Найдакова, В. Ц. Буддийская мистерия ЦАМ в Бурятии / В. Ц. Найдакова / Рос. акад. наук. Сиб. отд-ние. Бурят. науч. центр. Буддийский ин-т обществ. наук. - Улан-Удэ : Изд - во БИОН СО РАН, 1997. – 39 с.: ил.

К истории вопроса.

Бурятия, расположенная в Южной Сибири, по обе стороны Байкала, с древних времен была включена в этнокультурные процессы народов Центральной Азии, а в последние три столетия стала местом встречи трех вероисповеданий - шаманизма, тибетского буддизма, православного христианства. Однако шаманизм, древняя вера аборигенов края, не был вытеснен двумя мировыми религиями, которые боролись за свое влияние на духовную жизнь людей без видимой агрессии, используя более тонкие приемы воздействия, как нравственно - философские проповеди, знание методов психотерапии и газетные обряды богослужения. Терпимость, проявленная служителями всех конфессий, помогла каждой из них найти свою нишу и более или менее мирно сосуществовать вплоть до установления в крае советской власти. Воспоследовавшие в 30-е годы гонения на деятельность всех религиозных направлений, разрушение храмов и храмовых комплексов вместе с входящими в них духовными учебными введениями, издательскими предприятиями, библиотеками, художественными мастерскими по иконописи и культовой скульптуре - нанесли непоправимый урон культуре народа.

Возрождение духовной культуры, начавшееся повсеместно в 90-е годы вряд ли восстановит все погибшие ценности. Буддизм, как написал свое время академик Н. И. Конрад, это не только религия, но и искусство. В этом плане к невозвратимым потерям может быть отнесена и буддийская мистерия цам, исполнявшаяся при дацанах Бурятии во время особых обрядов богослужения. Именно об этом своеобразном явлении хотелось бы повести речь.

Ламаизм, северный тибетский буддизм, пришел в Бурятию в конце XVII века. Вместе с ним в забайкальских степях получили распространение тибетская и старомонгольская письменность, традиции восточной философии, профессиональное искусство. Появляется ламаистское духовенство с его сложной иерархией, возводятся храмовые, монастырские комплексы - дацаны, дуганы, хиты; устраиваются пышные религиозные процессии и богослужения, привлекающие массу верующих.

Одним из наиболее театрализованных и красочных обрядов богослужения был цам-хурал. Цам (тиб. «чам» - танец), буддийская мистерия, представляющая собой священные танцы и пантомиму в масках исполняемые священниками при ламаистских монастырях, первоначально возник в Тибете и связан с тантрийской системой буддизма и ламаизма. Традиция приписывает идею исполнения первых священных танцев в масках богов Падма Самбхаве при сооружении монастыря Самьяй в VIII веке. Якобы тогда этот торжественный обряд богослужения помог великому Учителю, главе секты

красношапочников победить сопротивление местной религии бон-по. Предполагается происхождение этих танцев из Индии, где «в древности особые актеры в масках и одеждах богов танцевали и вели диалоги на языке богов, демонов и людей.» (Forman W. und Rintschen B. Lamaistische Tanzmasken. Der Erlik-Tsam in der Mongolei. Leipzig, 1967, s. 61.).

В Монголии секта Гелугпа постепенно вводила в своих монастырях разные виды священных танцев и пантомимы в масках и без масок и даже с диалогами (цам Миларайбы). В востоковедческий литературе встречаются подробные описания исполнения в Тибете и Монголии Жагхар цама или Эрлик цама, по имени гавного божества этой мистерии - Эрлик Номун хана (тиб. Чойчжил), короля закона, владыки ада. И именно этот вид цама был введен в Бурятии во второй половине XIX века. В Бурятии Жагхар цам чаще назывался цамом докшитов, ибо главные действующие лица в нем были докшиты (санскр. дхармапала) - гении-хранители буддийской веры в их гневном воплощении.

Известно, что в дацанах хранились специальные руководства на тибетском языке по обряду священных танцев и были ламы-тантрины высокого посвящения, руководившие всей церемонией богослужения и постановкой собственно танцев и пантомимы. Они строго, неукоснительно придерживались существующего канона. При крупных монастырях имелись художники, владевшие иконописным мастерством (изображали богов на ткани – танка), они же могли изготовлять маски богов, людей, животных, птиц для цама. Там же трудились мастера по пошиву разнообразных и сложных костюмов для персонажей мистерии и мастеровые по изготовлению реквизита, бутафории.

Знакомство с литературой позволяет говорить, что при переносе цама докшитов в бурятские дацаны весьма строго соблюдалась верность существующим канонам в исполнении ритуальных танцев: порядок выхода масок, их число, точность костюмировки и атрибутов, которые используются персонажами. Так если в представлении мистерии докшитов (Жагхар цам) в Монголии в монастыре Эрдэни-цзу принимало участие 87 масок, то в главном храме Бурятии, - Гусиноозерском дацане (резиденции хамбо-ламы) выходило 78 персонажей. Небольшая разница происходила за счет сокращения числа почжутов, второстепенных божеств, входивших в свиту гениев-хранителей, докшитов.

Пышное богослужение, цам-хурал докшитов, совершалось один раз в год в начале июля и собирало очень много верующих и любопытствующих. Подготовка к нему начиналась задолго, за полтора - месяца. Приводились в порядок экзотические музыкальные инструменты, подновлялись костюмы и маски, определялись исполнители. Начинались репетиции священных танцев. Пожилые, много танцевавшие в данном обряде священники, передавали свой опыт более молодым, физически сильным и выносливым ламам, имеющие знания в тантрийской мистике. Новичков обучали вначале по одному, показывали отдельно каждое движение и соответствующее этому на словесную формулу (заклинание), затем объединяли в группы и, наконец, наступал момент, когда все участники выходили в монастырскую ограду и там репетировали всё представление в целом под звуки ламского оркестра.

Танцующие репетировали некоторое время без масок, которые надевались позднее, когда исполнители уже свободно двигались, изучив и запомнив рисунок своих танцев. Свидетелем такой общей репетиции без масок при Гусинозерском дацане, когда все участники достаточно четко ощущали и передавали пластически и ритмически характер божеств, которых представляли, был известный бурятский ученый Б. Барадин. В своем дневнике 5 июля 1903 года он оставил запись своих наблюдений.

Накануне публичного представления цама проходило закрытое богослужение внутри храма, которым руководил главный церемониймейстер обряда, чамбон. Он в костюме, но без маски, в золоченой круглой шапке с высоким конусообразным верхом в полночь открывал двери храма и начинал стремительный вихревой танец. Все участники танцуют под ритм заклинаний (тарни), которые чамбон напевает высоким тенором, держа в руке серебряную чашу-дэбэр. Гэлюн лама, прислуживающий ему, наливает в чашу символическую кровь из габалы (чаша из человеческого черепа). Включается неистовая музыка оркестра. Чамбон отходит и наливает кровь из чаши в бараний желудок, завязывает и вкладывает в приготовленную из теста фигурку человека - Линка, - врага веры, воплощение грехов.

На рассвете проводился хурал - освящение «Сора», трехглавой пирамиды, сделанной из теста и оканчивающейся на вершине подобием человеческого черепа. Грани пирамиды окрашены в ярко-красный цвет, символизируя языки пламени. «Сор» является одним из главных атрибутов цама докшитов и представляет собой жертву, имеющую якобы силу сжигать врагов веры. На этом заканчивалась закрытая часть богослужения.

Публичное представление цама докшитов устраивалось в монастырской ограде. В центре площади перед главным храмом ставили столик и над ним сооружали шелковый навес-балдахин. Вокруг этого балдахина очерчивали мелом или известью несколько концентрических кругов - место, где танцуют маски. Неподалеку от внешнего круга устраивали сиденья и навесы для почетных гостей, лам, богатых богомольцев. Простые верующие, миряне устраивались как могли, сидя, стоя, ряд за рядом, занимая все свободное пространство в ограде. Монастырская ограда в дни цам-хурала с этими кругами, заключенными в четырехугольник, представляла собой мандалу.

Цам начинался с выноса «Сора» и Линка, которые располагали на столике под балдахином. Раздавались звуки ламского оркестра, расположенного вблизи внешнего круга и состоящего из своеобразных инструментов, таких как огромные двух-трехметровые металлические трубы ухэр-буреэ, поддерживаемые людьми спереди и сзади, как ганлин, отдельные части которого изготовлялись из берцовой кости человека, цан - медные тарелки, хэнгэриг - вид колокольчика, бишхуур, деревянный духовой инструментов, близкий гобою и пр. «Музыка цама необычна и поразительна» (Б.Я. Владимирцов). Под эту музыку на круг выходили исполнители. Вначале появлялись две маски «хохимай», владыки кладбищ, представляющие собой человеческие скелеты (облегающая тело черная одежда расписана белой краской), на головах у них маска - человеческий череп. Они отгоняют от «Сора» (жертвы божествам,

установленной под балдахином) Ворона, который вошел во внутренний круг вместе с «хохимаями».

Затем появлялся Хашин хан с восемью мальчиками, не то сыновьями, не то учениками. Их маски изображают добрые улыбающиеся человеческие лица. Они не танцуют, но приветствуют подношением «хадака» каждое божество, выходящее из дверей храма на круг. Блюстителями порядка во время действия выступают четыре маски жителей Индостана - две коричневые и две темно-зеленые со строгим выражением лица. Это ацзары, они танцуют вне круга и все время находятся там, следя за тем, чтобы зрители не заходили на круги, не мешали бы танцующим. В руках ацзаров кнуты.

«Маски» выходили на круг либо по одному, либо попарно, или группами. Протанцевав и выполнив пантомиму, они удалялись в храм или оставались на площадке сбоку, не мешая другим участникам.

Танец состоял в том, что «маски» то медленно, то быстро в такт музыке принимали различные пластические позы, скакали с одной ноги на другую, кружили по сцене, двигались взад и вперед. При этом они держали в руках какие-либо предметы символического содержания и манипуляция этими предметами во время танца имела особый смысл. Танцевальные движения некоторых "масок" были более живые, легкие и быстрые и не так однообразны. Однако в цаме были персонажи, которые кружились в вихре настоящей бешенной пляски. Вот как описывает очевидец действия масок быка и оленя, танцевальные партии которых сочетали выразительную пантомиму с пляской. «Под скорый темп музыки бык и олень исполняют быстрый танец, затем приостанавливаются, враждебно смотрят друг на друга и проделывают ряд неприязненных угрожающих движений. С наклоненными головами, яростно потрясая рогами, они готовы броситься один на другого, но... подошедшая маска «хохимая» не допускает. Они, сдерживая ярость, топчутся на месте и, услыхав учащенный темп музыки, начинают стремительный танец на внутреннем круге» (Дм. Даурский. «По Забайкалью». Путевые заметки. «Сибирь», 3 249, 3.11.1910).

Персонажи цама распадаются на несколько групп. К одной из них можно отнести маски различных животных: ворона, буйволов, львов, тигров (барсов), оленей, медведей. В Монголии к этой группе относятся также дракон, мифическая птица Гаруди, в Тибете - слон, обезьяна, в Туве - верблюд, северный олень, водящийся в Саянах. Следующая группа - это маски докшитов, грозных божеств, гениев-хранителей буддийской веры. Они имеют человеческий облик, но лица искажены выражением ярости, гнева. У некоторых есть третий глаз во лбу, большие клыки. Маски божеств высокого ранга украшены сверху тиарой из пяти человеческих черепов. Есть божества с тремя черепами, с одним черепом. По мнению Б.Я. Владимирцова, «самые маски по большей части сделаны чрезвычайно искусно и художественно». Они раскрашены в разные цвета: синие, темно-желтые, красные, зеленые и все довольно большие по размеру, чтобы исполнители могли свободно надевать их на голову.

Главных божеств, хранителей веры, докшитов в этом цаме десять. Но они выходят в сопровождении свиты почжутов, богов низшего ранга. Кроме того, докшиты Чойчжил и Чжамсаран имеют еще свои «шакти», существа, символизирующие женское начало Вселенной.

К третьей группе масок относятся персонажи, представляющие разных людей. Это двадцать два шанака, монахи-созерцатели, имеющие в цаме важную функцию и отдельную танцевальную партию. Они не носят масок. Хашин хан с мальчиками, о их добрых масках уже говорилось. «Белый Старик» - «Сагаан Убугуун». И сюда нужно отнести маски сабдаков, духов-покровителей данной местности. Каждый дацан имел своего сабдака. В Гусиноозерском дацане в цаме докшитов участвовала маска покровителя Хухэ Ямаата.

Костюмы цама яркие красочные, сшитые из дорогих материй - шелка, парчи. На халат с длинными клинообразными рукавами надевался фартук, украшенный вышивкой (голова бурхана-бога), особый воротник-пелерина с фестонами, свисающими спереди, сзади и по плечам. И на все это накидывались тяжелые четки, изящно вырезанные из кости, опоясывающие все тело и скрепленные впереди металлическим диском - толи. По низу к четкам подвешивались миниатюрные серебряные колокольчики, их - 12, каждое движение танцовщика они сопровождали мелодичным звучанием. На ногах исполнителей монгольская обувь (гутал), расшитая бисером, бусами.

Среди персонажей цама оставляла большое впечатление маска докшита Чжамсарана. Она красного цвета, представляет собой искусную инкрустацию из коралловых бус различного размера и красного бисера. Маска трехглазая, имеет четыре клыка, торчащие из раскрытого рта. Выражение яростное. Исполнитель держал в одной руке меч, в другой - окровавленное сердце врага веры. Пляска этого божества - медленная торжественная поступь грозной силы. Вместе с Чжамсараном танцевали восемь маленьких его спутников – «дитокчжад» в красных масках и одеждах. Их обычно исполняли дети-послушники (хубараки).

После пляски Чжамсарана, как разрядка, следовала комедийная интермедия Сагаан Убугууна (Белого Старика), любимого зрителями персонажа цама. Он владыка земли, хранитель пастбищ и стад, дарит людям долголетие. Маска изображала добродушное лицо старца с длинной седой бородой. Одет он в белый монгольский халат, подпоясан кушаком, ходит, опираясь на деревянный посох.

Белый старик вносит в цам оживление, смешит зрителей, исполняя пантомиму просыпающегося от сна старца, расправляет бороду, усы, потягивается, пугается громкой музыки. Долго и безуспешно пытается встать на ноги. Наконец, это ему удается. Радуясь, Сагаан Убугуун начинает тихонько приплясывать, постепенно расходится, пляшет до изнеможения, падает. Иногда Белый Старик, сокрушаясь, что совсем одинок, похищал у Хашин хана одного или двух его мальчиков, страшно радовался, что обрел наследников, забавлял их и, разыгравшись, по слепоте своей вроде бы не мог найти спрятавшихся от него детей. Искал среди зрителей, которые, подыгрывая ему, укрывали за свои

спины детишек, и старик, так и не найдя их, начинал какую-либо другую сценку. Запас интермедий у него был большой.

Эзотерика Цама.

И здесь в связи с функцией в мистерии маски Сагаан Убугууна необходимо остановиться на двух очень важных моментах. Первое, это эзотерика цама. Второе, связанное с первым, природа театральности цама и введение в него элементов народности.

Многие исследователи Центральной Азии - путешественники, ученые, наблюдавшие в свое время представления цамов при монастырях Тибета, Монголии, Бурятии, проявили большой интерес к этому самобытному явлению. В своих описаниях цама наряду со знаками восхищения, удивления, а иногда и недоумения по поводу увиденного, они оставили и свои размышления, предположения, догадки о происхождения этой мистерии и сущности ее содержания. Они не скрывали того, что им не удалось проникнуть в содержание цама, что в беседах с ламами все время ощущали тщательно охраняемую от посторонних тайну мистерии. Им передавали информацию, которая лежала на поверхности: имена богов в масках, название атрибутов, одежды и реквизита. Дальше этого объяснения не шли. Узнавали, что танцы и пантомима ставились по сценарному канону, запечатленному в специальных руководствах, и что занимались священным обрядом ламы, посвященные в тантрийскую мистику. «Изучить цам, раскрыть его сущность, понять значение его символов и магических действий невозможно, т.к. учение окутано глубокой тайной. ... Тибетские книги о цаме написаны символическими словесными формулами, расшифровать которые может лишь посвященный. Слов этих ни в одном европейско-тибетском словаре не находится...» (Н.П. Шастина. Религиозная мистерия «цам» в монастыре «Дзунхуре», ж. Современная Монголия, 1935, № 1, с.92-93).

Дело в том, что персонажи цама, танцуя под музыку, в такт ей произносили про себя, а некоторые, как например, чамбон в ночном обряде, громко пели тексты заклинаний (тарни, мантры) и именно эти таинственные формулы были связаны с танцевальными движениями и составляли вместе нечто энергетически целостное, завершенное и направленное, типа динамической медитации. А что же все-таки произносилось - мало кто знал. Читаем у Г.Ц.Цыбикова: В тантре стали в большом употреблении дарани (тарни, тиб. гзинс-снагс). Особые формулы, посредством коих можно достигнуть той или иной цели. Они по трудности содержания остаются даже не переведенными с санскрита ни на тибетский, ни на монгольский языки. Поэтому их смысл не доступен. (Г.Ц. Цыбиков. Лам-рим-чень -по. Соч. Цзонхапы, в монг. и русск. перев. Владивосток, 1910, т .11, с. XX). А известный синолог В. Васильев писал, что тантрами называются книги мистического содержания, потому что через них сохраняют постоянно приобретенные силы. Но время шло и постепенно менялось отношение к запретам и тайнам буддийской мистерии. Это отмечал в своей книге по цаму академик Б. Ринчен

(Монголия) опубликованной в конце 60-х годов в Лейпциге с чудесными цветными фотографиями Вернера Формана. Это были маски Жагхар цама.

В последние десятилетия европейскими тибетологами изданы книги по тибетскому цаму в сотрудничестве с бывшими тибетскими ламами, пожелавшими поделиться некоторыми секретами древнего ритуала, Но эзотерика продолжает оставаться, хотя кое-что уже приоткрывается.

О театральности Цама.

Второй момент, - театральность мистерии, ее яркая зрелищность. Впечатляла удивительная стройность, красочность всей церемонии, составленной из продуманных контрастных по темпоритму и рисунку танцев и пантомимы, сменяющих друг друга под звуки столь необычного ламского оркестра. Производили впечатление сами маски, яркие по окраске, разнообразные по выражению: устрашающе гневные, грозные у докшитов, строгие, сдержанные у ацзаров, добрые и даже с улыбкой у Хашин хана, его детей, у Сагаан Убугууна. Красивые, эффектные маски животных - оленя, льва, тигра, буйвола, птицы Гаруди. Привлекала внимание зрителей яркая нарядность костюмов. Вся картина танцующих масок представляла собой редкое по впечатляющей силе зрелище. Именно зрелище.

Надо полагать, что именно отсюда, от этой зрелищности исходило вполне правомерное стремление исследователей рассматривать цам по ведомству буддийского церковного театра. Б. Владимирцов описывает цамы Тибета в статье, называемой «Тибетские театральные представления». А. Позднеев, Н. Шастина, Б. Ринчен, отмечая религиозный характер цамов в Монголии, все же считают нужным отнести представления мистерии к разряду театрального лицедейства, приносящего ощутимые доходы монастырям. С этими подкрепленными фактами и свидетельствами суждениями трудно не согласиться, ибо в них заложена часть истины. Однако утверждение, что цам «первоначально существовал лишь как религиозное действие внутри монастыря, ... а «позднее цам переродился в театральное действие, в зрелище, сделался средством для сбора денег и пожертвований" вряд ли верно, хотя и здесь присутствует часть неоспоримой истины. Еще более спорным представляется суждение А. Авдеева, заявившего: «... на примере «цама» прослеживается и его превращение из религиозной мистерии в зрелище, постепенно теряющее свой мистический характер». «Экономические предпосылки ... вынудили расширить аудиторию, что в свою очередь заставило вынести представлений «цама» на площадь и ускорило процесс его омирществления, то есть превращения в театральное представление, в котором религиозная его сторона все более отступала на второй план. (А. Д. Авдеев. Происхождение театра. Л., 1959, с.176).

На наш взгляд, с театральностью цама дело обстояло не так просто, как выглядит здесь. Можно смело утверждать, что цам не олицетворялся, не перерождался и не утрачивал своего религиозного назначения. Дело в том, что судя по описаниям в литературе и особенно по рассказам самих исполнителей

цама, закрытая часть хурала, проходившая внутри храма при участии небольшого количества лиц, посвященных в таинства мистерии и предшествовавшая открытому представлению ритуальных танцев, тоже была по природе своей театральна. В этом внутреннем обряде все участвующие были облачены в соответствующие ритуальные торжественно яркие костюмы и головные уборы, играл небольшой оркестр и танцы, исполняемые молодыми ламами, чередовались с чтением и пением молитв и заклинаний (тарни). Чамбон, эффектно одетый, будучи руководителем всей церемонией закрытого хурала, проводил обряд освящения «Сора», сам все время солировал как танцовщик, используя при этом разнообразные символические атрибуты. Ансамбль танцовщиков-лам полностью подчинялся его указаниям. В храме не было публики, кроме самих участников обряда, а торжественная приподнятость, театральность, зрелищность ритуала присутствовали в полной мере. Значит, торжественное лицедейство, полное мистического вдохновения, было предписано самим содержанием ритуала.

Именно это и приводит к мысли, что театральность цама существовала изначально, была вложена в самих письменных руководствах к обряду, где все было расписано от начала до конца: каждое движение ног, положение пальцев и кистей рук (мудра), предметы, котрые держали в руках разные божества, порядок танцев и пантомимы. Расписана была и музыка для ламского оркестра по инструментам, для каждого бога своя мелодия, свой ритм. И самые маски и костюмы мистерии многокрасочные, яркие, выполненные с большим искусством, несли весьма непростую информацию (ведь почти у каждого персонажа была своя легенда появления его в буддийском пантеоне). Отсюда может быть вывод: все это изначально было рассчитано на зрелищность, на впечатляемость, на восприятие со стороны, без различия кто бы ни был этим воспринимающим - сами ламы или простые миряне-богомольцы. И, надо думать, что при открытых представлениях цама наиболее непосредственной частью публики были именно они, простые люди, миряне, искренне увлекавшиеся ярким зрелищем и ценившие прежде всего эффектную развлекательную сторону обряда. Разумеется, простые люди прекрасно осознавали и культовое назначение цама и по-своему понимали его. Н. Шастина и А.Позднеев приводят в своих трудах различные толкования цама, уловленные ими в беседах с монгольскими аратами и самими священниками. Это дает основание говорить о многозначности содержания цама. Информация, заключенная в сложной церемонии этого обряда с его заданной зрелищностью и театральностью, может быть прочитана как много порядковая, многослойная, раскрывающаяся по-разному для разных кругов зрителей и самих участников мистерии, по уровню их сознания.

Значение элементов народности в Цаме.

Можно предположить, что буддийская мистерия, как и другие подобные театрализованные богослужения-обряды (Элевсинская, Дионисийская мистерии) имела тайное (эзотерическое) значение, тщательно засекреченное и

оберегаемое от любопытства непосвященных. Есть свидетельства, говорящие о том, что для отцов ламаистской церкви нежелательным было проникновение и массового зрителя в подробности ритуала жертвоприношений. Именно поэтому время от времени в параллель танцующим маскам вводились небольшие пантомимические эпизоды отвлекающего характера: к примеру, сцены подношений Хашин ханом и его детьми хадаков каждой группе божественных масок. Семейство это производило по облику комическое впечатление своими добрыми, наивными улыбающимися лицами. Или вдруг внимание присутствующих сосредоточивалось на действиях Ворона, посягающего на священные жертвы, находившиеся под балдахином в центре сценической площадки, а хохимаи (маски с черепами и в костюмах, разрисованных как скелеты) яростно его отгоняли в сторону. Или же во время танца докшитов ацзары, стражи порядка, начинали вдруг активно щелкать кнутами, отталкивая зрителей, якобы близко подошедших к запретной черте прямоугольника, очерченного для действия мистерии.

И, наконец, после пляски одного из грозных докшитов - Чжамсарана и как бы предваряя выход главного персонажа цама докшитов - Чойчжила, на площади появлялся персонаж в одежде монгольского (бурятского) простолюдина, в маске доброго и мудрого старца с седой бородой, с посохом руках и начиналась интермедия Сагаан Убугууна, приносившая зрителям огромное удовольствие. В разных описаниях пантомимы Белого Старика остается неизменной ее основная сюжетная канва - разыгрывание всевозможных комедийных ситуаций с целью сосредоточить внимание собравшихся на своей фигуре, чтобы там ни совершалось другими масками на танцевальных кругах. И эта задача всегда с успехом выполнялась.

Дм. Даурский в своих очерках отмечает большое пластическое мастерство ламы-исполнителя роли Сагаан убугууна, сумевшего «передать жестами, походкой и разнообразными телодвижениями добродушный веселый облик юмористической фигуры мифического старца».

Белый Старик снова появлялся во время танца шанаков (лам-созерцателей) и опять разыгрывал комические сценки: нюхал табак, попрошайничал, собирал деньги, хадаки, если понравились ему, - благодарил. И оставался на круге до конца. Заметим, что эти сценки проходили в синхрон с танцами шанаков, т.е. здесь была необходимость отвлечь внимание публики от ритуальных действий лам-созерцателей. Последним в цаме докшитов выходил Чойчжил (Эрлик хан), главная фигура этого обряда, в маске головы буйвола. Он танцевал очень близко к «Сору». После его пляски начинался хурал Линка - чтение молитв против врага веры. Во время этого молебствия Чойчжил, Чжамсаран и несколько других грозных богов танцуют вокруг Линка, произнося заклинания (тарни), а затем рассекают его на части. И именно в этот момент «Белый старик отвлекает народ от таинств Линка» (Н. Шастина).

Начиналась заключительная общая пляска - докшиты танцуют во внутреннем круге, шанаки - во внешнем. На половине этой пляски ламы, читающие молитвы поднимаются и выносят «Сор» за монастырскую ограду к костру, где и сжигают его. А маски в это время танцуют все вместе быстрый

темпераментный танец, и от зрелища этой коллективной пляски трудно было оторваться. Этот завораживающий общий танец масок служил, сильнейшим отвлечением внимания толпы от церемонии сожжения «Сора».

Итак, напрашивается заключение - яркая театральность цама была запрограммирована его внутренним содержанием, связанным с магическими ритуальными действиями:, жертвоприношением «Сора», «Жагхара» и хуралом Линка, т.е. действиями сугубо религиозными, но долженствующими быть исполненными открыто, публично, при значительном стечении народа. Тогда становится понятным, почему сценарием цама предусмотрены разные виды отвлечения любопытства зрителей от истинных таинств богослужения. И среди приемов отвлечения, как видим, наиболее действенной по своей зрелищности была пантомима Сагаан Убугууна, народность которой доказывать не надо, она очевидна. Существовали специальные руководства по этой пантомиме. Значит, народность ее заложена изначально, она сознательно используется теми, кто когда-то задумал ввести священные танцы в богослужение, густо включая в обряд популярные в народе скоморошеские трюки, приемы площадного балаганного шута. Причем эта функция народного комика отдана в цаме обаятельной фигуре Белого Старика, божеству, по всей вероятности, шаманского пантеона народов Азии, принятого ламаизмом в сонм своих святых в качестве покровителя пастбищ, животных, семейного благополучия и долголетия.

К фактам допущения в цам элементов народного помимо интермедии Белого Старика можно отнести и включение в число нетанцующих масок цама духов-покровителей данной местности - сабдаков. Их религиозное значение, как известно, покоилось на суеверии населения, но в силу распространенности этого явления, сабдаки, появляющиеся в цаме отдельных монастырей, как бы выражали интересы жителей данной местности, их надежду на то, что и они охраняемы от злых сил и несчастья добрым местным божеством. Отсюда рождается доверие и ко всей церемонии цама в целом.

Не все монастыри могли устраивать такие большие и торжественные богослужения как цам-хурал, посвященный докшитам. В Бурятии бытовали сокращенные варианты мистерии, с меньшим количеством масок, а значит, и не столь продолжительные по времени. Это были дуйбэ цамы. Старые люди передавали, что в дуйбэ цаме Сонгольского дацана участвовала маска сабдака Хумэн хана, в Санагинском дацане - Баян хана, Эгээтуйском - Буриин хана, Анинском - Бурал Баабай, Баргузинском - Бархан.

Неслучайно также исполнителями ролей гневных божеств могли быть только ламы более высокого ранга, посвященные в таинства мистерии, в то время как в масках второстепенных божеств, почжутов выступали гецулы и банди, ламы, еще не оторвавшиеся от жизни своих родных улусов. В масках же сыновей Хашин хана танцевали дети - послушники. Поэтому почти до недавнего времени в бурятских селениях можно было кое-где встретить людей, которые в молодости принимали участие в представлениях цама. Примечательно, что маску Ворона, посягающего всегда на священные жертвы в цаме, вообще исполняли только миряне за определенную плату.