

М Э Й Л А Н Ь - Ф А Н

Было бы поспешным после одного спектакля давать исчерпывающие оценки китайскому театру с точки зрения советского зрителя и нашего понимания задач театрального искусства. Покамест можно сказать лишь одно: театр Мэй Лань-фана одержал уже в Москве свою первую победу.

В нашей печати подчеркивались трудности восприятия, создаваемые условным характером китайского сценического действия, особенностями строя китайской музыки и пр. Эти трудности, как оказалось, отступили на задний план. Уже с того момента, как раздалась из-за желтого шелкового занавеса первая такта оркестра, мы почувствовали нечто родственное музыкальным мотивам нашего советского Востока, уже привычным для советского зрителя. Традиционный китайский фальшет в ариях был также быстро освоен благодаря изумительному совершенству голоса Мэй Лань-фана. Мало того: условные движения актеров (посадка на коня, преступление через порог и пр.) вызвали живейшее одобрение зрительного зала своей тонкой театральной выразительностью.

Но в зрительном зале чувствовалось стремление охватить китайский театр в целом, как своеобразный и самобытный тип сценического действия. Может быть, этому способствовало то обстоятельство, что незнание языка вынуждает советского зрителя воспринимать китайский театр как музыкальную пантомиму. Впрочем, это не так уже расходится с действительной сущностью китайского театра. Правда, немаловажное значение имеют там слово, привычный зритель, заученный им канцелярский оборот речи, героическая тирада, комическая реплика — они содействуют той непринужденной связи подмостков с зрительным залом, которая так характерна для театральной жизни Китая. Но основная

сила массового воздействия китайского театра лежит все же в музыкально-ритмическом начале, в строгой выверенности жеста, в сдержанной силе движений, как бы рвущихся наружу и заставляющих зрителя, застав дышать, ждать решающего эпизода, когда все это напряжение разрешится в бешеном залпе поединка или пляски.

На просмотре 22 марта выявилось еще одно немаловажное обстоятельство. В восприятии китайского театра советским зрителем естественно присутствует уважение к представляемой этим театром многовековой художественной традиции, к колоссальной народной аудитории, которую имеет этот театр в Китае. Здесь сказались общее влияние нашей советской художественной культуры, приучающей нас особенно бережно относиться к проявлениям национального своеобразия в искусстве.

Первая победа театра Мэй Лань-фана — результат сочетания прекрасного мастерства этого театра и чуждости советского зрителя.

Безусловно, самое замечательное и в то же время самое сложное в показанном спектакле — это игра самого Мэй Лань-фана. Если действия второстепенных персонажей или элементы танца и акробатика, достигшие в китайском театре высокой ступени совершенства, не требуют особой интерпретации, то в игре Мэй Лань-фана сконцентрировано все, что есть в китайском классическом театре сложного и подлежащего расшифровке.

Научный интерпретатор творчества Мэй Лань-фана, проф. Чжан Пен-чунь, подчеркивает, что образы женщин, создаваемые Мэй Лань-фаном, не преследуют цели изображения конкретного женского персонажа, связанного с данным сюжетом. Задача его иная — путем сложной системы деталей движения, мимики, модуляции

голоса создать обобщенный образ женственности, отражающий традиционные представления о женских добродетелях или пороках. Отсюда — огромное значение, придаваемое «рисунку» роли, состоящему из тщательно разработанных, изумительно тонких движений тела и рук, как бы аккомпанирующих передаваемой «идее» нежности, покорности, лукавства и т. д.

В этой отвлеченной трактовке образа, заставляющей зрителя все время иметь в поле зрения высокие качества актера, а не изображаемый персонаж, китайские театроведы видят особую силу мастерства Мэй Лань-фана и нерушимую основу всей актерской игры китайского театра вообще. Впрочем, сами китайские театроведы вовсе не считают это специфической особенностью только китайского театра. Профессор Юй, также сопровождающий Мэй Лань-фана в его поездке в СССР, пишет в своей статье о китайском театре (оборник «Очерки китайской культуры», Шанхай, 1931 г.):

«Актеры в древних драматических ритуалах носили маски, но они оставались по существу актерами или священниками, а не превращались в богов или героев. Тальма или Рашель, играя персонажи Мольера или Шекспира, также оставались прежде всего актерами, потому что они видели свою аудиторию освещенной теми же самыми канделябрами, которые озарили сцену. В этой же манере играют Мэй Лань-фан, Янг Сяо-ли и другие китайские артисты, остающиеся тем, что они есть (т. е. актерами), а не перевоплощаясь в тех персонажей, которых они изображают. Они просто исходят из того, что они актеры и что их дело — очаровывать и волновать аудиторию блеском их искусства».

Однако, вызывается ли это некоторыми особенностями восприятия советского зрителя или таково уж жизненная сила гения Мэй Лань-фана, но игра последнего определенно противоречит приведенным выше теоретическим положениям. Образы героинь Мэй Лань-фана, сколь бы ни были они подчинены классической традиции актерской игры, живут на подмостках. Вспомните Ин-Чунь (пьеса «Подозрительная туфля») с ее переходами от возмущения верной жены ухаживаниями «незнакомца» — к радости по поводу возвращения мужа, затем — к лукавому поддразниванию ревнивого супруга и наконец — к горю и отчаянию по поводу смерти сына. То же самое — в фигуре Фэй-Чен-О («Генерал Тигр»), где особенно жизненным и конкретным выступает переход от коварства и жажды мести к трагическому раскаянию, и, если угодно, «обыкновенной» женской растерянности перед бессмысленностью совершенного убийства.

Здесь в игре Мэй Лань-фана выступают реалистические черты, которые, однако, строго увязываются со всем условным строем спектакля.

Реалистическое начало в игре Мэй Лань-фана проступает более отчетливо в диалоге, гораздо слабее — в ариях. Это связано с различной природой этих элементов спектакля: так, например, язык арий — древний, классический, язык диалогов — современный, почти бытовой. Поэтому и движение, жест в диалогической части действия у Мэй Лань-фана приобретают особое очарование тонкого «сподражания» действительности (например, эпизод с вином, вылескиваемым незаметно из чаши, в пьесе «Генерал Тигр»). Это — нечто большее, чем обычный условный жест китайского театра, всегда подчеркнуто-театральный и схематический. Так или иначе, но реалистические черты в игре

Мэй Лань-фана и есть то, что заставляет серьезно задуматься над путями творчества этого великого актера.

Не в этой ли реалистической тенденции, пробивающей дорогу через старинную театральную форму, заслуга Мэй Лань-фана как реформатора китайского классического театра? Не в этом ли тайна огромного обаяния его таланта в широчайших массах китайского народа? Возможно, что на этот вопрос ответит в какой-то мере идущая в дальнейшей программе пьеса «Месть утветенных», хотя и относящаяся по своему сюжету к XIII веку, но посвященная жизни рыбаков и затрагивающая тему борьбы обездоленных масс против налогов и поборов.

Таковы первоначальные, самые общие впечатления от игры Мэй Лань-фана, которая прошла перед нами пока только в образе двух героинь. Когда вся галерея женских образов, созданных Мэй Лань-фаном, станет достоянием советского зрителя, — возможны будут дальнейшие суждения, в частности можно будет оценить по достоинству реформаторскую работу Мэй Лань-фана в области стирания границ между строго-очерченными по традиции китайского театра женскими амплуа («отрицательная» и «положительная» героини).

Что еще прочно запоминается уже от первого спектакля — это красочность костюмов, своеобразно сочетаясь со скупостью других сценических аксессуаров. Некоторым богатством нарядов показались излишним и затрудняющим восприятие актерской игры — самого ценного, что есть в китайском театре. Однако, здесь есть своя логика. Надо, в частности, вспомнить о тех реальных технических условиях, в которых подвизается театр в Китае, чтобы понять значение расцветки костюмов как важнейшего фактора сценического воздей-

ствия. Тот же профессор Юй пишет в своей статье:

«Когда мы изучаем проблему формы и цвета на нашей китайской сцене, то мы должны оглянуться на классический китайский портрет. Единственная разница — в том, что в театре цвета богаче, а формы — проще. Некоторые европейцы рассматривают простоту — как примитивизм, а богатство — как варварство, забывая, однако, что Восток и Запад вообще используют различные друг от друга красочные гаммы. Формы должны у нас быть простыми, так как все в нашем театральном действии просто; а краски должны быть яркими, так как наша сцена освещается лишь свечами или керосиновыми лампами или в лучшем случае — неярким электрическим светом».

Перед нами прошло представление театра, чуждого нам по своей тематике, отдаленного в своей сюжетике столетиями от нашей великой эпохи пролетарских революций, отличного от наших идей и в вопросах стиля. При всем этом, однако, гастроли театра Мэй Лань-фана — большой этап в критическом освоении нашим советским театром наследия культуры прошлого. И это — тем более, что в отдельных своих проявлениях, в смысле сценической техники, китайский театр уже сделал в свое время некоторые вклады в творческий арсенал наших режиссеров и актеров.

Мы приветствуем поэтому Мэй Лань-фана как представителя многовекового китайского театра в стране, где театр на другой основе является неразрывной частью культурного роста трудящихся масс.

Л. ЧЕРНЯВСКИЙ