

ТЕАТР МАЛЕНЬКОГО ОСТРОВА

С. ОБРАЗЦОВ

Реализм и условность в искусстве — не противоположные понятия и вовсе не исключают друг друга. Прежде всего потому, что всякое произведение искусства, в том числе и абсолютно реалистическое, всегда условно.

Мы говорим о реализме полотен Леонардо да Винчи, Рубенса, Александра Иванова, Левитана или Архипова, хотя и пространство, и объем изображены ими на плоскости. Что и является основной условностью живописи, равно относящейся и к реалистическим полотнам Босха, Шагала или Кандинского.

Мы говорим о реалистических образах опер Мусоргского, хотя в жизни никто из нас или наших знакомых не разговаривает пенем.

Поразительна своей правдой, своей реалистичностью Джульетта — Уланова, хотя на протяжении нескольких часов все мысли и эмоции она выражает только пластикой тела и не произносит ни одного слова.

Но чтобы выраженный условным языком искусства образ стал правдой, необходимо, чтобы воспринимавший знал условие, на котором данное произведение искусства построено, знал абсолютно и непререкаемо, как аксиому, как знает всякий говорящий на каком-либо языке слова этого языка, воспринимая условное сочетание гласных и согласных как понятие, а не как сумму звуков.

Человек, никогда не слышавший оперы, никогда не выдавший балета, должен пройти сквозь определенный период знакомства с этими видами искусства, в течение которого произойдет процесс перехода незнаемой условности в знаемую, в аксиомную, как бы безусловную, и только с этого момента восприятие оперы или балета может стать полным, а наслаждение — полноценным.

Об этом ни в коем случае нельзя забывать, когда мы встречаемся с произведениями искусства разных эпох или разных народов. Хотя в языке искусства есть много элементов и общечеловеческих, и вневременных, мы не имеем права считать этот язык единым для всех времен и народов во всех его выражениях. Для того чтобы проникнуть в произведение искусства, отдаленное от нас временем или пространством, необходимо прежде всего понять его язык, то есть ту сумму условий, на которых оно построено. Человеческому, даже очень музыкальному, привыкшему с детства к семизвуковой гамме, не сразу понятна песня, построенная на гамме пятизвучной, именно потому, что это другое музыкальное условие.

Вот почему, когда некоторые из моих знакомых, смотревших спектакли китайской музыкальной драмы, говорили мне, что по сравнению с европейскими театрами спектакли эти несравненно более условны, меня такая оценка всегда сердила, вне зависимости от того, считал ли данный человек эту условность достоинством или недостатком.

Я был в Китае, видел спектакли традиционного китайского театра в обстоятельствах, когда в зрительном зале сидели простые крестьяне, и понимал, что для них такое представление нисколько не более условно, чем для любого из нас опера «Евгений Онегин» или чеховский «Вишневый сад».

Дело просто в том, что культура восточного театра — китайского, японского, индонезийского — на протяжении тысячелетий развивалась абсолютно независимо от развития европейского театра, и именно в силу этого язык традиционного театра этих стран абсолютно непохож на театральные языки Европы.

Они одинаково условны, но условности у них разные.

Ведь только в десятилетиях двадцатого века возникли в Китае и Японии театры европейского типа, с пьесами, сперва переводными, а затем и отечественными. До этого времени все театры этих стран играли по законам, которые ничем не похожи на законы европейского театра, ни в драматургии, ни в изображении пространства и времени, ни в пластике, ни в методах ведения диалогов и монологов, ни в музыкальном сопровождении, ни в оформлении сцены.

Советские зрители совсем недавно имели счастливую возможность видеть великолепное мастерство традиционного театра музыкальной драмы, две его классические формы — Шаосинскую и Пекинскую. Они были поражены акробатикой военных сражений, игрой актеров с несуществующими предметами, удивительными по своему характеру гримами.

Все, буквально все было удивительным и новым для подавляющего большинства зрителей. И удивление всегда предшествовало восхищению. Следом за китайской музыкальной драмой в Советский Союз приехал китайский театр кукол. И опять зрители увидели нечто совершенно новое, отличное от тех привычных представлений о кукольном театре, которые они имели до этого.

И вот три недели тому назад на здании Московского театра эстрады появилась большая рекламная надпись:

«Гастроли Японского кукольного театра «Авадзи».

Москвичи прочли эту рекламу и сейчас же раскупили билеты на все дни гастролей. А мой домашний телефон стал трещать каждую минуту, так как мои знакомые непременно хотели узнать, правильно ли они сделали, купив билеты, и действительно ли это так интересно.

Я отвечал, что они поступили правильно и что интересно будет очень.

18 апреля состоялся первый спектакль, и снова удивление зрителей предшествовало восхищению, и снова перед ними раскрылось искусство, законы которого оказались абсолютно новыми.

Но для того, чтобы понять и получить полное наслаждение и от мастерства кукловодов, и от всей композиционной структуры спектакля, необходимо прежде

всего мысленно отказать от многих привычных условностей европейского театра и принять

непривычные условности народного кукольного театра Японии. Рассказывая о спектакле театра «Авадзи», я постараюсь, насколько позволяют мне размеры газетной статьи, перечислить и объяснить не только те особые выразительные средства, с помощью которых эти спектакли созданы, но и те обстоятельства, при которых народная традиция эти средства выработала и отточила до степени абсолютного совершенства. И начать надо с названия — Авадзи.

Авадзи — это маленький остров. один из многочисленных островов японского архипелага. Крестьяне этого острова сеют рис и ловят рыбу.

Почему же именем острова назван театр? Да потому, что, в-первых, он существует на этом острове больше четырехсот лет и, во-вторых, потому, что актеры этого театра — крестьяне, простые крестьяне, которые не только играют спектакли, но и возделывают рисовые поля.

Что же, значит, это театр не профессиональный, а любительский, самодеятельный? Нет, это не так. Сам факт четырехсотлетнего су-

да большой, так как чувства, присущие героям театра «Авадзи», большие, героические, доходящие до подлинно трагических.

Движения эти могут быть быстрыми, резкими, крупными, могут быть медленными, очень короткими и подробными, но ни в том, ни в другом случае они не теряют ни пластики, ни эмоции.

Небольшая пьеса «Клятва на мосту Годзио», которую сыграл театр в день открытия гастролей, фактически представляет собой сцену поединка между богатырем-разбойником и знатым, но очень смелым юношей Усывакамару. Быстрые и ловкие фехтовальные движения, падения, прыжки, повороты разработаны с точностью балетной пантомимы и ни на секунду не выходят за пределы музыкального темпа и ритма. В этом поединке есть элементы и комические, так как построен он на встрече силы с ловкостью. Побеждает ловкость, тем самым дискредитируя слепую силу.

Но в другой пьесе — «Сражение на берегу моря Суманоура», так же построенной на поединке, уже нет никаких элементов комических. Это созданная народом ис-

царевичу и даже бабе-яге.

Так произошло и с лисицей-оборотнем. В той маленькой сцене-пантомиме «Лисица и дровосек», которую я видел в Китае, лисица, превратившаяся в девушку, сделала счастливым бедного дровосека и вышла за него замуж.

В пьесе, которую сыграл театр «Авадзи», лисица злая, но все ее поведение комическое. Правда, у нее девять хвостов и золотая шерсть, но это вовсе не мешает ей ловить в этих хвостах блох, чесать лапой свой бок или щелкать зубами на надоедливых мух.

А сами превращения лисицы построены как дивертисмент, и мы удивляемся не только тому, как быстро лисица превращается в женщину, но еще и тому, как мгновенно главный актер, одетый в ярко-красный халат, оказывается одетым в такой же сверкающий халат, но уже белоснежный.

Я сказал, что главный актер удивлял зрителей сменой своего костюма, и тем самым получилось, что я противоречу самому себе, так как в начале моего описания игры кукол утверждал, что зрители с какого-то момента вообще не замечают актеров-кукловодов и смотрят только на движение кукол.

И в то же время тут нет противоречия. Потому что ведь кукловоды-то все-таки видны. Они не мешают смотреть и о них не думаешь, но они существуют, как контрапункт в музыке, и в том случае, когда это нужно, мелодия второго плана может выйти вперед и снова уйти, и стать снова только сопровождением.

В этом контрапункте действия в театре «Авадзи» участвует еще и третий элемент: музыканты и певцы.

Я уже говорил о них, но сейчас нужно сказать подробнее, чтобы яснее стало то удивительное — удивление во всем предшествовало, — то особое значение, какое музыканты-певцы имеют в этой народной форме японского театра.

Актеры-кукловоды не говорят за куклу ни единого слова. А в то же время у героев большие монологи и диалоги и очень часто речитативы и арии. Кто же в таком случае говорит и поет? Говорят и поют за героев музыканты, сидящие тут же сбоку сцены. Их видно. Они одеты в красивые одежды, купитры с их нотами-ролями не менее красивы, чем костюмы и большие щипковые инструменты «сямисены», по звуку напоминающие банджо.

Музыканты, они же певцы и актеры, не просто читают тексты ролей: они полностью играют эти роли. Играют только их речевую часть, и тем не менее все переживания героев отражены на лицах исполнителей в их мимике.

Но музыканты-актеры не только играют роли, говорят и поют слова, принадлежащие героям. Они еще ведут повествование и поют о том, что было или что будет с данным героем, о том, что он чувствует или думает.

Присутствие авторского повествовательного текста в восточном традиционном театре в китайской и японской драматургии — это обязательный компонент всякого или почти всякого спектакля, но в традиции японского кукольного театра этот драматургический прием выражен наиболее полно.

Для нас этот повествовательный авторский текст кажется неожиданным, так как европейская драматургия нового времени совсем не пользовалась повествованием, а к концу девятнадцатого века из драматических тем исчез даже последний рудимент повествования — монолог. Он остался только в опере в виде арий. В драме же словесное действие развивалось только в форме диалога.

И все-таки мы могли бы меньше удивляться повествовательному сопровождению восточных традиционных драм и повествовательным монологам, если бы вспомнили, что древняя драматургия Европы пользовалась повествованиями и представителем всезнающего автора в древнегреческом театре был хор. Да кроме того, надо напомнить еще и то, что, начиная с первых десятилетий двадцатого века, авторское повествование, авторское вмешательство в действие, вновь возродилось и в пьесах Шоу, и Брехта, и в чудесной инсценировке «Воскресения» во МХАТ, где Толстой получил возможность говорить о героях сам, а не бросать их на произвол диалогов. И в только что поставленной Завадским пьесе Вирты «Дали дальние», и в ставящейся сейчас нашими театрами пьесе Когоута «Такая любовь», где Судья является фактическим представителем автора.

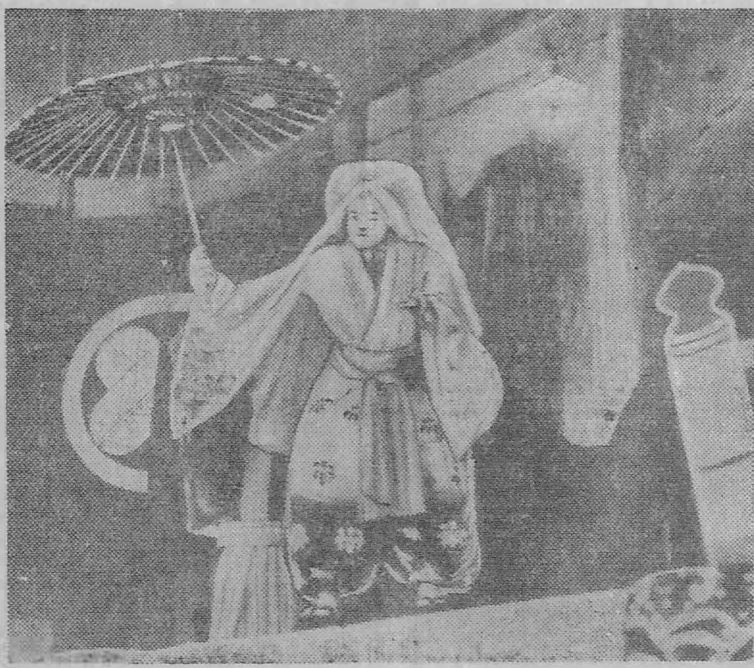
Таким образом, мы не должны удивляться повествовательному тексту певца-музыканта в «Авадзи», но, конечно, тот факт, что этот прием традиционен, сам по себе очень интересен.

Вот я и рассказал о тех основных выразительных средствах, на которых построены спектакли театра «Авадзи». Остается сказать только о том, что основным традиционным репертуаром этого театра являются пьесы, написанные в шестнадцатом-восемнадцатом веке, но сюжеты этих пьес, как правило, более древние, так как заимствованы из народных легенд, рожденных либо историческими событиями, либо религиозными поверьями, многие из которых пришли из Китая вместе с буддизмом и конфуцианством.

Но каковы бы ни были эти сюжеты, они прошли сквозь удивительную лабораторию изустного народного творчества и тем самым отражают дух народа, его сердце.

А вот это-то и есть самое прекрасное в спектаклях театра «Авадзи».

И прекрасен сам факт гастролей этого театра у нас. Потому что это еще и еще расширяет дорогу дружбы между нашими народами. А разве есть что-либо прекраснее этой дороги!



Персонаж спектакля «Авадзи».

ществования театра говорит о том, что это вполне профессиональный организм. Так играть куклами, как это делают актеры театра «Авадзи», не может человек, не изучивший всех законов кукловодства, а изучить их нельзя ни за месяц, ни за год. Для этого нужны многие годы. Ведь в репертуаре театра больше двухсот пьес, из которых постоянно играет около пятидесяти.

Знать пятьдесят ролей — это не шутка, но приобрести эти знания тем более трудно, что каждая роль играется не одним кукловодом, а тремя одновременно, а текст роли поется или говорится четвертым актером. Четыре человека, спаянные в каждой доле секунды жизнью куклы на сцене, создают единый пластический и голосовой образ. А ведь кукла действует не одна: их бывает одновременно и две, и три, и четыре, и больше, и спектакли длятся иногда три, четыре, шесть и даже восемь часов.

Актер, в репертуаре которого пятьдесят огромных ролей, не может называться любителем. Да он таким и не является. Это в полном смысле слова народный актер, как народными актерами были наши русские петрушечники, ходившие когда-то со своей ширмой по городским дворам и ярмаркам.

Актер театра «Авадзи» — крестьянин, который в определенные периоды года, свободные от полевых работ, вполне профессионально играет в кукольном театре. Играет так, как еще в детстве научил его старый опытный актер, и чаще всего учителем был его отец, который принял эстафету народного мастерства от деда, а тот от прадеда.

Тот факт, что одну куклу ведут сразу три кукловода, сам по себе не являлся бы чем-то удивительным, так как в практике европейских кукольных театров такие случаи бывают, но удивительным и неожиданным для большинства из тех, кто пришел на спектакль театра «Авадзи», оказалось то, что все эти три актера не «крыты» от зрителей. Они находятся тут же, рядом с куклой. Главный актер иногда бывает одет в яркий халат, а два других в черных балахонах и черных капюшонах, скрывающих их лица. Но даже в тех случаях, когда в черные одеты все три актера, это вовсе не значит, что они не видны. Нет, это только некоторый условный знак, как бы говорящий: «Не обращайтесь на нас внимания! Смотрите не на нас, а на куклу. Она играет, а не мы!» И действительно, через некоторое время вы настолько привыкаете к этому новому для вас условию, что перестаете замечать кукловодов, перестаете думать о них. Ваше внимание целиком отдано кукле.

Она большая. Три четверти человеческого роста. Ее движения пластичны и удивительно эмоциональны. У нее открывается и закрывается рот. У нее подвижные глаза, брови и даже пальцы рук. И все ее движения поразительно своей пластичностью и какой-то особой, внутренней эмоцией.

Главный актер, стоящий сзади куклы, ведет ее голову и правую руку. Два помощника ведут — один левую руку, другой — ноги. Движения куклы, ее пластическая эмоция складываются из трех движений — эмоций кукловодов. Целое всегда больше частей. И кажется, будто кукла живет самостоятельной жизнью, что не чужая, а ее собственная воля вызывает ее движения. Кукла как бы вырывается из рук кукловодов.

торическая легенда-трагедия. Поединок равен. Бьются два врага, командиры двух сражающихся армий. Молодой — Тайрано Ацумори и старый — Кумагай Наозанэ. Побеждает старик, но он так поражен смелостью и благородством юноши и его сходством со своим сыном, что решает не убивать Ацумори.

К сожалению, решение это нельзя выполнить. За сражением следил начальник Наозанэ — самурай Хираяма, и он требует, чтобы Наозанэ убил того, кого уже считает не врагом, а другом. Чтобы спасти друга своего отца, сын Наозанэ предлагает, чтобы тот убил его вместо Ацумори. И отец убивает сына.

И хотя эта пьеса по своим внешним признакам — и тут, и там поединок — похожа на предыдущую, все движения кукол, вся их пластика были подчинены совсем другим эмоциям, были трагедийны в каждой доле секунды.

В день премьеры театр «Авадзи» сыграл еще одну трагедию — «Песнь паломницы».

Это встреча матери, волею судьбы вынужденной скрываться, и дочери, которая разыскивает свою мать. Встреча эта не приносит облегчения, так как мать не может признаться дочери в том, что она, а дочь, которая выплакала на коленях у доброй женщины все свое горе, снова идет на дальнейшие поиски, хотя теперь они уже безнадежны.

Когда я говорил о движениях кукол, не только широких и стремительных, как в сценах сражений, но маленьких, коротких, подробных, я имел в виду вот эту пьесу, сюжет которой невольно напоминает нам пьесу Островского «Без вины виноватые».

Удивительны своей точностью, правдой, подробности были движения и матери, и дочери. Тот, кто видел эту пьесу, вряд ли забудет, с каким мастерством кукла-мать шила одежду, как изображала она взвешивание нитки в иголку, завязывание узелка на нитке, стежки. Как перевязывала девочка тесемки обуви на своих ногах, как поправляла сбившиеся волосы на голове, как вытирала слезы, как двигались кисти ее рук, ее гибкие пальцы.

Это была бытовая пьеса, бытовая трагедия, но и она вся была подчинена ритму и музыке, вся разработана до степени хореографической пантомимы.

Четвертая пьеса, сыгранная в день премьеры, — «Лисица с семью лицами». Такое название было напечатано в программе.

Переводы названий — дело трудное. Вероятно, было бы лучше перевести «Семиликана лисица» или «Семь превращений лисицы». Образ лисицы-оборотня, вероятно, пришел в японский фольклор из фольклора китайского. Недаром в японской легенде говорится, что эта девятихвостая золотая лисица сперва жила в Индии, потом в Китае и отсюда убежала в Японию. Я видел в китайском традиционном театре маленькие пьесы с лисицей-оборотнем. Как это часто бывает, некоторые созданные религиозным верованием злые духи и оборотни за сотни лет странствования из легенды в легенду теряют свои злые характеристики и становятся иногда просто смешными, иногда добрыми. А иногда в одних легендах живут себе злые начала, а в других — прямо противоположные и делают людям добро. Так бывает и в русских народных сказках, когда речь идет о лешем, домовом, сером волке, помогающем Ивану-