

БОЛЬШАЯ ПРАВДА

В Москве сейчас гастролитрует Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы. Через некоторое время спектакли этого коллектива увидят в Ленинграде, Киеве, Минске, Таллине, Риге, Вильнюсе. Примечательна и богатая, прямо-таки щедрая программа гастролей, где указано семнадцать названий отдельных сцен и больших спектаклей. И прежде китайские актеры гастролитровали в Советском Союзе, но впервые так широко представлено у нас театральное искусство братского народа.

Для нашего зрителя здесь многое необычно. Необычное начинается уже с первых слов афиши, с обложки программы, где написано: «Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы». Не всем известно, что китайский традиционный театр насчитывает много разновидностей, в течение многих веков формировавшихся на огромных пространствах страны. Одна из них зародилась и развивалась в Пекине и потому называется пекинской, или столичной, музыкальной драмой.

В традиционном театре много необычных приемов и деталей постановки. Это естественно — они наслаивались веками, и немало символических обозначений и условных приемов, как будто далеких теперь от жизни народа, донес до наших дней традиционный театр. Условно многое: грим, каждая краска которого имеет свое значение (совершенно белым бывает лицо у человека злого и несправедливого, белые круги около глаз означают хитрость, большое белое пятно вокруг носа — глупость, красный нос — доброго человека, зеленое лицо — честного и т. п.), костюмы (император одет в халат только желтого или оранжевого цвета), движения и тембр голоса артистов (злодей говорит в более низком регистре, чем положительный герой). Условно мимика и жесты, бутафория, обозначение места и образа действия. Небольшая палка с навешанными на ней пучками ниток

означает коня, и артист, быстро проходящий по сцене с этой палкой, скачет. Актеры часто поют, иногда говорят просто, иногда — нараспев, причем в мужских ролях низкие ноты чередуются с пронзительным фальцетом. Очень часто актеры вообще молчат: идет пантомима. Но они обязательно действуют: все представление проходит в непрерывающемся, подчас неуловимом движении событий и человеческих чувств, подчиненных опять-таки условностям разнообразных сценических ритмов. Эти ритмы акцентируются почти неумолкающим оркестром, в котором широко представлены ударные инструменты.

Так что же, скажет читатель, — это условное, оторванное от жизни искусство, абсолютно чуждое принципам реализма? Нет, утверждать так было бы глубоким заблуждением.

Что вас больше всего привлекает в искусстве — мелкое правдоподобие, натуралистическое копирование жизни или правда в главном, большие идеи, истина глубоких чувств и переживаний? Последнее вы найдете в спектаклях Шанхайского театра. В китайском традиционном театре условны многие формальные моменты постановки — оболочка сценического произведения. Но ее разрывает большая правда запечатленной в спектакле жизни.

В статье, опубликованной в газете «Советская культура», С. Образцов, побывавший в Китае, убедительно показал, откуда идут условные приемы пекинской музыкальной драмы: они в традициях китайского искусства, рождены народным творчеством, жили и живут на площади, в уличном балагане и оттуда пришли на подмостки сцены. В Китае эти условности считаются само собой разумеющимися и совершенно не отвлекают зрителя, не мешают ему смотреть спектакль. Но и для некитайского зрителя это искусство понятно.

Бережно отнеслись Народное правительство и Коммунистическая партия Китая к богатому наследию классического китайского театра. В марте 1951 года в Пекине был создан Центральный театральный научно-исследовательский институт, директором которого с самого начала был назначен выдающийся китайский актер Мэй Лань-фан. Любовно сохраняя традиционные мотивы, их богатство и красоту, институт вместе со всеми деятелями театра пересмотрел традиционный репертуар и отбросил все наносное и реакционное. Народные легенды были восстановлены во всей их целомудренной и прекрасной простоте, в их высокой идейности и большой правдивости содержания.

Спектакль «В горах Яньданшань» был бы набором акробатических прыжков и ему бы место на цирковой арене или в спортивном зале, если бы он не был... спектаклем. Происходит великое чудо, преобразование, которое может дать только искусство: на сцене без конца прыгают и кувыркаются люди, а зритель это воспринимает совсем в другом «измерении». Он видит смертельный бой и, замирая, следит за его ходом. Хочет он только одного: чтобы войско полководца Хэ Тянь-луна, высланное на подавление восстания, было наконец разбито, чтобы победа досталась борцам против тирании императора. Подобное происходит и на спектаклях «Саньчаоу», «Похищение чудесной травы», «У стен Сычжоу», «Подстреленный гусь». В каждом из них решаются судьбы, идет решительная борьба за торжество добра и справедливости. Именно это высокое содержание составляет живую душу представления, без которого оно оставило бы зрителя холодным созерцателем блестящего циркового мастерства.

В репертуаре театра есть другая группа спектаклей, где отсутствует акробатика, внешне действие менее выражено и действующие лица характеризуются через диалоги и вокальные или речевые монологи. Это такие спектакли, как «Месть рыбака», «Возвращение полководца Хань Синя» и другие. Человеку, не владеющему китайским языком, развитие сюжета кажется несколько замедленным, и приходится только удивляться искусству, с каким умеют китайские актеры держать в напряжении зрительный зал. В спектаклях «Месть рыбака» и «Возвращение полководца Хань Синя» всеобщее признание получил руководитель гастролей, выдающийся китайский актер Чжоу Синь-фан.

В первом названном спектакле Чжоу Синь-фан играет старого рыбака Сяо Энь, которого помещик жестоко наказывает сорока палочными ударами за то, что он не смог уплатить налог. Полный гнева и возмущения, Сяо Энь вместе с дочерью переправляется через реку, пробирается в дом помещика и убивает тирана. Во втором спектакле Чжоу Синь-фан предстает в облике мудрого и доброго Сяо Хэ — первого министра при дворе Лю Бана, возглавившего борьбу угнетенного народа против Циньской династии.

В искусстве Чжоу Синь-фана покоряют гармоничность и его всеобъемлющий талант. Он в совершенстве владеет голосом — пением и сценической речью его пластика безупречна, а разнообразие сценических ритмов (что так важно в традиционном театре) кажется неисче-

паемым. Чжоу Синь-фан — актер колоссального темперамента. Но в его ролях эмоция никогда не пережестовляется через край, над всем господствует мера, тот мудрый расчет и гармония, которыми всегда отмечено большое искусство.

Из того, что театр успел показать, несколько особняком стоят два спектакля — «Опьянение Ян Гуй-фэй» и «Нефритовый браслет». И не столько потому, что эти пьесы выпадают из традиционного репертуара, сколько в результате того своеобразия, которое придала им



Сцена из спектакля «Месть рыбака». Справа: Сяо Энь — Чжоу Синь-фан. Фото А. ГЛАДШТЕИНА.

своим искусством актриса Ли Юй-жу. Актриса переводит представление в камерный план, в ее игре нет ничего резкого, все мягко, лирично, интимно. И зритель, оставаясь как бы наедине с глубокими психологическими переживаниями героини Ли Юй-жу, тянется к сцене, стремится отчетливее проследить действие...

Император не пришел на встречу со своей наложницей Ян Гуй-фэй, обманул. Ян Гуй-фэй знает, почему: он удалился в Западный дворец с другой наложницей. Злоба и ревность овладевают ее сердцем, и в тоскливом одиночестве она пьет вино. Опьяневшую, ее уводят слуги.

Вот и весь сюжет. Но актриса создает здесь целую поэму о страданиях отвергнутой любви, разыгрывает бесконечную гамму тончайших человеческих переживаний, и все это исключительно тонко и правдиво, без единого фальшивого звука. И тем больше восторг зрителя, что актриса почти не помогает себе речью, спектакль идет как пантомима, и единственный «инструмент», на котором актриса играет, — ее лицо, мимика.

«Нефритовый браслет» — представление другого плана. Здесь в основу положен бытовой сюжет: объяснение в любви между простой девушкой Сунь Юй-цзяо и молодым человеком по имени Фу Пэн. Сколько нежности и юмора, обаяния и акварельной тонкости в образе, который создает здесь Ли Юй-жу! Действие снова идет почти исключительно как пантомима, причем все время с несуществующими предметами: нет иглы, которой вышивает девушка, нет кур, которых она выгоняет на двор, и корма, который Сунь Юй-цзяо дает им, нет дверей и порога дома и т. д. Но все действия совершаются с такой поразительной правдой и непринужденностью, что отсутствие каких-либо предметов только возмещает актерское искусство, а следовательно, и усиливает эстетическое наслаждение зрителя. Конечно, это результат многотрудного изучения жизни, преобразенной в большую сценическую правду.

Трудно рассказать о всех выдающихся мастерах китайского театра, и не только потому, что их искусство совершенно и в больших и в маленьких ролях. Сегодня вы смотрели Хуана Чжэн-чуня в образе нежного юноши Фу Пэна, влюбленного в Сунь Юй-цзяо («Нефритовый браслет»), а завтра вы его увидите в комической роли глупого евнуха Пэй Ли-ши («Опьянение Ян Гуй-фэй»). А когда вы восхищаетесь великолепным перевоплощением актера Сунь Чжэн-яна в смешную тетушку Лю, только по программе вы сможете установить, что он играет и старого дровосека в «Возвращении полководца Хань Синя» и злобного слугу помещика в «Мести рыбака».

Мастерство китайских актеров безгранично, кажется, они умеют все. Конечно, здесь дело не только в талантливости народа, известно, что за этим стоят многие и многие годы огромного труда, ученья и творческой самодисциплины. Но шанхайский коллектив убедил нас, что мастерство традиционного театра не самоудовлетворительно: оно помогает театру поднимать большие темы народных сказаний и легенд, рассказывать о великой борьбе правды и добра против всего темного и злого. И в этой борьбе в театре, как и в жизни, всегда побеждают справедливость, мудрость и правда народа.

В. СЕЧИН.