



Т Е А Т Р
И ДРАМАТУРГИЯ

Я П О Н И И

**АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ НАРОДОВ АЗИИ**



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»



ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ ЯПОНИИ

СБОРНИК
СТАТЕЙ



главная редакция
восточной
литературы

МОСКВА
1965

Ответственный редактор
акад. *Н. И. Конрад*

Составитель
Л. Д. Гришелева

Индекс $\frac{8-1-4}{1165-65}$

ПРЕДИСЛОВИЕ

Внимание нашего общества к японскому театральному искусству хорошо известно. Показателем этого служит двукратное приглашение в нашу страну на гастроли двух театральных коллективов из числа наиболее известных, представляющих в Японии прославленное искусство Кабуки: в 1928 г. — группы артистов с Садандзи Итикава¹ и Сётё Итикава во главе, в 1961 г. — группы с Энноскэ Итикава и Утаэмоном Накамура во главе. С каким живым интересом и должным пониманием отнеслись в обоих случаях к искусству японских артистов наши зрители, свидетельствовала всегда благожелательная реакция зрительного зала и последующая пресса, широко освещавшая эти гастроли. Очень примечательно было и то глубокое впечатление, которое вынесли из ознакомления с этим искусством театральные деятели нашей страны. Был приглашен к нам в 1958 г. даже «Авадзи» — один из старейших коллективов, сохранивших древнее искусство марионеток, искусство в высшей степени своеобразное и далеко не столь доходчивое, тем более для иностранного зрителя. Тем не менее вполне оценено было и оно. Таким образом, предложение вниманию нашего читателя, интересующегося теат-

¹ В настоящем сборнике собственные имена даны в порядке, обратном принятому в Японии: сначала — имя (личное или артистическое), затем — фамилия. (Прим. издательства).

ром, сборника статей, посвященных различным явлениям истории японского театрального искусства, нам кажется вполне обоснованным.

Общие сведения о японском театральном искусстве наш читатель имеет; во всяком случае может иметь по изданной у нас начиная с конца двадцатых годов литературе. В ней, разумеется, отражено наше понимание этого искусства. Недавно у нас издана в переводе книга об искусстве Кабуки², написанная японскими авторами специально для иностранных посетителей спектаклей Кабуки; она интересна для нас как показатель того, на что именно в этом искусстве хотят обратить внимание иностранца японские театроведы. В настоящее время готовится к изданию перевод другой японской работы о театре Кабуки, интересной для нас тем, что именно японским театроведам требуется объяснить в этом искусстве своему собственному зрителю — нынешнему поколению японцев, очень далеких от вкусов, настроений и интересов тех зрителей, которые заполняли театры Кабуки в XVII—XVIII вв.

Таким образом, наступила пора от общих работ по японскому театральному искусству, преследующих главным образом цели научной информации, перейти к специальным как в плане истории, так и в плане эстетики. К счастью, в настоящее время у нас образовалась, пусть и немногочисленная, но надлежаще эрудированная группа японистов, занимающихся различными сторонами японского театрального искусства. Первый сборник их статей мы сейчас и предлагаем нашему читателю. Мы надеемся, что наши читатели, особенно театроведы, со вниманием отнесутся к нашим работам и своими советами и указаниями помогут нам наилучшим образом продолжить эту, как мы полагаем, нужную для советского театроведения работу.

Н. Конрад

² «Кабуки», М., 1965.



Н. И. Конрад

О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЯПОНИИ VII—VIII вв.

VII и VIII вв. занимают особое место в истории японского народа. С точки зрения социально-экономической это было время перехода от общинно-родового строя — с рабовладельческим укладом в его рамках и с зарождающимися отношениями феодального характера — к строю феодальному. С точки зрения политической истории это было время перехода от родо-племенного союза — с отделившимся от племенной массы слоем родо-племенной аристократии, главари которой выполняли уже некоторые общинные функции, с наличием общеплеменной власти царей (сумэраги) — к государству с административным управлением, с чинами управления и его главой — «императором», как принято передавать на европейских языках принятый тогда японскими царями титул «тэнно» («небесный», т. е. верховный «властитель»). Со стороны культурно-исторической это была эпоха постепенного приобщения изолированной островной страны к миру восточноазиатской цивилизации, представленной тогда культурой комплекса стран — Кореи, Китая, Индокитая.

Именно эта сторона очень явственно проявилась в истории японского театрального искусства: в эти века на японскую почву переносятся театральные формы, бытовавшие тогда в различных странах Восточной Азии. Одни из них вошли в историю японского театра с наименованием *гигаку*, другие — *бугаку*. К счастью, пись-

менные памятники сохранили нам сведения об этом театральном искусстве, а сохранившаяся до нашего времени театральная традиция позволила представить отдельные виды этого искусства и с некоторой конкретностью. Ниже мы и даем краткое описание некоторых видов гигаку и бугаку.

ГИГАКУ

1.

Представим себе следующую картину.

На просторную открытую площадку на территории большого буддийского монастыря выходит процессия. Впереди — человек в ниспадающей на грудь и спину накидке из парчи с узорами в виде цветов, в парчовой же синего цвета шапке вроде платка, обтягивающего голову; в руках у него узорный парчовый флажок. Это *Дзидо* («Ведущий»): он и шествие открывает, и дорогу указывает, и «путь очищает» от всяких злых существ и флюидов. За ним — трое музыкантов: один — с *фуэ* (флейтой); другой — с *курэцудзуми* («литаврами из Курэ»), т. е. маленькими литаврами у пояса, держащимися на шнуре, закинута за шею музыканта; звук из них извлекается ударами пальцев по коже, натянутой на обоих концах инструмента; третий — с *добёси* (медными тарелками). Выходя на сцену, они исполняют два инструментальных номера. Первый — *нэтори* («проба звука»), т. е. нечто вроде интродукции. Второй — *тёси* («мелодия»); это — *митиюки онсэй* («музыка пути»). Все вместе взятое образует оркестровую прелюдию.

За музыкантами следуют *одоримоно* («танцовщики»); это — исполнители представления; все они в масках. За ними идут священнослужители, участвовавшие в предшествовавшей религиозной службе, в состав которой входила и процессия. Под конец вступают на площадку *утимоно* («ударники»): двое — с литаврами, двое — с тарелками. Вокруг располагаются зрители. Начинается представление.

Начинается оно исполнением *Сисимаи* («пляски льва»). Маска так велика, тянущаяся за ней *ами* («сеть»), т. е. узорчатое полотнище, изображающее корпус царя зверей, так длинна, что под маской выступают двое исполнителей. С ними действует и *сисиго* («львенок»); он следует за «львом», держась за край полотнища, не то понукая «льва», не то хватаясь за него. После «льва» с комической важностью выступает *курэ-но ками* («князь [страны] Курэ») и под звуки флейты исполняет свой танцевальный номер. Далее следует *конго* («Алмаз»); это — маска грозного божества «Охранителя

врат» монастыря, дробящего, как алмаз, даже самое крепкое из всего, что осмеливается выступить против «Закона» — учения Будды. За конго следует *Карора*¹, т. е. Гаруда — птица с золотыми перьями, волшебное существо индийской мифологии, умертвившее дракона. Ее номер состоит из пляски, изображающей, как она заклевывает какую-то ядовитую гадину. За ней выступает *Барамон* («брамин», т. е. брахман). Это особенно комический персонаж: под хохот зрителей ученый брахман исполняет *муцуки-араи* («стирку пеленок»); он стирает что-то — не то запачканную детскую пеленку, не то свою набедренную повязку.

Далее разыгрывается целая сцена. Около большого каменного фонаря, обычного на территории буддийского монастыря, показываются пять *курэ-но онна* («женщины из Курэ»); у двух из них в руках веера, у двух других на голове покрывала в виде мешков. Выходит *Курон* («Черноликий», «житель страны Индийской»). Он замечает женщин и начинает к ним приставать. В пляску, изображающую такое ухаживание, входит игра с вещами — веером и изображением лингама. Но вот раздаются громкие удары в ладоши. Это — *рикиси* («Силач»), требующий, чтобы ему открыли ворота. Конго («Охранитель врат») открывает ему вход. «Силач» входит и накидывается на «Черноликого», этого забравшегося в монастырь *гэдо* («еретика», т. е. иноверца). Исполняется пляска, изображающая борьбу. «Силач» одолевает «Черноликого»; обвязывает лингам веревкой, танцует и отрывает его. У «Силача» в руках копье. Впрочем, только считается, что копье; по форме же — не то копье, не то также лингам. Вся пляска называется *Марафури*. В это название входит слово *мара* — лингам.

По окончании этой сцены идет номер *Окицунэ* («большой лисицы»), другое его название — *мамако* («падчерица» или «пасынок»). «Большая лисица», изображающая мачеху, — в маске старухи. При ней — двое детей. Ее номер должен изображать, как молятся перед буддийским изображением. Судя по персонажам этого номера, он должен был, по-видимому, изображать, как мачеха кается в своих жестокостях по отношению к пасынку и падчерице. После старухи на площадке показывается целое шествие. С комической важностью выступает *суйко* («пьяный варвар»); иначе — *суйкоо* («пьяный царь варваров»); он идет в сопровождении свиты *суйкодзю* («пьяных варваров-слуг»). Они исполняют пляску, изображающую пьяных.

¹ *Карора* — наименование птицы Гаруды, перешедшее в Японию в китайской фонетической редакции того времени и получившее в Японии японскую фонетическую редакцию.

На этом представление заканчивалось. Оно входило в сферу искусства, именовавшегося гигаку («актерское искусство»), и было частью того нового, что в VII в. пришло в Японию из внешнего мира.

Приведенное описание основано на данных, взятых из «Кёкунсё» — книги, созданной в 1232—1233 гг. Сочинение это, конечно, позднее: оно появилось через шесть столетий после первого упоминания о гигаку в японских исторических источниках, а это упоминание относится к 612 г. Однако личность автора и среда, которой он принадлежал, позволяют считать, что представление гигаку в двадцатых годах XIII в., когда эта работа писалась, воспроизводило, по крайней мере в своих основных чертах, то, что видели японские зрители если и не в самом начале истории этого вида искусства в Японии, т. е. во втором десятилетии VII в., то во всяком случае в VIII в. В это время оно было включено в состав театрального искусства, получившего тогда наименование гигаку и находившегося в ведении дворцового управления Гагакурё в г. Нара, столице Японии того времени. В «Кёкунсё» рассказывается о различных видах *гагаку*, в том числе и о гигаку; описывается их исполнение, костюмы, инструменты; говорится о происхождении инструментов; приводятся рассказы из истории гагаку. Словом, это самый древний из известных нам и драгоценный по сообщаемым материалам источник для изучения театрального искусства Японии в эпоху раннего средневековья. Материалам этого сочинения верить можно, так как автор, Кома Такадзанэ, принадлежал к старому роду *Нара-но гакудзин* («Нарских искусников») — к роду артистов гагаку, сложившемуся еще в эпоху Нара (т. е. в VIII в.), в котором это искусство передавалось из поколения в поколение. Автор, следовательно, был носителем и представителем традиции, а в традицию подобного рода всякие новшества допускались лишь с трудом.

Гигаку появилось на страницах японских исторических памятников как искусство, занесенное в Японию извне. В «Нихонги» такое занесение приписывается некоему корейцу, которого эта хроника именуется Мимаси. Мимаси перешел в Японию из Пэкче, одного из корейских царств того времени — Кудара, как его называли японцы, и был принят на службу ко двору в качестве *гигакуси* («мастера гигаку»). Его поселили в селении Сакураи в провинции Ямато, неподалеку от резиденции двора, и дали ему в обучение нескольких учеников. До нас даже дошли имена двух его учеников, ставших мастерами этого искусства и передавших его своим ученикам: Мано-но обито дэси и Имаки-но аяносамо. Позднее в селении Мория была организована целая школа, в которой *гакуко* («артисты») изучали это искусство.

В 612 г. во главе правительства стоял принц Сётоку тайси, правивший от имени царствовавшей императрицы Суйко. Он известен как ревностный последователь буддизма, покровительствовавший буддийским проповедникам и содействовавший распространению этой религии в стране. При нем в 608 г. был основан первый буддийский монастырь в Японии — Хорюдзи. За Хорюдзи последовали и другие монастыри и храмы. В 621 г. — в год смерти принца-регента — в стране было уже сорок шесть буддийских храмов.

Принцу Сётоку тайси приписывается введение гигаку в обиход буддийских монастырей. Как сообщает «Нихонги», он повелел, чтобы во время праздников в монастырях исполнялась «музыка всех стран». Следует, однако, считать, что это повеление было не более чем проявлением религиозного рвения благочестивого принца, а не введением театрально-музыкальных представлений в обиход буддизма: различные представления, в том числе и такие, которые возникали вне всякой связи с буддизмом, с давних пор составляли неременную часть буддийских праздников всюду, куда только буддизм проникал.

О том, что искусство гигаку культивировалось в монастырях и после Сётоку тайси, притом отнюдь не в связи с религиозными праздниками, говорит упоминание о посылке в 672 и 687 гг. из одного монастыря исполнителей гигаку в Цукуси, т. е. на о. Кюсю, для участия в торжествах по случаю прибытия туда гостей из Сираги, т. е. из Силла — другого корейского царства того времени. Гости из Кореи тогда обычно въезжали в Японию через одну из гаваней северо-западной части этого острова.

Вместе с тем искусство гигаку в VII в. несомненно проникало и в дворцовый обиход. Об этом свидетельствует учреждение в 701 г. Гагакурё — управления, ведавшего всякого рода представлениями при дворе. В штате этого управления предусматривались должности гигакуси и *гигакусэй* («исполнителя гигаку»). Однако в новых штатах, введенных в 731 г., этих должностей уже нет. В 809 г. они опять появляются. По-видимому, в придворном обиходе гигаку держалось непрочное, и притом не дальше чем до начала IX в. Но в монастырях это искусство продолжало культивироваться и дальше. В «Энгисики», «Собрании правил и установлений», относящемся к 927 г., сообщается, что в монастырях представления гигаку устраиваются два раза в год — в восьмой день четвертого месяца и в пятнадцатый день седьмого месяца, причем указывается, что исполнителей гигаку распределяли по двум отделениям монастыря — восточному и западному. Видимо, это означает, что в первой четверти X в. представления гигаку во дворце уже не устраивались и это искусство культивиро-

валось только в монастырях. Там оно держалось довольно долго: есть сведения о представлениях гигаку, относящиеся к 1083 г. Факт упоминания о гигаку в «Кёкунсё» указывает, что это искусство можно было наблюдать и в начале XIII в. Но согласно всем данным, изученным исследователями, это была лишь тень прежнего искусства. В полной своей форме оно существовало в VII—VIII вв., причем именно первая половина VIII в. и была временем его наибольшего расцвета. С IX в. искусство гигаку неуклонно вытесняется другими видами театрально-музыкального искусства или сливается с ними.

Уже то, что было сказано о представлениях гигаку, говорит об иноземном для Японии происхождении этого вида театрального искусства. «Нихонги» прямо указывает, что Мимаси, перенесший это искусство в Японию, сам научился ему в *Курэ-но кун* («стране Курэ»). Японцы это искусство так и называли: *Курэ-но утамаи* («песни и пляски Курэ»).

Что это за «страна Курэ»? То, что это — Китай, не подлежит сомнению, но весь ли Китай вообще или какая-нибудь его часть? Если исходить из иероглифа, которым в Японии обозначалась «страна Курэ», — это район к югу от среднего и нижнего течения р. Янцзы. Однако вряд ли в Японии это было обозначением строго определенного географического района: скорее всего «Курэ» было обозначением вообще всего Юго-Восточного Китая. Если это так, гигаку — театральное искусство, бытовавшее именно там. Тем более что в этом районе оно было очень развито.

Было ли это искусство чисто китайским? Даже из того, что записал в начале XIII в. автор «Кёкунсё», видно, что многие из элементов этого искусства явно не китайского происхождения. Такие персонажи, как Гаруда, Барамон, Конго, Рикиси, Курон, идут из индийского мифа и фольклора. Возможно, что они пришли в Китай вместе с буддизмом, но ведь и сам буддизм пришел в Китай извне. Другие персонажи назывались в Японии *кохито*, что было японским соответствием китайскому обозначению *хужэнь*, а это слово по своему значению и употреблению в Китае было равно наименованию «варвар» в древней Греции и древнем Риме, где им обозначались народности негреческого и нелатинского происхождения. В древнем Китае слово *ху* (*хужэнь*) применялось для обозначения не китайцев, т. е. племен, принадлежавших к кочевой и полукочевой периферии древней Империи. Таким образом, занесенные в VII в. в Японию «песни и пляски страны Курэ» были и в самой «стране Курэ» занесенными извне. Откуда же? Ответ на этот вопрос следует искать в истории.

Как известно, с начала IV в. северная половина Китая — вплоть до рубежа р. Янцзы — стала подвергаться нашествию различных племен и народностей, обитавших по северо-западным и западным границам древней Империи. В результате этих вторжений страна распалась на две части: северную, где закрепились завоеватели, и южную, где власть оставалась в руках китайских династий. Так продолжалось до последней четверти VI в., когда страна была вновь объединена в одном государстве под управлением китайской династии.

Эти почти три века распада Китая и хозяйничанья в его северной половине чужеземцев сыграли особую роль в истории культуры китайского народа. Завоеватели пришли в Китай с запада. Осев в северной половине страны, они продолжали сохранять свои прежние земли на западе и даже старались их приумножить новыми приобретениями далее — на западе же. Временами это удавалось. Так, например, как рассказывают китайские исторические памятники, в 381 г. правителю Северного Китая, бывшему тогда вождем тангутотибетских завоевателей, изъявили покорность правители «шестидесяти двух государств» Востока и Запада.

Такая обстановка привела к проникновению в Северный Китай многих видов театрально-музыкального искусства именно из Сиюй — «Западного края», как называли китайцы еще с древности район Восточного Туркестана, нынешний Синьцзян, и Среднюю Азию. Сами правители об этом заботились. Так, например, сяньбийский правитель Северного Китая в двадцатых годах V в., У-ди, как он именуется китайским именем в китайских источниках, во время своих походов на Запад переправлял в свои китайские владения музыкантов, плясунов и певцов из различных местностей Восточного Туркестана, а также находившихся там «артистов» из Индии и Ирана.

В VI в. при дворе северокитайских правителей культивировались три вида театрально-музыкальных представлений, три «музыки» (юэ), как они назывались: *циншанская*, *цюцынская* и *силянская*. Первая из них — китайского происхождения: она существовала и до распада Китая на части. О происхождении второй говорит ее название: Цюцы это — Куча, один из районов Восточного Туркестана, т. е. часть «Западного края». Что же касается третьей, то ее название также указывает на место, где «музыка» сложилась: Си-Лян — наименование государства, существовавшего в 400—420 гг. в западной части современной китайской провинции Ганьсу, в районе зна-

менитого впоследствии пещерного монастыря Дуньхуан, а этот район был одним из важнейших пунктов на пути, связывавшем Китай с Западным краем и Индией. Силянская же музыка, как установлено исследователями, представляла соединение элементов циншанской, т. е. китайской, музыки и «музыки Цюцы», т. е. западной. Этот последний случай свидетельствует, что встреча двух потоков — китайского и сиюйского («западного») — приводила, как и следовало ожидать, к взаимному обогащению и к образованию на обогащенной основе новых видов музыкально-театрального искусства.

«Западное» музыкально-театральное искусство распространилось отнюдь не только в северной части Китая: оно перешагнуло и в Южный Китай. Среди музыкальных пьес (цюй), бывших в обиходе в Южном Китае в правление там династии Лян, т. е. в первой половине VI в., тридцать шесть пьес считались «северными», т. е. не китайскими по своему происхождению. В известной «Антологии Юэфу» — собрании народных песен, в части, где записаны песни IV—VI вв., одиннадцать песен представлены специально как «северные», т. е. не традиционно китайские по происхождению; исследователи считают, что даже первоначальный язык этих песен был не китайский, а сяньбийский, т. е. что это было просто переложение на китайский язык песен сяньбийцев. Необходимо при этом только помнить, что под «песней» в данном случае следует разуметь «пьесу» («цюй»), т. е. пение, сопровождаемое игрой на музыкальных инструментах и в некоторых случаях и пляской или сценической игрой.

В свете указанных фактов вполне понятной становится та картина, которую мы видим в театрально-музыкальном искусстве при дворе Суйского дома, при котором в восьмидесятых годах VI в. произошло объединение страны. При дворе культивировались семь видов «музыки», и пять из них были занесены в Китай извне. Местами, откуда они считались принесенными в Китай, были: Гаоли, т. е. Корея; Силян и Куча, т. е. районы Восточного Туркестана; Индия и Персия. Впоследствии к этим видам добавились еще два: один — из страны Канго, или Канцзюй (Кангюй), т. е. из района Самарканда, второй — из Шулэ, т. е. из района Кашгара.

С объединением страны в одно государство связи Китая с Сиюй не только не прервались, но и усилились. В VI в. часть Западного края, ближайшая к Империи, — Восточный Туркестан и Семиречье, — подпала под власть тюрков, образовавших здесь свое государство, так называемый Западный каганат. В пятидесятых годах VII в. этот Западный каганат пал и его земли, как и земли разгромленного еще раньше — в тридцатых годах VII в. — Восточно-тюркского каганата, сложившегося в степях позднейшей Монголии,

отошли под власть Китая, тогда — Танской империи. Таким образом, китайцы прямо подошли к Средней Азии. Тут они столкнулись с арабами, которые после захвата ими Ирана в завоевательном порыве устремились дальше — в Среднюю Азию. Битва на р. Таласе в 751 г. определила международную ситуацию в этом районе мира: она приостановила дальнейшее продвижение и китайцев — далее на запад, и арабов — далее на восток; но район этот продолжал оставаться местом оживленных торговых и культурных сношений между Китаем, с одной стороны, и Индией, Ираном, Ближним Востоком, а через него — и со странами Восточного Средиземноморья — с другой.

Таким образом, наличие в театральном искусстве Китая VI—VII вв. многого, занесенного извне, не подлежит сомнению. И те представления, которые были в начале VII в. занесены в Японию и получили там наименование гигаку, были не «песнями и плясками Курэ», т. е. Китая, а одним из видов театрального искусства, перешедшего в Китай из далекого «Западного края».

Есть, однако, в гигаку один элемент, выводящий это искусство за пределы не только Японии и Китая, но и самого Западного края. Элемент этот — маски.

Как было изложено выше, исполнители гигаку были в масках. Гигаку, во всяком случае представления описанного типа, — театр масок. И маски эти до нас дошли. В сокровищницах древних монастырей — Хорюдзи близ г. Нара, столицы Японии VIII в., Тодайдзи, в самом этом городе, в государственной сокровищнице Сёсоин в г. Нара хранятся двести тридцать девять масок гигаку. На некоторых из них есть пометы, указывающие дату их изготовления. Наиболее ранняя из дат — 752 г. Но это не означает, что маска 752 г. — самая древняя. Среди масок, не снабженных пометами, есть несомненно и более ранние. Исследователи допускают даже, что некоторые маски восходят ко времени самого Мимаси, т. е. к первой половине VII в. Возможно, что своей долговечностью они обязаны материалу, из которого изготовлены. Материал этот — дерево и лак. Дерево — *кири* (павлония), *хиноки* (кипарисовик) и *кусуноки* (камфарное дерево), т. е. прочные и легкие породы. Лак в застывшем состоянии — материал легкий и в то же время исключительно прочный.

Несомненно, эти маски представляют подлинную драгоценность для всякого исследователя театрального искусства. Маски были принадлежностью театра в древности у многих народов. Но маски эти до нас не дошли. О масках европейского античного театра мы знаем по их изображениям; о масках в древней Индии мы можем су-

дить по позднейшим их образцам. Таким образом, маски, сохраняющиеся в Японии, — явление в этой области уникальное.

Маски эти всеми своими признаками свидетельствуют об иноземном и для Китая происхождении искусства гигаку. Маски фантастических существ, вроде волшебной птицы Гаруды, — явно индийские. Образы индийской мифологии, проникшие в буддизм, передают маски конго и рикиси. К индийским относится маска брахмана. Маска льва с точностью соответствует изображению льва в памятнике Ассирии. Маски человеческие также не передают ни тип японца, ни тип корейца, ни тип китайца. Согласно своему старому названию, они изображают *кохито* — чужеземца. Самое существенное в данном случае то, что тип чужеземца, запечатленный в этих масках, в некоторых случаях близок к индоевропейскому, в некоторых же — непосредственно к греческому. Есть маски, как будто прямо повторяющие известный нам по изображениям тип греческой театральной маски — той, которая употреблялась в представлениях древнегреческих мимов, т. е. в народном театральном искусстве. Близки к греческому типу эти маски и по своему размеру — от 24,2 до 45,5 см. Греческую форму напоминает и конструкция маски: она покрывает не только лицо, но и часть головы.

Японские исследователи, установившие факт такого поразительного сходства, останавливаются перед загадкой происхождения этих масок. То, что они перешли в Японию из Китая, это ясно; ясно и другое — что они занесены в Китай извне, скорее всего из Западного края. Но если вполне возможно допустить проникновение оттуда искусства среднеазиатского, иранского и индийского, то как объяснить появление там греческой маски?

Разумеется, допускать проникновение в Китай маски непосредственно из Греции невозможно. Вопрос, следовательно, сводится к следующему: возможно ли в Западном крае присутствие элементов греческого театрального искусства?

История этого района Евразии делает такое проникновение вполне возможным. Вспомним, что Средняя Азия одно время входила в состав державы Селевкидов — государства эллинистического. И после отделения от Селевкидской державы Средняя Азия не перестала быть одной из частей эллинистического мира. Образовавшееся там государство так и называют Греко-Бактрийским царством. Оно управлялось греко-македонскими династиями; в нем происходил процесс эллинской колонизации; в него проникали греческие торговцы, ремесленники — все те, кто обычно следовал за оседавшими в покоренных землях завоевателями. Это был выдвинутый далеко в Среднюю Азию форпост греческого мира эпохи эллинизма, са-

мый дальний на Востоке очаг эллинистической культуры. Искусство этого района исследователи называют не просто бактрийским, а греко-бактрийским.

Такая картина наблюдалась в этой части евразийского континента в III—II вв. до н. э. В это время Бактрия была одним из оживленных центров международной торговли, культурного обмена. Она стояла на перекрестке путей: в Иран и Индию, с одной стороны, в Китай — с другой.

Падение около середины II в. до н. э. Греко-Бактрийского царства под ударами массагетов, действовавших совместно с восточно-иранскими племенами, и последовавшее в результате вторжения завоевателей изменение состава населения этой страны не привело, однако, к полному исчезновению в этом районе эллинистической культуры. Это удостоверяется всем, что мы знаем о Кушанском царстве, образовавшемся в начале I в. н. э. в Средней Азии, в частности на территории бывшей Бактрии. В эпоху своего наибольшего могущества, во II в. н. э., это царство охватывало почти всю Среднюю Азию, значительную часть Восточного Туркестана, территорию современного Афганистана и Северо-Западную Индию — короче говоря, весь «Западный край» древней китайской географии. Во II в. в правление Канишки Кушанское царство становится центром буддизма; именно оттуда начался так называемый великий поход по распространению веры, перенесший буддизм в Китай, а через него — в Корею и Японию. В эпоху Кушанского царства международное значение этого района Азии проявилось с еще большей силой. Через это царство продолжали проходить важнейшие пути, связывавшие Иран и страны Ближнего Востока с Китаем и Индией. Связи эти были и торговыми, и политическими, и культурными. Это превратило Кушанское царство даже в своеобразный центр евразийского мира: недаром Канишка соединил в своем титуле титулы правителей всех крупнейших держав того времени: Китая — Дэвапутра («Сын неба»), Ирана — Шаонана шао («Царь царей»), Индии — Махараджа, Рима — Кайсара («Кесарь»).

Значение Кушанского царства в истории культуры Китая велико. Из него пришел в Китай буддизм, а буддизм был не только религией: он нес с собой литературу не только религиозную, но и светскую; с ним шло строительное искусство, художественные ремесла — резьба по дереву и кости, художественное литье; с буддизмом шли скульптура и живопись. В орбите буддизма существовало и театральное искусство: как выработанное самим буддизмом в составе сложных и красочных обрядов, так и пришедшее к нему со стороны — из народного театрального искусства.

До нас дошли памятники искусства этого царства. Его именуют Гандхарским — по названию области Северо-Западной Индии, с которой связано большинство известных нам памятников. В своей подавляющей части оно связано с буддизмом, но статуя, изображающая женское буддийское божество, может быть и статуей Афродиты; статуя Будды может быть принята и за статую Аполлона. Многие в гандхарском искусстве идет из греческого и в орнаментике.

Все это наглядно свидетельствует, что греческая культура в Западном крае не исчезла и во II—III вв. н. э. Вполне допустимо, что сохранилось там кое-что и из греческого театрального искусства. Нет ничего невозможного в том, что в древнюю Бактрию и вообще в этот район эллинистической цивилизации проникло и театральное искусство древней Греции, прежде всего искусство мимов. Мы хорошо знаем, что именно в эллинистическую эпоху этот вид народного театра из простой самодеятельности превратился в профессиональное искусство; именно в эллинистическую эпоху появились бродячие труппы комедиантов; что в IV—III вв. до н. э. мим широко распространился именно на Востоке и пользовался огромным успехом у разноплеменной толпы, заполнявшей новые эллинистические столицы. Именно в эллинистическую эпоху особое развитие получила пантомима — одна из разновидностей мима: представления этого рода были понятны любому зрителю, так как не были соединены с каким-либо языком. Тогда же, т. е. в IV—III вв., в общей сфере этого народного театрального искусства сложилось и театральное искусство *флиаков* — тех же мимов, только с обязательным употреблением масок.

Чем были представления флиаков? Небольшие сценки, в которых в комическом свете изображались похождения богов и героев, происшествия из обыденной жизни. При этом боги и герои даже в сценках, передающих мифологические сюжеты, изображались в виде обыкновенных людей со всеми человеческими слабостями, недостатками и пороками.

3.

Не находим ли мы в представлениях гигаку, как описал их автор «Кёкунсё», многое из этого всего? Те же маски, те же персонажи: то обыкновенные люди, то боги или герои, но трактованные совсем как люди; то же высмеивание, та же комедийность. Совпадают даже некоторые детали: в бутафории гигаку был тот же деревянный лингам, что и в бутафории флиаков.



Рис. 1. Маска гигаку

Разумеется, считать гигаку прямым отголоском далекого искусства греческих мимов нельзя. Даже из того краткого описания, которое дано выше, видно наличие в гигаку многих элементов, идущих из театрального искусства Индии. Поэтому в искусстве гигаку в Японии, — а поскольку оно перешло в Японию из Китая, также и в Китае, — правильнее усматривать поздний восточноазиатский вариант одного из видов мирового народного театрального искусства, развившегося в древней Греции (мимы, фляки), в древнем Риме (*ателланы*), в древней Индии, в Средней Азии и в древнем Китае; театрального искусства, обе половины которого — западная и восточная, европейская и азиатская — в эллинистическую эпоху, главным образом в IV—III вв. до н. э., соприкоснулись друг с другом в районе эллинистического мира, его дальней периферии — территории Средней Азии, Восточного Туркестана и Северо-Западной Индии, той самой территории, которая была для китайцев «Запад-

ным краем», Сиюй. Другой же территорией, на которой соприкоснулось театральное искусство многих стран, был Южный Китай с теми частями Северо-Восточного Индокитая, которые с древности вошли в соприкосновение с Китаем: в этом районе сталкивались линии театрального искусства китайского, индонезийского и индийского.

С переходом к средним векам западная ветвь этого древнего народного театрального искусства постепенно стала увядать. В Европе следы представлений ателланов доходят не дальше III в. н. э., следы представлений мимов — до VII в.; дальше ничего из этого уже не остается.

Иная картина наблюдается в средние века на Востоке. Кушанское царство II—III вв., последнее в этой части света государство древнего мира, хранило в Западном крае в области искусства эллинистическое культурное наследие, соединившееся с искусством, созданным народами этой части Азии, с искусством Ирана, Индии и даже Китая. Буддизм, первоначальным центром активности которого было это царство, соединил не только страны — Индию, Среднюю Азию и Китай, но и эпохи: зародившись, как и христианство, в древнем мире, буддизм, как и христианство, перешел и в средние века. Более того, как и христианство на Западе, он стал в Тибете, Китае, Корее и Японии основной религией, типичной именно для средневековья. Вместе с этим буддизм сыграл огромную роль в распространении по всему этому обширному району мира народного театрального искусства, характерного для средних веков в их раннюю, доренессансную, пору.

Крушение в III в. н. э. Кушанского царства и подпадение в IV в. Северного и Северо-Западного Китая под власть различных народностей, до этого заселявших обширные районы варварской периферии древней Империи, не прервало культурных связей между Сиюй и Китаем. Восстановление в последней четверти VI в. государственного единства Китая и последующее в VII в. превращение этого государства в могущественную империю, управляемую императорами из династии Тан, вовлекло в сферу этой империи и земли Сиюй — «Западного края». И именно в VI—VII вв., как было описано выше, особо оживился приток сиюйского театрального искусства в Китай. Оно уже не было искусством Древности. Это было искусство азиатского средневековья, выросшее на почве иранской, индийской и среднеазиатской культур. В Китае оно соединилось с местным театральным искусством, а также с искусством, переходившим в Южный Китай из страны Линьи, т. е. Юго-Восточного Индокитая, и в Северный Китай — из Кореи. В то же время оно, это китайское театральное искусство, и само переходило в Корею, где соединялось

со своим, местным театральным искусством. Япония находилась на самом дальнем восточном конце этого азиатского мира, но географическое положение Японии связывало ее не только с восточной частью этого мира — Китаем, но и с обоими его концами: северо-восточным — Кореей и юго-восточным — Индокитаем. И со всех этих трех сторон в VII в. на японские острова шел поток театрального искусства. Гигаку и было первым по времени проникновения исторически засвидетельствованным видом этого искусства. Вторым было бугаку.

БУГАКУ

1.

Если бы в Японии середины VIII в. существовали афиши, жители города Нара, японской столицы того времени, в четвертом месяце 752 г. могли бы читать следующий «анонс»:

«В четвертом месяце четвертого года эры „Небесного мира — Побеждающих священных сокровищ“ в столичном Граде Мира, в монастыре „Великий храм Востока“ будет совершено торжество Открывания глаз Великого Будды „Всеозаряющий Свет“. Будут исполнены: *гигаку, тогаку, комагаку, борагаку, ринъюгаку, сангаку*».

За три года до этого, в двенадцатом месяце первого года, т. е. 749 г. этой же столь пышно названной эры, состоялось другое празднество: поездка в этот монастырь императора с принцами и принцессами и со всем двором. В программу празднества было тогда включено исполнение *тогаку, боккайгаку, курэгаку, госэти, тамай, кумэмай*.

Происходило это в середине VIII столетия, в годы, название которых — Тэмпё-сёхо — передано приведенными русскими словами: эти же годы (749—756) вместе с предшествующими Тэмпё (годы «Небесного мира», 729—749) и последующими — Тэмпё-дзинго (годы «Небесного мира — Божественного Покрова», 757—765) в истории японской культуры составляют особый период, называемый по общему элементу этих трех наименований — «Тэмпё-дзидай», «Период годов Тэмпё», непосредственно — 729—765 гг., в более широком культурно-историческом плане — вторая и третья четверти VIII в.

В 710 г. была закончена постройкой Нара-но мьяко, «Столица Нара», или, как ее тогда называли китайским именем Хэйдзё-кё, — «Столичный град мира». Это был первый в истории Японии город.

Его построили в северо-восточной части котловины Ямато — этой колыбели японской государственности. Возводился он по мыслимому геометрическому плану, каким был план города Чанъаня, блестящей столицы Танской империи.

Согласно принципу китайского градостроительства того времени город был обращен на юг. Начинался он с обширного дворцового квартала, где помещались правительственные учреждения. Фасад дворца был обращен к югу — в ту сторону, откуда для верующих буддистов исходит «предвечный свет Чистой земли» — обители Будды. В ограде дворцового квартала было несколько ворот. Центральные — монументальные и величественные — были главными. Они назывались Судзакумон — «Ворота Красной птицы». «Красная птица» — одно из божеств четырех стран света китайской мифологии и в то же время — наименование Южного созвездия, господствующего над всей южной стороной неба. Это был парадный вход в дворцовый квартал.

От ворот Судзакумон шла прямая, как стрела, магистраль, пересекавшая город с севера на юг. Это был Судзаку одзи, «Проспект Красной птицы». Он заканчивался большими воротами внешней стены города. Они назывались Расёмон — «Внешние городские ворота». Это был главный вход в город.

Часть города, расположенная по левую сторону проспекта Красной птицы, т. е. восточная половина столицы, называлась Сакё, «Левый город»; расположенная по правую сторону, т. е. западная половина столицы, называлась Укё, «Правый город». Проспект пересекали десять «линий» (дзё). Они проходили через Правый и Левый город, образуя улицы этих двух районов столицы. Между улицами под прямым углом шли переулки. Таким образом, на плане город был как бы разграфлен на разновеликие четырехугольники. Территория в пределах четырехугольника составляла квартал (тё). В каждой из двух частей столицы был свой рынок.

Особый район города составлял дворцовый квартал с его многочисленными постройками. В городе находилось семь буддийских монастырей с множеством построек разного назначения, разных размеров, разной архитектуры. Главным среди этих монастырей был Хорюдзи, «Храм торжества Закона» — первый монастырь в Японии, основанный в 608 г. Сётоку тайси, принцем-регентом того времени, «апостолом буддизма в Японии», как называют его историки этой религии, когда хотят просто и понятно для европейцев определить роль принца в истории буддизма в Японии. Постройки этого монастыря в истории архитектуры средневековья могут быть поставлены рядом со знаменитыми храмами средневековой Индии и



Рис. 2. Маска бугаку

ранне-средневековой Европы, занимая среди них свое особое место: это древнейший из дошедших до нас образец деревянного храмового зодчества. Монастырь этот с его зданиями, фресками, статуями, предметами культа, утварью стал драгоценным музеем японского искусства, одним из национальных сокровищ («кокухо») Японии.

Хорюдзи был построен в 608 г., т. е. когда города Нара еще не было. После постройки города он был включен в число столичных монастырей.

Другим знаменитым монастырем столицы был Тодайдзи, «Великий храм Востока». Он был основан императором Сёму, также ревностным буддистом, и закончен постройкой в конце 759 г. Уже само название этого монастыря говорит о том значении, которое ему хотели придать основатели: они мечтали, что монастырь станет оплотом буддизма на всем Востоке. Соответственно этому замыслу главный храм монастыря был посвящен самому Вайрочане, Будде «Все-

озаряющий Свет», — важнейшему божеству буддийского пантеона. В храме находилась и находится до сих пор отлитая из бронзы, позолоченная статуя сидящего Вайрочаны. Высота самой фигуры около 16 м, а вместе с пьедесталом — 22,72 м; размер головы в высоту — 3,1 м, в ширину — 2,87 м. Для той эпохи это было подлинное чудо литейной техники вообще, художественного литья в частности. Статуя Дайбуцу, «Большого Будды», как ее называли, была отлита по приказу того же императора Сёму. Работа была начата в 747 г., закончена в 749 г. В четвертом месяце 752 г., как сказано выше, был совершен обряд «Открывания глаз», т. е. освящения этой статуи. В свете изложенного понятно, почему освящение «Большого Будды» было ознаменовано пышными торжествами.

Разумеется, торжества эти состояли прежде всего из религиозных обрядов; однако, как показал бы вышеприведенный воображаемый «анонс», воспроизводящий записи хроники «Сёку-Нихонги», близкой по времени к описываемому событию, — она была закончена в 792 г., — в программу торжеств было включено и что-то другое. То, что это другое не было религиозным обрядом, видно уже из особого выделения этой части программы. Впрочем, достаточно взглянуть на то, что значилось первым номером этой особой части программы, чтобы все стало ясным. Первым номером было исполнение гигаку, а это было самое настоящее театральное представление, лишенное какой бы то ни было связи с религиозным обрядом.

После гигаку «Сёку-Нихонги» говорит о тогаку. Отложим пока объяснение этого наименования и познакомимся с тем, что им обозначалось. Обозначалось им довольно большое число представлений. Рассмотрим два из них.

Одно исполнялось четверьмя артистами. Они были в латах, на голове каждого из них был шлем, у пояса — меч, в руке — копье; на боку слева — гётай, украшение, составляющее принадлежность парадного придворного одеяния; на боку справа — колчан со стрелами, воткнутыми острием вниз. Под звуки музыки артисты проходили на площадку, предназначенную для исполнения. Этот проход был первой частью номера. Вторую часть составляла пляска с копьем. В танцевальных движениях изображался бой этим оружием. Затем следовала третья часть: танцующие останавливались, клали копья наземь и обнажали мечи; на этот раз изображался бой этим оружием. Все это шло под музыку оркестра.

Из этого описания можно подумать, что номер этот должен был называться «Воинская пляска» или как-нибудь в этом роде. Однако он назывался *Тайхэйраку* — «Великий мир». В буддийском храме во время богослужения, да еще в эру Тэмпё — «Небесного

мира», не говорят о войне; говорят о мире — времени, когда острий стрел обращены к земле; размахивают же мечом только в знак того, что одержана победа над силами войны.

Такова одна из пьес тогаку.

Другая носит название *Тагюраку* — «Игра в мяч». Исполняли ее иногда два, иногда четыре артиста. Они были в легкой одежде, на голове каждого из них была шапка, в руке — палка вроде тех, которые употребляют в наше время при игре в гольф. Под звуки музыки артисты выходили на площадку; у каждого за пазухой был деревянный шар. Выйдя на площадку, они вынимали шары и ставили их перед собой. Это была первая часть номера. Вторую составляла пляска, имитирующая игру в мяч. В заключительной части исполнители снова прятали мячи за пазуху и уходили. Все это совершалось под звуки музыки.

Таковы два номера тогаку. Совершенно ясно, что в них нет никакой связи с религиозным обрядом. Это подтверждается и тем, что пляска «Великий мир» исполнялась во дворце во время коронационных торжеств, пляска «Игра в мяч» — во время конских ристалищ, состязаний в борьбе, петушиных боев, песенных соревнований. Эти пляски, как и другие представления из цикла тогаку, — явление театрального искусства.

Название таких представлений объясняется их происхождением. Пляска «Игра в мяч» имитирует действительную игру в мяч, которая была распространена в Китае; только настоящая игра в мяч производилась на конях, пляска же состояла в изображении этого состязания условно театральными средствами. К ним относятся и одеяния танцующих, условно изображающие костюмы для верховой езды.

«Игра в мяч» пришла в Японию из Китая. Оттуда же пришла и пляска «Великий мир». Имеющиеся в распоряжении исследователей источники даже указывают время и место ее первого исполнения, а также повод к нему: это было в 702 г. во дворце в день новогоднего праздника. Китайского же происхождения были и прочие пляски этого цикла. Таким образом, их общее наименование тогаку — «танская музыка» — вполне законно. Следует добавить только, что обозначение «танская» нельзя принимать в смысле «появившаяся в эпоху Танской империи», которая образовалась в Китае в начале VII в.; его следует понимать, как «перешедшая из Китая в Танскую эпоху», независимо от того, когда это явление театрального искусства сложилось в Китае — в Танскую эпоху или раньше.

Далее в программе празднеств в монастыре Тодайзи стоит исполнение комагаку. Под таким названием также подразумевает-

ся определенный цикл номеров. Представление о них может дать хотя бы *Комабоко*, «Копье Кома».

Это также была пляска, исполняемая четырьмя артистами. Они появлялись на площадке, держа в руках длинные — более 3,5 м — корабельные шесты, заменяющие у народов Дальнего Востока весла. Шесты эти нередко бывают разукрашены в пять цветов. В пляске изображалось, как корабль подводят к берегу и корабельщики радуются благополучному прибытию. Все это делалось под музыку.

Пляска воспроизводила театральными средствами вполне реальную картину. По обычаю корейских моряков тех времен по прибытии в гавань с корабля сходили четыре празднично одетых корабельщика с расписанными в пять цветов веслами в руках и исполняли пляску, имитирующую действия гребцов в момент подведения корабля к берегу и причаливания. Это было выражение радости по случаю благополучного окончания морского перехода.

Название *Комабоко* состоит из двух слов: *кома* — японское название Когурё, одного из корейских царств того времени, в более широком смысле — вообще Кореи, и *хоко* (боко) — копье. Копья тут, разумеется, ни при чем: поднятые вверх шесты (*сао*), с которыми плясали моряки, напоминали воздетые копья. Вполне точно содержание этой пляски передает другое ее наименование — *Саомотимай*, «Пляска гребцов».

Уже из описания этой пляски видно, что общее наименование плясок этого цикла — *комагаку*, «музыка страны Кома» — вполне законно для пляски, пришедшей в Японию из царства Кома.

Такой же корейской пляской считалась и *насори*. Наименование ее идет от географического названия: так назывался один пункт в Кореи того времени. По своему же содержанию это была пляска дракона. О драконе зрителям говорила маска исполнителя, изображавшая голову фантастического зверя с длинными острыми клыками. Исполняли ее один или два артиста. Хотя персонаж, изображаемый в этой пляске, и был мифологического происхождения, все же она не имела отношения к культу и исполнялась главным образом во время конских ристалищ.

Не следует думать, что все, занесенное в Японию из Кореи, было обязательно корейского происхождения. Достаточно вспомнить хотя бы о том, что китайская письменность и вообще китайская книжная образованность пришли в Японию через Корею, т. е. познакомили японцев с нею корейцы, усвоившие эту образованность ранее японцев. Из Кореи же пришел в Японию и буддизм, который был корейцами воспринят в китайской форме, со священным писанием в китайских переводах, но который самими китайцами был воспринят из

Сиюй, «Западного края», т. е. из района Синьцзяна и Средней Азии. Весьма вероятно, что и пляски, считавшиеся в Японии принадлежностью комагаку, т. е. корейскими, на деле были другого происхождения и корейским в них было только то, что они были занесены в Японию из Кореи.

На мысль об условности причисления некоторых плясок к числу корейских наводит такая пляска, как *Конрон хассэн*, «Восемь магов Куньлунских гор». Исполнялась она двумя группами по четыре артиста в каждой. Одежания их были из материи с узором в виде рыб, на головах были шапки вроде шлема, передняя сторона которого имела вид не то раскрытого веера, не то распростертых крыльев птицы; на лицах — маски, изображающие какую-то фантастическую птицу с длинным клювом, на кончике клюва — бубенчик. Исполнители танцевали, взявшись за руки и образовав круг. Движения их должны были изображать полет птичьей стаи, круги, описываемые птицами в воздухе. Звуки бубенцов изображали крики этих птиц. Другое название пляски — *Цурумэй*, «Танец журавлей», и оно вполне согласуется с ее содержанием. Но другая версия, отвечающая наименованию «Восемь магов Куньлунских гор», приводит эту пляску в связь с китайской легендой, относящейся к циклу сказаний о «сянях», «магах», живущих в горах. В книге «Хуай Наньцзы», появившейся в Китае в конце II в. до н. э. и получившей в средние века китайской истории (III—VIII вв.) большое распространение, рассказывается, как хуайнаньский князь (ван) Лю Ань встретил однажды «восемь сяней Куньлунских гор» — гор далекой сказочной западной страны. У них были белые брови, усы и бороды; все их движения напоминали птиц. Пляска по этой версии изображала танец именно этих «птичьих магов».

Некоторые исследователи склонны видеть в этой пляске только танец журавлей. По этой версии «куньлунь» здесь не далекая горная страна, а скалистый остров в Бохайском заливе Желтого моря, недалеко от Корейского полуострова. При таком толковании оправдывается причисление этой пляски к комагаку, т. е. к циклу «корейской музыки».

В программу празднеств в Тодайдзи входило далее исполнение риньюгаку, «музыки Ринью». Ринью — в японском произношении китайское Линь, наименование страны на юго-восточном побережье Индокитайского полуострова. Об этой стране в китайских памятниках упоминается еще в I веке н. э.

Театральное искусство Линь было занесено в Японию непосредственно из этой страны. «Сёку-Нихонги» сообщает, что познакомил японцев с ним буддийский монах Фаттриэт, прибывший в Японию

в 736 г. Таким образом, в 752 г., когда происходило описываемое празднество, это было для японцев искусство еще новое.

В состав риньюогаку входило восемь пьес, так и названных «Ринью хатигаку» — «Восемь пьес Линьи». Одной из наиболее популярных была пляска *Ранрёо*, или *Рёо*. Это была пляска дракона. О драконе говорила здесь прежде всего маска исполнителя: страшная голова свирепого чудовища с длинным острым носом, с отвисающей нижней челюстью, обнажающей клыки. В руках исполнителя — бати, дощечка-скипетр.

Дракон тут был не простой, это был «дракон-царь». Распространенная версия объясняет, что пляска изображала танец «царя-дракона Сагара», одного из «восьми больших драконов» индийской мифологии. Царь он потому, что властвует над водами. Таким образом, по этой версии пляска эта — индийского происхождения; из Индии она была занесена в Линьи, а оттуда перешла сначала в Китай, а затем в Японию.

Версия эта, как будто хорошо объясняющая содержание и общий характер пляски, тем не менее не вяжется с наименованием *Ранрёо*. «Ранрё» — в японском произношении китайское Ланьлу, название местности в Китае в эпоху распада Китая на два государства — северное и южное; «о» — китайское ван, царь, князь. Название *Ранрёо*, следовательно, говорит о ланьлуском ване. Ланьлуский ван — титул, который носил Чанча — один из князей Бэй-ци, как называлось в VI в. одно из государств северной части Китая. Ван этот был храбр и воинствен, но к своему великому огорчению, обладал наружностью настолько по-женски красивой, мягкой и привлекательной, что никак не мог своим видом наводить страх на врагов, как это полагалось для героя-воина. Поэтому для того чтобы внушать такой страх, он выходил на поле битвы в маске страшного дракона. Однажды ему пришлось воевать с Бэй-Чжоу, другим государством северной половины Китая. В маске дракона он стал во главе своего войска и разгромил противника. Современники, потрясенные его воинскими подвигами, запечатлели их в пляске «Ланьлуский ван идет на войну».

Так говорит одно из исторических преданий. Некоторые исследователи, однако, считают, что пляска эта представляет собой переложение пьесы «Радость царя-дракона», инд. «Наганандам», — песенно-танцевальной пьесы, приписываемой Харше Силадитье II, правителю государства в Северной Индии в первой половине VII в. Его деяния говорят о нем, как о ревностном буддисте: он запретил умерщвление живых существ, строил храмы и ступы, помогал неимущим. Покровительствовал он и брахманизму, обеспечив ему свободу культа

и проповеди. С этим правителем связывается представление о «золотом веке» истории индийских государств.

Из сопоставления всех этих версий как будто с несомненностью явствует, что рассматриваемое представление есть пляска дракона и происхождение его индийское. Связывание же этой пляски с образом ланьлуского вана свидетельствует скорее о том, что она, проникнув в Китай, получила там свое собственное осмысление, соединившись с популярным рассказом о прославленном правителе-воине. Вероятно, название этой пляски, закрепившееся за ней в Японии, перенесено из Китая; сама же пляска перешла, как говорит вполне определенное свидетельство источника, из Линьи. Пляска эта входила в программу увеселений, устраиваемых во время конских ристалищ, борьбы и состязаний в стрельбе из лука.

Другой сценой из той же пьесы «Наганандам» считается пляска *Гарёбин*. Гарёбин, или Карёбин, — японское произношение китайского Калянбинка; это же последнее слово — китайское произношение санскритского Калавинка, названия сказочной птицы. Впрочем, птица эта — особая: птичье у нее было только туловище, голова же была человеческая, на голове — корона. Исполнялась эта пляска четырьмя мальчиками. На голове каждого из них было украшение в виде короны, усыпанной цветами; на спине — крылья. В руках они держали маленькие *добёси*, металлические тарелки, и танцевали, ритмично ударяя в них. Пляска Гарёбин исполнялась обычно в буддийских монастырях в дни праздников, но родилась она, по-видимому, вне буддизма, в сфере индийской народной мифологии и сказки.

К числу линьских плясок относится очень популярная *Ама*. Исполнялась она двумя артистами в масках *дзомэн*. Так назывались маски рисованные: на прямоугольный картон наклеивался кусок тонкого белого шелка и на нем наносились очертания бровей и носа. В руках исполнители держали сяку — жезл, или скипетр. Танец должен изображать пьяных мужчину и женщину, которыми оказывались не более не менее как сам бог Шива и его супруга Дурга. Таким образом, и эта пляска была индийского происхождения.

Пляска *Ама* обычно исполнялась вместе с другой, которая так и именуется — *Ниномаи*, «Вторая пляска». Во время танца Шивы и Дурги у площадки появлялись два новых исполнителя в масках старика и старухи. Маска старика — *вараймэн*, «смеющаяся»; маска старухи — *харэмэн*, «распухшая», т. е. изображавшая лицо, покрытое язвами и распухшее. Старик и старуха наблюдали танцующих и, когда те сходили с площадки, обращались к ним с просьбой дать им сяку — знаки их достоинства; когда же те им в этом отказывали и покидали площадку, старик и старуха всходили на нее

и исполняли комическую пляску, пародирующую пляску пьяных богов. Некоторые исследователи обращают внимание на то, что слово «ама» в санскрите обозначало индийца арийского происхождения, старик же и старуха — туземцы Северо-Западной Индии, т. е. не арийцы.

Некоторые пляски, входившие в циклы «Танской музыки», «Музыки Кома», «Музыки Линьи», пусть и в измененном виде, дошли и до нашего времени. Это обстоятельство позволяет судить о них не только по различным историческим источникам, но и по живой традиции. Иначе обстоит дело с двумя другими видами театрального искусства, занесенного в Японию в VII в.

Один из этих видов также упоминается в вышеприведенной программе празднеств в монастыре Тодайдзи. Называется он дорагаку, «музыка Дора».

Первое упоминание о нем в источниках относится к 661 г. Об этой «музыке» говорится как о занесенной из страны «Дора». О том, что это за страна, мнения исследователей расходятся. Долгое время считали, что «Дора» — измененное «Кора», а «Кора» — старинное название острова Чечжудо, в европейской географии — Квельпарт. Этот большой остров, расположенный у южного побережья Кореи, исстари входил в орбиту корейских государств, но жил в значительной степени обособленной жизнью, что и привело к известной самобытности его культуры. Однако в последнее время преобладает мнение, что «Дора» есть искаженное «Давара», старинное название одного из районов Индокитая, скорее всего — западной части современного Таиланда. С началом IX в. слово «дорагаку» в исторических источниках исчезает, но неоднократные упоминания о представлениях дорагаку до этого позволяют думать, что «музыка Дора», т. е. пляски с этим именем, были распространены во второй половине VII в. и в VIII в. не менее, чем «музыка Тан» и «музыка Кома».

При упомянутом выше посещении императорским двором монастыря Тодайдзи в 749 г. во время празднеств было исполнено еще и боккайгаку — «Бохайская музыка». Бохай — государство, образованное в начале VIII в. племенами маньчжуро-тунгусского этнического корня в обширном районе, охватывавшем часть позднейшей Маньчжурии, некоторые земли Приамурья и Приморья, а также часть Северной Кореи. Просуществовало это государство до 926 г., когда оно было завоевано киданями и вошло в состав Киданьского королевства. За время своего существования Бохайское государство находилось в довольно оживленных сношениях со своими соседями — Кореей и Китаем и установило связь и с Японией. Боккайгаку — театральное искусство, занесенное в Японию из этой страны. По-

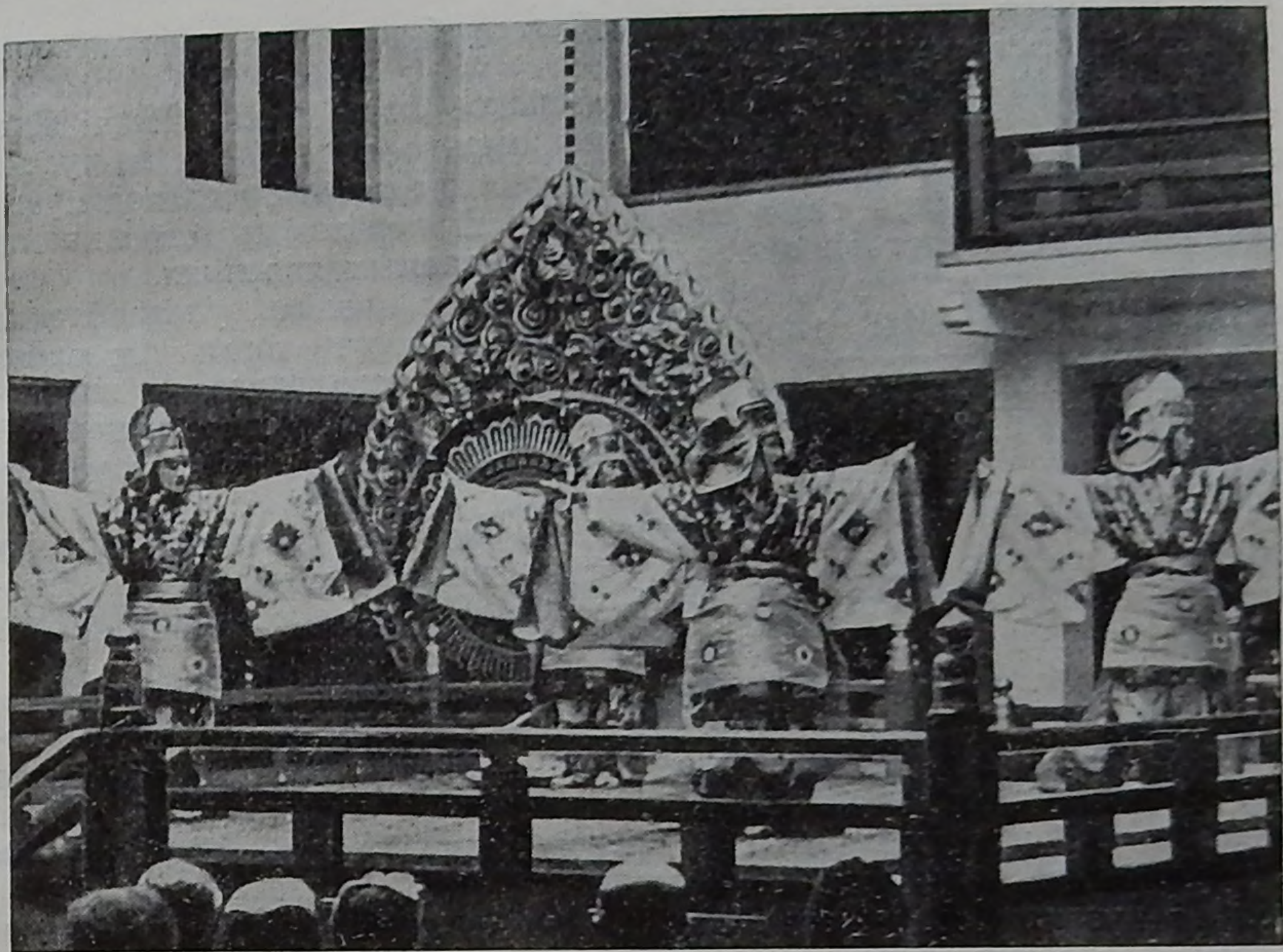


Рис. 3. Представление бугаку

скольку само Бохайское царство возникло в начале VIII в., постольку и первое упоминание о боккайгаку в Японии встречается ближе к середине VIII в.

2.

Описанные виды театрального искусства получили в Японии общее наименование *бугаку*. Оно требует пояснения.

Обратим внимание на наличие в этом наименовании того же слова «гаку», которое неизменно присутствует в названиях всех перечисленных видов представлений: *тогаку*, *комагаку*, *ринъюгаку* и т. д. Как видно из предыдущего, всюду в русском переводе этих наименований давалось слово «музыка»: «музыка Тан», «музыка Кома» и т. д. Поскольку же первый элемент в наименовании *бугаку*, слово

«бу», означает «танец», постольку бугаку буквально следует передать по-русски «музыка танца».

Действительно, слово «гаку» (китайское «юэ») в китайском языке, из которого его усвоили японцы, можно передавать по-русски словом «музыка»; но без пояснения, что тогда понималось под музыкой, как понималась сама музыка, такой перевод может вызвать неправильное представление о рассматриваемых явлениях.

Обратим внимание на некоторые случаи нашего употребления слова «музыка». Мы относим к музыке оперу, тогда как опера есть не только искусство звуков — человеческого голоса и инструментов, но и искусство драматического действия, искусство актерской игры. Тем самым опера переходит в более широкий круг искусства. Мы называем его театром.

То же можно сказать и о балете. В балетном спектакле присутствует не только танец, т. е. искусство движения, не только музыка, в соединении с которой исполняется танец, но и игра. Поэтому и балетное искусство мы относим к театру.

Именно в таком театральном аспекте и следует воспринимать то, что обозначалось словом *гаку*. Да, это — музыка, но не сама по себе, а в соединении с искусством актера. Более того, именно актер тут и играет основную роль. Язык актерского исполнения мог быть разным, т. е. мог выражаться и словом и движением — отдельно или в соединении, но человек как играющий актер обязателен и обязательно наличие содержания его игры, т. е. сценический сюжет. Поэтому и следует слово «гаку» понимать не как «музыка», а как музыкально-театральное искусство или даже просто как театральное искусство. Такое понимание находит подкрепление и в том факте, что позднее, когда у китайцев, т. е. на родине слова «юэ» (японское «гаку»), появилось представление о музыке в собственном смысле этого слова, понадобилось уточнить понятие «юэ» включением в него понятия «инь» (у японцев «он») — «звук». Таким образом, появилось новое слово «иньюэ» (японское «онгаку») со значением музыки как искусства звуков.

В свете понимания слова «гаку» как театрального искусства становится понятным смысл такого обозначения, как бугаку: «бу» в этом слове значит «танец», следовательно, бугаку означает «танцевально-театральное искусство».

Что же означает тогда слово «гигаку»? Элемент «гаку» в этом названии — тот же, что и в названии «бугаку», элемент же «ги» значит «актер»: так называли тогда исполнителей любого театрального жанра. Таким образом, «гигаку» буквально — «актерское искусство», а в той мере, в какой мы его знаем, это была самая настоя-

щая театральная пантомима. Поскольку музыка в ней занимала крайне незначительное место и играла часто подсобную роль, постольку становится тем более ясным, что слово «гаку» было ближе всего к нашему понятию «театр», «театральное искусство».

Необходимо учитывать только, что текст как в гигаку, так и в бугаку отсутствует. Правда, в некоторых из пьес бугаку исполнители иногда произносят короткие возгласы. Возгласы эти — на китайском языке, и японские зрители называли их «саэдзури», «чириканье», т. е. никакого смыслового содержание в них не чувствовалось. Возгласы эти никакой роли в представлении не играли, почему их часто просто опускали. Поэтому и бугаку было театральное искусство без слов, но в отличие от чистой пантомимы, которой были представлены гигаку, представление бугаку было пантомимой-пляской, танцевальной пантомимой.

Таковы были две категории театрального искусства, занесенные в Японию в начале японского средневековья.



А. Е. Глускина

ОБ ИСТОКАХ ТЕАТРА НО

В истории японского театра одно из самых значительных мест принадлежит театру Но¹.

Его появление и расцвет знаменуют собой особую эпоху в развитии японского театрального искусства, так как впервые высокое сценическое мастерство сочеталось здесь с высокоразвитой драматургией, ибо пьесы театра Но, так называемые *ёкёку*, вошли в историю японской литературы как произведения большой художественной ценности.

Именно на этом этапе развития японский театр впервые обрел строго канонические формы всех своих составных элементов: сценического воплощения, искусства актера, музыкального и художественного оформления, а также своего репертуара.

Благодаря создателю этого жанра Канъами и его сыну Сэами, или Дзэами², — великому актеру, драматургу, режиссеру, теоретику, театр Но можно считать первой большой, всесторонне развитой формой театрального искусства в Японии.

Впервые здесь в основу театрального искусства был положен определенный художественный метод, состоявший из сочетания двух

¹ Слово «Но» по своему значению в данном случае близко к русскому «мастерство».

² Традиционное чтение этого имени «Сэами»; в японской литературе по театральному искусству, вышедшей в послевоенные годы, оно читается «Дзэами».

идей, двух принципов: *мономанэ* — «подражание вещам» и *югэн* — «сокровенная суть», «скрытая красота», а по сути — особая эстетика «скрытого приема и внутреннего воздействия и восприятия», которую Сэами определял разными поэтическими образами: «Как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой; как будто любишься на морские тропы вдали, на челны, скрывающиеся за островами... Как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдали среди облаков небесных...»³.

Все это означало, что искусство актера, сценическое воплощение действительной жизни не должно быть натуралистическим: оно должно выявлять лишь «сокровенную суть» предметов, людей, душевных переживаний, остальное должно быть дополнено воображением и «эмоциональным откликом» (*ёдзэ*) зрителя — в этом суть эстетического восприятия спектакля. Отсюда символика движений, жестов, действий актера, художественная условность сценического воплощения в целом, общего стиля представлений.

Так, глядя на народного героя Бэнкэя, сидящего внутри легкого сооружения из продолговатых овальных рам с перекладинами, обтянутых полосами белой материи, в пьесе «Фуна-Бэнкэй» («Бэнкэй на корабле») зритель должен был дополнить эту картину собственным воображением и видеть перед собой корабль, плывущий по открытому голубому простору морей. Глядя на верхушку сосны, вставленную в перекладины подставки из таких же рам, в пьесе «Хагорсмо» («Крылатая одежда») зритель должен был воображать, что перед ним берега, покрытые сосновыми рощами.

Сооружения из легких бамбуковых или деревянных рам, обтянутых материей, слегка отличающиеся по форме, могли изображать самые различные вещи: и шалаш, и дворец, и лачугу, и коляску, и тачку, и горы, и надгробный памятник, и ворота, и колодец, и т. д. Две высокие рамы прямоугольной формы, соединенные внизу и вверху и украшенные зеленью, означали шалаш либо дом, а покрытые сверху соломой, как в пьесе «Кагэкиё» (имя главного действующего лица), — лачугу.

Четырехугольные вытянутые по горизонтали рамы, опирающиеся на невысокую подставку с каймой из парчи, с легкой крышей, украшенной тоже парчой, изображали в пьесе «Кантан» (название местности) императорский дворец. В пьесе «Мива» (название гор и местности) высокие рамы, украшенные вверху ветками японского кипариса — хиноки («солнечного дерева»), символизировали свя-

³ Н. И. Конрад, *Японская литература в образцах и очерках*, Л., 1927, стр. 438.

ценное обиталище богини. Сложное сооружение из таких же деревянных рам, обтянутых материей, с замысловатыми полукругами вверху и кругами наподобие колес внизу по бокам в пьесе «Юя» (имя возлюбленной полководца Мунэмори) изображало нарядную коляску юной красавицы⁴.

Изменение обстановки на сцене и развитие действия обозначались здесь вместо смены декораций просто переходом актеров с одного места сцены на другое, или изменением их поз, или поворотом в определенную сторону. Все остальное зритель должен был дополнить собственным воображением. Так, по ходу действия, когда актер стоял спиной к месту, где сидел хор, это значило, что он следит за восходом луны, любит луну, а когда он становился лицом к хору, это означало, что он смотрит на закат⁵.

Медленное движение правой рукой действующего лица, сидящего в условной лодке и держащего в левой руке весло, зритель должен был воспринимать, как переправу на другой берег реки. Появление на сцене актера с веслом в руке, как это происходит в пьесах «Сумида-гава» («Река Сумида»), «Тикубу-сима» («Остров Тикубу»), должно было подсказать зрителю, что перед ним перевозчик, а если на сцену выходили персонажи, держа в руках бамбуковые палки, как в пьесе «Ацумори» (имя героя), украшенные на концах травами, это указывало зрителю, что на сцене появились косари, и т. п.

Полный расцвет этого своеобразного театрального жанра произошел в XIV—XV вв., когда он пользовался широким покровительством правящего дома Асикага. Это был период, который «может быть назван эпохой могущества дома Асикага и с ним вместе временем расцвета специфической асикагской культуры»⁶, сумевшей прихотливо сочетать в себе разнородные элементы национальных традиций и иноземных влияний, среди которых важная роль в то время принадлежала буддизму. Это был период, когда суровые воинские нравы стали уступать место новым нравам, порожденным обстановкой роскоши и расточительства новых правителей, щедро одарявших придворные таланты и особенно уделявших внимание театральным представлениям, которые стали не только главным видом увеселений феодальной аристократии, но и использовались в интересах господствующего сословия.

Получив в те далекие времена законченную художественную

⁴ Zemmao Toki, *Japanese No plays*, Tokyo, 1954, p. 105—110; Toyochiro Nogami, *Japanese Noh plays*, Tokyo, 1954, p. 35; Сигэтоси Каватакэ, *Нихон-энгэки тороку*, Токио, 1956 и др.

⁵ Toyochiro Nogami, *Japanese Noh plays*, p. 18.

⁶ Н. И. Конрад, *Японская литература в образцах и очерках*, стр. 344.

форму, этот театр по настоящее время сохранился в Японии как живой музей большого театрального искусства, художественные традиции которого перешагнули через века и сохранились в условиях нового, современного мира.

Европейских исследователей этого жанра всегда поражали своеобразные черты оригинальных представлений и вся обстановка театра: его сцена в виде приподнятой над полом четырехугольной площадки, открытой с трех сторон, с эффектным задником (*кагами-ита*), на золотом фоне которого изображалась раскидистая, пышная зеленая сосна; особая крыша над этими подмостками, покоящаяся на легких деревянных столбах, которые поднимались от углов сцены; отходящий слева от площадки узкий, также крытый крышей помост (*хасигакари*) с невысокой балюстрадой со стороны зрителей и стеной с противоположной стороны; пятицветная занавеска в конце этого помоста, из-за которой выходили на сцену музыканты и действующие лица. Удивляли три небольшие зеленые сосенки, посаженные перед балюстрадой моста на равном расстоянии друг от друга, и узкая ровная дорожка, посыпанная гравием, опоясывающая сцену с трех сторон внизу. Было необычным и отсутствие декораций, и условность обстановки, в которой происходил спектакль, когда деревянные рамы, соединенные вверху и внизу и слегка увитые зеленью, изображали шалаш или дом, а небольшая крыша на четырех палочках, водруженная на высокую подставку из деревянных рам, — буддийский храм, и т. д.

На таком скупом фоне особенно поражали блестящие, богатые костюмы актеров, художественно исполненные деревянные маски, являвшиеся ценнейшим образцом прикладного искусства — к ним даже запрещалось прикасаться голыми руками, их бережно хранили в особых деревянных ящиках, как священные реликвии.

Казались странными медлительные, скольльзящие движения актеров, когда они то приподымали носок ноги (одетый в матерчатый белый короткий чулок), при этом не отрывая пятку от пола, то поднимали пятку, не отрывая от пола носок.

Поражали их условные жесты, символика их движений и действий, когда небольшой прыжок с подставки на пол сцены означал, что героиня бросилась в реку, а взмах кнутом — движение всадника. Удивляла особая игра с веером, который был часто атрибутом действующих лиц, особенно во время заключительного танца, и по ходу действия и содержания пьесы мог изображать и пишущую кисть, и меч, и сосуд с вином, и чашу для вина, и волшебный жезл, и прочее; с помощью веера актеры передавали самые разнообразные действия, поступки и настроения.

Удивительными казались сами танцы — то необыкновенно медленные, торжественные, с медленным подниманием правой ноги и медленным опусканием ее на пол с выразительным топотом, то медленное кружение по сцене или на месте, а то, наоборот, стремительные резкие прыжки, яростные позы — в зависимости от того, что должен выразить танец: пляску божества, духа, выражающую умиротворение, или пляску воина, рассказывающего о схватке на поле брани.

Поражало также присутствие на сцене до конца спектакля действующих лиц, которые, окончив свою роль, не уходили со сцены, а замирали в неподвижных позах в глубине ее либо на левом мосту сцены и своей неподвижностью как бы выключали себя из поля зрения зрителей. Вызывали удивление одетые в темное люди, выносящие на сцену бутафорию (*цукуримоно*) и помогавшие действующим лицам при одевании и смене предметов, которые им надлежит держать в руках, а также уносящие со сцены ненужные вещи на глазах у зрителей. Эти люди назывались *кокэн* — «смотрящие сзади»; они сидели позади, в глубине сцены, наблюдая за действующими лицами, и были готовы в любой момент прийти им на помощь.

Останавливали внимание не только необычный характер представления и своеобразное искусство актеров, но и особая форма участия в спектакле оркестра, а также хора, состоявшего из восьми человек, которые выходили на сцену из маленькой дверки (*киридо*) справа от основной площадки сцены и размещались в два ряда с правой стороны. Хор оказывался активным участником действия — он подхватывал реплики актеров, разговаривал с ними, рассказывал о действующих лицах, описывал их действия, вел основную нить повествования, резонерствовал.

Удивляли и музыканты, появившиеся в самом начале представления из-за цветной занавески, проходившие по хасигакари и размещавшиеся у задника сцены, — там они играли на флейте и двух необычного вида барабанчиках⁷, напоминавших по форме песочные часы, и довольно часто сопровождали или предваряли свою игру на музыкальных инструментах громкими протяжными восклицаниями.

Обращали внимание и оригинальные тексты пьес театра Но, имевшие своеобразную форму литературного монтажа, где последовательно чередовались прозаические и стихотворные части, в ткань которых еще дополнительно вплетались цитаты из классических

⁷ Кроме этих двух барабанчиков (*коцудзуми* и *оцудзуми*) иногда употреблялся третий (*тайко*) — барабан обычной формы.

антологий, а также произведений, где простое повествование сменялось песней, а декламация чередовалась с простым разговором.

Все это вызывало особый интерес к происхождению столь необычной формы театрального представления, всего спектакля в целом.

В данной краткой статье мы не собираемся останавливаться на всем сложном процессе становления и развития театра Но. Сама характеристика существа этого процесса уже подробно дана в работе акад. Н. И. Конрада «Японский театр». Мы считаем небезынтесным привести здесь эту характеристику, так как она является самой исчерпывающей из всего того, что говорилось в этом плане о театре Но во всех других работах: «Но есть последний, наиболее сложный продукт развития всего музыкально-певчески-танцевального искусства японского средневековья, продукт, подготовленный различными предварительными „малыми“ театральными формами. Он включил в себя многое из них в особой обработке и своеобразном преломлении. Но — не только конечный этап в развитии, но и синтез всего этого искусства»⁸. И еще: «Отдаленным истоком его являются те представления, которые связаны с синтоизмом, понимая под этим термином сложный комплекс, обнимающий как чисто ритуальные элементы, так и сопряженные с ними чисто бытовые вроде земледельческих празднеств»⁹. Н. И. Конрад указывает также на сложное переплетение театрально-танцевального искусства, идущего, с одной стороны, из народного русла, а с другой — из кругов феодального дворянства, где были сильны отзвуки китайской культуры.

Такова общая характеристика этого сложного проговоречивого процесса в целом.

Здесь же, в данной статье, мы позволим себе остановиться только на некоторых истоках этого явления и привести конкретный материал из сферы японского народного театрального искусства, точнее — народных японских земледельческих представлений, который, как нам кажется, представляет особый интерес для выяснения роли национальных традиций в становлении и развитии своеобразной формы искусства театра Но. Обращение к этим народным пляскам и представлениям позволяет порой найти объяснение целому ряду необычных явлений в этом театре. Так, выясняется, что оригинальная конструкция сцены театра Но с отходящим от нее мостом воспроизводит временные подмости, которые водружались с давних времен на рисовом, залитом водой, поле для совершения пышных

⁸ Н. Конрад, *Японский театр* — в кн.: «Восточный театр», Л., 1929, стр. 281.

⁹ Там же, стр. 280.

магических плясок во время «Он-тауэ-синдзи» («Священнодействия посадки риса»).

Дело в том, что посадка риса (тауэ), происходящая в мае, когда рисовые ростки пересаживают из питомника в грунт, считается в японских земледельческих работах самым важным моментом, от которого зависит урожай. Поэтому посадке риса уделяется особое внимание в японских деревнях, и прежде чем приступить к ней, совершаются, чтобы получить впоследствии хороший урожай, молебствия и особые магические танцы и представления. В разных деревнях это осуществляется по-разному; так, например, в префектуре Хиросима, в уезде Аса, в деревне Ясу, или в префектуре Тиба, в храме Катори-дзиндзя, эти представления и танцы, как и в глубокой древности, происходят на земле, в других же местах, где пышные костюмы исполнителей не позволяют совершать торжественные танцы на залитом водой рисовом поле, сооружают специальные деревянные подмости в виде четырехугольной площадки с отходящим от нее длинным мостом, проходящим через все поле. Таковую картину можно наблюдать в Осака, в храме Сумиёси-дзиндзя, во время «Он-тауэ-синдзи». Там священные представления и танцы приняли уже характер развлекательного зрелища, и вместо деревенских девушек, именуемых в этих празднествах *саотомэ* — «майские девушки», которых когда-то специально отбирали для совершения этих обрядовых плясок, танцы исполняют приглашаемые для такого случая гейши в красочных парадных одеждах. Как и актеры театра Но, они проходят вначале по длинному мосту, соединенному с четырехугольной площадкой, и затем исполняют танцы уже на этой центральной площадке, являющейся основным местом действия.

Пестрая картина этих старинных плясок и представлений, сохранившихся в современных деревнях в разных видах, позволяет в известной мере восстановить или, вернее, представить исторические пути этой преемственности. Так, в некоторых деревнях такие пляски и представления, в частности «Он-тауэ-синдзи», совершаются уже целиком на территории храма, где отводится либо четырехугольная площадка на земле, изображающая священное поле, либо сооружаются временные помосты, копирующие форму подмостков, воздвигаемых на рисовых полях, как в Сумиёси-дзиндзя.

Перенеся место действия на территорию храма, естественно, стали копировать и временные возвышения — мост и площадку, которые приняли затем форму храмовой сцены с хасигакари, перешедших впоследствии в театр Но.

Как видно, это произошло в те времена, когда синтоистская церковь, стремясь усилить влияние на народные массы, стала при-

нимать активное участие в народных представлениях и всячески способствовала такому территориальному перемещению. Характерно, что фундаментально построенные старинные храмовые сцены имеют именно такую конструкцию — площадки с отходящим от нее мостом. Любопытно, что пол сцены именуется в этих случаях *цуги* — «земля», напоминая о первоначальном месте действия.

Поскольку спектакли театра Но первоначально совершались при храмах, понятно, что и впоследствии, став уже светским театром, Но сохранил обычную для своих представлений конструкцию сцены.

Что касается задника сцены театра Но, на котором изображена сосна, являющаяся постоянным фоном спектаклей, то это также находит объяснение при обращении к народным пляскам и представлениям, а также к синтоистским мистериям — *кагура*.

Центральный момент солнечного мифа, который является основным содержанием этих синтоистских мистерий, представляет собой пляску перед разожженным костром. Ее совершает богиня Удзумэ по просьбе богов, для того чтобы вызвать из небесного грота спрятавшуюся туда, согласно сюжету мифа, богиню солнца, ибо в ее отсутствие весь мир погрузился во мрак.

Этот миф — по существу не что иное, как отражение магических земледельческих актов, бытовавших с незапамятных времен у японских земледельцев и характерных для земледельческого культа всех народов.

В конце года, когда убывает солнечная энергия, сокращаются дни и рано наступает темнота, в японских деревнях, чтобы возродить солнечный свет и тепло, зажигают огромные костры — в помощь небесному огню — и пляшут вокруг них.

Эти стариннейшие пляски сохранились кое-где в современной Японии: до недавнего времени в префектуре Хиросима (в провинции Бинго), в деревне Ояма, 15 октября вокруг зажженных костров с песнями и криками кружились крестьяне. То же самое происходило 1 ноября в храме Катори-дзиндзя, в префектуре Тотиги, где костер разжигали уже во дворе храма и крестьяне плясали на храмовой территории. В префектуре же Киото, в местности Курама, 28 октября в 11 часов ночи зажигали костер и перед ним танцевала жрица — *мико*, которая часто исполняет такой танец на храмовой сцене *кагура* по настоящее время в разные времена года, причем считается, что в этом танце она воспроизводит танец богини Удзумэ.

Все танцы, совершаемые у костров, а также древнейшие мистерии — *кагура* исполняются ночью и конец их приурочивается к вос-

ходу солнца, чтобы создать впечатление, что солнечное светило показалось как бы в ответ на магические пляски.

Характерно, что на задниках наиболее древних храмовых сцен, помимо сосны, есть изображение восходящего солнца, т. е. на заднике изображен естественный фон, на котором происходили в свое время земледельческие представления. Кстати, в храме Касугадзиндзя, знаменитом храме древней столицы Нара, до сих пор во время земледельческих представлений — *дэнгаку* одно из действий, называемое «Мацу-но сита-но синдзи» («Священнодействие под сосной»), происходит на территории храма на фоне сосны. В связи с этим интересно отметить, что, по заявлению одного из японских знатоков театра Но — Икэноути,¹⁰ сосна на заднике сцены этого театра является изображением священной сосны храма Касугадзиндзя. А другой исследователь театра Но — Дзэммаро Токи, приводя эти же сведения, добавляет, что первоначальные представления Но происходили перед этой священной сосной¹¹.

Таким образом, рисунок задника лишь воспроизводит естественный фон, на котором происходили древние земледельческие магические танцы в ожидании солнечного светила, а затем и первые представления театра Но. При этом следует отметить, что временные подмости на рисовых полях и храмовые сцены, где происходят мистерии, а также сцены театра Но делаются только из деревьев хиноки («солнечных деревьев»), а сосна по-японски называется «мацу», что означает также «ждать», т. е. весь круг этих предметов связан с солнечной магией.

Только признавая преемственность театра Но от народных представлений, можно понять, почему там отсутствуют декорации и постоянным фоном является изображение сосны на заднике сцены и почему около сцены посажены сосны и идет дорожка, посыпанная гравием, как на территории храма Касуга-дзиндзя.

Следует также заметить, что в театрах Но за пятицветной занавеской кулис (*гаку-я*), которые расположены позади задника, находится еще так называемая «зеркальная комната» (*кагами-но ма*). Там висит большое зеркало, и актеры смотрятся в него перед выходом на сцену, чтобы «душевно настроиться» (*кимоти-о тоноэру*)¹².

У нас нет нужных материалов, которые объяснили бы появление такой комнаты и происхождение названия задника — *кагами-ита* — «доска зеркала». Интересно, однако, указать, что японское

¹⁰ N. Ikepouchi, *Explanation of No plays*, Tokyo, 1925.

¹¹ Zetmaro Toki, *Japanese No plays*, p. 24.

¹² Тосио Каватакэ, *Нихон-но энгэки*, Токио, 1961, стр. 23.

зеркало (кагами) имеет круглую форму и является символом богини солнца. Оно обычно украшает алтарь синтоистских храмов. Само слово «кагами» толкуется в словарях японских древних слов как сочетание «ка» или «кага» и «ками»¹³: «ка», «кага» в значении «кагаёу», «кагаяку» («сверкать») и «ками», что значит «бог», «богиня». Таким образом, «сверкающий бог», «сверкающая богиня» — вполне понятное в данном случае название для зеркала, являющегося символом солнца. Полагаем, что название «кагами-ита» имеет непосредственное отношение к тому же кругу предметов и явлений, которые связаны с солнечной магией и с земледельческим культом, породившим народные пляски, легшие в основу театра Но. К тому же известно, что старинные представления Но, на которых мы подробнее остановимся ниже, начинались в 6 часов утра, с тем чтобы участники их, как и народных представлений, по окончании танца могли встретить восходящее солнце¹⁴.

Обращение к народному театральному искусству позволяет найти объяснение и другим своеобразным явлениям театра Но.

Условность бутафории, действий, движений актеров в этом театре по сути является также наследием народных земледельческих представлений. Например, в префектуре Саитама (ранее провинция Мусаси), в деревне Акацука, в храме Сува-дзиндзя, во время земледельческого представления *Та-асоби* («Полевых игр») ¹⁵, в акте, который должен изображать «Приход саотомэ», т. е. молодых крестьянок, совершающих обычно посадку риса, в ответ на призыв одного из участников представления, созывающего этих девушек, появляется человек, несущий на спине мальчика трех-четырёх лет. Этот мальчик передает персонажу, призывающему саотомэ, большую широкую шляпу из картона, украшенную бумажными цветами, и пару соломенных сандалий.

Дело здесь в том, что характерной особенностью костюма саотомэ являются их головные уборы, так называемые *ханагаса* — «цветочные шляпы». В разных местностях они имеют разный вид: иногда это шляпы с широкими полями, украшенные бумажными цветами, иногда это обручи, увитые такими же цветами, иногда это целые сооружения на голове из бумажных цветов, которые, по-видимому, заменяли бывшие в прошлом в обиходе, как и у «майских королев» во всем мире, живые цветы и которые здесь считают также эмблемой плодородия. И так как эти ханагаса — неотъемлемая

¹³ Сидзуо Мацуока, *Нихон кого дзитэн*, Токно, 1937, стр. 149.

¹⁴ N. Ikenouchi, *Explanation of No plays*, p. 8.

¹⁵ «Акацука-мура Сува-дзиндзя-но та-асоби мацури-но кироку», — «Миндзоку-гэйдзюцу», сентябрь 1929, стр. 5.

принадлежность саотомэ, то передача такой цветочной шляпы и символизирует приход саотомэ.

Вообще для народных земледельческих представлений чрезвычайно характерна условность обстановки, действий, движений, предметов, т. е. все то, что так поражает в спектаклях театра Но. Так, в храме Титибу-дзиндзя, в префектуре Саитама (провинция Мусаси)¹⁶, во время земледельческого представления «Он-тауэ-синдзи» поле заменяется условно четырехугольной площадкой на храмовой территории. Эта площадка оцепляется священной веревкой из рисовой соломы, завязанной жгутами, так называемой «симэнава», которой еще в древние времена оцеплялись рисовые поля с целью преградить доступ злым силам, а позднее — в знак собственности и запрета входить на эти поля посторонним. Наличие этой детали, т. е. знака, характерного для рисовых полей, показывало, что храмовая площадка в данном случае изображает рисовое поле.

Интересно также изображение лошади в этом представлении. Она заменена здесь толстой бамбуковой палкой, которую держат за концы два человека, называемые «прислужниками» (*ситё*). Они бегут с ней, а один из жрецов, участвующий в этом представлении, бежит за ними, ударяя по центру их бамбуковой палки другой бамбуковой палкой, которую держит в руке, и при этом кричит: «хо-и, хо-и», как бы подгоняя лошадь. Все это действие расмагнчивается, как «Опахивание поля с помощью лошади».

В другом действии этого же представления его участники рассыпают по храмовой площадке кусочки соломы, символизирующей семена, и изображают таким образом сеяние семян (*танэмаки*). А в следующем действии кусочки соломы символизируют удобрение. Жрец выносит их на деревянной подставке и рассыпает по храмовой площадке, сопровождая свои действия особой песней-заговором.

Все это должно изображать удобрение рисового поля. Мотыги же в этом представлении, во время имитации обработки поля, символически заменялись слегка изогнутыми на манер лука тонкими ветками.

В префектуре Киото, в храме Инари-дзиндзя, посвященном бо-жеству риса — Инари, во время «О-хитаки-мацури» («Празднование разжигания огня») жрец, исполняя магический танец, держит в руках две ветки священного дерева сакаки. Причем изогнутая кольцом ветка изображает солнце, а прямая — меч.

В деревне Акацука, уже упоминавшейся выше, во время пред-

¹⁶ Юкити Кодэра, *Энгэки кара мита тауэ-но синдзи*, — «Миндзоку-гэйдзюцу», сентябрь 1929, стр. 45.

ставления «Та-асоби» кома («жеребец») изображается следующим образом: человек надевает на себя, закрепляя на уровне бедер, обруч со свешивающейся длинной бумажной бахромой, а между перекладинами этого обруча впереди помещается деревянная голова жеребца с цветным пучком бумажных полосок вместо гривы, и тут же на перекладину сажают ребенка шести-семи лет.

Так же условно изображается здесь и сеяние семян: участники представления держат в руках корзины с мелкими клочками бумаги, которые символизируют семена, и рассыпают эти клочки по храмовой площадке, изображающей рисовое поле¹⁷.

При изображении обработки поля в храме Тока-дзиндзя, в префектуре Аити (провинция Микава)¹⁸, ветви священного дерева сакаки символизируют мотыги, а при изображении посадки риса участники представления держат в руках солому, которая символизирует ростки риса, и делают вид, что сажают эти ростки на поле, которое условно заменяет храмовая площадка, отмеченная с четырех сторон ветками сакаки.

В земледельческих представлениях дэнгаку в храме Нати-дзиндзя, в префектуре Вакаяма (провинция Кии)¹⁹, исполнители дэнгаку в пятой и шестой фигурах танца, ударяя барабанными палочками о землю, изображают обработку земли мотыгами. Таким образом, барабанные палочки символизируют здесь мотыги, а удары в барабан — земледельческий акт обработки поля.

В храме Асакуса в Токио во время представления дэнгаку, когда изображают сеяние семян, один из музыкантов выходит вперед и правой рукой раскрывает резким движением веер и подымает его вверх, причем из раскрывшегося веера падает мелко нарезанная красная бумага, символизирующая семена.

То же самое можно наблюдать в храме богини Каннон, в северном уезде Сидара, в префектуре Аити (провинция Микава)²⁰, во время представления дэнгаку. В пятом акте, называемом *Таути* («Обработка поля»), участники представления кладут на соломенную подстилку барабан и символически изображают обработку поля ударами по барабану миниатюрных ручек мотыг, специально из-

¹⁷ Синобу Оригуги, *Та-асоби мацури-но гайнэн*, — «Миндзоку-гэйдзюцу», сентябрь 1928, стр. 33.

¹⁸ «Микава Тока-дзиндзя та-асоби мацури», — «Миндзоку-гэйдзюцу», январь 1929, стр. 1.

¹⁹ Коята Ивабаси, *Гэнсэн сэру сёхо-но дэнгаку-ни цуйтэ*, — «Миндзоку-гэйдзюцу», октябрь 1928, стр. 29.

²⁰ Какудзиро Такэсита, *Сансю Даминэ-дэнгаку*, — «Миндзоку-гэйдзюцу», февраль 1928, стр. 89; март, стр. 72.

готовленных для этого представления. В шестом акте, который называется *Сирокаки* («Вспахивание нивы»), лошадь изображает человек, который держит во рту удила, сделанные из двух рисовых печений — моти, и ползет на четвереньках, а двое других участников представления, идя за ним, делают вид, будто вспахивают рисовое поле с помощью лошади.

Такие символические действия и символические изображения предметов характерны почти для всех народных земледельческих представлений. При знакомстве с ними уже не удивляет, что в театре Но жгут в руках персонажа символизирует всадника, а весло в руках — перевозчика. Или, например, в пьесе «Аои-но уэ» (имя героини) принцесса Аои не появляется на сцене, а ее присутствие символически изображается принадлежащей ей роскошной одеждой, раскинутой на полу сцены (русский перевод пьесы сделан З. Н. Поповой, которая любезно предоставила его автору статьи).

Таким образом, условность, поражающая в обстановке театра Но, в действиях актеров, во всем стиле этих представлений, становится понятной с учетом исторической преемственности, о которой свидетельствуют старинные народные земледельческие представления японских деревень. Только здесь, в театре Но, это получило воплощение уже на другом художественном уровне, качественно ином, так как приняло характер определенного сценического приема и стало выражением определенного художественного метода.

Подобную историческую преемственность можно проследить и на ряде других явлений.

После знакомства с народными земледельческими представлениями, а также с храмовыми мистериями синто, не покажется удивительным присутствие на сцене театра Но особых сценических слуг — кокэн. Не покажется также удивительным, что действующие лица в театре Но, закончившие свою роль, остаются на сцене до конца спектакля.

Такая картина очень характерна для старинных народных земледельческих представлений: участники обрядового действия и танца остаются на площадке, служащей местом действия, до конца представления.

И, поскольку речь идет об обрядовом представлении, там, естественно, есть главные и второстепенные действователи, которые служат помощниками, причем в одних местах (например, в храме Ти-тибу-дзиндзя, во время совершения «Он-тауэ-синдзи», уже упоминавшегося выше) эти помощники носят специальное название «ситё» («прислужники»), а в других (как в храме богини Каннон, в префектуре Айти, в представлениях дэнгаку) их называют «фути»,

«фудзи» («помощники»), причем некоторые действующие лица имеют даже двух таких помощников.

В синтоистских мистериях кагура эти помощники называются, как и в театре Но, *усироми*, или кокэн, и помогают все время действующим лицам либо надевать маску, либо менять головной убор, либо переодеваться, либо сменить предметы в руках; они поправляют одежду, парики, выносят на сцену бутафорию и уносят ненужные вещи и все время, как и в театре Но, сидя в глубине сцены, готовы в любую минуту прийти на помощь кому-либо из участников представления.

Только в обрядовых представлениях это имеет характер необходимой помощи при обряде, а в театре Но такая «обнаженность приема» есть уже выражение определенного художественного метода и режиссерского замысла.

Что же касается необычайно медлительных, скользящих движений актеров театра Но,— когда они по очереди поднимают то носок, то пятку, не отрывая при этом ноги от пола, или когда они кружатся на месте или по сцене, или, медленно поднимая правую ногу, сгибая ее в колене под прямым углом, торжественно и выразительно топают, причем последнее движение обычно отмечается знатоками и исследователями Но как одно из самых основных и важных движений в танцах актеров этого театра,— то их можно увидеть и в народном театральном искусстве, и в синтоистских мистериях.

Так, движение по кругу (*энката-ни мавару*) — одно из основных движений магических земледельческих плясок, связанных с солнечной магией, где всегда для вызова солнца производят круговое движение. Эти же движения характерны для мистерий кагура, причем там различаются движение по большому кругу (*о-мавари*), движение по малому кругу (*ко-мавари*) и кружение на месте (*идокоро-мавари*). Выразительное же топанье ногой встречается также и в земледельческих представлениях, и в кагура. В тех же древнейших полевых играх Та-асоби в деревне Акацука, упоминавшихся выше, это движение называется *фумисидзумэру* («топая, успокаивать»). Это движение рассматривается как символическое изображение удара мотыги по земле. А поскольку, согласно японским древним верованиям, удары мотыгой по земле обладают свойством успокаивать духа поля, то и этому движению приписываются те же магические качества.

Далее следует скользящее движение по сцене, когда первое и третье движения совпадают, а второе является их противоположностью (сначала поднимают носок, не отрывая пятки от пола, затем поднимают пятку, не отрывая носка от пола, а потом снова

подымают носок и т. д.), встречается и в земледельческих представлениях, и в храмовых синтоистских мистериях и называется *дзюнгякудзюн* («вперед» — «назад» — «вперед»).

Таким образом, *дзюнгякудзюн* — это определенный замкнутый круг троекратного повторения движения, а иногда и целой сложной системы движений, из которых первый и третий комплексы совпадают, а второй комплекс является их противоположностью. Это троекратное магическое движение также рассматривается как символическое изображение удара мотыги по полю, успокаивающее духа поля: движение, направленное вперед, — *дзюн*, назад — *гяку* и опять вперед — *дзюн*, т. е. повторение движений при работе мотыгой на рисовом поле.

Само собой разумеется, что вопрос об анализе движений актеров театра Но по сцене и их танцевальных номеров — тема особого исследования, и она не входит в задачи данной краткой статьи. Мы здесь хотим лишь обратить внимание на своеобразные особенности некоторых основных движений актеров театра Но, которые встречаются и в японском народном театральном искусстве, и в храмовых мистериях и позволяют поэтому говорить об известной преемственности и объяснить их появление в театре Но.

То же самое касается и ношения маски.

Маски в театре Но, которые носят лишь главные действующие лица, также восходят к народному театральному искусству и к храмовым мистериям.

Исполнители народных представлений играют и танцуют обычно без масок. Маски надевают лишь те участники представления или танца, которые изображают животных и богов. В первом случае это следы существовавшего в древности тотемизма, а во втором — уже влияние религии.

Маска в обоих случаях была необходима, чтобы служить магическим средством перевоплощения и избежать таким образом кощунства со стороны человека, позволяющего себе изобразить тотема или бога. Однако, если в этих народных представлениях выступали в масках только персонажи, важные по своей роли в жизни народа, то в театре Но маски носят лишь персонажи, наиболее важные по своей роли в пьесе, т. е. главные действующие лица²¹. Кстати, в наиболее ранних пьесах это были тоже духи, божества, демоны. Возможно, вначале этим и объяснялось появление здесь маски, но

²¹ Женские роли в театре Но исполняются мужчинами, но маска надевается лишь в тех случаях, когда женщина является главным действующим лицом (*ситэ*) или его спутником (*ситэ-дзурэ*).

впоследствии, по-видимому, ношение маски перешло вообще к главным действующим лицам независимо от того, кто является главным действующим лицом, и тогда стало просто уже особым сценическим приемом.

Преимственность в театре Но сказывается и на отдельных деталях костюма. Так, узкая повязка на лбу вокруг головы у актеров, так называемая *хатимаки*, — по сути видоизмененное полотенце (*тэнугуи*), которым японские крестьяне повязывают голову, чтобы волосы и пот не мешали им во время работы.

Повязанные этими полотенцами крестьяне в старинных, сохранившихся по настоящее время, магических плясках, изображают обычно полевые работы. В наиболее современных формах этих обрядовых представлений, когда они уже принимают вид развлекательных зрелищ, как, например, в префектуре Хиросима, во время посадки риса в уезде Аса, в деревне Ясу, эти полотенца заменены у «майских девушек» красными и белыми широкими лентами из атласной материи, которые обвязываются вокруг головы таким образом, что концы их падают на плечи. В синтоистских же мистериях *тэнугуи* приняло форму, близкую к повязке, употребляемой актерами театра Но.

Таким образом, то, что было вызвано конкретной необходимостью в первоначальных магических танцах, совершаемых на рисовом поле и изображавших полевые работы, в театре Но стало просто принадлежностью театрального костюма.

Интересно обратить внимание и на прием «игры с вещами» или, точнее, «игры с веером» — самым распространенным атрибутом актеров театра Но, особенно в танцах.

Движение веером — это целая система символической передачи самых разнообразных действий, это особый язык жестов, немой разговор, дополняющий сценическое действие.

Символизируя порой меч, либо пишущую кисть, волшебный жезл или сосуд с вином, веер может также изображать льющийся дождь, падающие листья, пронесшийся ураган, текущую реку, восходящее солнце, он может передавать умиротворение и гнев, торжество и ярость. Актеры Но выступают обычно держа в руках различные предметы, дополняющие характеристику данного персонажа: у странника в руках посох, у воина — лук, копье, меч или пика, у перевозчика — весло и т. п., но чаще всего их атрибутом бывает веер, особенно в танцах.

Эта особенность унаследована, по-видимому, также от народных земледельческих представлений.

Изображая полевую работу, участники полевых представлений,

естественно, имели в руках орудия труда. Интересно, что до сих пор в некоторых деревнях, например в деревне Ханадзоно в префектуре Вакаяма, танец Таути исполняется крестьянами с настоящими мотыгами в руках.

Когда в магических танцах и представлениях орудия и предметы труда были заменены их различными символами, действующие лица стали выступать, неся в руках символы, соответствующие тем функциям, которые должны были выполнять эти лица.

Эта традиция перешла и в храмовые синтоистские мистерии, где «держать в руках вещь» (*«тэ-ни моно-о моцу»*) стало основным принципом исполнения танцев и представлений. Причем там был установлен и канонизирован определенный набор этих атрибутов, состоящий из двадцати двух предметов, в том числе мотыги, листьев тутового дерева, удочки, священного дерева сакаки, зеркала, бамбука, меча и т. д.

В театре Но, где пьесы не имеют такого специального узкого содержания, как в магических земледельческих представлениях и синтоистских мистериях, где помимо мифологических и сказочных ставятся и романтические, исторические и бытовые пьесы, естественно, не может быть полного набора атрибутов для всех пьес. Поэтому многие предметы в театре Но символически изображаются веером. Кроме того, веер — вообще как постоянный атрибут исполнителей танцев и характерный атрибут актеров театра Но, знаменует собой уже новое качество данного явления. Дело в том, что в народных земледельческих и храмовых представлениях появление атрибутов в руках его участников было вызвано конкретной необходимостью, продиктованной самой обстановкой и задачами представления (когда речь шла о полевой работе и орудиях труда), либо соображениями магического воздействия, либо религиозными соображениями и храмовым ритуалом. А в театре Но «игра с веером» уже чисто сценическое действие и движение, особый танцевальный прием.

Следует заметить, что преемственность композиции спектакля и самих пьес театра Но от народных земледельческих представлений могла бы служить также предметом специального исследования. В данной статье мы коснемся только тех основных постоянных элементов спектакля, которые при всех вариантах сюжетной и текстовой подачи обязательно присутствуют в каждом представлении этого театра.

Таково характерное начало в этих спектаклях, так называемое *нанори* — представление актера публике, с которого начинаются все пьесы театра Но. Только в некоторых пьесах этому «самоназыванию» предшествует лирический зачин, как правило же — спектакль начи-

нается именно с нанори. В качестве примера можно привести нанори в пьесах «Хакуракутэн» («Поэт из Танского царства») и «Сумидагава»:

...Бо-Лэтянь (появляясь на сцене)

1. (к публике:) Здесь перед Вами — я, Бо-Лэтянь, — «ближний пестун» наследника Танского Царства ²²...

Или:

Перевозчик. Я — перевозчик на реке Сумида, что в провинции Мусаси. Собираюсь ныне, гоня ладью свою, переправлять людей ²³...

В других пьесах, например «Кагэкиё», это представление актера публике происходит уже после лирического зачина:

Служанка.

Если ветер пощадит,
Жить роса не перестанет,
Ветер дунет... в тот же миг
Что с росой станет?..

Хитомару.

Я — женщина, мне имя Хитомару,
Я из Камакура Камэ-га-э-га-яцу.
Отец мой Акуситибээ Кагэкиё
Был Таира вассалом верным... И за это
Был ненавидим он фамильей Минамото
И сослан был в Хюга-но Миядзакэ ²⁴...

Таким же постоянным элементом в спектакле бывает так называемое *митиюки* — «путешествие», которое следует после нанори и изображается актером символически: он делает круг по сцене и в это время обычно рассказывает о том, что видит на своем пути. Вот, например, митиюки из пьесы «Хакуракутэн»:

По восточному морю дорога,
Дорога по волнам морским — не близка.
Бежишь ты, корабль мой, бежишь...

²² Перевод Н. И. Конрада (см. Н. И. Конрад, *Японская литература в образцах и очерках*, стр. 352).

²³ Перевод Н. И. Конрада (см. «Восточный театр», стр. 330).

²⁴ Перевод А. Е. Глускиной (см. Н. И. Конрад, *Японская литература в образцах и очерках*, стр. 380, 381).

Позади за тобой заходящее солнце.
Отблеск его остается...
В хоругвиях развернутых облак густых
Над тобою широкое небо.
В небе луна — уж восходит с Востока ²⁵.

Или из пьесы «Сумида-гава»:

В облаках и дымке
Горы там за мной остались.
Через них перевалил я,
Шел я, шел — и по дороге...
Сколькo всех застав!
Сколько стран успел пройти я
По пути сюда!
Вот она передо мною
Сумида-река! ²⁶...

Или из «Кагэкиё»:

...Мой челн скитания,
Плыви к реке Микава,
Микава — то река, где восемь есть мостов,
Где восемь есть мостов налево и направо,
Мостов, раскинутых, как лапки пауков ²⁷...

Затем актер обычно прибывает к месту своего путешествия, и здесь появляется новое действующее лицо и обязательно происходит диалог (*мондо*).

Этот диалог — также постоянный элемент в спектаклях театра Но и носит характер опроса. Постоянным элементом является также повествование о прежней жизни героя, об истории его славы, о его подвигах, истории смерти героя, либо об истории данной местности, данного храма и о другом, т. е. повествование о разных событиях, предшествующих прибытию действующего лица к месту своего путешествия.

²⁵ Перевод Н. И. Конрада (см. там же, стр. 353).

²⁶ Перевод Н. И. Конрада (см. «Восточный театр», стр. 330).

²⁷ Перевод А. Е. Глускиной (см. Н. И. Конрад, *Японская литература в образцах и очерках*, стр. 381).



Рис. 4. Персонаж из пьесы театра Но «Сумида-гава»

Этот, как бы второй «внутренний сюжет» пьесы, обычно представленный в виде длинного повествования, в котором принимает живое участие и хор, часто заканчивает пьесу. Иногда за этим следует еще пение хора.

Непременный элемент спектакля и заключительный танец. И здесь интересно обратить внимание на то, что многие земледельческие народные представления начинаются подношениями в храм и молитвословием, которое произносит жрец в храме, обращаясь к богам. Затем происходит шествие на поле, причем в земледельческих представлениях это шествие, как и в театре Но, называется митиюки (например, в храме Катори-дзиндзя в префектуре Тиба, в провинции Симоса)²⁸.

Иногда при этом обходят деревню, а иногда, в тех местностях, где представления с поля перенесены на храмовую территорию, митиюки совершают, обходя территорию храма, как, например, во время Та-асоби в упоминавшейся раньше деревне Акацука в префектуре Саитама. В земледельческих представлениях дэнгаку митиюки изображают, обходя сцену. Так, например, в храме Одзи-дзиндзя в префектуре Токио, в провинции Мусаси²⁹ второй акт дэнгаку называется «митиюки» и в нем представлено символически, по ходу действия, хождение из храма на поле, причем участники дэнгаку изображают это шествие обходом сцены, так же как в театре Но. Итак, обход деревни, когда представления перенесли в пределы храма, заменен обходом храмовой территории, а когда их стали исполнять на храмовой сцене, они стали изображаться обходом сцены. А впоследствии, по-видимому в театре Но, это приняло уже характер определенного сценического приема, изображающего таким образом вообще любое путешествие, причем в пьесах театра Но это получило особое литературное выражение и в тексте пьес. Обращение же жреца к богам в начале земледельческих представлений заменено здесь в начале спектакля обращением актера к публике.

Что же касается диалога — мондо, то в земледельческих народных представлениях он играет особую роль, являясь выражением идеи двух сторон, отражающей в себе в данном случае взаимоотношения с божеством, характерные для культа дофеодалного общества.

Диалоги характерны и для стариннейших японских народных обрядовых хороводов — *утагаки*, где происходит перекличка женского и мужского хоров, часто в виде вопросов и ответов.

²⁸ «Кёдо буё то минъё», 1928, № 2, стр. 1.

²⁹ Коята Ивабаси, *Гэнсон сэру сёхо-но дэнгаку-ни цуйтэ*, — см.: «Миндзоку-гэй-дзюцу», октябрь 1928, стр. 29; декабрь 1928, стр. 23; январь 1929, стр. 21.

Эта идея двух сторон получила отражение и в дэнгаку — наличие двух танцевальных групп, каждая из которых имеет свой цвет одежды, и также в синтоистских мистериях — два полухория: *мото-но ката* — «начинающая сторона» и *суэ-но ката* — «кончающая сторона», песни которых имеют обычную форму вопросов и ответов:

Мото-но ката.

Коно цути ва
Идзуко-но цути дзо?

Эта вот земля,
Ах, отколе здесь земля?

Суэ-но ката.

Куни коэтэ, куни коэтэ
Мата куни коэтэ
Нанакуни-но цути.

Страны перейдя, страны перейдя,
Снова страны перейдя,
Семи стран будет земля³⁰.

Диалоги предваряют в стариннейших представлениях Та-асоби, упоминавшихся уже выше, изображение полевых работ. Причем если в театре Но диалог предваряет последующее главное повествование, то здесь — главное содержание представлений, а именно: изображение полевых работ.

В театре Но эта идея двух сторон нашла отражение, помимо всего, уже в широком драматургическом плане: «Драматический конфликт (в пьесах театра Но. — А. Г.), — пишет Н. И. Конрад, — всегда рисуется в виде столкновения двух лиц, представляющих собой носителей двух противоположных стихий драматического действия...»³¹.

Что же касается заключительного танца в пьесах театра Но, то и народные земледельческие представления часто заканчиваются также танцем.

Повторяем, что все это в каждом отдельном случае может быть предметом большого специального исследования. Наша задача в данной статье ограничивается лишь общим сопоставлением материала, который, как нам кажется, заслуживает внимания при дальнейшем изучении этих вопросов.

³⁰ Этот перевод, а также и другие без указания переводчика принадлежат автору статьи.

³¹ Н. И. Конрад, *Театр Но*, стр. 115.

.. Остановимся в связи со всем сказанным выше на словесном сопровождении народных земледельческих представлений, так как обращение к этому материалу помогает найти объяснение необычайно своеобразной литературной канве пьес театра Но.

Проведем под этим углом зрения анализ стариннейшего представления Та-асоби, совершаемого в храме Тока-дзиндзя в префектуре Аити (провинция Микава) ³².

Начинается оно чтением молитвословия норито, т. е. обращением жреца к богам, причем заметим, что это молитвословие представляет собой особую ритмическую прозу.

Далее все отправляются из храма к священному полю, т. е. происходит митиюки. Только здесь митиюки изображается обходом храмовой территории, так как поле заменяет в данном случае специально огороженная храмовая площадка, украшенная ветками священного дерева сакаки.

По прибытии на это условное поле участники представления изображают обработку земли, держа в руках вместо мотыг ветки сакаки, и поют песни. После чего следует действие, называемое *Тори-ои* — «Преследование птиц», и участники представления изображают охрану поля от птиц.

Затем происходит примитивный диалог на разговорном языке: «Ростки риса (рассада.— А. Г.) уже выросли. Сажайте!» («Наэ судэни тэдзу. Уэё!»), — говорит руководитель работ. — «Хорошо!» («О!»), — отвечают ему крестьяне и, держа в руках солому, символизирующую рассаду, делают вид, что рассаживают ростки риса.

После этого снова происходит диалог: «Рис уже вполне созрел. Жните!» («Инэ мо дзюнибу ни, кариторэё!»). — «Хорошо!» («О!»), — отвечают крестьяне и, держа в руках серп, имитируют жатву. В описании этого представления указывается, что крестьяне во время работы поют песни и жрец также поет, но смысл этих старинных песен уже непонятен.

Таким образом, в словесном сопровождении этого представления ритмическая проза молитвословий сменяется песнями крестьян, за разговорным диалогом между руководителем работ и исполнителями полевой работы опять следуют песни крестьян и жреца.

Такое же пестрое словесное сопровождение наблюдается и во время представления Та-асоби в деревне Акацука. Наряду с песнями здесь встречается диалог, наряду с прозой — стихотворный текст. Так, во время *Тори-ои*, где словесное сопровождение заменя-

³² «Микава Тока-дзиндзя-но та-асоби мацури», стр. 1.

ет все действие, происходит следующий диалог под аккомпанемент барабана:

- Варэ³³ ва доко-но тори-ои?
- Дзитодоно-но тори-ои.
- Варэ ва доко-но тори-ои?
- Сува-дзиндзя-но тори-ои.
- Варэ ва доко-но тори-ои?
- Нэгидоно-но тори-ои.

- Ты откуда, отгонщик птиц?
- Я отгонщик птиц господина главы земли.
- Ты откуда, отгонщик птиц?
- Я отгонщик птиц из храма Сува.
- Ты откуда, отгонщик птиц?
- Я отгонщик птиц господина жреца.

Встречается здесь и простая перекличка действующих лиц: «Эй, саотомэ в шляпах хирогаса, в шляпах хирогаса!» («Хирогаса-но, хирогаса-но, саотомэ, яа-и!») — «Да!» («О!»)

И через ряд действий снова:

«Эй, саотомэ в шляпах цубогаса, в шляпах цубогаса!» («Цубогаса-но, цубогаса-но саотомэ, яа-и!») — «Да!» («О!»).

Неоднократно происходят в Та-асоби так называемые возгласения (*тонаэ-гото*), имеющие форму торжественного диалога между участниками представления, но смысл этих старинных диалогов современным японцам уже непонятен.

Эти возгласения перемежаются с диалогами на простом современном разговорном языке: «Ё, кто вы?» (Ё, нан дзо?), — спрашивает один из участников представления, изображающий «Корень большого риса». И крестьяне, исполняющие полевые работы, отвечают: «Ё, люди с поля» (Ё, та-на ката»). Диалог этот повторяется не раз после возгласения.

В самом же начале представления участники обмениваются новогодними поздравлениями со жрецом и поют новогодние песни.

Эти Та-асоби помимо всего сопровождаются танцами и музыкой, небольшими сценками и шествиями по территории храма. Разговорные диалоги часто сменяются в земледельческих представлениях рабочими песнями; некоторые из них определились даже как бы в особый жанр народной песни — *Тауэ-но ута* — («Песни посадки риса»); сопровождают представления иногда и песни жрецов — так называемые *Ками-ута*, и стихотворные заговоры, исполняемые

³³ «Варэ» — в старом языке употреблялось в значении второго лица.

жрецами. Таков, например, заговор жреца в храме Титибу-дзиндзя во время «Он-тауэ-сидзи»:

Кё-но тауэ-но
Хитоцу-но наэ-ва
Хитомото нараба
Тимото-ни нарэ!
Пусть у каждого ростка
При посадке в этот день,
Если корень был один, —
Станет тысяча корней!

Таким образом, в народных представлениях, как и в пьесах театра Но, можно наблюдать различные виды словесного выражения: разговорный диалог и песни, ритмическую прозу молитвословий и стихи, т. е. очень пеструю словесную канву, разнообразную и по характеру, и по содержанию, и по исполнению. Эта пестрая словесная канва очень напоминает пеструю литературную ткань пьес театра Но. Только в земледельческих представлениях эта словесная ткань разорвана длительными действиями, пантомимическими сценами, шествиями и танцами; в пьесах же театра Но она представляет собой уже цельное самостоятельное драматургическое произведение, которое похоже на своеобразный монтаж разных элементов словесного искусства: эпических, лирических, драматических, простой и ритмической прозы и стихов, разговорного диалога и песни. Причем все это здесь уже приняло форму определенного драматургического жанра, поднялось до высокого художественного уровня самостоятельного, подлинно литературного произведения.

Характерно также приведенное выше свойственное земледельческим представлениям обращение «Кто вы?» и ответ, поясняющий функции действующих лиц, к которым обращен вопрос.

Нельзя в связи с этим не заметить, что в пьесах театра Но после митиюки, когда действующее лицо прибывает к месту назначения, появляется обычно новый персонаж и вскоре происходит в разных вариантах подобный же опрос. Иногда вопросы задает прибывший, а иногда он отвечает на такой вопрос. Так, например, в пьесе «Хакуракутэн» происходит следующий диалог:

Б о - Л э т я н ь. Эй, послушай. Ты — здешний?

С т а р ы й р ы б а к. Подлинно. Я старый рыбак из Ниппона³⁴...

³⁴ Перевод Н. И. Конрада (см. Н. И. Конрад, *Японская литература в образцах и очерках*, стр. 355).

А в пьесе «Мацукадзэ»:

М у р а с а м э. Кто ты, к нам подошедший?

М о н а х. Это я, монах, странствующий по всему государству ³⁵...

В пьесе «Сумида-гава»:

П е р е в о з ч и к. Отколь взялась ты и куда свой путь ты держишь!

Ж е н щ и н а. Из столицы я... В поисках иду ³⁶...

Таким образом, и здесь напрашивается определенная аналогия. Что же касается особой роли хора как действующего лица в пьесах театра Но, то следует опять-таки обратить внимание на то, что в стариннейших земледельческих представлениях хор составляется непосредственно из участников представления, имитирующих полевые работы. Это чаще всего саотомэ — майские девушки, поющие Тауэ-но ута, это крестьяне, участвующие в представлении. Они имитируют обработку поля, сеяние семян и другие виды полевой работы и в то же время поют песни; они отвечают также на вопросы руководителя работ, выступающего иногда в образе родового старейшины, иногда в облике жреца, иногда в виде главного запевалы и др.

Таким образом, певцы из хора в этих старинных представлениях, за исключением отдельных случаев, не обособленный ансамбль, который исполняет только песни, а одновременно действующие лица представления.

Хор же в театре Но, хотя и выделен как особый ансамбль в составе труппы театра, но в пьесе за ним сохранена роль действующего лица, как и в народных представлениях; недаром иногда он заменяет в своих репликах действующих лиц, часто подхватывает повествование главного героя, продолжает его. Так же как и в театре Но, в песнях земледельческих представлений хор рассказывает о действующих лицах.

Приведем выдержки из песни во время старинной народной пляски «Эмбури» в префектуре Аомори, в уезде Саннохэ.

Из Камакура саотомэ те,
И надеты на них платья майские,
Наверху, на подоле у всех
Чернобыльник и ирис-цветы...

³⁵ Перевод Е. Г. Крейцер (см. там же, стр. 406).

³⁶ Перевод Н. И. Конрада (см. «Восточный театр», стр. 333).

Только в театре Но хор обычно еще дает оценку действиям и поступкам действующих лиц, резонирует и т. п. Это уже подсказано новой идеологией своего времени, в частности идеями морального кодекса самураев — бусидо и конфуцианскими догмами, и особенно буддийскими учениями, ибо буддийское духовенство, связанное с кругами феодальной аристократии, широко использовало спектакли Но для пропаганды своего мировоззрения.

Народные представления всегда сопровождаются музыкой и танцами. Так и театр Но, сохраняя традицию, использует широко музыку и танцы, которые являются обязательными элементами каждого спектакля, его органическими частями.

Интересно обратить внимание и на характерную структуру самого спектакля Но, который хотя и не во всех, но во многих пьесах распадается на две части, причем главное действующее лицо первой части, так называемое *маэдзитэ* — «первоначальный действователь», меняет свой облик во второй части и называется там *нотидзитэ* — «последующий действователь». Обычно, если в первой части это было реальное лицо, то во второй части выступает его дух, и наоборот: если в первой части выступает дух героя, то во второй части появляется сам герой. Так, например, в пьесе «Тикубу-сима» главное действующее лицо в первой части спектакля появляется в образе старца, а во второй части — в образе морского бога-дракона. В пьесе «Химуро» («Священное обиталище») главное действующее лицо в первой части выступает в виде старца, а во второй — в виде бога — хозяина священного обиталища. В пьесе «Ясима» (название местности) герой пьесы появляется в первой части в облике рыбака, а во второй — предстает в своем первоначальном облике прославленного полководца Минамото Ёсицунэ. В пьесе «Ацумори» (имя героя из дома Таира) главное действующее лицо принимает в первой части облик юноши-косаря, а во второй части свой первоначальный облик, т. е. появляется в образе воина в блестящих воинских доспехах героя знаменитой битвы у бухты Сума. В пьесе «Тамура» в первой части герой выступает в образе мальчика, а во второй — воина Тамамура и т. п.

Обычно такая любопытная структура спектакля трактуется в свете буддийских воззрений на загробный мир, переселение душ и т. д. Однако, нам кажется, следует также учесть возможность влияния в самом начале возникновения такой структуры идеи умирающего и воскресающего бога, свойственной всем земледельческим культам и лежащей, с нашей точки зрения, и в основе солнечного мифа, инсценируемого в синтоистских мистериях — кагура. Полагаем, что и это явление в театре Но имеет корни, идущие в глубь своей собствен-



Рис. 5. Персонаж из пьесы театра Но «Ацумори»

ной почвы. И только впоследствии, наверное, оно получило буддийскую трактовку, т. е. когда буддизм широко проник в сферу искусства и наполнил многие реалистические по содержанию и духу исторические и другие сказания, легшие в основу пьес театра Но, своей идеологией.

В годы расцвета театра Но, в XIV—XV вв., сильным влиянием пользовалась буддийская секта Дзэн³⁷. Эта секта, отдельные элементы учения которой наблюдались еще в буддизме VII—VIII вв., обрела самостоятельное существование в конце XII в. и сделалась очень популярной в период правления дома Асикага.

Учение секты в те годы глубоко проникло в сферы искусства, определенную печать наложило оно и на искусство театра Но.

Это учение, вобравшее в себя отдельные элементы более ранних популярных сект (Тэндай, характерной в свою очередь смешением элементов Синто — национальной религии Японии, выросшей на основе земледельческого культа, с буддизмом; Сингон, отличавшейся мистическим уклоном), не проповедовало аскетизма и отшельничества, а признавало за всеми смертными право пользоваться земными радостями, чем и привлекло к себе в свое время большое количество последователей. Буддисты этой секты, как и других, верили в переселение душ, загробный мир, загробную жизнь, в существование кармы (возмездия). Все эти верования получили широкое отражение в пьесах театра Но, тем более что сам Сэами был последователем этой секты.

Идея Сэами «югэн», которая легла в основу его эстетической теории и художественного метода, как говорят, была создана под сильным влиянием учения секты Дзэн³⁸, в частности учения об истине, которое, как известно, считает, что истина не может быть передана ни речью, ни письмом, ибо она глубоко спрятана в сердце каждого человека и может быть раскрыта лишь с помощью внутреннего созерцания (дзэн), душевного восприятия. Отсюда, по-видимому, и возникла у Сэами его «эстетика скрытого приема и внутреннего воздействия и восприятия», идея «сокровенной сути» и «скрытой красоты».

Однако проследить влияние буддизма на искусство театра Но не легкая и специальная задача, и не следует думать, что мы хотим ее упростить, как и вообще разговоры о происхождении Но. Мы только хотим показать, что аспект темы нашей статьи касается всего лишь одной линии, вернее одного из истоков этого необычайно бо-

³⁷ E. Dale Sanders, *Buddhism in Japan*, Philadelphia, 1964, p. 219—221, 225.

³⁸ Arthur Waley, *The No plays of Japan*, London, 1921.



Рис. 6. Актер театра Но в costume окина

гатого искусства, что вопрос происхождения театра Но в целом чрезвычайно сложен, так как в становлении и развитии его играли роль различные факторы, а также взаимодействия разных культур.

В заключение нашего обзора укажем еще, что среди пьес театра Но особенно чтилось всегда представление «Окина» («Старец»).

Под этим наименованием в старинных народных земледельческих представлениях выступает обычно персонаж, рассматриваемый как образ родового старейшины, который в давние времена был руководителем сельскохозяйственных работ и хранителем культа и обожествлялся после смерти. Это одна из главных фигур не только земледельческих, но и храмовых представлений, перешедшая туда из народного театрального искусства.

В театре же Но, под влиянием новых религиозных и философских концепций, этот образ родового старейшины превращается в образ божества, одетого в белую маску старца и олицетворяющего небо.

В представлении «Окина» в театре Но принимают участие еще-

два персонажа. Один из них — это Самбасо, персонаж в черной маске, известный в народных представлениях как божество гор. Здесь, в Но, он олицетворяет землю. Второй персонаж, без маски, так называемый Сэндзай, олицетворяет третье начало вселенной — человека.

Актеры, участвующие в этом представлении, проходят специальное очищение, едят перед представлением отдельно от остальных особую пищу и т. д. Совершаемые ими танцы и пение означают гармонию вселенной и испрашивают мир и процветание стране. Любопытно, что подобно старинным народным магическим представлениям и синтоистским мистериям, представление «Окина» еще в XVII—XIX вв. начиналось в 6 часов утра, с тем чтобы окончание его сопровождалось полным восходом солнца, лучи которого должны были возвестить, что просьба исполнителей танцев, испрашивающих мир и процветание, якобы услышана богами. Представление «Окина» рассматривается как самое раннее представление театра Но. Отсюда его совершенно очевидная связь с народными и храмовыми представлениями. Только в данном случае в него вложена уже новая философская концепция — гармонии трех начал: неба, земли и человека.

Заканчивая наш небольшой обзор, мы должны заметить, что весь приведенный материал нельзя считать исчерпывающим. Как мы уже указывали в самом начале, данная статья не ставила перед собой задачи изложить историю театра Но или выяснить полностью его происхождение. Для полного освещения этих вопросов потребовалось бы привлечь материал из разных источников, потребовались бы экскурсы в историю, этнографию, буддизм, религию синто, а также обращение к культуре соседних народов, ибо театр Но с его разносторонним, богатым содержанием представляет собой живую энциклопедию жизни своего народа, истории его мировоззрения, сложное отражение его мыслей и чувств.

Кроме того, следует учесть, что в данной статье освещаются вопросы театра Но лишь в плане чисто театральном, и если идет речь о литературной основе ёкёку, то лишь по линии возникновения ее формы как драматургического текста, как пьесы этого театра. Однако даже на основании приведенного нами материала все же можно сделать некоторые выводы.

Прежде всего приведенный материал конкретно показывает, что искусство театра Но в своих истоках глубоко связано с народным театральным искусством страны. Кроме того, приведенный материал позволяет утверждать, что, несмотря на внешние влияния культур соседних народов — Китая, Кореи, искусство театра Но глубоко са-

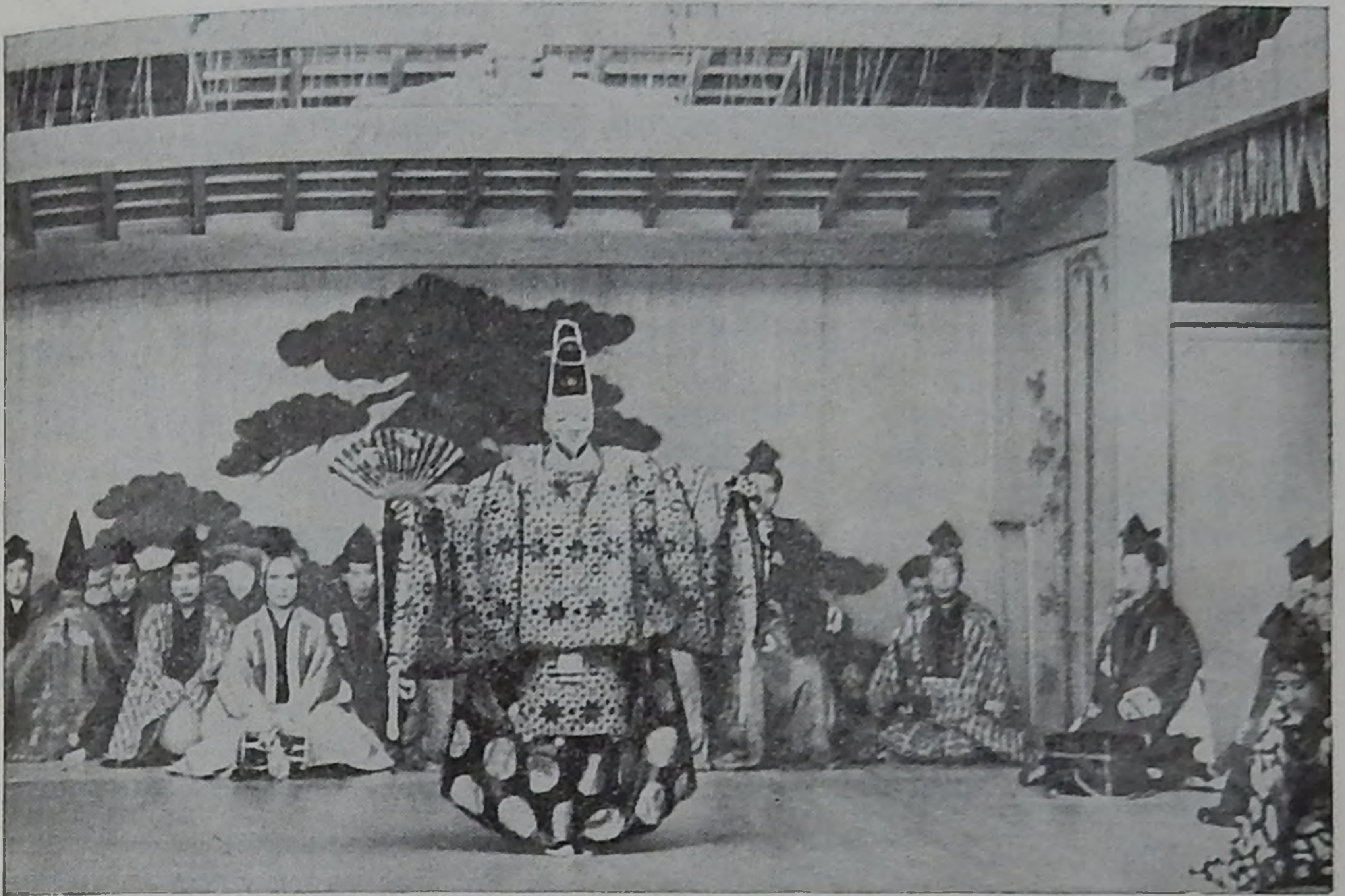


Рис. 7. Представление «Окина» в театре Но

мобытно, и в нем находят продолжение и развитие прежде всего свои собственные национальные традиции.

Данный материал позволяет также сделать вывод, что при изучении влияния Юаньской драмы, китайского театра на театр Но следует непременно учитывать общность определенных, конкретных условий и наличие тех общих закономерностей, которые порождают сходные явления в одинаковых исторических условиях. В этом отношении пример театра Но еще и еще раз подтверждает положение о том, что большие формы искусства, имеющие непреходящее значение, всегда и всюду являются в первую очередь носителями национальных традиций и в основе своей всегда предстают как результат достижений народного гения, и только это и определяет их право на бессмертие.



В. Н. Маркова

МОНДЗАЭМОН ТИКАМАЦУ О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

«Мондзаэмон Тикамацу¹ — бог сочинителей для театра, — писал вскоре после его смерти драматург Иппу Нисидзава. — Среди сотни с лишним дзёрури², кои создал он за минувшие годы, не все достигли желаемого успеха, но ни единое из них не прозвучит дурно в устах чтеца. Нынешние, с позволения сказать, сочинители все подражают Тикамацу, как самому высокому образцу. Я, ученик на сем поприще, сделал портрет Тикамацу и каждодневно взираю на него с поклонением, ибо высочайшего почета заслуживает сей несравненный мастер»³.

Мондзаэмону Тикамацу (1653—1724), знаменитому японскому драматургу, не пришлось дожидаться нелюбимого суда потомков — слава пришла к нему при жизни. Многие современники по достоинству оценили его замечательный талант. Один из них, Икан Ходзуми, записал мысли Тикамацу о театре. Этим он оказал неоценимую услугу японскому театру и его истории.

Такие записи бесед с мастерами искусств были в традициях вре-

¹ О Мондзаэмоне Тикамацу см.: Н. Конрад, *Японский театр*, — сб. «Восточный театр», вып. I, Л., 1929; Мондзаэмон Тикамацу, *Драмы*, М., 1963.

² Дзёрури — здесь пьеса для театра Дзёрури.

³ Сигэтоси Каватакэ, *Тикамацу Мондзаэмон*, Токио, 1958, стр. 149.

мени. Наиболее славятся записи мыслей Мондзаэмона Тикамацу и Мацуо Басё (1644—1694).

Ценнейшие высказывания своего знаменитого учителя Мацуо Басё⁴ записал и сохранил для потомства поэт Кёрай (1651—1704) Беседы Басё с учениками, собранные в книге «Кёрайсё» (опубликована в 1775 г.), стали своеобразным учебником поэтического искусства. Многие взгляды Басё восходят к эстетике, разработанной драматургами средневекового театра Но. Эстетика театра Но оказала огромное влияние на все искусство Японии, в том числе и на драматургию Тикамацу.

Благодаря тому что беседы Тикамацу и Басё об искусстве были своевременно записаны, эти замечательные мастера эпохи Гэнроку (конец XVII в.) предстают перед нами как мыслители, умеющие философски обобщить свой личный творческий опыт. Эстетические взгляды их сохраняют свое значение и для нашего времени.

Вообще для стран Востока — Индии, Китая, Японии — характерен, и притом с древнейших времен, интерес к философскому постижению самой сути искусства, с тем чтобы выработать руководящие принципы эстетики. Одновременно шли попытки классификации форм и явлений искусства. Выработанные таким образом принципы становились своего рода критерием оценки, нормативным эталоном для данной исторической эпохи. Так создавалась традиция, глубоко влиявшая и на последующее искусство.

Средневековая эстетика в Японии была тесно связана с философией и религией, особенно буддизмом. Именно из буддийского арсенала были в первую очередь заимствованы идеи призрачности и бренности всего земного, мысль о том, что глубокая суть вещей не открывается поверхностному взгляду, а может быть постигнута лишь путем глубокого сосредоточенного «созерцания». Сознвая бренность всего земного, человек испытывает печаль, и в то же время мир, подернутый дымкой печали, кажется ему особенно прекрасным.

Не следует забывать, что средневековье в Японии — эпоха больших социальных потрясений. Во время феодальных войн погиб могущественный род Тайра, а вместе с ним и богатейшая хэйанская культура (IX—XII вв.). Хэйанцы оказались как бы вне времени, и их трагическое мироощущение, их внутренняя бездомность и неприкаянность были созвучны буддизму в его средневековом аспекте.

Эстетика театра Но выдвинула два руководящих принципа: *монманэ* и *югэн*. Два величайших драматурга, писавших для теат-

⁴ См. В. Маркова, *Стихотворение Басё «Старый пруд»*, — сб. «Китай, Япония. История и филология», М., 1961, стр. 229—235.

ра Но, — Киёцугу Канъами (1333—1384) и сын его Мотокиё Дзэами (Сэами, 1363—1443) положили оба эти принципа в основу своей концепции театрального искусства, но соотношение между этими принципами они, видимо, определяли несколько по-разному.

Для Канъами основной принцип — мономанэ (подражание), в то время как для Дзэами — главное югэн. Не следует, однако, думать, что эти два принципа как бы лежат на разных чашках весов, коромысло которых то стоит прямо, то клонится в одну или другую сторону. Конечно, в театре Но они выступали как слитное единство. Мономанэ как бы давал ключ к постижению сценического образа, а принцип югэн определял весь стиль спектакля, от малого до большого, и прежде всего его эмоциональную атмосферу.

Термины японской эстетики трудно переводимы.

Актер, постигший искусство мономанэ, должен был раскрыть внутреннюю идеальную сущность персонажа, будь то человек, дух или демон. Лишь очень условно, в средневековом понимании, можно именовать мономанэ принципом правдивой сценической игры.

Понятие «югэн» в предисловии к книге «Драмы театра Но» («Japanese Noh drama») определяется следующим образом:

«Совершенство действия, красота стиха, очарование музыки и пения, согласно Дзэами, должны „открыть ухо“ души, в то время как сценическая игра (мономанэ) и танец (маи) непосредственно воздействуют на чувства зрителя и „открывают его глаза“ к постижению высшей формы красоты, обозначаемой словом „югэн“. „Югэн“ — конечная цель и главный элемент любого эстетически ценного произведения искусства, будь то драма или лирическая поэзия...

Термин „югэн“ буквально означает „скрытый (сокровенный) и темный“, но Дзэами обозначает этим словом красоту, не до конца раскрытую, подсказанную лишь намеком. Ускользящая и в то же время полная значения, она окрашена томительной грустью... Так, считалось, что старика следует изображать, как угрюмую скалу, в расщелинах которой растут цветы»⁵.

Понимание красоты как идеальной скрытой сущности легло в основу тонко разработанной эстетической системы, воздействие которой на средневековое искусство Японии было огромным. Вот почему «югэнизм» имеет для истории японского искусства такое же огромное значение, как, например, романтизм или классицизм для искусства стран Европы.

Принцип «югэн», зародившийся в китайской философии, снача-

⁵ «Japanese Noh Drama», t. I. Tokyo, 1955, p. XI.

ла появился в японской теории поэзии, но именно драматургу Дзэа-ми удалось наиболее полно разработать его в своих известных трактатах об искусстве театра и ввести в театральный обиход. Пьесы театра Но (*ёкёку*) — лирические драмы, и поэтическое начало в них очень сильно. Драматурги этого театра — превосходные поэты. Стихи в *ёкёку* текут свободно, не скованные рамками одной короткой строфы (*танка*). Сохранились сведения о том, что трактат Дзэа-ми «Кадэнсё» («Книга цветов») был хорошо известен драматургам и актерам эпохи Гэнроку. Такой повышенный интерес к прошлому своего искусства свидетельствует о широком кругозоре лучших театральных деятелей того времени.

Каганодзё Удзи (1635—1711) — исполнитель дзёрури, владелец театра кукол в Киото, для которого Тикамацу писал свои первые пьесы, обратился к театру Но и его эстетике, чтобы повысить художественный уровень кукольных пьес. «Должно почитать театр Но, как отца „дзёрури“»⁶, — учил он.

Однако театр Но был слишком архаичен для зрителей эпохи Гэнроку, точно так же, как средневековые мистерии были ветхой стариной для зрителей эпохи Мольера. К концу XVII в. городская культура распустилась пышным цветом. В бюргерском искусстве бурно рождались новые школы и направления, соперничавшие друг с другом, появились новые, свежие таланты. Сложился своеобразный стиль эпохи, известный в Европе главным образом благодаря цветной гравюре «укиё-э». Стиль этот общедоступен и демократичен. Он сочетает в себе условность и декоративность с точным и тонким наблюдением действительности.

Городской мещанин (*тёнин*) нес в театр свои вкусы и требования. В XVII в., на пороге нового времени, японский бюргер уже начал осознавать себя как личность. Постепенно созрели предпосылки для драмы характеров и страстей.

Горожане охотно смотрели спектакли типа мелодрам, насыщенные трагическими коллизиями с кровавой развязкой и преувеличенными страстями (что в известной мере напоминает драмы «елизаветинцев»: Кристофера Марло и других). Такие мелодрамы обычно писались на исторические сюжеты.

Но горожане хотели также увидеть на подмостках «всамделишную жизнь», им хотелось самим стать героями нового, плебейского искусства.

Так, помимо исторической драмы (пользуясь европейской терминологией, — «драмы плаща и шпаги») возникает новая, «мещан-

⁶ Осаму Мори, *Тикамацу Мондзаэмон*, Токно, 1959, стр. 133.

ская драма» (*сэвамоно*). «Публика образует драматические таланты», — как сказал Пушкин⁷.

К концу XVII в. обе главные разновидности японского театрального искусства — театр живого актера Кабуки и театр кукол Дзёрури, — достигли большой художественной высоты.

В Эдо (современный Токио) потрясал сердца Дандзюро I Итикава, зачинатель династии Итикава.

«Дандзюро I-й прославился как исполнитель таких ролей, — пишет Н. И. Конрад, — в которых показывалась мощь, величие, безотносительно в добре или зле, в реальной личности или в фантастическом персонаже. Это могло выразиться и в благородном мужестве, и в необузданной дикости. Актер играл „агаото“ — силу, в чем бы она и как бы она ни выражалась. Это была функция трагического в театре, и такой актер, исполнитель мужских трагических ролей, был трагиком»⁸.

В Киото пользовался громкой славой замечательный актер Тодзюро Саката (1645—1709). Мондзаэмон Тикамацу писал для него пьесы, Тодзюро и сам создал несколько драм. Артист этот лучше играл роли плебеев, чем аристократов. Острая наблюдательность и пристальный интерес к нравам и обычаям людей самых разных профессий позволяли ему очень живо играть «в образе».

Цветение театрального искусства в эпоху Гэнроку вызвало к жизни обильную литературу о театре. Книжное издательство в Эдо — Хатимондзия — охотно публиковало книги театральной критики (*хёбанки*), театральных анекдотов и т. д.

Несколько таких книг посвящены Тодзюро Саката: «Дзидзинсю» («Пыль в ушах»), «Дзоку-дзидзинсю», «Кэйгайсю». В них рассказывается много маленьких историй про знаменитого артиста: например, как он остался недоволен работой актера, изображавшего ночного сторожа, который и всего-то должен был зевнуть и спросить: «Кто здесь?», и как заставил его много раз повторить эту сценку; как Тодзюро заходил в лавочки торговцев и ремесленников и мог часами наблюдать за приготовлением соевого творога.

В этих книгах можно найти и записи подлинных высказываний артиста. «Саката Тодзюро сказал: „Какую роль ни играл бы артист Кабуки, он должен стремиться лишь к одному: быть верным правде (*сёдзин*)». Однако, если придется играть нищего, то грим и костюм не должны быть уже слишком правдоподобны. Только в этом одном-

⁷ А. С. Пушкин, *Мои замечания об русском театре*, — Собрание сочинений, т. 7, М. — Л., 1951, стр. 7.

⁸ См. программу, выпущенную к гастролям Кабуки в СССР в 1961 г.: Н. Конрад, *Театр Кабуки. Япония*, М., 1961.



Рис. 8. Сцена из пьесы Тикамацу «Нинокутимура»

единственном случае допустимо отступить от своей постоянной цели (быть верным действительности. — В. М.). Ведь театр Кабуки должен доставлять наслаждение (*нагусами*) и, следовательно, во всем находить красоту, а подлинный нищий имеет отвратительный вид и потому неприятен для глаз. На него нельзя глядеть с наслаждением»⁹. «Искусство артиста подобно суме нищего, — учил Тодзюро Саката, — ...что ни увидишь,.. все запомни»¹⁰.

Такое стремление к правдивости искусства очень характерно для эпохи Гэнроку. Тодзюро сочетал жизненное правдоподобие образа, верного в каждой детали, с его известной романтизацией, призванной доставить зрителю «наслаждение». Он с большим успехом играл молодых людей из простонародья в пьесах о куртизанках (*кэйсэй*). Это был, по отзыву современников, артист большого обаяния и тонкого интеллекта. Игра его в отличие от игры Дандзюро отличалась большой мягкостью (*вагото*).

С особенным успехом он исполнял роль Идзаэмона, молодого человека, влюбленного в гетеру Югири. Именно на этот сюжет Тикамацу написал для него пьесу «Кэйсэй ава-но наруто».

Куклы театра Дзёрури, игравшие роли «первых любовников», подражали Тодзюро.

Можно назвать Тодзюро основоположником «реального направления» в искусстве театра, и в какой-то мере это будет справедливо. Но надо иметь в виду, что верное и правдивое изображение действительности, не свободное от некоторых элементов «наивного натурализма», выражалось в японском театре в условных, привычных для зрителя, исторически возникших формах. Формы эти гораздо более ощутимы для людей XX в., зрителей же того времени должны были гораздо сильнее поражать элементы небывалого до тех пор правдоподобия. Для нас — декоративно и условно, для них — «сама жизнь». Понимание правдоподобия тоже исторично.

Тикамацу создал для Тодзюро несколько драм, но потом стал писать только для театра кукол Дзёрури.

Что заставило его охладеть к театру Кабуки?

Для этого, надо полагать, были причины. Театр кукол дает большую свободу драматургу. Он может свободно развивать действие, не думая, что слишком жестокая или вольная сцена окажется эстетически невозможной: ведь зритель знает, что играют куклы.

Кроме того, драматург той эпохи должен был писать для определенных знаменитых актеров, учитывая сценические данные каж-

⁹ Цит. по кн.: Осаму Морн, *Тикамацу Мондзаэмон*, стр. 146.

¹⁰ Там же, стр. 144.

дого из них. В театре Дзёрури эта «зависимость от актера» исчезла сама собой. Тикамацу был деятелем нового, бюргерского искусства. И с этой точки зрения тоже понятно, почему великий драматург оставил Киото, где подвизался Тодзюро Саката, и переехал в Осака.

Осака был наиболее богатым торговым городом Японии. Тикамацу мог изучать в нем быт и нравы растущего «третьего сословия» лучше, чем в каком-либо другом городе. В Осакском театре Такэмото-дза работал замечательный сказитель дзёрури Гидаю Такэмото (по прозвищу Тикуюносё; 1651—1714). В противоположность Каганодзё Удзи, который учил, что театр Но является «отцом дзёрури», Гидаю считал дзёрури самостоятельным видом искусства. Он говорил, что дзёрури надо исполнять в особой, присущей им манере даже тогда, когда в тексте попадетя отрывок из пьесы театра Но (что часто случалось).

Во всей богатой литературе о театре, созданной драматургами, артистами и театроведами эпохи Гэнроку, наибольшей глубиной и оригинальностью отличаются воззрения Тикамацу.

Записи бесед Тикамацу поместил в книге «Нанива миягэ» («Подарок из Нанива»), опубликованной в 1738 г. Икан Ходзуми.

Текст книги состоит из шести частей¹¹ (ко).

1.

«Вот что говорил мне Тикамацу, когда случалось посещать его много лет тому назад:

„Прежде всего надлежит помнить о том, что дзёрури предназначено для театра кукол и потому в отличие от книжной повести (со-си) все слова в дзёрури должно наделить жизнью, главной задачей полагая сценическое действие. Поскольку дзёрури исполняются в театрах, которые соперничают с Кабуки, иначе говоря, с театром живого актера, то автор пьес дзёрури должен наделить свои куклы множеством разнообразных чувств и тем самым завоевать внимание зрителя. По этой причине обычно бывает весьма трудно создать выдающееся по достоинству дзёрури.

В мои молодые лета читал я некую повесть из дворцовой жизни¹². И вот что там между прочим рассказывалось. Однажды во время празднества пошел густой снег. Дворцовому стражу было по-

¹¹ Все шесть частей обозначены в настоящем тексте порядковыми номерами.

¹² «Гэндзи-моногатари», роман, написанный в начале XI в. придворной дамой Мурасаки сикибу.

велено стряхнуть его с ветвей померанца. И вдруг ветви росшей поблизости сосны отпрянули назад, словно негодуя на то, что им все еще приходится сгибаться под бременем снега. Вот мастерский мазок кисти, одушевивший бесчувственное дерево!

Разве не кажется, что сосна, обиженная предпочтением, отданным померанцу, сама по своей воле торопится стряхнуть со своих ветвей груды снега? Следуя этому образцу, и я старался вдохнуть жизнь в мои дзёрури.

Насытить чувством нужно не только повествование о событиях или речи героев, но даже описание пейзажа в „митиюки“¹³, иначе не заслужишь одобрения публики...

Посему в основу моих пьес я положил чувство“»¹⁴.

Чувство («насакэ», или «ниндзё») должно было, по мысли Тикамацу, сообщить жизнь бесчувственной кукле. Но это лишь частный случай. Чувство (насакэ), противоборствующее с долгом (гири), лежало в самой основе драматической коллизии. Эпоха Гэнроку была как бы мостом, переброшенным из старого времени в новое. Герои Тикамацу уже сделали несколько первых шагов по этому мосту.

С права на свободное чувство начиналось освобождение человеческой личности. Человек, чувствующий свободно, предшествовал человеку, свободно мыслящему и действующему. Но чувство неизбежно приходило в столкновение с долгом — гирри. «Гирри» — слово очень емкого смысла. Оно может означать долг в его феодальном значении (например, верность господину) или нравственный долг в его новом гуманном понимании. Чувство как главная идея в противоположность средневековому югэн настолько характерно для XVII—XVIII вв., что можно говорить о «сентиментализме» мещанской драмы той эпохи. Сходное явление наблюдалось и в японском романе.

«Сентиментализм» легко вырождался в слезливость. И, чтобы избежать ее, Тикамацу рекомендует искусству сдержанность и даже суровость тона.

2.

«Если в дзёрури встречается много „тэниха“¹⁵, то слог его производит впечатление низкого.

¹³ «Митиюки» — лирическое описание «странствия по дороге», обязательная принадлежность классической японской драмы. Некоторые «митиюки» Тикамацу принадлежат к перлам японской поэзии, например в пьесе «Сонэдзакки-но синдзю» («Самубийство в Сонэдзакки»).

¹⁴ Цит. по кн.: Осаму Мори, *Тикамацу Мондзаэмон*, стр. 159.

¹⁵ Тэ н и х а (иначе тэнноха) — грамматические формы книжного характера, придающие речи оттенок педантизма.

К тому же сочинители невысокого достоинства непременно стараются писать в форме „вака“ или „хайкай“¹⁶, чередуя пять и семь слогов, отчего и приходится вводить для счета лишние тэниха. Например, когда надо сказать: „Тоси мо юкану мусмэ-о“, говорят: „Тоси ва мо юкану мусмэ-о ба“¹⁷.

Происходит сие от желания выдержать во что бы то ни стало строгий размер. Не мудрено, что дзёрури, написанное таким слогом, неприятно действует на слух. Дзёрури в самой своей основе музыкальное сочинение, и потому, хотя в нем чередуются более короткие и более длинные стихи, длина стиха должна определяться мелодией. Если же сочинитель слишком строго следует определенному размеру, то стихи получатся негладкими, а как раз напротив, будут трудно произносимы. По сей причине я не слишком забочусь о размере, оттого и „тэниха“ у меня встречаются не часто»¹⁸.

Дзёрури исполнялось особым сказителем (*таю*, или *гидаю*) под аккомпанемент небольшого оркестра. Повествовательная часть в дзёрури была очень развита, драматург мог подробно сообщать о событиях, случившихся за сценой, комментировать их, даже создавать длинные лирические поэмы о странствиях героев («митиюки»).

В тексте пьесы обозначались не действующие лица, а элементы сказа: песня, напев, обычная речь. Это в известной мере напоминает авторские указания на нотах.

Пьесы Тикамацу давали очень широкие возможности сказителю менять манеру исполнения: в них встречаются народные песни, отрывки из пьес Но или других дзёрури, пародии на патетические места. Тикамацу считал, что главное в пьесе — ее звучание; он воспринимал ее, как особое музыкальное произведение, и потому его не смущали нормы, обязательные для книжной поэзии.

3.

«Старые дзёрури похожи на нынешние похоронные речи: нет у них ни цветов, ни плодов. Но с самого того времени, как начал я сочинять сначала для Каганодзё, потом для Тикуюндзё, я вложил все свое сердце в мои труды, потому и удалось мне поднять дзёрури на небывалую доселе высоту.

¹⁶ Вака (иначе танка); хайкай («нанизанные строфы») — особая форма японской средневековой поэзии. Для обеих этих поэтических форм характерно чередование стихов в пять и семь слогов.

¹⁷ Т. е. добавляют два лишних «тэниха», чтобы получить пять и семь слогов.

¹⁸ Сигэтоси Каватакэ, *Тикамацу Мондзаэмон*, стр. 155.

Приведу пример. Все люди начиная с придворной знати и воинов различаются между собой согласно своему положению в обществе, отчего я и стараюсь, чтобы каждый персонаж в моей пьесе вел себя и говорил, как ему приличествует. Ведь и воины не сходны между собой: есть среди них князья и старшие вассалы, есть высшие и низшие самураи; соответственно сему я и соблюдаю разницу между ними. Мне весьма важно, ибо помогает сказителю правдиво выразить чувства каждого персонажа»¹⁹.

Принцип *монманэ*, принятый в театре Но, тоже требовал правды, но учение Тикамацу о правде сценического искусства несравненно шире.

Тикамацу заботится о том, чтобы каждый персонаж вел себя и говорил, как в жизни. Определяющим моментом для него является социальное положение человека. Правильная социальная характеристика речи и поведения героев нужны Тикамацу не для того, чтобы суммой внешних приемов создать иллюзию действительности, но для того, чтобы правдиво раскрыть внутренний мир своих героев и дать убедительную мотивировку их действиям.

Самурай Итиносин в пьесе «Яри-но Гондза-касанэ катабира» («Копьеносец Гондза в двойном плаще»), тесть его Тютабэй и шури Дзимпэй говорят и действуют, как самураи. Честь семьи для них превыше всего. Оскорбление чести, как и в старинных испанских драмах, можно смыть только кровью. Поступки героев пьесы Тикамацу, которые во что бы то ни стало должны убить неверную жену Итиносина, преодолевая естественное чувство жалости к ней, обусловлены их исторически сложившимся социальным мировоззрением. «Яри-но Гондза-касанэ катабира» — драма чести.

Тикамацу широкими мазками рисует самурайский быт, в котором важную роль играют чайная церемония и конское ристалище. Каждая из этих деталей не просто создает атмосферу спектакля, она «играет» свою роль в цепи неотвратимых случайностей, действующих с силою рока. Случайность, своего рода «платок Дездемоны», часто встречается в пьесах Тикамацу. Но он заранее так убедительно показывает психологию и характер своих героев, что ясно: случилось бы не это, так другое. Герой уже внутренне подготовлен к подстерегающему его повороту судьбы, нужен только внезапный толчок.

О-Сан, жена Итиносина, не изменила ему в точном значении слова, но в душе была уже неверна. Тикамацу дает ей очень полную социальную и бытовую характеристику: о-Сан — рачительная хозяй-

¹⁹ Осаму Мори, *Тикамацу Мондзаэмон*, стр. 151.

ка самурайского дома, добрая мать. Она любит молодого Гондзу, но для того, чтобы преступить усвоенные с детства законы морали, ей нужен внешний толчок — случайность. И случайность эта появляется в необходимый момент. Можно назвать ее «необходимой случайностью». «Необходимая случайность» в драме «Яри-но Гондза-касанэ катабира» — оговор мерзавца, якобы заставшего о-Сан и Гондзу на месте преступления. Гондза встречается с о-Сан ночью только для того, чтобы узнать от нее тайны чайной церемонии — вот «платок Дездемоны». Но в момент катастрофы к отчаянию о-Сан примешивается чувство радости: она стремится бежать с возлюбленным. В предыдущих сценах Тикамацу показал нам, как зреет в о-Сан, неведомо для нее самой, чувство любви к Гондзе. Драматург уже знал, что человек не всегда отдает себе отчет в своих чувствах и что они могут быть противоречивыми. И о-Сан продолжает любить своего мужа, она и боится и хочет смерти от его руки.

Душевный мир человека раскрывается у Тикамацу в противоборстве чувств. Человек живет и действует в определенной социальной среде, следуя ее законам. Долг чести для самурая, власть денег для горожанина — вот мощные силы, действующие в обществе. Человек — точка приложения этих сил, но чувство его (любовь) заставляет взбунтоваться против них. В драмах Тикамацу обычно несчастливый конец, но, погибая, влюбленные морально торжествуют.

Стремясь к правде, Тикамацу ставит перед собой вопрос: что такое правда театрального искусства, каково должно быть соотношение между правдой образа и условной природой театрального искусства? Это «вечный вопрос» для японских теоретиков театра, и каждый из них отвечает на него по-своему.

4.

«Дзёрури стремится изобразить житейское явление (дзицудзи) как подлинное, но вместе с тем в пьесе оно становится явлением искусства и перестает быть просто фактом действительности. В нынешних пьесах нередко в уста „оннагата“²⁰ вкладывают слова, каких женщина никогда не произнесет в подлинной жизни. Этого требует искусство. Именно благодаря тому, что женщина никогда на самом деле не может произнести подобные слова, и удается драматургу раскрыть чувства героини во всей их полноте. Если бы автор старался изобразить женщину в точности такой, как в жизни, то он не мог

²⁰ Оннагата — актеры, играющие в театре Кабукки женские роли.

бы показать ее подлинные, на дне ее души скрытые чувства. Такая пьеса не доставит радости (нагусами) зрителю...

Кроме того, нередко изображают злодея уж слишком трусливым или шута чрезмерно смешным. Надо смотреть на это не как на житейское явление, а как на явление искусства...»²¹.

Искусство живет согласно своим законам, утверждает Тикамацу, и законы эти не противоречат жизненной правде, а как раз наоборот, — призваны раскрыть ее с наибольшей, не всегда ощутимой в жизни глубиной. Условность искусства, по мысли Тикамацу, — служанка жизненной правды.

В наше время, когда в некоторых «модных» течениях театрального искусства условность порой пожирает правду, как гусеница лист, на котором она живет, не лишне вспомнить мысль Тикамацу о том, что такое подлинная правда искусства.

5.

«Иные сочинители думают, что для дзёрури самое главное — чувство горести (*урэи*), посему часто пишут: „Увы! О печаль!“, а сказители, чтобы растрогать зрителей, исполняют сие рыдающим голосом, словно „бунъябуси“²².

Это чуждо моему слогу. Чувство горести в моих пьесах возникает само собой, в ходе драматического действия. Все элементы искусства дзёрури подчинены драматическому действию, и если надо выразить печаль, то чем суровей будут напев и слова, тем сильнее будет выражено чувство печали. Если же печальное прямо именовать печальным, то слово теряет свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить „Грустно, печально!“, а дать почувствовать печаль без слов.

Вот, например, если мы начнем громко восторгаться при виде Мацусимы²³: „Ах, какая красота!“, то в этом одном восклицании исчерпаем все, что можно сказать о прелести Мацусимы, но цели так и не достигнем. Нет, желая достойно похвалить прекрасный вид, надо косвенным образом говорить о разных его особенностях, а отнюдь не называть его прекрасным. Тогда красота Мацусимы по-

²¹ Сигэтоси Каватакэ, *Тикамацу Мондзаэмон*, стр. 164.

²² Бунъябуси (иначе «слезливое буси») — манера исполнения дзёрури, введенная в моду сказителем Бунъя Окамото (1634—1694), а также название особого напева.

²³ Мацусима — один из трех прославленных своей красотой пейзажей Японии — группа островов и побережье Мацусимского залива в префектуре Мияги.



Рис. 9. Сцена из пьесы Тикамацу «Ниннокутимура»

чувствуется само собою. Сие верно для многих вещей подобного рода»²⁴.

Тикамацу в своих драмах на первый план выдвинул чувство, но он верно ощутил опасность «перехлеста», вырождения чувства в чувствительность, и притом показную: слезливость была в моде того времени. Открыв в себе мир человеческих чувств, скованных до того многовековыми догмами, мещане упивались тем, что они так чувствительны. Искусство театра грозило раствориться в потоке слез: рождался сентиментализм. Сказитель дзёрури иногда подменял внутреннее переживание чисто внешними приемами. Отсюда «рыдающий голос», ненатуральность, фальшь взамен истинного чувства, столь опасная для театрального искусства во все времена.

В своей статье о Чаплине Михоэлс так говорил об игре этого замечательного артиста в фильме «Огни большого города»:

«Чаплин не сентиментален, он глубоко лиричен и не дает задер-

²⁴ Осаму Мори, *Тикамацу Мондзаэмон*, стр. 152.

живаться ни на одном сентиментальном месте, он обладает достаточно высоким вкусом, чтобы не гоняться за жалостью, он долго борется со своими слезами и не допускает слез зрителей. И только после того как он уже вылился весь, в виде огромной награды к концу фильма „Огни большого города“ он разрешает зрителю пролить слезу. Это свойство его лирического темперамента»²⁵.

Тикамацу также «не гонятся за жалостью, переживание у него должно органически вытекать из драматического действия. И если все же на современный вкус в его пьесах льется слишком много слез, то следует помнить, что восприятие зрителя исторично. Для людей той эпохи нужна была иная дозировка чувства и пафоса, и потому нам не всегда легко судить, мала или велика была та или иная доза. Человек, живший в эпоху классицизма, не мог вынести большой дозы чувства, рассчитанного на зрителя эпохи Возрождения. Вольтеру Шекспир казался варваром. Масштабность чувства наиболее трудно определяется людьми другой эпохи.

6.

В шестой, последней, части бесед содержится знаменитое учение Тикамацу о том, что такое в сущности театральное искусство. Здесь афористически кратко сформулирован вывод, что искусство находится «на грани правды и вымысла» (*кёдзицу химанку-но сэцу*).

«Некто сказал: „Люди нашего времени не хотят смотреть пьес, если они не достаточно разумно обоснованы и не похожи на правду. В старых рассказах попадаете много таких вещей, которых не примет нынешний зритель. Вот почему игра актеров Кабуки признается искусной, если она напоминает подлинную жизнь. Актеры стараются играть так, чтобы вассал на сцене походил на настоящего вассала, а князь — на князя. Зритель не потерпит ребяческой бессмыслицы, какой нередко грешили в старые времена“.

Тикамацу ответил на это: „Подобный взгляд на искусство кажется верным, но он обличает незнание его подлинных средств. Искусство находится на тонкой грани между правдой („тем, что есть“) и вымыслом („тем, чего нет“). В самом деле, поскольку наш век требует, чтобы игра напоминала жизнь, артист и старается верно скопировать на сцене жесты и речь настоящего вассала, но, спрашивается в таком случае, разве настоящий вассал князя мажет свое лицо румянами и белилами, как актер? И неужели публике понрави-

²⁵ С. М. Михоэлс, *Статьи, беседы, речи*, М., 1960., стр. 203.

лось бы, если бы актер отрастил себе бороду, обрил голову и в таком виде вышел на сцену, осылаясь на то, что подлинный вассал не старается украсить свое лицо? Вот почему я и говорю, что искусство находится на грани правды и вымысла. Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и рождается наслаждение искусством.

По этому поводу можно рассказать следующую историю.

У одной придворной дамы был возлюбленный. Они любили друг друга со всем пылом страсти, но дама обитала в глубине дворцовых покоев, и возлюбленный не мог посещать ее. Лишь изредка в торжественных случаях могла она видеть его сквозь щели занавеси²⁶, и так тосковала по нем, что велела изготовить его деревянное подобие. В отличие от обыкновенных кукол оно ничем не нарушало сходства. О цвете лица и говорить нечего, — так верно он был соблюден, даже поры на коже, даже отверстия в ушах были в точности изображены, и количество зубов во рту было то же.

И поскольку мастер создавал сие подобие в присутствии того, кого он должен был изобразить, то человек и кукла лишь одним отличались друг от друга: в человеке была душа, а кукла была лишена оной.

Когда же дама увидела сие подобие, столь верно изображавшее живого человека, то интерес ее остыл, а на душе стало жутко и тяжело. Скоро остыла в ней и любовь, а кукла стала так противна, что дама выбросила ее.

Отсюда видно, что если сделать совершенное подобие живого существа, будь то сама красавица Ян Гуй-фэй, подобие сие скоро наскучит.

Когда же, рисуя картину или вырезая из дерева статую, художник передает действительный образ правдиво, но в обобщенных чертах, как велит ему изображение, то это обычно нравится всем людям.

Надо, таким образом, чтобы изображение походило на действительность, но было сделано в обобщенных чертах. Лишь тогда станет оно явлением искусства и принесет радость сердцам людей.

Театральные пьесы, написанные с пониманием этого, чаще всего стоит посмотреть»²⁷.

Искусство находится на грани правды и вымысла — вот наиболее значительное высказывание Тикамацу.

²⁶ Женщины-аристократки в старину не показывались на людях открыто.

²⁷ Фукудзиро Онидзава, *Кэйто-тэки кокубунгакуси кайсэцу*, Токно, 1931, стр. 749, 750.

Перевод терминов по необходимости условен. Тикамацу употребляет слова «кё» («пустота», «ложь») и «дзицу» («правда», «реальная действительность»). «Кё» не следует понимать буквально, это «ложь» в смысле творческой фантазии.

Тикамацу видит обе опасности, подстерегающие искусство. Полный уход в мир вымысла мог бы означать потерю связи с реальным миром. Изображение реально существующего получилось бы слишком субъективным. Полный отказ от права на творческий вымысел тоже опасен: появился бы мертвый слепок с жизни. Вот почему, по Тикамацу, искусство находится на грани правды и вымысла.

Необходимо принять во внимание, что призыв к тщательному изучению действительности (натуры) и к воспроизведению ее мельчайших черт (как учил Тодзиуро Саката) не всегда ведет к полному натурализму, стоящему как бы по ту сторону подлинного искусства. Именно в слиянии казалось бы противоположных качеств — точного знания правды и условной выразительности — таится сила искусства эпохи Гэнроку, в частности театра.

Во многих творениях того времени — новеллах Сайкаку Ихара, цветной гравюре, поэзии, драме — нас поражает прямолинейная направленность творческой мысли к точнейшему изображению природы. Но творческий импульс (умение творить в обобщенных чертах) был так мощен, что искусство эпохи Гэнроку было очень далеко от шедевров паноптикума (кукла придворной дамы).

Тем более изумляет прозорливость Тикамацу — японский драматург поднимается над своим временем и приходит к идеям, имеющим общечеловеческое значение.

Театр Но ныне носит музейный характер, хотя и не исчез совершенно. Однако идеи, его одушевлявшие — мономанэ и югэн, пройдя целый ряд трансформаций, легли в основу японского искусства. Тикамацу был многим обязан театру Но. В пьесах его постоянно встречаются отрывки из пьес театра (ёкёку). Иногда они носят пародийный характер, иногда дают «лирический ключ» к переживаниям героя. Пьесы Тикамацу включают большие лирические пассажи: зачины и концовки отдельных актов, митиюки и т. д. Митиюки в пьесе «Сонэдзаки-но синдзю» принадлежит к перлам японской поэзии.

Пьесы Тикамацу, как и пьесы театра Но, — это высокая поэзия. Тикамацу пользуется многими поэтическими приемами, характерными для театра Но. Однако поэзия его неизмеримо шире по своему диапазону. В драме «Яри-но Гондза-касанэ катабира» митиюки строится на народных песнях. Народная песня становится как бы лейтмотивом этой пьесы.

Принцип югэн не является более центральным для Тикамацу, но не исчезает вполне, он лишь трансформируется. Постигание скрытой красоты души человека — вот что важнее всего для Тикамацу. На первое место выдвигается не югэн, а *насакэ*. Соответственно этому для зрителей важнее всего не созерцание и постижение скрытой сущности искусства, а живое сочувствие тому, что происходит на сцене. «Мещанская драма» требовала сильных, потрясающих душу переживаний.

В современной японской драме сохранились оба эти принципа, действует и принцип *монманэ*. Обогащенный и расширенный, он стал жизненной правдой искусства.

Однако старинные виды театрального искусства, дав толчок более современным формам, продолжают существовать и сами по себе, в своем старинном, реликтовом виде: в Японии бережно сохраняют старину.

Сохранился как реликвия прошлого и театр Дзёрури (например кукольный театр на острове Авадзи). И хотя на театре Дзёрури лежит печать веков, драмы Тикамацу и его учение об искусстве по-прежнему живы и животворны. Закономерности, открытые Тикамацу, и теперь еще — школа драматического искусства.



Н. А. Иофан

ЗАМЕТКИ О МУЗЫКЕ И ХОРЕОГРАФИИ СЁСАГОТО В ТЕАТРЕ КАБУКИ

Кабуки — очень сложный синтетический вид театрального искусства, не укладывающийся в рамки привычных для нас представлений о театральных видах и жанрах. В нем сочетаются элементы оперного представления, мелодрамы и балета. Само происхождение театра Кабуки, который, согласно исторической традиции, ведет свое начало от танцев и песен, исполнявшихся жрицей Окуни, указывает на преобладание в нем музыкально-танцевальной основы. Впрочем, как известно, эта особенность вообще присуща японскому театру на всем протяжении его истории.

В предлагаемых заметках автор оставляет в стороне весь сложный круг вопросов, связанных со спецификой театра Кабуки в целом, он пытается затронуть лишь те из них, которые непосредственно касаются характеристики музыки и танца, так называемые *сёсагото*.

Танцевальная пьеса *сёсагото* — неременная и полноправная часть представления Кабуки, основанная исключительно на танце-пантомиме и вокально-инструментальной музыке.

Проходившие у нас в июле 1961 г.¹ гастролы труппы Кабуки города Токио познакомили советского зрителя с этим неповторимым по

¹ После гастролей токийской труппы в 1928 г. это был второй визит японского театра в СССР.

своему облику театром, с великим и удивительным мастерством его актеров, одинаково потрясающим в высокой исторической трагедии, бытовой драме или танцевальной пьесе. Даже столь кратковременное (двухнедельное) знакомство с Кабуки позволило воочию убедиться, как тесно связан этот театр с другими жанрами и видами искусства (от кукольного театра до живописи и графики). Каждый спектакль, увиденный на сцене Кабуки, это реликвия, воскресающая действо далекого прошлого, и в то же время он живое, продолжающееся развиваться вместе с другими видами японского искусства театральное представление. Здесь-то и проявляется присущая всей японской культуре изумительная способность гармонически сочетать древние традиции искусства с новыми.

Если творцы оперного жанра на Западе считали, что они возрождают античную трагедию, о музыке и хореографии которой не только в эпоху Возрождения, но и поныне имеются весьма скудные данные, музыка и хореография Кабуки демонстрируют прямую традицию, генетически восходящую к истокам театра — древнему культовому действу.

Известно, что и музыка и хореография Кабуки были заимствованы в неизменном почти виде из театра Но и кукольного театра — непосредственных его предшественников. Таковы музыкальные пьесы для *сямисэна* — так называемые *кёгэн-дзёрури*, которые и поныне исполняются в кукольном театре и во время представлений Кабуки, а также различные пьесы для *кото*, пришедшие в Кабуки со сцены Но. Фольклорная основа многих из них несомненна. Интересно, что целый ряд музыкальных номеров восходит через Но к еще более древнему виду театральных представлений — *гагаку*. Бесспорно и то, что танцы и пантомима Кабуки в значительной мере продолжают хореографические традиции раннего средневековья; отсюда столь важная роль пантомимы в представлении Кабуки.

Характер пантомимы в японском театре значительно отличается от пантомимы классического балета и такого известного мимического театра, как, например, театр Марселя Морсо. Ибо канон пантомимы Кабуки является частью традиционного стилистического канона древнего театрального действия: канон Кабуки прямо наследует канону Но, восприняв у него в числе прочих элементов условный и обобщенный хореографический рисунок, который должен был направлять воображение зрителя так, чтобы тот мог представить себе внутренний мир театральных героев и, таким образом, постигнуть сокровенный смысл представления. Хореография же классического балета, ее пантомима преследуют главным образом цель изобразительную — реалистического, а порой и натуралистического воспроизведения

действительности. Что касается мимического театра, то здесь чисто натуралистическая тенденция пантомимы видна еще отчетливее. Тем более, что в этом случае связь с традиционным каноном очень слаба, изображение чрезмерно прямолинейно.

Своеобразие хореографии Кабуки зависит отчасти от специфики кукольного театра. Расчлененность мимики актера Кабуки, которая особенно заметна в танце-пантомиме, напоминает порой о движениях куклы, управляемой искусными кукловодами. Несомненно, что хореографический канон Кабуки включил в себя в претворенном виде и детально разработанный рисунок танца кукол.

Стилистический канон Кабуки, сформировавшийся под влиянием тщательно разработанных, детализированных и вместе с тем освобожденных от всего второстепенного канонов Но и кукольного театра, открывает широкий простор для мастерства актера. В то же время такое театральное представление требует от зрителя не только знания основных принципов театрального канона — оно заставляет его (зрителя) активно участвовать в спектакле, завершая в своем воображении действие, которое порой лишь едва намечено на сцене.

В этом процессе трудно переоценить роль музыки: она служит для зрителя путеводной нитью в продолжение всего спектакля. Обращаясь к рассмотрению танцевальных пьес из репертуара Кабуки — сёсагото, необходимо подчеркнуть, что и здесь во всей полноте предстает характерный для японского театрального искусства синкретизм музыки и танца. Музыка в Кабуки продолжает оставаться важнейшим средством драматизации, движущей силой развития действия. Являясь частью общего театрального канона, музыка выступает организатором темпа и ритма всего представления. Звучением сямисэна, то учащающимся, то затухающим, буквально прошивает весь спектакль с начала до конца. Это он задает тон действию, отмечая нарастанием частоты звука кульминацию, во время которой к сямисэну присоединяются частые удары барабанов и колотушек. Каждое появление на сцене и уход одного или нескольких персонажей сопровождаются определенной музыкальной фразой.

Хор, унаследованный от театра Но, или певец — рассказчик дзёрури, перенесенный на сцену Кабуки с подмостков кукольного театра, помогают зрителю представить, что происходит за пределами сценического действия, а во время танцев и пантомимы повествуют о событиях, происходящих на сцене, воспроизводя в пении переживания героев. Не ограничиваясь одним только изложением событий, они тут же подобно хору в греческой трагедии заявляют о своем отношении к происходящему, сопереживая героям.

Флейта то аккомпанирует танцору или певцу, то выступает с соль-



Рис. 10. Заключительная фигура танца львов
в спектакле «Рэндзиси»

ной партией и в сопровождении группы сямисэнов рассказывает о переживаниях героев пьесы. Все свободные промежутки между действиями (во время перемены костюмов и т. п.) заполнены музыкой в форме своеобразны интермеццо. Таким образом, музыкант является равноправным участником спектакля.

Знакомство со спектаклями Кабуки приводит к выводу, что хореография не только в чисто танцевальных пьесах, но и в представлениях по преимуществу драматических является одной из главных сторон сценического искусства, а не чем-то дополнительным, второстепенным, призванным служить вставным номером. Здесь танец театрализован, неотделим от драматической игры, он выражает ее сущность.

Одна из танцевальных пьес, увиденных на сцене Кабуки, — «Рэндзиси» («Два льва») восходит через Но к еще более древнему театральному представлению VII—VIII вв. н. э. — представлению театра *гигаку*, известному под именем Сисимаи, что как и «Рэндзиси» означает танец льва. В основу танцев «Рэндзиси» положен традиционный сюжет испытания силы духа и крепости тела. Старый, умудренный жизнью белогривый лев подвергает своего юного сына, красногривого льва, целому ряду опасных испытаний, чтобы убедиться в его зрелости, умении и готовности к борьбе со всеми превратностями жизни.

Вслед за коротким музыкальным вступлением хор запекает величавую песнь — *нагаута*, повествующую о подвигах львов. Появлением обоих львов начинается торжественная пантомима: послушный приказу отца юный лев готовится к совершению подвига. Повинуясь взгляду и жесту старшего, он принимает воинственную позу, выход из которой — в стремительно нарастающий, исполненный остроты и осмелости танец — действие. Порывистый, насыщенный резкими акробатическими движениями танец в сочетании с резкой напряженной музыкой, при доминирующем звучании ударных инструментов, поражает зрителя сценическими эффектами. Вместе с тем блестящее владение актером приемами стилизации предохраняет танец от натурализма. Искусно вплетенный в ткань представления танец бабочек и пионов — не просто лирический дивертисмент: в нем заключена традиционная символика, ведущая начало от канона *гигаку*. В шелесте лепестков пиона и порхании бабочек воплощена, согласно канону, сущность духа льва — чуткий покой отдыхающего зверя и готовность его к битве.

Отличающийся простотой и изящной сдержанностью движений, послушный призывному звуку флейты, танец пионов и бабочек сюжетно подводит зрителя к заключительному бурному, подобному крутящемуся водовороту, танцу львов, который завершается своеоб-

разным апофеозом героев. В акробатической напряженной позе, когда молодой лев, с успехом прошедший через все искусства, держит на плечах могучего старого льва, воплощена идея гармонического единства покоя и мужественной борьбы.

Так в сказочной форме предстает на сцене Кабуки образ идеального героя, исполненного благородных черт — верности долгу, мужества, решимости, которыми японский народ наделял своих любимых персонажей.

Декоративный колорит подчеркивается политональным звучанием музыкальных инструментов. Как и в музыке гигаку, партии хора и струнных инструментов звучат в одной тональности, а партия флейты — в другой. Эта особенность приводит в момент кульминационного звучания оркестра и хора к яркому сценическому эффекту.

Следующая танцевальная пьеса — «Мусмэ Додзёдзи» («Девушка в храме Додзёдзи») — также заимствована из репертуара Но. В исполняемой хором нагаута, пантомиме и танцах рассказан эпизод старинной буддийской легенды о коварной красавице Киё-Химэ и послушнике Антин. Принцесса, переодетая придворной танцовщицей Ханакко, является в праздничный день освящения нового колокола к воротам храма, в котором укрылся от нее юный послушник Антин. Начинается неторопливо развивающаяся пантомима. В ней участвуют девушка-оборотень и прислужники храма, преграждающие ей путь, так как женщина не должна войти в святые ворота. Наконец служки соглашаются впустить девушку, и та в благодарность принимается танцевать. Облачившись в парадные одежды, Ханакко танцует плавно и спокойно, отдельные фигуры и позы танца напоминают женские образы Утамаро из его серии «Прекрасные женщины». Вначале в ее танце ничто еще не предвещает трагической развязки. Свободная пантомима естественно переходит в ритуальный танец. Замечательно интересен автоматизм движений танца: кажется, что голова и шея, руки и ноги, полы и рукава кимоно, концы оби — все танцует самостоятельно (подобно кукле, управляемой несколькими кукловодами). Но это не кукольный автоматизм. Несмотря на детализацию, тщательную заученность всех фигур танца, он поражает своей тонкой одухотворенностью и благородством. Постепенно темп танца нарастает, в оркестре слышатся тревожные ноты, и вновь вступает хор. Следуя один за другим, каждый новый танец становится все оживленнее. Во время переодевания танцовщицы, закрытой от зрителя алым покрывалом, в оркестре вступает флейта. Звучит взволнованная мелодия, ясно предваряющая кульминацию действия; покрывало падает, и героиня со все возрастающей стремительностью начинает свой последний, неистовый танец. В ходе танца девушка оборачи-



Рис. 11. Утаэмон Накамура



в спектакле «Мусмэ Додзёдзи»

вается змеей и бросается к колоколу, скрывающему от нее Антина. Под громовые удары барабанов и колотушек и стенание сямисэнов наступает кульминация. Это так называемая поза с обхватом столба — *касирамаки-но мизэ*. Затем является добродетельный герой и поражает зло. Буддийское равновесие добродетелей восстановлено. Но эта искусственная развязка проходит незамеченной. Все внимание приковано к великолепному мастерству актера в замечательной по своей завершенности, цельности и убедительности драматической пантомиме.

Утаэмон У Накамуро в роли танцовщицы поражает удивительной законченностью художественной формы, лаконичной строгостью стиля. Каждая мизансцена, каждая поза достигают у него предельной выразительности. Таковы танец с платком, графически легкий, и почти характерный танец с шитьем, в которых хореографический рисунок создается преимущественно руками. Непринужденная грация и свобода танцевальных фигур производят порой впечатление импровизации, стихийного творчества актера на сцене. Однако впечатление это обманчиво. За кажущейся стихийностью стоит канон. Здесь нет места неожиданности, неподготовленности композиционных перестроек. Традиционный стилистический канон организует весь творческий процесс актера, придает большую остроту, четкость и целесообразность его игре. Интерпретация всей роли в целом определена раз навсегда традицией, каноном; им (каноном) предусмотрены все важнейшие фигуры танца, акценты и паузы. От исполнителя требуется изощренная виртуозность, тончайшее искусство стилизации и перевоплощения, особенно в создании женского образа. Утаэмон до конца овладел этим мастерством перевоплощения и в каждом танце развертывал перед зрителем вереницу блестящих женских образов.

Столь же высоким мастерством отмечено исполнение каждого участника спектакля. Массовые сцены в Кабуки отличаются высоким совершенством коллективного творчества актерского ансамбля. С особым блеском и полнотой все эти качества раскрываются в широкой картине шествия-пантомимы из пьесы «Кагоцурубэ».

Процессия пышно разряженных женщин медленно движется по кварталу Ёсивара. Впереди две молоденькие служанки, за ними поддерживаемая хозяином, в парадных одеждах, торжественно шествует первая красавица Яцухаси, а за ней парами остальные участники процессии — куртизанки, служанки, барабанщики, молодые люди. Вступая на *ханамити* в конце зала, процессия доходит до сцены, останавливается послушная стуку жезлов в руках слуг, затем, развернувшись, продолжает свое шествие, обходя сцену; после чего так же

неторопливо, двигаясь лицом к зрителям, через ханамити покидает зал.

Все действие происходит в сопровождении ударных инструментов, на фоне которых слышно тревожное звучание сямисэнов да изредка пробивается взволнованный голос флейты. Музыкальная основа пантомимы является важным изобразительным средством. Музыка не просто безликое сопровождение, — она управляет развитием драматического действия: все шествие овеяно ритмом ударных, а струнные и особенно флейта вводят нас во внутренний мир героев. В пантомиме-прологе встречаются герои драмы — Яцухаси и Дзиродзаэмон. Внешне ничто еще не предвещает трагического конца, и только в партии флейты слышатся мрачные, скорбные ноты. Скупой жест, быстрая улыбка Яцухаси точно соответствуют голосу флейты. На мгновение все застывают на месте, и живописная мизансцена оживляет на подмостках Кабуки цветную гравюру старых мастеров. Глубокая пауза хорошо подчеркнута приглушенным, еле слышным звучанием сямисэнов. Удар жезла о землю — и процессия снова трогается и вновь вступает мелодия флейты.

Таким образом, пантомима разбита на множество отдельных эпизодов. Все движения точно соразмерны звучанию инструментов. Такое строгое распределение выразительных средств полностью соответствует стилистическому канону. Но, несмотря на академичную уравновешенность мизансцен, церемониальное изящество движений, каждый участник шествия держится по-своему, имеет свою особую походку. Походка красавицы Яцухаси, обутой в высокие деревянные асида, отличается своеобразной кошачьей грацией. Застывшая маска лица и почти полная неподвижность верхней части корпуса в сочетании с причудливо извивающейся походкой приковывают к себе внимание. Все персонажи шествия отличаются друг от друга своей индивидуальной манерой держаться, нести фонари, останавливаться, принимая определенную позу. Пантомима отличается широко развернутым жестом, исполняется весьма пространно, производя впечатление чрезвычайной декоративности.

Столь же поразительной ритмической точностью, сдержанной грацией, большим внутренним темпераментом и в то же время подчеркнутой декоративностью отличается роль придворной красавицы из пьесы «Наруками». В центральном эпизоде пьесы героиня, хитростью усилив подозрения могущественного отшельника Наруками, разрушает его чары и освобождает духа дождя.

В первом эпизоде Утаэмон сидя исполняет танец-пантомиму, в которой красавица рассказывает монаху о своей жизни. Начало свободно и естественно развивающейся пантомимы пленительно своей

мягкой женственностью, чудесной пластикой, живописностью поз и костюма. Очень яркие, но без назойливой пестроты краски костюма по цвету близки классической гравюре XVIII в. Движения Утаэмона скупы и сдержанны. Танцуют только его руки, повторяя вкрадчивую мелодию солирующей в оркестре флейты. Струющийся поток жестов, мельчайших движений кистей рук и легких поворотов головы рисуют изящный и привлекательный образ молодой красавицы.

Кульминация роли — танцевальная пантомима, рассказывающая, как героиня совершает свой подвиг. Обманув бдительность отшельника, красавица взбегаёт на гору, достаёт из священного тайника драгоценный меч и рассекает волшебную веревку, которой связан заключенный в водопаде дух дождя. Бурный порывистый танец-заклинание прямо противоположен ювелирно отточенному, полному тончайших пластических нюансов танцу первого эпизода.

Раскаты грома в оркестре, победные возгласы флейты, подхвачены стремительными взмахами рукавов крутящейся в вихре танца героини. Послушные ритуальному заклинанию, на небе собираются тучи, женщина быстро сбегает с горы, и на страждущую землю льются потоки дождя...

* * *

В течение более трех с половиной веков в процессе отбора, освоения и переработки лучших достижений японского театрального и изобразительного искусства складывается строгий, но живой стилистический канон — творческое организующее начало театра. Благодаря канону представления Кабуки достигают предельной театральности. Присущий театру Кабуки синкретизм музыки и танца отмечен большим влиянием песенно-танцевального фольклора. Стилистический канон хореографии Кабуки представляет собой гармоничное сочетание пляски, мимического искусства, акробатического и жонглерского мастерства.



Н. И. Чегодарь

ПЬЕСЫ ДЗЮНДЗИ КИНОСИТА НА ТЕМЫ НАРОДНЫХ СКАЗАНИЙ

Вскоре после окончания второй мировой войны, в 1946—1949 гг., в японской печати одна за другой появилось несколько пьес, написанных по мотивам японских народных сказок, преданий и легенд молодым драматургом Дзюндзи Киносита. Эти пьесы сразу же привлекли к себе всеобщее внимание, и имя Киносита получило широкую известность как имя создателя нового жанра *минвагэки* — пьес на темы народных сказаний.

Дзюндзи Киносита было в это время немногим более тридцати лет. Писатель родился в 1914 г. в Токио. Он окончил Токийский государственный университет по отделению английской филологии и собирался в дальнейшем специализироваться в области истории английской литературы. Однако к моменту окончания университета он начал все больше времени отдавать писательскому труду. Свои силы в области драматургии Киносита стал пробовать еще в начале сороковых годов. Но печататься он начал только после окончания войны.

Первым произведением Дзюндзи Киносита была историческая пьеса, действие которой относилось к бурной эпохе первых годов после революции Мэйдзи¹. События развертывались на юге страны в

¹ Революция Мэйдзи — незавершенная буржуазная революция 1868 г. в Японии.

городе Кумамото, откуда происходила семья писателя. Эта пьеса после некоторой переработки была опубликована автором в мартовском номере журнала «Нингэн» за 1947 г. под названием «Фуру» («Ветер и волны»). Она до сих пор считается одним из лучших произведений Киносита.

Вслед за тем вышла в свет новая пьеса Киносита — «Яманами» («Горный хребет»), действие которой относится уже к нашей эпохе, ко времени второй мировой войны. Это история трагической судьбы женщины, пытающейся бороться за свое человеческое достоинство и счастье. Но война отнимает у нее сначала мужа, а затем человека, с которым она надеялась начать новую жизнь.

Приблизительно в это же время в печати начали появляться пьесы Киносита на темы народных сказаний. В ноябрьском номере журнала «Котэнги» за 1946 г. была напечатана «Хикоити-банаси» («Сказка о Хикоити»), в октябрьском номере журнала «Тёнити Хёрон» за 1947 г. появляется «Саннэн-нэтаро» («Нэтаро-лежебока») и т. д. Всего за период с 1943 по 1952 г., по подсчетам самого Киносита, он написал около двенадцати пьес на темы народных сказаний². Все они были изданы в двух томах в 1954 г. издательством «Мирайся». Сборник был затем дополнен новыми пьесами и переиздан в 1963 г. Это издание уже трехтомное; в нем собрано около шестнадцати различных пьес, написанных в жанре минвагэки (включая и пьесы для радио).

Мысль о том, что сказания представляют интересный материал для театра, была подсказана писателю, по его словам, одним из преподавателей кафедры английской литературы Токийского университета — Ёсио Накано, знавшим о первых опытах Киносита в области драматургии³. Дзюндзи Киносита вспоминает, что, заинтересовавшись возможностью переработки народных сказаний в драматические произведения, он сразу же отправился на Канда — знаменитый район книжных магазинов в Токио — и, купив там трехтомное «Собрание старинных сказаний всех областей Японии» («Дзэнкоку мукаси-банаси кироку»), принялся за его изучение. Киносита был захвачен открывшимся перед ним миром народной поэзии. Так родились его пьесы на темы народных сказаний⁴.

За свою многовековую историю японский народ создал богатейший фольклор, обладающий большим многообразием жанров, начиная от космогонических мифов и кончая бытовыми сказками-новел-

² Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. I, Токио, 1954, стр. 172.

³ Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. I, Токио, 1963, стр. 173.

⁴ Там же, стр. 173 — 174.

лами⁵. Изучая это огромное наследие, Киносита пришел к выводу, что японские драматурги из своего фольклора брали иной материал, чем европейские драматурги из своего. Если европейский театр, по мнению Киносита, вплоть до времен Расина и Корнеля, а в какой-то степени и позднее, черпал сюжеты в значительной степени из мифологии, то в отличие от этого в Японии наиболее жизненное значение приобрели народные предания, легенды, сказки⁶. Именно на них и остановил свое внимание писатель.

В пьесах Киносита были использованы и сказки о животных, и волшебные сказки, и старинные предания, и близкие к западноевропейским фавль бытовые новеллы. Разумеется, данное деление по сюжетно-тематическому признаку, обычное при классификации устного народного творчества, может быть принято только условно, так как тесная связь и переплетение отдельных сказочных мотивов делают почти невозможным выделение какой-либо жанровой разновидности в чистом виде. К тому же под пером Киносита народные сказания не могли не претерпеть значительных изменений. Сам писатель признается, что он не считал нужным во всех случаях слепо следовать за источником⁷.

Приступая к работе над своими пьесами на темы народных сказаний, Киносита стремился не только к тому, чтобы воскресить забытую поэтическую атмосферу сказки в современной жизни. Он имел в виду создать подлинно народные представления, понятные и, главное, доступные самым широким демократическим слоям населения. В этом отношении очень характерна история создания одной из первых пьес Киносита, рассказанная самим автором.

В 1943 г. Киносита жил некоторое время в довольно глухой горной деревне. Однажды местная молодежь пришла к нему с просьбой написать что-нибудь для предстоящего сельского праздника. Киносита согласился и написал одноактную пьесу под названием «Нидзюни-я мати» («Праздник двадцать второй ночи»)⁸.

Пьеса была написана на основе тех бытовых нравоучительных сказок-новелл, в которых говорится об уважении к родителям и старым людям. Эта тема широко распространена в фольклоре почти всех народов мира. В Японии сказки этого типа, по-видимому, подверглись в ряде случаев дополнительному влиянию конфуцианской

⁵ Советский читатель мог частично познакомиться с японским фольклором по кн.: «Японские сказки», М., 1958.

⁶ Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. I, (1963), стр. 177.

⁷ Там же, стр. 169.

⁸ Имеется в виду праздник полнолуния.

морали с ее подчеркнутым почитанием старших, возведенным в религиозный догмат.

Нужно сразу же сказать, что в пьесе Киносита эта тема целиком решена в морально-этическом плане и совершенно лишена какой-либо религиозной окраски. Бедный крестьянский парень Тороку, еще ребенком потерявший родителей, заботится о воспитавшей его бабушке не в силу чувства долга, а просто потому, что так подсказывает ему сердце. Именно взаимная любовь и уважение делают счастливыми этих двух людей, несмотря на все невзгоды и лишения, которые выпадают на их долю.

Действие разворачивается на протяжении очень небольшого отрезка времени. Оно охватывает всего один вечер и следующую за ним ночь. Изображением этого праздничного вечера и начинается пьеса. Здесь Киносита удалось воссоздать кусочек народной жизни. Служба в местном храме уже подходит к концу, и крестьяне в ожидании восхода луны закусывают, пьют вино, шутят и поют песни. В этой сцене чувствуется искренняя любовь писателя к своей родине, ее обычаям, ее простому народу. Работая над пьесой, Киносита максимально хотел приблизить театральное действие к своим зрителям. В статье «О пьесе „Нидзюни-я мати“» Киносита пишет, что как раз в это время он задумывался над тем, что первоначально в народных представлениях, таких, как обрядовые пляски, магические заклинания и т. п., зрители являлись в то же время и исполнителями. Однако с течением времени функции разделились, и теперь сцена отделена от зрительного зала невидимой, но непроницаемой стеной.

В «Нидзюни-я мати» Киносита хотел сделать попытку уничтожить, насколько возможно, эту стену и создать подлинно народное представление. С этой целью были увеличены по сравнению с принятыми обычно размеры *ханамити*⁹ — так, чтобы представление можно было перенести в самую гущу зрителей. Эпизод деревенского праздника был написан для возможно большего количества действующих лиц, которым Киносита дал короткие реплики длиной в одну-полстрочки. Все участники спектакля должны были вести себя на сцене так, как они привыкли обычно вести себя на подобного рода празднествах. Они могли закусывать, петь, перебрасываться шутками. Таким образом, представление включало в себя даже некоторые элементы импровизации.

Для того чтобы еще более приблизить аудиторию к исполнителям, Киносита воспользовался приемом, к которому в свое время прибе-

⁹ *Ханамити* — узкий сценический помост, идущий от сцены наискось через весь зрительный зал.



Рис. 12. Сцена из пьесы Дзюндзи Киносита «Нидзюни-я мати»

гали в театре Кабуки. Один из участников спектакля опаздывал к началу представления и поднимался на сцену уже после того, как действие начиналось. Другие участники спектакля обращались к нему с расспросами о причине опоздания. На это он заявлял им, что задержался, так как ужинал в гостях у такого-то. Причем этот «такой-то» в это время сидел среди зрителей. Киносита сознается, правда, что реакция крестьянина, имя которого было упомянуто со сцены, оказалась самой сдержанной. Однако в целом, как считает Киносита, его замысел удался¹⁰.

На фоне описанной выше картины народного веселья в праздничный вечер постепенно начинало разворачиваться собственно сценическое действие, которое велось Тороку, его бабкой и случайно ока-

¹⁰ Дзюндзи Киносита, *Энгэки-но дэнтэ то минва*, т. 1, Токио, 1961, стр. 277—280.

завшимся на празднике бродягой. Характеры действующих лиц становятся ясны с момента их появления перед зрителями и остаются неизменными в течение всего времени действия. Трогательная забота Тороку о своей бабке бросается в глаза с первых же его шагов на сцене. Боясь, что его бабушка устанет, Тороку приносит ее на спине. А так как они очень бедны и не могут взять с собой подходящего угощения из дома, внук уходит, для того чтобы бабка могла воспользоваться угощением знакомых, сделав вид, что забыла захватить с собой еду. В свою очередь внимание бабки всецело сосредоточено на внуке, и в тех случаях, когда она не занята тем, чтобы напроситься на какой-нибудь лакомый кусочек, чашечку sake или трубочку табаку, она может говорить только о Тороку.

Характер бродяги также определяется достаточно отчетливо с самого начала. Это человек, не окончательно испорченный, однако привыкший к беспутному образу жизни, невоздержанный на язык и не боящийся прибегнуть к насилию. Напившись, он вытаскивает нож и силой заставляет петь одного из крестьян. Угрожая тем же самым ножом Тороку, пришедшему за бабкой, он не пускает его домой. Между тем остальные крестьяне расходятся. Тороку, бабка и бродяга остаются ночевать при храме.

И здесь сказка полностью вступает в свои права. Ночь наполняется голосами насекомых, шумом воды в реке, какой-то своей, полной глубокого значения жизнью. Разговор людей становится тише, паузы длиннее, голоса насекомых отчетливей. Тороку укладывает бабку и сам ложится спать. Немного погодя засыпает и бродяга. Вскоре бабка просыпается и, услышав непривычный шум реки, будит Тороку, чтобы узнать, что это такое. Тороку говорит, что это шумит поднявшаяся после дождя вода в реке, но бабка просит его сходить и посмотреть, так ли это. Тороку поднимается, идет к реке и, возвратившись, говорит, что это действительно так. Проснувшийся бродяга ворчит на них. Все снова засыпают. Через некоторое время бабка просыпается опять, слышит шум воды и посылает внука узнать, что это такое. Тороку поднимается, идет к реке и, возвратившись, говорит, что это шумит вода. Так повторяется три раза кряду. Вопросы и ответы следуют один за другим совершенно в одном и том же порядке и обладают завораживающей силой убедительности. Не представляющий сам по себе ничего исключительного и необычайного поступок Тороку, повторенный многократно, приобретает характер сказочного подвига. И зритель уже не удивляется, когда беспутный бродяга, смотря, как утром Тороку снова взваливает бабку себе на спину, чтобы отнести домой, вдруг решает вернуться в родную деревню, чтобы повидать родителей.

Киносита решил взятую им тему, оставшись верным духу народного творчества. Этому в немалой степени способствовал, конечно, сам фольклорный сюжет, а также сохранение таких чисто народных приемов создания художественного образа, как повторы. Этому безусловно способствовал также тот народный разговорный язык, которым написана пьеса. Определенную роль здесь сыграло сознательное стремление Киносита приблизить свое театральное представление к народу. Сам Киносита, вспоминая впоследствии о первой постановке «Нидзюни-я мати», говорил, что это был тот редкий случай, когда зрители, актеры и сам автор действовали в полном согласии и одинаково понимали стоявшие перед ними задачи¹¹.

Однако решающим, на наш взгляд, обстоятельством и главной творческой удачей Киносита явилось то, что он сумел воплотить в образе своего героя народные представления об этических нормах отношений между людьми.

В том же 1943 г. Киносита пишет пьесу в семи картинах — «Хикоити-банаси». В этом произведении он сумел донести до зрителя всю прелесть и непосредственность шедевров народного творчества. В «Хикоити-банаси» живо передан дух народного юмора, народных представлений о хитрости и глупости, о дерзости и трусости. Все эти качества перемешиваются в образе героя пьесы — завязатого лгуна Хикоити. Природное лукавство толкает Хикоити на постоянные хитрости и уловки. Его неистребимая страсть ко всякого рода выдумкам ставит его самого в затруднительное положение. Стараясь выйти из них, он проявляет чудеса изобретательности, но так как при этом не перестает лгать, то в конце концов запутывается все больше и больше.

Партнерами Хикоити во всех его забавных приключениях являются простак — тэнгу, сказочное существо, обитающее в лесах и глубине гор, нечто вроде лешего, и глупый господин, владелец соседнего замка. Для Хикоити, носителя народной смекалки, не составляет особого труда провести их обоих. Ему достаточно сделать вид, что он рассматривает через свое бамбуковое удище Эдо¹², чтобы выменять у любопытного тэнгу, который тоже хочет полюбоваться на столицу, его плащ-невидимку¹³. Для того же чтобы обмануть владельца замка, который изображен в духе средневековых народных фарсов — *кёгэнов*, не требуется даже и этого. Желая отделаться от своего глупого господина, Хикоити, которому тот мешает ловить рыбу, за-

¹¹ Там же, стр. 281.

¹² Эдо — старинное название Токно.

¹³ Мена с тэнгу — распространенный мотив в японском фольклоре (см. «Японские сказки», стр. 93).

являет, что он (Хиконти) ловит здесь каппа — водяного. И владелец замка охотно верит ему: достаточно Хиконти сказать, что при ловле каппа нужно сидеть с закрытыми глазами, и он с глупейшим видом покорно сидит зажмурившись; достаточно заявить, что каппа ловится только на китовое мясо, как он приносит требуемое, и т. д.

Однако обман — всегда обман, и постепенно все плутни Хиконти начинают оборачиваться против него самого. Приходит время, когда он начинает горько раскаиваться в своем вранье. Он хочет вернуть господину китовое мясо, но разозленный тэнгу, который обнаружил, что его надули, как только удилище оказалось у него в руках, отнимает мясо у Хиконти. Тогда Хиконти решает отдать тэнгу его плащ, но оказывается, что жена, найдя в отсутствие мужа в стенном шкафу грязный старый плащ, сожгла его. Так бесконечные хитрости Хиконти доводят его до беды.

Как мы видим, Киносита, восхищаясь изворотливым умом своего героя, все же в соответствии с точкой зрения народной морали осуждает его за ложь и обман. Однако это осуждение не носит резко обличительного характера. Главное оружие Киносита — веселый смех. Пьеса пронизана духом жизнерадостности. Бесконечные недоразумения следуют одно за другим. Хиконти и его жертвы поочередно оказываются в смешном положении.

Самая большая удача Киносита в этой пьесе — образ Хиконти. Писатель сумел создать подлинно народный характер никогда не унывающего, неистощимого на выдумки горе-обманщика. Мимпэй Сугиура в статье «Драматургические произведения Киносита»¹⁴ отмечает, что герой «Хиконти-банаси» и поныне живет в народе. Да и как может исчезнуть Хиконти, если простому крестьянину, каким он является, в этом мире невозможно прожить одной правдой?

К этой же мысли Киносита возвращается и в написанной позднее, в 1947 г.¹⁵, другой пьесе — «Саннэн-нэтаро», с той только разницей, что в данном случае плутни героя оканчиваются успешно. Нэтаро-лежебока принадлежит к разряду тех «дурачков», которые в конечном счете оказываются способными провести всех признанных умников.

В первом акте пьесы Нэтаро — самый последний человек в деревне. Он бедняк, да к тому же еще и лентяй, которого ни во что не ставят богач-староста и усердный, бережливый крестьянин Канта; а в конце третьего акта он, как и полагается, женится на дочке старосты.

¹⁴ Мимпэй Сугиура, *Киносита Дзюндзи-но гэкисаку*, — «Гэндай нихон-но сакка», Токио, 1956, стр. 396.

¹⁵ Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. I, (1963), стр. 173.

Своим счастьем и благополучием Нэтаро обязан только своему изворотливому уму и находчивости. Умело используя недостатки окружающих, их жадность и глупость, Нэтаро ловко водит их за нос. То он продает Канта обыкновенный старый горшок под видом такого, который может варить пищу без огня, то всучивает старосте простую бамбуковую трубку для раздувания углей в очаге, как чудодейственную, через которую можно вдохнуть жизнь в умершего. Конечно, обман быстро раскрывается, и, казалось бы, наступает час расплаты. Но Нэтаро не теряет присутствия духа и жизнерадостности в самых трудных переделках. Его изворотливый ум подсказывает ему все новые и новые уловки. Ему ничего не стоит отделаться от крестьян, которые тащат его, чтобы утопить в реке, сообщив им место, где он якобы спрятал деньги, потом завернуть в циновку вместо себя другого человека и т. д. Едва избежав одной опасности, он принимается за новые проделки; не боится он даже выдать себя за местное божество. И его изобретательность торжествует.

Образ Нэтаро глубоко оптимистичен. В нем нашли отражение такие черты народного характера, как гибкий ум, смелость, находчивость. В изображении Киносита бедняк Нэтаро — это человек творческой индивидуальности, полный веры в собственные силы. Он не собирается мириться с выпавшей ему на долю судьбой, так как считает себя достойным счастья не меньше, чем глуповатый богач-староста. Подобная трактовка делает образ Нэтаро по-настоящему гуманистичным.

С такой же теплотой показана и бабка Нэтаро. Она такая же жизнерадостная и неунывающая, несмотря на бедность, как и он, но бесхитростная, как ребенок. Староста и Канта очерчены в пьесе сравнительно бегло. По-видимому, Киносита не считал нужным уделять особое внимание раскрытию их характеров. Они были необходимы ему главным образом в качестве того контрастного фона, на котором отчетливее выступает фигура главного героя.

Пьеса «Саннэн-нэтаро» написана, как веселое народное представление. Писатель хочет, чтобы его зрители посмеялись, и не отказывается от некоторых элементов буффонады с присущим ей несколько грубоватым комизмом, потасовками, падениями и пр. Интерес зрителя в значительной мере сосредоточен на сюжете пьесы. Действие развивается стремительно и изобилует самыми неожиданными поворотами. Одно забавное положение сменяется другим.

Жизнерадостность, оптимизм, какое-то сквозящее во всем душевное здоровье делают это произведение Киносита народным не только по теме, но и по самому своему духу.

Героями всех упомянутых нами выше пьес являются бедняки-кре-

стьяне. Мы неизменно ощущаем то чувство симпатии, которое испытывает автор к этим людям, видим его шокреннее восхищение их душевной чистотой, их умом и находчивостью. Это чувство симпатии выражено в написанной Киносита для радио пьесе «Варасибэ тёдзя» («Соломенный богач»). Если в «Нидзюни-я мати» бедность Тороку невольно забывается и отступает на второй план перед идиллической картиной любви и согласия, царящих между внуком и бабкой и делающих их счастливыми несмотря ни на что, если невзгоды Хиконти носят несколько комический оттенок из-за непоседливого характера самого героя, а злоключения Нэтаро венчаются счастливым концом, то в «Варасибэ тёдзя» печальная правда жизни выступает уже ничем не смягченной.

Вся пьеса построена на приеме резкого противопоставления мечты и действительности. В композиционном отношении пьеса также отчетливо распадается на две части, причем вторая часть — почти буквальное повторение первой, только как бы со знаком минус. Первая часть — это царство сказки. Здесь все совершается по ее законам. Не успевает слуга горько изумиться своей бедности и тому, что все его имущество состоит из одной соломинки, как вдали показываются богатые носилки с хорошеньким мальчиком, который непременно хочет получить соломинку, находящуюся в руках у слуги, и дарит ему за нее три апельсина. А там уже появляется окруженная спутниками богатая женщина, которая изнемогает от жажды и дарит слуге за его три апельсина три куска материи. Одна удача следует за другой. Слуга становится обладателем прекрасной лошади и, наконец, чуть ли не владельцем дома своего хозяина... Но тут его довольно невежливо расталкивают. Оказывается, он спал, и все это только приснилось ему.

Действительность грубо вступает в свои права. Хозяин требует, чтобы слуга немедленно признался ему, почему он говорил во сне о его доме. Слуга смущается, отнекивается, отказывается говорить. Хозяин подозревает что-то неладное, и слуга в тот же час оказывается вышвырнутым на улицу.

И затем Киносита заставляет своего героя снова шаг за шагом пройти через все приключения, которые с ним случились во сне. Но, увы, как непохожа жизнь на сказку! Контраст становится особенно явственным оттого, что писатель, насколько это возможно, во всем строго следует первой части. Точно так же слуга идет по дороге и в тех же самых выражениях горько изумляется своей бедности и тому, что все его имущество состоит из одной соломинки. И точно так же ему попадаются носилки с хорошеньким мальчиком и богатая женщина, окруженная спутниками. И так же, как прежде во сне, маль-

чик хочет получить то, что бывший слуга держит в руках, а женщина изнемогает от жажды. Но то, что происходит дальше, уже совсем не похоже ни на сон, ни на сказку. Зато это очень похоже на реальную жизнь. Слуги мальчика не дают своему маленькому господину взять что-либо у грязного оборванца и колотят бедняка, чтобы он убирался с глаз долой. Те три апельсина, которые во сне были у него, в действительности оказываются совсем у другого, и ему нечего дать женщине, которая хочет пить. Та великолепная лошадь, которая во сне становилась его собственностью, в жизни только проносится мимо, сбивая его с ног. Оказывается, что все ситуации, которые так счастливо кончались для него во сне, на самом деле приносят ему только бесконечные колотушки, побои и брань.

Пьеса оканчивается знаменательно. Пережив весь свой сон наяву, слуга снова идет по дороге, размышляя о своей бедности и о том, что все его имущество состоит из одной соломинки. А, впрочем, думает он, чего же еще можно ожидать, раз он бедняк-крестьянин.

Отчетливо выраженные демократические тенденции и то удачное художественное воплощение, которое они нашли в пьесе «Варасибэ тэдзя», делают ее одним из лучших произведений Киносита в жанре минвагэки. Образ бедняка, одиноко бредущего по дороге, надолго врезается в память читателя и будит возмущение той незаслуженной жестокостью, с которой жизнь обходится с ним.

Как уже упоминалось выше, среди драматических произведений Дзюндзи Киносита на темы народных сказаний есть пьесы, которые были написаны им на основе отдельных местных преданий. К числу таких произведений относится пьеса для радио «Хата-но ото» («Шум ткацкого станка», 1947)¹⁶.

В соответствии с избранным им жанром Киносита не указывает точно, к какому именно времени относится действие пьесы, однако в ней все же явственно ощущается определенный исторический и местный колорит. Это отличает ее от пьес, в которых писатель сознательно старался расширить временные и локальные рамки произведения, создать впечатление универсальности изображаемых характеров и ситуаций. Так, например, во вступлении от автора в пьесе «Саннэн-иэтаро» он специально указывал, что такие истории случаются повсеместно — и теперь и в прежние времена¹⁷.

Пьеса «Хата-но ото» воскрешает средневековую легенду об атамане разбойничьей шайки. Бесконечные междоусобные войны и распри, с одной стороны, и система жестокой эксплуатации населе-

¹⁶ Там же, стр. 77—104.

¹⁷ Там же, стр. 4.

ния — с другой, вели к разорению крестьянства и беднейшего самурайства. Для многих выход из ужасного положения оказывался в том, чтобы объявить открытую войну обществу, которое вышвырнуло их из своих рядов. Вот почему в довольно большом количестве сказок и преданий о разбойниках мы не встречаем безоговорочного осуждения этих людей.

В своей пьесе Киносита не пытается коснуться социальных корней изображаемого им явления. Проблема поставлена им исключительно в морально-этическом плане. Герой пьесы — атаман разбойников не по своей воле выбрал такую жизнь. Когда он был еще совсем маленьким ребенком, на деревню напала шайка разбойников. Они разграбили деревню и убили многих ее жителей, в том числе и его родителей. Об этом становится известно из рассказов его старшей сестры, которая по-прежнему живет в родных местах и целые дни проводит за чудом уцелевшим среди пепелища ткацким станком своей покойной матери, лучшей ткачихи в округе.

Сам атаман ничего об этом не знает. У него нет ни родины, ни родных. Он вырос среди грубых и жестоких людей и сам со временем стал таким же, как они. Пиратствуя на море, он топит корабли, перейдя разбойничать на берег, грабит и сжигает мирные деревни. Жестокость постепенно становится для него привычной, и он прибегает к ней уже не только для того, чтобы сохранить свою жизнь. В тот момент, когда мы встречаемся с ним, ему уже ничего не стоит заставить слепца-монаха пройти по доске, проложенной над обрывом в море, т. е. послать человека на верную гибель только потому, что тот не может ответить ему, что это за звук слышится в шуме волн.

Этот звук играет важную роль в композиции и идейном замысле всего произведения. Пьеса начинается небольшим вступлением от рассказчика, который говорит, что если зайти далеко, в самое сердце гор, и постоять некоторое время тихо, прислушиваясь, то можно услышать, как к шуму реки Танигава и гудению ветра в вершинах сосен примешивается еще какой-то звук, одновременно и резкий и мягкий. Что это за звук?

Этот звук преследует атамана с самого детства. Он слышит его наяву и во сне, на море и на суше. Звук мучительно знаком и в то же время ускользает от определения. Он говорит о какой-то другой жизни, которую атаман не знает и не хочет знать. Вот почему атаман приходит в такую ярость, когда странствующий слепец-монах, которому сначала этот звук тоже кажется знакомым, не может сказать, что это такое.

Так в первой же сцене пьесы Киносита сталкивает двух главных действующих лиц, двух антиподов.

Слепец-монах — носитель высоких моральных качеств. Его доброта и душевная чистота заставляют даже зверей и духов помогать ему. Черепаха спасает его из морской пучины, куда он падает, вступив по приказанию атамана на доску, перекинутую через пропасть. Духи гор охраняют его во время странствий, посылают ему волка в провожатые и заботятся о его ночлеге.

Монах так же, если не больше, обездолен судьбой, как и атаман. Он нищий, беспомощный калека. Однако он полон любви к людям и терпеливого стремления понять их. В его отношении к ним сквозят даже некоторые нотки всепрощения. Он не таит зла и против атамана, который фактически хотел убить его. Напротив, он всеми силами стремится помочь ему. Встретив во время своих странствий сестру атамана и услышав шум ее ткацкого станка, он, наконец, понимает, что за звук преследует атамана, и отправляется на розыски, чтобы вернуть брата сестре.

Но сам писатель, по-видимому, не может согласиться с идеей всепрощения. Когда счастье кажется уже таким близким, что до него можно дотронуться рукой, когда атаман во весь опор скачет на шум ткацкого станка, звучащего напоминанием о возможности несбыточно прекрасной и чистой жизни, его хватают стражники. Он опоздал. Ему уже нет прощения. И для того, чтобы подтвердить справедливость такого конца, Киносита приводит разговор присутствующих при этом местных крестьян о том, что теперь, слава богу, они смогут спать спокойно.

Пьеса оканчивается на той же лирической ноте, какой она начинается: рассказчик говорит, что если зайти далеко в самую глубину гор и постоять некоторое время совсем тихо, прислушиваясь, то можно и теперь услышать стук ткацкого станка, вплетающийся в шум реки Танигава, и шелест сосен.

В том же 1947 г. Дзюндзи Киносита пишет другую пьесу — «Мокурю уруси» («Лак деревянного дракона») на тему «старинного предания, рассказываемого в глубине гор»¹⁸. Интересно отметить, что эта пьеса была предназначена для театра марионеток, до сих пор пользующегося в Японии популярностью среди самых широких слоев населения. Театр марионеток, по-видимому, вообще таит в себе большие перспективы для жанра минвагэки, так как допускают возможность любой, самой сказочной фантастики.

«Мокурю уруси» — это пьеса о любви к людям, душевной щедрости и благородстве. Эти лучшие качества человеческой природы, во все времена высоко ценимые народом, воплощены в образе простого

¹⁸ Там же, т. II, стр. 30—47.

дровосека Тороку. Его высокие моральные достоинства выступают особенно отчетливо, так как рядом с ним все время находится его приятель Гомпати, человек ленивый, завистливый и жадный. Он без конца хитрит и старается выгадать что-нибудь для себя. То ему кажется, что у Тороку топор острее, и он предлагает тому поменяться, то, видя, как спорится у приятеля работа, заявляет, что по справедливости каждый должен сам нести домой то, что он нарубил, и т. д. Но вот странность: все хитрости Гомпати не приносят ему никакой выгоды. Когда же он, наконец, бросает топор Тороку в глубокий омут, на берегу которого они работают, и заставляет своего приятеля нырнуть за ним на том основании, что это его топор, оказывается, что он опять прогадал. На дне лесного омута Тороку находит лак. Десятилетиями, а может быть, и столетиями дожди смывали сок лаковых деревьев, растущих на склоне гор, и он накапливался в этом озерце. Это огромное сокровище. Настоящий клад.

Искушение богатством — это то испытание, через которое с честью могут пройти только люди с подлинно чистой душой. Именно таков Тороку. Не задумываясь, он сообщает о своей находке Гомпати и радуется, что теперь вся их деревня не будет знать нужды.

Совсем иначе воспринимает эту чудесную находку Гомпати. В его жадной душе тотчас же появляется желание одному завладеть сокровищем и не допустить к нему не только других односельчан, но и самого Тороку, нашедшего клад. Такова завязка пьесы, построенная на столкновении двух противоположных жизненных философий.

В результате целого ряда перипетий в конце пьесы торжествует идея честного отношения к жизни и сотрудничества между людьми. Гомпати первый попадает в ловушку, расставленную им для других. Как человек, у которого совесть не чиста, он всего боится и принимает деревянного дракона, которого он сам сделал и опустил на дно озера для того, чтобы отпугнуть всех остальных от клада, за настоящего. Помогает ему не кто иной, как все тот же Тороку, которого Гомпати пытался обмануть. Сила добра и правды настолько заразительна, что Гомпати раскаивается. В заключительной сцене оба приятеля дружно рубят сучья на берегу озера и радостно прислушиваются к голосам приближающихся односельчан, которые идут, чтобы помочь им добыть найденный лак.

К этой пьесе по своей теме и содержанию очень близка написанная Киносита несколько позднее пьеса для радио «Рю-га хонто-ни араварэта ханаси» («История о действительном появлении дракона», 1952)¹⁹. Она отличается от предыдущей некоторым изменением

¹⁹ Там же, т. I, стр. 103—129.

сюжетной линии. В роли положительного героя в ней выступает бедная крестьянская девушка. Она находит лак, скопившийся на дне лесного озера, более чудесным образом — благодаря вещему сну, в котором ей является дракон. Ее намерению сообщить односельчанам о находке противодействует в этой пьесе отец. Он, так же как и Гомпати, делает дракона (только на этот раз не из дерева, а из бамбуковой корзины, и не кладет его на дно, а пускает плавать на подносе по озеру) и так же, как и тот, первый пугается его, принимая за настоящего. В остальном ход развития действия в обеих пьесах приблизительно совпадает.

Основное отличие «Рю-га хонто-ни араварэта ханаси» от пьесы «Мокурю уруси» состоит в том, что в ней несколько ослаблен образ главного положительного героя. Если Тороку всегда действует, сообразуясь только с голосом своего сердца и своей совестью, то поступки девушки вызываются в первую очередь тем чудесным внушением, которое она получила во сне. Она идет к лесному озеру потому, что так велел дракон, она хочет рассказать о найденном кладе односельчанам потому, что так велел дракон, и т. д. И когда отец, изменив голос, велит ей от лица дракона молчать обо всем, то она, хотя и недоумевающая, все же следует и этому приказу.

С другой стороны, в «Рю-га хонто-ни араварэта ханаси» Киносита удалось полнее раскрыть то чувство высокой и чистой радости, которую дает человеку сознание принесенной людям пользы. Основная фабула пьесы излагается, как рассказ в рассказе, в виде воспоминаний уже старой женщины о далеких днях ее юности. Она просыпается среди ночи, взволнованная все тем же сном, с ощущением счастья оттого, что ей выпала такая судьба. Ее радостное волнение невольно передается читателю и не покидает его до самого конца пьесы.

В целом же оба произведения очень похожи по своему идейному содержанию. Они рассказывают о радости служения людям и прославляют человека с открытым сердцем и чистой совестью.

Среди драматических произведений Киносита на темы народных сказаний есть несколько пьес, написанных им на основе волшебных сказок. Такова, например, пьеса «Тёдзи дзукин» («Колпак „чуткие уши“», 1946)²⁰. Сказка, на которую опирался Киносита, широко известна в Японии. Она принадлежит к числу тех сказок, в которых людям помогают различные волшебные предметы: плащи-невидимки, сапоги-скороходы, скатерти-самобранки и т. п. В японском фольклоре, как мы видим, есть еще и колпак «чуткие уши», благодаря кото-

²⁰ Там же, стр. 69—93; см. также «Японские сказки», стр. 60—65.

рому человек получает возможность понимать разговор животных и растений.

Очень интересно проследить за тем, насколько и в чем именно Дзюндзи Киносита отходит от сказки, послужившей основой для его пьесы. Прежде всего Киносита несколько сокращает фабулу. В сказке старик, нашедший колпак, дважды подслушивает разговор двух воронов и совершает благодаря этому два исцеления. В первый раз он исцеляет дочку богача, чахнувшую оттого, что во время постройки кладовой в их доме под крышу заползла змея, которую прибили там гвоздем. Старик велит освободить змею, дочка выздоравливает, и он получает в награду 300 рё²¹. Во второй раз он исцеляет богача, болеющего оттого, что при постройке парадных палат срубили камфарное дерево, пень которого не может ни засохнуть, ни дать побеги. Пень вырывают, богач поднимается с постели, а старик снова получает в награду свои 300 рё. После этого он решает бросить гаданье, поселяется в деревне и разводит прекрасный сад.

У Киносита два исцеления сведены в одно. Волшебный колпак в пьесе достался по наследству от отца молодому крестьянскому парню, по имени Тороку, который случайно обнаружил его чудесные свойства. Получив возможность понимать разговор птиц и деревьев, Тороку исцеляет дочку старосты, причина болезни которой заключается в том же самом пне камфарного дерева. Такое сокращение вполне естественно и объясняется различием между эпическим и драматическим жанрами. Оно делает пьесу более компактной и позволяет избежать излишних длиннот, которые так опасны для драматического произведения. Дальнейшие различия между пьесой и сказкой сводятся к следующему.

В пьесе деревья с соседних гор, которые ночью приходят навещать больное камфарное дерево, рассказывают Тороку, что для того, чтобы помочь горю, нужно сдвинуть с места большой камень позади сада, преграждающий путь воде. Как только камень отодвинут, дерево оживет и девушка поправится, но что еще важнее, вода попадет на рисовые поля крестьян и урожай во всей деревне сразу же возрастет вдвое. Народ избавится от нужды.

В пьесе ничего не говорится о денежной награде, полученной Тороку. Вообще Тороку берется лечить девушку не ради денег, а желая спасти ее от смерти. Его награда заключается в сознании, что он сделал доброе дело. Особенная же радость охватывает Тороку при мысли о той пользе, которую его поступок принес всей деревне.

Пьеса имеет заключительную сцену, в которой передается разго-

²¹ Рё — старинная золотая монета.

вор Тороку с матерью. Тороку радуется тому, что чудесный колпак дал ему возможность помочь окружающим. Однако он прибавляет, что не собирается слишком полагаться на него, потому что самое главное для человека — это честный труд. И мать полностью одобряет его слова.

Эти различия между сказкой и пьесой вряд ли могут быть объяснены одной только спецификой жанра. Благодаря этим, на первый взгляд очень незначительным, изменениям Киносита получает возможность, сохраняя полностью всю поэтическую атмосферу сказки, заставить зрителя задуматься над некоторыми из проблем, которые и в наши дни продолжают волновать многих людей. В пьесе слышен голос умного современника, размышляющего о смысле человеческого счастья, об отношении между человеком и обществом, о жизни.

Мысль о том, что честный труд лучше всяких хитростей и чудес, можно найти и в другой пьесе Дзюндзи Киносита — «Кицунэ-ямабуси» («Монах-лис», 1963). В японском фольклоре широко распространены сказки о лисах-оборотнях, умеющих принимать человеческий вид и ловко морочить людей. Одну из таких сказок Киносита использовал для своей пьесы. Она написана им в виде кёгэна. Это веселое, стремительное представление, по своему характеру напоминающее упоминавшиеся нами выше пьесы «Хиконти-банаси» и «Саннэн-нэтаро». Здесь масса превращений, недоразумений, обманов и разоблачений.

Интрига пьесы завязывается вокруг возвращения в родную деревню молодого крестьянского парня — Канта, ушедшего пять лет назад в город на поиски счастья. Ему стыдно признаться односельчанам в том, что он возвращается с пустыми руками, и он решает выдать себя за странствующего монаха. К тому же ему кажется, что так легче заработать хлеб, чем работая в поле с утра до ночи. Но на пути Канта стоят препятствия: два местных монаха-отшельника, доверие которых нужно завоевать, и старый лис-оборотень, который постоянно путает все карты, появляясь то в образе Канта, то в образе одного из отшельников.

В образе Канта отражен все тот же народный тип неунывающего, жизнелюбивого и немного плутоватого весельчака. В отличие от Нэтаро и Хиконти в Канта сильнее подчеркнуты черточки крестьянской любви к родной земле, родной деревне. В самом начале, возвращаясь, он долго любуется ее видом. И в конце, когда его планы легкой жизни терпят крах, именно вид родной деревни приносит ему душевное спокойствие и равновесие. Глядя на весенние цветущие горы, вдыхая сладкий, знакомый с детства аромат, Канта перебирает в уме

все события своей жизни. Ему постепенно становится ясно, что по-настоящему счастлив он был только в те дни юности, когда работал на своем поле. И Канта решает снова стать крестьянином. Эта тесная связь Канта с родной землей как бы служит залогом его душевного здоровья.

Остальные действующие лица нужны Киносита только для развития действия; как характеры они почти не раскрыты. Интерес в пьесе сосредоточен на образе Канта и на самом сюжете.

Одна из самых поэтических пьес Киносита называется «Омон Тода» («Омон и Тода», 1946). Это знакомая всем народам история о судьбе гонимой падчерицы. Писатель создает полный очарования трогательный женский образ. В изображении Киносита Омон предстает как воплощение народного идеала. Нечеловеческая жестокость и вероломство мачехи только подчеркивают высокий моральный облик Омон, ее гуманное отношение к людям, доброту и верность. Эти же качества живут и в душе Тода, именно потому он и смог полюбить выгнанную из дома девушку, которой злая мачеха отрубила обе руки. Перед чувством светлой любви, соединяющей этих людей, оказываются бессильными все козни мачехи, которая тем сильнее ненавидит падчерицу, чем больше причиняет ей зла. Но Омон и Тода с честью выходят из всех испытаний. Мачеха подменяет письмо Омон и сообщает Тода, что его жена родила в его отсутствие безрукого уродца, в расчете на то, что тот прогневается и прогонит Омон. Но Тода вместо этого пишет, чтобы Омон берегла себя и ребенка. Тогда взбешенная мачеха решает подорвать веру Омон в мужа и в подложном письме, написанном от его имени, приказывает ей тотчас же убираться из дома со своим выродком. На некоторое время мачехе как будто бы удается добиться своей цели, потому что, хотя Омон и не верит в подлинность этого письма, домочадцы принимают его за настоящее и выгоняют Омон с ребенком из дому. Но и это последнее испытание только подтверждает, что любовь сильнее ненависти. Ее животворящая сила так велика, что когда сын безрукой Омон падает в реку, у матери вырастают руки, чтобы она смогла спасти его. Подоспевший Тода, который, вернувшись и не застав Омон дома, тотчас же бросился на ее поиски, находит жену и ребенка живыми и здоровыми.

Пьеса «Омон Тода» проникнута верой в торжество добра над злом. Ее положительные герои — носители высокой человеческой морали, люди сильные и добрые, истинные представители своего народа.

Из всех пьес Киносита на темы народных сказаний японская критика совершенно справедливо наиболее высоко оценивает пьесу



Рис. 13. Актриса Ясуэ Ямато в роли журавлихи в пьесе Дзюндзи Киносита «Юдзуру»

«Юдзуру» («Журавлиные перья») ²². Эта пьеса была переведена на русский язык, и советский читатель уже имел возможность познакомиться с ней ²³.

Старинное народное сказание, на основе которого Киносита создал пьесу «Юдзуру», заинтересовало писателя с самого начала его работы в этой области. Первый вариант этого произведения под названием «Цуру-нёбо» («Жена-журавлиха») ²⁴ был написан им в 1943 г. Однако пьеса увидела свет только после коренной, по словам автора, переработки и была впервые опубликована в 1949 г. в январском номере журнала «Фудзин корон».

Сказка о благодарности журавлихи, которую бедняк-крестьянин спас от гибели, пользуется широкой популярностью в Японии. Знакома она и советским читателям — она вошла в сборник «Японские сказки» под названием «Жена из журавлиного гнезда» ²⁵.

В своей пьесе Киносита в основном сохранил сюжетную канву сказки. Большой удачей писателя следует несомненно считать то, что он сумел полностью донести до зрителя ее поэтическое очарование. Но Киносита не ограничился только этим. Так же как и в пьесе «Тёдзи дзукин», путем внесения в первоначальную редакцию сказки незначительных изменений ему удалось придать своему произведению современное звучание.

В народной сказке спасенная журавлиха принимает человеческий облик и становится женой бедняка. Каждый день, оставаясь дома, она садится за ткацкий станок и ткёт чудесное полотно. Через три года, когда ее работа окончена, она велит мужу отнести ткань в город и продать ее. После этого в доме бедняка поселяется достаток. А еще через некоторое время журавлиха объявляет мужу, что теперь их дочка выросла и может ухаживать за отцом, а ей приходится принимать свой прежний облик. О причинах, которые заставляют журавлиху уйти из дома, в сказке ясно ничего не говорится. По-видимому, мы имеем дело с отголосками каких-то древних тотемических верований и запретов.

Совсем иначе трактован весь конфликт у Дзюндзи Киносита. В пьесе Киносита бедняк Йохё и его жена Цу сталкиваются с миром наживы, лжи и грязи, который в конце концов губит их чувство.

²² См. Сугияма, *Киносита Дзюндзи*, — «Киндай нихон бунгаку дзитэн», Токио, 1958, стр. 253—254; см. также: Мимпэй Сугиура, *Киносита Дзюндзи-но гэкисаку*, стр. 396.

²³ Дзюндзи Киносита, *Журавлиные перья*, — «Театр», 1955, № 12; см. также сб. «Современные японские пьесы. Журавлиные перья», Л.—М., 1962, стр. 195—217.

²⁴ Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. I, (1963), стр. 172.

²⁵ См. «Японские сказки», стр. 44—47.



Рис. 14. Сцена из пьесы Дзюндзи Киносита «Юдзуру»

Цу полюбила Йохйо как человека с доброй, детски чистой душой. Других людей, говорящих о деньгах и выгоде, она просто не понимала и боялась. А бедняк Йохйо был близок и понятен ей потому, что жил в том же мире простых и естественных чувств и желаний, что и она. Цу соткала мужу первый кусок полотна, желая, чтобы он вместе с ней порадовался на его красоту.

Но с этим куском полотна в их дом пришли деньги. Жажда наживы, мало-помалу овладевшая Йохйо, постепенно убивает в его душе лучшие человеческие чувства. Любовь и жалость к Цу отступают на второй план перед стремлением иметь как можно больше денег. Йохйо сам не замечает, как становится грубым и жестоким по отношению к жене. Он делается похожим на тех самых страшных и непонятных людей, которые преследовали Цу, когда она была журавлихой, и не оставляют в покое и после того, как она стала женщиной. Разрыв Йохйо и Цу становится неизбежным. И то, что Йохйо нарушает данное им жене слово, заглянув в комнату, когда

она ткёт, это не более как последнее звено в целой цепи закономерностей.

Киносита показал, как рушится мир простых и прекрасных чувств при соприкосновении с миром, где главное божество — деньги.

Японский литературный критик Мимпэй Сугиура имеет все основания для того, чтобы считать пьесу «Юдзуру» наиболее законченным из произведений Дзюндзи Киносита на темы народных сказаний²⁶. Именно вместе с ней, по свидетельству другого критика, Сугияма, к Киносита приходит известность²⁷. Опубликованная в январе 1949 г., пьеса была поставлена на сцене в апреле того же года театральным обществом «Будо-но кай» и получила заслуженное признание зрителей. Начиная с этого времени она прочно вошла в японский театральный репертуар. О популярности пьесы свидетельствует, в частности, тот факт, что на ее основе композитором Кума Даны была создана опера.

Несомненно, что каждая из рассмотренных нами выше пьес Киносита имеет свой собственный характер и особенности. Это объясняется отчасти тем, что отдельные пьесы восходят к различным жанрам устного народного творчества, отчасти тем, что первоначальный материал был подвергнут автором разной степени обработки. Сам Киносита впоследствии указывал, что в этих пьесах отдельные ситуации и многие психологические мотивировки принадлежат ему самому и что для некоторых произведений он заимствовал из народных сказаний только тему и общую идею²⁸.

Однако, несмотря на все разнообразие пьес Киносита на темы народных сказаний, в них есть многие общие черты, позволяющие рассматривать их как единое целое и выделять как своеобразное явление в послевоенной драматургии Японии. Это относится в равной мере и к их художественным особенностям, и к их общей идейной направленности.

Система выразительных средств в рассматриваемых нами пьесах Киносита определяется в первую очередь их народностью как в том отношении, что они основаны на фольклорном материале, так и в том, что, работая над ними, автор стремился способствовать созданию подлинно народного театра.

Отталкиваясь от материала устного народного творчества, Киносита во многом сохраняет присущие этому последнему художественные особенности. Среди них одной из главнейших является особый

²⁶ Мимпэй Сугиура, *Киносита Дзюндзи-но гэкисаку*, стр. 396.

²⁷ Сугияма, *Киносита Дзюндзи*, стр. 254.

²⁸ Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. II, (1963), стр. 169.

метод типизации, отличный от того, с которым мы привыкли сталкиваться в современной реалистической литературе. Герои Киносита с самого момента появления на сцене выступают как люди со сложившимся характером, как носители определенных моральных качеств. Основной интерес писателя сосредоточен не на особенностях конкретной человеческой личности, а на том, что делает ее характерным представителем определенного народного типа. Не случайно большинство героев носят имена или нарицательные — такие, как Нэтаро-лежебока, или являющиеся по существу нарицательными, как Тороку и Канта, либо вовсе не имеют собственных имен, как, например, Атаман, Слепой, Девушка из «Хата-но ото».

Герои Киносита выступают как законченное воплощение определенных сторон человеческого характера. Если это злодейка-мачеха («Омон Тода»), то ей совершенно недоступны какие-либо человеческие чувства. В своих преступлениях она доходит до самых крайних пределов. Перед ее злобой бессильны даже время и расстояние. Если это кроткая любящая девушка, то ее доброта простирается до того, что она прощает своих злейших врагов. Если это вун, то такой, как Хикоити, который не может остановиться, даже когда ложь ему явно во вред. Исключение из этого правила представляет только, пожалуй, один Йохйо из пьесы «Журавлиные перья», показанный драматургом в процессе развития и изменения его характера. В подавляющем же большинстве случаев герои пьес Киносита на темы народных сказаний предстают перед нами не как неповторимые индивидуальные характеры, а, скорее, как собирательные образы. Отсутствие индивидуализации в том смысле, как мы привыкли ее понимать в современной реалистической литературе, позволяет писателю добиться совершенно особого эффекта и отразить в обобщенном виде определенные стороны народной жизни, народного характера.

Сила воздействия собирательных образов Киносита еще более увеличивается благодаря применяемому им приему контрастного противопоставления. В его пьесах мы большей частью имеем дело с двумя героями-антиподами, носителями противоположных человеческих качеств. Таковы мачеха и падчерица в пьесе «Омон Тода», Тороку и Гомпати в пьесе «Мокурю уруси», слепой монах и атаман разбойников в пьесе «Хата-но ото» и т. д. Иногда прием противопоставления становится основным для всей композиции пьесы в целом, как, например, в «Варасибэ тэдзя».

Стремясь донести до зрителя поэтическую атмосферу народных сказаний, Киносита сохраняет и творчески применяет многие чисто фольклорные средства художественной выразительности. На ис-

пользовании приема повтора построен весь художественный эффект пьесы «Нидзюни-я мати». В ряде произведений общий эмоциональный тон в значительной мере усиливается благодаря обрамляющей композиции, как, например, в пьесах «Хата-но ото», «Рю-га хонто-ни араварэта ханаси» и др.

В своих пьесах на темы народных сказаний Киносита опирается не только на устное народное творчество, но и на традиции японского народного театра, в частности такой его формы, как кёгэн. Отсюда, по-видимому, идет довольно широко применяемый Киносита прием буффонады («Хиконти-банаси», «Саннэн-нэтаро», «Кицунэ-ямабуси»).

Наличие во многих пьесах Киносита особой роли рассказчика, который поясняет обстановку, создает общий лирический фон или подчеркивает драматическую ситуацию («Кицунэ-ямабуси», «Хата-но ото» и др.), восходит, по всей вероятности, к традиции использования в японском театре певцов-сказителей, так называемых гигаю. Очень интересно отметить, как в данном случае старое совершенно органически сочетается с новым. Киносита вводит роль рассказчика по большей части в пьесы, написанные им для радио, где она оказывается чрезвычайно уместной. Большую роль Киносита отводит в своих пьесах музыкальному сопровождению, что также свидетельствует о тесной связи его драматургии с японским национальным театром.

Вместе с тем пьесы Дзюндзи Киносита на темы народных сказаний носят на себе яркий отпечаток его творческой индивидуальности. Это сказывается в первую очередь в умении писателя придать современное звучание любому, самому сказочному сюжету, отнюдь не прибегая при этом к вульгарной модернизации. Лучшим примером в этом отношении является пьеса «Юдзуру». Сам Киносита пишет по этому поводу, что, работая над своими пьесами, он всегда думал о том, с какой точки зрения они могут заинтересовать современного зрителя. Писатель считает, что нашего современника в народных сказаниях могут заинтересовать два аспекта. Во-первых, тот общечеловеческий универсальный смысл, который в них заложен; во-вторых, конкретные особенности, связанные с местом, временем и другими обстоятельствами происхождения данного определенного сказания. До сих пор, по словам Дзюндзи Киносита, его интересовал в основном первый аспект, но это не значит, что он не обратится в будущем, может быть, ко второму²⁹. Так или иначе, с какой бы точки зрения писатель ни рассматривал народные сказания, важно

²⁹ Там же, т. I, (1963), стр. 177, 178.

отметить, что он никогда не терял при этом из виду своих современников.

В произведениях Киносита ощущается настоящее понимание идеи преемственности в национальной культуре. Вот почему старинные народные сказания продолжают жить в его творчестве полнокровной жизнью, не превращаясь в музейные экспонаты.

Одна из самых характерных особенностей драматургии Киносита, на наш взгляд, — отчетливо ощутимая лирическая струя. В большинстве пьес писателя на темы народных сказаний можно найти обширные авторские ремарки или монологи «рассказчика», создающие как бы параллельное лирическое сопровождение основного действия. Значительную роль в них играют описания природы, органически вплетающиеся в художественную ткань произведения и усиливающие его эмоциональное воздействие. Достаточно вспомнить поэтический весенний пейзаж, которым начинается пьеса «Кицунэ-ямабуси», или картину заснеженной деревни, на фоне которой разворачивается действие в «Юдзуру».

Отбор средств художественной выразительности в пьесах на темы народных сказаний определяется прежде всего стремлением Киносита способствовать созданию подлинно народного театра. Об этом свидетельствуют как прямые высказывания драматурга, отчасти приводившиеся уже выше, так и само его творчество. Создавая свои произведения, Киносита совершенно определенно адресовал их самым широким демократическим слоям японского общества и хотел, чтобы театр, для которого он пишет, воспринимался этими слоями как их собственный. Для этого он прибегал даже к таким специфическим приемам, как тот, о котором мы упоминали выше, касаясь пьесы «Нидзюни-я мати». Очень показательны во многих случаях авторские ремарки Киносита. Так, например, в «Саннэн-нэтаро» вместо конкретного описания обстановки дома Нэтаро писатель, желая протянуть еще одну дополнительную ниточку, связывающую его с аудиторией, указывает, что обстановка должна соответствовать той, которая является обычной для данной местности.

Стремление Киносита установить возможно более тесный контакт со своими зрителями, быть близким и понятным как можно более широким кругам японского общества особенно ясно проявляется в выборе им языковых средств. Для произведений, основанных на народных сказаниях, вопрос о языке, естественно, имеет первостепенное значение. Каждая отдельная сказка или легенда бывает обычно связана с определенной местностью и рассказывается на местном наречии. В Японии, где процесс складывания общенационального литературного языка проходил гораздо позднее, чем в

странах Европы, до сих пор сохраняются значительные различия между отдельными диалектами, совершенно отчетливо ощущаемые аудиторией.

Таким образом, перед Киносита встал вопрос о том, на каком языке писать свои пьесы. Если бы он остановился на общепринятом литературном языке, это означало бы, что его произведения будут понятны всем в равной степени, но лишатся того чисто народного характера, к достижению которого как раз и стремился писатель. Если бы Киносита остановился на каком-либо отдельном диалекте, то это означало бы, что его произведения приобретут узко местное звучание. Киносита сумел найти в высшей степени остроумный и эффективный выход из данной дилеммы. По его собственному признанию³⁰, он сделал попытку заставить своих героев говорить на том языке, который можно было бы назвать «общеяпонским диалектом».

Рассказывая о своей работе над пьесой «Юдзуру», Киносита пишет, что в основном он опирался на диалект той местности, где бытует это сказание. Однако при этом он включил в него наиболее общераспространенные слова и выражения из других местных диалектов. Киносита стремился создать у аудитории отчетливое ощущение того, что его герои говорят на народном диалекте, и вместе с тем хотел, чтобы этот диалект в любой части страны воспринимался как свой собственный. Писатель считает, что его попытка в этом направлении увенчалась определенным успехом, в чем он имел возможность убедиться во время одной из своих поездок по стране. Почти всюду зрители отмечали, что герои пьесы «Юдзуру» говорят на их местном наречии³¹.

Одновременно с этим Киносита видел также другую возможность решения стоявшей перед ним проблемы. В предисловии к сборнику своих пьес на темы народных сказаний он пишет, что, например, «Хиконти-банаси» была написана им на основе одного из местных наречий в том виде, в котором оно существует в настоящее время, но что при этом он отобрал из него наиболее характерные и распространенные слова и выражения, с тем чтобы приблизить его к языку художественной литературы. В дальнейшем Киносита намеревается продолжать свои опыты в обоих направлениях³².

Пьесы Киносита на темы народных сказаний несомненно явились интересным и значительным явлением в послевоенной драматургии Японии. Они ввели новый материал в современную японскую лите-

³⁰ Там же, стр. 180.

³¹ Там же, стр. 178, 179.

³² Там же, стр. 181, 182.

ратуру и пробудили интерес японской прогрессивной общественности к проблемам фольклора, культурного наследия, национальных традиций и пр. Резонанс оказался настолько сильным, что было создано даже специальное «Минва-но кай» («Общество по изучению народных сказаний»). Этот факт сам по себе имеет немаловажное значение в наше время, когда определенные круги стремятся к тому, чтобы всецело подчинить Японию заокеанскому культурному влиянию.

Обратившись к народным сказкам и преданиям, Киносита воспринял их прежде всего как отражение народной жизни. В его пьесах нет ничего похожего на идеализацию «доброе старое время», никакой нарочитой экзотичности. В основу его произведений положены не «фейные», а крестьянские сказки. Очень показателен сам выбор термина «минвагэки», которым Киносита обозначил свои драматические произведения на темы народных сказаний. В японской фольклористике и этнографии приняты термины «мукаси-банаси» — сказка, «дэнсэцу» — легенда, предание и «сэкэн-банаси» — сказка-новелла. Писатель не остановился ни на одном из этих терминов — он ввел свой собственный — «минва» — народные сказания. В своей статье «Минва ни-цуйтэ» («О народных сказаниях») Киносита объяснил мотивы, которыми он при этом руководствовался. Он не хотел пользоваться существующей терминологией, потому что она была создана для обозначения явлений, которым уже нет больше места в современной жизни; при таком обозначении все самые удивительные легенды и волшебные сказки приобретали чисто мемориальный интерес. Киносита же ощущал их именно как народные сказания, продолжающие жить и по сей день³³.

В своих пьесах на темы народных сказаний и статьях, написанных в связи с ними, Киносита поднял ряд важных теоретических проблем, стоящих перед современной японской литературой и театром. На одной из них, а именно на проблеме употребления местных диалектов в общенациональном литературном языке, мы уже останавливались выше.

Другой чрезвычайно интересный вопрос связан с правомерностью использования в современной драматургии общезвестных сюжетов, в которых нашла отражение народная мудрость. Опираясь на тот факт, что именно на этой основе были созданы сохраняющие свое непреходящее значение величайшие произведения античной трагедии и многие шедевры более поздней европейской литературы, Киносита доказывает, что и в наши дни подобная драматургия имеет

³³ Дзюндзи Киносита, *Энгэки-но дэнто то минва*, стр. 283.

право на существование. Писатель считает, что предварительное знакомство с сюжетом ни в коей мере не может ослабить интерес зрителя к театральному зрелищу, о чем опять-таки свидетельствует история европейского театра. Вместе с тем обращение к миру подлинно народных мыслей и чувств не может не обогатить искусство³⁴.

В связи с этим необходимо сказать несколько слов об отношении Киносита к проблеме национального наследия в современной культуре. Писатель считает, что деятель современного искусства обязан стремиться к развитию лучших народных традиций, но вместе с тем всегда помнить, что его творчество должно быть связано не только с прошлым, но и с настоящим³⁵. Взгляды Киносита нашли отражение в его художественной практике. Его пьесы на темы народных сказаний, будучи написаны для современного театра европейского типа, вместе с тем обладают рядом особенностей, которые делают их приемлемыми для таких традиционных видов японского театра, как Кабуки и театр марионеток. Это подтверждается фактом постановки в театре Кабуки пьесы «Хикоити-банаси». Некоторые полагают даже, что драматургия Киносита может оказать некоторое влияние на обновление репертуара Кабуки³⁶.

Писатель сознательно стремился к тому, чтобы воспринять лучшие культурные традиции своего народа. «Работая над пьесами на темы народных сказаний, — признавался он, — я всегда чувствую, что работаю вместе с теми многочисленными безымянными предшественниками, которые рассказывали эти истории до меня»³⁷.

Именно благодаря этой ясно осознанной связи с традициями народного искусства Киносита удалось по-своему в современных условиях отразить народные представления о добре и зле, о высоком моральном идеале. Именно в этом заключается, на наш взгляд, основная идейная и эстетическая ценность пьес Дзюндзи Киносита на темы народных сказаний.

³⁴ Дзюндзи Киносита, *Минвагэки-сю*, т. I, (1963), стр. 175, 176.

³⁵ См. «Кабуки», М., 1965, стр. 30.

³⁶ Там же, стр. 29, 145.

³⁷ Дзюндзи Киносита, *Энгэки-но дэнтэ то минва*, стр. 283.



Л. Д. Гришелева

«ДЗЭНСИНДЗА»

«Дзэнсиндза» — не обычный театральный коллектив. В широком многообразии жанровых и творческих объединений театральной Японии этот театр занимает особое место и представляет интерес во многих отношениях.

Его жанровая принадлежность — вопрос спорный, так как коллектив театра ставит спектакли классического *Кабуки*, так называемого нового Кабуки — *синкабуки*, а также пьесы японских и европейских драматургов из репертуара театров современной драмы — *сингэки*¹. Кроме того, коллектив театра активно и успешно участвует в создании прогрессивных кинофильмов. Этот широкий диапазон театра служит причиной того, что некоторые японские театроведы, например Сигэтоси Каватакэ², относят театр «Дзэнсиндза» к числу так называемых промежуточных жанров — *тюканэнгэки*, жанров, находящихся где-то посередине между *симпа*³ и *сингэки*, и рассматри-

¹ Сингэки — современная драма, возникшая в Японии в начале XX в. под влиянием европейской драмы. Исполнительская техника полностью заимствована из европейского театра. В репертуаре трупп сингэки значительное место занимают переводные пьесы.

² См.: Сигэтоси Каватакэ, *Коннити-но энгэки*, Токио, 1947; Сигэтоси Каватакэ, *Сютэй нихон энгэки цуси*, Токио, 1955, стр. 91.

³ Симпа — «новая школа», японский театральный жанр, возникший в конце прошлого века. Его деятели стремились приблизить Кабуки к современности. Художественные средства этого жанра эклектически соединяют в себе элементы Кабуки и современной драмы. Репертуар исключительно японский.

вают «Дзэнсиндза» как одну из основных ветвей Кабуки⁴, как критического наследника классического Кабуки.

Совершенно необычна для Японии организационная структура этого театра, решительно сломившего феодальные оковы цеховой системы традиционного театра и создавшего своеобразную театральную республику. Заслуживает серьезного внимания и общественная деятельность театрального коллектива «Дзэнсиндза».

Когда же и как возник этот популярный в Японии театр?

Официальная дата создания «Дзэнсиндза» — 22 мая 1931 г., день, когда состоялось общее собрание его учредителей. Чтобы проследить причины возникновения «Дзэнсиндза», следует вернуться на несколько лет назад и рассмотреть обстановку, которая сложилась в театральном мире Японии того времени, и некоторые обстоятельства жизни Тёдзюро Каварадзакки, одного из организаторов и бессменного руководителя этого театра.

Двадцатые годы характеризуются в Японии большим подъемом революционного движения, связанного с широким распространением идей Великой Октябрьской социалистической революции, особенно в среде прогрессивной интеллигенции. Эта революционная волна породила движение за пролетарскую культуру, охватившее литературу, искусство и театр.

В области театра это движение было связано в основном с направлением сингэки, которое после открытия театра «Цукидзи сёгэкидзё» в 1924 г. вступило в новый период своего развития и поднялось на более высокую ступень. До этого времени общества и труппы сингэки появлялись во множестве, но обычно они быстро распадались и исчезали.

Первые годы существования театра «Цукидзи сёгэкидзё» совпали с широким распространением в Японии социалистических идей. На сцене театра «Цукидзи» стали все чаще появляться пьесы ярко выраженной социальной направленности. Они ставились такими левыми группами, как «Торанку гэкидзё» (1926—1927), «Дзэнъэйдза» (1926—1927), «Прорэтарна гэкидзё» (1927), «Дзэнъэй гэкидзё» (1927—1928), «Токё саёку гэкидзё» (1928—1934), которые, несмотря на репрессии, появлялись одна за другой. Спектакли театра «Цукидзи» были значительными событиями в театральной жизни Японии того времени, они очень привлекали нового зрителя, особенно молодежь — рабочую, студенческую и актерскую.

Хотя театр «Цукидзи сёгэкидзё» решительно объявил о своем разрыве с традициями японского национального театра и ориентировался в основном на европейскую драматургию, он оказал боль-

⁴ См. «Кабуки-но мицу-но юкиката», — «Асахи дзянару», январь 1962, стр. 45.

шее влияние на стремящуюся к новому актерскую молодежь театров традиционного направления, в частности Кабуки.

Театр «Цукидзи сёгэкидзё» был основан большим другом СССР и пропагандистом системы Станиславского, крупнейшим прогрессивным деятелем Японии Ёси Хидзиката (1898—1959) в содружестве с выдающимся режиссером и драматургом, зачинателем движения за создание нового театра Каору Осанай (1881—1928). Тёдзюро Каварадзаки, в то время молодой актер Кабуки группы Садандзи Итикава, поддерживал дружеские отношения с этими деятелями. Когда во время землетрясения 1923 г. сгорел театр Кабукидза в Токио, именно Каварадзаки сообщил об этом Хидзиката в Германию, где тот изучал европейское театральное искусство и где ему удалось побывать на спектаклях труппы Московского Художественного театра, гастролировавшей там в то время.

Получив печальное известие, Хидзиката решил вернуться в Японию. Впоследствии он писал: «На обратном пути, пока я ехал по Транссибирской железной дороге, у меня в голове созрел следующий план: на оставшиеся от заграничной поездки средства построить небольшой театр, организовать вокруг него труппу актеров. Я мечтал пригласить в качестве консультанта моего учителя Осанай Каору...»⁵

Осанай с радостью принял предложение Хидзиката. В первом номере журнала «Цукидзи сёгэкидзё» он писал: «...из Европы возвратился Хидзиката. Он приехал в Японию через Россию, через красную Россию! Проблемы, непонятые им за два года пребывания в Германии, разрешились за одну неделю пребывания в России.

Для меня было большим соблазном иметь свой театр, нашу артистическую лабораторию... И я не задумываясь поддался этому соблазну. Я сразу же согласился принять участие в создании театра»⁶.

Увлеченный новыми театральными веяниями Тёдзюро Каварадзаки тоже очень хотел принять участие в создании этого театра, но как актер Кабуки, он был связан обязательствами с театральной компанией Сётику и не мог свободно располагать собой. Тем не менее, когда в октябре 1924 г. в театре «Цукидзи сёгэкидзё» ставили «На дне» М. Горького, Тёдзюро по просьбе Осанай выступил в этом спектакле, и именно это выступление послужило для него первым толчком в поисках нового пути. Вторым толчком в этом направлении явилась для него поездка в Советский Союз в составе труппы Садандзи Итикава.

⁵ Одзак К., *Новый японский театр*, М., 1960, стр. 70, 71.

⁶ Там же, стр. 72.

Гастроли театра Кабуки в СССР в 1928 г. имели успех у советских зрителей и очень обогатили японский театр. Участники гастролей имели возможность познакомиться со спектаклями московских театров. Они посмотрели «Иван Грозный», «Женитьба Фигаро», «Синяя птица», «Бронепоезд 14-69» и др. Они общались с советскими театральными деятелями, встретились с К. С. Станиславским. Все это произвело на членов труппы неизгладимое впечатление, особенно на Тёдзюро Каварадзакки.

Еще в 1925 г. вместе с драматургом и режиссером Томоёси Мураяма, одним из руководителей движения пролетарского театра, Каварадзакки организовал группу изучения театрального искусства. В эту группу вошли, не оставляя своего основного занятия, молодые актеры театра Кабуки и литераторы из столичных университетов. В 1926 г. эту весьма разношерстную группу преобразовали в театр «Кокородза», который, выступая лишь изредка, ставил пьесы японских и европейских драматургов.

После возвращения Каварадзакки из Москвы в этом театре по его рекомендации была поставлена пьеса И. Эренбурга «Трест Д. Е., или история гибели Европы», которую он видел в театре В. Мейерхольда. Следующей постановкой Тёдзюро Каварадзакки предложил пьесу «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова, которую он также видел в Москве. Однако этот спектакль был запрещен за день до премьеры.

Откровенное «покраснение» Каварадзакки не нравилось в консервативных кругах Кабуки. Когда же однажды он был доставлен в полицейский участок за то, что принимал в своем доме деятелей революционного движения, мир Кабуки воспринял это как небывалый скандал⁷.

Экономическая депрессия 1929 г. задела все зрелищные предприятия и в том числе театр Кабуки. Заработная плата актеров снижалась, рабочие сцены увольнялись. В первую очередь страдали молодые актеры, выступавшие в небольших ролях. Они-то по инициативе Каварадзакки и организовали движение протеста и создали объединение рядовых актеров «Юсикай». Это был беспрецедентный случай в истории Кабуки. К движению молодых присоединились и некоторые из ведущих актеров.

Началось все с протеста против снижения заработной платы, а потом, благодаря усилиям Мураяма и его друзей, примыкавших в то время к демократическому лагерю, перешло в сферу идеологии. Ученики Утаэмона Накамура — молодые актеры Канъэмон Накамура и

⁷ Сакамото Токумацу, «Дзэнсиндза», Токио, 1953, стр. 29 (далее—«Дзэнсиндза»).

Камэмацу Накамура (в дальнейшем он получил имя Цурудзо⁸) создали журнал «Гэкисэн» («Театральный фронт») и стали призывать к обновлению театра. Их учитель был очень недоволен этим, требовал прекращения их деятельности и грозил в случае послушания отказаться от них.

В такой ситуации младшие братья Энноскэ Итикава — Яодзо и Кодаю — собрали вокруг себя молодых актеров и организовали небольшую труппу «Тайсюдза» («Массовый театр»). В эту труппу, кроме Яодзо и Кодаю, вошли Канъэмон Накамура, Камэмацу Накамура, Эмия Итикава (будущий Кунитаро Каварадзаки) и др. В январе 1930 г. состоялось первое представление труппы «Тайсюдза», в котором приняли участие и члены труппы «Кокородза», возглавляемой Тёдзюро Каварадзаки. Были поставлены «Шпион» Эптона Синклера и «Цукуба хироку» («Секретный документ Цукуба») Сабуро Отиаи. В спектакле были заняты и актеры сингэки.

В театре «Кокородза» была сильна постановочная часть, в театре «Тайсюдза» — актерская, и поэтому Мураяма, который в это время был одним из активных деятелей «Нихон прорэтария гэкидзё домэй» («Японская лига пролетарских театров»), настаивал на объединении этих театров. В марте 1930 г. театры объединились, и «Кокородза» перестал существовать.

В обстановке общего подъема демократического движения в японском театре даже прочно стоящий на традиционных основах мир Кабуки не мог остаться в стороне.

Своеобразным центром оппозиции стала семья Энноскэ Итикава. В их доме устраивались собрания молодых актеров, вечера, обсуждения новых постановок.

Компания Сётику была обеспокоена деятельностью союза актерской молодежи. Опасаясь возможности «полевения» актеров, связанных с этим объединением, руководство Сётику предложило Энноскэ Итикава прекратить его деятельность. Энноскэ отказался повиноваться. В результате его отношения с компанией Сётику обострились, и он объявил о разрыве с ней. Разрыв Энноскэ с Сётику был событием значительным, и сообщение о нем появилось в декабре 1930 г. во всех японских газетах под крупными заголовками.

Порвав с Сётику, Энноскэ занялся возобновлением деятельности театра «Сюндзюдза», который был организован им еще в 1920 г. с целью обновления Кабуки. Молодые актеры, стремившиеся к ново-

⁸ По традиции в театре Кабуки сценическое имя актера меняется вместе с его творческим ростом. Оно является как бы почетным званием, свидетельствующим об уровне его мастерства. В каждом актерском доме имеются свои имена, которые обычно переходят по наследству от отца к сыну или от учителя к ученику.

му и недовольные существовавшим в Сётику положением, поддержали Энноскэ, и в числе первых был Тёдзюро Каварадзаки.

В январе следующего, 1931 г. в помещении театра Итимурадза состоялось первое представление. Был поставлен спектакль «Буря над Азией», который по существу являлся адаптацией советского фильма «Потомок Чингисхана» В. И. Пудовкина. Спектакли имели большой успех, но в связи с денежными затруднениями и недовольством властей, признавших пьесу «Буря над Азией» слишком «красной», деятельность «Сюндзюдза» дальнейшего развития не получила, а Энноскэ, Яодзо и другие вскоре вернулись в Сётику.

Так закончилось нашумевшее вначале выступление группы Энноскэ. Но те, кто решил до конца бороться за обновление Кабуки, за создание нового массового театра, продолжали свою деятельность, и именно они стали создателями театра «Дзэнсиндза».

Подготовка к организации нового театрального коллектива началась немедленно, и 22 мая 1931 г. уже состоялось собрание учредителей, на котором был создан театр. Ядро нового театра составили актеры Тёдзюро Каварадзаки, Сидзуко Умагиси, Канъэмон Накамура, Камэмацу (Цурудзо) Накамура, Эмия Итикава (Кунитаро Каварадзаки), Сётаро Итикава и активные деятели движения за пролетарский театр — Миякити Оно и Томоёси Мураяма⁹, которые участвовали в организации театра под чужими именами как руководители полупролетарской лиги пролетарских театров.

В числе первых тридцати членов нового коллектива были актеры из различных театров и трупп Кабуки: семь человек из труппы Энноскэ, пять — из труппы Садандзи, три — из труппы Утаэмона, две актрисы из сингэки и т. д.

На организационном заседании было решено: 1) сделать управление театром общественным, даже вопрос о заработной плате актеров решать на общем собрании; 2) уничтожить иерархическую систему Кабуки, уничтожить порочную систему взаимоотношений между учителем и учеником, подобных тем, которые существовали между господином и слугой; каждому предоставить место, соответствующее его подлинным возможностям; 3) признать равные права за каждым из членов труппы; сделать организацию труппы рациональной; всем членам труппы помогать друг другу в любом деле¹⁰. Минимальная заработная плата актерам была установлена в 70 иен в месяц, максимальная — в 500 иен.

Эта первая резолюция нового коллектива свидетельствует о том,

⁹ «Дзэнсиндза», стр. 32.

¹⁰ Там же, стр. 34.

что наиболее острой проблемой в Кабуки была демократизация организационной структуры, уничтожение остатков старых цеховых пут, которые мешали развитию театра. Именно потому решено было организационными принципами театра заняться прежде, чем художественными.

Что касается непосредственно театрального искусства, то за основу были приняты художественные традиции театра Кабуки. Правда, они утвердились на сцене нового театра не сразу. В первый период — период поисков лица театра — его репертуар был довольно пестрым и по содержанию и по манере исполнения. Постепенно, однако, на сцене «Дзэнсиндза» утвердился жанр Кабуки, сочетающий в себе элементы музыкального, танцевального и драматического искусства. В пьесах из классического репертуара Кабуки была сохранена и традиция исполнения женских ролей актерами мужчинами — *оннагата*. В отличие от обычных трупп Кабуки в «Дзэнсиндза» есть актрисы, но их немного и играют они либо в западных, либо в новых японских пьесах. Использует театр и еще одну специфическую принадлежность Кабуки — *ланамити* («дорога цветов») — длинный узкий помост на уровне пола сцены, ведущий из глубины зрительного зала к сцене и служащий дополнительной сценической площадкой.

Новый театр «Дзэнсиндза» был создан силами молодых актеров Кабуки и начал с критики и перестройки старых порядков. Слово «Дзэнсин» — «Вперед» — стало девизом театра. Оно же, по предложению Мураяма, вошло в название театра. К этому слову присоединили лишь окончание «дза» — «театр».

Для того чтобы революционность преобразований в новом коллективе была более понятной, следует сказать несколько слов о старых порядках, которые веками царили в мире Кабуки и мало в чем изменились в наши дни.

Прежде театральная труппа Кабуки имела следующую структуру: главой театра был *дзагасира*, вокруг него группировалось четыре-пять ведущих актеров — *надай*¹¹. Это ядро именовалось *оити-*

¹¹ Название «надай» имеет следующее происхождение. В старину на фасаде театра Кабуки вешали *надай* — большие афиши, рекламирующие исполняемые пьесы. На этих афишах обычно помещали портреты ведущих исполнителей. Отсюда *надай* — актер, который может быть изображен на такой афише. Дети и ученики крупных актеров с самого начала попадают в категорию *надай*. Простые же актеры проходят по всем ступеням актерской лестницы и лишь по достижении определенного уровня исполнительского мастерства, с разрешения учителя и руководителя труппы переводятся в разряд *надай*. В старину актеры этой категории получали более высокое вознаграждение, хорошие роли и отдельную уборную. В настоящее время требования, предъявляемые для перевода в категорию *надай*, стали менее жесткими, число акте-

дза (основа труппы). Рангом ниже надай было несколько актеров, которых так и называли *надайсита* («рангом ниже надай»), или *ай-тюка-мибун* (помогающие высшего разряда), еще ниже шли актеры *айтю* (помогающие), а за ними — самая большая группа актеров, исполнявших незначительные роли, — *ситадзуми* (сваленные вниз), которых называли *ситататияку* (герои низшего порядка), *обэя*, или *инаримати*¹².

Эта иерархическая лестница в театре Кабуки — острая социальная проблема. Различия между отдельными группами актеров не только в их функциях, названии, отношении к ним. Различно их размещение в театре, резко различна и оплата их труда. Если актеры высших категорий размещаются в отдельных комнатах на втором этаже, актеры низших категорий помещаются все вместе в большой комнате на третьем этаже. Если ведущие актеры в тридцатых годах получали 2—5 тысяч иен в месяц, рядовые актеры получали 20—90 иен¹³, что не превышало заработной платы рабочих-поденщиков.

Нетрудно себе представить, как бедствовали рядовые актеры при столь скудном содержании. К тому же они находились в полной зависимости от своего учителя. От него они получали сценическое имя, выступали в спектаклях с его участием. С момента появления учителя в театре и до его ухода из театра, а часто и до его возвращения домой ученики выполняли обязанности его личных слуг. Многим приходилось вести такую жизнь в течение десяти, а то и двадцати лет.

Для этих актеров, покорно выполняющих обязанности слуг учителя, завидной была даже роль лошадиных ног или дикого кабана. В пьесах Кабуки довольно часто встречаются такие роли четвероногих, например дикий кабан в «Тюсингура», собака в «Марубаси Тюя», мышь в «Сэндайхаги» и т. д.

ров этой категории возросло (уже в 1933 г. число актеров надай только в Токио достигло невиданной прежде цифры — 46. В 1950 г. число актеров этой категории по всей стране достигло 200), и звание стало в известной степени номинальным («Гэйно дзитэн», Токио, 1961, стр. 475).

¹² *Обэя* — общая артистическая уборная, где готовятся к выходу на сцену все рядовые актеры, где проводятся репетиции и всевозможные театральные церемонии; так же в старом театре называли и самих актеров, пользовавшихся этой комнатой. В крупных театрах Кабуки каждый год в феврале отмечается праздник божества Инари, покровителя театра, — Инари-мацури. Алтарь этого бога в театре находится рядом с комнатой рядовых актеров, которые являются основными участниками торжества. Отсюда и название инаримати (квартал Инари) для всех рядовых актеров. После революции Мэйдзи это название официально было отменено и заменено названием *синаятю* (новые помогающие) (См.: «Кабуки дзитэн», Токио, 1958, стр. 16).

¹³ «Дзэнсиндза», стр. 39.

Актеры низших категорий становятся первыми жертвами неустойчивой конъюнктуры капиталистического театрального рынка. И во время кризиса 1930 г. именно им стали угрожать безработица и голод.

Но даже бесправные актеры низших категорий в театре Кабуки находятся в привилегированном положении по сравнению с *ураката* («люди изнанки») — обслуживающим персоналом: рабочими сены, парикмахерами, костюмерами, гардеробщиками и т. д.

Иерархическая структура Кабуки сложилась в период феодализма и превратилась в традицию, освященную веками. Правда, постепенно в ней идет расслоение. Увеличивается число актеров высшей и низшей категорий. Средние актерские слои как бы «размываются». Но тем не менее театр Кабуки до сих пор остается своеобразным заповедником феодальных порядков. И вот на этот-то заповедник подняли руку Тёдзюро Каварадзаки и его товарищи, создавшие театр «Дзэнсиндза».

В следующем, 1932 г. движение за улучшение положения рядовых актеров поднялось и в театрах г. Осака.

Поскольку театры Кабуки и в Токио и в Осаке находились в руках компании Сётику, организация управления ими была одинаковой. Между актерами Кабуки и компанией, организующей представления (акционерная компания Сётику), существовали очень специфические соглашения о найме. Актер получал жалованье только тогда, когда выступал на сцене, причем практиковалась поденная оплата актеров. Размер жалованья устанавливался президентом компании произвольно.

Движение за обновление Кабуки, проводившееся уже упоминавшимися театрами «Кокородза», «Сюндзюдза», «Синкёдза» и «Дзэнсиндза», развивалось не изолированно от общего движения за обновление театра, — оно захватило и театр симпа и, особенно, сингэки. В период создания «Дзэнсиндза» за один год появилось двадцать новых театральных коллективов различных направлений и жанров.

Движение за обновление Кабуки было тесно связано с направлением сингэки, и Каварадзаки постоянно поддерживал дружескую связь с крупнейшими прогрессивными деятелями этого направления — с Каору Осанай, Ёси Хидзиката и Томоёси Мураяма. Но родился коллектив «Дзэнсиндза» в недрах Кабуки. По этому поводу старейшина японского движения за обновление театра, известный драматург Удзюку Акита писал: «В недрах феодальной цеховой системы, сохранившейся в театральном мире Японии, родились такие люди, как Тёдзюро и Канъэмон. Это поразительно. Но по

существованию это естественно. Они должны были родиться, и они родились»¹⁴.

В программе представления, посвященного двадцатилетию со дня основания театра «Дзэнсиндза», Тёдзюро Каварадзаки отмечал «То, что мы смогли продолжить нашу деятельность до сегодняшнего дня, обусловлено различными причинами. Основным является то, что в нас постоянно жил дух справедливости, дух протеста против мира Кабуки, который сохраняется и в современном обществе. Театр «Дзэнсиндза» возник внутри Кабуки усилиями тех, кто носил известную фамилию, но был бесправным, усилиями рядовых актеров, которые буквально вырвались с третьего этажа, усилиями тех, кто хотел попытаться создать хороший театр, усилиями тех, кто стремился перестроить японский театр с помощью рациональной организации»¹⁵.

Учредительное собрание провозгласило основные организационные принципы нового театра. Осуществление же их было задачей практической деятельности коллектива.

Первое представление «Дзэнсиндза» состоялось 12 июня 1931 г. в помещении театра Итимурадза, одном из трех крупнейших старых театров Кабуки в Токио. В программе представления были три новые, написанные для Кабуки пьесы: «Кабуки ококу» («Царство Кабуки»), обличающая консервативные порядки мира Кабуки. Ее написали Сюмпэй Тояма и Томоёси Мураяма; «Оока сэйдан осиройно ато» («След пудры. Случай из судебной практики Оока») — бытовая пьеса из жизни горожан времени Токугава, написанная Синъити Мицумура, и одноактная «Тобиттё» Син Хасэгава. Пьеса «Кабуки ококу» была поставлена Ёси Хидзиката. Эта программа шла в течение семнадцати дней.

Поскольку только что созданный коллектив должен был вести дела своими силами, все обязанности, начиная с рекламы и кончая мелкими организационными вопросами, были распределены между тридцатью членами труппы.

С утра все члены труппы выходили на улицу, раздавали рекламные листовки прохожим, ходили по домам, стояли у лифтов в больших универмагах, приглашая всех посетить их театр.

Но 1931 г. был годом депрессии, последовавшей за кризисом, политическая обстановка в стране была сложной, и желающих посетить «непокорный» театр, восставший против привычных порядков Кабуки, находилось немного. Цена на билеты была установлена от

¹⁴ «Дзэнсиндза», стр. 42.

¹⁵ «Дзэнсиндза соричу индзюсюэнэи кинэн панфурэтто», Токио, 1950.

30 сэн до 1,5 иены. И бывали дни, когда удавалось продать билетов всего на 40—50 иен¹⁶.

Когда подсчитали деньги, вырученные за все семнадцать спектаклей, оказалось, что о выплате даже минимума заработной платы всем членам труппы не могло быть и речи.

Но у нового театра были и горячие приверженцы, которые не оставили его без поддержки. Это были в основном зрители самых дешевых мест, сопровождавшие игру актеров возгласами одобрения, и поклонники искусства театра «Дзэнсиндза», оказавшие ему посильную материальную помощь. Так, один врач из района Канда прислал в театр пять мешков риса, другие прислали в театр маринованную редьку, мисо, маринованную сливу и другое продовольствие. Рис был сложен в театре, и вечером каждому из членов труппы выдавали по два или три го¹⁷ риса, в зависимости от числа членов семьи. Вместо заработной платы членам труппы выдавали билеты для проезда на трамвае до театра и обратно. Актеры и их семьи бедствовали — ведь трамвайными билетами нельзя было заплатить за свет и воду, да и подаренного риса не могло хватить надолго.

Несмотря на все трудности, в июле 1931 г. на сцене театра Ити-мурадза труппа «Дзэнсиндза» показала свою вторую программу. На этот раз опять были поставлены три новые пьесы тех же авторов. Сборы были не особенно хорошими, но все же члены труппы смогли получить по 50 иен.

К финансовым затруднениям театра добавились трудности с арендой помещения. Никто не хотел сдавать театр труппе, не имеющей дохода. Труппа «Дзэнсиндза» выступала в театрах, случайно оказавшихся свободными, давала спектакли для радио. Так или иначе каждый месяц изыскивались возможности выступления перед публикой. Театр продолжал свою деятельность. Он выехал в провинцию и там давал представления днем и вечером, преодолевая всевозможные препятствия, с которыми сталкивался. Некоторые актеры, испугавшись невзгод первых месяцев, покинули труппу.

В это же время стали появляться первые объединения зрителей, поддерживающих театр, — *коэнкай*. Первое такое объединение было создано в Осаке в октябре 1931 г.; в декабре такое же объединение было создано в Токио.

Эти объединения зрителей стремились к тому, чтобы их помощь была действенной. Они активно посещали спектакли театра, помо-

¹⁶ «Дзэнсиндза», стр. 44.

¹⁷ Го — мера объема, равная 0,18 литра.

гали ему деньгами, дарили реквизит. Силами членов токийского объединения были созданы значок с эмблемой театра и знамя театра (*дзахата*). В декабре 1931 г. вышел первый номер печатного органа токийского объединения — «Козэнкай ньюсу»¹⁸.

В июне 1932 г. было создано объединение зрителей, поддерживающих театр в районе Кансай, в сентябре того же года такие объединения были созданы в Кобэ и Нагое, в октябре — в районе Тохоку, в марте 1933 г. — в Хамамацу, в мае — в Хиросиме, Фукуоке, Кумамото и т. д. Постепенно такие объединения стали почти повсеместными. В октябре 1936 г. усилиями объединений в Токио, Осаке, Нагое и Кобэ было создано Всеяпонское объединение зрителей, поддерживающих театр — «Дзэнкокукоэнкай»¹⁹.

В первые месяцы существования театра репертуар его был довольно пестрым. В нем были и такие остро социальные пьесы, как пьеса Дзюро Миёси «Куби-о киру-но ва дарэ да» («Увольняющие, кто они?») в постановке Мотоо Хатта, пьесы, не отличавшиеся сколько-нибудь глубоким содержанием, как пьеса Куни Сасаки «Гутэй кэнкё» («Старший — умница, младший — дурак»), и пьесы, относящиеся к категории новых исторических драм — *синдзидайгэки*, например «Торимонокэн» («Арест») Син Хасэгава и «Минамикуни Тайхэйки»²⁰ («Тайхэйки княжеств Юга») Сэндзюго Наоки. Часть пьес ставилась в стиле сингэки с привлечением специалистов в области современной драмы, часть пьес — в манере Кабуки.

Это был период исканий, у театра еще не сложилось творческое лицо. Кроме того, хотя целью театра было обновление Кабуки, серьезные финансовые затруднения заставляли коллектив театра думать и о коммерческой стороне вопроса, подбирая для постановки пьесы, которые могли дать кассовый сбор.

Лишь с февраля 1932 г., после постановки одной из классических пьес Кабуки — «Тюсингура» («Сокровищница верности») ²¹, театр

¹⁸ «Дзэнсиндза гурафу», Токио, 1955, стр. 1, 2.

¹⁹ Там же, стр. 9.

²⁰ «Тайхэйки» — японский военный эпос конца XIV в. Его основное содержание — феодальные междоусобные войны периода 1318—1367 гг.

²¹ «Тюсингура» — так сокращенно называют историческую пьесу, написанную драматургами Идзумо Такэда, Сэрю Намики и Сёраку Миёси в 1748 г. Ее полное название «Канадэхон тюсингура». В основу пьесы положено историческое событие, которое произошло в самом начале XVIII в., — месть сорока семи ронинов из Аки. Их господин Асано во время пребывания на службе при дворе сёгуна был оскорблен одним из его приближенных. Не сдержавшись, Асано ответил обидчику ударом сабли. За это он был приговорен к почетной казни — совершенною харакири, его владения были конфискованы, а самураи стали ронинами, т. е. вассалами, лишившимися сюзерена. Сорок семь из них два года готовились к мести. В назначенный день они ворвались в дом врага и убили его, выдержав ожесточенную схватку с защищавшими

стал регулярно ставить крупные драмы из репертуара классического Кабуки.

К февралю была достигнута прочная договоренность с руководством театра Итимурадза об использовании его для регулярных спектаклей. Теперь нужно было решать вопросы, связанные с управлением театром, организационной структурой труппы.

Отказавшись от старой системы отношений между учителем и учеником, существовавшей в Кабуки, в театре «Дзэнсиндза» при перечислении в афише имен актеров сначала приняли порядок японского алфавита — «и-ро-ха», но это было неудобно, так как дезориентировало зрителей. Чтобы сосредоточить внимание зрителей на ведущих актерах, пришлось вернуться к системе выделения имен. Однако некоторые восприняли это как возврат к феодальной иерархической системе Кабуки, и кое-кто под этим предлогом даже собирался покинуть труппу.

Еще больше разговоров вызвал выбор пьесы «Тюсингура» для начала регулярных представлений в театре Итимурадза. Такой шаг многих удивил, но этого требовало реальное положение дел театра.

Дело в том, что труппа «Дзэнсиндза» была связана с владельцем театра Итимурадза, который тоже бедствовал в то время, соглашением о регулярных представлениях на долгий срок, и ей приходилось считаться с руководством театра, а оно настаивало на постановке «Тюсингура».

Когда было окончательно решено поставить эту труднейшую пьесу из репертуара классического Кабуки, театр под руководством Сэйтаро Ацуми начал серьезно к ней готовиться, используя указания и советы мастеров Кабуки. Результат превзошел все ожидания. Спектакль привлек широкую публику и вызвал благожелательные отклики прессы. Театр «Дзэнсиндза» получил широкое общественное признание.

Конечно, сборы, сделанные этой пьесой, были не настолько велики, чтобы покрыть все прежние убытки, но все же это было первым шагом к достижению материальной обеспеченности. И начиная с февраля 1932 г. в каждую ежемесячную программу стали обязательно включать по крайней мере одну пьесу из репертуара классического Кабуки.

его вассалами. Они были преступниками перед лицом закона и героями по мнению общества. Как милость со стороны властей и уступка общественному мнению им было разрешено подобно их господину совершить харакири, что они и сделали все вместе 4 февраля 1703 г. Эта история послужила темой для многих драматических произведений. «Канадэхон тюсингура» считается лучшим из них. Это многоактная пьеса, очень сложная для постановки, но чрезвычайно популярная среди японских зрителей.

Театр «Дзэнсиндза» сохранил не только художественные, но и некоторые другие традиции Кабуки, которые не были непосредственно связаны с его феодальной структурой. Так, сохранена традиция присвоения соответствующих уровню мастерства сценических имен в каждой актерской семье. Причем строго соблюдается принятый Кабуки ритуал этого акта. Например, в апреле 1932 г. во время представления пьесы Камэносукэ Нагава «Сэндайхаги» состоялась торжественная церемония присвоения нового сценического имени одному из основателей театра, талантливому партнеру Тёдзюро Каварадзаки — Эмия Итикава. Он получил имя Кунитаро (Каварадзаки) V. Причем любопытно, что даже объявление о предстоящей церемонии, которое было вывешено на фасаде театра, было в общем выдержано в стиле, принятом в Кабуки.

Обращение к репертуару Кабуки творчески было очень полезным для членов труппы, но выплатить всем заработную плату театр по-прежнему не мог. Установленный минимум в 70 иен все еще оставался недостижимой вершиной. Только вместо трамвайных абонементов члены труппы стали получать билеты на спектакли. Продав эти билеты, они кое-как могли обеспечить свое существование.

Но сравнительно спокойная жизнь труппы «Дзэнсиндза» продолжалась недолго. В мае 1932 г. театр Итимурадза сгорел, и труппе в поисках места для выступления снова пришлось кочевать из города в город, из одного театрального помещения в другое.

В августе 1932 г. при «Дзэнсиндза» были созданы полугодовые курсы по подготовке актеров. Срок стажировки для новых членов труппы был установлен в шесть месяцев. С декабря того же года начался выпуск ежемесячной газеты «Гэкан Дзэнсиндза».

Важным итогом первого года существования театра было обращение к классике Кабуки. В своих поисках театр «Дзэнсиндза» нередко шел разными путями, но неизменно возвращался к Кабуки, взрастившему и сформировавшему ведущих деятелей этого коллектива, определившему лицо театра.

Целью «Дзэнсиндза» никогда не было уничтожение жанра кабуки. Речь шла о критическом наследовании классического Кабуки, о приближении его к массам, о сохранении национальной культуры²². А, как известно, хранить традиции — значит развивать их. И к классике театр обратился с новых позиций. Переход от нападок к критическому усвоению был переломным моментом в жизни театра.

В дальнейшем были выработаны три основных принципа постановки пьес из репертуара классического Кабуки:

²² «Дзэнсиндза», стр. 59.

1) постановка давно забытых пьес, например «Осомэ-но ситияку» Намбоку Цуруя;

2) постановка широко известных пьес из классического репертуара в строго традиционной манере, например «Скэроку» Дзихэя Цуути, «Кандзинтё» Гохэя Намики, «Ёсицунэ сэмбондзакура» Идзумо Такэда и др.;

3) новая постановка старых пьес, например «Наруками» Хандзюро Цуути²³.

Вокруг «Дзэнсиндза» велось много споров, но театр уже привлек всеобщее внимание; и число его сторонников в самых различных социальных слоях неуклонно возрастало.

Театр достиг заметных экономических успехов сначала в столице, затем в Осака и в провинции. В ноябре 1932 г. после спектаклей в помещении театра Симбаси эмбудзё актеры смогли получить заветный минимум заработной платы наличными деньгами. При заключении контрактов театр выступал как единый коллектив, что также способствовало укреплению его авторитета и самостоятельности.

В ноябре 1933 г. на сцене Симбаси эмбудзё в Токио театр сделал еще один шаг по пути отхода от постановки занимательных популярных пьес (*тайсюбунгаку гэки*) и приближения к новому осмыслению классического репертуара Кабуки. Был поставлен еще один из восемнадцати шедевров классического репертуара Кабуки — пьеса Гохэя Намики «Кандзинтё» («Подписной лист»).

«Кандзинтё» — пьеса, основывающаяся на пьесе «Атака» из репертуара театра Но. Впервые она была поставлена в 1840 г. Основу ее сюжета составляет история бегства знаменитого полководца Минамото Ёсицунэ, самого популярного героя японской истории, от преследований его сводного брата сёгуна Минамото Ёритомо, видевшего в нем опасного соперника в борьбе за власть. Ёсицунэ сопровождают его преданный слуга Бэнкэй и четверо воинов из числа его приверженцев. Чтобы помешать бегству, Ёритомо установил специальные заставы на всех дорогах.

Встреча беглецов у одной из таких застав в горной местности Атака с отрядом доблестного генерала Тогаси составляет центральный эпизод пьесы. Группа беглецов передвигается под видом странствующих монахов-ямабуси, собирающих деньги по подписному листу (кандзинтё) на постройку храма. Она вызывает подозрение начальника стражи. Но благодаря удивительной смелости и находчивости Бэнкэя им удается завоевать симпатию Тогаси, и он пропускает их. Бэнкэй несет основную нагрузку в пьесе. Эта роль позволяет

²³ Там же, стр. 66.

ее исполнителю продемонстрировать все вершины актерской техники Кабуки.

Постановка «Кандзинтё» в 1933 г., выдержанная в строго традиционной манере, была сопряжена со многими трудностями. Большая часть этих трудностей связана с жесткой регламентацией в области художественных традиций и феодальной цеховой замкнутостью отдельных актерских домов, царивших в мире Кабуки.

Образ полупоупендарного героя Бэнкэя, — центральной фигуры пьесы, был впервые создан на сцене в 1702 г. Дандзюро (Итикава) I. Затем этот образ появился на сцене Кабуки в 1840 г. в пьесе «Кандзинтё», поставленной в честь Дандзюро I. Исполнителем роли Бэнкэя на этот раз был замечательный актер своего времени Дандзюро (Итикава) VII; он же включил эту пьесу в число «Кабуки дзюхати бан» — восемнадцати шедевров Кабуки.

Следующим этапом развития этой роли было исполнение ее знаменитым Дандзюро (Итикава) IX, который обновил рисунок роли. И его исполнение было признано каноническим. Исполнение этой роли другим актером при жизни Дандзюро IX не разрешалось, а сам он исполнял ее не чаще одного раза в десять лет.

В третью годовщину после смерти Дандзюро IX в театре Кабукидза устроили представление, посвященное его памяти. И в этом представлении Энноскэ I был удостоен чести сыграть Бэнкэя в присутствии всех членов актерского дома Итикава, причем уже в костюме и гриме актер должен был совершить церемонию принесения благодарности перед портретом Дандзюро IX. Право исполнения этой роли было официально закреплено за домом Итикава.

Известие о том, что пьесу «Кандзинтё» намеревается поставить театр «Дзэнсиндза», посягнувший на вековые устои Кабуки, наделало много шума. С резким протестом выступил дом Итикава, газеты рассматривали этот шаг как событие социальной значимости. Театральная общественность считала, что коллектив театра еще не дорос до исполнения таких вершин репертуара классического Кабуки. Скандал был кое-как замят лишь благодаря значительным связям Тёдзюро Каварадзаки с деятелями Кабуки — он находился в косвенном родстве с домом Итикава и к тому же сам происходил из семьи, занимавшей видное место в мире Кабуки. Тем не менее общая атмосфера была недоброжелательной, и у театра могли возникнуть затруднения с помещением для спектакля. К счастью, токийский театр Симбаси эмбудзё, где обычно выступала труппа «Дзэнсиндза», в то время еще не перешел в руки компании Сётику, монополизировавшей все крупные труппы и здания театров Кабуки, и представление состоялось.

В главных ролях выступили Тёдзюро, Кунитаро и Канъэмон. Спектакль с успехом шел восемнадцать дней подряд, все билеты были проданы, хотя цены на билеты были установлены несколько выше обычных — от 50 сэн до 2,5 иены²⁴. Тёдзюро Каварадзаки завоевал признание как блестящий исполнитель наиболее выдающихся героических ролей в пьесах, входящих в «Кабуки дзюхати бан», и в дальнейшем особых трудностей, связанных с постановкой таких пьес, не возникало. Успех «Кандзинтё» укрепил авторитет всей труппы и уверенность ее членов в своих силах.

Но театр «Дзэнсиндза» не ограничивался пьесами из репертуара Кабуки. Много спектаклей ставилось из репертуара сингэки. В 1932 г. была поставлена драма Ростана «Сирано де Бержерак», а в конце 1933 г. пьеса «Ёсино-но тодзоку» («Разбойники из Ёсино») Сакаэ Кубо. «Ёсинс-но тодзоку» — переложение драмы Шиллера «Разбойники». Кубо Сакаэ перенес место действия в Японию Хэйанского периода (VIII—XII вв.), но при этом ему удалось сохранить и передать бунтарский дух драмы Шиллера. Пьеса имела большой успех.

В феврале 1934 г. была поставлена пьеса Сёё Цубоути²⁵ «Хото-тогису кодзё-но ракугэцу» («Конец замка в Осака»). Это пьеса, написанная в подражание Шекспиру, попытка обновить драму Кабуки, влить новую жизнь в старые театральные формы. По содержанию это продолжение драмы «Кири хитоха» («Лист павлонии») ²⁶. Цубоути сам руководил постановкой. Несмотря на свои семьдесят шесть лет и февральские холода, он по многу часов не покидал неотопливаемое помещение театра, заражая энтузиазмом членов труппы. Это была его последняя работа в театре, в следующем году его не стало.

Выше уже упоминалось, что коллектив театра «Дзэнсиндза» живет, как своеобразная театральная республика. Интересно несколько подробнее остановиться на этом необычном, особенно в условиях капиталистической действительности, явлении.

²⁴ «Дзэнсиндза нэмпё», — «Дзэнсиндза гурафу», стр. 4.

²⁵ Сёё Цубоути (1859—1935) считается основателем сингэки. Он перевел на японский язык все пьесы Шекспира. В 1893 г. Цубоути опубликовал статью «Историческая драма в нашей стране», которая стала своего рода программой преобразований в театре. Существенную роль сыграла и организаторская деятельность Цубоути. В 1909 г. он основал театральную ассоциацию «Бунгэй кёкай», где на материале европейских пьес велось обучение молодых актеров новому драматическому искусству.

²⁶ «Кири хитоха» — историческая драма Сёё Цубоути. В 1894—1895 гг. она публиковалась как роман, в дальнейшем самим Цубоути была переделана в пьесу. Впервые была поставлена в 1904 г. на сцене театра Токёдза. Время действия драмы — начало XVII в. Место действия — феодальный замок в Осаке. Тема — угасание крупного феодального рода Тоётоми после поражения и смерти его главы — полководца Тоётоми Хидэёси и прихода к власти сёгуна Токугава Иэясу.

Первая попытка организации совместного быта была сделана театром в 1932 г., во время выступлений на сцене театра Такарудзука в небольшом городке близ Осаки. Театр снял общий дом для жилья, где разместились все актеры; организовали и общее питание. Попытка была успешной. Совместная жизнь оказалась более экономичной, к тому же стало удобнее устраивать репетиции, вести совместную работу актеров, осуществлять руководство.

В 1933 г. в театре был выдвинут лозунг: «От индивидуализма к коллективизму». В 1936 г. был создан «совет семей» актеров «Дзэнсиндза», который поставил своей целью наиболее рациональную организацию жизни и деятельности труппы.

В первые годы существования прогрессивному театру было очень трудно арендовать не только театральные сцены для спектаклей, но и помещения для репетиций. Часто это были неудобные загородные помещения, до которых актеры с трудом добирались, или временно свободные репетиционные помещения в конторах гейш. Неудобство и нерациональность такой организации жизни и работы заставили подумать о том, чтобы наладить коллективный быт. С этой целью были кратко сформулированы следующие четыре пункта:

1) сделать жизнь всех членов труппы более здоровой и легкой;

2) рационально организовать жизнь, добиться экономической независимости;

3) полностью обеспечить театр всем необходимым для постановки спектаклей;

4) сократить расстояние между местом работы (репетиционный зал и т. д.) и местом жительства, экономить время и энергию²⁷.

Для того чтобы осуществить все это, в 1936 г. был составлен проект театрального центра, предусматривавший также строительство жилых домов для актеров и их семей. Подобрали участок земли в 2 тыс. цубо²⁸ недалеко от вокзала Китисёдзи в одном из отдаленных районов Токио — Мусасино-си. В 1937 г. создали акционерное общество по строительству комплекса зданий для «Дзэнсиндза» с очень демократичной системой управления. Было выпущено 2 тысячи акций по 50 иен каждая на сумму 100 тысяч иен. Сразу собрали примерно половину суммы. Открытой продажи акций не было, их распределяли между членами труппы, непосредственно заинтересованными в строительстве. Каждый держатель обладал одним голосом при обсуждении и решении различных вопросов, вне зависимости от числа имеющихся у него акций.

²⁷ «Дзэнсиндза», стр. 110.

²⁸ Цубо — мера площади, равная 3,31 кв. м.

Вскоре были построены центральное здание, где разместился открытый в торжественной обстановке театральный и кинематографический центр «Дзэнсиндза» («Дзэнсиндза энгэки эйга кэнкюдзё»), и жилые дома. На втором этаже центрального здания поместились администрация, отдел рекламы и художественный отдел, на первом — гостиница, столовая-клуб и два репетиционных зала: большой зал, площадью 31 цубо (63 татами²⁹), со сценой, помещениями для артистов, костюмерными, помещениями для прочего оборудования, и малый зал, площадью 12 цубо, с большими зеркалами для занятий танцем. Кроме того, был оборудован зал для собраний площадью 6 цубо. Было сделано все для максимальной рационализации работы коллектива, для осуществления лозунга «Добиться максимального успеха при минимальной затрате энергии».

В 1937 г. было построено 183 цубо жилой площади, к 1940 г. добавилось еще 150 цубо, а в следующем, 1941 г. общая жилая площадь выросла до 450 цубо³⁰.

Распределение жилья, как и установление заработной платы, проводилось в театре коллективным обсуждением. Так, глава труппы Тёдзюро Каварадзаки с женой Сидзуко, также ведущей актрисой труппы, сначала получили две небольшие комнаты, в 6 и 4,5 татами, а когда у них появились дети, переехали в новую квартиру из трех комнат (две по 8 татами и одна 4,5).

Коллективными усилиями в жизнь были проведены различные мероприятия, улучшившие жизнь актеров и их семей: совместное приготовление пищи, общая прачечная, оборудованная стиральными машинами, и т. д. Всеми вопросами коллективного быта занимался специально созданный Совет жен. Все это было еще одним шагом по пути демократизации и рационализации жизни коллектива. Организация общественного питания предоставила очень важное и полезное занятие женщинам, не занятым непосредственно в творческой работе театра, а другим членам коллектива освободила время для занятий искусством, кройкой, шитьем и другими необходимыми для театра делами.

Большое внимание в коллективе театра «Дзэнсиндза» уделяется воспитанию детей и приобщению их к искусству. В январе 1949 г. в театре был создан детский сад, к осени он был расширен и в него стали принимать и детей со стороны. Для школьников в свободное время за счет театра были организованы занятия танцами — япон-

²⁹ Т а т а м и — циновка из рисовой соломы, площадью примерно 1,6 кв. м, распространенная в Японии мера жилой площади.

³⁰ «Дзэнсиндза», стр. 114.

скими и европейскими, пеннем — европейским и японским (нагаута), игрой на музыкальных инструментах — японских (сямисэн) и европейских (фортепиано), живописью, английским и русским языками, каллиграфией, основами социальных наук и театроведения.

В 1946 г. была создана детская группа театра «Дзэнсиндза». Ее силами был поставлен спектакль «Синья птица», устраивались новогодние танцевальные представления. Кроме того, дети исполняют все детские роли в спектаклях для взрослых. Все это развивает детей, вырабатывает у них актерские навыки и способствует воспитанию молодых актеров внутри коллектива. При этом все дети получают одинаковую подготовку и имеют одинаковые права — никаких привилегий детям ведущих актеров не предоставляется.

Такая необычная организация жизни театра «Дзэнсиндза» позволяет его называть «театральной республикой» в отличие от остального мира Кабуки, представляющего собой «театральную монархию».

Соединение высокой художественности спектаклей с широкой доступностью всегда было важной задачей коллектива «Дзэнсиндза». Его задачей стало сделать доступным широкому зрителю классическое наследие японского национального театра.

Чутким барометром доступности была публика третьего яруса. В крупных театрах Кабуки эту публику обычно игнорировали, но в театре «Дзэнсиндза» всегда обращали особое внимание на то, как продаются дешевые билеты³¹.

Проблема репертуара в театре «Дзэнсиндза» всегда была сложной. Постепенно характерным для репертуара театра стало соединение в одном представлении пьес различного характера: одна пьеса из классики Кабуки, вторая — новая историческая и третья — популярная, развлекательная. Например, в программу представления, которое было поставлено в июне 1936 г. в Токио в театре Симбаси-эмбудзё в ознаменование пятилетия со дня основания театра, были включены три пьесы: новая историческая пьеса Сэйкити Фудзимори, поставленная Томоёси Мураяма, — «Сиборутто ява» («Ночной разговор Зиболта»); Син Хасэгава «Хитокири Итаро» («Итаро, режущий людей») и пьеса из числа восемнадцати шедевров Кабуки — «Скэроку» Дзихэя Цуути. Все эти пьесы совершенно различны по форме и содержанию.

Пьеса «Сиборутто ява», посвященная ученому медику Зиболту, — первая историческая пьеса Фудзимори, написанная специально для

³¹ Дорогие билеты в театрах Кабуки обычно покупают крупные компании или профсоюзы и затем распределяют их между своими сотрудниками, клиентами или членами. Дешевые билеты покупают подлинные любители театра, представляющие широкого зрителя.



Рис. 15. Канъэмон Накамура в роли Икю в спектакле «Скэроку»

театра «Дзэнсиндза», с коллективом которого автор был в большой дружбе. Она обладала высокими художественными достоинствами, была хорошим образцом новых исторических пьес. Прогрессивность ее содержания отмечала пресса.

Пьеса Хасэгава, героем которой является бесхарактерный бродяга Итаро, сколько-нибудь глубоким содержанием не отличается и явно рассчитана на развлекательность.

«Скэроку» — одна из наиболее популярных классических пьес Кабуки. Она впервые была поставлена в 1713 г. с Дандзюро (Итикава) II в заглавной роли. Содержание ее заключается в следующем.

Скэроку, олицетворяющий идеал молодого горожанина, жителя Эдо, смелого и красивого, разыскивает меч отца, похищенный во время одного из междоусобных конфликтов. Чтобы иметь возможность осматривать мечи различных людей, он затевает ссоры со всеми вооруженными людьми, вне зависимости от их общественного положения. Но такое поведение для горожанина было возможно лишь в веселых кварталах, где социальные грани стирались, и действие пьесы происходит в Ёсивара — самом роскошном веселом квартале Эдо.

Скэроку встречает полную поддержку со стороны своей возлюбленной Агэмаки, блестящей куртизанки, олицетворяющей все лучшие качества женщины ее круга. Его соперником оказывается надменный самурай Икю, пытающийся прельстить Агэмаки богатством. Но Агэмаки отвергает самоуверенного самурая. А когда во время ссоры со Скэроку он обнажает меч, Скэроку узнает меч отца, уличает Икю в воровстве и убивает его. Таким образом, самурай терпит моральное и физическое поражение. Горожанин торжествует. Ситуация очень смелая для пьесы, созданной во времена господства феодальной военщины. Вероятно, это одна из причин чрезвычайной популярности пьесы, хотя и художественные достоинства ее совершенно бесспорны.

С постановкой «Скэроку» все обстояло благополучно. К этому времени возможности «Дзэнсиндза» в жанре Кабуки были всеми признаны, и никаких протестов против постановки ими лучших пьес из репертуара Кабуки не поступало. Более того, Удзаэмон Итимура, известный в то время исполнитель роли Скэроку, специально приходил в театр и помогал Тёдзюро во всем, начиная с костюма и кончая различными деталями в исполнении роли. Молодой темпераментный Тёдзюро обладал всеми качествами, необходимыми для исполнения трудной роли ловкого Скэроку, достойными его партнерами были волевой Икю в исполнении Канъэмона и изящная Агэма-



Рис. 16. Тёджуро Каварадзакки в роли Скэроку
в спектакле «Скэроку»

ки в исполнении Кунитаро. Спектакль имел успех. И даже те, кто не был поклонником театра «Дзэнсиндза», считая его «красным», не могли не признать это. Лучшие пьесы из классики Кабуки прочно вошли в репертуар «Дзэнсиндза».

Главным постановщиком и исполнителем ролей в исторических пьесах классического Кабуки и новых исторических пьесах является Тёдзюро, находившийся под влиянием мастерства Садандзи II и Дандзюро IX. Ему больше удается героинка. Бытовые пьесы — сэвамоно и популярные пьесы — специальность Канъэмона, на котором сказалось влияние Кикугоро V и VI. Постановка этих пьес отличается реалистичностью и простотой. Многочисленные и сложные обязанности генерального секретаря труппы отвлекали Тёдзюро от актерской деятельности, и потому в 1939 г. этот пост был передан ученику Энноскэ Итикава, Ёсидзабуро Итикава, переставшему с этого времени выступать в спектаклях.

Печальным периодом в истории театра «Дзэнсиндза» явились годы второй мировой войны. В стране господствовал безудержный разгул военщины: жестокие репрессии обрушились на прогрессивные труппы сингэки; в 1940 г. были закрыты театры «Синкёгэкидан» и «Синцукидзи», многие выдающиеся прогрессивные деятели театра были арестованы, среди них Удзяку Акита, Томоёси Мураяма, Сакаэ Кубо и др. В тяжелое положение попал и коллектив театра «Дзэнсиндза». Его существование также было под угрозой.

Начался разлад внутри театра. В репертуаре наряду с классическими пьесами Кабуки появились такие шовинистические спектакли в жанре сингэки, как «Ноги сёгун» («Генерал Ноги») Сэйка Маяма. Однако в конце концов приверженность к классике победила, тем более, что это позволило избежать требуемой властями пропаганды милитаризма. На сцене театра в военные годы преобладали пьесы из классического репертуара Кабуки и среди них «Кандзинтё», «Тюсингура», «Скэроку», «Наруками» и др. Эта своего рода внутренняя эмиграция позволила сохранить коллектив театра.

С 1944 г. театр уехал на гастроли в провинцию. К этому театр «Дзэнсиндза» вынудили усилившиеся воздушные налеты на Токио, а также мобилизация в армию большей части мужчин труппы — в том числе и ведущего исполнителя женских ролей Кунитаро. В этих условиях театр мог устраивать лишь небольшие представления в деревнях и поселках. Конец второй мировой войны застал труппу в префектуре Нагано.

Вернувшись в Токио, театр «Дзэнсиндза» уже 8 сентября 1945 г. поставил свое новое послевоенное представление «Скэроку». Для людей, измученных войной, потрясенных ужасами Хиросимы и Нага-

саки, сбитых с толку послевоенной сумятицей, вызванной оккупацией страны американскими войсками, этот спектакль прозвучал ободряюще, как символ чего-то прочного в рушащемся мире.

В октябре произошли замечательные для всей прогрессивной Японии события, связанные с бурным подъемом международного демократического движения. После многолетнего заключения были освобождены руководители компартии Японии. В это же время из тюрьмы был выпущен выдающийся прогрессивный деятель японского театра режиссер Ёси Хидзиката.

В этой обстановке театр «Дзэнсиндза» смог уже в ноябре 1945 г. поставить пьесу французского писателя-коммуниста Жана Ришара Блока «Тулон», написанную им в 1943 г., во время пребывания в Советском Союзе, и посвященную французскому движению Сопротивления.

В октябре следующего, 1946, года театр поставил еще одну антифашистскую пьесу — «Стража на Рейне» американского драматурга Лиллан Хелман. Режиссером этого спектакля был Томоёси Мураяма.

Эти две пьесы, поставленные в жанре сингэки, наряду с пьесами из репертуара классического Кабуки успешно шли и в больших городах, и во время гастролей по отдаленным провинциям.

Сложной проблемой после войны стала аренда театральных помещений. Здания одних крупных театров, как Кабукидза и Мэйдзидза, были повреждены во время войны, а другие, как Юракудза и Тохокагэкидзэ, превращены в кинотеатры и театры-ревю для оккупационных войск.

Театр «Дзэнсиндза» в это время стал использовать залы в школах, на заводах, в помещениях компаний. Поскольку аудитория на этих спектаклях была небольшая, актерам, чтобы сократить расходы на постановку, приходилось самим грузить и перевозить с места на место декорации, костюмы, реквизит и т. д. Но зато удавалось осуществить лозунг театра: «Сделать доступной массам богатую культуру и здоровое театральное искусство».

Для школьной аудитории как пьесы сингэки были поставлены «Отверженные» Гюго, «Венецианский купец», «Сон в летнюю ночь» (режиссер Ёси Хидзиката) и «Много шума из ничего» Шекспира. Эти спектакли с большим успехом прошли по всей стране.

Шекспировские спектакли очень удались коллективу театра, воспитанному на романтике, героике и трагедийном накале пьес из репертуара классического Кабуки, рассчитанных на массовую аудиторию, как и пьесы Шекспира. «Венецианский купец» выдержал шестьсот постановок и собрал около миллиона зрителей.

Эти спектакли имели большое просветительное и культурное значение, за них театр в 1948 г. был удостоен премии газеты «Асахи».

Поскольку входные билеты для школьников продавались очень дешево, примерно по 40 обесцененных послевоенных иен, актерам приходилось играть по три спектакля в день. Но зато была установлена прочная связь с широкими слоями молодых зрителей. Укреплению этой связи способствовала деятельность молодежной группы театра, объединившей подросшее второе поколение актеров «Дзэнсиндза».

Чтобы как-то преодолеть трудности, вызванные недостатком больших театральных помещений, труппа разделилась на несколько бригад, которые отправились на гастроли в различные провинции. Эти гастроли способствовали сближению коллектива театра с широкими массами, а также помогли актерам театра осознать социальную значимость их деятельности — сохранить культурное наследие прошлого, способствовать развитию нового театра, нести искусство народу. Возможно, что это явилось одним из факторов, подготовивших событие, которое взволновало всю Японию.

7 марта 1949 г. 75 человек — актеры театра вступили в партию Японии. Этот акт вызвал большой шум в японской печати. Газеты под крупными заголовками сообщили о «коллективном вступлении в партию» театра «Дзэнсиндза». «Акахата» посвятила этому событию несколько статей.

Этот шаг, казавшийся удивительным со стороны, для «театральной республики» был закономерным. На это сознательно пошли и старые и молодые. Самому старому из вступивших в партию было тогда восемьдесят два года, самому молодому — девятнадцать. Это был очень важный момент в истории театра, качественный сдвиг в его жизни и деятельности, особенно ответственный в обстановке начавшегося наступления реакции.

Демократические силы приветствовали появление творческого коллектива коммунистов, и у театра появились новые контракты. Шире стали контакты театра с рабочей аудиторией. Укрепились дружественные и творческие связи коллектива «Дзэнсиндза» с советским театром, о чем свидетельствует одно из писем, полученное из Советского Союза в августе 1949 г. В этом письме говорится: «Московский Художественный театр приносит свою искреннюю признательность артистам театра „Дзэнсиндза“ за теплое дружеское письмо и подарки, отражающие творческую жизнь прогрессивных деятелей японского сценического искусства».

Коллективу Художественного театра радостно сознавать, что вли-

яние русской театральной культуры распространилось далеко за пределы родной страны»³².

Театр продолжал свою деятельность в провинции. К 1950 г. в различных районах страны действовало пять бригад «Дзэнсиндза». В шутку их называли партизанскими отрядами.

Первую бригаду возглавлял Тёдзюро Каварадзаки; в нее входило более тридцати человек. Вторая бригада, возглавляемая Канъэмом Накамура, состояла из двадцати с лишним человек. В третьей бригаде было восемнадцать человек, и руководил ею Кунитаро Каварадзаки. Четвертая и пятая бригады были совсем небольшие, по семи-восемь человек. В репертуар этих бригад входили классические пьесы Кабуки, пьесы Шекспира и Л. Толстого, а также новые японские пьесы.

Все пять бригад весь год, преодолевая всевозможные препятствия, демонстрировали свое искусство перед трудящимися провинции, многие из которых вообще впервые видели театральное представление. Но в мае весь коллектив собрался в Токио, чтобы отметить двадцатилетний юбилей театра. В честь юбилея театр арендовал большой зал Кёрицукодо в районе Канда и показал два спектакля: «Ромео и Джульетта» и «Кандзинтё».

В 1951—1954 гг. коллектив театра «Дзэнсиндза» продолжал свою бригадную деятельность. В репертуаре бригад были пьесы Мольера, а также исторические пьесы японских авторов: «Бандзуйин Тёбэй» Сэйкити Фудзимори, «Сюнкан» Мондзаэмона Тикамацу, «Фукудзава Юкити» Сэйка Маяма (постановщик Ёси Хидзиката) и др. Героями этих пьес являются люди, любящие народ, борцы за правду и справедливость. Тёбэй Бандзуйин — отважный руководитель отряда горожан, решившийся выступить против самурайской стражи центрального феодального правительства, чинившей насилия над бесправным населением столицы. Сюнкан — опальный буддийский священник высокого ранга, который, жертвуя своей свободой, выступает против несправедливости посланцев феодального правителя, в защиту простой девушки-рыбачки. Юкити Фукудзава — видный общественный деятель конца XIX в., либерал, посвятивший свою жизнь делу просвещения народа.

В 1952 г., во время гастролей второй бригады на Хоккайдо, в горняцких районах произошло событие, всколыхнувшее демократическую общественность всей страны и вызвавшее широкую волну протеста против незаконных репрессий по отношению к прогрессивному театральному коллективу.

³² «Дзэнсиндза гурафу», стр. 54.

По опыту гастролей 1950—1951 гг. актеры «Дзэнсиндза» уже знали, что обстановка на Хоккайдо сложная, особенно в связи с увеличением числа военных баз на острове. Однако горняки Хоккайдо очень хотели видеть спектакли «Дзэнсиндза», и потому в мае 1952 г. бригада театра, в которую входили и Канъэмон Накамура и Куни-таро Каварадзакэ, отправилась на гастроли по горняцким районам. В некоторых поселках спектакли проходили благополучно, кое-где, например на шахтах Харутори, администрация категорически отказалась предоставить помещение для спектакля. Когда же актеры попытались организовать представление на площади под открытым небом, пожарный отряд компании сорвал представление. Канъэмон Накамура смог обратиться к собравшимся шахтерам лишь с кратким приветствием и благодарностью за участие в компании по сбору средств на съемку фильма «Хаконэ фуунроку».

24 мая бригада прибыла на шахту Акахира. Когда после переговоров с руководителями профсоюза артисты направились к зданию школы, в зале которой должно было состояться представление, они увидели, что перед школой под дождем толпятся зрители. Многие из них пришли издалека, были среди них и сорок учащихся старших классов. Зрители не могли войти в помещение, так как один из служащих школы повесил плакат «Школа не сдается» и не впускал их.

Собравшихся охватило возмущение. Они кричали, что школа построена на общественные средства и все имеют право ею пользоваться. Как можно предоставлять школу для представлений стриптиза и не разрешать спектакли настоящего народного театра? Негодующие зрители оттеснили служащего школы и заполнили зал. Под шумные приветствия в помещение прошли и артисты.

В это время поступило сообщение, что от вокзала к школе направилась вооруженная полиция. Но это не испугало ни актеров, ни зрителей, и спектакль начался. Шла пьеса «Сюнкан»; Канъэмон выступал в главной роли.

Когда полиция подъехала, в зале началось волнение, но Канъэмон со сцены призвал всех сохранять спокойствие. И спектакль был сыгран до конца. Аплодисменты зрителей на этот раз были особенно горячими. Полиция ждала. Чтобы не дать в обиду актеров, зрители не расходились: они ждали, пока актеры переоденутся, упакуют свои вещи. Помещение покинули все вместе. Это была на редкость яркая демонстрация народной любви и благодарности.

На следующее утро на пути к вокзалу актеров догнала полицейская машина. Один из членов труппы был схвачен; когда другие попытались протестовать против незаконного ареста, забрали еще двоих.

Через несколько дней распространилась весть, что выписан ордер на арест Канъэмона за события в Акахиро.

Канъэмон не считал себя виновным и потому решил выступать в следующем спектакле, несмотря на угрозы.

На спектакль в Народный дом вместе со зрителями прошло много полицейских в форме и в штатском. Канъэмон готовился к выходу на сцену в маленькой кладовке, где его никто не мог найти. Когда же он в нужный момент появился на сцене, он был встречен такой бурей оваций, какой не видывал за все сорок семь лет своей сценической деятельности.

После спектакля зрители устроили демонстрацию перед зданием полицейского управления. Они требовали ликвидировать ордер на арест Канъэмона, освободить арестованных актеров, не чинить препятствий деятельности театра.

В течение нескольких последующих дней Канъэмон скрывался в театре, но во время спектакля неизменно появлялся на сцене. Он использовал все закоулки театральных зданий, грим, парики. Кроме того, ему очень помогали широкая поддержка зрителей и негибкая верность коллектива. Несмотря на все ухищрения полиции, он оставался неуловимым. И мудрый старец Сюнкан снова и снова появлялся на сцене. После спектакля он успевал приветствовать зрителей и сказать несколько слов о попираемой национальной культуре и о похищенной свободе народа, за которую надо бороться.

Полиция вымещала досаду на зрителях. Около сорока человек было арестовано, многие получили ранения во время уличных стычек демонстрантов с полицией.

Когда же, наконец, потерявшие терпение полицейские в день последнего представления схватили Сюнкана прямо на сцене во время действия, оказалось, что в этот день выступал дублер. Полиции так и не удалось арестовать Канъэмона.

Весть о незаконном полицейском преследовании театра «Дзэнсиндза» разнеслась по всей Японии. От различных профсоюзов, творческих и культурных организаций стали поступать возмущенные протесты. Канъэмон Накамура стал настоящим героем не только для горняков Хоккайдо, но и для трудящихся других районов страны. Правда, после этих событий ему пришлось на некоторое время уехать из Японии; арестованные члены коллектива «Дзэнсиндза» были приговорены к штрафам.

* * *

Посвятив себя благородной цели служения народу, театр «Дзэнсиндза» неустанно ищет пути к созданию нового, подлинного народ-

ного театрального искусства. Бережно храня традиции японского национального театра, актеры «Дзэнсиндза» делают все, чтобы приблизить свое искусство к народу. Они адаптируют сложный для понимания широкой аудитории язык классических пьес, по-новому осмысливают героинку старых исторических хроник.

Интересно проследить на конкретных примерах, что же нового вносит театр «Дзэнсиндза» в постановку пьес из репертуара Кабуки, по какой линии идет адаптация этих пьес.

Некоторые изменения в тексте пьесы и в исполнении отдельных ролей, вносимые по желанию ведущих актеров, администрации театра или в соответствии с требованиями времени, не являются редкостью и для Кабуки.

На первый взгляд, жесткий регламент традиций в театре Кабуки позволяет все же известные отклонения от установившихся канонических правил. В книге Канъэмона Накамура «Энгирон» («Об актерском мастерстве») приводятся примеры различных вариантов реплик, которые допускаются в театре Кабуки. Иногда эти варианты не изменяют смысла реплики, но позволяют актеру по-своему передать характер речи и настроения героя. Иногда изменение реплик имеет и более существенное значение. Так, в пьесе Идзумо Такэда «Тэракоя» («Школа») приняты различные варианты реплик наставника сельской школы Гэндзо.

В действительности Гэндзо был вассалом и учеником знатного аристократа и ученого Митидзанэ Сугавара, ставшего жертвой интриг дома Фудзивара. Вынужденный ради спасения сына своего господина пойти на убийство ни в чем не повинного воспитанника школы, он говорит: «Да, нелегка служба вассала» («Сэмадзики моно ва миядзукаи дзя на»), выражая тем самым человеческую усталость и удрученность. Другой вариант этой реплики Гэндзо: «Что ж, это служба вассала» («О-миядзукаи коко дзя вай»). В этой формулировке звучит мужественное сознание долга. Поскольку в Кабуки нет режиссеров, характер отклонения зависит от того, как понимает замысел пьесы и характер героя ведущий актер.

Театр «Дзэнсиндза» идет значительно дальше в этом направлении, — стремится дать новое, свое толкование всей пьесе, изменяя в соответствии с ним звучание всех или основных ролей, расставляя новые акценты в исполнении. Эта тенденция особенно заметна в послевоенном репертуаре театра, в таких пьесах, как «Наруками», «Танэмаки самбасо», «Сакура Согоро», «Кандзинтё», «Тайра-но Масакадо» и др. Все эти постановки отражают активное стремление театра к сохранению национальной культуры и критическому освоению классики. Основная задача «Дзэнсиндза» — добиться, чтобы ис-



Рис. 17. Тёджуро Каварадзакки в спектакле «Наруками»

искусство Кабуки, оставаясь самим собой, было живым, современным искусством.

Если внимательно присмотреться к спектаклям из серии «восемнадцать шедевров Кабуки», таким, как «Наруками» или «Кандзинтё», в постановке коллектива «Дзэнсиндза», то в них заметно стремление оживить атмосферу непринужденности и вернуться к народности, которая была характерна для Кабуки на ранних этапах его развития.

Интересно сравнить спектакль «Наруками» в постановке театра «Дзэнсиндза» и обычной труппы Кабуки, возглавляемой Энноскэ Итикава. Сюжет пьесы известен: отшельник Наруками силой своих заклинаний заключил духа дождя в каменный грот высоко в горах. Поля страны страдают от засухи, народ бедствует. Красавица Таэмахимэ отправляется в горы, обольщает Наруками, хитростью выведывает у него тайну заклятия и освобождает дождь.

Спектакль труппы Энноскэ, если можно так выразиться, условно натуралистичен: с одной стороны, традиционная условность оформления спектакля и строгое соблюдение системы канонических жестов, что приводит к известной скованности главных героев, с другой — явная натуралистичность отдельных сцен, например, сцены обольщения.

Спектакль в театре «Дзэнсиндза» более человечен и реалистичен. Герои держатся непринужденно. В Наруками у Тёдзюро нет демонической напряженности Энноскэ, а в Таэмахимэ у Кунитаро — церемонной скованности Утаэмона. Их образы более жизненны, человечны. А сцена обольщения поставлена с большим тактом и без навязчивой мрачной многозначительности.

Большую реалистичность постарались придать в театре «Дзэнсиндза» и оформлению спектакля, заменив условное изображение водопада, выдержанное в стиле традиционной живописи, реалистическим и использовав подсвечивание. Добавлено в спектакле звуковое и световое оформление, имитирующие грозу.

Лучше ли это? Пожалуй, нет. Ведь все равно сюжет сказочный, и некоторая традиционная условность, от которой, кстати, не полностью отказался и театр «Дзэнсиндза», в этом спектакле оправдана. А предгрозовое напряжение и грозу отлично передают очень выразительное театральное смятение Таэмахимэ, своеобразный порывистый и стремительный танец в исполнении Утаэмона и традиционное музыкальное сопровождение.

Интересно остановиться и на некоторых изменениях, которые внесены «Дзэнсиндза» в текст пьесы «Наруками».

Спектакль начинается разговором двух монахов. Обычно в Ка-



Рис. 18. Кунитаро Каварадзакки в спектакле «Наруками»

буки один спрашивает другого: «Ты слышал, о чем теперь молится святой учитель Наруками?» («Си-но бо Наруками сёнин-но кондо-но гёхо-но вакэ и киика ка»). В театре «Дзэнсиндза» в этом месте монах говорит: «Ты слышал? Говорят, что все люди — а уж о крестьянах и говорить нечего — ужасно недовольны тем, о чем молится теперь святой учитель Наруками» («Си-но бо Наруками сёнин-но кондо-но гёхо о хякусё о хадзимэ то ситэ сяба-но нингэндомо га хидоку урандэ иру то юханаси о киика ка тою но да»). Эта фраза сразу представляет Наруками как силу, враждебную народу, причиняющую ему страдания и лишённую доверия простых людей.

Кроме того, обычно в Кабуки Таэмахимэ — придворная дама, которая отправляется к отшельнику Наруками по повелению императора, а в «Дзэнсиндза» к Наруками под видом придворной красавицы является деревенская женщина, полная решимости любой ценой спасти народ от бедствия, вызванного колдовскими чарами злобного монаха.

Таких отклонений в спектакле немало, и они придают этому старому классическому спектаклю новое, острое, социальное звучание.

В исторических спектаклях, таких, как «Сакура Согоро» или «Тайра-но Масакадо», театр стремился по-новому представить события, послужившие материалом для этих пьес, переосмыслив их с народных позиций. Так, совершенно новую окраску приобретает образ Масакадо в спектакле «Дзэнсиндза». В официальной истории Масакадо рассматривается как бунтовщик, восставший против центрального феодального правительства по личным мотивам. В спектакле театра «Дзэнсиндза» Масакадо — народный герой, восставший против несправедливости властей, борющийся за интересы простых людей и пользующийся любовью и поддержкой крестьянских масс. И хотя пьеса оканчивается гибелью Масакадо и его сторонников в неравном бою, спектакль окрашен в светлые, оптимистические тона. В нем звучит уверенность в неизбежности победы народа, победы добра и справедливости.

Тёдзуро Каварадзакэ, исполняющий роль Масакадо, создает живой, яркий, удивительно человеческий образ народного героя, полный редкого обаяния и веселой отваги. Традиционная техника Кабуки, которой он при этом пользуется, делает образ особенно убедительным и близким сердцам массового японского зрителя.

Есть еще одна особенность театра «Дзэнсиндза» по сравнению с другими труппами Кабуки — в «Дзэнсиндза» стержнем спектакля считается не главная роль, а главная тема пьесы. Отсюда внимание к проблеме ансамбля, которая в других труппах Кабуки обычно не ставится.



Рис. 19. Заключительная сцена из спектакля «Наруками».
Тёдзюро Каварадзакки в роли Наруками

Очень хорошей школой в этом отношении послужила для коллектива театра основанная на системе Станиславского работа под руководством крупнейшего прогрессивного режиссера Ёси Хидзиката, который с 1949 по 1959 г. поставил в театре более десяти спектаклей. Среди них пьесы Шекспира и Мольера, «Бидзё Кантэмэ» («Красавица Кантэмэ», 1952) Судзуки Масао, «Фукудзава Юкити» (1953) и «Сакамото Рюма» (1954) Сэйка Маяма, «Нидзюни-я мати» («Праздник двадцать второй ночи», 1956) и «Саннэн-нэтаро» («Нэтаро-лежебока», 1957) Дзюндзи Киносита, «Ходзёдзи моногатари» («Сказание о храме Ходзёдзи», 1958) Дзюньитиро Танидзаки и др.

Серьезное изучение и творческое применение системы Станиславского в послевоенные годы стало одним из важнейших факторов деятельности театра. Неизменным руководителем и консультантом актеров «Дзэнсиндза» в этом вопросе был Ёси Хидзиката. Его смерть (июнь 1959 г.) прервала это плодотворное творческое содружество.

Соединение условной исполнительской техники Кабуки с реалистическими, основанными на системе Станиславского приемами игры давало иногда поразительные результаты. Таково было исполнение Кунитаро Каварадзакки главной женской роли в пьесе «Бидзё Кантэмэ», написанной Масао Судзуки по мотивам народной легенды островов Амами, отторгнутых от Японии в 1952 г. по Сан-Францисскому мирному договору. Трогательная история любви крестьянской девушки Кантэмэ, с предельной простотой и выразительностью воссозданная Кунитаро, пользовалась большим успехом у зрителей. Выбор театром этой пьесы объясняется тем, что она была созвучна с развернувшимся в это время широким движением за воссоединение островов Амами с Японией. И потому спектакль приобрел общественную значимость.

Очень важной стороной деятельности театра «Дзэнсиндза» является его работа в кино. Началась она в 1933 г. с создания немого фильма «Дансити сигурэ» («Невзгоды Дансити», сценарий Син Хасэгава, режиссер Эйити Коиси).

Регулярной работа в кино стала для актеров «Дзэнсиндза» после заключения в 1935 г. соглашения с кинокомпанией «Никкацу» о производстве четырех звуковых фильмов в год. Театр охотно принимал участие в создании кинофильмов, так как это помогало ему искать пути создания новых театральных форм. Кроме того, кино — прекрасное средство для установления контакта с самым широким зрителем по всей стране. Вдобавок работа в кино давала возможность создать экономическую базу для жизни и деятельности коллектива.

Первой совместной с «Никкацу» работой был фильм «Симидзу-но Дзиротё» («Дзиротё из Симидзу», сценарий Коё Такигава, режиссер

Томиясу Икэда). Фильм был закончен в июле 1935 г., а в августе по нему коллективом «Дзэнсиндза» в Токио, а потом в Осака и других городах был поставлен спектакль. Однако ни фильм, ни спектакль особого успеха не имели.

Следующий фильм оказался более удачным. Это был «Мати-но ирэдзумимоно» («Татуировщик с улицы», сценарий Син Хасэгава, режиссер Садао Яманака). В этом фильме в отличие от обычных японских исторических фильмов необыкновенно тепло и сердечно показана жизнь простых людей города. Он был признан лучшим историческим фильмом 1935 г. Эта работа положила начало творческому содружеству коллектива театра с режиссером Яманака. По фильму был сделан спектакль, вошедший в репертуар театра.

В 1936 г. было выпущено еще два фильма по соглашению с «Никкацу»: «Котияма Сосюн» (сценарий Кимпати Кадзивара, режиссер Садао Яманака) и «Мататаби сэнъития» («Тысяча и одна ночь игрока», сценарий Синтаро Мицумура, режиссер Хироси Инагаки).

После выпуска четырех фильмов по договору с «Никкацу» театр заключил аналогичное соглашение с кинокомпанией «Р. С. Л.» сроком на два года. Первый фильм по этому соглашению был выпущен в декабре 1936 г. Это был исторический фильм «Сэнкоку гунтодэн» («Разбойники лихолетья»), поставленный Садао Яманака по сценарию Дзюро Миёси. Этот фильм отличался высоким мастерством актеров, прошедших школу Кабуки, и великолепным актерским ансамблем, что было редкостью для японского кино, где преобладала система звезд. Этот фильм получил очень высокую оценку и в Японии, и за рубежом (после войны он был вывезен во Францию).

Следующим фильмом, созданным в содружестве с этим же режиссером, был вышедший в июле 1937 г. «Ниндзё камифусэн» («Бумажные шары и человеческие чувства») по сценарию Синтаро Мицумура. Прекрасная игра актеров, правдивое, без какого-либо приукрашивания изображение жизни простых людей города принесли фильму успех. Он вошел в число десяти лучших фильмов 1937 г.

К сожалению, этот фильм был последней работой Яманака. В сентябре следующего года талантливый режиссер был убит на фронте.

Еще одним достижением коллектива театра «Дзэнсиндза» был поставленный по роману Мори Огай исторический фильм «Абэ итидзоку» («Семья Абэ», сценарий Хисатора Кумагая и Нобуо Адати, режиссер Хисатора Кумагая). Этот выдающийся фильм привлек внимание широкой публики и был включен в число десяти лучших фильмов 1938 г.

Как уже отмечалось выше, в предвоенные и военные годы дозволенной миссией театра в Японии стало создание спектаклей, проник-

нутых воинственным духом. Та же тенденция наблюдалась и в кино. Кинопромышленность взяла курс на создание исторических фильмов, воспевающих воинскую доблесть японских самураев, или откровенно пропагандистских милитаристских фильмов. На театры и деятелей кино, пытавшихся сопротивляться этой тенденции, обрушивались репрессии.

В сотрудничестве с кинокомпанией «Тохо» (так стала называться после преобразования компания «Р. С. Л.») и с некоторыми другими в эти годы театр «Дзэнсиндза» поставил несколько фильмов, в известной мере отражающих официальную тенденцию: «Соно дзэнъя» («Последняя ночь», сценарий Кимпати Кадзивара, режиссер То Хагихара, 1939), «Охината-мура» («Деревня Охината», сценарий Дэн Вада, режиссер Сиро Тоёда, 1940) и др. Однако, стремясь по возможности уклониться от официального направления, театр часто обращался к классике. Примерно с 1942 г. коллектив «Дзэнсиндза» прекратил работу в кино, сосредоточив все внимание на сценической деятельности.

После войны театр возобновил свою деятельность в кино. Подвергнув критике и осудив свои действия в предвоенные и военные годы, актеры театра встали на новый путь, отдав свои силы так называемому независимому кино. Это новое явление в послевоенной японской кинематографии, возникшее как протест против наступления реакции в крупных кинокомпаниях. Уволенные из этих компаний во время «чистки красных» прогрессивные работники кино создавали небольшие независимые творческие объединения, которые при поддержке широкой демократической общественности создавали прекрасные фильмы, отражающие думы и чаяния простых японцев.

Первым таким фильмом был выпущенный в 1951 г. «Доккои икитэ иру» («А все-таки мы живем», сценарий Удзихиса Иваса, Кэндзо Хирата и Тадаси Имаи, режиссер Тадаси Имаи). Создавали его коллектив театра «Дзэнсиндза» и объединение «Синсэй эйга». Кроме того, самую широкую и разнообразную помощь оказывали объединение «Хокусэй эйга», профсоюз работников кино и театра Японии, Всеяпонское объединение кинокружков, Отечественный фронт японской молодежи, Всеяпонский профсоюз металлистов и другие общественные организации. Широкая кампания по сбору средств на создание этого фильма была проведена среди рабочих, интеллигенции и студентов.

Этот фильм, без романтических прикрас рисующий жестокую правду жизни японских безработных, явился для театра большим шагом вперед по пути подлинного реализма, наметившегося еще в фильме «Ниндзё камифусэн». О постановке фильма «Доккои икитэ»

иру» журнал «Дзэнъэй» писал: «Фильм в настоящее время снимается силами „Дзэнсиндза“, „Синсэй эйга“ и других объединений. Он создается полностью на средства масс, совершенно независимо от кинокапитала. Постановка этого фильма имеет чрезвычайно важное значение, так как показывает, что народные массы дают отпор своим и чужим правящим властям, стремящимся при помощи кино насадить колониальную идеологию»³³.

Фильм был восторженно встречен трудящимися Японии. За постановку его Японский комитет защиты мира присудил Тадаси Имаи национальную «Премию мира».

В январе 1952 г. вышел фильм «Хаконэ фууироку» («Буря в горах Хаконэ») по роману Тэру Такакура «Хаконэ ёсуй» («Канал Хаконэ»), режиссера Сацуо Ямамото. Этот фильм, как и предыдущий, создавался коллективом театра в содружестве с объединением «Синсэй эйга» и, так же как и предыдущий, получил широкую поддержку со стороны народных масс и демократических организаций.

Этот исторический фильм, посвященный жизни и борьбе японских крестьян, прозвучал очень современно, поскольку борьба за землю, воду и рис не утратила остроты в современной Японии, и нашел горячий отклик в сердце трудового народа.

В 1955 г. в кинокомпании «Тоэй» был снят фильм «Бидзё то карю» («Красавица и дух дождя») по спектаклю «Наруками», вошедший в число лучших десяти фильмов года³⁴. В создании фильма принимали участие известный прогрессивный сценарист и режиссер Канэто Синдо и режиссер Косабуро Ёсимура.

После 1956 г. значительных фильмов коллектив театра не создавал. Отдельные актеры театра снимались в фильмах, выпускавшихся различными творческими объединениями.

Активную роль в создании кинофильмов играет детская группа театра. В 1954—1956 гг. с участием детей было создано более десяти фильмов, в том числе такие интересные работы прогрессивных мастеров, как «Хиросима» (режиссер Хидзо Сэкигава), «Каникосэн» («Краболов», режиссер Со Ямамура), «Нигориэ» («Мутные воды», режиссер Тадаси Имаи), «Кити-но ко» («Дети с базы», режиссер Фумио Камэи), «Сюкудзу» («Миниатюра», режиссер Синдо Канэто), «Сайпан-но оннатати» («Женщины острова Сайпан», режиссер Киёси Кусуда) и др.³⁵.

В 1964 г. после продолжительного перерыва в кино снова выступил Канъэмон Накамура. Он снялся в фильме «Кайдан» («Рассказы

³³ «Дзэнъэй», 1952, № 59, стр. 43.

³⁴ См. «Гэкан дзэнсиндза», январь 1957.

³⁵ «Дзэнсиндза гурафу», стр. 33, 34.

о привидениях», режиссер Масакиси Кобаяси) по роману Якубо Кондзуми (псевдоним Ляфкадио Хёрна).

Кроме напряженной творческой работы, театр «Дзэнсиндза» ведет значительную общественную деятельность. В 1952 г. Канъэмон Накамура был одним из членов японской делегации на конференции сторонников мира стран Азии и Тихого океана. От имени японского народа он выступал с призывом бороться за мир — первейшую и важнейшую предпосылку развития национального искусства.

Коллектив театра ведет также просветительскую работу в массах. В 1963 г. в театре учрежден специальный лекторий по искусству Кабуки. Для широкого зрителя устраивают представления Кабуки, перед началом которых кто-нибудь из актеров читает популярную лекцию о Кабуки, сопровождаемую иллюстрациями — раскрытием «секретов» сценического искусства Кабуки. Такие представления пользуются большим успехом у зрителей, особенно у молодежи.

Творческие успехи театра «Дзэнсиндза» получают признание театральной общественности Японии. Коллектив театра и отдельные его члены неоднократно удостоивались премий различных общественных организаций. Так, в 1948 г. за ценный вклад в театральную деятельность и культурное движение страны театр получил культурную премию газеты «Асахи». В 1956 г. за спектакли «Охамаготэн Цунатомикё» («Цунатомикё из Охамаготэн») Сэйка Маяма и «Сюнкан» театр получил театральную премию «Тэаторон» Ассоциации театральных корреспондентов Токио. Эта премия была учреждена в 1955 г. Она ежегодно присуждается четырем коллективам или исполнителям, выступающим в любом жанре театрального искусства, за лучшие работы года.

В 1962 г. театр «Дзэнсиндза» был удостоен этой награды еще раз за спектакли «Цюй Юань» Го Мо-жо, «Хидари-но удэ» («Левая рука») Киёхару Мацумото и др. В 1964 г. театр снова получил эту премию. На этот раз за спектакль «Абэ итидзоку» («Семья Абэ»).

Так живет и творит коллектив театра «Дзэнсиндза». Его история — одна из ярких страниц истории японского театра. Выбранный им путь — один из путей развития прогрессивного театрального искусства Японии, путь сложный, интересный, многообещающий. И, как говорится в уже цитированном нами письме Московского Художественного театра: «Мы надеемся, что плодотворная работа театра „Дзэнсиндза“ по строительству нового освобожденного искусства японского народа и впредь будет служить делу демократии и мира во всем мире»³⁶.

³⁶ Там же, стр. 54.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
<i>Н. И. Конрад.</i> О театральном искусстве Японии VII—VIII вв.	7
Гигаку	8
Бугаку	21
<i>А. Е. Глускина.</i> Об истоках театра Но	34
<i>В. Н. Маркова.</i> Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве	66
<i>Н. А. Иофан.</i> Заметки о музыке и хореографии сёсагото в театре Кауки . .	84
<i>Н. И. Чегодарь.</i> Пьесы Дзюндзи Киносита на темы народных сказаний .	95
<i>Л. Д. Гришелева.</i> «Дзэнсиндза»	123

ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ ЯПОНИИ

(Сборник статей)

*Утверждено к печати
Ученым советом Института народов Азии
Академии наук СССР*

*

Редактор *Н. Н. Тихонравова*
Художник *С. И. Потабенко*
Художественный редактор *И. Р. Бескин*
Технический редактор *Э. Ш. Язловская*
Корректоры *В. С. Имнадзе,*
Е. Я. Розова и М. Э. Шафранская

*

Сдано в набор 29/IX 1965 г.
Подписано к печати 20/XII 1965 г.
А-14765 Формат 70×90^{1/16}
Печ. л. 10,25 Усл. печ. л. 11,99
Уч.-изд. л. 9,63 Тираж 1800 экз.
Изд. № 1520 З.к. 1538
Индекс $\frac{8-1-4}{1165-65}$ Цена 66 коп.

*

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва, Центр, Армянский пер., 2
3-я типография издательства «Наука»
Москва К-45, Б. Кисельный пер., 4

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
80	7 св.	гонятся	гоняется
92	10 св.	Утаэмон У Накамура	Утаэмон V Накамура