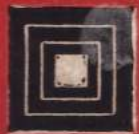


新刊世説

T3-91
4-703



虎島雄飛



BOHC

20



703

700

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
ПРОФ. Н. П. КОНРАДА

АБОНЕМЕНТ

ЛЕНИНГРАД 1928 МОСКВА

007

Отпечатано по заказу Всесоюзного
Общества Культурной Связи с загра-
ницей издательством «ACADEMIA»
Государственного Института Истории
Искусств

Обложка работы
Н. А. и А. А. УШИНЫХ

Ленинградский Областлит № 12814.

Тираж 3200 экз.

2-я типография Транспечати НКПС. Ленинград. Улица Правды 15.

Н. И. КОНРАД
ТЕАТР В ЯПОНИИ
ОБЩИЙ ОЧЕРК

ТЕАТР В ЯПОНИИ

Говоря о театре в Японии необходимо прежде всего определить, что нужно под этим термином подразумевать. Понятие театра в этой стране отличается, во первых, некоторыми специфическими чертами в своем содержании; во вторых, к театральному искусству может быть отнесено много как будто бы слишком различных явлений.

Исторически японское театральное искусство характеризуется двумя главными признаками. Во первых, оно неразрывно связано с музыкой, от музыки изошло, на музыке построено. Вне музыки — строго говоря — театра нет. Во вторых, это искусство неотъемлемо от танца. Танец — такой же исток театра, как и музыка. К танцу восходят все движения, культивирующиеся и в театре Но, и в театре Кабуки. С танца начинает и современный актер свое обучение сценическому искусству.

Разумеется, эти два истока, по существу, неотрывны друг от друга. Танец входит в музыку, музыка в танец. Этот комплекс существовал и на отдаленной заре японского театрального искусства, остается нерасторжимым и сейчас. Это можно обнаружить и аналитически, изучая современные формы театра, и исторически, обращаясь и к точной истории, повествующей о первоначальных видах сценических представлений, и к мифологии, передающей нам известный миф о танце богини Удзуме на пустом опрокинутом чане под аккомпанимент «шумового оркестра» собравшихся мириад богов, танце, имевшем целью вызвать солнце. Традиционная версия эту именно пляску и считает начальным моментом всей истории японского театра. Для нас танец Удзуме интересен, конечно, не как историческое начало, но как отображение в мифотворчестве основной черты японского театрального искусства вообще — синтеза музыки и танца. Музыка и танец — основное. Все прочее — вторичное и по существу, и исторически. Единый комплекс музыки-пляски стал постепенно расширяться включением новых элементов, на первом месте среди которых стоит, конечно, слово. Внедрение слова в первоначальное двуединство музыки и пляски оказалось столь мощным, что

повлияло на самую устойчивость этого двуединства. Слово органически спаялось с музыкой. Появилось пение в разных своих обликах: понятие пения прилагается одинаково как к пению ариозному, так и к речитативу и даже декламации. В виду этого еще в ранних стадиях развития японского театра сочетание «музыка — пение — танец» стало совершенно обычным, настолько обычным, что к нормальному тону простой разговорной речи слово на сцене в Японии, строго говоря, никогда не перешло.

Следующим элементом, присоединившимся к основным, был элемент декоративный в широком смысле этого слова. Он касался прежде всего и в основе всего — самого исполнителя, актера. Актер стал стремиться как нибудь по особому выделить себя и внешне. Отсюда как специальный костюм (безразлично — жреческое ли облачение во время мистериальных действий или наряд странствующего фигляра), так и особая маска (безразлично — в виде ли особо надеваемой маски, или же в виде специфического грима).

Таким образом, создались те основы, на которых зиждется все исторически известное нам японское театральное искусство: музыка, как начало организующее весь ритм представления и создающее его особый эмоциональный тон; пляска, как момент, организующий все движение актера; слово, вводящее в действие известное понятийное содержание, и, наконец, декоративное оформление, придающее всему целому эффект своеобразного, чисто театрального, «остранения». Все прочее — обстановка, площадка, определенный строй, — совершенно втростепенные элементы в театральном искусстве Японии.

Это искусство знает три больших исторических формы, формы, тесно связанные с обще-культурным развитием Японии, и в частности — с развитием японского общественного строя. Япония знала эпоху гегемонии родовой аристократии (VII — XII в.), эпоху господства феодального дворянства (XII — XIX в.) и эпоху владычества городского сословия, сначала еще под политической эгидой феодализма (XVII — XIX в.), потом — с перерождением в капиталистическую буржуазию (со второй половины XIX в.) — нераздельно. Родовая аристократия создала свой театр — так называемый Гагаку; феодальное дворянство свой — так называемый театр Но; городское сословие — театр Кабуки.

Под собственным именем Гагаку подразумеваются различные представления, бывшие в ходу среди беспечных аристократов японского «галантного века», эпохи Хэйан (IX — XII в.), особенно — при дворе. Все они слагались из двух указанных элементов музыки и танца.

Генетически эти представления восходят к древним народным пляскам, как бытовым, так и культовым; исторически они создались под сильнейшим влиянием «культурной» музыки и танца, каковыми были для тогдашних японцев музыка и пляска, пришедшие из Кореи, частью, из Китая и даже далекой Индии.

Гагаку — различные виды самодельного театра придворной аристократии, носившие сначала характер чисто увеселительный, с течением же времени получившие значение представлений церемониальных. В настоящее время эти представления можно встретить только при императорском дворе или в некоторых крупнейших храмах в особо торжественных (вроде коронации) случаях, при чем исполнителями являются знатнейшие представители старинной аристократии.

Театр феодального дворянства, театр Но, принял вполне отчетливые формы уже в XIV в., в так называемую эпоху Асикага — время расцвета японского феодализма. Спектакли Но — уже настоящие театральные представления и в нашем смысле этого слова. Здесь — те же основные элементы — музыка и танец, только в соединении с сильно развитым элементом слова и вещественного оформления. Слово в театре Но выступает в форме подлинной пьесы, вещественное оформление вызывает к жизни и специальную сцену, и бутафорию. Пьесы Но — драматизированные культовые легенды, исторические предания, эпизоды знаменитых романов. Исполнение этих пьес — на наш взгляд — очень близко по своему характеру к нашей опере, так как актеры на сцене большей частью поют или говорят мелодическим речитативом; с оперой же сближает Но и наличие хора и оркестра. С другой стороны, спектакль Но во многом приближается к нашему балету, так как движения актеров основаны на танце, а местами переходят в самый настоящий танец, являющийся к тому же центральным местом и всей роли, и всего спектакля в целом. Эти представления удержались вплоть до настоящего времени. И сейчас время от времени различные общества любителей этого старинного искусства устраивают циклы таких спектаклей, при чем исполнителями их являются либо любители-энтузиасты Но, либо — и это чаще — исконные, наследственные представители этого искусства, культивирующие из рода в род свои древние традиции и окруженные всеобщим поклонением и почетом. Публику этих представлений составляют знатоки, гурманы, как из среды прежних феодалов и их самураев, так и из кругов буржуазных рантье.

Театр Кабуки, как будет подробно объяснено в последующих статьях, есть театр японской торговой буржуазии, развивавшейся

еще при феодализме. Этот театр составляет исконное наследие современной японской буржуазии, выросшей из этого феодального «городского сословия», наследие совершенно усвоенное ею и бережно поддерживаемое. Прошло еще слишком немного лет господства этой буржуазии (со второй половины XIX в.), она во многом еще не отошла от своей прошлой культуры; еще до сих пор быт господствующих классов Японии насквозь пропитан элементами, выросшими в эпоху феодализма. Поэтому и театр Кабуки для современной буржуазии не только музейное наследие, но и актуальное культурное явление. Правда, по мере дальнейшей европеизации Японии появляются круги, которых это старое искусство уже не удовлетворяет. Этими общественными кругами создается свой театр, идущий под знаком сильнейшего влияния европейской драматургии и европейского мастерства. Для этих же кругов пересаживается на японскую почву и европейский театр в точном смысле этого слова. В сфере такого европеизированного театра начинают появляться и левые течения, группирующие вокруг себя левую и разночинную японскую интеллигенцию и отчасти некоторые слои пролетариата. Однако, развитие этих новых жанров — дело будущего. Сейчас над всем доминирует несомненно жанр Кабуки, и здание «Кабуки-дза» в Токио, в котором этот жанр по преимуществу и культивируется, служит действительным символом национального театрального искусства Японии — в его высшем и при том еще вполне актуальном проявлении.

Н. И. КОНРАД
ТЕАТР КАБУКИ
ЕГО ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

ТЕАТР КАБУКИ

ЕГО ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Третий по исторической последовательности театральный жанр, возникший в Японии, есть так называемый театр Кабуки. В противоположность Но — этому, хотя и существующему сейчас, но совершенно законченному и застывшему виду театрального искусства, театр Кабуки не только все еще живет, но и развивается. Более того, ему суждено, повидимому, еще долго доминировать на японской театральной арене.

Если театр Но исторически связан с феодальной Японией, принадлежит целиком феодально-дворянской культуре, тесно связан с господствующей формой мировоззрения того времени — буддизмом, искусство Кабуки есть порождение уже совершенно новой среды и иных исторических и культурных условий. Театр Кабуки создан культурой японского города, рожден японским городским сословием и для него существует.

Необходимо отметить, что искусство Кабуки также, в сущности, появилось еще в эпоху феодализма. Те торговцы и ремесленники, которые создали этот свой театр, были представителями торгового капитализма в той его стадии, которая проходит еще в рамках феодальной государственности. Горожане, заполнившие театры этого жанра, были непосредственно предшественниками современной японской буржуазии, укреплявшие — при политической гегемонии феодального дворянства — свои экономические позиции и вырабатывавшие свою культуру. Коротко говоря это было то третье сословие, которое бурно развилось в Японии в так называемую эпоху Токугава (XVII — XIX в.), в третью и последнюю стадию в истории японского феодализма, и которое в трансформированном виде мы застаем и теперь в качестве капиталистической буржуазии. Такое происхождение Кабуки совершенно необходимо иметь в виду при всяком ознакомлении с этим театральным жанром.

Начало Кабуки — это считается общепризнанным — положено жрицей храма Идзумо, Окуни, которая в 1603 году переехала в Киото

и начала здесь исполнять танец «Нэмбуцу-одори». Танец этот по существу представляет собой не более чем повторение «танца жриц» в храме Идзумо, и очень — до чрезвычайности — прост по своему характеру.

Вскоре к Окуни присоединился некий Нагоя Сандзабуро, бывший ранее вассалом одного феодального дома. Он стал обучать Окуни различным песням, отчасти — модным в то время, отчасти — сочиненным им самим; кроме того научил ее разнообразить костюмы во время исполнения. Таким путем первоначальный примитивный танец принял более сложный характер. Через некоторое время к ним стали присоединяться ученики — женщины и дети, и скоро образовалось нечто вроде труппы. Представления этой труппы имели значительный успех у Киотосских горожан; репертуар стал увеличиваться и разнообразиться, включив в себя сценки на ходячие бытовые сюжеты, комические эпизоды; появились в большом количестве подражатели, разрабатывавшие этот, вновь созданный, жанр, получивший скоро наименование Онна-кабуки — «женских песен-плясок».

Первое время все труппы работали в Киото, но скоро стали распространяться и на другие провинции, так что представления Онна-кабуки стали широко известными. Одновременно с этим продолжал усложняться и репертуар: от простых песен-плясок и небольших сценок постепенно переходили к упрощенному пересказу сюжетов Но; кое где стало вводиться и музыкальное сопровождение — сямисэн ¹⁾. Таким образом, постепенно создавалось и специфическое содержание — сюжеты представлений, и само исполнительское искусство — особые приемы. Новый жанр быстро приобретал необычайную популярность. Однако, очень скоро Онна-кабуки, — эти женские труппы, привлекли на себя внимание полиции нравов. Они были признаны вредными для общественной нравственности и запрещены. В 1629 г. последовало полицейское распоряжение, распускающее все уже существовавшие труппы и запрещающее формирование новых ²⁾.

Таким образом с 1629 года труппы Онна-кабуки перестали существовать. Однако, ему на смену выступили сейчас же новые труппы, так называемые Вакасю-кабуки, — состоящие из молодых мальчиков. Ни по сюжетам своих представлений, ни по приемам игры они ничем существенным не отличались от предыдущих женских трупп. Единственным отличием их было только наличие в роли актеров красивых мальчиков, вместо прежних женщин.

¹⁾ Сямисэн — трехструнный музыкальный инструмент, среднее между домрой и бадалайкой; играют на нем косяным плектром.

²⁾ О мотивах этого запрещения см. статью Ол. Плетнера, стр. 31.

С этим новым жанром связано уже устойчивое формирование нового театра в Японии: представления Вакасю-кабуки стали заслуживать полностью наименования театральных представлений.

До нашего времени дошла одна пьеса из репертуара этой эпохи. Это — сохранившаяся в театре Накамура-дза пьеса «Сару-вака». Пьеса эта исполнялась основателем такого жанра в Эдо — акамура Кандзубуро 1-м. Ныне существующая редакция носит следы позднейших переделок, но все же по ней можно до известной степени судить о характере представлений того времени. Повидимому, эти представления были полнейшим, только чрезвычайно упрощенным, вульгаризованным подражанием структуре и характеру Но: те же два актера, то же музыкальное сопровождение, те же приемы декламации. Единственным отличием их от Но было введение сямисэна как основного музыкального инструмента.

Впрочем, такое решительное влияние театра Но на новый жанр наблюдалось только в Эдо. В Киото была иная картина. Поскольку мы можем судить по оставшимся пьесам («Ронин-сакадзуки», «Удзигами-модэ», «Кэйсэй-гото»), там новый театральный жанр был и гораздо самостоятельнее и гораздо сложнее. Там не имело место такое огульное подражание Но: и в области сюжетов пьес, и в области приемов актерской игры, и в области сценической декламации, устройства сцены, — всюду создавался свой собственный специфический стиль театра Кабуки. В частности, пьесы стали отражать быт окружающего общества, стали откликаться на злободневные темы, т. е. приобретать известное социальное значение. Несомненно, новый театр на своей родине — в Киото — развивался гораздо быстрее, чем в Эдо.

Бдительная полиция однако скоро заприметила, что и эти новые труппы, состоящие из одних очень красивых мальчиков, также мало способствовали улучшению нравов; поэтому в 1652 году были запрещены и эти труппы. Разрешалось формировать труппы только из взрослых мужчин. Таким образом новый японский театральный жанр вступил в третью стадию своего развития: от «женского театра», и «театра мальчиков» он перешел к «театру юношей» (Яро-кабуки). Такое изменение актерского состава существенно не отразилось на самом характере нового жанра; существовавшие труппы очень быстро перестроились, освоились с новым положением, и скоро наступила новая полоса расцвета. Историки театра Кабуки склонны даже рассматривать это запрещение как крайне положительный фактор для дальнейшего развития нового театрального жанра. По их мнению, этот полицейский акт сделал самое главное: передал все новое театральное искусство в руки настоящего актера, вернее — вызвал появление последнего. До сего времени главной притягательной силой

и «театра женщин», и «театра мальчиков» была преимущественно красота исполнительниц и исполнителей; теперь исполнителям—взрослым и иногда пожилым мужчинам—оставалось привлекать зрителя уже другими средствами: искусством своего исполнения. А это дало сильнейший толчок к развитию и расцвету того актерского мастерства, которым так знаменит театр Кабуки.

Параллельно с этим шло дальнейшее развитие и самого материала представлений: если до сих пор все исполняемые пьесы были в сущности простыми, короткими сценами, иначе говоря, обязательно одноактными, теперь появились так называемые пудзукки-кёган, пьесы многоактные. Это сопровождалось соответствующим изменением и в сценическом оборудовании: появился занавес для обозначения перемены места или времени действия, появился реквизит. Театр Кабуки быстрыми шагами шел к своему полному оформлению.

На одной гравюре, относящейся к 1677 году, мы видим уже все основные элементы позднейшего театра. Имеется уже «ханамити», «цветочная тропа»,—ход со сцены чрез весь партер в противоположное фойе, предоставляющий актерам дополнительную площадку для игры и помещающий их в публику. По правую и левую сторону партера, а также сзади, устроены ложки (сазики) на приподнятом полу. Иначе говоря, общий вид зрительного зала в основном уже не отстает от современных.

Автором одной из самых знаменитых в то время многоактных пьес—«Хинин-но адаути» (Мечь пария) был актер Фукуи Ягодзаэмон. Совмещение в одном лице актера и автора и для Кабуки стало самым обычным явлением. До этого содержание пьесы обыкновенно определялось самими актерами, которые собирались, уславливались об основном содержании и порядке действия и намечали общий характер исполнения. Конкретный же текст предоставлялся свободному творчеству актера-исполнителя. Твердый текст существовал только для песенных мест: тут были точно определены и слова и музыка; так называемых «кякухон», т. е. пьес с твердо установленным текстом еще не существовало. Постепенно, однако, установился обычай подвергать материал предварительной драматургической обработке, при чем эта работа поручалась какому либо особо искусному в этом деле члену труппы—актеру.

Внук и ученик Фукуи Ягодзаэмона Томинага Хэйбэй считался первым автором-профессионалом театра Кабуки; иначе говоря, он создал особое амбуа в труппе Кабуки—амбуа «автора театра»: именно с него начали приписывать сбоку афиши-программы имя автора.

С этих же времен и в Эдо, и в Осака появился обычай выпускать к представлению особые иллюстрированные книжки. В них помеща-

лось подробное либретто пьесы и рисунки, изображающие отдельные моменты действия. Для истории Кабуки это было весьма немаловажным событием. Довольно много таких либретто осталось и от Хэйбэй. В конце XVIII столетия обычай издавать такие книжки-либретто был окончательно узаконен и это свидетельствует о несомненном развитии театра Кабуки вообще. Вместе с тем стали появляться книжки и без иллюстраций с одним текстом, только гораздо более подробно разработанные. Это дает право предполагать, что в самом театре, среди труппы, стали употребляться пьесы с почти совершенно устойчивым текстом.

Таким образом в театре Кабуки стал понемногу складываться и свой собственный драматургический жанр. Установились определенные, типичные сюжеты: в пьесах рисовались распри в феодально-дворянских фамилиях, описывалось мотовство и моральное падение знатной феодальной молодежи; рассказывалось про злодейские заговоры, про беззаветную верность вассалов, при чем в конце всегда торжествовала добродетель и наказывался порок.

Сильнейший толчок к дальнейшему развитию специфической драматургии Кабуки был дан деятельностью знаменитого драматурга этой эпохи—Тикамацу Мондзаэмон (1653—1724). Он писал преимущественно так называемые «Дзэрури», т. е. монодические драмы для кукольного театра, но немало пьес создал и для театра Кабуки. Поселившись с 1690 года в Осака, Тикамацу развил там самую оживленную деятельность; он работал одновременно и для знаменитой труппы марионеток Такэмото Гидайю и для труппы Кабуки, во главе которой стоял великий актер того времени Саката Тодзюро.

Заслуга Тикамацу заключается главным образом в том, что он, работая одновременно и для театра марионеток и для театра актера, чрезвычайно сблизил эти оба жанра, чем и оказал благотворное влияние на последующее развитие и того и другого вида японского театрального искусства.

Нужно заметить, что в ту пору, когда Тикамацу писал свои монодические драмы, театр марионеток уже находился в состоянии блестящего расцвета.

Начало этого театра не вполне ясно. Надо полагать, что он возник в конце эпохи Асикага, т. е. в XVI веке. Те Дзэрури, которые были распространены в первые годы новой эпохи Токугава (XVII век), были исключительно историческими трагедиями. Соединение Дзэрури, — как материала для распевания певцами, — с движениями кукол пошло со знаменитого кукольника эпохи Токугава—Нисино-мия. Одновременно с развитием Дзэрури в короткий срок развился и кукольный театр. В Киото, Осака, Эдо стали расти один за другим специальные театрики, где показывали марионеток; с каждым новым

представлением давались новые Дзёрури; само искусство Дзёрури разветвилось на десять с лишним школ, соперничавших друг с другом в мастерстве исполнения и достоинстве материала. Наконец, появился знаменитый Такэмото Гидайю (1651—1714), основавший в 1685 г. свой театр. Его стиль оказал сильнейшее влияние на все искусство Дзёрури и очень скоро стал в нем нераздельно господствовать. Как раз в этот момент выступил и Тикамацу. Объединившись с Такэмото, он стал вводить, помимо исторических сюжетов, сюжеты бытовые из своей современности; стал подвергать словесный материал тщательной литературной обработке. Его деятельность прославила и театр Такэмоте-дза, и его самого.

Наряду с таким расцветом Кабуки в Осака и Киото, в ту же эпоху, т. е. на рубеже XVII и XVIII столетий, стал процветать театр и в Эдо. Сначала там наблюдалась обычная картина: пьесы писались по преимуществу самими актерами, которые и исполняли в них главные роли. Много пьес, например, создал для себя и своей труппы знаменитый Итикава Дандзюро 1-й. Работали одновременно с этим и драматурги-профессионалы. Среди них почетное место занимает Цуути Дзихэй (умер в 1760 году), который между прочим положил начало обычаю включать в программу спектакля Кабуки две пьесы: историческую и бытовую. Однако и в Эдо начинает проникать влияние Осакского кукольного театра. Пьесы Тикамацу, созданные им для этого театра, начинают усиленно приспособляться для Кабуки. Первой такой пьесой, перенесенной на сцену Кабуки, была знаменитая трагедия «Кокусэн'я Кассэн», сыгранная Дандзюро 1-м. С этой поры Дзёрури стали любимым материалом для театра Кабуки.

После смерти Тикамацу театр марионеток продолжал развиваться дальше и постепенно достиг зенита своего расцвета. Это было обусловлено деятельностью целой плеяды знаменитых авторов, с Такэда Идзумо (1646—1726) во главе. Театр Кабуки немедленно подхватывал все ставшие популярными пьесы кукольного театра и приспособлял их для себя. Возможно, что это объяснялось тем громадным успехом, которым пользовались эти пьесы там; только так или иначе, кукольный театр прочно вторгся в область театра Кабуки, и судьба этого последнего стала неотделима от судеб первого. Конечно, это не значило, что самостоятельное развитие Кабуки прекратилось: искусство Кабуки продолжало идти по своему пути. Однако таких выдающихся деятелей, как в кукольном театре, у него еще не было. Впрочем, кукольный театр, достигнув с Такэда Идзумо своего наивысшего расцвета, постепенно стал клониться к упадку. В виду того, что пьесы кукольного театра с переходом на сцену Кабуки получили более яркое драматическое выражение, интересы зрителей стали переноситься по-

немногу сюда. К тому же у кукольного театра перестали появляться крупные авторы; у Кабуки же, наоборот, они идут один за другим. Таким образом эпоха театра марионеток стала понемногу сменяться эпохой театра актера.

Полоса расцвета Кабуки наступает с появлением знаменитого Намики Сэдзо (1730—1773). Намики, подобно Тикамацу, писал и для Кабуки и для кукольного театра, однако лучшие из его произведений относятся к жанру Кабуки. Его пьесы отличались очень большой сложностью сюжета, обилием персонажей, требовали пышности в обстановке; они имели очень большой успех. Особенно удавались ему большие исторические трагедии, хотя и из коротких бытовых драм многие пользовались большой популярностью. Некоторые из них до сих пор не сходят со сцены японских театров.

С именем Намики связывается также и одно нововведение в устройстве самой сцены в театре Кабуки: по его мысли, будто бы, на сценической площадке устроен специальный вращающийся диск, обуславливающий возможность и быстрых перемен обстановки, и особой непрерывности действия. Так или иначе, но в 1758 году эта вращающаяся сцена уже несомненно существует в театре Кабуки. Несомненно, что ее введение тесно связано с усложнением и драматургического материала, и самого спектакля в целом.

Одновременно с Намики в Эдо развивает оживленную деятельность Хорикоси Нисандзи. Ему принадлежит честь включения в состав спектакля Кабуки танцевальных пьес. Это включение было в сущности не чем иным, как перенесением на сцену Кабуки одной, специфически Эдосской, разновидности искусства Дзёрури. Примеру Эдо последовали и два других театральных центра тогдашней Японии—Осака и Киото: с этого времени и там в программу спектакля стали включать по одной танцевально-пантомимической пьесе. Постепенно это нововведение укрепилось, и танцевальная пьеса превратилась в обязательный атрибут всякого спектакля Кабуки.

К этому же времени относится и первая стабилизация актерских амплуа. В последнюю четверть XVII века мы находим уже точно определенными перечень, насчитывающий 8 различных амплуа. Они следующие: 1. Положительный герой (таги-яку), 2. Отрицательный герой, злодей (катаки-яку), 3. Комик или простак (док-яку), 4. Старик (оядзи-гата), 5. Старуха (кася), 6. Молодой человек (вакасю-гата), 7. Ребенок (ко-яку), 8. Молодая девушка (вака-онна-гата). Впоследствии эта схема подвергалась некоторым изменениям, но в общем сохраняла свои основные подразделения. Гораздо большее значение имел процесс постепенного ослабления специализации актера, приведший к тому, совершенно нестерпимому для истинных знатоков Кабуки, но широко

распространенному в настоящее время обычаю, по которому какой-нибудь крупный артист выступает в одном и том же спектакле и в мужских и в женских ролях (напр. Какугаро в Токио).

Таким образом к середине XVIII века формирование нового вида театрального искусства в Японии может считаться законченным. Понадобилось около полутора столетий, чтобы создались и новые формы мастерства, и новый драматургический жанр, чтобы окончательно закрепились новые формы спектакля и определилось место нового жанра среди всех прочих видов театрального искусства. С этих пор идет уже развитие театра Кабуки как такового, и это развитие перешло и в новую Японию: мы можем наблюдать, что происходит с этим искусством в настоящее время в связи с проникновением в Японию европейского театра, можем в известной мере предвидеть и те пути, по которым Кабуки в дальнейшем пойдет. Словом, если театр Но для нас—искусство музейного значения, театр Кабуки—живой и живущий, все еще развивающийся театральный жанр.

Как это явствует из всей изложенной истории искусства Кабуки, спектакль этого театра составляется теперь из нескольких различных элементов. Основой всего зрелища служат, естественно, те элементы, которые по преимуществу присущи этому театру, являются специфическими для него. С точки зрения драматургической, это те пьесы, которые распадутся на два больших жанра: историческая трагедия и бытовая драма. Первый ряд пьес характеризуется в дальнейшем своей героико-романтической тематикой, второй ряд—сентиментально-дидактическим уклоном. Сюжеты первых пьес заимствуются из различного вида исторических хроник, преданий, романов, рисующих феодальную Японию, с ее могучими воителями, коварными злодеями, преданными вассалами, изменами, подвигами—словом всеми аксессуарами героической романтики. Сюжеты вторых пьес берутся из современной (для авторов—создателей Кабуки) жизни, жизни феодального города с его купцами, ремесленниками, приказчиками, слугами, с его беспокойными элементами в виде бродяг, разбойников, а также—и эти сюжеты занимают почетное место—с его куртизанками, жрицами любви из известного квартала Ёсивара; иными словами здесь все принадлежности «мещанских» драм. Эти две категории пьес и составляют основной репертуар Кабуки: в каждом спектакле обязательно фигурирует по одной такой пьесе.

На ряду с этой основной частью в спектакль Кабуки входит, как было указано выше, и танцевальная пьеса. Это так называемые сёсагото, т. е. пьесы, где словесный элемент сведен к наивозможному минимуму, выступая большей частью только в нескольких вступительных

фразах, и где все представление построено на пантомимическом танце и пантомимической игре, часто в сопровождении пения. Таким образом эти сёсагото могут быть приравнены к европейскому балету, а по их роли в спектакле Кабуки, — роли, сводящейся к своеобразному антракту между двумя основными пьесами, — могут быть названы интермедиями. Таким образом историческая трагедия, бытовая драма и танцевальная интермедия — главные слагаемые спектакля Кабуки.

Нетрудно видеть, что эти интермедии теснейшим образом связаны с театром марионеток, как театральным жанром, и пьесами Дзёрури как соответствующим этому последнему драматургическим жанром. Музыкально-певческая основа последних легла в основу и сёсагото. Как там, так и здесь — пьеса ведет в сущности певец-рассказчик (катари), который под аккомпанимент сямисэна повествует о происходящем на сцене. В Дзёрури он говорит за кукол, в сёсагото он говорит за живых актеров, при чем иногда уступает чисто-диалогические реплики им самим. Равным образом, в силу различия самих жанров и в связи с этим переноса в сёсагото центра тяжести на пантомиму и танец, этот певец часто смолкает, предоставляя своему музыкальному сопровождению выступать самостоятельно, как чисто музыкальной основе пантомимической игры актеров. Таким образом в сёсагото мы имеем род представлений, связанных генетически с некоторыми видами искусства Дзёрури, но вполне от него эмансипировавшихся и превратившихся в особый жанр, вошедший в общий комплекс явлений, именуемых театром Кабуки.

Участие Дзёрури в формировании этого театра сказывается еще и в том, что очень часто в спектакль Кабуки вставляется особая пьеса, которая так и именуется Дзёрури. Это своеобразные лирические сцены, построенные по типу одного из жанров Дзёрури — своеобразно развернутых лирических баллад. Здесь они даются в специальной обстановке Кабуки, т. е. прежде всего драматизованные и театрализованные. Получается пьеса с определенным сюжетом, но преисполненная лирическими интермедью и балладным сказом. Носителями действия являются актеры, но огромную роль играют певец и музыка. Первый дает лиро-эпическое обрамление отдельных эпизодов, создает связь между ними, выявляет зрителю их лирическое содержание; музыка же создает особую эмоциональную основу всего действия и представляет собою его ритм.

Интересно отметить, что влияние Дзёрури сказывается даже в самых как будто «чистых» формах Кабуки, т. е. в исторических трагедиях и мещанских драмах: и в тех и других пьесах участие так называемого Дзёрури-гатари, т. е. певца-рассказчика, сказателя, —

почти обязательно. Иногда он заполняет собою интервал между двумя моментами действия, иногда он сопровождает игру актеров; он выступает то сам, т. е. поет с сопровождением сямисэна, то предоставляет действовать одному этому инструменту.

Из всего сказанного ясна роль музыки во всем искусстве Кабуки. Начавшись с танца под музыку, исполняемого бывшей жрицей Окуни, пройдя через стадию новой обработки пьес Но, т. е. пьес, целиком основанных на музыке, испытал серьезнейшее влияние искусства Дзёрури как и в приложении этого последнего к кукольному театру, так и в его более «чистых» формах—балладного сказа с аэстрады,—театр Кабуки органически спаялся с музыкой. Она вошла в него как неотъемлемый элемент, имеющий не только вспомогательное, но в известной мере и организующее значение. Недаром многие современные знатоки Кабуки говорят: организующее начало в Кабуки заключено в музыке; сямисэн единственный подлинный режиссер всего спектакля.

Долгая история Кабуки ознаменована не только созданием специфического жанра—как драматургического, так и театрального,—но и появлением своей теории. Искусство Кабуки выступало и выступает перед зрителем в своем собственном идеологическом облике.

По всей видимости начальная стадия развития этого искусства может быть охарактеризована как чисто реалистическая. Как только театр Кабуки вышел из своей предварительной фазы, т. е. как только танцы Окуни были соединены с каким то сюжетом, иначе говоря, как только появился первый эмбрион Кабуки, этот новый жанр пытался привлечь зрителя городских улиц, главным образом, знакомыми ему вещами: он старался показать жизнь и быт этой улицы, откликающаяся, как сказано было выше, даже на злободневность.

В дальнейшем новый жанр попытался расширить сферу своих притягательных средств показом в новой форме сюжетов аристократических Но, т. е. стремился сделать доступным горожанину то, что существовало для избранных. Эта новая форма была также чисто реалистической; именно с тем, чтобы персонажи Но оживить, сделать реальными, какими они когда то были и в Но, и предпринималась эта обработка.

Реалистическими тенденциями руководствовалось новое искусство и когда пересаживало на свою почву и материал любимых горожанами Дзёрури, отрывая их от кукольного театра. Показ того же сюжета на игре живых актеров имел огромный успех у зрителей.

Однако, эти же Дзёрури вызвали и некоторое изменение во взглядах на новое искусство. То прочное место, которое заняли на сцене

Кабуки исторические пьесы, обусловило появление нового восприятия спектакля. К задачам чисто реалистического воспроизведения присоединилось некоторое уточнение или поправка: объектом воспроизведения должен быть душевный мир героев. Таким образом, театр Кабуки шагнул в сторону психологического реализма.

Носителем таких взглядов явился тот самый человек, который совместил в себе одном деятеля обоих видов искусства—и Дзёрури и Кабуки—Тикамацу Мондзаэмон. Он протестовал против тех внешне-натуралистических тенденций, которые стали обнаруживаться в Кабуки, и противопоставлял им именно требования лишь психологической правды. «Искусство находится по середине между правдой и вымыслом»—такое было основное положение всей теории Тикамацу. Он не устал утверждать это при всяких случаях, при чем соединял это утверждение с особой теорией воздействия театра на зрителя. Театр по его мнению призван не только развлекать и занимать, но прежде всего—заставлять человеческое сердце волноваться и звучать в унисон с тем, что звучит на сцене. А «если изображать все только так, как оно есть в действительности, то—пусть это будет даже сама Ян Губфэй¹⁾,—все очарование театра исчезнет». Другими словами Тикамацу проповедывал то же самое, что делал в эпоху расцвета Но великий создатель этого жанра Сэами, утверждавший равноправность и равнодейтельность двух принципов «подражания» (мономанэ) и особого сценического «очарования» (югэн), отсутствующего в обыденной действительности. Любопытно отметить, что и в случае Но, и в случае Кабуки мы наблюдаем одно и то же: как только театральное искусство выходит из первичной стадии примитивного реализма, оно сейчас же становится на путь соединения принципа реализма с психологизмом.

Для современных японцев центр тяжести в театре Кабуки, конечно, ни в том, ни в другом. Несмотря на безудержный натурализм одних пьес, не взирая на потрясающую эмоциональность большинства других, современный городской зритель не ищет в театрах Кабуки «созвучного современности» спектакля—ни в каком смысле: ни в смысле современности сюжета, ни в смысле современности психологической тематики пьес. Этого он ищет в других, уже совершенно новых созданных под влиянием Европы театральных жанрах; если же он заполняет театры Кабуки, то по другим основаниям: он наслаждается там самодовлеющим театральным искусством как таковым. Он любит мастерством актера, доведенным в театре Кабуки до высших пределов совершенства. Это формальное мастерство обусло-

¹⁾ Имя знаменитой китайской красавицы, героини многих пьес.

вливает сейчас и всю живучесть Кабуки, и тот культ, который окружает мастеров этого театра. Актер Кабуки — живой символ самого театрального мастерства. Популярный актер гораздо более известен горожанину, чем любой из государственных деятелей.

Таким образом театр Кабуки от примитивного реализма, через психологический реализм, перешел к эстетизму. Это имеет два следствия совершенно разных по своему значению. С одной стороны, благодаря такому культу формальной сущности Кабуки, строго оберегаются и сохраняются все отдельные черты этого жанра, начиная с сохранения в составе труппы только мужчин, исполняющих и все женские роли. Культ форм заставляет актеров Кабуки еще более разрабатывать мастерство исполнения, достигшее поистине вершины возможной виртуозности и тонкости. С другой стороны, это же преклонение перед мастерством препятствует дальнейшему развитию этого жанра, препятствует театру Кабуки быть подлинным театром японской современности. Такой театр создается в другом месте: формирующими элементами его являются, по линии драматургии — Ибсен, Зудерман, Чехов, Горький, по линии чисто театральной — Рейнгард, Станиславский, в последнее время Мейерхольд. Поэтому перед театром Кабуки две дороги: либо как то перешагнуть через самого себя и построить на основе своего мастерства новый жанр, вполне адекватный современности, либо же застыть в своем формальном совершенстве и превратиться, подобно Но, в искусство для немногих гурманов.

ОЛЕГ ПЛЕТНЕР

ТЕАТР КАБУКИ

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

ТЕАТР КАБУКИ

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Возникновение театра Кабуки связывается с 1603 годом, когда в Киото появился некий Нагоя Сандабуро и танцовщица Окуни, разыгрывавшие перед широкой публикой небольшие пьески-пантомимы. Тот же 1603 год японская официальная история считает первым годом, так называемой, эпохи Токугава, начавшей собой последнюю эпоху японского феодализма. Хотя это не более, как случайное совпадение, и в действительности эта дата вряд ли может считаться отправным пунктом как эпохи Токугава, так и истории театра Кабуки, тем не менее театр Кабуки теснейшим образом связан именно с этой эпохой. Все корни его лежат в этой эпохе, и вряд ли можно уяснить себе существо этого театра, не зная эпохи Токугава.

Хронологически эта эпоха ограничена с одной стороны 1603, с другой—1868 годом. Она, таким образом, занимает около двух с половиной веков, предшествовавших новой, современной эпохе. Экономически это был период развитой феодальной экономики, в основе которой лежало земледельческое натуральное хозяйство. Это была эпоха замкнутого в пределах одной сеньерии рынка. С годами, однако, торговля ширилась. Стали вырастать крупные города, имевшие общее японское значение¹⁾. Таковыми городами были прежде всего Осака и Эдо (старое название Токио). В социальном отношении эпоха Токугава представляла гегемонию воинского сословия. Это сословие, состоявшее из феодальных сеньеров—«даймё»—и их служилых людей—«самураев»,—безраздельно господствовавшее в века предшествовавшие эпохе Токугава, в эту эпоху постепенно стало сдавать свои позиции растущей городской буржуазии. Несмотря на то, что официально горожане—«матибито»—занимали самую низкую ступень социальной лестницы, фактически они часто держали в руках самых могущественных сеньеров. Естественно, что и в отношении культур-

¹⁾ Во времена, предшествовавшие эпохе Токугава, в особенности в 16-м веке, выросли довольно крупные торговые города, часть их, однако, захирела в эпоху Токугава. Настоящие же крупные города образовались лишь в эпоху Токугава.

ном торговые люди тоже стали предъявлять свои требования. В литературе, живописи и театре горожане стали искать отражение своих вкусов, своих чаяний. Военное сословие, чрезвычайно замкнутое, с презрением смотрело на все, что создавалось третьим сословием. Это не мешало, однако, последнему создавать культурную основу своего будущего господства.

Театр Кабуки и был вызван к жизни этой тягой к культурной жизни нарождающейся буржуазии. В области театра она требовала прежде всего массового зрелища. Театр Но—лирических драм—созданный привилегированным феодальным обществом, мог удовлетворять только эстетствующих гурманов. Полнокровной буржуазии он был скучен и непонятен. В нем все не соответствовало духу рвущейся к жизни буржуазии: и бедный декорум, и непонятный старый язык, делавший пьесы Но понятными только эрудитам. Театр должен был приблизиться к жизни: не два-три актера, а десятки; не простая сосна (которая составляла единственный декорум Но), а богатейшие цвета—«спиршество для глаз»; не монотонные диалоги, проникнутые насквозь буддийскими настроениями, а бурлящая жизнь: убийства, заговоры, любовь и месть.

Все это дал Кабуки. Само собой разумеется, что актеры театра Но были непригодны для новых требований. Чтобы удовлетворить им, актеры нового театра должны были сами быть выходцами из третьего сословия, должны были знать его вкусы. Действительно, мы видим, что первые актеры Кабуки были в социальном отношении очень далеки от верхов. Кабуки раннего периода слышет под именем «Кэйсэй Кабуки»—театр проституток. Первые актрисы Кабуки, действительно, совершенно открыто продавались. Кабуки начала 17-го века, т. е. именно Кэйсэй Кабуки, имел колоссальный успех. И, конечно, не только потому, что актрисы его были вместе с тем и проститутками,—проститутки и без того было достаточно. Центральное правительство запретило тогда участие женщин в театре, но здесь по всей вероятности вопрос о нравственности играл второстепенную роль, хотя во всех работах по театру мы видим указания только на эту одну причину запрета игры женщин. Мы не должны забывать, что весь период был периодом строжайшей регламентации всей жизни страны, причем эта регламентация была направлена главным образом в сторону экономии. Все излишки—прибавочный труд крестьянина (основой производства было земледелие)—должны были идти в пользу центрального или клановых правительств. Поэтому все мелочи крестьянского обихода были предусмотрены и регламентированы. Регламентация (правда несколько менее суровая—правительство побаивалось кунцов, у которых постоянно брало займы деньги) прости-

ралась и на горожан. Не мог остаться без воздействия правительства и театр: запрещая женщинам выступать в театре, правительство одновременно издавало и другие указы, вводящие различные ограничения, нередко весьма затруднявшие развитие дела. Поэтому указ о запрещении актрис имел ввиду не только общественную нравственность, но и общественную экономию. Ту деньги, которую зритель нес в театр, он мог бы внести правительству, которому деньги были до чрезвычайности нужны. Закрывая театры или всячески затрудняя их деятельность, правительство продолжало ту же хозяйственную политику, которую оно проводило по всей стране.

Однако, правительство своим запрещением достигло очень немногого. Кэйсэй Кабуки—Кабуки проституток—преобразовался в Вакасю-Кабуки—Кабуки мальчиков. Общественные нравы от этого, однако, отнюдь не исправились, а, напротив, ухудшились. По мнению многих японских авторов, гомосексуализм в Кабуки был вызван тем, что актеры-мужчины в женских ролях достигали такой виртуозности, были настолько очаровательны, что увлечение ими зрителей было вполне естественно. Следовательно, успех Кабуки ничуть не уменьшился, а напротив увеличился. Правительство тогда обрушилось и на Вакасю-Кабуки. Правительство, однако, вряд ли и здесь имело ввиду исправлять общественные нравы. Надо сказать, что гомосексуализм в Японии в то время был развит до чрезвычайности, и корни его лежали отнюдь не в привлекательности актеров-мальчиков из Кабуки: в эпоху феодализма гомосексуализм имел своим истоком невероятную бедность деревни. Были деревни, где из-за голода убивали почти всех новорожденных детей, особенно девочек. Постоянно практиковались всевозможные меры предохранения от беременности, аборт были явлением более чем обыденным. На этой почве и развивался гомосексуализм. Вся страна была охвачена им, и, конечно, правительство вряд ли могло рассчитывать уменьшить это зло путем запрещения Вакасю-Кабуки.

Но при всем давлении со стороны властей, Кабуки все таки сохранился, но женские роли в нем так с тех пор и остались за мужчинами. Позднейшие объяснения о невозможности выступать в Кабуки женщинам, так как женщины не могут играть женщин («самого себя играть нельзя»), несколько натянуты, тем более, что в некоторых театрах, например в Imperial Theatre в Токио (Тэйкоку-дза) в некоторых из пьес, ставящихся и в Кабуки-дза, выступали иногда и женщины. Мужчины в женских ролях в Кабуки в настоящее время некоторый анахронизм, объясняемый живучестью старых традиций.

Актер Кабуки должен был, как мы видели, выполнять требования породившей его среды—третьего сословия,—и всеми силами защи-

щаться от не слишком дружелюбно к нему относившихся властей. В таких условиях актер-одиночка был, конечно, совершенно невозможен. Как известная единица могла выступать только труппа. Не только сопротивление властей заставляло актеров образовывать коллективы,—но и вся жизнь японского средневековья. Как в мелких городах, выросших около феодальных замков, так и в городах выросших на торговых путях, кушцы и ремесленники могли существовать только организованные в цехи и гильдии. Узость рынков и здесь заставляла вводить строгую регламентацию. В земледелии, где каждый феодал должен был иметь обеспеченное число рабочих рук, мы видим формальное прикрепление крестьян к земле. Ремесло и торговля могли существовать только при цеховом устройстве. Цехи представляли в известном отношении сколок с феодальных сенъерий: здесь была своя иерархия, свои отношения господства и подчинения, свои ритуалы. Цех был удобен и для феодалов, так как с него легче было собирать подати. Цех же, внося эти подати, требовал от феодала известной защиты. То же самое мы наблюдаем и в актерских цехах. Новая Япония, положившая предел гильдиям и цехам купцов и ремесленников, еще очень мало изменила, так сказать, культурный актерский цех, который до сих пор сохранил свои феодальные особенности.

Вне цеха во времена феодализма, да и теперь почти также, актер был немислим, как немислим был самостоятельный ремесленник или купец. Чтобы оградиться от безработицы, чтобы иметь обеспеченный заработок, можно было действовать только коллективом. Предложение было строго согласовано со спросом. Глава цеха был вершителем его судеб, он отвечал за цех в целом и он брал себе учеников столько, сколько нужно. Он передвигал их по цеховой иерархической лестнице. Понятно, что представляющий единое целое во внешнем мире цех должен был иметь внутри железный порядок. Порядок феодального актерского цеха сохранился почти целиком и в современном коллективе актеров Кабуки.

Во главе группы стоит обыкновенно первый мастер, лучший и заслуженный актер труппы, очень часто он же и ее коммерческий директор и главный драматург. При нем бывает помощник (тодори) и три-четыре драматурга (сакуся). Далее идут актеры (хай'ю), которые делятся на две группы: мастеров (надай) и подмастерьев (надай-сита). Таким образом, мы имеем определенную иерархию. Старший мастер и его помощник (который имеет самое тесное отношение к подмастерьям) занимают первую ступень цеховой иерархии, затем идут актеры-мастера и почти на равной ноге с ними — драматурги (старший из которых приближается по рангу к помощнику) и, наконец, последнюю ступень занимают подмастерья.

Такова художественная часть театра. Деловая же его часть имеет такую же иерархию, и во главе ее по большей части стоит тот же главный мастер цеха.

Труппа-цех монополизирует известный театральный жанр ¹⁾. Жанр этот исполняет только данная труппа, — также как в торговых гильдиях и ремесленных цехах монополизировался какой-нибудь сорт бумаги, водки и т. п. Число актеров было ограничено, — экономически не было возможным иметь слишком большую труппу, — репертуар же был довольно обширный: третье сословие любило разнообразие.

Понятно также, что труппа не могла пополняться извне. Прием извне даже подмастерьев всегда делал сомнительной возможность сохранить цеховую организацию, цеховые тайны, цеховой жанр. Даже подмастерье должен был иметь известные навыки, а где мог он им научиться, если не в цехе? Если бы он учился в чужом цехе, то это уже нарушало бы весь принцип цехового строения. Это был бы человек со стороны. Это был бы символ грядущей безработицы и театральной анархии (театральной анархией кажутся японцам наши европейские театры). Актер мог приниматься в труппу только ребенком. Ребенком он должен был начинать свою актерскую деятельность. Целостность цеха гарантировал и принцип наследственности, безраздельно дарствовавший во всех ремесленных цехах Японии. Старшему мастеру после смерти наследовал его наиболее способный ученик, получая после смерти учителя не только его ранг, но и его имя. Таким образом актер рождался в цехе и умирал в нем. Так сохранялась целостность цеха.

Мог ли быть при таких условиях драматург вне цеха? Конечно, нет. Старая Япония не знает или почти не знает таких драматургов. Пьеса, написанная без расчета на определенный коллектив исполнителей — абсурд. Монополия жанра не позволяет «общих» пьес, и пьес, которые могли бы играть все коллективы, в Японии не было. Создание таких пьес значило бы, во первых, уничтожение монополии жанра, а затем уничтожение и самого цеха. При существовании пьес, написанных не по заданиям цеха и не для цеха, самое существование цеха становилось иллюзорным. Открывалась бы свободная конкуренция между артистами, между цехами. Разрешить писать «вольные» пьесы в феодальную эпоху имело бы такой же эффект, как аннулирование монополий на изготовление того или другого предмета в ремесленных цехах. Это было невозможно при экономической структуре феодального общества.

¹⁾ «Жанр» здесь следует понимать не как жанр драматургический (хотя в некоторой доле и это имело место), но как особую манеру игры актера.

Пьесы писались для определенной труппы и часто даже не писались, а просто делались по отдельным ролям, во время действий. Часто пьеса устанавливалась только после ряда представлений. Драматург только намечал ее в самом начале, окончательный вид ее выработывался всем коллективом. Таким образом ступенькой драматурга, ступенькой и самая пьеса. Нельзя, конечно, сказать, чтобы пьеса не имела никакого значения в японском театре: зритель и к ней предъявлял свои требования, но вся структура японского феодального театра была такова, что и зритель не мог переоценивать значения пьесы.

Таким образом цеховое устройство обуславливало монополию жанра, а монополия жанра—доминирование актера над пьесой.

При всем значении мастерства отдельных актеров, не следует переоценивать их индивидуального значения: коллектив довлел над актером; вне труппы он терял почти всякое художественное значение. Даже самый великий актер являлся лишь частью жанра, созданного всей труппой,—и это в конечном итоге объяснялось невозможностью единоличных выступлений, так же как и выход из ремесленного цеха был гибелью для самого лучшего мастера. Актер без коллектива был невозможен.

Благодаря узко замкнутому характеру ремесла феодальной Японии создалась стандартизация отдельных видов производства. Один цех, семья, выделывал, например, ножи определенного вида, и этот вид ножей становился его наследственной специальностью. Вид такого ножа был точно установлен, стандартизирован, можно было только совершенствовать его выделку, но не менять его вида.

То же самое мы видим и в театре Кабуки, где жанр канонизован. Всякое изменение его делало существование цеха неустойчивым. Дальнейшее развитие есть лишь усовершенствование в рамках определенного канона. Отсюда то великое мастерство японских актеров, которое делает Кабуки мировым театром.

Как мы уже указывали, пьеса, при всем своем подчиненном положении, была отражением вкусов третьего сословия. Каково бы ни было мастерство актера, драматург должен был ориентироваться и на зрителя. Впрочем, вкусы зрителя не могли идти в разрез с актером, поскольку последний был вызван к жизни теми же причинами, что и новый зритель.

Пьесы театра Кабуки, как известно, делятся на так называемые Дзидаймоно—историческая трагедия, Оиэмоно—историческая семейная драма, Сэвамоно—буржуазная драма и Митиякимоно—любовная драма.

С первого взгляда может показаться странным, почему третье сословие в качестве основной пьесы спектакля остановилось на исторических трагедиях (и хронологически они появились раньше других перечисленных видов драмы). Эти пьесы изображают подвиги, где почти всегда главными героями является военное дворянство—самураи. Однако, не трудно увидеть, что эти самурайские подвиги—продукт третьего сословия. Кабуки изображал их так, что сами самураи считали унизительным смотреть на подобные зрелища. Интересные строки по этому поводу мы встречаем в Истории Японской Литературы Астона ¹⁾: «Ничто, казалось, не доставляло большего удовольствия этим разряженным мирным лавочникам и ремесленникам и их женам (ни один мало мальски себя уважающий самурай не ходил никогда в театр), как кровавые битвы и сцены пыток, самоубийства и убийства. Им нравилось, чтобы кровь у них стыла и тело леденело от ужаса». Если из этого описания откинуть все, характеризующее идеологическую физиономию автора (Астон к японской литературе подходит с этическим методом), то картина получится, пожалуй, верная. Конечно, не только это привлекало горожан в театр Кабуки. Мастерство актеров играло, может быть, первую роль, но прельщали их и ужасы, убийства, потоки крови на сцене (в одной из известнейших пьес «Кокусэн'я Кассэн», знаменитого феодального драматурга Тикамацу, самураем на сцене производится импровизированное кесарево сечение, и младенец извлекается из чрева матери), т. е. все то, что эстетствующий аристократ считал признаком невероятной вульгарности.

Затем, эти сцены из жизни самураев никогда не ограничивались одними самураями,—на сцене появлялись и купцы, и крестьяне. Да и язык был далек от изысканного языка лирических драм Но; прежде всего он был понятен всем, а поскольку на сцене появлялись и простолюдины, то и разговор их часто напоминал рынки торговых кварталов Эдо. Но одни исторические трагедии не могли полностью удовлетворить требования зрителя. Семейные драмы изображают не только бои и разные подвиги, но имеют главной целью драматизацию семейных хроник. Правда, действующие лица и здесь высшие классы, но самый сюжет дает большой простор для приближения действия к жизни третьего сословия, и семейные драмы были часто более похожи на жизнь эдосского купечества, чем на жизнь аристократов, которых они должны были изображать.

Бытовые пьесы и любовные—драмы последний этап. Здесь дей-

¹⁾ «A History of Japanese Literature» by W. G. Aston. London, 1899 (Short Histories of the Literatures of the World. VI).

ствующие лица отнюдь не только самураи, на сцену выступают представители третьего сословия, при чем они играют уже не подсобные, а главные роли. Третье сословие в этих пьесах на сцену вывело самого себя. И вывело себя, как равнозначашее лицо с представителями других сословий, с теми же правами на жизнь, на любовь, на месть, как и самурайство. С теми правами, которых за ним не хотело признавать стоящее у власти военное сословие.

Нам остается сказать несколько слов о реквизите и о самом здании театра, созданного третьим сословием. Третье сословие требовало настоящих, неподдельных вещей, при чем вещи должны были быть не такими, как обыденные домашние вещи. Эти вещи должны были быть тем пределом красоты и мастерства, к которому должны стремиться обыденные вещи. К костюмам актеров Кабуки были предъявлены по существу те же требования, что и к вещам. Костюм должен был быть не только настоящим, реальным, но больше того—он должен был быть драгоценным. На сцене должно было быть все самое лучшее, дорогое, красивое, что только может дать Япония. Иначе смотреть было не на что.

К зданию предъявлены были тоже совсем не те требования, которые предъявлялись к театру Но. «Никому в голову не придет давать на сцене Но пьесу Кабуки. Да это было бы немислимо и по существу. В Но и в Кабуки мы имеем совершенно разные требования как к зданию, так и к зрителю.» Действительно, разница между зданиями этих театров была так же велика, как между вымирающим воинским сословием и идущей ему на смену буржуазией.

Прежде всего, для театра Кабуки потребовалось специальное здание. Большое здание, так как спектакль предназначался для массового зрителя. Театр же Но легко мог довольствоваться приспособленным зданием или временно для него возводимыми постройками. Зритель Кабуки взял актера под свое покровительство и возможно приблизил его к себе. Сцена Кабуки не отделена так резко от зрительного зала, как сцена в большинстве европейских театров. Зрительный зал и сцена—одно целое по архитектурному замыслу и по материалу. Интимную связь актера с зрительным залом подчеркивает так называемая ханамити (цветочная тропка),—мост ведущий на сцену и разделяющий зал пополам—по которому актеры идут на сцену и на котором зачастую происходят некоторые сцены. Актер находится среди публики, на ханамити ему кладут подарки.

Буржуа приходит посмотреть на любимого актера не один, а с семьей, ему нужны целые апартаменты. Партер театра Кабуки приспособлен к этому: он разделен на квадратные отделенки, в ко-

торых, сидя на подушках, и помещается зритель и его семья. Во время действия едят, пьют, кормят детей ¹⁾. От такого вида самурая тошнило. Но буржуа это мало стесняло: он создал театр для себя, такой, который наиболее отвечал его потребностям и вкусам.

Кабуки—театр феодальный. Правда, во времена феодализма он отражал в себе буржуазию, бывшую тогда прогрессивным сословием, и другие элементы, угнетаемые феодальным обществом, блокировавшиеся с буржуазией. Кабуки пережил эпоху, породившую его; капиталистическая Япония подрывает его основы. Новый экономический строй, раскрепостив крестьянина, расстроил деревню, подготовил кадры пролетариата. Промышленность задавила ремесленничество. По той же причине, по которой крепостничество перестало быть выгодным в деревне, погибли и старые цехи. Культурный цех актеров пережил своего собрата—цех ремесленный, но и его дни сочтены. Экономически он более не нужен. В современном капиталистическом обществе актерские цехи—анахронизм. Конкуренция идет уж не между отдельными жанрами Кабуки, а между Кабуки и новыми театрами, и это делает, может быть, бессмысленным культивирование отдельных жанров Кабуки, требуя скорее их объединения. Монополия жанра не нужна, и цех не нужен. Появился новый драматург, который пишет пьесы для чтения (что с точки зрения старого театра является полным абсурдом), пьесы не для особой труппы. И таких новых авторов много больше, чем старых драматургов. Язык старых пьес Кабуки тоже становится мало понятен для большинства зрителей. Самые знаменитые актеры Кабуки, вроде того же Садандзи, выступают в пьесах, написанных «рыжеволосыми» (так в старой Японии называли иностранцев), теряя, может быть, четкость жеста, растрачивая свое мастерство, но завоевывая симпатии нового зрителя.

На смену буржуазии идет новый класс. Как в эпоху Токугава буржуазия готовила свою историческую и культурную гегемонию, так пролетариат теперь готовится к своей исторической миссии. В Токио, Осака, появляются новые рабочие театры. Но убогими кажутся они еще по сравнению со старым Кабуки.

Прекрасен старый Кабуки. Феодальный быт еще крепко держится в Японии, и много незримых нитей связывают японский народ с театром Кабуки. И сейчас это еще любимый театр всех слоев населения. Много лет, много десятков лет еще будет он притягивать к себе толпы зрителей, но исторические пути его упадка уже намечены.

¹⁾ Впрочем, в настоящее время большие театры приняли совершенно европейский вид, как по устройству партера, так и по поведению публики. Традиционный тип театрального здания можно найти только в провинции.

Д. Е. АРКИН

СПЕКТАКЛЬ КАБУКИ

ФОРМЫ И СРЕДСТВА ТЕАТРАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

СПЕКТАКЛЬ КАБУКИ

ФОРМЫ И СРЕДСТВА ТЕАТРАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Говорить о современном Кабуки — значит неизбежно говорить о его прошлом. Ибо для японской сцены история ее прошлого представляет собой не справку о родословной, а нечто гораздо большее: прошлое Кабуки (да не будет это понятно, как тривиальный «японский парадокс») — это его настоящее, разве что очищенное от некоторых «случайностей» вроде электрического освещения на сцене и в зале, каменного театрального здания, автомобилей рядом с рикшами у подъезда театра...

Искусство, целиком покоящееся на сложной системе традиций, возводящее эти традиции до степени своего основного художественного материала, Кабуки представляет собой, однако, и современный, живой сценический институт. Театры где даются представления Кабуки, наполняются толпами современных зрителей, — обитателей индустриальных городов; эти зрители по многу раз смотрят один и тот же ограниченный репертуар, следят за традиционной трактовкой ролей знаменитыми актерами, носящими традиционные имена и воспроизводящими стиль игры и даже облик своих предков — учителей; традиционные костюмы и детали обстановки строго соблюдаются во всех новых постановках. Традиция перестает быть только обычаем, только некоей старинной нормой художественного «поведения»: она перерастает в самый объект творчества, она становится художественным материалом. И коренное отличие процесса мастерства актера современного Кабуки от мастерства его европейского собрата заключается именно в том, что японский актер, помимо пластического, звукового и литературного содержания своей роли и пьесы имеет в качестве объекта творчества — также и воспроизведение сценической традиции, традиции, диктуемой, прежде всего, стилем и характером игры его прямого предка (или учителя), чье сценическое имя он носит. Таким образом, в процесс художественного творчества отдельного актера и всего сценического коллектива Кабуки несомненно входит специфический, почти вовсе чу-

ждый нашей сцене, творческий акт: воспроизведение традиции, соблюдение ее канонов, притом соблюдение не механическое, а живое, как бы создание этой традиции всякий раз заново,—так, чтобы зритель ощущал нераздельными верность традиции, подлинность «голоса прошлого»,—и живое творчество современного актера.

Эта специфическая черта всего искусства современного Кабуки должна учитываться и чужим, европейским зрителем. Конечно, кроме приведенной голой констатации, наш зритель не сумеет ничего получить от этой стороны японского театра; да она ему и не нужна. Западный зритель и западный театр устремят все свое внимание на богатейшую технику представлений Кабуки, на впечатляющую силу игры его актеров. Но без учета указанного специфического момента, занимающего выдающееся место и в творчестве, и в восприятии японского театра тогда, когда он действует в своей природной обстановке, т. е. среди зрителей-японцев, — без учета этого момента нельзя полностью охватить всех особенностей японской национальной сцены, нельзя понять всех ее средств и приемов, всего ее своеобразного и законченного стиля.

Сделав эту оговорку, указав на эту черту, туго стягивающую прошлое Кабуки с его настоящим, можно перейти к последовательному описанию составных элементов спектакля в современном Кабуки.

Спектакль Кабуки очень продолжителен. В 2¹/₂ часа дня, когда Гинза еще наполнена сложным дневным шумом оживленнейшей токийской улицы, когда клерки сидят еще за своими конторками в банках и «оффисах», а их хозяева поглощены биржей, векселями, бюллетенями прибывающих в Иокохаму судов,—у подъезда театра «Кабуки-дза» начинается оживление. К 3 часам зал наполнен, — в партере темные и цветные кимоно, в боковых, по японски оборудованных ложах «бель-этажа» — расположились семейства зрителей, предпочитающих смотреть на сцену не с непривычных стульев партера, а с подушек на настиле из циновок, а там, наверху, неизменная галерка «настоящих» театралов уже готовится к своей роли законодателей театрального успеха. Именно оттуда, сверху, будут раздаваться особенно громкие и экзальтированные выкрики,—когда на конце «ханамити» появится знакомая фигура знаменитого актера...

Обычная продолжительность спектакля в Кабуки-дза—с 3 часов дня до 11¹/₂ вечера: 8—9 часов длится представление, состоящее из 3-х, 4-х или 5-ти самостоятельных частей. «Классический» состав представления должен, собственно, заключать 4 основных части: ицибамме, или 1-ая пьеса—историческая драма, так называемая «дзидаймоно»; накамаку, или интермедия—обычно, лирическая драма «дзэ-

рури», 2-ая пьеса или нибамме — мещанская бытовая драма, мелодрама, комедия, так называемая «сэвамоно»; наконец, «ханэмаку», заключительная пьеса — обычно одноактный балет — пантомима (сёсагото).

Это основное деление спектакля редко соблюдается полностью. Подбор пьес для данного спектакля определяется обычно составом главных исполнителей. Знаменитые актеры показываются в течение вечера в нескольких ролях, часто очень разнохарактерных; соответственно излюбленным ролям знаменитостей и компануется спектакль, — так что скажем, Оноэ Кикугоро может выступить сперва в героической роли храброго даймю, героя исторической пьесы, затем, — изображать страдания разорившегося ремесленника и будни его жизни в мещанской «сэвамоно», а под конец — исполнить женскую танцевальную партию в «Нинин Додзэдзи», одноактной пантомиме на сказочный сюжет. Нередко, поэтому, «классическое» строение спектакля нарушается, — и подряд идут две старых «дзидаймоно» (полностью или в отрывках), затем то же «дзидаймоно», но несколько модернизованного характера (вроде «Сюдзэндзи Моногатари», «Ваятеля масок» — драматурга Окамото Кидо), затем два «сэвамоно»: именно из таких частей состояли, например, спектакли в токийском Кабуки-дза с участием Итикава Садандзи и знаменитого осакского актера Гандзиро в сезон 1927 года. Балет здесь вовсе не включался в программу, ибо ни Садандзи ни Гандзиро не являются танцорами *par excellence*. Напротив того, спектакль с участием Мацумото Косиро и Оноэ Кикугоро, лучших пантомимистов и танцоров современного Кабуки, обязательно заканчивался одноактным балетом, а остальные пьесы подбирались таким образом, чтобы оттенить разнообразие амплуа, в которых выступали эти два замечательных артиста.

Размеры отдельной пьесы самые различные, — от одноактных вещей до многоактной драмы. Число отдельных «картин» нельзя собственно учесть, так как благодаря вращающейся сцене широко практикуется смена картин без опускания занавеса. Это — один из излюбленных приемов постановок Кабуки, позволяющий в нужных случаях сохранить временную непрерывность действия при перемене его места.

Устройство сцены в Кабуки отличается прежде всего одной особенностью, получившей широкую известность на Западе, где вообще мало знают о Кабуки и его технике. Это — «ханамити», знаменитая «цветочная тропа», вторая сцена японского театра. В этом элементе сценического оборудования — не только своеобразная особенность театральной техники, но и черта характерная для самой эстетики Кабуки, для его принципов художественного воздействия на зрителя. Ханамити — узкий помост, начинающийся от основной сцены, на левой (для зрителя) ее половине и идущий через весь партер немного

выше уровня голов сидящих зрителей; другим своим концом ханамити упирается в заднюю стену зрительного зала, где заканчивается небольшим занавешенным ходом в фойе, откуда под полом имеется сообщение с кулисами. Таким образом, ханамити, во первых, соединяет сцену с залом, приближает актеров к зрителю, во вторых, расширяет пределы основной сцены присоединением к ней второго плана, перпендикулярного первому. И постановки Кабуки пользуются ханамити в обоих этих целях.

Выход актера, первый выход героя или важное по ходу действия появление разных персонажей,—производится обычно через ханамити; актер проходит через весь зал, момент его «первого знакомства» со зрителем становится гораздо более подчеркнутым и важным, нежели при обычном выходе из за кулис. Зритель может разглядеть костюм, лицо, походку актера во всех деталях. Сюда же, на ханамити, переносится иногда решающая часть монолога «под занавес». Но особенно важно использование «ханамити» для динамических массовых сцен: получается широкая возможность инсценировать массовое шествие воинов, или торжественный corteж сёгунской свиты, или сцену бегства и погони, наконец — отдаленное появление любимой девушки героя—там, далеко, на противоположном от сцены конце «ханамити». Перпендикулярное по отношению к сцене положение «ханамити» и прямой угол, ею образуемый, вносят значительное разнообразие в композицию человеческих фигур при массовых сценах, необычайно расширяет пространственные возможности инсценировки.

Из других особенностей устройства сцены надо отметить вращающийся диск—обязательную принадлежность основной сцены, позволяющую показывать один за другим несколько декоративных ансамблей не опуская занавеса, а также сразу переходить от одного места действия к другому. Этот прием, знакомый и европейской сцене, является для Кабуки отнюдь не каким то завоеванием новейшей техники, а старым обязательным принципом сценического устройства.

По бокам сцены, или на одном ее конце, устроены небольшие ложи-ниши для певцов и оркестра. Иногда видимые зрителю, иногда скрытые, музыканты являются обязательными участниками всех представлений Кабуки. Роль музыкального и певческого сопровождения спектакля очень сложна и разнообразна. Здесь, в музыке драматического спектакля, несомненно заложен один из главных эстетических корней искусства Кабуки. Остановимся пока на формальной стороне этого музыкального сопровождения. Музыкальные инструменты (сямисэн—род балалайки или домры, цудуми—бубен, флейта) и несколько певцов дают всему спектаклю некую ритмическую основу. Дребезжанье сямисэна, то учащенное, то отрывистое раздается в продолжение

почти всего действия. Нарастание последнего подчеркивается этими звуками, а в критические моменты вступает еще более эффективное звуковое средство—частые удары деревянной колотушки. В середине действия, прерывая актерскую речь вступает певец: или в качестве конферансье, дополняющего и комментирующего речи на сцене, или даже говорящего от лица безмолвствующего актера, чем достигается своеобразный театральный эффект; иногда певец сообщает о событии, не показываемом зрителю,—событии происходящем вне места данного действия; иногда он подобно музыканту лишь аккомпанирует актерской речи, дает звуковую театрализацию отдельных моментов действия; иногда—морализирует; иногда—объясняет. Музыка служит и для формального членения спектакля на отдельные эпизоды: каждый выход на сцену и уход с нее (то что мы называем «явлением») отмечается одной и той же короткой хоровой мелодией.

Музыка в японской драме,—одно из сильнейших средств театрализации спектакля; она в течение всего представления как бы вычерчивает ритмическую линию, отделяющую сценическое действие от прочей жизни; она сообщает этому действию особый ритм и темп; она посредничает между зрителем и актером; она, наконец, заполняет пустоты, образующиеся при переходе действия из одного временного и пространственного плана в другой.

Если звуковая сторона спектакля покоится на музыкальном сопровождении и особой системе актерского голосоведения,—то разработка зрительной стороны представления отличается еще большей тщательностью и сложностью отделок. Прежде всего,—о декорациях в собственном смысле слова, т. е. о театральной живописи на сцене Кабуки. Здесь мы имеем, быть может, наиболее яркий образец отхода от строгой традиции и уступки чужим, западным влияниям, которые нет нет да и просачиваются в обиход Кабуки: дело в том, что нынешний Кабуки применяет довольно часто обычные наши декоративные «задники», т. е. раскрашенный холст, изображающий декоративную «даль», или «задний план», или перспективный фон данного места. Это, конечно, проявление «модернизации» Кабуки, нарушение законов его стиля. Ибо природа Кабуки враждебна всяким попыткам театральной иллюзорности, она не терпит обмана плоскостной «глубины», живописно иллюзорной перспективы. Черта, характерная и для японской гравюры и живописи,—именно отсутствие глубинной «перспективы» в нашем европейском смысле слова. В обиходе же Кабуки, построенном на началах условности и условного «театрального реализма»,—этот холщевый обман декоративной иллюзии особенно резко диссонирует со всем строем спектакля. И не даром кто то из больших артистов нынешнего

Кабуки, — кажется Итимура Удзаэмон или Киттиэмон выражал презрительное недовольство этими раскрашенными полотнищами, заявляя, что «запах белил мешает ему играть»...

Так или иначе, декоративные задники часто фигурируют на сцене Кабуки, — особенно в постановках модернизованных, новых пьес, вроде той же «Сюдзэндзи Моногатари»: здесь — довольно обычная «оперная» даль, с лунным светом, серебристой речной поверхностью, правда, исполненная значительно тоньше и тщательней, чем обычные наши декорации.

Если же отвлечься от этой декоративной примеси, то обстановка сцены в театре Кабуки будет целиком состоять (применяя наш ходовой термин) в «вещественном оформлении»: это, собственно, и есть настоящий обстановочный принцип Кабуки. Не изображение того или иного места на сцене, не декоративная иллюзия, а подлинная модель данного места — так гласит этот принцип. И зритель видит на сцене театра настоящий (лишь в уменьшенных несколько масштабах) японский дом, настоящий фасад дома и сад около него, настоящие комнаты, настоящие «хибати» (грелка, камин), и иные предметы домашней обстановки; ему показывают различнейшие вещи, стоящие на сцене или служащие для игры в руках актеров, — и все эти вещи, точно также как и костюмы — не бутафория, не имитация, а подлинные, и притом — высококачественные предметы.

Интерьер японского жилья дает особенно благодарный материал для воспроизведения его модели на сцене. И театр пользуется этой темой очень широко, показывая одновременно целую амфиладу комнат, или фасад дома и внутренний «разрез», — так что действие свободно перемещается сначала с улицы около дома, к самому «крыльцу», затем последовательно в ряд комнат. Фасад с «разрезом» дома — одна из распространенных тем сценического оформления; она дает возможность обойтись вовсе без декоративной живописи, без этих враждебных стилю Кабуки раскрашенных полотнищ — только трехмерными подлинными вещами, архитектурными моделями — сооружениями, натуральными предметами бытовой обстановки.

Не надо думать, однако, что, враждебный по своей природе декоративно-живописной иллюзии, стиль Кабуки вовсе чужд декоративным эффектам. Напротив того, — эффекты этого порядка широко практикуются на сцене Кабуки, но достигаются они не иллюзией мнимой «глубины» и «перспективы» (это, как мы сказали, чуждое заимствование), а чисто формальным сочетанием красок и линий. Богатая «символика цветов», усвоенная японским искусством, играет и здесь свою роль. Цветовая инструментовка спектакля тесно связана с «настроением» и тоном данной пьесы или акта.

Говоря о вещи на японской сцене, — о том, что у нас называется реквизитом, — следует этот момент относить, собственно, не к декоративной стороне спектакля, а уже к самому сценическому действию, к актерской игре. Ибо игра в вещи занимает в спектакле Кабуки выдающееся место. Будучи основой внешнего оформления спектакля, вещь, вместе с тем, — один из важных атрибутов актерской техники, вспомогательное средство для основных элементов актерской выразительности, — движения и жеста. Динамическая роль вещи на японской сцене соответствует особенностям японской бытовой обстановки, где вещь также не статична, не прикреплена неподвижно к определенной точке жилья, — а постоянно перемещается с места на место, переходит из рук в руки, устанавливается заново по нескольку раз в день. Тема — «вещь в руках человека» — дает богатый материал для актерской «игры вещью». Этому, в свою очередь, необычайно способствует эстетика японского костюма, с его регламентацией различных типов одежды для различных возрастов, социальных положений, случаев жизни, с частыми переодеваниями, с постоянным снятием и одеванием верхней обуви, — деревянных «гета» и «дзори», — с неизменными бумажными зонтами, с веерами, столь же распространенными среди мужчин, как и среди женщин и т. д.; в старом, феодальном быту сюда присоединяются еще и «классическая» самурайская пара мечей.

Бытовая вещь и атрибуты костюма составляют великолепный театральный материал, которым широко пользуется японский актер. Динамика вещи занимает важное место в сценическом арсенале Кабуки. Именно ею обусловлены некоторые тончайшие эффекты игры. Ограничимся двумя примерами. В пьесе «Фудзя Кобэй» показывается драма разорившегося ремесленника, выходца из обнищавшей самурайской семьи. После прихода кредиторов, отнимающих у бедняка последнее кимоно его малютки-сына, Кобэй решает покончить с собой, предварительно умертвив ребенка. Он подходит к колыбели с большим широким ножом в руке. Лезвие уже приближается к лицу ничего не подозревающего ребенка, — и тот, увидев солнечные блики, отражающиеся в блестящем лезвии, весело улыбается отцу и любителю прыгающими вокруг ножа «зайчиками». Отец не в силах совершить задуманное, и вместо того, чтобы поразить ребенка, он начинает тем же самым ножом забавлять его, вращая и поворачивая лезвие, рассыпая вокруг солнечные блики. Затем несчастный отец впадает в состояние безумия. В этой сцене игра с ножом является определенным моментом художественного воздействия, и артист Оноэ Кикугоро делает из этой игры произведение тончайшего актерского мастерства. Тот же Кикугоро в другой пьесе, «Комон-ки», раз-

вертывает не менее тонкую игру с вещью, когда обороняется от ударов меча противника небольшим бумажным веером.

Шелковый или бумажный фонарь, бамбуковая лестница, зонтик, платок, — все эти бытовые вещи приобретают в руках актеров Кабуки значение действенного театрального материала.

Вещь на японской сцене реальна. Но эта реальность вещественной обстановки еще резче оттеняет условно-театральный стиль Кабуки. Если говорить о театре «глазами» европейского зрителя, то реальная вещь на сцене Кабуки выглядит более условной, чем бутафорская: ибо в сценическом, насквозь условном окружении в контексте чисто театральных средств выразительности эти «настоящие» шелка, изделия из лакированного дерева, церемониальные атрибуты, предметы домашней обстановки и т. д. лишь подчеркивают своей бытовой неподдельностью всю «театральность» происходящего вокруг. Во всяком случае, менее всего этот реализм вещей направлен к созданию какой либо иллюзии действительности: стиль Кабуки, повторяем, глубоко чужд иллюзионизму европейской сцены. А чтобы вовсе не оставалось сомнений, — к вещам на сцене Кабуки приставлены особые прислужники, характерный атрибут условного театра ¹⁾: эти условно - «невидимые» люди (они одеты и замаскированы во все черное) выполняют во время действия обязанности сценических слуг, помогают актерам при игре с вещами, подают им предметы, освобождают их от лишних движений, нарушающих пластический рисунок игры, укрепляют декорации при быстрой смене, переносят реквизит и т. д. Черные фигуры этих «куромбо» как бы открыто возещеют со сцены о полном отсутствии и о полной ненужности натуралистической иллюзии в спектакле и его восприятии. Заботясь о множестве мелких технических деталей представления, институт «куромбо» подчеркивает характерную особенность художественной системы Кабуки: актер должен деликатно использовать каждый данный момент своего пребывания на сцене для максимального выявления своих пластических и голосовых возможностей, он не должен быть обременен никакими подсобными, служебными движениями, не входящими в пластическую схему роли. Отсюда своеобразная рационализация движений, особенно в массовых сценах: все лишнее, выполнившее свое кратковременное назначение, — проведи тот или иной эффект, — немедленно убирается со сцены; статисты фигурируют лишь до того момента, пока они действительно нужны на сцене; «труппы» убитых

¹⁾ Термин «условный театр» отнюдь не покрывает всего эстетического содержания искусства Кабуки, а характеризует лишь одну черту в его сложном облике, где театральная условность тесно спаяна с реалистической трактовкой драматических ситуаций.

персонажей немедленно убираются; вещи, выполнившие свою функцию в определенной сцене, также удаляются; никто и ничто лишнее не «болтается» на сцене во время действия.

Ничто не должно мешать зрителю в его свободном, полном восприятии актерской игры. И мизансцены Кабуки, и режиссура его массовых сцен, и весь строй его постановок неизменно приспособлен к подчеркнутому выявлению «самого главного» в спектакле. А этим самым главным на сцене Кабуки является, конечно, а к т е р.

Об актере Кабуки, о сложной родовой организации японского актерства и наследственной передаче актерских «типов», об этих типовых образах, созданных великими мастерами прошлого Кабуки, о приемах игры современных актеров, об исполнении женских ролей мужчинами, о строении театрального коллектива в этом театре, не знающем режиссера, — наконец, о стилистических основах актерского искусства Кабуки читатель отчасти найдет указания в других статьях настоящего сборника и в других работах, посвященных японскому театру. Мы ограничимся лишь краткой характеристикой главнейших принципов, на которых строится сценический облик и жест японского актера.

Лицо сценического персонажа — объект особо строгой регламентации и канонизации. Здесь переплелись в один сложный узел: традиция по актерской линии, т. е. стремление сохранять и воспроизводить театральный облик великих актеров, основоположников нынешних «династий»; традиция по линии сюжетной, — наделение того или иного драматического персонажа определенными канонизованными историческими чертами, или же чертами, условно выражающими определенный жизненный идеал (храбрость, верность долгу и пр.); наконец, — чисто театральная традиция условного грима, объединяющего в себе все предыдущие моменты (а также и влияние сценических масок старого театра Но) и диктующего, в конечном итоге, сценический облик для каждой роли традиционного репертуара Кабуки. В самом формировании канонов этого условного грима значительную роль сыграла, конечно, цветовая символика, весьма прочно усвоенная всем старым японским искусством. Во всяком случае, театральное лицо актера Кабуки является тем фокусом, где скрещиваются основные генеалогические линии этого искусства. И в этом фокусе особенно четко преломляется важнейший художественный принцип Кабуки — театральная условность методов выразительности.

Грим актера условно регламентирован сообразно определяющим типовым чертам изображаемого персонажа. Имеются точные каноны

этого условного грима, выработанные великими актерскими семействами прошлого. Так известны каноны Итикава Дандзюро, — династии, чей последний представитель, величайшей из актеров Кабуки всех времен, Дандзюро IX, действовал в эпоху Мэйдзи (конец XIX века). Вот некоторые из канонов Дандзюро. Благородный рыцарь отмечается белым лицом с широкими черными чертами надбровий, красными полосами вокруг глаз и около углов рта. Крестьяне, представители демоса, наделяются красно-коричневыми лицами, как бы загоревшими от солнца. Комедийные бытовые персонажи гримируют лицо красным, белым и голубым. Храбрый герой, притом герой счастливый, побеждающий, имеет вокруг глаз широкую красную линию, такая же линия спускается к подбородку. Несчастный герой обозначен белыми полосами вокруг красных губ, линиями-морщинами на лбу, продолжающимися кверху на висках полосами бровей. Множество вариантов предусмотрено для целого ряда характерных ролей. Другая система канонов грима, установленная семейством Оноэ Кикугоро, отличается более широким применением синего цвета в гримировке, и т. д.

Условному гриму соответствует условная мимика. Мимические движения отличаются как бы расчлененностью отдельных мускульных зон лица; при этом определенная эмоция «прикреплена» к определенному мимическому движению и не затрагивает остальных черт лица, остающихся неподвижными. Так, устрашение условно выражается сдвинутыми к переносице зрачками обоих глаз, гнев — движением бровей, презрительная насмешка — опущенными углами губ и т. д. Принцип расчлененного условного движения повторяется и в жесте японского актера: и там и здесь мы имеем дело с явственным и глубоким влиянием техники и эстетики кукольного театра, в течение целой эпохи (начало XVIII в.) доминировавшего в Японии над театром живого актера. Именно от двигательных и мимических форм игры кукол исходит расчлененная, децентрализованная мимика японского актера и такой же его жест, — как исходит вообще многое в арсенале средств «условного» театра.

Жестикаляция актера Кабуки отличается прерывистостью, почти полной самостоятельностью и изолированностью отдельных частей тела в жесте, застыванием (паузами) между отдельными движениями или комплексами жестов. Сильная эмоция, критический момент в судьбе персонажа может быть выражен одним изолированным движением одной части тела, — скажем, мелкой дрожью руки, при полной неподвижности всего тела и мимическом спокойствии лица. Условный характер, который таким образом придается движению и жесту японского актера, усугубляется паузами неподвижности, как бы расчленяющими динамический рисунок жеста на ряд отдельных закончен-

ных эпизодов. Дальнейшее развитие этот стиль театрального жеста получает в балетно-пантомимических пьесах Кабуки, в танцевальных партиях; впрочем, танец Кабуки должен служить предметом специального описания.

Мы подходим вплотную к вопросу об общем стиле актерской игры в театре Кабуки. Канонизация облика отдельных «классических» персонажей далеко не исчерпывает, однако, всей канонической природы актерского облика. Рядом с этой канонической традицией так сказать, по вертикали, устанавливающей строго определенные формы для определенного сценического типа (независимо от того, какой актер его изображает), не меньшее значение имеет и канон по горизонтальной линии: один и тот же актер в самых различных ролях и независимо от этих ролей сохраняет определенное единство своего типа, своего облика,—и это единство диктуется уже родовыми и династическими чертами, унаследованными данным актером. Таким образом скрещиваются: сценическая традиция, связанная с данным драматическим сюжетом, с данной ролью, и традиция чисто актерская, родовая, исходящая из определенных индивидуальных особенностей данного актерского семейства и главным образом, его родоначальника и первых представителей в прошлом. Надо иметь при этом в виду, что строгого разграничения амплуа в нашем смысле слова в японском театре теперь не существует. Напротив того, выдающиеся актеры обычно выступают в самых разнохарактерных ролях, причем почти всегда исполняют по нескольку ролей в один и тот же спектакль, а иногда в одной и той же пьесе. Артист выступает иногда в одном и том же акте в двух резко контрастных ролях,—молодой умирающей от болезни, девушки и грубого злодея и т. п.,—причем смена этих ролей дает простор для всяческих ухищрений театральной техники (замена актера в определенный момент чучелом, быстрое переодевание и т. д.). Чем резче выявляется это отсутствие специальных амплуа, эта способность к перевоплощению, тем определеннее, однако, подчеркивается единство родового типа каждого отдельного выдающегося актера. Именно это единство типа занимает теперь в системе японского театра, примерно, такое же место, какое у нас занимает специализация по амплуа.

Искусство перевоплощения,—основа актерского искусства на сцене Кабуки. Перевоплощения опять таки не натуралистически-иллюзорного, а чисто театрального,—в смысле перехода от одного театрального образа к другому, от одного комплекса театральных форм к другому. Умение преодолеть эти переходы и служит одним из самых важных мерил в оценке мастерства актера японским зрителем. С этой чертой теснейшим образом связан и знаменитый институт «онна-

гата» (или «ояма») — исполнение всех женских ролей мужчинами: объясненный своим происхождением чисто историческим, бытовым условиям, этот институт, однако, приобрел характер прочного художественного канона именно потому, что он вполне соответствовал всей эстетической основе актерского творчества Кабуки и давал наиболее выразительные образцы искусства актерского перевоплощения.

Сложная природа мастерства японского актера не может быть понята без одной специфической черты, органически уживающейся рядом с чертами театральной условности, несмотря на всю кажущуюся противоречивость подобного соседства. Речь идет о том, что актер на сцене являет для зрителя, помимо указанных чисто эстетических моментов, также и некий жизненный идеал человеческой внешности, — идеал бытового поведения, житейских манер. Наряду со всей условностью актерской мимики и актерского жеста, зритель воспринимает в облике актера на сцене также и нечто от высокого человеческого типа, он не прочь смотреть на актера, как на образец физического совершенства, «изысканных манер», «умения держать себя» и т. д. Фигура актера наделяется чертами некоего физического идеала, и в этой особенности странным образом сходятся театральное восприятие в старинном искусстве Кабуки и... восприятие современного зрителя кино, точно также трактующего своих Фербенксов, Бартельмесов и прочих, как некий «физический идеал» для современного горожанина...

Из прошедшего перед нами беглого обзора основных особенностей сценической выразительности в театральной системе Кабуки можно сделать несколько общих выводов относительно художественных принципов этого законченного национального жанра.

Кабуки, прежде всего, — театр торжествующей театральности, резко порывающий в натуралистической иллюзии и воспроизводящий куски жизни в театрализованном сгущении. Элементами этой театральности служат как многочисленные технические особенности «подачи» спектакля (вторая сцена, музыкальное сопровождение, звуковые эффекты и т. д.), — так и различные проявления условной выразительности. Тесно связанная с влияниями кукольного театра, театральная условность на сцене Кабуки допускает, однако, на ряду с собой, реалистическую (но не иллюзионистскую) трактовку бытовой обстановки и вещи на сцене, а также чисто реалистические черты в исполнении бытовых ролей. Из сочетания условности с театральным реализмом и складывается характер актерского исполнения. При этом последнее ориентируется на сложную систему канонов, расположенных, как мы пока-

зали, по скрецивающимся линиям актерского типа и сценического образа.

Наконец, бесспорно важнейшей чертой искусства Кабуки является строго коллективный характер самой организации спектакля. Не зная режиссера и режиссерской воли, этот театр—достигает максимальной организованности представления благодаря тщательнейшей коллективной тренировке. Покоящееся на старинных традициях, консервативное искусство Кабуки возводит момент коллективного построения спектакля в один из важнейших принципов всей своей организации. Этому соответствуют и строгие требования, предъявляемые к каждому члену театрального коллектива, какое бы место в исполнении спектакля он ни занимал.

Театр Актера, создавший вокруг себя настоящий культ больших актерских личностей, Кабуки, вместе с тем—искусство крепкого коллектива, утверждающее за каждым членом этого коллектива, права и обязанности мастерства, столь же высокого в своей области, как мастерство главных героев театрального действия—великих актеров.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТР.
Н. И. Конрад. Театр в Японии. Общий очерк	9
Его же. Театр Кабуки, его история и теория	15
О. Л. Плетнер. Театр Кабуки. Социологический очерк	31
Д. Е. Аркин. Театр Кабуки. Формы и средства театральной выразительности	45

Перечень иллюстраций:

Итикава Садандзи	4
Итимура Удзаэмон	21
Оноэ Кикугоро	37
Театр Кабуки-дза в Токио	53
