

Созерцание "невывразимого"

Театр Но на Чеховском фестивале

Чеховский фестиваль в последние свои дни даровал два ярких впечатления, которые мгновенно породнились, воссоединились в памяти и позволяют теперь заявить, что не только "Восток – дело тонкое", но и Запад – тонкое в ничуть не меньшей степени.

И потому, ведя сейчас речь о спектакле "Кагэкиё" театра Но, куда более древнего, чем Малый театр, где он был показан, нельзя не упомянуть о "Прекрасной мельничихе" в постановке Кристофа Марталера (цорихский "Шауспильхаус"). Обе эти работы не просто отменно совершенны и уже тем поют гимн Театру (у Марталера так и вправду поют, да и в Но хор из восьми человек не бездействует), но тождественны по самой своей сути, ибо текстом данного гимна в обоих случаях становится все, что таковым обычно не является, – надсловное пространство, включающее в себя молчание, паузы, гласности, музыку, звуки... Само слово здесь оказывается разлитым на некие фонетические составные, помещенное в рапидный (всобщее замедление) контекст, слово тоже стреноживает привычный свой бег к аудитории.

Персонажи театра Но существуют исключительно в неземном измерении, где рапид – норма, а любое отклонение от него – мельтешение и суета. Вот почему так важно здесь откровение Кагэкиё: "Нет места в трех мирах, кругом одно лишь небо. Кому задать вопрос? Откуда ждать ответ?" На самом деле он не задает вопросы и не ждет ответов, он убежден в сказанном. А "три мира", о которых он ведет речь, – это "три кита" на которых, по мнению Н.И.Конрада, держится эстетика ёкёку (пьес театра Но): сентиментализм, гиперболитичность, иллюзорность; это мир страстей, мир желаний, глубоко погруженный в буддийскую нирвану. Уже одно только ожидание Кагэкиё, растянувшееся на добрых две трети спектакля трупы Ногакуза, придает его действию статус исключительного.

В театре Но, самом старом, самом стильном и изысканном японском театре, совершенство, некогда коллективным усилием достигнутое, стало нормой на века вперед и поныне является единственным пропуском к зрителю. В театре Но либо играют предельно хорошо, либо не играют вовсе.

Сама программа знакомства фестивальной публики с японским театром оказалась выстроеной так, что от совсем новых его образов (современный театр Тадаши Судзуки) и старых (Кабуки) нас постепенно вернули к древним его истокам. Это, кстати, соответствует композиции пьесы "Кагэкиё", в которой действие тоже развивается от конца к началу. Как и положено, она состоит из пяти частей (пять – вообще излюбленное в буддизме число): 1) путешествие дочери Кагэкиё в дальнюю провинцию Хюга, 2) сцена у шалаша слепого воина, где отец не признает себя, 3) сцена на дороге с поселянном, 4) новая сцена у шалаша, где поселянин провоцирует отца на признание,

5) сцена с вышедшим из шалаша Кагэкиё, где наконец все видят его и он предается воспоминаниям о славленном прошлом, неуклонно воодушевляясь при этом. Действие строится строго по музыкальным законам, развиваясь от *moderato* через *allegro* к *presto*.

Пьеса "Кагэкиё", показанная на фестивале, является становым хребтом театра Но, самой что ни на есть натуральной его школой. Автор пьесы легендарный Сэами (1364 – 1443) превратил "бродячий сюжет" о храбром воине, ослепившем себя после поражения в битве с противником, в потрясающую трагедию – потрясающую не фабульными хитросплетениями (фабула, напротив, предельно ясна и проста), а той "животной энергией", которую сейчас весьма небезуспешно ищет Тадаши Судзуки, а когда-то она уже существовала в недрах буддизма и так называемого "Бусидо" ("Пути воина"). Мировоззрение военного дворянства, бывшего у власти в древней Японии в конце XII и начале XIII веков, было исключительно религиозным. Н.И.Конрад относил религиозное переживание к наивысшей доступной сознанию реальности. Нас же в данном случае более всего интересует следующее его наблюдение, являющееся ключом к спектаклю театра Но: "Основное положение познания для самураев тех времен выражалось скорее всего в формуле 'не в ы р а з и м о г о'. Истинная действительность, истинное бытие как таковое, раскрывается не в размышлении, не в поведении, но в созерцании "невывразимого".

Спектакль "Кагэкиё" и есть идеальный образец этого созерцания. Зрителю, не готовому отдать всего себя во власть созерцания, любования "невывразимым", увы, нечего делать на этом представлении.

"Чтобы видеть ход вещей на свете, не надо глаз. Смотри ушами" – такой мудрый совет дал, как известно, один старик другому – страдающий в степи изгнанник Лир ослепленному по воле духа его дочерей Глостеру. Лир, Глостер и вышеупомянутый Кагэкиё – не действующие лица одной трагедии, но люди одной трагической судьбы, каждому из которых выпало пройти свой "путь воина". Нетрудно обнаружить и сходное ситуационное положение героев обеих пьес, японской и английской, тоже имеющих своих литературных предшественников.

В случае с "Кагэкиё" к совету Лира "смотреть ушами" хотелось бы прибавить и необходимость "слушать глазами", без чего созерцание "невывразимого" попросту невозможно. В триединстве слова-музыки-движения последнее как раз и выступает резонатором накапливаемой внутренней энергии: сдерживая ее натиск, тормозя ее, замедленное движение лишь усиливает внутреннее давление – и напряжение нарастает до состояния едва ли не буквального взрыва. Как ни приземленно это звучит, но все действительно решает актерская техника.



Сцена из спектакля "Кагэкиё"

Выступающий от имени Кагэкиё старейший артист театра Но и, что не менее важно, прямой потомок его прадеда, вышеупомянутого Сэами, мастер Хидео Кандзэ не перевоплощается в героя, а погружается в него, идентифицируется с ним, сам вслед за ним проходит уже собственный "путь воина" – страдает, можно сказать, за двоих.

Сценическое поведение Кагэкиё таково, что буквально на наших глазах совершается чудо его мифологизации: из простого смертного он превращается в эпическое существо, внешне продолжающее напоминать человека, но уже куда более высшее и значительное. Хотя на самом деле, казалось бы, происходит простейшее: из шалаша после долгого-долгого ожидания появляется наконец немощный отшельник, произносит длинный монолог, притопнув ногой, поворачивается и взмахивает руками – а вы десятки минут не можете оторвать от этого глаз. Вас поражает при этом совершенство голо-соединения – от самых низких, утробных, животных, звериных рыков до самых высоких, пронзающих наска-воз звуков. Да еще прибавьте сюда хор, который в иные моменты не подменяет героя, но выступает от его имени – "умножает" его; и музыкантов – флейтиста с двумя барабани-ками, играющими на *цудзума* и время от времени издающими особые воз-гласы для усиления напряжения или смены ритма. Процесс накопления эпической энергии происходит в "Ка-гэкиё" медленно, но с нарастающей мощью – и с той же примерно скоро-стью энергия постепенно начинает перетекать в зал, заставляя сидя-щих в нем, подчиняя их себе, но не подавляя при этом, а лишь вовлекая в равноправное пользование от-крытым медитативным источни-ком. Может показаться парадоксом тот факт, что созерцание – тоже ра-бота тела и души, куда более интен-сивная, чем привычное активное восприятие, ибо требует от человека предельной концентрации и сосре-доточенности, предельных усилий все-го его организма. Созерцание – мо-мент публичного погружения в знае-

мое, процесс детального обживания подтекста, и оттого оно гораздо ближе к катарсису.

Как Тикамацу, автора "Самоубийства влюбленных на острове Небесных Сетей", считают японским Шекспиром, так в Сэами предпочитают видеть японского Вагнера. То, что в пьесе Сэами "Кагэкиё" заложен вагнеровский размах, видно по спектаклю, показанному на фестивале.

Казалось бы, при таком "Кагэкиё" с его Вагнером куда "Прекрасной мельничихе" с ее Шубертом?

Сентиментализм театра Но и меланхолия театра Марталера – не корни одного дерева, но произросли они, кажется, все же на одной почве. На почве замедленного, медитативного театра, театра сдержанной, очужденной красоты. Хронически заторможенные персонажи Марталера имеют, кстати, и прямых своих родственников – в кино, в фильмах другого талантливого европейца Йоса Стеллинга, сплошь населенных подобными же существами.

Известному своими "божественными длиннотами" и склонностями к медитативному ладу минималисту Шуберту наверняка ни в каком сне не приснилось бы то, что увидел и услышал в его романтическом вокальном цикле о прекрасной мельничихе режиссер Марталер. Но именно в его спектакле расхожая формула "Жизнь есть сон" обретает столь реальные очертания, что уже самому хочется как можно дольше оставаться в сладостном плену этого спектакля-сна, испытывая умиротворенное блаженство. Марталер, сам того не подозревая, щедро одарил нас вторым сеансом созерцания "невидимого", проложив свою "дорогу цветов" к древнему театру Но. Героика истории и романтика обыденности не воссоединились, но удивительным образом совпали на какой-то труднодостижимой художественной высоте. Наконец-то Восток и Запад слились в дружеских объятиях...

Виктор ГУЛЬЧЕНКО
Фото Михаила ГУТЕРМАНА

Культура, 2003, 17-23 июля, с.5