijg surč èxèlsèn.

Asuult: Tèr üed bügd xamtdaa surč bajsan uu, èsvèl nèg nègèèr n' surgadag bajsan uu? Bolovsrolyn arga baril jamar bajsan bè?

Xariult: Nèg nègèèr n' surgadag bajsan, nèg bagš nèg suragčijg surgadag. Žišèè n', minij bagš bugyn burxny camyg üsrèdèg bajsan boloxoor tèr nadad bugyn camyg zaaž bajsan. Tèr maš xatuu, čand bajsan, sajn üsrèxgüj bol xool idiüülèxgüj bajsan. Alxam alxmaar n'surgadag bajsan.

Вопрос: Какой цам вы танцевали и с какого возраста начали учиться?

Ответ: Я танцую бога-оленя. Я начал жить в храме с 7 лет и примерно с 8 лет начал учиться танцевать цам.

Вопрос: В то время вы учились все вместе или индивидуально? Как был организован процесс обучения?

Ответ: Обучение было индивидуальным, один учитель занимался с одним учеником. Например, мой учитель всегда танцевал бога-оленя, поэтому он учил меня танцевать оленя. Он был очень строгим и требовательным. Если я танцевал плохо, он не разрешал мне есть. Мы разучивали

<p><i>Asuult: Tègvèl gazar gazar surgalt nèg üü? Tèr mask xünd bajsan uu? JUugaar xijсэн бэ? Bi caasaar xijсэн гэž sonsson.</i></p> <p><i>Xariult: Xijd бүрд өөр өөрөөр үсрэдэг, үсрэх алхам, хэр өндөр үсрэх, maskны өнгө, хувцасны өнгө, bugyn өврийн хэлбэр, хэмžээ бүгд өөр өөр bajdag. Mask тийм ч xünd биш, magadгүй caas, daavuu, modny xoltos зэргээр xijсэн bajx. Bi үүнйг хийжг хараагүй, xijdээс gadna бөлдөөд авчирдаг bajсан. Maskyг аваад хамгийн түрүүнд мөрөнд хүрэх хэсэгт хөвөн, даавуугаар зузаатгадаг. Үгүй бол үсрэх үед хөдөлж, үрэлцэж болно. Bi bagšijnxaa maskийг gartaa бар 'ž өсвөл оосорлоод javdag bajсан.</i></p>	<p>каждый шаг отдельно.</p> <p>Вопрос: Обучение везде одинаковое? Маска тяжелая? Из чего она сделана? Я слышал, что из бумаги.</p> <p>Ответ: В каждом храме танцевали по-разному: количество шагов, высота прыжков, цвет масок, цвет одежды, форма и размер оленьих рогов – всё отличается. Маска не очень тяжелая, так как сделана из бумаги, ткани и коры дерева. Я не видел, как их делают, их изготавливали за пределами храма и приносили готовыми. Когда получаешь маску, сначала нужно проложить ватой и тканью места, где она соприкасается с плечами, иначе она будет болтаться и натирать во время танца. Когда я надеваю маску своего учителя, мне нужно поддерживать её рукой или завязывать верёвкой.</p>
<p><i>Asuult: Tègvèl хувцасыг хэн хийдэг вэ? JАmar oncloгtoј bajdag бэ?</i></p> <p><i>Xariult: Хувцасыг хийдээс gadnaas oldog, malčин өмөгтөјчүүд хамтран хийдэг. Дууссаны дараа хийдээс төлбөр төлдөг, зарим шаšintнууд үнэгүй хийдэг. Хувцасны өнгө, хээ чухал bajdag, хээ n' mongol үндэстний уламžлалт хээ bajdag. Busdad nèг l харž bajxad sanagdag хувцас bajdag.</i></p>	<p>Вопрос: А кто делает одежду? Есть ли какие-то особые требования?</p> <p>Ответ: Одежду изготавливают за пределами храма, обычно это делают женщины-скотоводы совместно. После завершения работы храм оплачивает их труд, хотя некоторые верующие делают это бесплатно. Цвет и узоры на одежде очень важны, все узоры – это традиционные монгольские мотивы. Это такая одежда, которую запоминаешь с первого взгляда.</p>
<p><i>Asuult: Tègvèl та нар cam үсрэх үед jar'dag uu, өсвөл sudar unšidag uu?</i></p> <p><i>Xariult: Bid cam үсрэх үед jar'ž болохгүй. Mön mask зүүсэн үед jar'sан ч хэн ч сонсохгүй. Mask зүүсэн үед та бол bugyn burxan boldog, тиймээс jar'ž болохгүй. Та өөрийгөө илэрхйлж байна uu, өсвөл bugyn burxныг илэрхйлж байна uu? Bid өөрсдөө ч sudar unšič чаддаггүй, үсрэх бүх хөдөлгөөндөө маš анхааралтай bajx ёстој, анхаарлаа сарниулахгүй bajx хэрэгтөј.</i></p>	<p>Вопрос: Вы разговариваете или читаете молитвы во время танца цам?</p> <p>Ответ: Во время танца цам мы не можем разговаривать. К тому же, если вы говорите в маске, вас всё равно никто не услышит. Когда вы надеваете маску, вы становитесь богом-оленом, поэтому нельзя говорить. Ведь вы говорите от своего имени или от имени бога-олени? Мы сами не читаем молитвы, нужно полностью сосредоточиться на каждом движении, нельзя отвлекаться.</p>
<p><i>Asuult: Tègvèl зөвхөн bugyn burxan jar'daggүй juu, өсвөл бүх mask jar'daggүй juu?</i></p> <p><i>Xariult: Бүх mask jar'ž болохгүй. Nèгдүгээрт, mask зүүсэн үед jar'sан ч хэн ч сонсохгүй. Mön та jar'sан n' өөрийгөө илэрхйлж байна uu, өсвөл burxdыг илэрхйлж байна uu? Анхаарлаа сарниулахгүй, үсрэх бүх хөдөлгөөндөө маš анхааралтай bajx ёстој.</i></p>	<p>Вопрос: Только во время танца бога-олени нельзя говорить и читать молитвы, или все, кто в масках, не разговаривают во время танца?</p> <p>Ответ: Все, кто в масках, не могут говорить. Во-первых, если говорить в маске, всё равно никто не услышит. Во-вторых, если вы говорите, это непонятно – от своего ли имени или от имени божества. Нельзя отвлекаться, нужно полностью сосредоточиться на каждом движении.</p>

Asuult: Tègvèl tand šav' bajsan uu? Ta övliülž čadsan uu?

Xariult: Nadad šav' bajaagüj. Tèr üed uls törijn asuudal bajsan, 1966 ond bidnij büx lam naryg xijdèès xöž gargasan. Daraa n' 1980 ond bi daxin xijd rüü bucan irsèn. Xijdèd juu č üldèègüj, bügdijg xajasan èsvèl šataasan. Bi č mön daxiž cam üsrèègüj.

Вопрос: У вас есть ученики? Вы передаете свои знания?

Ответ: У меня нет учеников. В те годы были политические проблемы. В 1966 году всех лам выгнали из храмов, и я мог вернуться в храм только в 1980 году. В храме ничего не осталось, все было выброшено или сожжено, и я больше никогда не танцевал Цам.

Приложение Д.

Интервью с ламой Дабури Баяр

Дабури Баяр – родился в 1940 году, настоятель храма, отвечает за управление и образование; лама, переводящий тибетские тексты на монгольский язык. Его отец – Нэрибу – известный современный белый шаман Внутренней Монголии.

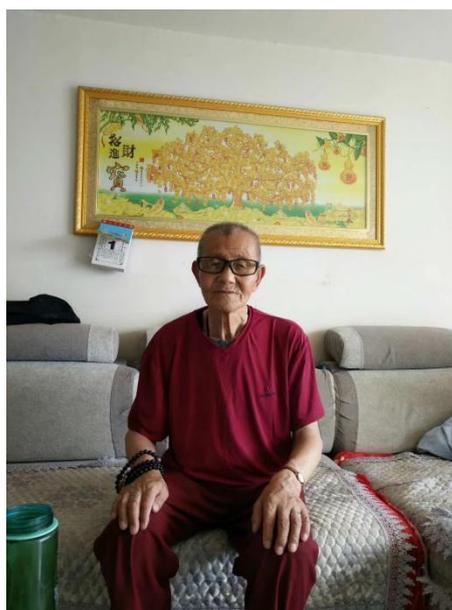
Место записи: Внутренняя Монголия, город Тунляо, хошун Агура –Чжэнь; Храм Шуанфу .

Дата записи: 01.10.2019.

Время интервью составило 40 минут, аудиозапись – 26:13 минут,

Язык интервью: монгольский.

Формат интервью: вопросы и ответы.



Asuult: Bi tany aav bol Böö gèž sonsson. Ta jaagaad Böögijn zan üjljig zalgamžlalgüj, lam болсон жум бэ? Xariult: Тийм ээ, миний аав бол маš хүйрхэгсэ cагаан Böö баясан. Тэр бол маš гажамšigtaj хүн баясан. Тэр хүмүүсийг эмчлэх, муу зүйлсээс салгах чадвартaj баясан. Тэр өөрийн үр удамд Böö болохыг хориглож, Bööгijn үе дууссан, энэ үед Bööгijn зан үйлжиг зalgamžlax тохиромžгүй, ирээдүйд тохирох цаг үед дахин гарч ирнэ гэгэж хөлдөг баясан. Иймээс миний аав бүх Bööгijn хэрэгслийг газраа нууц, хэн ч олж чадархгүй байхаар болгосон. Би өөрөө багаасаа Буддын шашинд маš их итгэдэг баясан, дараа н' намгаж лам болох н' зохистой гэгэж хөрсөн лам надад хандаж, намгаж сүмд оруулсан. Ингээд би лам болсон жум.

Вопрос: Я слышал, что ваш отец был шаманом. Почему вы не унаследовали шаманство, а выбрали путь ламы?

Ответ: Да, мой отец был очень могущественным белым шаманом. Он был удивительным человеком, он мог лечить людей и изгонять злых духов. Но он не разрешал потомкам становиться шаманами, говоря, что эпоха шаманов закончилась; это время не подходит для передачи шаманских традиций. Но в будущем, в подходящую эпоху, они снова появятся. Поэтому мой отец закопал все шаманские атрибуты, и никто не смог их найти. Я с детства был очень предан буддизму, а потом один лама сказал мне, что мне подходит буддизм, и посоветовал пойти в

	храм. Так я и стал ламой.
<p><i>Asuult: Ta anx al' sūmd lam bolson bè? Ta Čam xijž sursan uu?</i></p> <p><i>Xariult: Bi anx Aguulyn sūmd lam bolson. Bi Čam xijž suraagūj. Čam xijxèd багаасаа ёхлэн суралцах шаардлагатай. Bi Čam xijxèd тохиомжгүй.</i></p>	<p>Вопрос: В каком храме вы впервые стали ламой? Вы учились танцевать цам?</p> <p>Ответ: Впервые я стал ламой в храме Агула. Я не учился танцевать цам, потому что этому нужно учиться с самого детства. Мне это уже не подходило.</p>
<p><i>Asuult: Ta lam boloxod Aguulyn sūmd olon lam bajsan uu? Čam bajsan uu?</i></p> <p><i>Xariult: Tèr üed olon lam bajsan, als ojrd nèrd garsan tom sūm bajsan. 1200 lam gèž jar'dag bajsan č, ünèndèè žinxènè lam n' 600-700 orčim bajsan. Busad n' šašinčdad èsvèl sūmijn ažilčid bajsan, mor' malladag xümüüs. Sūmd öörjн газар тарялалгийн талбай баясан. Газар тарялах хүмүүсийг ч мөн нийт тоонд тооцдог баясан. Čam bajsan, маš олон, žил бүр Čамыг хийдэг баясан.</i></p>	<p>Вопрос: Когда вы стали ламой, в храме Агула было много лам? Был ли там цам?</p> <p>Ответ: В то время в храме было много лам. Это был известный большой храм, о котором знали далеко за его пределами. Говорили, что там было 1200 лам, но на самом деле настоящих лам было около 600-700. Остальные были верующими или работали при храме, например, ухаживали за лошадьми. У храма также были свои земли, которые нужно было обрабатывать, и тех, кто занимался земледелием, тоже включали в общее число. Цам был, и его проводили часто,</p>
<p><i>Asuult: Sūm č bas газар тарялдаг жум уу? Mor' č ösgödög жум уу?</i></p> <p><i>Xariult: Tjн èè, маš их газар тарялдаг. Учир н' олон лам, түүнчлэн шашинчдад өгөх зүйлсээ хангах хэрэгтэй. Сүмийн мор' баядаг, учир н' малчдын нутагт Бурханы судрын тухай заахад мор' унаž явах шаардлагатай. Žišèèlbèl, малчдын нутагт Čам үзүүлэхэд, хувцас, mask зөргийг тэрэгээр ачиž авч явдаг.</i></p>	<p>Вопрос: храм тоже занимается земледелием? И ещё разводит лошадей?</p> <p>Ответ: Да, мы обрабатываем много земли. Потому что нужно кормить много лам, а также раздавать милостыню верующим. В храме есть свои лошади, так как для поездок в пастбищные районы, чтобы читать буддийские сутры, нужно ездить верхом. Например, когда едем в пастбищные районы для исполнения цамы, мы берём одежду и маски на повозках, запряжённых лошадьми.</p>
<p><i>Asuult: Čам үзүүлэхэд хэн нэгэн удирдагч шаардлагатай жуу? Èsvèl малчидад èнè жуу болохыг тајлбарлах шаардлагатай жуу?</i></p> <p><i>Xariult: Удирдагч шаардлаггүй, тајлбарлах шаардлаггүй. Хувцас өмсөž, mask зүүгээд, хөгжим ёхлэхэд газарт зурэгдсан хэний дээр Čам үзүүлж ёхөлдөг.</i></p>	<p>Вопрос: Вы ещё ездите в пастбищные районы для исполнения цамы? Много лам участвует?</p> <p>Ответ: Да, мы ездим в пастбищные районы для исполнения цамы. Не нужно много людей, достаточно группы из 6-7 человек: те, кто танцует цам, и те, кто играет на музыкальных инструментах. Некоторые пастбищные районы специально присылают людей, чтобы пригласить лам для исполнения цамы.</p>
<p><i>Asuult: Tègvèl та ч бас малчдын нутагт өчиž Čамыг үзèž баясан уу? Tègèxèd sudar unšix шаардлаггүй жуу? Duu дуулахгүй жуу?</i></p> <p><i>Xariult: Bi өчиž баясан. Čам үзүүлэхэд sudar unšix шаардлаггүй, duu дуулах н' ogt байхгүй. Čамд jamar duu дуулах вè, èнè бол Naadam биš šүү дèè. Bi ч бас малчдын гèрт өчиž sudar unšiž, ivèèl örgödög, èнè н' Čамаас өөр зүйл.</i></p>	<p>Вопрос: Вы тоже ездите в пастбищные районы, чтобы посмотреть цам? Разве не нужно читать сутры или петь?</p> <p>Ответ: Я ездил. Во время исполнения цамы не нужно читать сутры и тем более петь. Какой смысл петь во время цамы? Это ведь не Наадам(традиционный праздник). Когда я ездил, то посещал дома скотоводов, чтобы читать сутры и благословлять их, это совсем не то же самое, что цам.</p>
<p><i>Asuult: Та Бөө ба Буддын шаšin хоèрын хооронд холбоо байна гèž боддог уу? Холбоотой жуу?</i></p> <p><i>Xariult: Ömnö н' todorхой жалгаатай баясан. Бөө бол Бөө, Буддын шаšin бол Буддын шаšin гèž tusдаа баясан. Харин одоо жалгахын аргагүй болсон. Одоо олон газарт хоèр холдсон. Žišèè н', Ovoo taxix ёслол. Ömnö н' èнè бол Бөөгийн Ovoo баясан бол, одоо Ovoo taxixад лам нар ч мөн өчиž sudar unšiž байдаг.</i></p>	<p>Вопрос: Как вы считаете, есть ли связь между шаманизмом и буддизмом? Они связаны?</p> <p>Ответ: Раньше они чётко разделялись: шаманизм был шаманизмом, а буддизм – буддизмом. Сейчас их уже сложно различить, во многих местах они смешались. Например, ритуалы поклонения обо: раньше это было шаманским обрядом, а теперь ламы тоже приходят на поклонение обо, чтобы читать сутры.</p>