

Театр «Кабуки» уехал. Его гастроли сопровождались весьма повышенным общественным интересом к этому своеобразному театральному явлению. Спектакли проходили в атмосфере непрерывных споров и обсуждений и ожесточенных осад театральной кассы, где продавались билеты на гастроли театра. Японские имена и названия не сходили со столбцов печати, притом не только специальной, и сует театралов, притом не только завзятых.

Чем объясняется этот интерес к столь чуждому по своему содержанию искусству, которое показали нам японские гости? Нет нужды, конечно, доказывать, что содержание пьес, которые шли в театре, нам абсолютно чуждо. Не может же в самом деле нас волновать история с фамильной посудой рода Аояма («Любовь самурая») или с обольщением святителя («Наруками»). Как ни искусно играет Сётё женщину, но мы ни на минуту не забываем, что перед нами сорокадвухлетний мужчина и т. д. и т. п.

Тем более сильно должно быть мастерство артиста, которому нужно преодолеть целый ряд препятствий, чтобы перекинуть мостик от сцены к зрителю. Знаменитая «ханалици» («дорога цветов») такого мостика заменить не может. И успех «Кабуки» объясняется именно тем, что артисты его этим мастерством несомненно обладают.

Нужно заметить, что даже современному японцу содержание представляемых «Кабуки» пьес в значительной мере чуждо. Он идет в театр, чтобы посмотреть, как

артисты играют гнев, радость, коварство, нежность, ненависть, любовь, ехидство, восторг и т. д. Мы смотрим в театре «Кабуки» первичные элементы театра — в этом вся прелесть этого изумительного театра. Как только мы начинаем пытаться восстановить единство между этими элементами, то есть проникнуть в смысловое и идеологическое значение представляемого, так сейчас же власть актера над нами пропадает.

Но может быть и мастерство его так же архаично, как и содержание этих пьес, насчитывающих по 200—300 лет от роду? В том-то и заключается замечательное своеобразие этого театра эпохи владычества городского сословия (ошибочно называется «Кабуки» феодальным театром; к эпохе господства феодального дворянства относится театр «Но»), уже во второй половине XIX в. переродившегося в капиталистическую буржуазию, что самый характер театральных приемов, культивируемых в нем, глубоко современен. Мы теперь видим, что наши передовые мастера (Мейерхольд, Эйзенштейн) много почерпнули в этой сокровищнице японского искусства. Стоит вспомнить мейерхольдовский «Бубус» или сравнить сцены Брюно с деревенскими парнями из «Рогоносца» с финальной сценой Наруками с монахами, чтобы с несомненностью установить эту связь.

Наши артисты могут только мечтать о таком владении телом, какое мы видим у артистов «Кабуки», об этом изумительно гармоничном слиянии между жестом, движением, мимикой и словом, которым с таким совершенством владеют японские гости, о том единстве

ГАСТРОЛИ ТЕАТРА „КАБУКИ“

ДВИЖЕНИЕ И ТАНЕЦ

слова, пантомимы и танца, на котором построен спектакль «Кабуки», о той пропитанности музыкальным ритмом, который так мощно владеет телом японского актера. Многие могут подчеркнуть советский артист у своего японского собрата. Нужно сказать, что в японской труппе есть артисты очень мощной и яркой индивидуальности, как, например Сётё Энсё или особенно, Садандзи. Об их исполнении писалось во время гастролей театра очень много, так что нет нужды останавливаться на их индивидуальных характеристиках. Нельзя, однако, не отметить, что Садандзи, например, обладает огромным темпераментом бурной «внутрянной» силы, целиком в то же время подчиненным сценической технике, построенной на ней. Такое соединение совершенства техники с богатством сценического темперамента характерно только для великих актеров, к ряду которых несомненно должен быть отнесен Итикава Садандзи.

Несмотря на огромный масштаб своего дарования, он в то же время не «вырывается» из ансамбля, не производит впечатления «гастролера». Это говорит о высокой театральной культуре всего ансамбля.

Знакомство с «Кабуки» не пройдет, конечно, бесследно для обеих театральных культур и нашей, и японской. Совершенно несомненно, что и японский театр может многому и многому у нас научиться.

Это знакомство надо продолжить. В Японии есть современный театр, руководимый интересными мастерами (Осанаи), одно время существовал рабоче-крестьянский театр, есть замечательные актеры. Нашему Обществу культурной связи с заграницей надо продолжить начатое им хорошее дело и углублять дело «смычки» двух культур на началах взаимного обмена.

БОРИС ГУСМАН



Итикава Садандзи

Танец занимает в театре «Кабуки» очень важное место. Уже не говоря о том, что все артисты прекрасно умеют танцевать и что обучение танцам составляет, повидимому, основу актерской техники, — даже в драме большинство движений исполнителей построено танцевально. Только комические персонажи в сценах с бытовой окраской вольны не подчиняться требованиям ритма. Почти все трагические герои движутся, как бы танцуя. В особенности это относится к исполнителю главных женских ролей артисту Итикава Сётё. Его походка очень изящна, очень женственна, но в некоторых ролях (роль Куно-но-Таэма в «Наруками») — она представляет самый настоящий танец. Длинное, расширяющееся книзу платье, волнообразно изгибаясь при каждом шаге, тоже словно танцует при этом.

Музыкальность, строгое соблюдение ритма — тактов, повидимому, принцип движения в театре Кабуки. Движение то и дело прерывается статуарными моментами, эффект которых точно рассчитан и согласован с позами партнеров, так что зрителю все время показываются безупречные в композиционном отношении группы. Чтобы дать зрителю возможность спокойно оценить художественное впечатление, японский артист охотно фиксирует позу. Ничто не мелькает, не льется непрерывно. Перед вами как бы выставка скульптурных произведений, неторопливо показываемых одно за другим.

Основой японской танцевальной пластики является совершенно противоположная европейской манера держать ногу: вместо того, чтобы тянуть книзу пальцы, японский танцовщик тянет книзу пятку, при чем ступня образует острый угол с голенью. Поэтому даже сходные с европейскими приемы, как пируэт, т. е. поворот вокруг своей оси на одной ноге, или па-де-ша, т. е. мягкий прыжок с подогнутыми коленями, — приобретают

вполне своеобразную пластическую окраску.

Здесь сказывается совсем иное, чем у европейцев понятие о красоте движения. Вероятно, благодаря свободной обуви подъем ноги японских танцовщиков остается гибким, как у грудных детей.

Не следует забывать, что в Японии танец развивался в совершенно другом направлении, чем наш. Если европейский танец строится преимущественно на работе ног, при чем голова и руки служат лишь так наз. «опозицией», т. е. противовесом, помогая сохранять устойчивость при различных положениях тела, то в японском танце можно наблюдать совсем иную картину.

Длинная одежда все равно мешала бы зрителю видеть работу ног. Поэтому главную роль в танце ведут руки. Правда, здесь не встретишь широких, размашистых, бурно-темпераментных движений. Руки держатся довольно близко к телу. Но кисть, запястье, предплечье, даже отдельные пальцы непрерывно играют, плетут затейливый узор, рассказывая, вероятно, целые повести на языке условных жестов, остающихся, к сожалению, темным для европейца, не посвященного в символическое значение этих жестов. Притом же подчеркиваются преимущественно не драматические, а лирические оттенки, благодаря чему содержание танца делается еще более трудно уловимым. Дается лишь общий очерк, намеченный крупными штрихами, между которыми не мало пробелов, повидимому, предполагающихся известными зрителю. Но танцуют не только руки. Танцуют шея, голова, словом, чуть ли не все части тела, способные двигаться самостоятельно. В «Белой цапле» Итикава

Сётё, если так можно выразиться, танцует одними волосами. Он становится на колени, опустив лицо вниз, и только распушенные длинные волосы, спадающие до полу, акцентируют своими взмахами изгибы музыкального ритма.

Лучшими танцовщиками в «Кабуки» являются Сётё и Энсё. Первый исполняет исключительно женские танцы, второй мужские. Это утонченные художники, мастерски владеющие находящимися в их распоряжении средствами. Несмотря на своеобразность движения японского танца, нарушающих наши привычные представления о законах танцевальной пластики, изумительное изящество обоих танцовщиков невольно убеждает забыть все укоренившиеся на этот счет предрассудки. Четкая проработка формы опирается здесь на прекрасное художественное чутье, позволяющее артистам находить безупречно верные линии, конечно, в духе японской пластики. Особенно это относится к пантомиме, в которой Садандзи, Сётё и Энсё проявили себя такими исключительными мастерами.

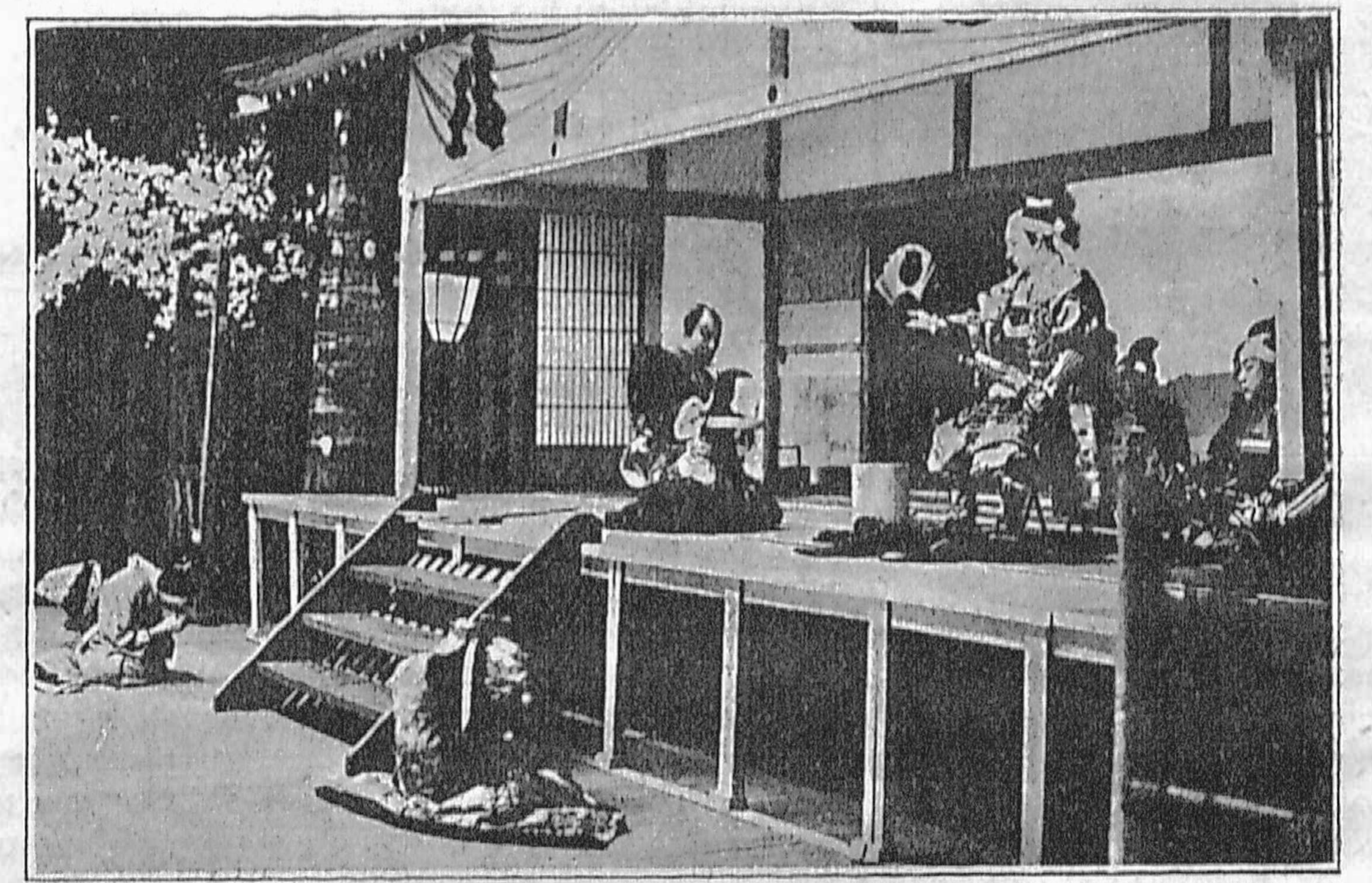
Культура японского танца настолько старинна, что, несмотря на отдельные отголоски глубокой древности, в нем почти уже невозможно проследить непосредственной связи с первоисточником всякой народной пляски, т. е. подражанием тому или иному трудовому процессу. Только воинственные танцы сохранили еще присущую древним пляскам изобразительность.

Японский танец ни в коем случае нельзя рассматривать просто как любопытную заморскую диковинку. Он представляет не только своеобразное, но и значительное художественное явление.

В. ИВИНГ



Сцена из историко-героической пьесы



Сцена из современной бытовой пьесы