

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ТРАДИЦИОННОМ
ТИБЕТСКОМ ТЕАТРЕ АЧЕ ЛХАМО НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК
«ПРИНЦЕССЫ ВЭНЬЧЭН» В XX–XXI ВЕКАХ**

В статье проводится анализ трансформаций сюжета эталонного аче лхамо в контексте профессионализации традиционного театра. Автор сопоставляет каноническую версию со всеми современными постановками 50-х, 80-х гг. XX в. и 10–20-х гг. XXI в., выделяет стабильные и вариативные компоненты, демонстрирует, как менялись образы персонажей, драматургический конфликт, лейтмотив и жанр произведения.

Ключевые слова: Тибет, аче лхамо (лхамо), традиционный театр, современный театр, драматургия, сюжет.

**STORYLINE TRANSFORMATIONS IN TIBET TRADITIONAL THEATER
ACHE LHAMO ON THE EXAMPLE OF THE PRODUCTIONS
OF “PRINCESS WENCHENG” IN THE XX–XXI CENTURIES**

The article provides an analysis of changes in the plot of the reference ache lhamo in the context of the professionalization of traditional theater. The author compares the canonical version and all contemporary productions of the 1950s, 1980s, 2000s and 2020s, highlights stable and variable components, demonstrates how the characters, the dramaturgical conflict, the keynote and the genre have changed.

Keywords: Tibet, ache lhamo (lhamo), traditional theater, modern theater, dramaturgy, plot.

VII век, когда на Центральных равнинах Китая утверждается великая династия Тан, а на «Крыше мира» зарождается Тибетская империя, можно назвать золотым в истории обоих народов. Два молодых, но могущественных государства вступили в конфликт, но после женитьбы тибетского царя Сонгцэна Гампо на танской принцессе Вэньчэн в 641 г. ему был положен конец, и во всем регионе на долгие годы установился мир, расцвели науки, культура, экономика, распространился буддизм.

Эта история осталась в народной памяти, воплотившись в виде мифов и легенд, летописей и песен, тханок и фресок. Не мог обойти ее стороной и традиционный тибетский театр. Основанная на ней драма «Ачже Джяса» входит в число восьми наиболее значимых, канонических сюжетов аче лхамо. В своем классическом варианте она восходит, как минимум, к XVIII в., когда «тибетский народный театр возник как самостоятельная форма и создал ряд сценариев после длительного периода созревания» [6, с. 81].

Когда в середине XX в. после воссоединения Тибета с Китаем начался процесс профессионализации традиционного тибетского театра, именно «Ачже Джяса» первой из восьми канонических пьес лхамо была адаптирована для постановки на современной театральной сцене, свежесозданной государственной профессиональной труппой Тибетского автономного района (ТАР). Впоследствии сюжет еще не раз перерабатывался в соответствии с вызовами времени и потому является прекрасным примером для осмысления трансформации драматургии традиционного театра в современном мире, добавляя к общепринятому ракурсу рассмотрения системы «традиционный театр – зритель как носитель традиции», а также «традиционный театр – зритель извне» и «традиционный театр – реформатор извне», и выявляя пути для дальнейших преобразований.

Тем не менее, ни западные, ни китайские исследователи до сих пор не сравнивали современные постановки этого важнейшего для театральной жизни КНР лхамо между собой и с каноническим вариантом. Существуют лишь отдельные рецензии [7], [8], краткие справки в работах обобщающего характера [9], [10] и статьи, посвященные конкретным исполнительским аспектам [11], исследованиям аудитории [4], либо отличающиеся общей эстетико-философской направленностью [5], [12].

В данной работе будут рассмотрены варианты постановок истории Сонгцэна Гампо и принцессы Вэньчэн в профессиональном театре аче лхамо 2-й половины XX – начала XXI вв. и проанализированы основные трансформации этого сюжета в плане жанра, драматургического конфликта, основной идеи, решения образов персонажей, расстановки акцентов; выделены его стабильные и вариативные компоненты; выявлены причины и следствия этих трансформаций.

Название оригинального лхамо «Ачже Д ज्याса» (тиб. rGya bza' Val bza'i nam thar) буквально переводится как «История о китайской принцессе и непальской принцессе». «Д ज्याса» – это китайская принцесса, т.е. Вэньчэн, а «Ачже» – непальская принцесса (по имени Бхрикути), на которой Сонгцэн Гампо женился чуть ранее. Всего у него было пять жен, но остальные не сыграли столь важной роли в истории.

Будучи, согласно сюжету, мудрым правителем и задумавшись о браке, который пошел бы на пользу его стране и всем живым существам, Сонгцэн Гампо обращается с соответствующей молитвой к небесам и видит два луча света, один из которых указывает в направлении Китая, а другой – Непала. Царь расшифровывает божественное послание и отправляет в эти страны своих эмиссаров, чтобы те сосватали там для него невест. В Империю Тан направляется тибетский министр Гар Тонцэн Юлсун, также известный под китайским именем Лу Дунцзань. Он-то, по сути, и является главным героем произведения.

Прибыв ко двору императора Тайцзуна, Гар встречает там других претендентов на руку принцессы из Индии, Персии, Геза и Тартара. Тайцзун, изображенный в пьесе хитрым и коварным, устраивает среди эмиссаров ряд состязаний. Победить в них Гару удастся, проявив недюжинный ум, изобретательность и смекалку. В этих моментах проявляется комический компонент спектакля, что вызывает неизменный эмоциональный отклик у зрителя.

Правда, последнее испытание – узнать принцессу среди 300 красавиц – ставит в тупик даже Гара. Однако его искренность, преданность своему царю и блестящий ум покорили сердце пожилой придворной дамы, и она помогает распознать принцессу. После Гар доставляет Вэньчэн с богатым приданным (включая особо почитаемую тибетцами статую Будды, поныне находящуюся в монастыре Джоканг в Лхасе) в Тибет, и драма заканчивается грандиозным празднованием бракосочетания.

Стоит отметить, что в глазах древних тибетцев герои пьесы – не просто исторические персонажи, а воплощения высших существ. Ханьская и непальская принцессы, принесшие с собой в Тибет буддистские тексты и предметы культа, считаются воплощениями двух ипостасей бодхисаттвы Тары – Белой и Зеленой, а Сонгцэн Гампо – Авалокитешвары. Их союз предопределен высшими силами и должен непременно принести пользу всем живым существам.

Тем не менее, в сравнении с другими каноническими сюжетами лхамо, «Ачже Джясу» можно рассматривать как произведение, где буддизм выступает только контекстом из-за его глубокой укорененности в тибетской культуре [1, с. 126]. Благодаря этому, драму удалось достаточно «безболезненно» адаптировать к атеистическим реалиям конца 50-х гг. XX в. и успешно поставить силами профессиональной государственной труппы аче лхамо ТАР.

Автором первой сценической версии выступил член Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства, известный ханьский поэт и сценарист Хуан Вэньхуан. Помимо буддистских нарративов, он исключил из сценария все события, связанные с непальской принцессой, а название «Ачже Джяса» сменил на «Принцессу Вэньчэн». Именно под ним этот сюжет классического лхамо сегодня известен за пределами Тибета.

Отметим, что концентрация на эпизодах лишь с китайской принцессой связана не только с желанием выделить историю взаимоотношений именно между тибетским и ханьским народами, но и с необходимостью сократить продолжительность спектакля до общепринятых в современном театре нескольких часов, в то время как представления традиционного театра могли продолжаться весь день, а то и несколько.

Временные координаты нового спектакля были ограничены тремя актами: «Путешествие в [столицу древнего Китая] Чанъань», «Пять испытаний брачного посланника» и «Въезд принцессы в Тибет», заканчивающийся пышной свадьбой.

Противопоставление хитроумного тибетского министра эмиссарам других стран и коварному Тайцзуну, придумывающему для них, казалось бы, невыполнимые испытания, бывшее изюминкой классического лхамо, рассматривалось критиками 50-х гг. XX в. как «узконационалистические настроения и феодальная грязь, от которой следует избавиться» [7, с. 7]. Поэтому Хуан Вэньхуан не стал акцентировать внимание зрителя на образах царственных особ, лишь очертив фигуры Сонгцэна Гампо, принцессы и императора. Гара же (который в реальности был влиятельнейшим феодалом, а после смерти Сонгцэна Гампо – регентом и фактическим правителем Тибета) он представил как человека из народа. Несмотря на то, что он – министр, в первую очередь, он – слуга своего господина. Равно как и кормилица принцессы – хоть и придворная дама, но также императорская служанка. Именно на этом фоне они и находят общий язык.

Гар в постановке 50-х гг. лишь персонализирует «многовековую коллективную мудрость, мужественность и жертвенность тибетских трудящихся», направленную на преодоление барьеров для достижения цели – ввести принцессу в Тибет [8, с. 47]. А ценность самой Вэньчэн определяется не тем, что она принцесса и воплощение Тары, а передовыми методами ведения сельского хозяйства, астрономическими инструментами, рецептами лекарств и другими вещами, имеющими практическую ценность, которые она привезла из Китая и тем самым оказала неоценимую помощь тибетскому народу.

Главный же посыл адаптированной пьесы читается в докладе руководителя труппы ТАР Таши Дхондруба на Третьем съезде деятелей литературы и искусства Китая в 1960 г.: «“Принцесса Вэньчэн” – одна из традиционных пьес, <...> в которой ярко и мощно поется о долгой дружбе между тибетским и ханьским народами» [цит. по: 9, с. 316].

Отметим, что в 1959 г. этот спектакль был показан в Пекине, на праздновании 10-й годовщины образования нового Китая. Так у аче лхамо впервые появился массовый зритель, ранее не знакомый с тибетской театральной традицией.

После Культурной революции «Принцесса Вэньчэн» вернулась на сцену в 1980 г. Авторство обновленного сценария принадлежит новому руководителю труппы ТАР Ху Цзиньаню. Как и Хуан Вэньхуан, он был ханьцем по национальности, однако текст был опубликован в журнале «Тибетская литература и искусство» на тибетском языке [10, с. 225].

В то время как предыдущая версия стремилась избавиться от «феодално-буддистского “перевернутого сознания мира”» [2, с. 149], вариант 1980 г. делает акцент на помощи танского Китая не только в экономическом и культурном развитии средневекового Тибета, но и на решающей роли принцессы Вэньчэн в распространении буддизма. Так, в спектакль вернулся эпизод, в котором Тайцзун требует от Гара гарантии, что тибетский правитель примет «десять благих деяний» буддизма и построит буддийские залы, и удивляется, когда тибетский министр передает ему заранее подготовленные его монархом письма о том, что Тибет предвидел эти условия и намерен их выполнить. А когда все испытания позади и вопрос с женитьбой решен, император говорит Гару: «Если моя дорогая будет восхвалять и распространять буддизм в Тибете, вы окажете безграничное благодеяние. Это будет вашей религиозной заслугой» [3, с. 40–41].

Постановка 1980 г. заметно отличается от традиционного лхамо и предыдущей версии в плане решения образов. Если раньше они были архетипическими и, по сути, безличными, за исключением Гара (а в 50-е и его образ лишь собирательный), то здесь мы видим Сонгцэна Гампо, который хочет взять в жены принцессу Империи Тан, поскольку осознано восхищается культурными, научными и другими достижениями этой империи, а не просто следует божественным указаниям; Тайцзуна как мудрого правителя и любящего отца; и, наконец, саму принцессу как героиню, которая ставит национальные интересы ханьского и тибетского народов выше личного благополучия и берет на себя инициативу по просвещению жителей соседней страны и продвижению этнической гармонии.

Несмотря на придание образу Вэньчэн героического пафоса, в остальном постановка во многом наследует устной традиции и полна остроумных комических эпизодов. К ее очевидным минусам можно отнести отсутствие как такового антагониста, поскольку Тайцзун изображен не столь коварным, как в каноническом лхамо, а присутствовавшие в традиционной постановке эпизоды с отправившимся ко двору китайского императора вместе с Гаром еще одним тибетским министром, который завидует коллеге и в тайне ненавидит его, не вошли в обновленный спектакль.

Следующая адаптация аче лхамо, автором сценария которой стал новый руководитель профессиональной труппы ТАР Сяо Цидан Дорджи, появилась спустя 20 лет и была приурочена к 50-летию мирного освобождения Тибета и 35-й годовщине образования ТАР. С ней труппа приняла участие в Международном фестивале искусств в Шанхае.

В этой версии приключения Гара при дворе китайского императора выступают лишь завязкой истории. Основной же акцент сделан на обратном путеше-

ствии тибетского министра и принцессы из Чанъяня в Лхасу. Преодолевая всевозможные трудности и опасности на этом пути по заснеженным горам, Вэньчэн и ее свита одновременно обучают тибетский народ навыкам земледелия, ткачества, медицины, а также несут знания о передовой китайской культуре. Таким образом, ханьская принцесса окончательно становится главным персонажем, а лейтмотивом спектакля – тема этнической гармонии.

Она достигает кульминации в следующей версии «Принцессы Вэньчэн», поставленной в Лхасе в 2005 г. Соавтором ее сценария вместе с Сяо Циданом Дорджи выступил руководитель Национальной китайской труппы пекинской оперы У Цзян. Они создали своеобразный «сплав» традиционных тибетской и пекинской драм, включив в аче лхамо элементы цзинцзюй. Тибетские персонажи в этой постановке выступали в технике лхамо на своем родном языке, а ханьские – в стиле пекинской оперы на китайском.

Как и в предыдущей, в этой версии меньше внимания уделяется эпизодам с испытаниями Гара, а больше – длительному (целых три года) путешествию принцессы в Тибет, где суровые природные условия, ставшие серьезным препятствием для хрупкой молодой женщины, путешествующей так далеко впервые в жизни, сочетаются с внутренним психологическим конфликтом героини: сильной тоской по дому и сомнениями, достижима ли вообще цель ее миссии. Она колеблется, двигаться ли ей дальше или вернуться назад.

В образе Вэньчэн впервые появляются простые человеческие черты. Она больше не обожествляемое воплощение Тары и не возвышенная героиня, которая гордо представляет свою нацию и несет ответственность за просвещение соседнего народа и налаживание коммуникации между этническими группами. Она – женщина, которая пытается разобраться в своих чувствах, дочь, которая скучает по семье и родине, принцесса, которая не привыкла к трудностям и лишениям.

Более тонкая психологическая разработка образа принцессы Вэньчэн вкупе с мелодраматической трактовкой сюжета позволяют авторам адаптации вывести и акцентировать любовную линию между Вэньчэн и Сонгцэном Гампо. А в связи с тем, что хронологическое развитие оригинального сюжета не дает героям возможности взаимодействовать друг с другом до самого финала, сценаристы применяют оригинальные драматургические решения – вводят сцены «виртуального», воображаемого общения героев.

В одной из них, например, принцесса читает письмо Сонгцэна императору, в котором он выражает желание жениться на ней. На затемненной сцене она читает первые две строки – и те же строки повторяет Сонгцэн Гампо, который сначала появляется в виде изображения на экране, а после на заднем плане возникает из темноты и фигура реального актера. Он исполняет арию – дальнейший текст письма, затем следует длинный монолог, выражающий его чувства к принцессе. В конце этого монолога Вэньчэн поднимается, будто услышав зов своего будущего мужа, и оба персонажа поют вместе, чтобы выразить взаимные восхищение и симпатию. Все это похоже на сон, что является традиционным приемом аче лхамо.

В другой сцене принцесса, одолеваемая меланхолией и сомнениями, вступает в своем воображении в диалог с отцом и будущим мужем, которые поют по очереди, выражая свое отношение к браку. Когда герои наконец встречаются в реальности, все заканчивается грандиозным праздником в атмосфере всеобщей любви и гармонии, как и в традиционном лхамо.

Несмотря на огромный успех (эта постановка была показана даже на церемонии закрытия Олимпиады–2008 в Пекине), адаптация Сяо Цидана Дорджи и У Цзяна не стала последней и образцовой. Ее все же следует назвать экспериментальной. Кроме того, критики отметили в ней некоторые недостатки, в частности, что значение принцессы для тибетского народа раскрыто слабо, сцены видений Вэньчэн проработаны недостаточно четко, образы-антагонисты неярки и неестественны, между тибетскими и ханьскими персонажами наблюдается диспропорция в пользу последних и др. [об этом см.: 11].

В 2021 г. в рамках проекта по сохранению восьми канонических тибетских драм в видеоформате, приуроченного к 100-летию с основания Коммунистической партии Китая, режиссер театра аче лхамо Цюнь Пэй взялся за новую адаптацию «Принцессы Вэньчэн». Ориентируясь на версию 2000 г. и работая в соответствии с современными сценарными методами и форматами, он в то же время отдавал себе отчет, что традиционный театр – это культурное наследие, а не поле для экспериментов, и старался максимально сохранить его уникальные особенности, для чего обращался к старым рукописям, гравюрам и другим материальным носителям, брал интервью у бывших и действующих актеров и т. д.

Однако, несмотря на «возвращение к корням», непальская принцесса и многие другие персонажи и эпизоды «Ачже Джясы» на сцену так и не вернулись (что, впрочем, объективно объясняется продолжительностью спектакля всего в два с половиной часа). Акцент в адаптации 2021 г. снова сделан на трудностях, которые прошла Вэньчэн по пути в Тибет, ее роли в распространении в этих землях передовых технологий, знаний и буддизма, а также на ее свадьбе с Сонгцэном Гампо как квинтэссенции гармонии и национального единства между тибетцами и ханьцами.

Тем не менее, круг, похоже, замыкается, и возможно, следующие версии «Принцессы Вэньчэн» будут еще ближе к оригиналу, учтя при этом минусы предшествовавших и сохранив их удачные сценарные решения.

Таким образом, за без малого 70 лет было создано пять разных адаптаций классического сюжета аче лхамо. Их появление изначально было продиктовано изменениями в общественной жизни (у современного зрителя больше нет нескольких свободных дней после сбора урожая или во время религиозных праздников, чтобы посвятить их просмотру традиционных представлений лхамо) и в театральной среде (появились профессиональные труппы, пользующиеся поддержкой государства и приглашенных специалистов, а создание сценариев стало отдельным видом деятельности в искусстве аче лхамо).

Большая часть обновленных редакций была написана «реформаторами извне» с расчетом на широкую аудиторию, в том числе на «зрителя извне», не знакомого с тибетской театральной традицией (эти постановки демонстрировались как в ТАР, так и на крупных фестивалях в Пекине и Шанхае, и даже на це-

ремонию закрытия Олимпийских игр). Впрочем, поколение тибетцев, пришедшее после Культурной революции, уже также не было носителями традиции. Именно разрушением связки «традиционный театр – зритель-носитель традиции» во многом обусловлено достаточно вольное обращение сценаристов с сюжетом.

Зачастую создание новых адаптаций «Принцессы Вэньчэн» было приурочено к важным для ТАР или всей КНР юбилейным датам и отвечало требованиям изменяющихся социокультурных реалий. Так, из спектакля то исчезали, то вновь появлялись буддистские нарративы, знатное происхождение основных персонажей то нивелировалось, то вновь подчеркивалось, танский император, бывший антагонистом, перестал быть таковым.

В процессе профессионализации аче лхамо традиционный сюжет был сильно сокращен, акценты кардинально смещены, лейтмотив несколько раз пересматривался. Так, если изначально протагонистом выступает Гар, то в XXI в. главным героем, обретая субъектность, становится сама принцесса Вэньчэн. Основной драматургический конфликт, заключавшийся в каноническом лхамо в том, что хитроумный тибетский министр интеллектуально превзошел китайского императора, сначала превратился в противостояние, в котором «тибетские трудящиеся одержали верх над императором», а после и вовсе стал малозначительным, уступив место внутреннему психологическому конфликту главной героини.

Изменился сам жанр: с героической комедии на мелодраму. Образы персонажей, бывшие в оригинале в основном архетипическими, приобрели индивидуальные человеческие черты. А основной мотив сценического произведения, первоначально акцентировавший роль ханьской принцессы в распространении буддизма в Тибете, трансформировался в посыл о долгой дружбе между тибетским и ханьским народами.

Следовательно, все перечисленные выше компоненты оказались вариативными. Устойчивыми остались общая фабула, основные персонажи (хотя меняются их значимость и характеристики) и сюжетные функции действующих лиц: главный герой совершает путешествие (Гар в Чаньянь, или принцесса в Тибет), преодолевает возникающие препятствия (будь то испытания Тайцзуна или тяготы дальнего пути, усугубляющиеся внутренними терзаниями) и, наконец, достигает цели, после чего все заканчивается грандиозной свадьбой в атмосфере всеобщей любви, гармонии и дружбы народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цзань, Х. Канонические сюжеты тибетской драмы как отражение культурной традиции буддизма / Хуамэйцо Цзань // Артэфакт : научно-методический журнал. – 2022. – № 18. – С. 119–127.
2. Syed, J. A. Tibetan Folk Opera : “Lhamo” in Contemporary Cultural Politics / J. A. Syed // Asian Theatre Journal. – 2006. – Vol. 23, № 1. – P. 149–178.
3. Wang, Y. Tales from Tibetan Opera / Y. Wang. – Beijing : New World Press, 2013 [Lhasa 1980, Beijing 1986]. – 193 p.
4. 李梦婷. 呈现与建构: 媒介记忆中的文成公主 / 李梦婷. — 合肥: 安徽大学, 2019. — 75 页 = Ли, Мэнтин. Представление и реконструкция : принцесса Вэньчэн в памяти СМИ / Ли Мэнтин. – Хэфэй : Аньхойский университет, 2019. – 75 с.
5. 杨于卓. 西藏大型实景剧《文成公主》对藏戏传承的影响及启示意义 / 杨于卓 // 西藏当代文学研究. — 2021. — № 1. — 页 161–172. = Ян, Юйчжо. Тибетская масштабная драма

- «Принцесса Вэньчэн»: влияние и последствия для наследия тибетской драмы / Ян Юйчжо // Журнал Юго-Западного института национальностей. – 2021. – № 1. – С. 161–172.
6. 马月华. 一支藏汉团结的颂歌——藏族文学中以文成公主入藏为题材的文学形式简述 / 马月华 // 西南民族学院学报(哲学社会科学版). — 1979. — № 1. — 页 73–81. = Ма, Юэхуа. Ода тибетско-китайскому единству : Тибетская литература о принцессе Вэньчэн – Краткое описание произведений, основанных на истории о въезде принцессы Вэньчэн в Тибет / Ма Юэхуа // Журнал Юго-Западного института национальностей. – 1979. – № 1. – С. 73–81.
 7. 东川. 记藏戏及《文成公主》 / 东川 // 戏剧报. — 1959. — № 9. — 页 7 = Дун, Чуань. Вспоминая тибетскую драму «Принцесса Вэньчэн» / Дун Чуань // Новости театра. – 1959. – № 9. – С. 7.
 8. 集文. 评藏戏《文成公主》. 民族研究 / 集文. — 1959. — № 9. — 页 45–48 = Цзи, Вэнь. Рецензия на тибетскую драму «Принцесса Вэньчэн» / Цзи Вэнь // Этнические исследования. – 1959. – № 9. – С. 45–48.
 9. 中国戏曲志: 西藏 / 中国戏曲志编辑委员会. — 北京: 市顺义燕, 1993. — 715 页 = Китайская традиционная драма : Тибет / под ред. Комитета китайских оперных хроник. – Пекин : Шунь Яньхуа, 1993. – 715 с.
 10. 刘志群. 藏戏与藏俗 / 刘志群. — 拉萨: 西藏人民出版社, 1999. — 449 页 = Лю, Чжицюнь. Тибетская опера и тибетские обычаи / Лю Чжицюнь. – Лхаса : Тибетское народное издательство, 1999. – 449 с.
 11. 刘志群. 亲缘剧种联袂吟唱民族团结赞歌 优势互补升华打造高精品牌奠基——初评京剧藏戏《文成公主》 / 刘志群 // 西藏艺术研究. — 2005. — № 4. — 页 9–22. = Лю, Чжицюнь. Родственные театральные жанры объединяются, чтобы спеть гимн национальному единству. Их сильные стороны активизируются для создания изысканной основы бренда : Предварительный анализ пекинско-тибетской драмы «Принцесса Вэньчэн» / Лю, Чжицюнь // Исследования тибетского искусства. – 2005. – № 4. – С. 9–22.
 12. 谭志湘. 藏戏的文化基因与活态传承 / 谭志湘 // 中国非物质文化遗产. — 2021. — № 4. — 页 43–49. = Тань, Чжисян. Культурные гены и живое наследие тибетской драмы и тибетских обычаев / Тань Чжисян // Нематериальное культурное наследие Китая. – 2021. – № 4. – С. 43–49.