

ВОСТОК

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, НАУКИ И ИСКУССТВА

КНИГА ТРЕТЬЯ

«ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА — 1923 Г. — ПЕТЕРБУРГ

ТИБЕТСКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

I

Тот, кому приходилось бывать в пустыне, знает каким манящим и неуловимым бывает марево, мираж, развертывающий свои мглистые картины перед взором путника. Тибет, как мираж азиатской пустыни, привлекал к себе столько и, как обманчивое марево, оставался недоступным и смелым путешественникам, и вдумчивым исследователям Европы. Только немногим из них удавалось проникнуть внутрь «Страны снегов» и увидеть «Тайны Лхасы». Такое положение в значительной мере остается и до сих пор: немного страп, так мало известных, как Тибет. Попробовали было проникнуть в Лхасу с пушками и пулеметами. Священный город был занят военной силой... Но мираж только отодвинулся, и вот он опять зыблется, манящий и неуловимый.

Азиаты были счастливее. Они давно уже сумели проникнуть за мощные горные кряжи Тибета; они давно уже сумели подойти к тибетскому народу, принести ему свою культуру. Умели дать, умели и взять. С VII века Тибет вступает в сношения с Индией, Китаем и культурными областями Средней Азии, с Сериндией; в «Стране снегов» распространяется буддизм, который скоро делается главным руководителем жизни тибетского народа. Индийская буддийская культура озаряет Тибет, который, кроме того, подчиняется влияниям и веяниям Китая и арийской Средней Азии, не отвергая и культурных ростков, идущих из глубины родной старины: создается самостоятельная тибетская культура, создается то, что объединяется именем Тибет.

Культура эта разнообразна, различно выявляется она в разных слоях тибетского общества: первобытные племена северных плоскогорий, и цивилизованные горожане, и обитатели замков южных областей, суверенные волавы и тонкие знатоки логики, величественные храмы, Потала и черные палатки, «в каждом округе свое наречие, у каждого ламы свое учение», как гласит тибетская поговорка.

Но прежде всего Тибет страна индийской культуры, страна индуизованного буддизма, не забывшего, однако, и своих старых начал. Буддийский Тибет, в котором перемешалось свое родное и давнее с иноземным, становится настолько сильным в культурном отношении, что может оказать

мощное влияние на разные страны и народы. Ему подчиняются в культурном отношении не только Ладак, Сиким и другие пригималайские страны, но и Монголия, некоторые области Китая и Сибири. Наконец, на Волге и на Дону — так близко от Петербурга и Москвы — Тибет водворяется прочно в ставках калмыков. В священную Лхасу стремятся из Амдо, из Урги, из Манджурии, туда едут учиться наши буряты и калмыки. К Тибету обращаются взоры и мыслителей Азии, и людей простой веры, и политических деятелей.

Тибетский театр, тибетские театральные представления хорошо отражают культуру «Страны снегов». Первобытные тибетские горды, которые, по выражению С. Леви, «забавляются, как дети, мечтают, как мудрецы, и наносят удары, как звери», приобщившись к тонкой культуре Индии и проникнувшись учением Будды, создают обширное здание своей литературы, — может быть порою слишком прямолинейно буддийское, как строгие линии их храмов, не всегда оригинальное, но зато величественное. Создают они и театр, быть может, не обнаруживающий особенной красоты и силы, но зато особый, свой, неповторяемый нигде, в котором отражается жизнь тибетского народа.

II

О тибетских театральных представлениях рассказывают нам европейские путешественники и исследователи, но рассказывают очень мало. Больше всего в этом отношении дает французский путешественник и ученый Ж. Бако. Гораздо больше говорят нам сами тибетцы со страниц своих книг, которых так много на полках нашего Азиатского Музея, которым вторят рукописи других народов тибетской культуры.

Тибет давно уже был знаком с произведениями драматической литературы Индии, произведениями вполне художественными, стоящими на значительной высоте. В числе других многочисленных сочинений, переведенных с санскритского в течение VII—X в., было переведено на тибетский язык и несколько буддийских санскритских драм. Но они, повидимому, никогда не ставились в Тибете и не имели там особого распространения. Не они легли, как это можно было бы ожидать, в основание тибетского театра. Мы знаем даже, что тибетские писатели жалуются на отсутствие национальной драматической литературы в смысле санскритской драмы и пытаются подыскать объяснение этому явлению.

Тибетский театр развился совершенно независимо от индийской драмы и не имеет с ней ничего общего; невозможно также проследить влияние китайского театра на тибетские театральные представления. Тибетский театр, таким образом, приходится считать создавшимся самостоятельно, выросшим из родной национальной почвы. Но проследить его зарождение и пути его развития довольно трудно. Как и вообще многое в Тибете, мы плохо знаем историю тибетского театра. Правда, в разных тибетских сочинениях, исторических и других, упоминается о бывших театральных представлениях. Но что это были за театральные представления? Определенного ответа на этот вопрос у нас нет. Только путем привлечения свидетельских показаний разного рода можем мы догадываться с большой долей вероятности о том, что в старину, в IX—XII в.в., в Тибете устраивались театральные представления, состоявшие из пантомимических танцев и скоморошеских выступлений. Во всяком случае, это были именно театральные

представления, общественные, а не танцы и игры того или другого частного общества, собравшегося по какому-нибудь случаю.

Гораздо больше дает нам подробный разбор современного состояния театра в Тибете, рассмотрение всех его видов и форм.

В настоящее время тибетские театральные представления можно разделить на три рода: пантомимические религиозные танцы («цам»), «цамы» с диалогами и, наконец, драматические представления в подлинном смысле этого слова.

Повидимому, все эти виды театральных представлений вышли и развились из одного общего источника, источника национального и до-буддийского. Но буддизм, сделавшись одним из главнейших факторов тибетской культуры, принял в свое ведение и театральные представления. В настоящее время тибетский театр всегда так или иначе связан с буддизмом. Можно даже высказаться определеннее: тибетский театр—буддийский театр.

Обратимся теперь к рассмотрению в отдельности каждого из вышеперечисленных родов театральных произведений Тибета.

III

В буддийских монастырях Тибета, а также других стран тибетской культуры, в Ладаке, Монголии и т. д., ежегодно в определенные сроки ставятся большие пантомимические танцы религиозного содержания, исполняемые ламами, т. е. буддийскими монахами, в масках и соответствующих костюмах. Танцы эти, обычно, привлекают огромное количество зрителей. Эти пантомимические танцы сделались у нас известны под названием «цам» — монгольское произношение соответствующего тибетского слова «чам».

Цамы бывают различные; они отличаются друг от друга и действующими лицами, и количеством масок — персонажей, и продолжительностью постановки пантомимы. Разнятся они мелкими деталями. Но в общем, содержание цамы — если только можно говорить о каком-нибудь содержании — заключается в представлении грозных божеств и гениев-покровителей буддизма, а также в изображении их борьбы за буддийскую церковь. Содержанием цамы служит также представление некоторых моментов истории буддизма, буддийской легенды.

Цам ставится всегда при буддийских монастырях и исполняется буддийскими монахами, ламами, — это их привилегия и обязанность. Действительно, цам, хотя и театральное представление, зрелище, предназначенное для всех, для толпы, но тем не менее это священный, религиозный обряд, мистерия, ставящий себе целью не только поучать зрителей, напоминая им о невечности всего сущего и о разных таинственных силах, то покровительствующих, то враждебных буддизму, но и войти в особое мистическое единение с этими силами и через то водворить в округе радость и счастье. Не надо особенно много распространяться о том, что действия цамы не имеют никакого отношения к основам учения Будды и к философии буддизма.

Некоторые монастыри славятся своей традиционной постановкой того или другого цамы, который, быть может с частичными изменениями, и заимствуется другими буддийскими обителями ламайского мира. Существуют и письменные руководства для постановки цамов.

Представления цамы всегда происходят под открытым небом, на особых площадках перед храмами. Вокруг площадок, где танцуют маски,

устраиваются павильоны для почетных зрителей, старших лам и именитых монастырских ученых, для светских сановников и почетных гостей; тут же помещается в особом павильоне или просто под открытым небом оркестр ламской музыки, расставляются разные эмблемы и разнообразные предметы, необходимые для исполнения цамы. А кругом сидят, стоят, бродят толпы простых зрителей, монахов и мирян.

Когда все приготовления закончены и старшие ламы расселись по своим местам, раздаются звуки гонгов и музыкальных инструментов. Ламский оркестр — быть может, самый странный из тех, какие когда-либо приходилось слышать европейцу. Музыка цамы необычна и поразительна. Но те, кто слышали эту музыку, наверное не забудут того впечатления величественности, которое она производила.

И вот мерным и важным шагом появляются из мрака притворов храма маски. Они выступают или в одиночку, или группами, очень различными по количеству участников. Протанцовав на сценическом кругу, выполнив пантомиму, маски или удаляются опять во внутрь храма, или остаются на сцене сбоку, уступая место действия новой маске или новой группе.

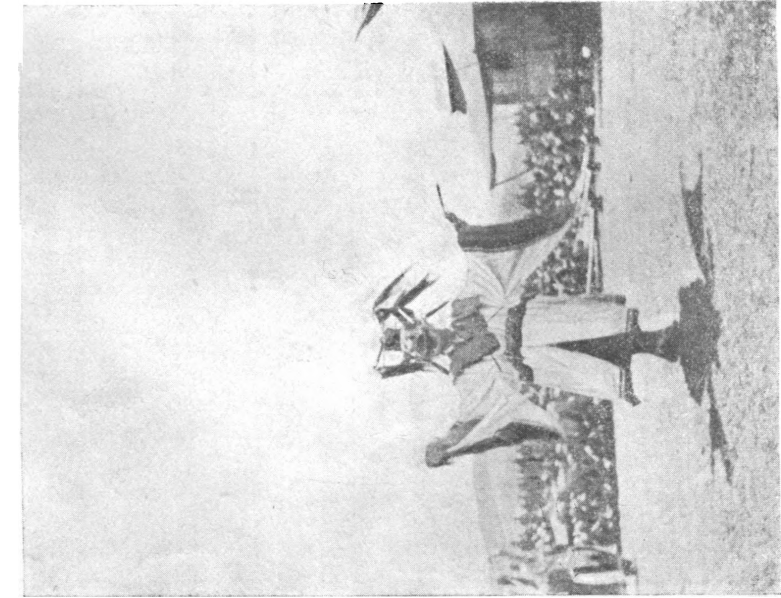
Маскированные фигуры участников цамы разодеты в пестрые и яркие костюмы, вычурные, фантастические, спитые по большей части из очень дорогих материй, главным образом шелка и парчи. Самые маски по большей части сделаны чрезвычайно искусно и художественно; но они дико безобразны: выпученные глаза, огромные клыки, искаженные яростью полу-зверинные, полу-человеческие лица, рога и странные украшения. Выступают, впрочем, в цаме и другие маски, более приближающиеся к типу обыкновенных людей, — это по большей части комические персонажи.

Чтобы дать более определенное представление о масках — персонажах цамы, я позволю себе описать несколько масок, наиболее ярких и характерных, играющих особенно заметную роль и потому любимых зрителями.

Но, прежде чем перейти к этому обзору, надо будет отметить следующее. Все персонажи, выступающие в цаме, одеты и замаскированы так, как они изображаются на буддийских иконах и описываются в буддийских иконографических сочинениях. Все эти маски, весь цам — ожившая тибетская картина — икона.

Что касается самого танца, исполняемого масками, то он, по большей части, состоит в том, что маска медленно и мерно, сообразно такту музыки, принимает разные пластические позы. Изредка маски двигаются взад и вперед по кругу или кружат по сцене. И только некоторые фигуры исполняют танец более быстрый и легкий, действительно подходящий под наше понятие танца. Зато есть в цаме персонажи, которые кружатся в вихре настоящей бешеной пляски. Действие же пантомимы бедно и мало интересно. Описание отдельных персонажей цамы может дать более наглядное представление и о самом исполнении пантомимического танца, к которому мы теперь и переходим.

Вот, под грохочущие звуки оркестра и гонгов, появляется мерным величественным шагом маска, изображающая владыку смерти — Шин-чже. Для одних это только аллегорическая фигура, но для других — это действительно существующая личность грозного демонического судьи, который был когда-то подчинен буддийскому ордену инок и теперь является его страшным слугою и защитником. У него голова быка, в руках разные страшные атрибуты, вызывающие ассоциации ужасов смерти. Цвет его



«Пам» : — танец гения Нэйчун-Чойчжон.



«Цам» : — спутник Чжагсарана.

платья, так же, как и маски, темно-синий и на этом фоне особенно яркие розовые нашивки и золотые украшения.

Пантомимический танец владыки смерти не сложен и сводится к выявлению его грозной демонической сущности. В этой фигуре мы легко узнаем наследника Яма, — Плутона индийской мифологии.

«Владыки кладбищ» — маски, представляющие человеческие скелеты, появляются большой группой и пляшут танец, гораздо более быстрый и оживленный. Они кружатся, прыгают, совершают разные «па», прогоняют маски, изображающие птиц и зверей, от подобия человеческого трупа, лежащего на сцене. Фигуры зверей, — буйволы, олени, обезьяны, — вообще принимают большое участие в даме и заметно оживляют порой чересчур монотонную пантомиму.

Одна из любимых фигур дама — «Белый старик», владыка земли, хранитель пастбищ и стад, податель обильной жатвы. Апокрифические буддийские легенды рассказывают нам, как он был обращен в буддизм и дал обет посвятить себя на служение церкви, общине даревича Сиддарты. «Белый старик» появляется в образе седоволосого старца с большой белой бородой и нависшими белыми бровями; одет он в белое и белый же посох держит в руках. «Белый старик» играет пантомиму пробуждающегося ото сна старца. С медленными старческими движениями расправляет он свои усы и бороду, потягивается, ходит, ковыляя, взад и вперед по сцене, озираясь, пьет затем вино и пускается в пляску, подражая пьяному старику: он радуется, что в подведомственном ему мире все счастливо. По окончании своей пляски «Белый старик» остается на сценическом круге, бродит взад и вперед и смешит зрителей разными скоморошескими выходками довольно примитивного свойства.

Повидимому, в этом персонаже мы сталкиваемся с продуктом старой до-буддийской мифологии Тибета, только принятым буддизмом в свой пантеон.

В дамах часто выступает еще несколько комических персонажей, например «Хашан», т. е. китайский или хотанский буддийский монах, который в пантомиме побеждается блистательными учителями буддизма, явившимися в Тибет из Индии. В иных дамах «Хашан» обозначает другие персонажи, всегда, впрочем, играющие отчасти роль скоморохов. «Хашан» — историческая реминисценция; на заре тибетской истории буддизм проникал в «Страну снегов» не только из Индии, но из Китая, и арийского тогда Хотана; китайское и хотанское влияние затем было в значительной мере отмечено в сторону индийским, что произошло не без обоюдной борьбы.

Обычно представления дама заканчиваются выступлением «Ша-наков», т. е. черношапошных волхвов. «Ша-наки» появляются большой группой, одеты они в широкие, яркие, красочные одежды, их лица не покрыты масками, но на головах они носят огромные черные шляпы. Темп музыки ускоряется, и «Ша-наки», рассыпавшись по сцене, начинают свой быстрый танец, который вскоре превращается в бешеную пляску.

«Ша-наки» изображают волхвов, служителей демонических божеств национально-до-буддийской веры тибетцев. Один из древних царей Тибета, Ланг-Дарма, оказался врагом буддизма. Тибетский Юлиан хотел уничтожить его в своих владениях и вернуть тибетцев к почитанию древних божеств. Буддийские монахи подверглись гонениям, монастыри и храмы были разрушены. Но вот явился один буддийский инок, который, видя в Ланг-Дарме перевоплощение злого демона, убил царя и устранил, таким образом, врага своей веры. Для того, чтобы иметь возможность прибли-

зиться к дарю, он переоделся волхвом-заклинателем, совершающим пляски в честь своих демонов, а таким-то волхвам и покровительствовал Лаг-Дарма. Вот эта-то историческая легенда и служит содержанием пантомимы «Ша-наков», уводя нас, таким образом, в дали тибетской старины.

Перечислить все персонажи дама невозможно, их очень много, число и характер их зависят от традиции того или другого дама. Кроме того, некоторые персонажи, — например, маска, изображающая грозного гения Джамцарана, — выступают в сопровождении группы своих спутников хор, являющихся как бы кордебалетом.

Несмотря на утомительную медленность танца многих персонажей дама, на известное однообразие исполнения и бедность пантомимического действия, хорошо поставленный тибетский дам производит всетаки сильное впечатление и на европейского зрителя своею красочностью, своеобразием пластики, а также смелостью, с какой тибетские балетмейстеры решились перенести на сцену фантастические создания буддийской мифологии и живописи.

Обращаясь к истории дама, можно отметить, что он, по всей вероятности, произошел из соединения двух начал: индийской пантомимы, которую разыгрывали для поучения мирян при буддийских монастырях средневековой Индии, и национальных тибетских плясок, в том числе и танцев волхвов-заклинателей, близко приближавшихся к пляскам северных шаманов и других чудесников первобытных народов.

IV

Дам с диалогами является переходной стадией от танца-пантомимы к настоящему театральным представлениям Тибета, к драме.

Уж в обычном даме мы встречаем персонажи, играющие особую побочную роль скоморохов и шутов. Но они пока молчат, их шутки и выходы пантомимичны. Им позволили говорить, и получился новый вид театрального представления.

С появлением на сцене буффона, подающего реплики, дам с диалогами получает другое содержание. Он занят не одними только божествами и гениями, он выводит на сцену и простых смертных, действие переносится на землю в обычную среду.

Чаще всего содержанием пантомимы с разговорами служит эпизод из жизни тибетского отшельника и поэта, знаменитого Миларайбы, отчего и все представление называется «Дам Миларайбы». Дамы эти ставятся далеко не во всех монастырях, и только некоторые славятся традиционной постановкой представлений такого рода.

Наиболее часто представляется эпизод встречи Миларайбы с охотником Дордже. Это самый примитивный вид дама Миларайбы, по всей вероятности, самый древний и наиболее любимый.

Разыгрывается действие этого дама, также под открытым небом, при буддийских монастырях; действующими лицами, опять-таки, являются монахи. Дам начинается с пляски масок, изображающих львов и других диких животных. Выходит сам Миларайба со своим учеником. Наконец появляется главный герой представления — охотник (гомбо) Дордже с братом. Оба они огромного роста, стары, одеты в звериные шкуры, носят лук и стрелы.

Они поклоняются Миларайбе, а затем начинают расхаживать взад и вперед перед зрителями и ведут между собой беседу, при чем главную

роль в диалоге играет Дордже. Охотники шутят, острят, буффонят, высмеивают разные явления местной жизни, при чем не стесняются открыто задевать лиц, даже высокопоставленных, присутствующих на самом представлении. Больше всего, конечно, достается администрации, в том числе и монастырской.

В этом и заключается весь цам Миларайбы. Зрители сами уже должны пополнить изображаемое на сцене, припомнив, хорошо, впрочем, известный эпизод из жизни Миларайбы, как последний принял под свою защиту преследуемых охотниками диких коз и пропел одно из своих чудесных песнопений, которое произвело такое сильное впечатление на звероловов, на грубого охотника Дордже, что они решили изменить свою жизнь.

Самое существенное в цаме Миларайбы, то, что наиболее привлекает зрителей — игра актера, изображающего буффона-охотника, меткость его сатирических замечаний.

В Тибете и Монголии существуют особые книжки, но большей части рукописные, содержащие примерный текст диалогов цамы Миларайбы.

Дальнейшей стадией развития этого рода цамы являются инсценировки других эпизодов скитальческой жизни Миларайбы, в которых выступает он сам, его ученики, разные лица, с которыми ему приходилось встречаться. На таких представлениях пантомима с танцами перемешивается с диалогами и хоровым пением. В общем же, можно сказать, что подобные цамы Миларайбы очень близко подходят к типу настоящей тибетской драмы, к которой мы сейчас и обратимся.

V

Собственно говоря, Тибет не знает настоящей драматической литературы, если не считать переведенных с санскритского языка буддийских драм, о которых упоминалось выше.

Тибетские произведения, которые инсценируются, представляются перед зрителями, как театральные пьесы, совсем не похожи на обычный тип драм, комедий, либретто и т. п. Текст тибетской «драмы» состоит из рассказа, перемешанного с диалогами, мало отличающемся по форме от текста произведений повествовательной литературы, напр., новеллы, романа и т. д.

Пролог, рассказ о разных событиях, а также рассказ, связывающий диалоги, в подобных сочинениях обычно пишутся прозой. Речи же действующих лиц, диалоги представляются в стихах, иногда и рассказ, более или менее длинный, бывает написан стихами. Тибетский стих, как известно, силлабический, в семь или девять слогов, встречаются и восьмислоговые стихи.

Актерам самим уже приходится разбираться в тексте пьесы и аранжировать ее сообразно требованиям сцены. Текст «драмы» является таким образом, до известной степени, лишь основной канвой; даже диалоги дополняются, сокращаются и перерабатываются сообразно индивидуальным вкусам и способностям актеров.

Со стороны языка, стиля, всего поэтического аппарата тибетские псевдо-драмы более всего приближаются к произведениям повествовательной литературы, к новеллам, сказкам, повестям, кратким романам. Имея в руках тибетский текст такой псевдо-драмы, часто бывает очень трудно решить, повесть ли перед нами или либретто театральной пьесы.

По содержанию своему тибетские драмы, — число которых не так уже велико, — можно разделить на четыре группы.

К первой относятся пьесы, содержащие сказания, называемые «джатаками»; ко второй группе можно отнести пьесы — волшебные сказки; в третью войдут исторические драмы или приближающиеся к типу исторических и, наконец, к четвертой группе можно отнести пьесы бытовые и психологические.

Разделение такое, конечно, может быть только приблизительным для облегчения обзора матерпала. Часто можно встретить тибетскую «драму», о которой очень трудно сказать, к какой из выше перечисленных категорий ее можно отнести. Затем следует отметить, что драмы последнего, четвертого, вида названы бытовыми потому, что тибетский быт представлен в них особенно ярко, потому, что в них описывается повседневная тибетская жизнь. Известный налет тибетского быта лежит на всех пьесах-повестях всех категорий, даже тех, которые описывают не тибетскую, а, например, индийскую жизнь, которые прямо восходят к индийским оригиналам — санскритским повестям и сказкам.

Что касается времени написания этих пьес и их авторов, то придется установить, что мы почти ничего об этом не знаем. Тибетская традиция приписывает, правда, сочинение псевдо-драм некоторым известным лицам, например, шестому Далай-ламе, но у нас нет твердых оснований для того, чтобы признать это правильным.

Так называемые «джатаки», очень распространенные в буддийских литературах Индии, рассказывают о деяниях Будды Шакьямуни в его прошлых перерождениях. По большей части это старинные волшебные сказки, которыми всегда была так богата Индия, переработанные только с особой целью, с целью назидания примером былых подвигов того, кто впоследствии стал совершенным Буддой. Многие из таких «джатак» вошли в состав тибетского буддийского канона (Ганджур).

Тибетские пьесы первой группы являются переработками канонических версий этих «джатак». По большей части они верно следуют своему оригиналу. Они лишь слегка переделывают текст, увеличивают диалоги, передают их стихами и дают всему несколько тибетский облик, принаравливая «краски места и времени» к условиям тибетского быта и тибетской природы.

Самой известной и прославленной пьесой этого типа является драма «Джримекундан», с содержанием которой можно познакомиться по отличному переводу Ж. Бако (см. нашу рецензию на его книгу во 2-й кн. «Востока»).

Другая пьеса такого же рода, т. е. переработанная «джатака» — «Норсан», содержащая сказание, хорошо известное в буддийских литературах Индии. «Норсан» славится в Тибете гораздо менее, а между тем драма эта европейцу, наверное, покажется овеянной более поэтическими и человеческими чертами, чем «Джримекундан».

Паревич «Норсан» получает в жены небесную фею. Преследуемая родственниками даревича фея, которой грозит даже смерть во время случайной отлучки из дому ее супруга, улетает в небесные чертоги к своему отцу. Паревич отправляется на поиски. Он обращается с мольбой и к светлому месяцу, и к лани, ко всем встречным, прося указать ему его дорогую возлюбленную. После разных приключений даревичу удается найти свою фею, с которой он и возвращается на родину.

Тибетские пьесы, относимые ко второй группе, по содержанию своему не многим отличаются от драм первого рода. Они, по большей части, тоже восходят к индийским прототипам, к волшебным сказкам Индии.

Главное, чем они отличаются от пьес типа «Джримекундан», заключается в усилении фантастического, чисто сказочного элемента; затем, менее



Исполнение пьесы Джримекупдан
(по фотографии, доставленной из Лхасы ламою Лобсан-Шераб Тибкиным).



Танцы «охотников»
(по фотографии, доставленной из Лхасы ламою Лобсан Шераб Тибкиным).

подчеркивается в рассказе и диалогах дидактический тон, да и вообще сюжет трактуется легче и живее, как менее серьезный с религиозной точки зрения. Сильнее также отражение тибетского быта. «Джрозанмо», переведенная Ж. Бако, может служить образцом драм подобного рода.

Драма «Суг-чжи-Нима» быть может еще интереснее, но зато она более приближается к драмам первого рода, к драмам — «джатакам». Недаром некоторые поэты Индии, разрабатывая тот же сюжет, создали из него настоящую «джатаку». Тут же сюжет представляется перед нами уже совершенно в форме обычной сказки в виде XVI рассказа «Волшебного Мертвеца»¹⁾.

К третьему роду тибетской драмы мы относим пьесы исторические, сюжет которых заимствован из исторических преданий и легенд Тибета и, отчасти, Индии.

Персонажи подобных драм носят часто исторические имена, но самое развитие сюжета, обычно, далеко от исторической истины. Одной из самых любимых пьес этого рода является «Ачже-Джаса».

Сюжет этой драмы заимствован из исторических легенд о древнем тибетском царе Сронг-дзан-Гампо, при котором буддизм начал проникать в «Страну снегов», женившемся на непальской и китайской царице. Обе эти царицы почитаются перерожденцами двух видов буддийского милосердного женского божества, Тара. Рассматриваемая пьеса занята жизненной драмой китайской принцессы.

К историческим драмам можно отнести и пьесы в роде сказания о «Царевиче-кукушке». В драме этой, изобилующей бесконечными, скучными поучениями, повествуется о жизни одного индийского царевича, который, благодаря волшебству, сделался кукушкой. К «историческим» ее можно отнести потому, что драма эта в своей вводной части пытается облечь рассказ в историческую рамку. Затем, на этой пьесе, повидимому, напластовались некоторые черты легенды о царе Викамадитья.

Переходим к последнему, четвертому роду тибетской драмы, типа «Нан-сэ». Теперь мы встречаемся с драмой бытовой, и в то же время психологической. Для нас, европейцев, конечно, это самый интересный вид тибетской драматической литературы.

В пьесах, подобных «Нан-сэ», мы не встречаем ничего, могущего показаться нам сказочным шаблоном, нет никаких чудес, отсутствует все сверхъестественное. Перед нами разворачивается интимный тибетский быт, открываются души простых тибетцев, мы можем следить не только за их поступками, но и за их душевными переживаниями.

В литературном отношении пьесы рассматриваемой группы стоят несравненно выше других тибетских драм. Характеры действующих лиц обрисованы в них отчетливее, глубже, перед нами живые люди с их страстями и помыслами, а не символы, аллегории и трафареты. Душевные переживания описаны несравненно искуснее, краски нежнее и тоньше.

Читая драму типа «Нан-сэ», кажется, что стоило бы тибетскому автору сделать еще одно усилие и из-под его пера вышла бы настоящая, глубокая драма.

В пьесе «Нан-сэ» или «Нан-сал», принадлежащей к лучшим образцам подобных произведений, — очень немногочисленных, кстати сказать, — рисуется драма женской души, не удовлетворяющейся обычными путями жизни. «Нан-сэ» не может согласиться с тем, чтобы жизнь ее протекала в обычном кругу семьи. Тибетская Нора покидает своего мужа и ребенка, она ищет чего-то более возвышенного и светлого, и страстно отдается буд-

¹⁾ Книга «Волшебный Мертвец» вышла в издании «Всем. Литер.».

дизму; ее не могут остановить даже советы духовного руководителя, ламы, указывающего ей путь смиренного подчинения жизненной доле, как путь к спасению. Нан-сэ не может с этим примириться, она рвется к духовной свободе.

Ее не удовлетворяет и религия культа, буддийский культ не дает ей ничего. Она хочет теперь же осуществить свой идеал жизни: жизнь свободной отшельницы в пустыне, где можно всецело отдаваться созерцанию.

Можно думать, что если Тибету придется поближе познакомиться с Европой и ее литературой, то драмы типа «Нан-сэ», наверно, помогут ему ближе подойти и понять разные явления столь чуждой ему жизни Запада. С другой стороны, «Нан-сэ» может оказаться ростком, из которого, возможно, разовьется когда-нибудь будущая драматическая литература нового Тибета.

VI

Как нет в Тибете драматической литературы в собственном смысле этого слова, так нет и театра, сцены не только в нашем, но даже в древнегреческом или китайском понимании этого слова.

Тибетские театральные представления не знают ни сцены, ни кулис, ни декораций, бутафория сведена почти на нет. Собственно говоря, тибетская пьеса могла бы быть сыгранной везде и всюду, были бы актеры с их костюмами.

Обычно же тибетские пьесы разыгрываются на дворах буддийских монастырей и домов-замков тибетских вельмож. Актеры играют под открытым небом, протягивается лишь матерчатый навес, чтобы защитить исполнителей от лучей солнца.

Полное отсутствие декораций и бутафорий переносит всю тяжесть театрального действия на игру актеров, заставляя их часто прибегать к пантомиме. Синкретическое состояние тибетского театра выражается и в наличии хорового пения и танцев, которыми сопровождается исполнение пьесы. Тибетский театр, поэтому, более всего приближается к типу бенгальских народных театральных представлений, т. е. «ятра», или к типу нашей старой «мелодрамы», понимаемой в буквальном смысле этого слова, или старинной «орéга-comique».

Представление тибетской пьесы начинается обычно с произнесения «благопожеланий», играющих вообще большую роль в буддизме. Затем следует чтение вступления драмы, исполняемое особым чтецом или одним из персонажей пьесы, обычно «брахманом» или «охотником». Диалоги, конечно, исполняются соответствующими персонажами пьесы, но части рассказа драмы, опять-таки, читаются на распев чтецом. Если рассказ, связывающий отдельные действия и диалоги пьесы, бывает более или менее длинным, то его исполняет хор, напр., хор «охотников», к которому присоединяются все участники представления, сойдясь вокруг чтеца с либретто в руках.

Очень часто какой-либо эпизод пьесы, лишь вскользь упоминаемый в тексте, представляется в исполнении на сцене продолжительного пантомимой. Упоминается, например, в тексте драмы, что такой-то царь отправился в лес разыскать пустынь, где живет престелная отшельница. По прочтении этого отрывка, актер, исполняющий роль царя, изображает пантомимически прохождение по лесной чаще, делает вид, что пробирается через кустарники, быстро проходит по чистым полянкам, отдыхает у ручья.

Часто несколько строк текста дают повод к постановке сложной и длинной пантомимы с танцами, например, упоминание о женитьбе того или

другого важного персонажа драмы. Затем то, что при других обстоятельствах выполнялось бы при помощи декораций, использования кулис и разных бутафорий, на тибетской сцене мимически разыгрывается различными персонажами, выступает хор и балет. Неудивительно поэтому, что представление тибетской пьесы растягивается иногда на очень продолжительное время, занимая иногда два, три дня.

Подобно «резонеру», «первому любовнику» и т. п. нашего театрального обихода, тибетский театр знает определенные типы: «царь», «брахман», «охотник», «небожительница», «царица», и т. п. Все эти персонажи носят определенные костюмы, определенным образом убирают волосы, надевают или не надевают маски, гримируются.

Женщины в Тибете никогда не принимают участия в исполнении театральных пьес. Все женские роли исполняются специально для этого тренирующимися мужчинами. Актерами бывают как монахи, так и светские; последним-то и приходится, между прочим, исполнять женские роли.

А между тем, если обратиться к тибетскому слову, обозначающему «актер», то открывается очень странное явление: «актер» по-тибетски «адже-лахмо», что значит буквально «госпожа-небожительница», «сестрица-небожительница». Почему это так, почему группу, куда женщины не имеют доступа, называют женским именем, — объяснить не умею; не могли мне дать пояснения и ламы и тибетцы, с которыми приходилось беседовать по этому поводу.

Многие монастыри в Тибете имеют в своем распоряжении определенный контингент лиц, актеров, которые в положенные сроки разыгрывают те или другие драмы. То же происходит и при дворах разных духовных и светских сановников. При дворе, например, Далай-ламы тоже имеется постоянная труппа актеров, членами которой являются лица его свиты и другие имущественные чиновные люди.

Очень часто встречаются в Тибете актеры-профессионалы, которые ничем другим и не занимаются. Образовав труппу, бродят они по разным монастырям, замкам и поселениям Тибета, заходят и в соседние страны, напр., в Сиким, давая везде свои представления. Носить актерам с собой приходится одни лишь костюмы, да книжечки—либретто, которые всегда бывают малого формата для того, чтобы удобнее было их держать в руках во время исполнения пьесы.

Синкретическое состояние тибетского театра и не дифференцировавшаяся литература, служащая материалом для театральных представлений «Страны снегов», позволяющая нам догадываться о происхождении этих театральных представлений, хотя мы и не имеем прямых исторических указаний.

Можно думать, что драматические представления Тибета развились из танца с пением, т. е. вышли из того же источника, откуда появился и цам. Мимический танец дал цам, танец с пением дал тибетскую драму. Осталось только использовать соответствующую литературу, для чего и были переделаны разные сказания, характерные своим драматическим элементом.

Синкретическое состояние тибетского театра позволяет думать, что он еще не сказал своего последнего слова. Подвергнется ли он влиянию Европы, или нет, — все равно, есть основания думать, зная одаренность тибетского народа вообще, что театр «Страны снегов» может еще развиваться и совершенствоваться.

Б. Владимирцов

