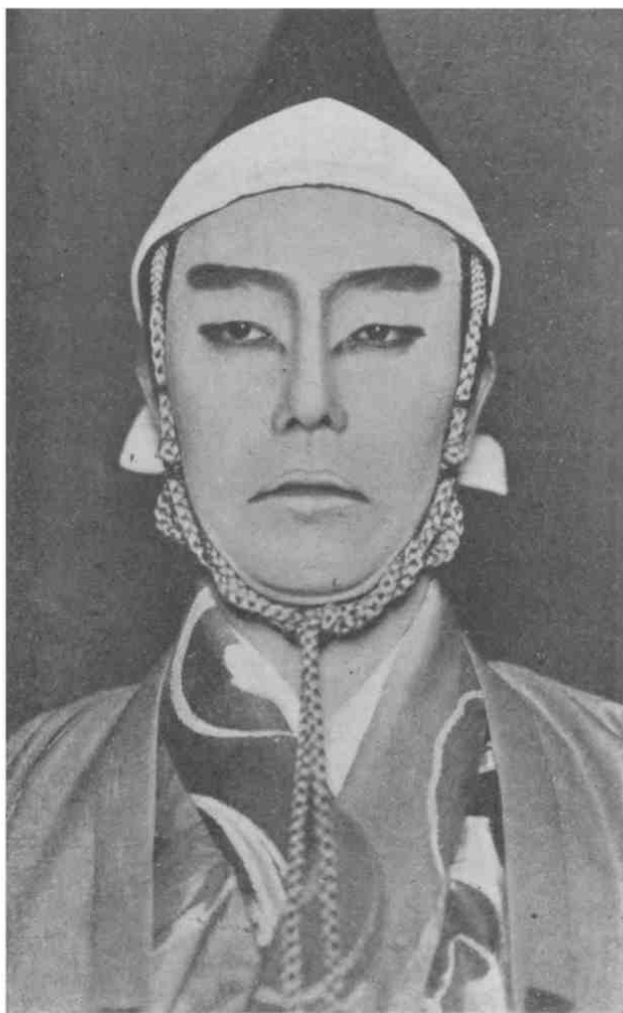


五戸智心
紙乞女所
後女有以
依以





Садандзи в пьесе Кандзинтё

**ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ
С ЗАГРАНИЦЕЙ**

Н. И. КОНРАД

ТЕАТР КАБУКИ

ЛЕНИНГРАД 1928 МОСКВА

Отпечатано по заказу Всесоюзного
Общества Культурной Связи с загра-
ницей издательством «АСАДЕМІА»
Государственного Института Истории
Искусств

Ленинградский Областлит № 12684.

Тираж 4200 экз.

2-я типография Транспечати НКПС. Ленинград. Улица Правды 15.

ТЕАТР КАБУКИ

I

Среди всех восточных театров, театр в Японии—несомненно наиболее интересный и ценный для европейского зрителя. Обуславливается это прежде всего, конечно, тем, что этот театр порожден долгой и богатой культурой, той культурой, которая, помимо своего самостоятельного развития, сумела впить в себя все, что есть великого в Индии и Китае. Объясняется это, во вторых, и тем, что этот театр, развивавшийся в условиях чрезвычайной любви и внимания к себе, достиг огромного совершенства, превратился в подлинно высокое искусство, ничуть не уступая по своему относительному значению прославленной в Европе японской гравюре. Только исторические условия мешали ему до сих пор обратить на себя такое же внимание, которое снискали к себе в 19-м веке великие мастера японской гравюры; только слабым вообще проникновением в Европу культурных ценностей Востока объясняется то, что японский театр пока еще не успел оказать такое же животворное влияние на наше театральное искусство, какое когда то оказали Хокусай, Харунобу и их великие собратья на европейскую живопись. Японский театр, которому по его формальному совершенству может быть следовало бы

отвести одно из первых мест не только среди театров Востока, но и Европы, такую роль сыграть может. Он может выступать не как редкостный образец восточной экзотики, но как культурная ценность мирового значения, которую должно изучать и от которой можно многое брать и для себя. Будем надеяться, что настоящий приезд, японского театра в СССР положит этому начало. Этот приезд, осуществляемый впервые в истории, событие совершенно исключительное по своему культурному значению. И тем более знаменательно, что честь первого почина приглашения его в Европу принадлежит Союзу Советских Республик. Призвать японский театр мог именно этот Союз, как объединение народов, основанное на величайшем уважении к национальным культурам; объединение, где нет и не может быть места ни высокомерному презрению ко всему, что «не—Европа», где нет и не может быть отношения к Востоку, как к любопытной экзотике, отношения—самого оскорбительного для народов Востока, в частности,—для японского народа, имеющего все права гордиться своей великолепной, многогранной тысячелетней культурой.

II

Велико и многообразно театральное искусство Японии. То, что нам предстоит теперь увидеть, только одна его часть. Правда, одна из самых совершенных, из самых развитых, из самых актуальных для современной Японии, но все таки часть. К тому же, наиболее молодая среди всех прочих. (Не говорю, конечно, о новом европеизированном театре последних десятилетий). Театру Кабуки всего только немногим более 300 лет. Для мощного размаха восточных хронологий этот возраст очень и очень юный. Собрат Кабуки — театр Но, например, исчисляет свой

К ГАСТРОЛЯМ ТЕАТРА КАБУКИ В СССР

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО КУЛЬТУРНОЙ СВЯЗИ С ЗАГРАНИЦЕЙ
ВЫПУСТИЛО СБОРНИК

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР

под редакцией проф. Н. И. КОНРАДА

С Т А Т Ь И:

проф. Н. И. КОНРАДА

проф. Ол. ПЛЕТНЕРА

и Д. Е. АРКИНА

Сборник посвящен описанию национального японского театра и дает полное представление о его характерных социальных, репертуарных и художественных особенностях.

Цена 1 р.

Требуйте во всех книжных магазинах

СКЛАД ИЗДАНИЯ:

В Москве — Всесоюзное Общество Культурной Связи с Заграницей (ВОКС) Малая Никитская, 6.

В Ленинграде — Ленинградское Представительство ВОКС. Ул. Халтурина, 5. Мраморный Дворец. Тел. 21-96.



Садандзи в пьесе Сюдзэндзи-Моногатари

возраст уже в добрых шесть столетий. А отдельные виды храмовых мистерий ведут свои корни куда то в самые глубинные пласты истории...

Первые представления, положившие начало жанру Кабуки, наблюдали совсем еще недавно: в самом начале 17-го столетия. Веселые Киотоские горожане толпами стекались на берег реки Камогава смотреть, как некая экс-жрица, бывшая священная плясунья в великих храмах Идзумо, показывала в балагане свое танцевальное искусство. Впрочем, она очень скоро оказалась уже не одна: в шумном феодальном городе у ней быстро появился друг и помощник — некий самурай, забывший ради привольной и веселой жизни и о своих двух дворянских мечах за поясом, и о своем дворянском достоинстве, иногда более стеснительном, чем выгодном и приятном. Это содружество скоро привело к тому, что Киотоская улица могла видеть в балагане О-Куни, — так звали плясунью, — не одни пляски, но уже целые сценки, фабрикуемые ее компаньоном Сандзобуро. Появились первые ростки будущего театра третьего сословия, театра торговой буржуазии. Началось с балагана. А кончилось импозантными театральными зданиями, многочисленными труппами, великими актерами, входящими в историю, на подобие царствующих лиц, под династийными обозначениями: Кикугоро V, Дандзюро X и т. п.; кончилось роскошно обставленными спектаклями, где бутафория и реквизит, особенно костюмы, нередко представляют собою драгоценнейшие образцы стильного производства; кончилось широко и многосторонне разработанной драматургией, имеющей и своего Шекспира и своего Кальдерона, свою героическую трагедию и бытовую драму, свою танцевальную интермедию и лирическую пьесу. Словом, кончилось тем, частицу чего мы видим теперь в искусстве Садандзи и его собратьев и учеников.

III

Это искусство для своего показа нуждается в специально оборудованном помещении. Здания театра Кабуки всегда имеют несколько обязательных особенностей в своем устройстве.

Первое из них относится к сцене. Кабуки уже утратил свою первоначальную открытую с трех сторон сценическую площадку без всяких кулис, занавеса и т. п. принадлежностей нашего театра. Сейчас (и в этом влияние Европы) сцена Кабуки—та же обычная сценическая коробка, к которой приучил нас европейский театр последних столетий. Но одно сохранилось неизменно: вращающийся диск на сцене. Наши передовые театры гордятся вращающейся сценою, как особым техническим достижением, а в Японии она давно уже само собой разумеющийся факт.

Для чего нужна эта вращающаяся сцена? Для очень многого. Представьте себе героя, который с обнаженным мечом гонится за своим врагом. Как без такой сцены вы покажете преследование на большом расстоянии, да еще с различными эпизодами по пути в различных пунктах,—при сохранении общей непрерывности всего действия? Или иначе: некий герой сейчас действует перед домом; ему нужно войти внутрь и действовать там, и притом—сейчас же, без всякого перерыва. И вот он подходит к двери, открывает ее; сцена тем временем поворачивается, и перед вами дом с той стороны: вы видите ту же открывающуюся дверь и входящего в нее героя. Связанность, непрерывность, реально ощутимое размещение действия в пространстве и времени—таков эффект вращающейся сцены, этого технического приспособления, которое как будто специально создано для преодоления закона единства времени и места. Кстати сказать, в этом преодолении—первое решительное

и принципиальное различие японского и европейского театров.

Вторая обязательная особенность устройства также касается сцены. По обеим сторонам сценической площадки, у самой рампы, несколько наискось устраиваются два портала. Они имеют вид лож, обычно закрытых прозрачной занавесью—решеткой из тонких бамбуковых пластинок. Иногда эти порталы—двухъярусные, т. е. ложи располагаются одна на другой. Случается, что занавески-решетки приподняты, и все, что в этих ложах—прямо перед глазами зрителя. В ложах этих музыканты. А так как музыка в Японии обычно соединяется с пением, то значит и певцы. Вот в боковой ложе сидит в горделивой и неподвижной позе такой певец; рядом с ним его компаньон,—музыкант, с трехструнным сямисэном в руках. На сцене какойнибудь особо значительный эпизод: либо бурный взрыв страстей, либо углубленное переживание, либо многозначительная пауза. Напряжение действия настолько сильно, что выразительных средств, даваемых одной игрой актера, недостаточно. И напряжение перекидывается в другую сферу,— в музыку. Звучит дуэт голоса и инструмента: раздаются звуки либо боевой песни, либо героической баллады, либо лирической арии, либо элегической кантилены. Раскрывать действие попутно, давать прелюдию, постлюдию и интерлюдию—таковы многосторонние задачи музыки на сцене Кабуки.

Но и этого мало. Нередко раздаются звуки сямисэна во время самого действия. Они могут быть простым аккомпаниментом, могут иметь и другое значение: бряцанье сямисэна образует ритмическую ткань действия, организует его темп, ставит его на музыкальную основу, дает наконец сигналы актерам. В Японии говорят: сямисэн — главный режиссер спектакля. Точней было бы сказать иначе: основ-

ное, организующее начало спектакля Кабуки — музыка. И в этом—второе существенное отличие японского драматического театра от нашего.

Третья особенность устройства театрального здания в Японии больше всего бросается в глаза. Через весь партер, по линии нашего левого прохода, на одном уровне со сценой тянется узкий помост, одним концом соединяющийся со сценой, другим уходящий в фойе напротив. Это и есть та знаменитая «цветочная тропа», «ханамити», без которой немислим подлинный спектакль Кабуки.

Что дает такой ход через партер? Он дает прежде всего дополнительную площадку для игры актера, да еще площадку, предоставляющую актеру ряд таких возможностей, каких сцена никогда не может дать. Ведь находясь на ханамити, он пребывает посреди зрительного зала, он в центре зрительской стихии, он весь перед зрителями целиком. Это очень опасно для актера, но и очень соблазнительно. Ведь именно тут, в самом зрительном зале, глаз на глаз с тысячью неизвестных ему людей, готовых сейчас либо заплодировать ему, либо зашикать, он может развернуть все свое актерское искусство, может показать самого себя, свое натренированное тело, свое движение, свой жест, свою мимику. Положение одного против тысячи—без помощи декораций, вещей, рампы,—заставляет его мобилизовать всю свою техническую и эмоциональную мощь.

Наличие ханамити обуславливает и ряд чисто постановочных эффектов. Некоторые эпизоды целиком переносятся на эту тропу. Часто дается соединенная игра сцены и тропы совместно. Иногда действие планомерно перебрасывается со сцены на тропу и обратно. Бывают случаи, когда надстраивается и вторая тропа с правой стороны. Тогда мы можем наблюдать интереснейший образец параллельной игры: актер на левой тропе и актер

на правой играют в строгом ритмическом и пластическом соответствии. Когда же сюда включается еще и сценическая площадка, перед зрителем предстает исключительное по сложности композиции зрелище.

Для зрителя это наличие ханамити имеет, впрочем, особое значение. Там, где действие происходит только перед ним, за границей рампы, кладущей резкий рубеж между зрительным залом и сценой, там зритель только как бы наблюдатель извне. Но поскольку действие разворачивается среди него, он уже не посторонний наблюдатель: охваченный театральной стихией со всех сторон, он действительно чувствует себя по настоящему в театре. В этом чисто конструктивном вовлечении зрителя в спектакль — третье чрезвычайно важное отличие японского театра от нашего.

IV

Если мы здесь в СССР по неизбежным причинам не сможем наблюдать японский спектакль полностью в подобающей ему архитектурной обстановке, то в самой труппе мы будем иметь все то, что наилучшим образом характеризует театр Кабуки.

Остановимся прежде всего на главе всего актерского коллектива—артисте Итикава Садандзи. Ошибкой было бы думать, что его зовут так на самом деле. Это его сценическое имя. Именно — имя, но не псевдоним, как бывает часто у нас. Это имя он получил при своем театральном крещении, или вернее—при своем актерском посвящении. Японский актер живет на сцене и для сцены. Все — вне сцены только косвенно касается его. Поэтому связь с реальными родителями после ухода его «от мира» в театр теряет свое значение. Он усыновляется театром и, как новый его сын, получает имя своего театрального отца.

Этот отец — его учитель, его ближайший предшественник по школе, по амплу, по традиции, по тысяче всяких признаков, и образующих единую цепь от родоначальника до последнего представителя рода. Отсюда—актерские династии, отсюда преемственность, отсюда та изумляющая нас театральная культура, которая только и могла образоваться в условиях такого бережного хранения и передачи актерского искусства от одного мастера к другому. Конечно, никто не мешал преемником такого мастера сделаться его родному сыну. Это часто и бывает на деле и по вполне понятным причинам: ведь дети актеров рождаются и воспитываются около своих отцов, т. е. в атмосфере театра.

Главным партнером Садандзи выступает Сётё. Ампула Садандзи—героические роли. Сётё играет женщин-героинь. Тут мы — перед лицом новой особенности японского театра: в нем все женские роли исполняются мужчинами. Актрис в театре Кабуки нет.

Дело, в сущности, объясняется очень просто. Когда на заре Кабуки бывшая храмовая плясунья О-Куни, ободренная успехом, стала вербовать учениц, появившиеся первые труппы состояли из одних только женщин. По правде сказать, своим успехом представления Кабуки в первое время были обязаны в немалой степени именно женскому составу своих трупп. Красивые, веселые и не очень строгие в поведении актрисы пришлось по душе беспечным ремесленникам и богатым торговцам феодального города. Но феодальный режим строг и ригористичен. Полиция нравов не дремала, и в 1629 году все эти женские труппы были распущены. Деятели нового театра пытались выйти из положения, поставив вместо женщин мальчиков и юношей. Но из этого ничего хорошего не вышло. Опять вмешалось бдительное око государства. Осталось прибегнуть к героическому средству: начать формировать труппы из одних только взрослых мужчин.



Садандзи и Сётё

Такова сухая историческая справка. Но что она значит? Любители Кабуки отмахиваются от таких реальных объяснений и предпочитают думать, что не условия феодального общества, не полиция нравов, но сама театральная муза толкнула новое театральное искусство на этот путь. Ведь, в самом деле: теперь, чтобы удержать зрителя, надо было прибегнуть к другому средству: к искусству, к мастерству. С другой же стороны, оставалось стремиться повысить интерес зрителя к сюжету представления. Отсюда и начался бурный рост актерского искусства, развитие драматургии, словом все то, что превратило театр Кабуки в блестящий продукт японской феодальной культуры. Явление, обусловленное реальной исторической обстановкой, превратилось постепенно в эстетический канон, и теперь японский зритель просто не может вообразить себе на сцене Кабуки женщин. Актрисы в Японии существуют, но прочно привились они только там, где на лицо влияние Европы. В подлинном Кабуки их нет.

Японский зритель их и не хочет там видеть. И на это у него свои соображения. В самом деле: все искусство Кабуки зиждется на одном основании—на актерском мастерстве. Все остальное — пьеса, вещественное оформление, постановка—на втором плане. Пьеса — только предлог для показа этого актерского мастерства. А если так, то наиболее ценно именно то мастерство, которое должно преодолеть наибольшее количество затруднений. Какое же затруднение может быть больше превращения на сцене мужчины в женщину? Тут нужно преодолеть не только свои личные свойства, что делает любой актер, изображая на сцене чуждый ему по характеру персонаж, но свой собственный пол, свою мужскую природу, изменить самый свой голос (дается фальцет, условно передающий женскую роль). Для этого требуется огромная тренировка, колос-

сальное искусство, масса техники. А это и есть то, что ценится в Кабуки.

Тут, конечно, как будто некоторое отсутствие логики. Ведь тогда следовало бы все мужские роли поручить женщинам. На это японец-традиционалист, пожалуй, только улыбнется. Не будем понимать его улыбку, как проявление старинных предрассудков во взглядах на женщину. Смысл ее иной: женщина на сцене всегда остается, в конечном счете, сама собою. Актриса, какую бы роль она не играла, в сущности, играет самое себя. Преодолеть не то что свою природу, но даже свою индивидуальность ей не по силам. Действовать только мастерством, только техникой женщина не может. А если так, ей не место на подмостках Кабуки.

Любопытно отметить, что до известной степени по аналогичным причинам японцы не допускают на сцене своих театров настоящих лошадей. Живые лошади на наших сценах, громяющие копытами по досчатому настилу, могут привести японца в ужас. Ведь театр есть театр. И все в нем должно играть. Поэтому и здесь нужен человек, актер.

Представьте себе блестящего воина, гордо возвышающегося на коне. Присмотритесь к его коню: прочный бамбуковый каркас, обтянутый материей с приклеенной гривой и вставленными глазами. Его надевают себе на плечи двое дюжих слуг, так что ноги одного оказывается передними ногами, другого—задними. Эти слуги—тоже актеры, и притом специалисты своего дела. Не так легко скакать под седоком достаточно правдоподобно и, главное, согласованно друг с другом. Понятно, что некоторые большие актеры, где бы они ни гастролировали, всюду играют только со своими постоянными, испытанными «передними и задними лошадиными ногами».

Историческая справка и здесь, впрочем, достаточно прозаична. Когда то в начале пытались приспособить для театра настоящих лошадей. Но в один прекрасный день помост провалился. Лошадь испугалась и произошел переполох. С тех пор лошади не допускаются на подмостки Кабуки.

Европейский зритель потребует объяснений, конечно, еще в одном случае: в известных местах спектакля из боковой кулисы выйдет с двумя колотушками в руках человек, одетый в черное: присядет тут же на корточки и, внимательно следя за движением актеров, станет звонко стучать этими колотушками по доске на полу. Это особый сигналист. Он дает знать зрителям, что сейчас происходит нечто очень важное, очень значительное. С другой стороны, он помогает актеру: своими ударами он дает такт его движению, его пантомимической игре. Кончится эпизод, и черный человек скрывается за кулису.

Могут удивить и другие черные люди, на этот раз с опущенными на лицо забралами из черной материи. Они выбегают из за кулис. Подбегают к актеру, подсовывают ему табуреточку для сиденья, помогают развязать костюм, спустить с одного плеча рукав и т. д. Это — театральные слуги. «Они мешают действию», скажет европейский зритель; «они нарушают иллюзию». Японский зритель только недоуменно пожмет плечами. Какая иллюзия нужна на сцене? Иллюзия чего? Театр есть театр. И ходит японец в театр смотреть мастерство актера. А чем же мешают показу этого мастерства эти черные человеки? Их черное одеяние свидетельствует о том, что они невидимы. Должны быть невидимы. Их — нет. Они — никто. «Никтошки» (как говорит Б. Пильняк).

Итак, главное, на что нужно смотреть в театре Кабуки — искусство актера. Но нужно знать, в чем оно про-

является. А для этого важно установить, какими орудиями обладает актер для показа своего искусства.

Ниндзаэмон ¹⁾ в патетических местах както по особенному морщит нос, приподнимает брови и сводит оба глаза к переносице. Этого достаточно, чтобы с райка слетел восторженный возглас.

Удзаэмон подходит к цветочной тропе, на минуту замирает на стыке ее со сценой; потом одним быстрым движением подбирает полы своего кимоно, обнажая ноги; мгновение неподвижности и затем—стремительный проход через весь партер под взрывы аплодисментов.

Косиро сидит на сцене в величавой позе. У него в руках свиток — послание, содержащее трагическое известие. Он его читает вслух, по особому протягивая концы периодов. Кончая чтение, он дает напевную концовку, и театр опять рукоплещет.

Мимика, пантомимика, декламация — таковы три кита актерского искусства.

Конечно, мимика японского актера во многом своеобразна, но принципы ее все же ясны. В основе ее лежит сценическая маска, та самая, на которой базируется другой театр Японии, театр Но. Актер должен дать маску, характерную для изображаемого персонажа в целом, и он же должен давать различные модификации этой маски перед каждым поворотом линии в своей роли. В первом случае это есть предварительное раскрытие всей роли в целом; во втором—предварительное раскрытие ее отдельных моментов. Наряду с этим встречается и обратный прием: освещение происшедшего раньше. Эпизод кончен при полном безразличии лица исполнителя. Он кончен, и тут только начинается мимическая игра. По лицу актера

¹⁾ Ниндзаэмон, Удзаэмон, Косиро,—знаменитые актеры Японии.

пробегают калейдоскоп различных мимических комбинаций, пока, наконец, не дается заключительная. Получается маска, маска прошедшего эпизода. По ней зритель отчетливо осознает всю внутреннюю суть и значительность происшедшего на его глазах.

Этому принципу подчинен и грим. Когда актер выходит на сцену с лицом, раскрашенным яркими красными полосами, его грим представляется условным, но при ближайшем рассмотрении он абсолютно оправдан. Грим также исходит от маски и к ней стремится. А эти кажущиеся столь несообразными красные полосы на самом деле проходят по тем местам лица, которые или характерны для данного типа, или по преимуществу участвуют в мимической игре.

Пантомимика актера своим отправным пунктом имеет также нечто статическое—позу. Строго говоря, всякое движение актера, каким бы непрерывным оно ни казалось, есть на деле смена отдельных поз. Нечто вроде движения на кинематографической ленте. Поэтому как мимика стремится к маске, так и движение актера неуклонно тяготеет к позе. Отсюда постоянные замирания в неподвижности, отсюда постоянные статические концовки всякого движения, отсюда и часто совершенно непереносимая для европейского зрителя статичность целых долгих сцен, когда актеры целый час сидят в неподвижности и разговаривают.

Впрочем, поза это один полюс пантомимического движения. Другой полюс—танец. Японский драматический актер должен уметь танцовать так, как у нас танцуют балетные танцовщики. Это настолько важно, что японцы на вопрос, могут ли европейские актеры сыграть японскую пьесу в японской манере, отвечают: «конечно, нет. Для этого им пришлось бы прежде всего научиться танцовать. А это невозможно, ибо японский актер учится танцовать с малолетства».

Так, колеблясь от позы к танцу или же давая то и другое в чистом виде, развертывает актер свою пантомимическую игру. Зачем? С какой целью? Все для того же: он стремится раскрыть средствами пантомимы суть всего происходящего. Это делается и в порядке предварительном, и в порядке сопутствующем и последующем, в том виде, как это требуется заданием, замыслом всего исполнения.

Третье орудие актера—голос. К нему театр Кабуки предъявляет особые требования.

Прежде всего зритель должен помнить, что на сцене не может и не должно быть обычной разговорной речи с ее житейскими интонациями. В то же самое время сценическая речь не должна быть и пением в полном смысле этого слова. Пение лишь предел ее, но не обычное состояние. Поют в театре Но, для театра же Кабуки существует особый декламационный речитатив. Правда, в этом речитативе опытному и опять таки «историческому» образованному уху то и дело слышатся отголоски певучего говора тех городов, где началось и первоначально расцвело искусство Кабуки—Киото и Осака. Однако, за три столетия существования Кабуки успел образоваться совершенно особый тип сценической декламации, отошедшей как от чистого пения, так и от разговорной манеры Киотоских и Осаких горожан.

Первое требование, предъявляемое голосу актера, это уметь искусно модулировать с сохранением полной отчетливости дикции. Во вторых, актер должен уметь менять как бы самую фактуру голоса, делать голос как бы другим: то грубым, то мягким, то плавным, то резким; и не только в порядке эмоциональных перемен, но в плане характеристики изображаемых персонажей. Все это в целях той же драматической выразительности, которой служат и мимика, и жест, и движение. Впрочем, эта выразительность является



Садандзи и Сѣтѣ в пьесе Бантѣ Сараяики

опять-таки не житейской, но чисто театральной, т. е. прежде всего условной.

VI

Последнее, о чем приходится говорить в связи с театром Кабуки, это—пьеса. Несмотря на огромное развитие специальной драматургии, пьеса в театре Кабуки занимает одно из второстепенных мест. Почему? Это должно быть ясно из всего предыдущего.

Для японского зрителя театр Кабуки—прежде всего театр, а не литература, не проповедь, не обличение, не агитация. Зритель приходит в театр, чтобы наслаждаться тем, что он не может найти нигде в другом месте: театральным искусством. А в этом искусстве над всем доминирует мастерство актера. Пьеса же—только материал, только повод для показа этого мастерства. Поэтому очень часто эти пьесы примитивны по сюжету, слабы драматургически; то слезливо-мелодраматичны, то напыщенно-героичны. По этой же причине с давних пор установился обычай их переделывать, приспособлять к средствам, стилю и замыслам данного театра. Это в порядке вещей и ни в ком не вызывает протеста. На этом же основании развилось обыкновение составлять спектакль из отдельных актов различных пьес. Это тоже ничему не мешает: сюжеты популярных пьес прекрасно всем известны. А если выбранный акт дает хороший материал для игры такого то знаменитого мастера, значит—все в порядке. Пьеса, как самодовлеющий и первенствующий фактор спектакля, существует в Японии только в театре новом, европеизированном, образовавшемся под влиянием европейского литературного театра 19-го и начала 20-го века.

Если пьеса не играет сама по себе первенствующей роли, то ее драматургический жанр для конструкции спек-

такля имеет очень большое значение. Спектакль обычно строится на комбинации именно таких отдельных драматургических жанров. Основными частями при этом являются: историко-героическая трагедия и бытовая мещанская драма; пьеса с князьями и самураями и пьеса с ремесленниками и певцами. Затем может идти особый вид лирической драмы, идущей сплошь под пенью и музыку, И, наконец, как необходимый элемент, в спектакль вставляется танцевальная интермедия.

Нетрудно видеть, что все это придумано с главной целью: показать мастерство актера во всех его видах. Поэтому нередко случается, что главные роли во всех четырех пьесах ведет один и тот же актер. Сначала он—гордый феодал, потом пьяный ремесленник; он и пантомимирует под лирическую балладу, он и танцует вихревой танец. Случается, что он же выступает в одном и том же спектакле и в мужских, и в женских ролях. Диапазон по истине непостижимый для европейца, но почти обыкновенный для крупного японского актера.

VII

Станиславский, Мейерхольд, Москвин, Качалов—имена хорошо знакомые японским театрам. Кто знает у нас о Садандзи, Косиро, Мацуй, Осанай? Будем надеяться, что теперь, после приезда наших японских гостей, такая неосведомленность, хоть частично, исчезнет.

Чехов, Горький и весь, связанный с их именами, театр существует не только у нас. «Вишневый Сад», «На дне» мы можем видеть и в Японии, при чем исполняемые в нашей актерской манере. Что знаем мы о театре Кабуки? Теперь вероятно, хоть отчасти, знать будем.

Кабуки—плоть от плоти японской культуры. В известном смысле этот театр—окно в нее. Может быть, хоть через

это окно мы сможем усмотреть отдельные стороны этой культуры, ликвидировать, хоть отчасти, нашу культурную неграмотность в отношении одной из стран Востока. Усмотрев же, вероятно, почувствуем всю творческую мощь японского народа. А наши самодеятельные кружки и передовые профессиональные театры, работающие над обновлением советского театрального искусства, может быть, почерпнут в яркой театральности Кабуки, в исключительном мастерстве его актеров, специфической технике его сцены полезный урок для себя: увидят в готовом и законченном виде многое из того, что намечается в упорных поисках и у нас.

Н. Конрад

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	Стр.
1. Садандзи в пьесе Кандзинтё	4
2. Садандзи в пьесе Сюдзэндзи-Моногатари	9
3. Садандзи и Сётё	17
4. Садандзи и Сётё в пьесе Бантё Сараясики	25

Цена 40 к.

