



Эскиз декорации к „Сизугамори“

ПЬЕСА, АКТЕРЫ

Для первого своего спектакля в Москве театр «Кабуки» сыграл пьесу, являющуюся одной из основных в его историческом репертуаре—«47 верных». Это грандиозная эпопея, представляющая собой «картину психологии японского народа» той поры, когда



Окаро в пьесе „Чисунгура“

неизжитая феодальная эпоха диктовала правила поведения и составляла тот кодекс морали, нарушение строгих параграфов которого влекло за собой сложнейшую коллизию.

Но когда мы смотрим на все это глазами людей иной культуры и иной социальной морали, мы испытываем удивление, а затем—невольное—утомление. Это для нас умерло. Это нам кажется архаизмом, который нельзя оживить никаким и самым ухищренным мастерством. А между тем, именно в этой трагедии о самураях искусство театра «Кабуки» находит огромный материал для полного раскрытия всех особенностей своего блистательно-

го мастерства, которое все же мы находим холодным.

Мастерство же «Кабуки», конечно, блистательно. Его актеры не только изумительно ритмичны, ибо они абсолютно музыкальны, но и математически точны в применении тех скупых внешних приемов, с помощью которых они развертывают сложнейшие переживания.

Впрочем, не надо думать, что «переживание» или, точнее сказать, «сопереживание» чувств актера чувствам изображаемых ими лиц—составляет их непосредственную задачу. Они вовеся не раскрывают чувств, они их только играют.

Они играли их в «47 самураев»—лицами, каменно застывшими, на которых жили только глаза; руками, которые были выразительны пластичностью античных статуй; складками своих одеяний, шароварами, серыми и черными плащами и кимоно—изумительными по расцветке; вещами, которые отнюдь не были «реквизитом», а казались столь же трепетно впечатляющими, как вибрации человеческих голов.

Кинжалы и бритвы, зонтики и веера в почти жонглерских руках японских лицедеев—такие же действующие лица, как и сами актеры.

В конце концов, кажется, что первенствующее место в этом театре принадлежит ритму. Его прихотливым скачкам послушно повиновался актер на сцене, чутко улавливая указания в той мелодии музыкального аккомпанемента, который, окутывая весь спектакль, составляет его атмосферу.

Голос певца, ведущего музыкальный лейтмотив пьесы, властно врывается в игру актера. Актер прерывает свою реплику на полуслове—он передает ее окончание певцу. Актер снова вступает в свои права лишь тогда, когда будет подан ему знак мелодией «самисена» (гитара) или «цуцудуми» (барaban).

Условность этого театра не только в том, что зрители явственно

ГАСТРОЛИ ТЕАТРА „КАБУКИ“

«видят» потоки крови или слез—тогда, когда они «текут» только условно, но и в том, что все вообще аффекты и все эмоции показаны театрально.

Несколько судорожных движений головы, вздрагивающие мускулы щек—и иллюзия истерики была полностью достигнута Сётё,—этим великолепным исполнителем «театральной женщины». Ведь театр «Кабуки», не допуская актрису на свою сцену, мастерством актеров как бы преодолевает законы физиологии. Мужчины «Кабуки», изображающие женщину, женственны той театральной женственностью, в которой неизвестно, что ярче—тончайшая копия природы или изумительнейшая техника, победившая природу. Во всяком случае, когда Сётё изображал в балете-феерии «Танец змеи»—колдунью, в его дразнящих плясках был весь аромат того, что называлось «вечной женственностью».

Но я не знаю, что было убедительнее в замечательной сцене харакири, сыгранной актером Энсио: его глаза, в которых было столько печали в тот момент, когда весь в белом—и лицо у него белое фарфоровое,—он садится на белое полотнище, или трепетный жест его руки, трижды подносящей к горлу острие бритвы. Здесь бритва играла так же впечатляюще, как глаза.

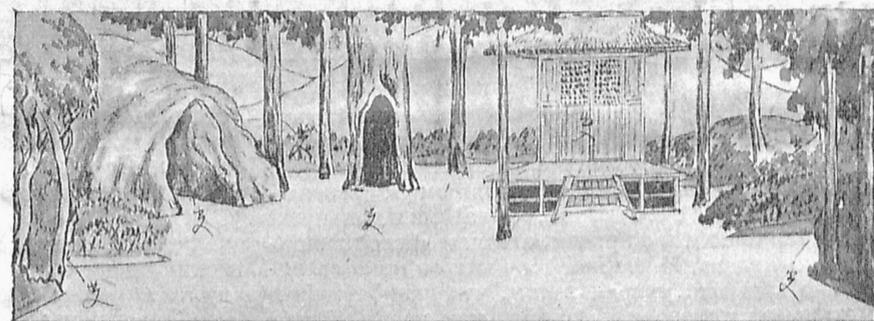
Знаменитый Садандзи, в этот первый спектакль исполнивший только отрывок роли, отрывок к тому же лишенный внешней эффектности,—поразил десятиминутной паузой, превращенной им в ми-

ко-патетический монолог. Он сыграл целую гамму ощущений, раскрывая их скупой-расчетливыми, математически-точными, ритмически-музыкальными движениями. И был один момент в этой—невозможной для европейского актера—паузе, когда впечатление холода, не покидавшее нас все время, на мгновение переключилось в впечатление большой человечности: Садандзи поцеловал окровавленный кинжал князя Энъя и, поцеловав, выпил капли крови, застывшие на лезвии.

Здесь «внутренняя игра»,—по терминологии японцев,—стала насыщаться тем содержанием, каким полнится игра европейских актеров, точнее сказать, актеров школы Станиславского. Но не потому ли это, что Садандзи, сам соприкоснувшийся с европейским репертуаром, вносит новый штрих в застывшее искусство традиционного «Кабуки»?

Ведь это традиционное,—веками слагавшееся искусство,—истоками своими имеет театр марионеток. И мы видели перед началом спектакля удивительную марионетку, «читавшую» пролог и сделанную до того искусно, что она до ужаса схоже пародировала человеческие движения. Вот прообраз театра, из которого вырос «Кабуки». Но не остается ли он его живой сущностью и по сегодняшнему дню?

Европейскому актеру есть чему поучиться в театре «Кабуки». Но европейский актер воспользуется у него лишь приемами чисто техническими. Ведь на наш—европейский—взгляд это театр, утратив-



Эскиз декорации к „Даш Мали“

ший теплоту человеческой трепетности.

Впрочем, японцам не до наших «сантиментальностей». Основная цель их великолепного театра «Кабуки» в том, чтобы создать блистательное зрелище, исполненное с той безукоризненной ясностью, с какой работает замечательная машина, в своей четкой ритмичности не нуждающаяся ни в какой «душешности».

А европейский театр,—и наш советский в особенности—ищет средств выразить и раскрыть живого человека. Только понятие о живом человеке на сцене у нас совсем другое. В Японии он может быть показан и в традиционной, как японская история—древней марионетке. Нам этого мало.

ЮР. СОБОЛЕВ

ТАНЕЦ, ОФОРМЛЕНИЕ

В японском балете еще живы корни, соединяющие сценический танец с первобытными плясками заклинательного характера.

Правда, большинство танцев Итикава Сётё, исполняющего роль танцовщицы Ханако в «Женщине-змее», является просто вставками, не имеющими прямого отношения к сюжету балета и преследующими единственную цель—дать артисту предлог выказать свое высокое мастерство.

Задолго до развязки вы чувствуете что-то зловещее в извилистых движениях его тела, особенно шеи и рук. Здесь нет точного подражания повадке змеи, какое можно встретить в наших европейских «танцах змей», но ни один исполнитель не смог бы произвести такое впечатление змеи, дать такой странно раздвоенный образ, как Итикава Сётё.

Групповые мужские танцы артистов «Кабуки» построены на строгой симметрии, количество танцевальных движений, как в мужском, так и в женском танце невелико. Все дело в изяществе и чистоте исполнения. Важное место в театре

«Кабуки» занимает музыка. Например, пьеса «Чисунгура» (47 верных) целиком построена на музыке. Все действие в сущности является красочной иллюстрацией к словам певца. Он рассказывает содержание, дает характеристики действующих лиц, а порою даже берет на себя часть словесного материала



Сётё в „Женщине-змее“

актера. Актер в таких случаях прерывает свою реплику и переходит к пантомиме.

Такое же значение имеют декорации и костюмы. Их цвет меняется в зависимости от хода действия. Подбор красок как бы выражает настроение персонажей. Их сочетания утонченно-изысканны: тусклый, темно-зеленый сочетается с коричневым, блекло-синий с серо-стальным, черный с фиолетовым. Кажется, будто видишь ожившими те великолепные гравюры, которые сейчас можно найти только переписывая старинные сочинения, повествующие о Японии времени сиогунов.

В. ИВИНГ



Садандзи и Сётё