

РАБОЧИЙ ТЕАТР Ленинград

☆ 1935

500

КИТАЙСКИЙ ТЕАТР
В ЛЕНИНГРАДЕ



Танец меча из пьесы „Девушка-герой“
Арт. Мэй-Лань-Фан



„Подозрительная туфля“
Арт. Ван-шао-Дин



КИТАЙСКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ТЕАТР

НА СПЕКТАКЛЯХ МЭЙ ЛАНЬ-ФАНА

Б. ВАСИЛЬЕВ

I

Запад — есть Запад, Восток — есть Восток
И с места они не сойдут... —

писал в своей знаменитой „Балладе о Западе и Востоке“ Р. Киплинг, великий мастер художественного слова современной Англии и вместе с тем сладкозвучный певец ее империализма и колонизаторской политики.

Эта точка зрения, приводящая к высокомерной оценке всего „восточного“, чуждого, „экзотического“, породила в западной буржуазной литературе множество произведений, из которых отметим хотя бы Мирбо — „Сад пыток“, Лоти — „Г-жа Хризантема“, Фаррер — „Курильщики опиума“, где „экзотическое“ понимание „таинственного“ Востока является, в сущности, завуалированной романтической паранджой, трактовкой господствующим в колониях европейцем окружающей его среды.

То же самое мы наблюдаем в области сценического искусства, а такие вещи, как шедшие на наших сценах „Сын мандарина“ — Цезаря Кюи, „Любительница голубой мечты задумчивости“ — Энгельгардта, „Желтая кофта“ и некоторые другие, объективно служат искаженному представлению о Востоке как экзотическом мире, с несуществующими лицами и обстановкой, не существующими ни в плане реалистическом, ни в плане историческом, ни даже в плане фантастики.

Для нас в Советском союзе совершенно очевидно, насколько ложны эти деления на Восток и Запад. Для нас стерты искусственные грани Востока и Запада, и остается только реальное классовое деление, объединяющее угнетенные массы и на Востоке и на Западе, а с другой стороны разделяющее людей и на Востоке и на Западе.

Только после революции могло появиться на нашей сцене такое произведение, как „Рычи, Китай“ С. Третьякова, где воплощена не экзотика, а реальное представление о Китае.

Наше преимущество перед любой страной Европы заключается в том, что мы можем и умеем объективно и реально оценивать и понимать культурное наследие любой страны, в том числе и нашего великого 400-миллионного соседа, Китая, и не только понимать, но и уважать.

Приезд к нам в Советский союз китайского театра классических форм под руководством д-ра Мэй Лань-фана, великого национального актера, известного много-миллионным массам в самых глухих углах Китайской республики, — факт все более и более укрепляющихся дружественных взаимоотношений Китая и СССР не только в политическом и экономическом, но и в культурном аспекте.

Национальный театр Китая, так наз. „классический театр“ или „столичный театр“ (*цзин-си*), является наследием китайской феодальной культуры, превратившимся в массовое и самое популярное в Китае явление.

Надпись, сделанная в одном из старейших театров в Бейпине, в театре „Гуан-хэ-лоу“, в XVII в., гласит:

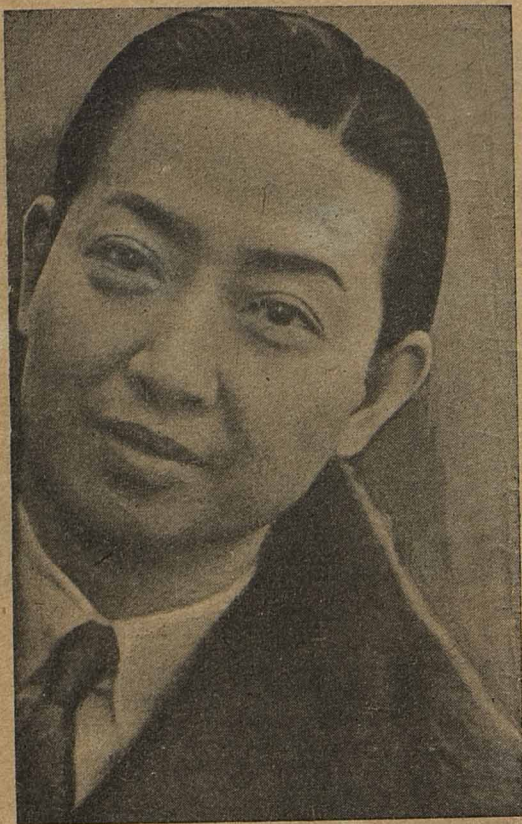
Солнце, луна — это актерские тлары,
Горы, реки — это актерские пояса,
Ветер, гром — это звук барабанов и кастаньет
И вся вселенная — это большой театр.

А один из японских исследователей китайского театра писал: „изучение китайского театра дает ключ к пониманию китайского народа“.

Действительно, театр является самым посещаемым и любимым местом широких масс. В Китае существует более 500 постоянных театров и огромное количество временных, обслуживаемых странствующими труппами актеров. К числу таких передвижных театров причисляются деревенский театр, театр теней и театр марионеток. Число актеров во всем Китае исчисляется в 300 000 человек, из них около 2 000 в Бейпине и несколько больше в Шанхае.

Репертуар классического театра складывается из пьес, преимущественно основанных на феодальных китайских романах и новеллах, и по жанрам распадается на пьесы исторические, фантастические и психологические.

Язык, на котором играют эти пьесы, с одной стороны — древний, классический, в настоящее время непонятный для массового зрителя, на нем поются арии, и с другой стороны — современный, живой язык, принятый в диалогах на сцене.



Доктор
Мэй Лань-фан

Каждая пьеса сопровождается музыкальной иллюстрацией, причем музыка определяет ритм игры. Пение, диалог и мимические сцены чередуются, и иногда к ним присоединяются элементы танца или акробатики.

Для китайского театра характерно отсутствие декораций и условность бутафорий: весь центр тяжести лежит на актере и его игре.

Условность как принцип китайского классического театра приводит к сложным законам условных обозначений, выражаемых в цветах костюмов, в гриме, в жестах, в бутафории.

В основном беспредметность является еще более характерной для китайского театра. Воображаемые стены, окна, двери, выявляются из игры актера, и в этом отношении мастерство китайских актеров безукоризненно. Это же перенесение центра тяжести на игру актера допускает присутствие на сцене технического персонала, обслуживающего актеров при их действиях и считающегося „невидимым“ для зрителя.

Строго разработанные приемы условно-реалистической игры представляют собою сложную систему, полностью известную зрителям, воспитанным с детства на такой форме театрального представления. Они осложняются четкими формами движения по сцене, настолько разработанными в деталях, что можно вычертить схемы этих движений.

Наконец, следует упомянуть о типификации ролей, столь характерной для классического театра Китая. Всего амплуа насчитывается пять. Три мужских роли, одна женская и одна смешанная вспомогательная.

Первая мужская роль называется „шэн“ и является ролью положительных героев, первых любовников или стариков.

Вторая мужская роль называется „цзин“ (иначе „хуа-лянь“, „раскрашенное лицо“) и существует для изображения воинственных героев, иногда отрицательных. Эта

роль требует особого условного грима и насчитывает более 60 вариантов.

Третья мужская роль — „чоу“ — роль комика, и именно эта роль является носителем живого современного языка.

Женская роль называется „дань“ и имеет несколько подразделений, из которых упомянем три основных. Во-первых, так наз. „лао-дань“ — амплуа старых женщин, во-вторых, „чжэнь-дань“ — амплуа честных девушек и верных жен, и, в-третьих, „хуа-дань“ — амплуа кокетливых, плутоватых девушек.

Что касается последней, пятой роли — она называется „мо“ и служит для второстепенных персонажей пьесы как мужских, так и женских ролей.

По феодальной традиции, все роли в классическом театре Китая, как и в японском театре „Кабуки“, исполняются мужчинами, в том числе и женские. Соответственно каждое амплуа имеет свои специфические движения, напр. походка „шэн“ спокойная, с выбрасыванием ног в стороны, с поглаживанием бороды. Походка „цзин“ — так наз. „тигровый шаг“, со сгибанием поднятой ноги, скользящий шаг, застывание на месте и ускоренный уход со сцены.

„Чоу“ ходит по сцене крадущимися движениями, оглядываясь, торопливо и, как правило, держит веер — символ плутовства.

„Чжэнь-дань“ движется, не отнимая ног от пола.

„Хуа-дань“ — в походке переступает по одной линии, сжав колени, с упором на пятку.

Мэй Лань-фан, исполнитель двух последних амплуа, сочетая их в единую роль, родился в 1894 году, в семье актера на женских ролях и таким образом продолжил профессию своего рода. Окончив театральную академию он с успехом начал выступать в различных театрах крупнейших городов Китая, преимущественно в Пекине (ныне Бэйпине), и после революции 1911 года его имя стало именем первого национального актера Китайской республики. Его выдающаяся роль в деле реформы классического театра заключалась в создании так наз. „нового театра старых форм“, где он реформировал традицию роли и законов игры, оставив неприкосновенным принцип условного реализма.

2

В репертуаре самого Мэй Лань-фана существует более 200 пьес, из числа которых для демонстрации в Совет-



Сцена из пьесы
„Радужная застава“

ский союз были привезены семь и кроме того шесть танцевальных отрывков из древних пьес.

Из них в Ленинграде демонстрировались 5 пьес: „Подозрительная туфля“, „Фэй Чжэнь-о и генерал Тигр“, „Месть рыбака“, „Мнимое сумасшествие“ и „Радужная застава“, и 3 танца: „Танец с мечами“, „Танец с руками“ и „Танец с копьем“.

Во всех этих постановках главную женскую роль исполнял сам Мэй Лань-фан, которому также принадлежит режиссура спектакля.

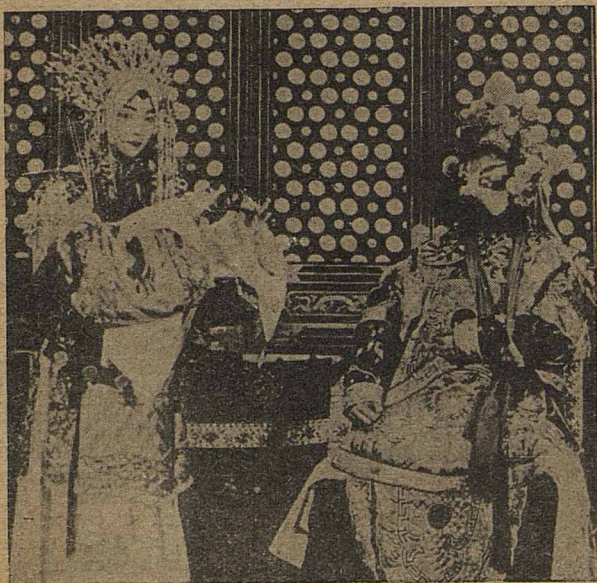
Поскольку в классическом театре Китая весь акцент лежит на актере, постольку и во всех этих пьесах Мэй Лань-фан развернул всю свою великолепную технику жеста, движения, танца и голоса, для выявления которых им уменьшена была экспансивность музыкального сопровождения.

Вместе с тем Мэй Лань-фан является весьма эмоциональным актером, и соединение техники с предельной выразительностью психологической игры в характерных для Мэй Лань-фана акварельных полутонах создало исключительный по силе убедительности спектакль.

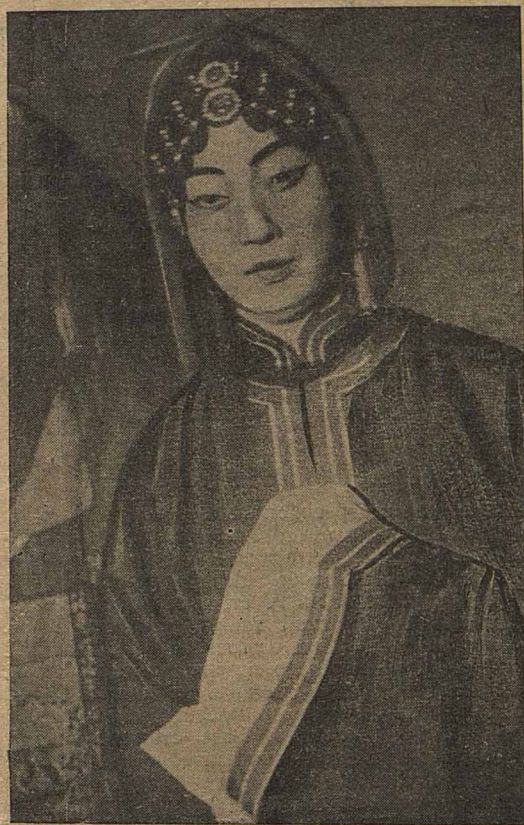
Диапазон создаваемых им образов необычайно велик — от роли неопытной деревенской девушки, домовитой и скромной („Месть рыбака“) через роль чувственной, обольщающей молодой вдовы („Радужная застава“) — к роли верной жены и нежной матери в летах („Подозрительная туфля“). Во все эти образы Мэй Лань-фан вносит подлинное чувство и переживание, осязаемое сквозь всю изощренную технику и приемы, господствующие в классическом театре Китая.

Что же касается этого последнего элемента, то и здесь чувство исключительного ритма и координация движений делают игру Мэй Лань-фана классической. На демонстрации законов движений в клубе театральных работников, а так же на собрании в театре госдрамы без грима и костюма Мэй Лань-фан особенно убедительно демонстрировал оригинальную связь жеста и движения, как соединение в непрерывном движении и переходах целого ряда отдельных приемов, система которых — целая история, созданная в течение многих веков театральной традиции Китая.

Эта высокая техника демонстрирована и в танцах, которые являются неотъемлемой частью театрального искусства Мэй Лань-фана.



Сцена из пьесы
„Мнимое сумасшествие“



Мэй Лань-фан
в пьесе „Месть убитых“

Создаваемые им женские образы — это некий обобщенный женский тип, на фоне которого в каждом отдельном случае развертывается обрисовка тончайшими деталями индивидуальных характеров, составляющих портретную галерею различных женских характеров.

Успеху Мэй Лань-фана в значительной мере способствовали партнеры и весь состав труппы.

Ван Шао-тин, выступающий на ампуа „шэн“, которого наши зрители запомнили в роли старого рыбака в пьесе „Месть рыбака“, в роли императора „Мнимое сумасшествие“, в роли мужа в пьесе „Подозрительная туфля“, является выдающимся мастером драматической игры.

Лю Лянь-чжун, выступающий на характерном ампуа — „цзин“ — „раскрашенного лица“, и известный нам по роли „Генерала Тигра“, по роли огненнородного друга в пьесе „Месть рыбака“ и по роли „Уродливого ученого Чжун-Куйя“, владеет великолепным стилем характерной игры и голосовыми средствами выразительности.

А необычайное искусство танцевальных приемов двадцатилетнего Ян Шэн-чуня в роли „Белой обезьяны“ или фехтовальное мастерство сорокапятилетнего Чу Гуй-фана в роли „Белой лисы“ — это достойное обрамление для Мэй Лань-фана.

Для советского зрителя, умеющего с уважением и вниманием относиться к чужой национальной культуре, приезд Мэй Лань-фана дал новое зрелище высокой техники актерского мастерства, для советской науки же, в частности для наших театроведов и востоковедов, приезд Мэй Лань-фана был превосходным случаем изучения китайских технических приемов, театрального оформления и театральной культуры в целом и вместе с тем случаем познакомить китайских артистов с достижениями советского театра и театроведения.