

ДВА ТЕАТРА

К ГАСТРОЛЯМ
МЭЙ ЛАНЬ-ФАНА

ЕСЛИ КТО думает найти в предстоящих спектаклях классического китайского театра, руководимого знаменитым Мэй Лань-фаном, какое-либо соответствие европейскому театру, европейскому пониманию театра, тот жестоко ошибется. Это два совершенно разных художественных мироздания. Две совершенно разные театральные системы.

Старинный китайский театр, существующий в Китае наряду с замешанным европейским театром, сохраняет еще целостность большого сценического образа. В европейско-буржуазном театре этот образ постепенно распался на составные части и создал с типичной для буржуазного общества тенденцией мелкого разделения труда ряд самостоятельных специальностей. В старинном китайском театре комплекс выразительных средств еще органически слитен—синкретичен. В европейском театре они механически соединены в спектакле. Этот спектакль—синтетичен. В классическом китайском театре речь, музыка, пение, движение, танец нерасчленимы. Китайский актер в диалоге почти поет, в пении приближается к разговору. Его движение переходит в пляску логикой чувства, эффектом страсти и технологическим построением образа. Но это ни в коем случае не танцевальный «номер». Ведь гово-

рим мы: «подскочил от радости», но в нашем понимании эта словесная формула лишена практического содержания. А вот китайский актер действительно радость и печаль передает в приемах, с нашей точки зрения, танцевальных, в понимании же китайского театра — нерасчленимо драматических. Его разговорный текст идет на музыке, но это не пение. То, что делает оркестр,—не аккомпанемент. А все вместе совершенно неразрывное органическое целое.

Европейский театр прежде всего—театр литературный. Он имеет основную, ведущую предпосылку выделенную из театра и необходимую для театра литературу, драматургию. Китайский же театр в буквальном смысле слова—игровой. На его афише даже нет обозначения автора. Он не знает драмы как самостоятельной живой и оформленной художественной категории. Он столетиями варьирует те или иные игровые сюжетные комбинации на темы народного эпоса и его героев. Каждый такой герой имеет вполне определенную сценическую фигуру. И ее, как маску, играет всегда один и тот же актер. Здесь нет и не может быть ролей в нашем понимании, раздачи их и споров вокруг них. Каждое из таких «амплуа» имеет свои приемы и технику—голосовую, грим, движения и т. д. И пьеса растет отсюда, из традиционного игрового начала. Чаще всего ее сочиняют сами актеры. Зритель китайского классического театра приходит не слушать пьесу, а смотреть актера, игру. Поэтому каждая китайская актерская артель—труппа—органическое целое, с патриархальным институтом ученичества как растущей в театр смены. Репертуар почти неизменен. Только труппа в пелом, а не отдельный актер, занимается к предпринимателю, в его театр—«чайный дом».

Каждый спектакль состоит из ряда маленьких пьес. Основное деление — пьесы военно-героические и

лирико-бытовые. Военные сводятся главным образом к пантомиме сражений—плясок. Строятся они весьма примитивно. Выход генерала, врагов, битва—танец. Лирические варьируют тоже в течение сотен лет сравнительно небольшое количество сюжетов. Например, тема — женщина-змея. Мы видели эту тему в приезде в Москву японского театра «Кабуки» в 1928 г. Она имеется в тех или иных фабульных вариантах отдельных трупп и в китайском театре — жена в образе змеи-обольстительницы, оборотня, ночью превращающаяся в змею, а днем — в женщину, ластящуюся, высасывающую соки, и т. д.

Диалог китайских пьес очень скудный, сжатый, афористический. Его задача — быстро подвести к узловым событиям, чтобы дать возможность актеру показать свое сценическое мастерство как таковое. Характера, психологии, драматического нарастания здесь почти нет. Действие развивается тезисно, плакатными бросками. Поэтому и воспринять такую пьесу в обстановке условных приемов театра европейцу очень трудно.

То, к чему европейские режиссеры подходят чаще всего как-то метафизически—ритм—и часто оперируют сложной терминологией «внутреннего» ритма, ритма, как основы искусства, то в китайском театре физиологически обнажено. Исполняемое на сцене имеет совершенно реальную ритмическую основу в оркестре. Оркестр не перестает играть в течение всего спектакля, не имеющего антрактов. Одна пьеса переходит в другую. Темп и ритм спектакля ведет неустанно оркестр. Для европейского уха и китайская гамма, обходящаяся всего пятью тонами, и инструменты, где всякого рода трещотки, гонги, барабаны занимают видное место, — просто шум. На самом же деле музыка эта создает весьма сложный ритмический рисунок, органически спаянный, неразрывный с актерским голосоведени-

ем, акробатической пантомимой и пляской. Все эти моменты слитны в актерском образе.

Китайский классический театр в противоположность европейскому — насквозь условный. Он не знает картинной иллюзии сценической коробки. Он в приеме скорее эстраден. И сцена его — обычно ровная эстрадная площадка с двумя дверями сзади: одна—для входа, другая — для выхода актера. Если нужен декоративный фон, его выносят и держат, доколе не минет в нем надобность, два бутафора. На площадке несколько симметрично расставленных стульев, и на них платья, основная и действительная роскошь китайского театра — ткани, краски, вышивки изумительного мастерства. Те же слуги-бутафоры подают их тут же на сцене актеру, оправляют, застегивают, вручают те или иные аксессуары. И никого это не смущает. Китайский зритель не видит этих одетых в темное слуг сцены, с непостижимой точностью и легкостью обслуживающих спектакль. Актеру нужно опуститься на колени, и точно птичка вылетает из рук слуги маленькая черная подушечка и падает под склоненные колени актера. С такой же легкостью убирается она отсюда. В самые нежные лирические сцены объяснений в любви слуга вливается между китайским Ромео и Джульеттой и дает вспышку фейерверка, символизирующую страсть. Вся пьеса, весь спектакль—совершенно точный технический расчет, где учтены каждая пауза, каждый поворот, чуть ли не каждое дыхание.

Так же условен и композиционный прием. Актер, вставший на стул, выбывает из действия, его нет. Условен и грим. Лица почти сплошь покрыты краской и фигурами условного значения. Белый круг на лбу означает мудрость. Гримированная линия-штрих переносится вырывается иногда в фигуру распластанной на лбу птицы или летучей мыши. Точно так же и движение от

какого-либо толчка легко превращается в китайском театре в акробатический кульбит. Актер, сраженный пулей на лошади, делает весьма сложный рисунок-сальтомортале, требующий изощреннейшего акробатического мастерства в ритме и темпе музыкального сопровождения.

Наконец классический китайский театр — театр мужской. Он не только не знает женщин, но и создал очень высокую культуру актера на женские роли. Лучшим представителем этого искусства является наш гость Мэй Лань-фан. Известный немецкий режиссер и исследователь восточного театра Карл Гагеман пишет о нем: «Мэй Лань-фан полон бесподобного очарования. Его игра изысканна и грациозна, прекрасна, чиста и благородна. В ней дано подлинное откровение всего существа восточной женщины, раскрывающегося в мужском исполнении».

Темпы промышленной Японии больше продвинули ее классический театр от традиций феодалов-самураев до влияния капиталиста-рантье. Мы это видели шесть лет назад на спектаклях в Москве театра «Кабуки» с его достаточно сложной и механизированной сценой. Китайский театр значительно консервативнее и менее подвергся европеизации, не признавая до сих пор европейской сцены. Но все же и в нем, в его оркестре наряду с тростниковой флейтой появляется, например, скрипка правда, пока всего двухструнная. И в игре Мэй Лань-фана, конечно, при всем соблюдении канонов и традиций все же звучит «струна» современности. Его женщина — все же современная китайка, душа современной восточной женщины, как в «Федре», классической трагедии европейского Ренессанса, в пладе античных традиций играла все же французенка, как в театре «чайного дома» Пекина ароматный чай готовится уже на электрическом приборе.

Э. М. БЕСКИН