Культура. – 2003 – 26 июня – 2 июля – с.11

Любовь японского Шекспира

Театр Кабуки на Чеховском фестивале

Наши театры-музеи все больше становятся носителями вывесок, за которыми уже мало что осталось или не осталось ничего вовсе, кроме запылившихся портретов былых кумиров на стенах. С другой же стороны, музеи, те же чеховские, например, все активнее пытаются вдохнуть в себя воздух театра.

Искусство японского театра Кабуки, давно сделавшись классическим, всегда остается живым и воистину принадлежит своему народу, на который оно, собственно, и сориентировано. Нам, иностранцам, остается только восторженно цокать языками и сожалеть об утрате собственной самобытности. Нам, представителям материковой культуры, еще предстоит многому научиться у культуры островной.

Классическая пьеса Тикамацу (1653 – 1724) "Самоубийство влюбленных на острове Небесных Сетей" (под таким названием она была издана у нас) уже известна московским зрителям: до новой теперешней эры, когда грузинские артисты еще не бомжевали, как ныне, труппа Театра имени Марджанишвили показала на сцене музейного Малого театра постановку этой пьесы на грузинском языке. Это был один из лучших спектаклей режиссера Медеи Кучухидзе – и уже две культуры, японская и грузинская, торжествовали в этом изысканном зрелище, дополняя одна другую в возникшем неформальном диалоге. В сильной и стильной грузинской постановке пьесы было, помнится, много больше эмоциональной открытости, мягкого лиризма в сравнении с нынешней ее японской версией. Тогда же, кстати, сделалось понятным, откуда, из какой почвы мог черпать свое вдохновение японский режиссер Канэто Синдо, ставший всемирно знаменитым после своего фильма "Голый остров". Увидевший воочию в 1928 году в Москве театр Кабуки и пришедший от этого в крайнее художественное возбуждение Сергей Эйзенштейн запальчиво написал: "По моему крайнему убеждению, кино есть сегодняшняя стадия театра. Театр в старой форме умер и если существует, то только по инерции…" В старом искусстве Кабуки режиссер-энциклопедист справедливо обнаружил зачатки и обещания искусства будущего, в котором, разумеется, "всем хватит места"; он увидел в спектакле японской труппы "монистический ансамбль", где звук, движение, пространство, голос "не аккомпанируют (и даже не параллелизируют) друг другу, а трактуются как равнозначащие элементы"; "вместо аккомпанирования Кабуки сверкает обнажением приема переключения", то бишь монтажа. Нынешние гастроли в рамках Чеховского фестиваля труппы "Тикамацудза" из семейства театра Кабуки – еще одно тому подтверждение.

"Самоубийство влюбленных…", представшее теперь на сцене МХАТа им. Горького, еще одного театра-музея, поделенного революционным образом на "чеховскую" и "горьковскую" неравные части, в совсем ином, до неприличия ином историко-культурном контексте воспринимается как один из живых ростков этого самого нового искусства. В Японии движение Кабуки тоже имеет разные свои партии – Камигато Кабуки или, скажем, Кабуки Киото Осака, есть и еще другая токийская школа; и все они могут дать честное самурайское слово, что творческая соревновательность никогда не пасует у них перед внутритеатральными дрязгами.

Сцена из спектакля

"Феодальное" мышление японцев оказывается много выше и изощреннее иного авангардно-постмодернистского: выразительные средства Кабуки объемлют собою предельные возможности человека и настаивают на его совершенстве. Полемика русского и европейского театров зиждется на противопоставлении "театра переживания" "театру представления". Кабуки же счастливо сводит под одну легкую свою крышу оба сценических направления и в конечном итоге занимается тем, что "представляет" "переживание", дает своего рода квинтэссенцию его. Как и в живописи Укиёэ, действительность предстает в театре Кабуки в своем концентрированно-чистом, оторванном от внешнего правдоподобия виде. Так, иероглиф у японцев – не просто знак письменности, но и визуальный мостик к смыслу сказанного, его, так сказать, предвоплощение. Драматизм происходящего на сцене театра Кабуки усиливается за счет столкновения разнородных выразительных средств вместо предполагаемого их сцепления. Предварительное уравнивается с окончательным, предпосылка становится выводом.

Работать в подобном исполнительском масштабе под силу, наверное, только артистам данного типа театра. Очередной его корифей, 72-летний Накамура Гандзиро Третий, выходящий в роли гейши О-Хацу на сцену вот уже пятьдесят лет и свыше тысячи раз, продемонстрировал совершенную технику игры в стиле Камигато Кабуки, подарив залу такой же силы впечатление, какое на прошлом фестивале (в рамках Всемирной олимпиады) оставил знаменитый итальянский мастер Ферручио Солери в роли Арлекина. Конечно же, Солери – Арлекин много ближе и понятнее нам, европейцам, но что делать, коли земля круглая. Остается лишь предметно разобраться в полученном от Кабуки впечатлении, заметив при этом, что нашим зрителям свойственно сопереживать и соучаствовать персонажам, японская же публика преимущественно склонна к созерцанию предмета, к "любованию" им. Соответственно строится и диалог Кабуки со зрителями, усиливаемый непременною для данного театра "тропою цветов" – ханамити: по ней спустится в зал оклеветанный и избитый Токубэй, по ней отправятся в свой поистине последний путь к далям небесным самоубийцы-влюбленные. Путь этот, как уже понятно, не устлан розами, а об его избыточной тернистости артистам удается поведать в самой что ни на есть сжатой форме.

Краткость у японцев не сестра таланта, а само его средоточие.

Все дело здесь в выборе выразительных средств, вернее, в тщательном их отборе, а затем – в одновременности их использования, где на первый план выходит "умение приводить к "единому знаменателю" зрительные и звуковые восприятия". Выразительные средства получают тут абсолютное равенство, не соблюдая никакой иерархии, кроме как необходимости быть использованным в тот или иной неповторимый момент. Накамура Гандзиро Третий демонстрирует нам фирменные приемы исполнительской техники Кабуки, прежде всего принципы "разложенной игры": игры одной рукой, игры одной ногой, игры только шеей и головой и, наконец, игры полной статикой, неожиданно врывающейся в динамику. Статика укрупняет кульминационные моменты действия, в котором все известно заранее. Этими миэ, фиксированными позами, стоп-кадрами, Накамура Гандзиро буквально завораживает зал, в особенности в эпизоде бегства героев из веселого дома, когда О-Хацу надолго замирает на его пороге.

Эйзенштейн соотносил искусство Кабуки с японской лирикой, с такой прежде всего, которую, как заметил Юлиус Курт, "скорее надо видеть, чем слышать". Театр Кабуки с кажущейся легкостью делает слышимое видимым – и третий краткий акт спектакля, который, по существу, весь исполняется квартетом, (два актера плюс музыкант с певцом), рисует нам поразительную картину счастливого расставания с жизнью. В ней боль и горечь выражают музыка и пение, а вот счастье – как раз живые фигуры. Впрочем, что такое "живые"?

Театр Кабуки, обязанный, как известно, своим рождением женщине, давно и навсегда изгнал ее из своих стен, всецело доверившись мужчине. Мало того, никто не удивляется, что старик, лучший в Японии оннагата (исполнитель женских ролей) играет 19-летнюю девушку, а его сын – 25-летнего ее возлюбленного. В этом театре нет места возрастным и половым различиям, хотя знатоки уверяют, что истинный оннагата всегда выглядит много женственнее настоящей женщины. Возросший на драматургии театра марионеток, театр Кабуки не очеловечил их, а скорее, сделал своих актеров живыми марионетками, совершенными элементами полифоничного своего искусства.

Самоубийство влюбленных играется вышеназванным квартетом предельно остраненно (актеры) и предельно вдохновенно (музыкант с трехструнным сямисэном в руках и певец). Митиюки, "сцена в пути", где происходит прощание героев с двенадцатью мостами и друг с другом, пульсирует в причудливом контрапункте: момент каждого нового пластического замедления "прерывистой игры" первой группы как бы опровергается все нарастающей энергией второй. Неслучайно в Японии говорят: сямисэн — главный режиссер спектакля. Если искать бытовые аналогии, то происходящее напоминает резкое торможение стремительно мчащегося поезда. Саму катастрофу театр оставляет за кадром, предлагая уже и нам отдаться исключительно созерцанию и "любованию" этим бурным взрывом страстей под маскою неподвижности. Возникшая, казалось бы, из ничего сцена медленно погружающихся в статику фигур этих взрослых Ромео и Джульетты с густо набеленными лицами на фоне откровенно бутафорского леса получает поистине эпический размах. Так игралась когда-то знаменитая сцена харакири в "Сорока семи верных вассалах" Такэды Идзумо на гастролях Кабуки в Москве 1928 года.

Театр Кабуки уникален еще и тем, что здесь как нигде ценятся и коллекционируются штампы – ката ("формы", "позы"), веками накапливаемые образцы исполнительской техники, совершенное владение которыми и обеспечивает единственно его успех.

Собираясь в Москву, японские артисты беспокоились, поймут ли в России пьесу Тикамацу, осознают ли, что "влюбленные кончают жизнь самоубийством потому, что смерть – это высшее воплощение любви".

Нам кажется – поняли и осознали. Решившись на самоубийство, герои этого "японского Шекспира" принесли себя в жертву не смерти, а жизни, наивысшим воплощением которой и является любовь. Выросшая из старинной "мещанской драмы", лирическая трагедия современного театра Кабуки одарила нас редким приобщением к миру вечного, в котором сиюминутное поднимается много выше рамок преходящего и само становится ранжирным, одухотворяясь максимально наполненным существованием в нем.

Виктор ГУЛЬЧЕНКО
Фото Михаила ГУТЕРМАНА