

ТЕАТР КИТАЙСКОГО НАРОДА

8 ноября в Москве начались гастроли Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы. Первые выступления китайских гостей привлекли живейшее внимание общественности столицы. На спектакле присутствовали товарищи Г. М. Маленков, В. М. Молотов, Н. С. Хрущев, посол Китайской Народной Республики в СССР Лю Сяо, министр культуры СССР Н. А. Михайлов, заместитель министра иностранных дел СССР Н. Т. Федоренко, заведующий Дальневосточным отделом МИД СССР И. Ф. Курдюков, главы ряда посольств, аккредитованные в Москве.

Представления Шанхайского театра пекинской музыкальной драмы прошли с большим успехом.

Когда четыре года тому назад дальневосточный экспресс отошел от перрона московского вокзала и я, положив на верхнюю полку ширму с куклами и поставив в ноги чемодан, стал смотреть в окно, глаза мои видели, как мелькают знакомые подмосковные станции, а мысли далеко обогнали не только Лосиноостровскую и Мытишки, но и Свердловск, Омск, Новосибирск. Мысли мои были в Китае, там, куда все нас, советских актеров, музыкантов, танцовщиков, певцов, безудержный паровоз.

Мысли мои развигивали Великую Китайскую Стену, мутные воды Желтой реки, стекающие в плодородные долины, утесы китайских гор, крутой храм Небеса и мистическую паоду, опирающуюся на вершины скал, в парке Шэньчжоу; Стену Драконов в Запретном Городе, каменные мифических львов, стережущих дороги древних могил, — одним словом, все то, что я знал по репродукциям в книгах и альбомах и что мне предстояло увидеть вживую.

Мысли мои были в зрительном зале китайского театра, и я представлял себе стройную, колеблющуюся, как тростник, красавицу Ян Гуй-фэй, созданную великим актером Китая Май Лань-фаном.

Через девять дней мы были в Пекине, а затем в Шанхае, Кантоне, Сиане, Ухане, Нанкине, Шэньяне, до многих, очень многих городов Китая.

Каждые два, три, четыре дня — новые города, отдаленные друг от друга часами летного пути и многими сотнями километров зеленых полей, желтых песков, плодородных гор.

Каждый проведенный в Китае день был огромным, потому что вмещал в себе столько, сколько иногда не вмещает и месяц жизни. Перед нами возникала великая страна, которую нельзя представить себе ни в каком альбоме и репродукции. Одна из самых древних и самых молодых стран мира. И это не два разных Китая, а единый, монолитный. Представляет себе высеченную из камня многоступенчатую статую гиганта, такую большую, что голова его касается облаков. И представляю себе, что в груди этого гранитного колосса вложено сердце, что тело его наполнилось кровью, что глаза его раскрылись и, выпрыгнув слезу, он пошел Это Китай. Сегодняшний Китай.

Конечно, за шестьдесят дней, какими бы большими они ни были, нельзя увидеть всего, что произошло и происходит в Китае, но бинение его сердца я слышал, в сверкающие глаза его глядел, уверенно, спокойную поступь его видел. Не желая было не увидеть, ведь каждый шаг нагонял десятки, а то и сотни лет.

Я видел стальные ленты новых железных дорог, километровые тоннели, пробитые в горах, и мосты, перекинутые через пропасти. Я видел, как строятся фабрики, заводы, плотины. Я видел, как рядом с черным буфалом, тянущим деревянную соху, вышел на поле трактор. Я видел только что открывшиеся школы, в которых днем учились дети, а вечером их отцы и матери, и школ таких было тысячи, а учеников десятки миллионов. Я видел только что построенные больницы, амбулатории, детские дома, детские ясли. Я видел семьи, впервые за сотни лет переселившиеся из джонгов, в которых жили их отцы, деды и прадеды, в дома, стоящие на сухой земле.

Поэтому в статье, посвященной китайскому театру, я рассказываю о железных дорогах и фабриках, о больницах и школах нового Китая? Да потому, что и читатель, и зритель, смотрящий спектакли китайского театра, должен помнить, — и это очень важно, — что какими бы древними ни были традиции китайского театра, каковой бы эпохой ни относились сюжеты его пьес, носителями и приносителями пьес являются современные театры: его смотрят, его знают и любят те самые сегодняшние крестьяне и рабочие, что осваивают тракторы, строят плотины и мосты, учатся в школах, работают на фабриках и заводах.

Я не знаю, есть ли на свете страна, в которой театр был бы больше любим народом, чем в Китае, и есть ли на свете страна, в которой он занимал бы большее общественное место. Но для того, чтобы понять значение китайского театра, надо знать о нем больше, чем знали мы до сих пор.

В разных европейских странах довольно много книг, посвященных китайской живописи, скульптуре, архитектуре. Вне зависимости от текста, сами репродукции рассказывают читателю достаточно полно и точно о пластическом искусстве Китая, но по репродукциям картин и фотографий трудно понять искусство театра, да и то, что было не только театром, но и искусством театра, на европейских языках мало, а те, что есть, в большинстве своем и неполны, и неточны. Их авторы, как правило, наслаивали на великое искусство китайского театра свои собственные, чаще всего десакральные ощущения и домыслы. Даже терминология, которую применяло большинство европейских авторов по отношению к китайскому театру, была не только неточной, но иногда просто сбивала с толку читателя, вызывая в его представлении совершенно неверные ассоциации.

Проникла эта терминология и в наш театральный лексикон. — Вы счастливец! — сказал мне

один из провожавших нас московских коллег. — Вы будете в Пекине. Увидите настоящую лексиконную классическую оперу!

После первого же спектакля китайского театра в Пекине я вспомнил эту фразу и понял, что в ней надо было заменить все слова, либо придать им совсем другой смысл. Оказалось, что для того, чтобы увидеть пекинскую классическую оперу, не обязательно быть в Пекине. Ее можно смотреть и в Шанхае, и в Нанкине, и в Шэньяне. И не потому, что в любом из этих городов пекинский театр может быть на гастролях. Нет, слово «пекинский» в применении к театру обозначает вовсе не то, что данный театр пришел из Пекина, а то, что форма спектакля, который он играет, принадлежит к «пекинской», или, как ее чаще называют, к «столичной» традиционной театральной форме.

Слово «опера» оказалось тоже мало подходящим, а вернее, совсем даже не подходящим потому, что для каждого из нас, как и для немца, француза, англичанина или итальянца, слово «опера» определяет такой вид театра, в котором актеры разговаривают пением, в котором только пение служит средством словесного общения. В китайском же традиционном театре нет ни одного спектакля, в котором было бы только пение. В каждом или почти в каждом есть и обычный разговор, и специальная ритмизованная речь, и пантомима, и условный изобразительный жест, а существуют также спектакли, в которых актеры совсем не поют и даже не говорят и действие основано только на пантомиме.

Поэтому в это время нет ни одного спектакля, в котором не было бы музыки. Правда, бывает иногда, когда музыка эта лишена мелодии и спектакль идет только под равнообразные ритмы ударных инструментов, но музыкальное сопровождение в том или ином виде всегда присутствует. Следовательно, единственный термин, который более или менее определяет характер китайского традиционного театра, — это музыкальная драма. Сами китайцы никогда своего театра оперой не называют, так же как они не употребляют и термина «классический» и термина «классическое» качество, иногда понятие древности. Вот почему и нельзя только пекинскую форму в Китае называть классической. Ведь очень многим другим театральным формам тоже нельзя отказывать ни в качестве, ни в древности. Существуют театральные формы гораздо более древние, чем столичная пекинская. Нет, я думаю, что наиболее правильным термином в данном случае было бы слово «традиционный». Именно это слово определяет не только пекинскую форму, но и все остальные, и объясняет наличие всех выразительных элементов китайской музыкальной драмы.

Под словом «традиционный» я вовсе не понимаю что-то застывшее, мертвое. Традиция, настоящая живая традиция — это застывшие поколения. Народный театр не может не быть традиционным, а китайская музыкальная драма — это прежде всего народный театр. Самое количество театральные коллективы традиционного китайского театра уже говорят об этом. Их больше двух тысяч. А актеры, играющие в традиционном китайском театре, больше трехсот тысяч.

Народом же рождены и виртуозные танцы, акробатические приемы, на которых построены сцены сражений. Виртуозность эта — результат многолетней учебы. — Ни один актер не может сыграть роль Царя обезьян Сунь У-куня, если учиться акробатике мастерству, в которое акробатика входит составной частью, он не начал с восьми-десятилетнего возраста. Поучиться акробатами, не могут сыграть «Встречу в темноте» и актеры, играющие «Саньчаоку». И если безусловны для китайских зрителей и акробатика сражений, и действия с несуществующими предметами, и переходы от пения к интонационно-ритмизованной речи или бессловесной пантомиме, то совершенно так же безусловны для них и сложный рисунок грима на лицах многих героев, и их костюмы, которые тем, кто впервые встретился с китайским театром, кажутся условными, то есть попросту нездравыми.

Китайский традиционный театр возник и развивался в операционных условиях, отличных от возникновения и развития европейского театра. И если его выразительные средства рождены народными зрелищами, то его репертуар совершенно так же рожден народными песнями и легендами. Вы можете сейчас услышать в Китае песню про то, как героическая женщина прошла десять тысяч ли в поисках своего мужа, угнанного в рабство на строительные работы Великой Китайской Стены, как плакала она, придя к этой стене, и как разрушились камни и обнаружилась кость ее мужа. И вы можете увидеть в театре спектакль об этой же героической женщине, Дочери Манов и Даннов.

Вы можете услышать песню о крестьянских повстанцах, народных героях, народных мстителях, легендарных богатырях лесных заводей, и вы можете увидеть несколько пьес про этих героев. Вы можете услышать песни и легенды о Царе обезьян

бы не возражать, если бы многие, как это иногда бывает, не противопоставляли понятию «условный» понятие «реалистический». Такое противопоставление заставляет думать, будто китайский театр не является театром реалистическим, а это утверждение будет совсем не верным. Всякое искусство условно, всякий театр условен, в том числе, конечно, и китайский традиционный театр. Но он вовсе не более условен, чем наш европейский классический балет или опера.

Многие элементы китайского театра кажутся нам непонятными только потому, что мы не знаем, в чем именно состоит условность данных элементов.

Всякая условность в искусстве — это уговор между создателем произведения и тем, кто его воспринимает. Только в том случае произведение искусства и может быть по-настоящему воспринято, если уговор прочтен, если условие принято воспринимающим.

Все то, что нам кажется условным в китайском театре абсолютно реалистично для любого китайского зрителя. Уговор между китайским зрителем и традиционным театром существует сотни лет. Каждый крестьянин сам в своих народных зрелищных играх пользуется всеми теми элементами, которые являются выразитель-

ными средствами китайского театра: и пением, и пантомимой, и жестом, обозначающим то или иное действие. Если в руке у китайского актера находится палочка, то ни у одного из зрителей китайского театра нет никаких сомнений в том, что актер этот изображает всадника на лошади. И если он эту палочку отдал своему слуге, а слуга, помахивая палочкой, и как бы держа левой рукой под уздцы несуществующую лошадь, отошел в сторону, каждый китайский зритель знает, что герой спешился и что он может вновь сесть на лошадь, если возьмет из рук своего слуги палочку.

Действия с воображаемыми предметами, введенные Константином Сергеевичем Станиславским как обязательные упражнения всех обучающихся искусству актера, являются в китайском традиционном театре обычным изобразительным приемом. Целиком на этом приеме построена удивительная по своей композиционной строгости комическая пьеса «Осенняя река», в которой основной конфликтный сюжет разворачивается вокруг несуществующей, но тем не менее абсолютно реально ощущимой лодки, несуществующего колышка и веревки, у которой вы даже ощущаете длину, хотя веревка эта изображена только действиями актера. Только этот удивительный уговор между зрителем и театром, рожденный законами народного зрелища, позволяет разнородные зрелищные пьесы «Саньчаоку», где актеры поведением своим создают впечатление абсолютной темноты в комнате харчевни, хотя сцена освещена.

Народом же рождены и виртуозные танцы, акробатические приемы, на которых построены сцены сражений. Виртуозность эта — результат многолетней учебы. — Ни один актер не может сыграть роль Царя обезьян Сунь У-куня, если учиться акробатике мастерству, в которое акробатика входит составной частью, он не начал с восьми-десятилетнего возраста. Поучиться акробатами, не могут сыграть «Встречу в темноте» и актеры, играющие «Саньчаоку». И если безусловны для китайских зрителей и акробатика сражений, и действия с несуществующими предметами, и переходы от пения к интонационно-ритмизованной речи или бессловесной пантомиме, то совершенно так же безусловны для них и сложный рисунок грима на лицах многих героев, и их костюмы, которые тем, кто впервые встретился с китайским театром, кажутся условными, то есть попросту нездравыми.

Китайский традиционный театр возник и развивался в операционных условиях, отличных от возникновения и развития европейского театра. И если его выразительные средства рождены народными зрелищами, то его репертуар совершенно так же рожден народными песнями и легендами. Вы можете сейчас услышать в Китае песню про то, как героическая женщина прошла десять тысяч ли в поисках своего мужа, угнанного в рабство на строительные работы Великой Китайской Стены, как плакала она, придя к этой стене, и как разрушились камни и обнаружилась кость ее мужа. И вы можете увидеть в театре спектакль об этой же героической женщине, Дочери Манов и Даннов.

Вы можете услышать песню о крестьянских повстанцах, народных героях, народных мстителях, легендарных богатырях лесных заводей, и вы можете увидеть несколько пьес про этих героев. Вы можете услышать песни и легенды о Царе обезьян

поколения в поколение, приобретенная в покое, приобретаемая в борьбе, приобретаемая в законченную и завершающую форму, часто изменяя и развитие сюжета, и характеристику героев. У большинства традиционных пьес в том виде, в каком они играют на сцене китайского театра, нет авторов; их автор — традиция, то есть народ.

Очень интересно проследить за процессом создания театрального образа на протяжении столетий. Легенда о Белой Змее была когда-то создана монахами. В этой легенде Белая Змея — оборотень, злая женщина, убивающая и пожирающая людей, — встретила с юношей и родила от него ребенка. Небо вмешалось, разоблачив оборотня, отняло ребенка и мужа, затоило Змею в Башню Лыфына. Сюжет, который разворачивается на сцене театра в музыкальной драме «Сказание о Белой Змее», сохранен почти полностью, но абсолютно изменился смысл этого сюжета, его основная тема, потому что уже много столетий тому назад народные сказители, а затем театр изменили характеристику образа Белой Змеи. Женщина в древнем Китае была угнетена, и народ не мог не относиться сочувственно к женщине, у которой отняли ребенка и мужа, кем бы эта женщина ни была. И вот, оставшаяся оборотнем, Белая Змея и в народном театре оказалась вовсе не злой. Она не губит и не ест людей, а силой своего волшебства исцеляет их от болезней. Она любит юношу прекрасной и чистой любовью. Монахи монастыря Золотой Горы обманом отняли у нее мужа, и она пошла подлаживать ей Сына Воды против Сил Неба. Проклятый сражение. Белая Змея сама ведет бой, но она беременна, и в момент сражения у нее начинаются схватки. Бой проигран. Белая Змея заточена в башню. Финал пьесы сюжетно совпадает с финалом первой, чисто религиозной легенды, но смысл этого финала другой. Это уже не возмездие, не справедливое наказание, а трагедия женщины, борющейся за право любить и быть матерью. И народная легенда предостерегает, что тогда, когда китайская женщина распустила башню Лыфына и Белая Змея станет опять свободной и перестроит по своим мужем и сыном. Удивительно и прекрасно, что несколько лет тому назад Башня Лыфына рухнула.

На протяжении столетий Белая Змея сама борется за право женщины любить и быть любимой и побеждает вместе с победой китайского народа.

Очень интересен процесс рождения такого образа, как Царь обезьян Сунь У-кун. В седьмом веке нашей эры танский монах совершил путешествие в Индию за буддийскими книгами. Ученик этого монаха написал его биографию, придав путешествию характер подвижничества, наделив своего учителя свойствами святого чудотворца и противопоставив ему злые силы потустороннего мира.

Служ о путешествии монаха, да и отдельные его эпизоды стали легендами, и, естественно, вызвали в фантазии левцов-расказчиков образы народной мифологии.

Когда в шестнадцатом веке писатель У Чэн-энь написал знаменитый столбовый роман «Путешествие на Запад», он в сюжете романа основывался именно на этих рожденных народом легендах. И фактически героем путешествия оказался не монах, а один из его слугников, обезьяна Сунь У-кун, смелый и хитрый Царь обезьян племени.

Но интересно не только это, а и внутренняя трансформация об-

разы Сунь У-куня на протяжении этих девяти веков. В первоначальных вариантах изложения сюжета Сунь У-кун — персонаж отщепенский. С ним борются небесные императоры, генералы, министры, небесные воины, оплечающие собой силы добра. Симпатии авторов на их стороне, а не на стороне кощунствующего, анархического оборотня.

Но естественные симпатии народных сказителей не могли быть на стороне врагов Сунь У-куна. Почти полная аналогия иерархии с иерархией земной, небесно императорской с императором, реально существующим, небесным генералом, министром, чиновником, феодалом с генералами, министрами, чиновниками, помещиками земными сделала врагов Сунь У-куна настолько похожими на тех, кого каждый крестьянин считал своими угнетателями, что от легенды к легенде существование Сунь У-куня и каждому акту его неподчинения, его бунту, его борьбе все увеличивается и увеличивается.

В «Путешествии на Запад» Сунь У-кун уже настоящий герой. Его бунт буквально все представляет и небесного, и подземного царства. Он разоблачитель и фальшивый святой, и феодальной власти, и поэтому один из самых

любимых персонажей традиционного театра.

Образ этот создавался народом в течение нескольких веков, но основные его черты складывались во времена Сунской династии, то есть в период крестьянских восстаний, и в столетия, непосредственно следовавшие за этим периодом. По-видимому, именно этим и объясняется основная тематическая направленность легенды о Сунь У-куне: бунт, неподчинение власти. Даже тот факт, что Царь обезьян живет в горах, в «пещере водопада», вероятно не случаен. Ведь в лесных горах около большого озера жили и крестьянские повстанцы — те самые все время герои, легенды о которых создали роман «Речные заводы».

Но все то, о чем я до сих пор говорил, относится ко всем видам и формам традиционной китайской музыкальной драмы.

Чем же отличаются эти виды и формы и почему одну из форм надо называть пекинской или столичной, другую — шанхайской, третью — сычуаньской и как может получиться, что таких различных форм очень много?

Описать все отличительные их признаки в газетной статье невозможно, но объяснить причины и основной характер различий между отдельными формами китайской музыкальной драмы необходимо.

Китай — огромная страна. Многие города и провинции отдалены друг от друга сотнями, а то и тысячами километров. Хорошо, если эти сотни километров волею пути по рекам, но ведь часто это почти непроходимые горы и пустыни. А даже построенные в конце девятнадцатого века несколько железных дорог не сильно изменили дело. Слишком мало их было для такой большой страны, так как разветвленной сети шоссе-ных дорог не существовало.

Крестьяне провинций крайнего севера и крайнего юга, так же, как и провинции запада и востока, на протяжении столетий фактически не имели общения друг с другом и поэтому сохраняли различные, только данным провинциям принадлежавшие наречия, свои мелодии, свои ритмы, танцы, свои музыкальные инструменты.

Так как традиционный китайский театр — это театр прежде всего народный, то один и те же сюжеты в различных провинциях игрались не только на различных диалектах, но и на мотивах и ритмах, характерных для народных мелодий и ритмов данной провинции. Запрещенный текст пьес не был. Он передавался по наследству от одного поколения актеров к другому, на протяжении веков развивались сюжеты в каждой провинции, видоизменялись, и пьесы, имеющие одинаковые названия, описывающие темы и одинаковые сюжеты, в различных провинциях отличались друг от друга не только диалектами, мелодиями и ритмами, но и вариантами развития сюжета. Вот почему в существующем традиционном театре и существует такое множество названий, которые чаще всего связаны с названием той провинции, основной ведущим инструментом, характерным для театральной музыки данной провинции.

Совсем недавно в Советском Союзе гастролировал Шанхайский театр Шанхайской музыкальной драмы.

Мы слушали мелодии и ритмы юга, мы слушали певучий южный диалект, мы видели удивительно

по мастерству перевоплощения исполнители мужских ролей женщины, так как по традиции шанхайской формы группа театра состояла только из актрис.

Сейчас из того же Шанхая к нам приехал театр Пекинской музыкальной драмы. Он привнес большой репертуар. Советские зрители увидят пьесу «Бой на горе», сюжет которой относится к двенадцатому веку нашей эры, и пьесу «В горах Яньданшань», отражающую героическую борьбу повстанцев сельского века. Они увидят и бытовую драму «Пятнадцать тысяч монет», и Царя обезьян Сунь У-куна в пьесе «Пальмовый веер», и Белую Змею в пьесе «Похищение чудесной травы». Они увидят и комическую пьесу «Осенняя река», в которой занято всего два исполнителя, и массовое акробатическое сражение в пьесе «Саньчаоку». Они увидят «Саньчаоку», в которой действие происходит в воображаемой темноте, и сложную по сюжету трагедию «Четыре чиновника».

Они услышат пекинский диалект и пекинские народные мелодии, в пьесе «Нефритовый браслет» одну из женских ролей будет играть мужчина, что допускают традиции столичной музыкальной драмы.

Семнадцать различных пьес увидят советские зрители, и уже одно это является большим театральным и общественным событием. Ведь каждая пьеса, каждый спектакль, каждый исполнитель несет в себе огромную, удивительную по своей прочности и красоте многоступенчатую культуру народа, сумевшую сохранить живыми великие традиции своего театрального искусства.

Эту статью я начал писать утром, а вечером был на первом спектакле Шанхайского театра, и вот, вернувшись домой, вновь сел за стол, чтобы рассказать о том, что играли наши гости в свой первый вечер.

Спектакль прошел замечательно, с настоящим подъемом, торжественно. Зал был переполнен, и аплодисменты сопровождали не только финалы каждой сцены, но восмичасов то и дело во время действия.

В этот вечер театр показал четыре пьесы. Первой шла историческая пьеса «В горах Яньданшань». Ее сюжетом является ряд последовательных сражений между повстанцами и войсками императора. Каждое из этих сражений представляет собой удивительную по своей разработке и мастерству акробатическую пантомиму, в состав которой входят и жонглирование мечами и пиками, то есть тот сценический прием, который в традиционном китайском театре называется «искусством летающего оружия».

Я сидел и за действием, развивающимся на сцене, и за зрительными, многие из которых впервые видел китайский театр. Никто из тех, кто был впереди меня или сбоку, не сидел откинувшись на спинку своего бархатного кресла. Каждый, буквально всем корпусом наклонившись вперед, напряженными глазами следил за перипетиями боя, изредка отглядываясь на сцену, чтобы найти подтверждение и сочувствие своему изумлению. Аплодисменты, как веселые порывы ветра, перекатывались по зрительному залу, поднимаясь от партера к верхнему ярусам и падая с ярусов в партер.

Второй шла пьеса «Похищение чудесной травы». Это одна из эпизодов легенды о Белой Змее. Тот самый, в котором Белая Змея идет в горы к святому, старцу Нань-пэи, чтобы достать волшебную траву и спасти от смерти своего мужа. Центром этой пьесы является тоже сражение между Белой Змеей и учениками святого, аким, оленем, свежим ветром и ясным месяцем.

Казалось бы, что после нескольких только что показанных акробатических боев смотреть вторую пьесу, построенную на батальной акробатике, будет менее интересно. Но эта пьеса прошла с не меньшим, если не с большим успехом. И произошло это потому, что как бы виртуозно ни были приемы жонглирования и акробатики, они целиком подчинены теме; и герои пьесы никогда не теряют ощущения образа и действительных задач, то есть того, что Станиславский называл зерном роли и ее сквозным действием.

Белая Змея пришла на гору Куэньшань не для того, чтобы сражаться, а для того, чтобы спасти волшебного. Она делает все, что может, чтобы убедить слугу святого дать ей траву. Она вынуждена обмануть два своих сверхъестественных меча только потому, что слуги стали гнать ее, грозя пиками. Отража удар за ударом, Белая Змея продолжает повторять свою просьбу. Если бы не пришел святой, Белая Змея погибла бы в этом кровавом бою, но отпустил она не могла. Ведь от чудесной травы зависит жизнь любимого. Вот почему, не переставая удивляться акробатическому и жонглирому мастерству актрисы Чжан Май-цзюань, зритель все время видел перед собой нежную, удивительно трогательную женщину, светящуюся каким-то внутренним светом самоотверженной любви. И нельзя сказать, что было прекрасно: быстрые движения упрямое нетерпеливое движение тела, отражающего мечом, коленкой, ступней ноги вражеские титы с такой ловкостью, что, сделав несколько оборотов в воздухе, они возвращались в руки тех, кто их бросил, или же сверхъестественно точно в девичьем лице и нежность улыбки.

Когда перводвица вышла перед занавесом и объявила третью, исполняющуюся в первом отделении пьесу, я немного заволаговался. Хотелось, чтобы она прошла с таким же подъемом и успехом, но ведь это «Объяснение Ян Гуй-фэй!» В этой пьесе сестры

одной сцены, нет акробатических боев. Сюжет ее ничем не напряжен, так как состоит только в том, что императорская наложница, придя в беседу для встречи с императором и не найдя его там, с горя приказала слугам принести вина и выпил несколько чашек, опьянела. И болела, что сцена эта может показаться слишком длинной и недействительной, да, кроме того, ведь именно в «Ян Гуй-фэй» так прославился Май Лань-фан. Как-то справится с этой ролью молодая актриса Ли Юй-чжу!

Обяснение мое расценили очень скоро. Ли Юй-чжу оказалась актрисой, обладающей не только великолепным мастерством, но и очень большим и каким-то удивительно полным талантом. Может быть, в ее исполнении менее видна трагическая судьба императорской наложницы, но от этого образ, ею созданный, не стал менее и трогательнее. Как чудно старалась Ян Гуй-фэй возвратить себе, как обязательно должна она несуществующий цветок, а потом вспомнила о своем горе и бросила. Как обожглась она горячим вином! С какой шутливостью и одновременно с каким отчаянием пила она последние, окончательно опьянившие ее чаши! Как пьяна, как беспомощна и в то же время как несчастна была эта брошенная императором наложница!

В зале зажегся свет. Антракт. «Невероятное мастерство...» — сказал сидевший впереди, седой человек. «Ванцерфулл...» — сказал какой-то иностранец. А сидевшая на балконе розовощекая студентка китайских студентов счастливым улыбалась. Им было чем гордиться.

После антракта шла бытовая социальная драма «Местный рыбак», главную роль которой исполнил директор театра, один из крупнейших китайских актеров Чжоу Синь-фан.

Герой этой пьесы — старый рыбак, над которым издеваются слуги помещика. В финале пьесы рыбак и его дочь убивают помещика и бегут в горы Яньданшань, туда, где живут повстанцы, легендарные народные герои.

Как видите, сюжет достаточно напряженный и острый. Но для тех, кто сегодня впервые видел китайский традиционный театр, спектакль этот оказался интереснее не только своим содержанием и темой, но еще и тем, что все или почти все средства театральной выразительности, какие только существуют в китайской музыкальной драме, тут были применены полностью, начиная от грима и кончая действиями с несуществующими предметами. Лицо помещика было загримировано белым. По традиции это определяет человека очень злого и несправедливого. Лицо одного из друзей рыбака загримировано зеленым: это свидетельствует о его честности. На лице помещицкого слуги большое белое пятно. Это признак глупости. Несмотря на то, что в пьесе несколько раз менялось место действия, никакой смены декораций не происходило. Декорации отсутствовали, и это тоже является одним из традиционных приемов китайской музыкальной драмы, благодаря которому физическое действие может развиваться совсем особыми кодами, абсолютно невозможными в обычном театре. Несколько раз герои входили и выходили в несуществующие двери дома, тем самым оказываясь в комнате, то на улице. Мало этого. Если один из героев перепрыгивал порог, а другой нет, то по законам китайского театра они оказывались как бы разделенными невидимой стеной и действие развивалось параллельно и независимо друг от друга. Это увеличивало драматургическую напряженность, как увеличивается она в кино при чередующемся монтаже действий, происходящих в разных пространствах.

В сюжете пьесы большое место занимает лодка, хотя фактически лодки нет, а есть только два весла в руках героев. И тем не менее, зрители ясно ощущали и то, как покачивается эта лодка, и то, как девушка подняла парус, и то, как рыбак и его дочь, отчалив от берега, перешли реку и пристали к другому берегу. И ясно принимал зритель, что переправа совершалась ночью, когда плохо видны и сложные на берегу вещи, и колышек, к которому лодка привязана.

Естественно, что для большинства сидевших в зрительном зале, все эти театральные приемы были необычны и они обращали на них большее внимание, чем сидевшие в этом же зале китайцы, и естественно также, что мы, русские, понимали только основное развитие сюжета и не реагировали на слова, в то время как многие фразы слуг-комиков вызвали дружелюбный хохот всех, кто знал китайский язык, но эта реакция восприятия не помешала пьесе «Местный рыбак» иметь не меньший успех, чем имели его другие пьесы.

Долго, очень долго не расходившие зрители, аплодируя актерам, стоявшим на сцене среди огромных корзин с цветами в своих вышитых шелком сверхъестественных одеялах. Лица зрителей, уходящих со спектакля, были счастливые, потому что соприкосновение с подлинным народным искусством, с подлинным талантом и мастерством — это всегда большое счастье.

Уверен, я знаю, что и лица актеров, выходящих из театра на опустевшую улицу Пушкина, были тоже счастливые. Потому что видеть великим искусством своего народа и уметь так щедро, так великолепно дарить это — это тоже большое, очень большое счастье.



На снимках: слева — сцена из пьесы «В горах Яньданшань». Справа — сцена из пьесы «Местный рыбак»: старший сторохранитель — Лю Бинь-кунь, рыбак — Чжоу Синь-фан (справа).

Фото А. ТРОШИНА.