

ТЕАТР МЭЙ ЛАНЬ-ФАНА

О Мэй Лань-фане впервые я услышал восторженнейшие отзывы от Чарли Чаплина, вводившего меня рассказами в его замечательное мастерство.

Начать говорить об этом артисте в связи с его приездом к нам хотелось бы, вспоминая одну из тех изящных, мало достоверных легенд о происхождении китайского театра, которыми изобилуют рассказы о колыбельных днях любого национального театра.

Это — легенда об осаде города Пинг Ченга в 205 году до нашей эры (с ней связывают легенду о происхождении марионеток, хотя есть легенды и более древние).

В этом городе укрылись императорские войска. Их осадили хунские войска, чей главнокомандующий Мао-Тун окружил город с трех сторон, возложив командование осаждающих войск четвертой стороны на жену свою Ин-Ши. Осажденный город уже начинал терпеть голод, нужду и всеческие лишения. Но генерал Чен-Чингу, защищавшему город, путем хитрости удалось спасти его от осады. Узнав, что Ин-Ши, жена Мао-Туна, крайне ревнива, он приказал изготовить из дерева большое количество женских фигур, чрезвычайно похожих на живых женщин. Эти фигуры он разместил по той части стены, которая была обращена в сторону войск, состоявших под командованием воинственной и ревнивой дамы. Путем хитроумного механизма, видимо, сложной системы бечевки — эти фигуры приводились в действие, танцую, двигаясь и производя грациозные движения. Увидев их издали, Ин-Ши, естественно, приняла их за живых женщин, причем женщина самого соблазнительного свойства. Зная крайнюю любвеобильность своего супруга, она забеспокоилась, что после взятия города его интересы немедленно обратятся в их сторону. Это нанесло бы удар тому влиянию, которое Ин-Ши имела на мужа, а потому она немедленно увела свои войска от стен города, тем самым разорвав кольцо осаждающих и спасая город.

Такова легенда — одна из легенд о происхождении марионетки, маэнетки, в даль-

нейшем замененной человеком, актером, долго сохранившим характерную кличку «живой куклы».

Эту легенду хочется вспомнить в преддверии к тому зрелищу, которое везет нам Мэй Лань-фан. К тому мастерству, которое связало с древнейшими и лучшими традициями великого театрального искусства в Китае, в свою очередь неразрывного с культурой марионетки и ее своеобразного танца. Этот танец и до сих пор сохраняет свой отпечаток на своеобразии китайского сценического движения. Уместна эта легенда еще и потому, что в ней играет роль один из тех образов, серия которых входит в галерею необычных для нас характеров, представляемых Мэй Лань-фаном.

Это — женщина-полководец, женщина-воин. Наравне с непревзойденным мастерством исполнения лирических женских образов Мэй Лань-фан не менее совершенно представляет этот тип воинственной девушки. Такова пьеса «Му-Лан в армии», где он, играя главную роль, изображает воинственные приключения девушки, переодетшейся воином, чтобы заместить на войне своего престарелого отца.

Описания и статьи о китайском театре обычно строятся по принципу перечисления тех странностей, которые поражают, поверхностного и малоподготовленного путешественника, привычного к рутине европейской сцены.

Поразительная система и техника китайского театра заслуживает больше, чем каталога ее условностей. Она заслуживает того, чтобы хотя бы вдуматься в предпосылки к ним, в тот строй мышления, который порождает эти удивительные формы выражения. Сколько иностранцев поражала, например, профильная посадка зрителей в театрах, лицом к длинным столам, перпендикулярно идущим к краям сцены. А между тем это более чем естественно для старинной традиции, согласно которой ухо, а не глаза должны были быть направляемы к сцене: в старинный театр ходили не столько смотреть драму, сколько ее слушать. Ведь подобную театральную традицию знаем и не пережили мы. В период величайшего своего развития это была особенность московского Малого театра. И старики еще помнят об

Островском, который никогда не смотрел своих пьес из зрительного зала, но всегда их слушал из-за кулис, по речевому совершенству произнесения текстов судя о достоинствах исполнения. Здесь, может быть, место вспомнить одну из больших заслуг Мэй Лань-фана.

В самые древние периоды спектакль был синтетичен: танец был неразрывен с пением. Затем произошло разделение. Драма, в основном, стала базироваться на вокальном начале. Движение исчезло. К этому времени относится возникновение отмеченной выше своеобразности. Мэй Лань-фан восстанавливает древнюю традицию. Изучая древнее сценическое мастерство, этот великий артист, эрудит и знаток своей национальной культуры возвращает мастерство актера снова к былой синтетичности, воскрешая его зрелищность и сложное сочетание движения с музыкой и роскошью древних сценических облачений. Но Мэй Лань-фан не просто реставратор. Он умеет сочетать воссоздание совершенных форм старой традиции с обновленным содержанием. Он старается расширять тематику. Причем расширять ее в сторону вопросов социальных. Это отмечает Джорж Кин-лэнг, приводя из списка нескольких сотен пьес, которые играет Мэй Лань-фан, целый ряд указаний на сюжеты, касающиеся тяжелого социального положения женщины. Некоторые касаются борьбы против отсталости и религиозных суеверий и предрассудков. Эти драмы, исполненные в старинном условном стиле, но рисующие современные по тематике проблемы, приобретают особую остроту и прелесть. Тема женщины проходит в его пьесах в самых различных разрезах. Владение разными видами женского амплуа опять-таки является особенностью мастерства нашего артиста. Обычно существуют

узкая специализация и ограниченность в рамках одного из них. Мэй Лань-фан в совершенстве владеет изображением почти всех из них.

Мало того, к традиционной трактовке каждого из них он сумел в полном и строгом соответствии со стилем их внести целый ряд усовершенствований. И он в равной мере превосходно представляет оба основных типа подразделения женских амплуа, серию образов добродетельных и страдающих, так же как и тип подвижной, бойкий, легкомысленный в той же мере, как и злодеек и интриганок. Вообще же традиция знает шесть основных женских сценических типов:

1. Ченг-тан — это тип доброй матроны, верной жены, добродетельной дочери.

2. Хуан-тан — обычно более молодая женщина, демимонденка, иногда служанка. Вообще говоря, если Ченг-тан являет собой образ положительный и добродетельный, с преобладающей лирикой и меланхолией в пении, то Хуан-тан является девушкой поведения сомнительного. В ее роли центр тяжести — в бойкости и подвижности сценической игры.

3. Куэ-Мен-тан — незамужняя девушка, тоже тип грациозный,

элегантный и добродетельный.

4. Ву-тан — в отличие от нее это тип героический и воинственный: девушка-воин и полководец.

5. Тцзи-тан — тип женщины жестокой, интриганки, служанка, склонная к предательству. Обладая красотой сценического облика, этот тип является отрицательным в своих поступках.

6. Лао-тан — тип престарелой женщины, часто матери. Играется с большой мягкостью. Наиболее реалистичный из всех образов.

Во всех этих названиях встречается иероглиф — понятие тан. В обычном переводе это означает «исполнитель женской роли», или «представляющий женщину». Однако такое обозначение никак не покрывает целиком вложенного по-



МЭЙ ЛАНЬ-ФАН в женской роли

нятия. Уже упомянутый Кин-лэнг особенно подчеркивает, что это обозначение имеет совершенно специальный смысл, целиком исключая представление о натуралистическом воспроизведении образов женщин. Оно в первую очередь обозначает чрезвычайно условное построение, ставящее себе целью прежде всего создание определенного эстетически абстрагированного образа, по возможности удаленного от всего случайного и личного. В этом изображении зритель поддается воздействию эстетического удовольствия, получаемого от как бы идеализированных и отвлеченных обобщенных черт женского обаяния. Натуралистическое изображение или воспроизведение обычных бытовых женских фигур в пели его не входит. Здесь мы сталкиваемся с принципиальной особенностью всего того, что представлено и изображено на китайской сцене. Реалистический (в своем особом смысле) по содержанию, способный затрагивать не только всем знакомые эпизоды истории или легенды, но и проблемы социально-бытовые, китайский театр по форме своей от самых тонких элементов трактовки характеров и образов до каждой мелочи сценической детали в равной мере условен. Действительно, возьмем из любого описания театра перечень условных его элементов, мы увидим, что на каждом его элементе лежит тот же отпечаток своеобразного понимания, который отмечен Кин-лэнгом в отношении подхода к изображению женской роли. «Каждая ситуация, каждый предмет неизменно абстрагирован по своей природе и часто символичен, чистый реализм из представления удален, и реалистическая обстановка со сцены изгнана».

Укажем несколько примеров из традиционных атрибутов.

Весло способно обозначать собою целую лодку.

Ма-пыен — хлыст. Актер, имеющий в руках хлыст, предполагается едущим верхом. Коричневый хлыст — коричневая лошадь. Белый, черный, огненный обозначают соответствующую масть. Посадка на копы и слезание изображают установленными условными движениями.

Че-ч'и — повозка. Изображается с помощью двух флажков с нарисованными колесами. Двое слуг держат флажки по бокам. Едущий движется или стоит между ними.

Линг-чжен — стрела вестника. Когда в былые времена военачальник отправлял вестника, он давал ему при этом стрелу как подтверждение подлинности известия.

В этом же заключалась еще и мысль о том, что приказ должен выполняться с быстротой стрелы. Отсюда послышки распоряжения в условиях сцены также стали сопровождаться передачей стрелы.

Такое перечисление можно вести очень долго.

Интереснее примеры, где один и тот же предмет в зависимости от разного с ним обращения может иметь сколько угодно разных значений. Таковы, например, стол, стул и метелка из конского волоса. О них так и говорится «стол, или чо-шзу», пожалуй, более чем какой-либо иной предмет может изображать самые различные вещи. То это — чайная, то обеденный стол, то судебное помещение, то алтарь. Вместе с тем, если надо изобразить восхождение на гору или перелезание через стену, то для этой пели снова же используется тот же стол. Столом пользуются во всех возможных положениях — стоя, на боку, перевернутым. То же самое в отношении стула — ч-шзу. Когда стул положен на бок, тао-и, то это означает, что человек сидит на скале, на земле или в неудобном положении. Если женщина поднимается на гору, то она становится на стул. Нескольким стульям вместе означают кровать. Еще обширнее функции инг-чен — метелки из конского волоса. С одной стороны она является атрибутом полубожественного покровителя. Ее пристало иметь лишь богам, полубогам, буддийским монахам, таоистским жрецам, небесным существам и духам разных разрядов. С другой же стороны, она же может в руках служанки сметать пыль с мебели, являясь предметом домашнего обихода. Описания ее функций заканчиваются многозначительным указанием. «Вообще же говоря, метелка крайне распространена в китайской драме и может представлять собой любое количество и качество предметов».

Китайский театр является как бы доведением до предела одного из комплексов черт, свойственных всякому произведению искусства. Того комплекса черт, совокупности которых определяет основное ядро художественности произведения, — его образности.

Опыт китайского искусства в этом плане должен нам дать громадные материалы для изучения и обогащения нашей художественной методики.

Наш привет великому мастеру и представителю лучшего, что создано культурой Китая, — нашему другу Мэй Лань-фану.

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН.