

*Цзань Хуамэйцо,  
соискатель ученой степени кандидата искусствоведения  
Белорусской государственной академии искусств*

## **ТИБЕТСКАЯ ДРАМА: К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ РАЗНОВИДНОСТЕЙ**

Видовая классификация традиционного театра Тибета и поиск его места в более широком кругу явлений – одна из ключевых теоретических проблем. Стремление к такого рода осмыслению можно найти еще в тексте Лонгдол-ламы Нгаванг Ловзанга (XVIII в.), где исполнительское искусство классифицируется как одна из пяти малых наук наряду с поэзией, метрикой, лексикографией и астрологией и, в свою очередь, включает запоминание текстов, музыку, костюмы, комедию и драму. Русский востоковед Б. Владимирцов в 1923 г. разделяет тибетские театральные действия на три рода: пантомимические религиозные танцы цам, цам с диалогами и драматические представления в подлинном смысле этого слова. Последние он, вслед за Ж. Бако, классифицирует по содержанию, выделяя четыре группы: сказания, называемые джатаками; волшебные сказки; исторические драмы, или приближающиеся к типу исторических; пьесы, бытовые и психологические [2, с. 99, 103–104].

Западные театроведы по сей день в основном остаются в рамках предложенной Бако классификации: различия в исполнительских техниках, костюмах, масках, танцах, мелодиях, инструментах. Лишь театральные труппы делятся на профессиональные и любительские. А «драматические представления в подлинном смысле» на Западе ассоциируют с аче лхамо – светским, хотя и в значительной степени пропитанным буддийскими ценностями, тибетским театром. В качестве драм не рассматриваются иные традиционные театрализованные формы, кроме него и цам. При этом И. Анрион-Дурси отмечает, что «тибетцы традиционно предпочитают партисипативные песни и танцы (где нет, по сути, зрителей, потому что все присутствующие так или иначе принимают участие) репрезентативным жанрам» [6]. А аче лхамо и цам относятся именно к последним.

Русскоязычные исследователи также проявляют мало интереса к проблеме. Только А. Федотов с позиций этнотеатрове-

дения разделяет театр Тибета на древние ритуалы и церемонии, содержащие драматические элементы, и собственно драмы. Он классифицирует их как светские или церковные, заимствованные или автохтонные, а также разделяет на фольклорные театры одного-двух исполнителей и коллективные формы [5].

Китайские ученые, напротив, стремятся систематизировать тибетскую драму, вычленив максимальное число ее разновидностей, и включить ее в общую систему китайской драмы *сицюй*, охватывающую все возможные традиционные театральные жанры, формы и виды региональных театров КНР. Ван Говэй еще в 1912 г. определяет *сицюй* как «сценическое воплощение того или иного сюжета с помощью песен и танцев» [3, с. 5]. Это простое определение имеет огромное значение для классификации тибетской драмы. Иероглиф, переведенный как «песня», в данном контексте скорее соответствует более широкому понятию – «музыка», а «танец», наоборот, имеет более конкретную интерпретацию: «представление, действия и движения, которые передают повседневность с помощью стилизованных и стереотипированных исполнительских техник» [7, с. 2–3]. Таким образом, к концепции *сицюй* относятся традиционные драматические пьесы с музыкальным оформлением, оперы и танцевальные представления. При этом, как и в этнотеатроведении, отсутствие строгой границы между исполнителем и зрителем не является критерием для выделения «настоящих драматических спектаклей» [5, с. 46].

Для реализации избранного китайскими исследователями подхода в научный оборот вводится термин *цзанси* (буквально – тибетское представление). Изначально его появление связано со стремлением китайских этнографов и антропологов придумать слово для обозначения аче лхамо, но постепенно он начинает обозначать спектр тибетской драмы в более широком смысле: представления тибетских народностей в регионах их расселения, которые могут как восходить к лхамо или цаму, так и иметь отличные фольклорные истоки, репертуар и функции.

Вопрос классификации становится одной из ключевых проблем еще в 1980-х гг., когда Лю Кай отмечает, что в авторитетных справочниках толкование термина *цзанси* основано на знании об этом явлении только в Тибетском автономном районе (ТАР). Интуитивно ощутив разницу между тибетской дра-

мой в ТАР (историческая область У-Цанг) и в провинции Цинхай (Амдо), он проводит исследование и приходит к заключению, что они принадлежат к разным школам или даже системам [10]. Впоследствии автор развивает тему, в результате чего определяющими становятся географический (историко-культурные условия) и языковой (диалектная специфика произношения и интонирования) факторы. А отличительные художественные признаки, на основе которых классифицируются разновидности *сицзюй* – цветное декорирование костюмов и грима (масок), музыкальная основа, хореография – становятся дополнительными [1, с. 2].

В десятилетней дискуссии ученые старшего поколения (Лю Чжицюнь, Лю Кай, Ма Чэнфу) обращаются не только к местным принципам классификации драм, но и к методам западного искусствоведения. В результате термин *цзанси* вычленяется как обобщающий для драматических представлений народов, живущих в ТАР, а также говорящих на тибетском языке, но за его пределами, и формируется древовидная иерархическая структура, где выделяются четыре ветви-подсистемы, связанные с диалектными ареалами трех исторических областей Тибета (У-Цанг, Кам, Амдо) и диалектом одной из непризнанных этнических групп гьялронг. Эти четыре ветви делятся на 11 разновидностей драм, которые разделяются на 21 исполнительскую школу. Отдельной ветвью выделяются драмы этнической группы монпа, которая относится к языковой подгруппе киранти, а не к диалектам тибетского языка, далее разделенные на три разновидности [13, с. 44].

Основная проблема, которую признают сами авторы этой классификации, – отсутствие единообразия в наименованиях, среди которых – цвет маски, локации и народности. Западные исследователи отмечают ее излишнюю усложненность и отсутствие исторической соразмерности. Так, А. Аттисани, рецензируя статью Чжан Цинью, посвященную драме Амдо, отмечает, что театральное представление, родившееся после 1950 г., сопоставляется на равных с другими, более чем столетней давности [4, с. 32].

Однако еще важнее, что в классификации не находится места местным названиям (даже аче лхамо как обобщающему), а они зачастую отражают истоки драм или их связи с лхамо и

другими фольклорными жанрами (ритуальными танцами, сказаниями) и некоторыми художественными характеристиками. Например, в Амдо драма известна под названием *намте* – также называется пение в аче лхамо в У-Цанг. В уездах Кандин, Литанг и Батанг провинции Сычуань, как и у монпа, местное название – аче лхамо, драмы Чамдо в ТАР и Деге в провинции Сычуань – *намте чам* или *цянму* (драма в духе танцующих богов), у шерпов – мани.

Признанная китайским исследовательским сообществом академическая классификация с некоторыми изменениями становится доступной для мировой научной общественности в 2009 г. после внесения явления в Список нематериального культурного наследия человечества. Основным названием избирается «тибетская опера», в числе альтернативных – «тибетская драма», «аче лхамо», «лхамо», «намте». ЮНЕСКО отмечает, что «из-за различий в природных условиях, обычаях, культурных традициях и диалектах Цинхай-Тибетского нагорья в Тибетской опере есть различные направления» и выделяет 12 ее разновидностей, включая драмы народности монпа, сгруппированные не по диалектам, а по провинциям КНР [8]. При этом проблема отсутствия единообразных названий сохраняется.

В результате в переведенной на русский язык монографии Лю Вэньфэна читаем следующее: «в Тибетском автономном районе имеются театр белых масок и театр синих масок, театр округа Чамдо, театр уезда Деге, театр народности монпа. В тибетских районах провинций Сычуань, Ганьсу и Цинхай есть театр Амдо, театр области Кхам, оперные театры Наньмутэ (Намтэ. – *Примеч. авт.*) и Хуаннань Тибетского автономного округа» [3, с. 9–10].

В последнее десятилетие академическая классификация подвергается критике и переосмыслению молодыми китайскими учеными (зачастую тибетского происхождения). Так, Санцзи Дунчжи предлагает вернуться в проблемное поле и реструктурировать систему классификации *цзанси* на основе местных знаний [12]. Лю Чжицюнь отмечает, что эти сомнения имеют определенную истину [11]. После этого появляются сразу несколько классификаций на основе местных знаний. Цыжэнь Ланцзе выделяет 12 типов драмы ТАР, в числе которых оказы-

ваются и цам, и аче лхамо. На следующем уровне он выделяет одну или несколько разновидностей и далее пишет о распространенности на определенную местность. Например, аче лхамо, по его классификации, разделяется на театр белой маски и синей маски, а в качестве их ареала называются У-Цанг и места локального проживания монпа и шерпов [9]. Классификация, однако, не отличается полнотой. Например, не отражено бытование аче лхамо в провинции Сычуань и в ареале распространения диалекта муня. Ян Юйчжо также предлагает вариант классификации *сицьюй* с самоназваниями тибетских представлений: цянму, мани, намте, аче лхамо и др. При этом дальнейшей детализации подлежит только аче лхамо, разделенное на разновидности Кам, У-Цанг и монпа. Аче лхамо У-Цанг дальше делится на *вэйлу* и *цанлу* (исполнительские стили по Лю Чжицюню), а потом в каждом выделяется несколько школ.

При этом с приведенными выше классификациями не согласны тибетские ученые в эмиграции. Так, они относят к лхамо только восемь традиционных драм, которые не были адаптированы, но не современные постановки и считают, что другие формы песенно-танцевальных представлений не относятся к тибетским операм несмотря на наличие сюжетной линии, хотя и могут согласиться с тем, что театр Тибета не ограничивается аче лхамо [13].

Таким образом, можно говорить о существовании значительного количества классификаций тибетской драмы. Исследователи разных школ рассматривают ее с разных точек зрения, принимая во внимание такие критерии, как содержательный, социальный, территориальный, этнический, языковой, разделение на артистов и зрителей, количество исполнителей и другие художественные признаки. Мировое академическое сообщество не приходит к единому научному мнению и терминологии. В то время, как западные исследования выделяют два вида тибетских драм, восточные создают многоуровневые классификации на основе множественных признаков. Русскоязычные, с одной стороны, расширяют европейскую концепцию за счет включения иных театральных форм (переходного характера, либо народных), а с другой, не принимают во внимание весь перечень критериев восточной классификации. Несмотря на большое количество трудов, классифицирующих ти-

бетскую драму, вопрос до конца не решен, и изучение ее сущности остается актуальным при сохранении баланса между семантикой местных названий, осмыслением художественных признаков, этнической специфики, функций, репертуара, стилистики и культурно-исторических факторов.

1. Ван, Пэйи. Генезис и современное состояние региональных видов традиционного китайского театра сицуй: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Пэйи Ван. – Минск, 2016. – 271 л.

2. Владимирцов, Б. Я. Тибетские театрализованные представления / Б. Я. Владимирцов // Восток. Журн. лит., науки и искусства. – М.; Пг., 1923. – Кн. 3. – С. 97–107.

3. Лю, Вэньфэн. История китайской музыкальной драмы: с древнейших времен до современности / Вэньфэн Лю; пер. с кит. А. С. Труновой. – М.: Шанс, 2019. – 631 с.

4. Attisani, A. Aspects of the Tibetan Theatre Question / A. Attisani // Tibet Journal. – 2005. – № XXX (1). – p. 3–60.

5. Fedotov, A. Is there folk-theatre in Tibet? / A. Fedotov // The Tibet Journal. – 1991. – Vol. 16, № 2, Shakabpa Memorial Issue: Part III. – p. 43–54.

6. Henrion-Dourcy, I. Introduction aux représentations scéniques du Tibet [Electronic resource] / I. Henrion-Dourcy. – Mode of access: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/les-sources-orientales/tibet/introduction-aux-representations?lang=fr>. – Date of access: 22.04.2021.

7. Lee, Elsa. The changing role and status of the drummer in Chuanju (Sichuan opera): Thesis (Ph.D.) / Elsa Lee; University of Adelaide, Dept. of Music Studies. – Adelaide, 1993. – 274 p.

8. Tibetan opera [Electronic resource] // UNESCO: Intangible Cultural Heritage. – Mode of access: <https://ich.unesco.org/en/RL/tibetan-opera-00208#>. – Date of access: 22.05.2021.

9. 次仁朗杰. 藏族戏剧文化及其分类研究[J]. 西藏艺术研究. 2016(2):62. = Цыжэнь, Ланцзе. Исследования тибетской драматической культуры и ее классификации / Ланцзе Цыжэнь // Исследования тибетского искусства. – 2016. – № 2. – С. 62.

10. 刘凯. 闪光的艺术、崇高的使命[N]. 青海日报. 1983-07-29. – Лю, Кай. Сияющее искусство, благородная миссия / Кай Лю // Ежедневник Цинхай. – 1983. – 29 июля. – С. 3.

11. 刘志群. 新视角新方法和新成果以及相关观点的局限—评乡民与戏剧:西藏的阿吉拉姆及其艺人研究[J]. 西藏艺术研究. 2016(1):48. – Лю, Чжицюнь. Новые перспективы, новые методы и новые результаты, а также ограничения связанных точек зрения – Комментарий о сельских жителях и драме: исследование аче лхамо и его актеров в Тибете / Чжицюнь Лю // Исследования искусств Тибета. – 2016. – С. 48.

12. 桑吉东智. 乡民与戏剧: 的阿吉拉姆及其. 中央民族大. 2012 (2015). = Санцзи, Дунчжи. Сельские жители и драма: исследования аче

лхамо в Центральном Тибете и его актеры : дис. ... д-ра наук / Дунчжи Санци ; Китайский университет Миньцзу. – Пекин, 2015. – 124 с.

13. 杨于卓.地方性知识与新知识：传统藏戏现代转型的研究[J].民族学刊,2020,11(4):43-51. = Ян, Юйчжуо. Местные знания и новые знания: исследование современной трансформации традиционной тибетской оперы / Юйчжуо Ян // Этнологический журнал. – 2020. – № 11 (4). – С. 43–51.

*Цзинь Лу, магистр,  
доцент Синьянского университета сельского хозяйства  
и лесоводства (Китайская Народная Республика)*

## **ИССЛЕДОВАНИЯ ДРАМЫ В МУЗЫКЕ ТЕАТРА ХАЙ ЦЗЫ**

Со времени появления драматического искусства дискуссии вокруг теории драмы никогда не прекращались. Теоретики в древние и современные времена сделали бесчисленные определения того, что такое драма, и их объяснения могут быть описаны как разные мнения. Как у традиционного китайского оперного искусства, так и у высокой оперы есть китайские стилизованные особенности песни и танца. Поэтому с точки зрения универсальности противоречий, драматизм пронизывает перформанс театра Хай Цзы.

«Основой драмы является конфликт. Если нет конфликта, драма не существует, и драма с конфликтами имеет свои характеристики. Конфликт является необходимым условием существования в драме. Драматическое действие вызвано противоречиями, которые приводят к конфликтам и развиваются в контексте драмы. Драма – это только когда характеристики персонажа и эмоции персонажа выводятся в контексте драмы» [1, с. 35]. Конфликт и драма являются взаимозависимыми и необходимыми условиями их существования. Действие также является одним из проявлений драматического конфликта.

Театр Хай Цзы как «отделение» местной китайской драмы одинаково драматичен. Различия между личностями разных персонажей в пьесах являются корнем драмы. Противоречия возникают из-за их личностных различий, драматических действий и последующих конфликтов. Развитие конфликта тесно