



Лю Бин-нунь в спектакле «Семья рыбака».

ЛЮБИТЕЛИ искусства хорошо помнят гастроль в Советском Союзе знаменитых китайских актеров — певцов Мэй Лань-фана и Чжоу Синь-фана, представивших на наших сценах лучшие образцы китайской музыкальной драмы, известной под названием пекинской оперы. Неповторимое артистическое мастерство, великая человечность их тонкого и яркого искусства, имеющего глубоко народные корни, производили неизгладимое впечатление.

С чувством гнева и возмущения узнали советские люди о разгроме, которому подверглась пекинская опера в процессе «культурной революции». Театральные труппы полностью разогнаны, выдающиеся артисты стали жертвами небывалой травли. Многие из них не выдержали и, подобно Чжоу Синь-фану, покончили жизнь самоубийством.

На языке цзаофаней это называется «сметать старую идеологию, старую культуру, старые нравы и обычаи эксплуататорских классов». На самом же деле это бессмысленный вандализм, не имеющий ничего общего с подлинной марксистской революционностью, для которой характерно уважение и культурным ценностям, являющимся достоинством и гордостью народа.

Сегодня мы продолжаем знакомить наших читателей с видами китайского искусства, которые стали жертвами «культурной революции».



Сцена из пьесы Лао Ше «Волшебный кораблик».

ПОПРАННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ

СТАРИННАЯ китайская притча рассказывает, что некогда в Китае знали певцу редкого дарования. Однажды, исполнив арию, певица удалась, а изумленные слушатели еще в течение трех дней слышали ее голос, вившийся вокруг строения...

Это короткое повествование говорит не только об удивительном мастерстве китайских оперных певцов, но и о тонком художественном вкусе слушателей, способных понять и оценить настоящий талант. Действительно, любовь китайцев к театральным зрелищам не знает себе равных в истории мирового театрального искусства. Эта любовь буквально пропитывала всю жизнь народа, снискавшего славу «самого театрального народа» в мире.

Китайский театр, сохранявшийся до последних лет, начинает складываться еще при Танской династии (VIII—X вв. нашей эры). Пение, танец, акробатическое и фехтовальное мастерство, соединенные сюжетом, образуют синтетическую театральную форму, подучившую название музыкальной драмы (сицзю).

Проходят долгие десятилетия, прежде чем в конце XVIII — начале XIX века складывается жанр пекинской музыкальной драмы. В ней как бы слились два огромных потока, издревле существовавших в китайском театральном искусстве — «изящное» придворное искусство и «смешанное» искусство местных театральных форм. Это способствовало популярности пекинской музыкальной драмы среди самой широкой публики.

ПЕКИНСКАЯ опера — искусство самобытное и сложное для восприятия непосвященного человека. Действительно, представим себе на пустой сцене обыкновенный стол. Но китайский зритель в зависимости от обстоятельств видит то императорский трон, то высокую гору. Герой взмахивает небольшой плеткой, и перед зрителем возникает всадник, несущийся на взмыленном скакуне. Так простые, порой неприметные детали преобразуются фантазией самого зрителя.

Этот отвлеченный, условный язык театра понятен не только просвещенной части публики, но и каждому зрителю из народа. Недаром этот театр назван традиционным. Из поколения в поколение передавалась эта традиция, учившая понимать театральный символ, жест, мимику, вводящая человека в безгранично богатый мир фантазии и воображения.

«Однажды я прогуливалась по парку в пригороде Пекина, весьма мало напоминающему наши парки: тропа, где-то расширяясь, а где-то почти исчезая, вилась от храма «Спящего Будды» вдоль горного ущелья. У поворота — груда камней: они лежали здесь будто случайно. Но китайцы объяснили мне, что на самом деле они положены человеком, чтобы создать у прохожих впечатление не то диковинного облака, не то

животного. Словом, для китайцев это был символ, вызывающий ассоциации с явлениями природы.

Развиваясь и усложняясь, ассоциации порождали и питали богатую театральную фантазию самих драматургов и театральных зрителей. Эта «театрализация» разных деталей окружающей жизни столь глубоко укоренилась в сознании китайского народа, что вынудить его теперь забыть о своем театре, воплотившем необычайную образность китайского мышления, было бы равносильным требованию не любить родную природу, отказаться от самого себя. И тем не менее его вынуждают сделать это.

КИТАЙСКИЙ зритель тянулся к театру не только потому, что он удовлетворял его эстетические потребности, но и потому, что в условиях массовой неграмотности театр служил для него едва ли не единственным источником знаний о литературе и истории страны.

Важную часть репертуара пекинской оперы составляют исторические пьесы, написанные по известным китайским романам: роману о крестьянском восстании XII века «Речные заводи» Ши Най-ая; героической эпопее XIV века Ло Гуань-чжуня «Троецарствие» и другим. Романы эпопее ставят исторические сюжеты не только для больших, иногда многосерийных пьес, но и для миниатюр — маленьких шедевров театрального искусства. Среди них — комедия-пантомима «На перекрестке трех дорог» по мотивам одного из эпизодов романа «Семья полководцев Ян». Остро подмеченные и воспроизведенные ситуации, изумительная пластика драматургического рисунка, тонко выведенная мораль делали эти пьесы прекрасным средством эстетического и этического воспитания людей.

Пекинская опера прославилась созданием неповторимых женских образов, ставших воплощением трагической любви и верности.

Эти вечные духовные человеческие ценности приобретали особую свежесть и актуальность в интерпретации наиболее талантливых актеров. Достаточно напомнить о работе Мэй Лань-фана над образом молодой женщины по имени Дун Фан-ши, героини пьесы «Радужный перевал», с которой советские зрители знакомы по гастрольям актера еще в 1935 году. Традиционный конфуцианский мотив — соблюдение верности супругу после его смерти — в трактовке Мэй Лань-фана уступает место образу чистой любви женщины, впервые познавшей глубину настоящего чувства.

ПРИНИМАЯ в наследство от своих предшественников основные актерские амплуа и определенные образительные движения, пекинская музыкальная драма оставила далеко позади все местные формы театра по тонкости их разработки и филигранной манере испол-

нения. Известные в истории китайского театра четыре главных амплуа: герой — шэн, героиня — дань, «раскрашенное лицо» — цзин, комик — чоу в столбичной драме образуют стройную систему суб-амплуа.

Зрителью вовсе не нужно гадать, что за персонаж появился на сцене, какому амплуа он соответствует, потому что спектакль для него — это говорящая книга, понятная каждому.

Вот на сцене нарядная женщина, которая движется стремительно, едва касаясь земли, но вместе с тем плавно и ритмично. Вдруг она застыла на месте, заведя приближение вражеского войска. Она без промедления вступает в поединок, искусно фехтуя, поражая противника пикой. Каждому хорошо известно, что так фехтовать может только представительница амплуа женщины-воина. И зритель радостно приветствует свою популярную героиню, красавицу Му Гуй-ин, которой, по театральной традиции, нет равных в ратном деле.

А вот другая героиня, из пьесы «Пионовая беседа», совсем не похожая на отважную Му Гуй-ин. Она тиха и скромна, втайне мечтает о встрече с прекрасным юношей, которому отдаст свое сердце. Но, увы, ее мечты сбываются только во сне, который навеивает весенний аромат пионовой беседки. И зритель безошибочно угадывает представительницу еще одного амплуа — цингя, «женщины в синих одеждах». Героини этого амплуа изображали скромных и достойных женщин, которые воплощали идеальные по представлениям того времени черты женского характера.

Разностороннее творческое дарование Мэй Лань-фана позволило ему совершить подлинную реформу актерского мастерства и трактовки традиционных амплуа. Казалось бы, реформа началась с чисто внешних приемов, но это было не совсем так. Амплуа цингя особенно отчетливо носило отпечаток бесправного положения женщины, освященного конфуцианской моралью. Большая свобода выразительных средств позволяла артисту создать образ живого человека, приоткрыть его внутренний мир, спрятанный под маской традиционного этикета.

Условность сценического мастерства актеров в значительной степени объяснялась эпическим характером самой драматургии. Быстрая смена действия, большая протяженность во времени, отдаленность одного места события от другого заставляли актера отходить от воспроизведения реальной обстановки в мизансценах. Кроме того, танец и акробатика — непрезренные элементы спектакля — требовали свободного сценического пространства. Поэтому китайский актер издавна стремился к минимуму бутатургии и реквизита, учился заменять реалии своей фантазией.

НЕОБЫЧАЙНОЕ сценическое мастерство китайского театра давно привлекало к себе внимание новаторов европейской сцены. В двадцатые-тридцатые годы его серьезно изучает Б. Брехт, который находит в китайской музыкальной драме много связанного его режиссерским поиском, его теории эпического театра. После знакомства с творчеством Мэй Лань-фана Б. Брехт обогащает свои наблюдения в известной статье «Эффект отчуждения в китайском сценическом искусстве». Увлекаясь идеей «эффекта отчуждения», Б. Брехт приходит к выводу, что китайский актер с его условной манерой игры как

бы отмежевывается от персонажа, которого он изображает...

Между тем в китайской теории актерского мастерства и вокального искусства можно встретить обратные замечания. «Все звуки рождаются в сердце человека, — говорит Сюй Да-чунь, автор XVIII века. — Тот, кому предстоит петь, должен прежде всего выбрать позу и занять положение, подражая характеру, настроению и облику своего персонажа, словно тот сам произносит слова. Только тогда воплощаемый образ приблизится к правде, а сердца слушателей испытают чудесное блаженство».

Для Сюй Да-чуна важно, чтобы исполнение было проникновенным, способным заставить зрителей поверить в сценическую правду происходящего, переживать вместе с ним, а не отвлеченно созерцать игру актера.

Мэй Лань-фан глубоко понял и оценил значение идей К. С. Станиславского, к трудам которого он неоднократно обращался. Его понимание актерского мастерства связано с перевоплощением, с тонким проникновением в духовный мир человека, для чего, как говорил он, актер «должен почувствовать себя героиней, которую он играет, забыть, что он — актер, как бы слиться с образом...». Ощущение глубокой веры в то, что изображал Мэй Лань-фан, оставалось у каждого, кто хоть однажды видел актера на сцене. В его игре нет недомолвок, которые можно отнести за счет театральной условности. Напротив, каждый условный жест подкреплен зоркостью жизненных наблюдений, прочно «привязан» к психологии действия. Мэй Лань-фан вспоминает, как долго и мучительно искал он мотивировку традиционного движения «спящая рыба». И однажды совершенно случайно, наклонившись к красивым цветам, он вдруг понял, что его героиня, вы полная этот прием, нюхает цветы...

Идеи «подтекста», «сверхзадачи» мы находим у великих актеров пекинской оперы Ма Лян-ляна и Чжоу Синь-фана.

ТАК ПРОИСХОДИЛО взаимобогащение, казалось бы, столь различных театральных систем. Традиционный театр с его драматургией и непревзойденным актерским мастерством — неисчерпаемый источник для современного китайского театра.

Но сегодня этот источник заглох, он забит мусором «культурной революции». В 1964 году мне довелось познакомиться со многими пьесами «современного» китайского репертуара. И каждый раз, когда на сцене вместо полноценных театральных героев появлялись этикие бодрячки, которые мыслят и говорят готовыми штампами, я с болью отмечала, как на глазах исчезает умная мысль, большое чувство — самое дорогое в искусстве.

Да, китайский театр должен развиваться, щедро впитывая все новое и бережно сохраняя свое самобытное «я». «Я твердо убежден, что китайский актер... создаст совершенно новый стиль игры. Однако это отнюдь не означает, что китайскому актеру необходимо при этом утратить свою оригинальность. Напротив, лишь непрерывная органическая связь китайского актера с классическим прошлым позволит ему создать нечто такое, что послужит развитию всечеловеческого искусства...» — писал академик В. М. Алексеев, глубокий знаток и поклонник китайского театра.

Хочется верить, что так будет, что прекрасное традиционное китайское искусство возродится.
С. СЕРОВА.