

ЧЕРЕЗ МОРЯ И КОРДОНЫ

Театральное движение Японии и советский театр

— Ни один театр в мире не имел такого огромного влияния на театральное движение всего мира, как русский театр, и никакая другая страна не находилась под таким сильным влиянием русского театра, как Япония. Это верно как в смысле драматических тенденций и сценического искусства, так и в теоретическом отношении. Это влияние простирается на весь промежуток времени, начиная со дня рождения нового буржуазного театра и до развития революционного пролетарского движения современной Японии. Пьесы Чехова и методы Станиславского послужили стимулом роста буржуазного театрального движения, находившегося в примитивном состоянии в начале XX века.

После Октябрьской революции советский театр послужил маяком, освещающим путь революционного движения Японии. Революционное театральное движение в каждой капиталистической стране развивалось и крепло вместе с развитием и ростом революционного движения пролетариата. Однако ни в одной другой стране не ставилось столько русских пьес, как в Японии. Япония — музей театральных жанров всего мира — выразился один буржуазный японский критик. И он прав. В современной Японии еще существует так называемый театр „Ноо“. Этому театру больше 700 лет. Время от времени, как например, на олимпиадах и других театральных торжествах, вы увидите еще более старые театральные жанры. Конечно, все это своего рода религиозные театральные маскарады, которым также больше 700 лет. Инициатором этого театрального жанра была аристократия. Кроме того, в Японии находится известный во всем мире театр „Кабуки“, которому свыше 300 лет. Его инициатором было купечество, — класс, угнетенный во время феодального строя Японии. История театра „Кабуки“ есть история превращения театра угнетенного класса в театр, служащий сильным оружием в руках империалистов.

В Японии существует так называемая школа „Шимпа“ — театральное движение, зародившееся как отражение политической борьбы 20 лет спустя после буржуазной революции 1868 г., — борьбы между новым японским правительством и революционными элементами, борющимися под лозунгом „за свободу и права человека“. В самом начале эта школа ставила своего рода агитпропессы на тему о свободе и правах человека, причем любопытно, что первыми пьесами этой школы были драматизированные русские новеллы. К сожалению, мы не располагаем достаточным материалом для более подробного освещения репертуара школы „Шимпа“. Во время войны — китайско-японской и русско-японской — школа „Шимпа“ проводила шовинистическую деятельность, ставя военно-пропагандистские пьесы. Благодаря этой своей деятельности она с успехом привлекла к себе внимание более широких кругов и таким образом создала себе прочную базу, которую можно сравнить по своей силе с театром „Кабуки“. Невозможно эта школа потеряла свой первоначальный революционный характер.

Творческие методы школы „Шимпа“ можно определить как комбинацию натуралистических тенденций ее раннего развития с техникой „Кабуки“. Школа „Шимпа“ существует в Японии и сейчас, только теперь она превратилась в вульгарный дешевой увеселительный театр, цель которого — играть на нервах японской мелкой буржуазии. Интересно, что некоторые театры этой школы часто перенимают методы МХАТа, но, конечно, в дешевой и примитивной обработке. В некоторых случаях театры данной школы перенимают формалистический конструктивизм советского театра, причем непосредственный источник их подражаний — не советский театр, а новое японское театральное движение, или даже пролетарское профессиональное движение Японии в ранней стадии его развития.

Дальше мы имеем в Японии, так называемый „Современный театр“, — движение, которое можно сравнить с „Фрейе Бюне“ Отто Брамса, с „Свободным театром“ Андре Антуана и другими. Здесь была сделана еще одна

попытка: создать действительный народный театр новой Японии. С этой целью „Современный театр“ Японии ставит пьесы почти исключительно западно-европейских драматургов.

Среди других течений, имеющих влияние на развитие современного театра Японии, самое большое место занимает Московский Художественный театр. Постановки „Вашневого сада“, „На дне“, „Живого трупа“ под руководством К. Осанай, которые фактически были имитацией постановок МХАТа, давали современному японскому театру богатый опыт, а импортированные методы этого театра сильно воздействовали на мелкобуржуазную интеллигенцию. Это влияние распространялось не только на развитие нового японского театра. Даже театр „Кабуки“ перенял эти методы. Свидетельствуют об этом постановки пьес „На дне“, „Медведь“ и другие. Однако эти постановки были порождены с самого начала до конца, ибо, копируя в точности МХАТ, они никоим образом не вскрывали социальных причин, вызвавших к жизни эти пьесы.

„Освобожденный Дон-Кихот“ А. В. Луначарского — первая советская пьеса на японской сцене. Она была поставлена в 1926 г. коллективом театра „Авангард“ — режиссер Сако. Этой пьесой положено начало истории революционного профессионального театрального движения Японии, существовавшего впоследствии под названием „Пролетарского театрального союза Японии“ (ПРОТ; секция МОРТА). Театр „Авангард“ впоследствии был назван Левым театром Токио, а недавно изменил свое название на Центральный театр Токио.

За этот период времени и до конца 1933 г. различными профессиональными революционными коллективами, входившими в ПРОТ или симпатизирующими ему, было поставлено или подготовлено к постановке 29 новых пьес, т. е. в среднем около 4 новых пьес ежегодно. Почему ставилось так много советских пьес? Во-первых, ПРОТ поставил себе целью воодушевить японский пролетариат путем показа советских пьес о борьбе русского пролетариата за Октябрьскую революцию. Это не так просто было осуществить. Япония имеет строгую цензуру. Запрет „Разлома“ Лавренева, в 1928 г. может служить примером этих трудностей. Мало того, пьеса Луначарского „Канцлер и слесарь“, „Мятеж“ Фурманова, „Любовь Яровая“ и др. остались лежать на полках репертуарной комиссии театров ПРОТ по тем же цензурным основаниям.

За первой советской пьесой последовала постановка „Воздушного пирога“ Ромашова, осуществленная на сцене Цукиджи — „Нового театра“. Это была фактически первая советская пьеса на советскую же тему. В следующем году, т. е. в 1927 г., была осуществлена постановка „Мандата“ Эрмана тем же режиссером и в том же театре. Театр этот в то время ставил Чехова, Тургенева, Толстого, Андреева, Шекспира, Ибсена, Стринберга, Гауптмана и др. Это был самый квалифицированный и самый передовой коллектив из всех упомянутых выше театральных коллективов Японии.

Можно смело сказать, что в результате этих двух постановок выяснились две тенденции, преобладающие в этом коллективе, а именно: первая тенденция, представителем которой был режиссер Осанай, о котором мы говорили выше, — „искусство для искусства“; вторая — тяготела к достижениям советского театра (во главе ее режиссер Хиджиката). Этот конфликт между двумя тенденциями в труппе неизбежно привел к расколу коллектива в 1929 г., вскоре после смерти Осанай и в результате запрета пьесы Алексея Толстого „Заговор императрицы“. Эта пьеса была запрещена под предлогом, будто бы она задевает достоинство японской императорской семьи. Вскоре после этого раскола, заложившего фундамент новых течений в истории мелкобуржуазного театрального движения в Японии, режиссер Хиджиката с группой левых театральных работни-

ков организовал новый коллектив под названием „Новый Цукиджи театр“.

Раскол способствовал созданию по всей Японии новых революционных театральных трупп, входящих в ПРОТ. ПРОТ стал посылать своих активных членов в революционные театральные коллективы, состоящие из рабочих, молодых актеров „Кабуки“, студентов и пр., не примыкающих к ПРОТу. Все эти театры стали играть революционные пьесы, в большинстве своем рекомендуемые ПРОТОМ.

Таким образом, уже в 1929 г. по всей Японии было поставлено 7 пьес, а именно: „Учитель Бабус“ Файко, „Мать“ Горького, „Трест Д. Е.“ Эренбурга, „Рычи, Китай“ Третьякова, „Лес“ Островского (по Мейерхольду), „Конец Криворыльска“ Ромашова, „Газовая маска“ Третьякова, „Мать“ и „Рычи, Китай“ шли в самых больших театрах Токио и Осака с огромным успехом и впоследствии очень часто повторялись. „Рычи, Китай“ был поставлен 200 раз и еще теперь его можно видеть на сценах Японии. Очень часто эти пьесы ставились одновременно несколькими театральными коллективами.

Мы уже говорили о том, что в ПРОТе была тенденция ставить советские пьесы на тему о гражданской войне. Некоторые товарищи в руководстве ПРОТа считали, что необходимо ограничиться только этой темой, ибо показ социалистического строительства будет непонятен и даже бесполезен для японского пролетарского зрителя вследствие огромной разницы между социальным положением пролетариата в этих двух странах. Они говорили, что якобы задача театрального революционного движения — показать японскому пролетариату вещи, имеющие непосредственное отношение к проблемам японского пролетариата. Однако, так как интерес японского пролетариата к великому социалистическому строительству в Стране советов возрастал с необычайной силой в связи с огромными успехами первой пятилетки, и так как необходимость показа героической борьбы советского пролетариата за бес-

классовое общество в драматических произведениях все больше увеличивалась и усиливалось в связи с ростом опасности империалистической войны значение борьбы за защиту Советского союза, — эта позиция в ПРОТе была признана самим ПРОТОМ в корне ошибочной.

В результате были поставлены „Эхо“ Билья-Белоцерковского, „Потомок Чингисхана“ по фильму Пудовкина, „Вронепоезд“ Иванова, „Цемент“ Гладкова, „Город ветров“ Киришона, „Шторм“ Билья-Белоцерковского, „Хлеб“ Киришона, „Путевка в жизнь“ по картине режиссера Экка, „Колька Ступия“ Ауслендера. За этот же период времени с 1930 до конца 1933 г. цензурой были запрещены и поэтому не поставлены следующие пьесы: „Огненный мост“ Ромашова, „Рельсы гудят“ Киришона, „Егор Булычев и др.“ Горького.

„Потомок Чингисхана“ вызвал бурные сенсации в буржуазных кругах Японии. Кроме постановки этой пьесы в Новом Цукиджи театре, другой вариант был послан коллективом актеров, вышедших из театрального треста „Шоцику“. „Город ветров“ Киришона был поставлен по поводу Октябрьских торжеств в 1931 г., совпавших с праздником основания Федерации пролетарских культурных организаций Японии. Постановка была проведена Левым театром совместно с Новым Цукиджи театром под режиссурой Хиджиката и Сугимото. Она показала тот высокий уровень творческих сил, к которому к тому времени пришли товарищи из ПРОТа. Даже буржуазная критика вынуждена была признать эту постановку. Она ставилась много раз в больших индустриальных центрах Японии и была возобновлена во время кампании к антивоенному дню с большим успехом.

„Хлеб“ Киришона, поставленный Левым театром в Токио в 1932 г., имел огромное значение для революционных театров Японии. Пьеса прошла с успехом не только потому, что она первая продемонстрировала борьбу за со-

циалистическую деревню, но также потому, что наряду с постановкой „Города ветров“ она дала яркую картину советской драматургии, послужившую ценным уроком для японской революционной драматургии. Постановка была осуществлена режиссером Сенда Куреа.

Вскоре после постановки этих двух пьес Киришона революционные драматурги Японии даже провозгласили лозунг: „догнать и перегнать Киришона!“ Вокруг этого лозунга развилась бурная дискуссия как в среде членов ПРОТа, так и в среде Союза революционных писателей Японии.

Что же касается теории и творческих методов японского революционного театра, то можно сказать, что она почти целиком была заимствована у Советского союза. В самом начале применялась теория Богданова. Затем популяризировались теоретические высказывания Луначарского, Плетнева, Плеханова, Фриче, Маркова, Волькенштейна и др.

Японские товарищи внимательно следили за ходом дискуссии о творческом методе в Советском союзе. Теоретическая платформа РАППа, выдвинутая Афиногеновым, долгое время господствовала в ПРОТе. Осенью прошлого года был переведен сборник статей, в который вошла „Проблема социалистического реализма“ (сюда вошло также решение ЦК ВКП(б) о реорганизации литературных и художественных организаций от 23 апр. 1932 г.), „Советская литература на новом этапе“ Кирпотина, „Советская драматургия, ее направление и задачи“ Луначарского, „За социалистический реализм“ Киришона, „Создадим драматургию победоносного реализма и победоносной действительности“ Гропского, „О социалистическом реализме“ Васильковского и Кирпотина, „Советская действительность“ Горького и др.

К сожалению, до сих пор японские товарищи не имеют никакого конкретного материала о творческом методе отдельных ведущих театров Советского союза. Товарищам

неизвестно, как отдельные театры понимают социалистический реализм и как советские драматурги осуществляют этот новый лозунг на практике.

Практическое применение этой теории нашло свое естественное отражение как в различных постановках некоторых советских пьес, так и в революционных пьесах японских драматургов.

К сожалению, мы имеем очень мало пьес о Советском союзе, написанных японскими драматургами. Это происходит не потому, что эта тема не представляет интереса для японских драматургов, а главным образом потому, что японские драматурги недостаточно знакомы с животрепещущей жизнью Советского союза. Перед революционными драматургами Японии стоит огромная и еще неразрешенная задача: дать пьесу, показывающую настоящее положение Советского союза и его расцвет во всех областях народного хозяйства и культуры. Несмотря на то, что такая пьеса неизбежно встретит большие трудности вследствие жестокой цензуры, мы можем, однако, привести очень удачный пример в этом отношении. Была сделана попытка поставить пьесу Хисанта „Нефтяные поля Северного Сахалина“ на тему об интервенции японского империализма, пытавшегося сорвать пятилетку японской промышленности на Северном Сахалине. Эта пьеса была запрещена в связи с обострившимися военно-фашистскими преследованиями, главным образом, после объявления войны с Манчурией в 1931 г., которые взяли из наших рядов наилучших активных членов ПРОТа — режиссеров, актеров и в особенности специалистов по советскому театру. Не смотря на постоянные аресты, заключения и преследования даже зрителей, спрос на советские пьесы со стороны широких масс необычайно возрос и будет возрастать и дальше.