

С. Образцов

Театр китайского народа

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Судьба подарила мне шестьдесят драгоценных дней. Вместе с группой советских артистов я объехал шестнадцать городов Китая. Около десяти тысяч километров пролетели мы на самолетах, да, вероятно, столько же проехали на поездах. Были периоды, когда каждые три-четыре дня мы оказывались в новом городе, меняя осень на зиму и зиму на лето, то потирая щеки от колючего мороза в Пекине, то купаясь под теплым солнцем в открытом бассейне Кантона, то кутаясь в шубы на берегах заколеченной Сунгари.

И когда дальневосточный экспресс стал решительно и самоотверженно пересчитывать шпалы, идущие к Москве, я уселся за маленький дрожащий столик и, разложив по всему купе свои записки, начал писать ту самую книгу, которую только сейчас, то есть больше чем через три года, заканчиваю. Это книга о традиционном театре Китая.

Я очень хорошо понимаю, что у меня нет никакого права ни на исчерпывающий анализ этого театра, ни на полное описание его видов и форм. Для этого ни знаний моих, ни моих личных наблюдений далеко недостаточно. Ведь основной моей обязанностью в Китае были концертные выступления. На изучение китайского театра я мог использовать только то небольшое количество времени, которое у меня оставалось, а при ежедневных концертах, да еще и при переездах или перелетах чуть ли не каждые три дня, более или менее свободных часов было очень мало.

Но почему же в таком случае я все-таки решаюсь не только рассказать о китайском театре, но и в какой-то степени подытожить все мною виденное?

Делаю я это вполне сознательно и, как мне кажется, даже обязан это сделать.

Увлечение «китайским стилем», отразив-

Главы из книги, готовящейся к печати в издательстве «Искусство».

шееся в восемнадцатом и девятнадцатом веке в архитектуре некоторых европейских особняков или парковых павильонов, в мебелировке магазинов, дворцовых комнат или даже частных квартир, создало у многих и многих людей представление о китайском искусстве, как о чем-то чрезвычайно вычурном, завитушечном, предельно и безудержно разукрашенном, оторванном от каких бы то ни было жизненных изобразительных моментов.

В театральных постановках, и особенно в стилизованных балетах, эстрадных танцах или цирковых номерах, возникли бессмысленные, ни в каком китайском театре не встречающиеся качания головой под так называемых «китайских болванчиков» и обязательно вытнутые вверх указательные «пальчики».

Но даже и то, что преподносили европейскому читателю более или менее серьезные и эрудированные исследователи и очевидцы, как правило, не столько создавало, сколько искажало представление о китайском театре.

Писалось об «истинной театральнойности», о «театральном иероглифе», о «мистической символической» и бог знает о чем еще, приводившем в восторг читателей, ищущих «экзотики».

Вот почему всякий, кто может на основании своих личных впечатлений рассказать о китайском искусстве и театре все, что только он знает, принесет пользу, так как хотя бы частично разрушит ложное представление о нем и в какой-то степени поможет созданию представления верного.

Конечно, для этого он должен не фантазировать, а писать то, что видел своими глазами или слышал из первых уст, причем по возможности из уст китайских.

Естественно, что ограничиться только описанием виденного и констатацией услышанного я не могу. Просто не сумею этого сделать. Глаз человеческий — не объектив фотоаппарата, ухо — не микрофон, а голос — не механический громкоговоритель.

Без понимания, без осмысливания хотя бы для себя самого, ни описать того, что увидел и услышал, ни рассказать об этом невозможно.

Следовательно, неизбежно мне придется делать и какие-то выводы, и обобщения, и сопоставления. Некоторые могут оказаться и неточными, а может быть даже и неверными, так как путь моих наблюдений был не столько короток, сколько прерывен.

Я очень хорошо понимаю, что цепочка впечатлений во многих местах порвана, и что из нее, вероятно, выпало много очень важных и нужных звеньев. Это заставляет меня быть осторожным в категоричности утверждений и лишает возможности претендовать хоть на какую бы то ни было их полноту.

Но первое, что я обязан, как мне кажется, сделать, это соединить звенья различных впечатлений, на первый взгляд как бы и не соединяющихся. Это необходимо, прежде всего, потому, что нельзя говорить не только о традициях пекинского театра, не имея хотя бы приблизительного представления о театрах различных провинций, но и обо всем театральном искусстве Китая без представления о том отношении к искусству, которое живет в китайском народе.

Театральный язык — это тот язык, на котором те, кто находится на сцене, говорят с теми, кто сидит в зрительном зале. Зритель ничего не поймет, если он не знает этого языка.

Но зритель в равной степени может понимать или не понимать и то, что он слышит, и то, что он видит, поэтому, говоря о театральном языке, я подразумеваю под ним всю сумму театрального воздействия: и слово, и музыку, и физическое поведение актеров, то есть и слуховое и зрительное воздействие, в итоге своем дающее воздействие эмоциональное.

Всякий спектакль в самом факте восприятия его зрителями неизбежно корректируется зрительской оценкой.

Всякая национальная форма театра, по существу, создается не актерами, не режиссерами и не драматургами, а прежде всего зрителями, то есть самим народом. Так же как в языке всякого народа словарный фонд создается и накапливается путем естественного отбора и отсева, так и национальная народная форма театра, фонд его выразительных средств, его театральный язык создаются и накапливаются многовековым отбором того, что в наибольшей степени воспринималось зрителем, и отсевом того, что им не воспринималось.

Отбирается же или отсеивается все то, что совпадает или не совпадает с характером образного мышления и видения, присутствующего данному народу.

Вот почему в самой жизни китайского народа, в форме восприятия им окружающего мира, в отношении его к этому окружающему, в образном обобщении воспринятого я часто обнаруживал то, что так или иначе объясняло мне форму и традицию китайского театра.

В этом журнале печатаются только отдельные главы из готовящейся к печати книги. Некоторые из этих глав сокращены. Совсем опущены главы, посвященные народным песням, народным играм и зрелищам, особенностям актерского мастерства, внешнему оформлению спектаклей — костюмам, гримам, реквизиту, теневому и кукольному театру, занимающим очень большое место в театральном искусстве Китая, и, наконец, глава (над нею я еще работаю), рассказывающая о тех процессах, которые происходят внутри традиционного театра в настоящее время.

Общественная значимость китайского театра и степень его народности так огромны, что это трудно себе представить, не побывав в этой великой стране, и так как публикуемые главы, как я уже говорил, и сокращены, и неполны, то я очень прошу не судить по ним о всей моей работе в целом.

Одновременно я обращаюсь к читателям и с другой просьбой. Если кто-либо из вас обнаружит ошибки или хотя бы маленькие неточности, напишите мне, пожалуйста, об этом, чтобы, пока не поздно, я смог внести исправления в будущую книгу.

ВЗАИМЫ У ПРИРОДЫ

Уже в самом конце нашего путешествия по Китаю я, составив себе краткий конспект всего того, что увидел и узнал о китайском традиционном театре, попросил китайских товарищей проверить меня и объяснить мне то, что я недопонял или понял неверно. Как всегда, к моей просьбе отнеслись с предельным вниманием, и проверить приобретенные мною знания и впечатления собрались не только режиссеры, но и драматурги, художники, актеры.

В назначенный час за мной зашли, но сказали, что разговор наш будет не в гостинице, а где-то в другом месте.

Посадили меня в машину и отвезли в небольшой многосотлетний дворцовый павильон, стоящий в парке.

Была зима. Мои любезные хозяева сказали мне: «Простите, что здесь холодно, но нам казалось, что вам будет приятно говорить об искусстве в таком красивом месте».

И действительно, в широких оконных рамках заснеженный гористый парк с молчаливыми соснами, безлюдными шатровыми беседками и потемневшими от времени темнокрасными колоннами дворцовых построек был удивительно красив.

Мне кажется, что китайцам свойственно творческое ощущение природы, что созерцание ее — их органичная, глубоко поэтическая потребность.

КАРЛИКОВЫЕ ГИГАНТЫ

Во многих городах Китая мы видели растущие в маленьких горшочках карликовые сосны, дубы, бамбуки, клены.

Каждое деревцо не больше сорока-пятидесяти сантиметров, а в то же время каждому двадцать, тридцать, сорок и больше лет от роду.

На такое деревцо смотришь, как на картину или скульптуру, потому что перед тобой живое изображение могучего дуба с мощным корявым стволом в три обхвата, хотя ствол этот можно фактически обхватить двумя пальцами; с многолистной кроной, хотя каждый листик меньше сантиметра.

Да это и есть произведение искусства, созданное многолетним трудом китайского садовника, сумевшего особым режимом изменить процесс развития каждого деревца.

Но, может быть, я ошибаюсь? Может быть, удивившись неожиданному размеру взрослого дуба, я преувеличиваю, говоря, что он выглядит произведением искусства? Может быть, для китайцев горшок с этим дубком значит не больше, чем горшок с геранью на окошке европейца? Может быть, сами они вовсе не считают, что дуб этот что-то изображает?

Нет, я не ошибаюсь, и доказательством этому служит то, что около многих таких деревцев очень часто стоит маленький, сделанный из палочек или обожженной глины крестьянский домик, а рядом восковая, фарфоровая или глиняная фигурка человека в широкополой шляпе. На ветке дуба деревянная или сделанная из слоновой кости, совсем уже малюсенькая птица.

Крохотный дуб в сравнении с домиком, человеком или птицей вырастает в масштабе. Это уже не просто дуб. Это дуб-гигант. Ему несколько сот лет.

ПЕРЕДЕЛАННЫЙ КАРАСЬ

В парках Пекина, Шанхая, Чэнду, Кантона и многих других городов стоят большие глиняные или фарфоровые чаши. Не одна, и не две, а ряды чаш. В каждой чаше золотые рыбки. Как бы мне хотелось, чтобы московские любители аквариумов, и взрослые, и дети, посетители зоомагазинов на Кузнецком Мосту и на Арбате увидели этих рыбок!

Когда мы осматривали пекинский Зимний дворец, было уже очень холодно. На каменных плитах широких дворов лежал тонкий слой снега. На том месте, где обычно стоят чаши с рыбами, их не оказалось.

Переводчики, увидев на моем лице огорчение, повели нас куда-то на задний двор. Чаши стояли перед сараем и были покрыты металлическими сетками и деревянными крышками. Дело было под вечер, в темной воде рыбы еле-еле поблескивали своей разноцветной чешуей. Пришел высокий старик-рыбовод, стал по очереди снимать крышки, плоским сачком зачерпывать больших пятнадцати-двадцатилетних пузатых рыб, поднимая их на поверхность, и называть удивительными именами: «Лягушечья голова», «Жемчужинка», «Фиоле-

товая шапочка», «Пятицветик», «Драконья спинка», «Небоглазка», «Львиная грива»...

Мне трудно подобрать какое-нибудь сравнение, чтобы нагляднее объяснить, как выглядело то, что возникало перед нашими глазами. Пожалуй, больше всего это было похоже на инкрустацию из драгоценных камней или на фантастические вышивки разноцветными блестящими шелками. Еще это было похоже на тропических бабочек.

Золотые, белые, черные, красно-белые и черно-золотые, с хвостами, как ленты, и с хвостами, как перья, с глазами, как подзорные трубы или как круглые шары; гладкие или покрытые выпуклыми чешуйками, каждая из которых блестит, как рубин, янтарь, перламутр или жемчуг.

Конечно, это тоже не просто рыбы, а произведения искусства тех мастеров природы, которые из простого карася сумели вывести нечто удивительное по красоте и разнообразию форм.

Но, может быть, это только своеобразный парковый «аттракцион», и не больше?

Нет, рыбки живут и в домах, а в традиционный праздник весны, среди других народных обычаев проведения этого праздника существует и традиция дарить этих рыбок детям. В маленьких, круглых, как колбы, стеклянных банках носят по улицам продавцы рыбок свой живой товар, похожий на яркие плавающие цветы.

ВЕСНА И ЦИКАДЫ

В одном из уголков парка Чэнду, в длинной деревянной галерее-беседке, двумя рядами висели клетки с птицами. Вьюрки, зяблики, сойки, красноносые дрозды, золотые канарейки, рисовки, синицы, попугаи и много, много других, названий которых я не знаю.

Но больше всего меня поразило то, что это оказалась не выставка птиц, а выставка клеток. Тут были клетки всяких форм: и круглые, и квадратные, многогранные, резные, инкрустированные, костяные. Само стремление сделать клетку как можно красивее говорит о любви китайцев к комнатным птицам. И любовь эта какая-то особенная, творческая.

На птичьем рынке в Пекине я обнаружил, что многие птицы продавались вовсе без клеток. Ходит продавец по базару, держит в руках палочку. На ней сидит вьюрок, клест, скворец или синица. Длинной ниточкой птица привязана к палочке за лапку. Улететь не стремится. Продавец берет рисинку и подкидывает в воздух. Птица вспархивает, хватая на лету рисинку и быстро усаживается на палочку. Ниточка, оказывается, нужна только для некоторой гарантии. Дома она будет отвязана. Рисинку тогда можно будет кидать хоть до потолка. Птица ее поймает.

Да и не только птиц держат китайцы в своих домах. Летом в маленьких клеточках вы можете увидеть сверчков или цикад. Даже в кабине шофера вы обнаружите клеточку, в которой звенит большая зеленая цикада.

Когда в вашей комнате поет щегол, возникает образ весеннего леса. Пусть в окне видны крыши городских домов и серое зимнее небо. Тем прекраснее и удивительнее пение щегла.

Когда в душной шоферской кабине звучит песня цикады, возникает образ зеленых полей и лугов, прохладной речки.

Звон цикады, как и пение птицы в клетке под потолком,— это кусочек природы, взятой взаймы. Нуждаются в таком займе только те, кому ощущения живой природы внутренне необходимы, и кому органически свойственно воспроизводить ее образ по отдельным ее проявлениям.

В природе весна рождает звонкую песню цикады. В образном ощущении человека песня цикады создает весну.

Древние поэты Китая, рисуя орнамент иероглифов, много раз заставляли цикаду звенеть на тоненьком кончике их кисти.

Китаец — водитель грузовика, вовсе не думая о поэтической преемственности, слушает, как звенят прозрачные зеленые крылышки живой цикады.

И то и другое — поэзия. Подлинная поэзия, свойственная сердцу народа.

НЕРУКОТВОРНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ И КАРТИНЫ

В крытых рядах народного пекинского базара продается много разных товаров. Есть ряды, представляющие собой сплошные маленькие кухни-столовые. Есть продуктовые ряды. Есть фруктовые и овощные, посудные, обувные, меховые. Ряды одеял и подушек. Разноцветные ряды ситца. И есть три ряда, где торгуют произведениями искусства.

Много прекрасного и соблазнительного видел я на этом базаре. Старинные брошки, кольца, подвески. Бронзовые, глиняные, деревянные фигуры святых, драконов, львов, буйволов. Вазы и блюда клоазонэ, поблескивающие медью проволочного орнамента и разноцветной эмалью. Чашки, сделанные из такого тонкого фарфора, что солнечный свет пронизывает их насквозь, и чашки непроницаемо черные, красные, золотые, легкие, как пух, и твердые, как кость, сделанные из шелковых нитей, спянных лаком. Старые, потемневшие от времени, примитивные фигурки из древних захоронений. Доведенную до ощущения кружева резьбу из дерева и слоновой кости. Раскрашенные фонари, сделанные из рога, обработанного до степени прозрачности стекла.

Много драгоценного там продавалось: и жемчуг, и кораллы, и скульптурные фигуры из горного хрусталя, нефрита, аметистов.

Но ведь в искусстве прекрасным бывает не только драгоценное. На одной из полок стояло странное сооружение, состоящее из хорошо отполированных кривых красно-коричневых корней. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что все это соору-

жение легко разбирается на части и каждая часть представляет собой нечто самостоятельное. Я стал рассматривать. Нижний корень был похож на большую чашу. Его можно было бы использовать и в чисто практических целях, как очень красивую по своей форме, нерукотворную вазу.

Другой корень напоминал изогнувшегося дракона, третий — осьминога, четвертый — золотую рыбку с развевающимся хвостом. В целях экономии места в чемодане я выбрал самый маленький: он похож на цветок лотоса.

Удивительными произведениями природы китайцы наслаждаются как произведениями искусства.

Во многих парках многих городов Китая мы видели большие каменные глыбы. Их причудливые формы созданы не рукой скульптора или каменотеса. Их создала природа. Вода, ветер. За сотни, а может быть, за тысячи километров везли такую глыбу на барже по рекам, на буйволах по дорогам, чтобы поставить в парке как скульптуру, как украшение.

Если поверхность мраморной доски, благодаря прожилкам разных цветов, напоминает морской пейзаж или облако, такая доска вставляется в раму и вешается на стену или укрепляется на большом мольберте.

В пекинском дворце мы видели доску, на мраморной поверхности которой темные слои расположились таким образом, что казались двумя дерущимися собаками с вьющейся длинной шерстью и пушистыми хвостами. Руководитель экскурсии показывал нам эту доску с такой же гордостью, с какой служитель венской картинной галереи показывал мне полотна Брейгеля. И для китайцев, и для нас, остановившихся перед мраморной доской, она была произведением изобразительного искусства.

Но не ошибаюсь ли я? Можно ли так называть случайно расположенные пятна, которые сами по себе ничего не изображают и изображением становятся только благодаря фантазии смотрящего? Что это такое? «Эстетство»? Формализм в самом законченном его виде? Думаю, что такое заключение было бы преждевременным и легкомысленно-опротечивым.

«Эстетство» может быть болезнью какой-то общественной группы, какого-то небольшого слоя общества. Но нельзя же называть «эстетством» форму восприятия, свойственную целому народу! Наоборот, в данном случае следует разобраться в основах этого восприятия, и если мраморная доска, — конечно, не являющаяся сама по себе произведением искусства, — вызывает у смотрящего на нее ощущения, аналогичные тем, которые вызывает картина, то причину этого мы, вероятно, сможем обнаружить, проанализировав процесс восприятия картины.

Когда мы с вами смотрим на пейзаж Левитана, мы хорошо понимаем, что перед нами фактически находится не пространство,

а плоскость, и что лес, изображенный на этой плоскости, состоит не из стволов и листьев, а из пятен засохшей масляной краски, расположенной на холсте в различных комбинациях цвета и формы. Мы не думаем об этом, но именно потому и не думаем, что знаем.

Тем не менее, глядя на картину, мы говорим: «Какой чудесный летний вечер!» Почему же раскрашенная плоскость вызвала такое умозаключение? Да потому, что расположение цветных пятен и форма их ассоциировались с тем, что в окружающей нас жизни было нам так или иначе известно.

Пейзаж, изображенный на картине, не идентичен пейзажу природы в материале, а подобен ему зрительно. Само понятие глагола «изобразить» включает в себя обязательность разности материала изображаемого и изображенного.

Нельзя при помощи собаки изобразить собаку же, потому что в этом случае глагол «изобразить» пришлось бы заменить глаголом «показать». Изобразить собаку можно только с помощью карандаша и красок в рисунке и живописи, глиной, деревом, мрамором в скульптуре, человеком или куклой в театре. То есть обязательно с помощью другого материала, обработанного с таким расчетом, чтобы изображение вызвало у воспринимающего определенную ассоциацию, которая создаст в его представлении образ собаки.

Восприятие всякого произведения искусства есть процесс ассоциативного чувствования. Но образные ассоциации возникают у человека не только при встрече с явлениями искусства. Они возникают на каждом шагу и при встречах с явлениями окружающего мира.

Каждый из нас удивлялся и радовался тому, как перекатываются волны по ржаному полю и как похоже оно в ветреную погоду на море или озеро. Дальний лес становится берегом. Курган — островом.

Каждый из нас удивлялся и радовался тому, как морозные узоры на стеклах превращаются в удивительные пальмы, цветы и папоротники.

Каждый из нас, рассматривая плывущие по небу облака, подыскивал им сравнения, не переставая удивляться тому, что они похожи то на цепь снежных гор, то на пряди волос, то на перья.

Ассоциация, как один из видов сопоставления, является основным процессом чувственно-образного познания мира, и в этом смысле ассоциативное восприятие явлений природы стоит в одном ряду с ассоциативным восприятием произведений искусства и является областью ощущений эстетических.

Человек, не получающий эстетического наслаждения от явлений природы, не сможет получить его и от произведений искусства.

Что же касается того, кто создает эти произведения, то для него ассоциативно-образное ощущение окружающего

является фактическим материалом его творчества.

Великий реалист эпохи Возрождения Леонардо да Винчи в своем сочинении «Обучение живописца» сказал:

«Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям...

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как-то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям».

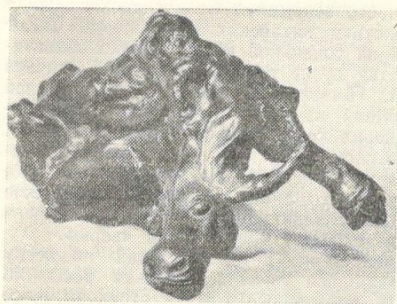
Упрекнуть Леонардо да Винчи в эстетстве и пропаганде формалистических теорий невозможно, и рассказал я все это только для того, чтобы подчеркнуть, что ассоциативная фантазия, ассоциативное чувствование явлений природы не есть что-то свойственное только китайскому народу, а является органичным для всех людей и всех народов, и в то же время на примере мраморных досок-картин показать, что характер этого ассоциативного чувствования китайцев в какой-то степени отличителен от других народов и как бы увеличен.

ОЩУЩЕНИЕ МАТЕРИАЛА

Естественные корни, воспринимаемые китайцами как произведения искусства, являются как бы первой фазой резных скульптур, материалом для которых послужили такие же корни.

Их было очень много на этом базаре. Да вы встретите их и в любом дворце, и в любом музее.

Олени, драконы, будды, монахи, нищие — они поражают вас точностью и реалистичностью в изображении деталей. Складки одежды, руки, выражение глаз — все говорит об огромной наблюдательности и знании натуры. Они поражают вас темпераментом и выразительностью поз, поворотов, ракурсов, передачи движения. Но они поражают вас также и тем, что движение, форма, размер, фактура, весь образ каждой данной фигуры подчинены естественной форме корня, из которого она сделана. Пожалуй, слово «подчинены» будет неверным. Фантазия автора, народного скульптора-резчика, не подчинена материалу, а вызвана, возбуждена им.



Буйвол. Работа народного мастера, выполненная из корня дерева

Вы ясно ощущаете, что мастер сперва увидел дракона в естественной форме узловатого, корявого корня, а затем, воспользовавшись всеми его свойствами, усилил, увеличил, дополнил их своим мастерством, знанием и фантазией.

В какой-то степени этот процесс творчества существует во всяком изобразительном искусстве, и назвать его, вероятно, нужно законом ощущения материала. Художник, не ощущающий, а главное, не использующий свойств акварели и масла, гравюры на меди и гравюры на дереве, фрески и мозаики, — вообще не художник. Но в народном творчестве это прямое использование материала особенно наглядно.

Для этого достаточно вспомнить наши гроице-сергиевские деревянные фигуры девятнадцатого века из четвертушки березового полена, наши «вятки», вылепленные из глины Кировскими народными мастерами, архангельских «лесовиков» из шишек и моха, финских оленей, сделанных из жгута соломы, болгарских кукол из початков кукурузы.

Таким образом, творческим ощущением материала обладают не только китайские народные скульпторы и художники, но именно в китайском искусстве это ощущение в отдельных произведениях доведено до некоего особого художественного принципа. Характерными в этом смысле являются скульптурные композиции, созданные из разнородных материалов.

Композиции эти рождены стремлением и умением китайцев угадывать в цвете, форме и фактуре отдельных предметов, созданных природой, те ассоциации, которые они могут вызвать у воспринимающего в том случае, если их использовать в сочетании друг с другом.

Бугристые, узловатые, шершавые куски дерева превращаются в дикие скалы, изрезанные долинами, ущельями, глубокими и мрачными пещерами. Естественные ветви розового, белого или красного коралла становятся стволами больших деревьев, покрытых кроной перламутровых листьев. Такое же объединение различных

материалов используется китайскими художниками и для создания плоскостных или барельефных изображений, аппликаций, вышивок.

Рассматривая инкрустированные створки ширм с картинами на исторические, сказочные, религиозные или бытовые темы, вы обнаружите и перламутр, и слоновую кость, и яшмы, и нефриты, и кораллы.

На больших черных лакированных досках, стоявших в пекинском дворце, были инкрустированы деревья с голубыми, буквально сверкающими, цветами. Я никак не мог понять, из какого материала сделаны лепестки этих цветов. Оказывается, материалом послужили изумрудные перышки птицы циння — зимородка. Ни шелк, ни драгоценный камень не могли бы создать такого эффекта яркости и в то же время нежности этих цветущих деревьев.

ПРАВДА ИЗБРАЖЕНИЯ И МАСТЕРСТВО

Стремление к красоте, как к утверждению счастья жизни — это естественная потребность всякого человека и всякого народа.

В народном прикладном искусстве простая и точная задача украшения быта, одежды, жилища, то-есть чисто эстетическая задача, выражена очень четко и ясно. Народные орнаменты вышивок, росписей на посуде или утвари, резной камень или резное дерево вовсе не обязательно что-либо изображают. Цветовые, линейные или объемные композиции очень часто лишены какого бы то ни было изобразительного момента.

Правда, родословную некоторых элементов этих композиций искусствоведы ведут от изображения человека, птицы, собаки, верблюда, дерева, лодки, но сам народ чаще всего их так не расшифровывает, называя просто узорами. Люди, животные, птицы и цветы во многих народных орнаментах вышивок и ковров приобрели настолько отдаленную от какого бы то ни было изображения форму, что догадаться о происхождении каждого данного орнаментального мотива можно только путем длительных и не всегда достоверных изысканий.

Меньше всего таких изысканий требует прикладное народное искусство Китая, так как в нем, как правило, в наибольшей степени присутствует как раз изобразительное начало. Китайские ситцы и шелка затканы цветами, рыбами, птицами, облаками, маленькими домиками, крохотными пейзажами, предметами домашнего обихода, бытовыми сценками. Китайский народный художник, всегда стремящийся в изображении живого или мертвого предмета к предельной выразительности движения, формы, цвета, редко доводит обобщение до схематизации, то есть до некоторой геометрической или цветовой формулы.

Я вовсе не хочу этим сказать, что внеобразительная орнаментака украшений есть что-то порочное. Мне хочется только еще раз подчеркнуть чисто национальные черты китайского народного искусства и одновременно разрушить по непонятным причинам сложившееся у многих представление об этом искусстве, в том числе и о китайской живописи и скульптуре, как о чем-то отвлеченном, мало стремящемся к реалистичности изображения.

Это безусловно ошибочное представление, так как даже в самые ранние периоды своей истории китайское изобразительное искусство отличалось стремлением к изобразительной точности, свидетельствующей о внимательном изучении изображаемого.

Китайский народный художник глубоко реалистичен. Именно реалистическая точность и верность изображению ставила меня в тупик, когда я, осматривая музей, пробовал определить век, в который сделана какая-либо ваза, статуэтка или вышивка.

В европейском искусстве, вне зависимости от того, являетесь ли вы знатоком искусства той или иной страны, вам, по существу, невозможно спутать картину или скульптуру средневековья со скульптурой или картиной эпохи Возрождения, так же как не представляет никакого труда отличить шестнадцатый век от девятнадцатого или двадцатого.

Но надо быть очень большим знатоком изобразительного искусства Китая, чтобы не ошибиться в определении возраста отдельных произведений.

Верблюд, вылепленный из глины в Танскую эпоху, то есть между седьмым и десятым веками нашей эры, не обладает даже минимальными признаками примитивизма. Это верное и точное изображение верблюда с соблюдением всех анатомических пропорций.

И в вышивках, и в многометровых акварелях-панно, и в резных или инкрустированных ширмах, и в многофигурных скульптурных композициях, и в рисунках на вазах или чашках китайский народный художник, изображая тот или иной предмет, живую или мертвую натуру, всегда стремится к документальной подлинности изображения. У птицы непременно будут изображены перья, их фактура, их гладкость или пушистость; у тигра или оленя — шерсть, ее жесткость и направление волосков.

Станиславский всегда обращал внимание своих учеников не только на необходимость следить за правдой целого, но и быть очень внимательным к правде детали. У него существовал даже особый термин «маленькая правда». Часто именно «маленькая правда» и заставляет зрителя поверить в правду большую. На занятиях этюдами Константин Сергеевич заставлял молодого актера снова и снова изображать вдевание нитки в иголку, все время останавливая ученика словами «не верю!».

Я часто вспоминал Станиславского, глядя на рисунки китайских художников. Сидит птица на тоненькой ветке. Крепко обхватили ветку сухие пальцы маленькой птичьей лапки. Посмотришь на такую лапку, на блестящий круглый птичий глаз, на узорные перья крыла и ничего нельзя сказать, кроме слова «верю».

Старик под деревом. Посмотришь на морщины его лица, на жидкие старческие усы, на складки рукава и опять ничего нельзя сказать, кроме слова «верю».

Переплетение веток, летящий по ветру оторвавшийся листик, капельки росы на цветке, прозрачные крылья стрекозы, — все эти маленькие, но абсолютные «правды» служат китайскому художнику средством к созданию образа, вовсе не мешая экспрессии целого. Большой обобщенной правде.

Китайские резчики по слоновой кости изготавливают удивляющие всякого европейца большие и маленькие костяные шары. Причиной удивления и восхищения служит то, что каждый такой шар, по всей его поверхности, вырезан сложным фигурным или листовым сквозным барельефом с круглыми симметричными отверстиями, через которые вы видите заключенный в этом шаре следующий шар. Если палочкой или спичкой проникнуть в эти отверстия, то обнаружится, что второй шар, во-первых, легко вращается, а во-вторых, тоже целиком покрыт таким же резным барельефом, сквозь который вы увидите опять-таки легко вращающийся третий шар, а за ним четвертый, и так далее. Все эти шары вырезаны из одного цельного куска слоновой кости. Вынуть их один из другого нельзя, так как они не склеены и вырезались мастером последовательно, один за другим, через имеющиеся в каждом шаре отверстия. Количество постепенно уменьшающихся шаров доходит иногда до двадцати и больше.

Задолго до поездки в Китай мне удалось приобрести такой шар. Правда, в нем находилось всего семь внутренних шариков, но я очень гордился тем, что являюсь обладателем этого чуда, тем более, что кто-то мне сказал, будто на его изготовление тратится несколько лет, а по мнению другого «знатока», такой шар делает целое поколение семьи в качестве обета богу.

В Китае выяснилось, что все это неправда. Сами китайцы не проявляли никакого восхищения и даже уважения к этим шарам и объясняли мне, что шары вовсе не являются какой-либо национальной традицией, и изготовление их кустарями началось сравнительно недавно, главным образом для экспорта в Европу, так как в Европе эти ничего не изображающие шары, свидетельствующие только о беспримерном терпении, имеют большой спрос.

Но все-таки самый факт возникновения таких шаров именно в Китае — не случаен. Я увидел там ряд произведений китайских художников и скульпторов, фактической темой которых являлась демон-

страция именно мастерства, хотя все эти произведения что-либо изображали и не были отвлеченными.

Может быть, менее эффектными, но по существу нисколько не менее удивительными и сложными по мастерству оказались, например, сделанные из кости морские раковины. Сквозь узенькую щель приоткрытых створок виден вырезанный внутри целый городской пейзаж со зданиями, мостами, деревьями, людьми.

На том же народном рынке в Пекине, о котором я уже говорил, продавались маленькие стеклянные флакончики, покрытые иероглифами каких-то изречений или же тонкими цветными рисунками человеческих фигур, пейзажей, сказочных или бытовых сцен. Впоследствии я узнал, что это старинные табакерки для нюхательного табака.

Взяв один из таких флакончиков с прилавка и не найдя в нем ничего особенно примечательного, я положил его обратно. Продавец тотчас же схватил флакончик и вновь сунул его в мою руку, что-то мне объясняя. Я опять рассмотрел флакончик и опять положил на прилавок. Тогда продавец заставил меня погладить флакончик пальцем по его абсолютно гладкой поверхности. Тут только, наконец, я понял то, что он так безуспешно пытался объяснить мне словами.

Оказывается, и иероглифическая надпись, и рисунок были сделаны не с внешней, а с внутренней стороны флакона.

Следовательно, художник должен был создавать этот рисунок, проникая кисточкой через очень узенькое горлышко, диаметр которого измеряется несколькими миллиметрами.

Одна из маленьких лавочек в Кантоне была сплошь заполнена глиняными обожженными скульптурами, созданными народными крестьянскими мастерами. Тут были изображения людей и животных, пагоды, дворцы, крестьянские фанзы, парусные и гребные лодки. Были и большие фигуры, и маленькие. Все они поражали той зоркой наблюдательностью, с которой кустарь-крестьянин решал тему каждой скульптуры, изображала ли она рыбака, лодочника, сонно развалившегося курильщика с длинной трубкой или игроков в шахматы.

Продавица протянула мне небольшую коробочку. В коробочке — рисовая шелуха. Я не сразу понял, зачем она мне показывает эту шелуху, но продавица взяла спичку и, разгребая шелуху, стала доставать из нее фигурки, многие из которых были меньше рисинки. Каким же мастерством надо обладать, чтобы вылепить из глины человека или аиста размером в три или четыре миллиметра, причем у аиста этого есть и крылья, и раскрытый клюв, и ноги толщиной в волосок!

НЕДОУМЕННЫЕ ОТВЕТЫ

Если вы никогда не видели ни одного спектакля китайского традиционного театра и не читали об этом театре специальной литературы, то вы будете буквально обескуражены каждым ответом китайца, если начнете расспрашивать его о китайском театре.

Я представляю себе приблизительно этот ваш возможный разговор.

Вероятно, первый вопрос, который вы зададите, будет таким: — Скажите, пожалуйста, в Китае много театров?

Вам ответят: — О да, конечно. Несколько тысяч.

— А какие театры больше всего распространены?

— Классическая опера.

Уже этот ответ вызовет у вас некоторое недоумение: «Как опера? В европейских странах больше всего распространены драматические театры, а оперные сравни-



Рыбачка. Работа народного мастера. Скульптура из дерева.



Старинная табакерка. Рисунок и надпись сделаны с внутренней стороны флакона.

тельно мало. В Советском Союзе около тридцати оперных театров. А сколько же их в Китае?»

— В Китае больше двух тысяч.

— Больше двух тысяч? Значит, оперные театры есть в каждом городе?

— Они играют не только в каждом городе, но и в деревнях, а в таких городах, как Пекин, Шанхай, играют сразу несколько оперных театров.

— Но в таком случае сколько же в Китае должно быть оперных артистов?

— Тысяч двести, двести пятьдесят, а может быть и триста.

— Триста тысяч артистов, умеющих петь?

— Не только петь.

— Почему не только петь? Ведь вы же говорите про оперу?

— Да, но в китайской опере артисты не только поют, но и говорят.

— Как говорят? Значит, это наполовину опера, наполовину драма?

— Нет. На драматический театр это совсем не похоже, тем более, что наши артисты еще должны быть акробатами. Кроме того, они должны уметь играть пантомимы.

— Но в таком случае ваш спектакль совсем не похож на оперу?

— Да, на европейскую оперу он совсем не похож.

— Но ведь для того, чтобы и петь, и танцевать, и быть акробатом, надо, вероятно, очень много учиться?

— Конечно, не только очень много, но еще и с очень раннего возраста. Артисты классического китайского театра начинают

учиться с семи, восьми лет, и годам к восемнадцати-девятнадцати обязаны не только уметь петь, танцевать и быть акробатами, но и знать наизусть музыку, слова и все движения своих ролей по крайней мере в сорока-пятидесяти постановках.

— Неужели в репертуаре каждого театра столько названий?

— Конечно.

— Вероятно, все тысячи театров играют одни и те же оперы или пьесы?

— Одинаковые театры играют одинаковые спектакли, разные театры играют разные.

Такой ответ вас, наверно, совсем не удовлетворит.

— Что это значит: «театры одинаковые» и «разные»?

Ваш собеседник улыбнется и скажет: — В Китае по крайней мере несколько десятков различных видов классических театров. Например, есть пекинская опера, сычуаньская, шаосинская.

Вам кажется, что вы начинаете что-то понимать: — Ага, значит, пекинская опера — это театр, играющий в Пекине, а сычуаньская и шаосинская в каких-то других городах?

Ваша догадка никуда не годится. Оказывается, пекинская опера может быть и в Шанхае, и в Шэньяне и все-таки она останется пекинской.

— Но, если эти виды театров играют разные спектакли, то почему бы пекинской опере не сыграть спектакль, идущий в опере сычуаньской или наоборот?

Тут, вероятно, ваш собеседник просто рассмеется на нелепость такого вопроса.

— Это невозможно. Актер сычуаньской оперы должен сызнова всему переучиваться, чтобы сыграть в опере пекинской.

— Ну что же, — скажете вы, — это естественно. Он должен будет выучить и мотивы, и слова другой оперы, а режиссер должен показать ему мизансцены.

— Что вы, что вы! — скажет вам собеседник, — это абсолютно исключено. Случай, когда один актер переходит из одного вида театра в другой, бывают, но это редчайшие случаи, и уж переходит он тогда в этот другой вид навсегда. Но вот зато, если пять-шесть актеров из разных городов или разных театральных коллективов, но из одного и того же вида театра сошлись вместе, они могут играть в этот же вечер любой из тридцати или сорока спектаклей этого вида, и не ошибутся ни в словах, ни в музыке, ни в мизансценах.

Такой ответ может вас поразить, но разъяснить вам он ничего не сможет, хотя ответ этот точный и верный.

Отчаявшись что-нибудь понять в жанровых и видовых различиях китайского традиционного театра, вы заинтересовываетесь вопросом самой жизни театров: — Если театры играют и в городах, и даже в деревнях, то как это происходит? Играют ли они в каждом пункте постоянно или разъезжают? А если разъезжают, то сколько же нужно везти с собой декораций, если

в репертуаре каждого театра сорок или пятьдесят пьес?

— Они не возят с собой никаких декораций и могут играть на любой площадке, хотя бы на открытом воздухе.

— Значит, в китайском театре нет перемены места действия?

Ответ окажется для вас совершенно неожиданным: — Наоборот. В спектакле китайского классического театра место действия меняется очень часто. Иногда в течение нескольких минут пять-шесть раз.

— Как же это возможно, если на сцене нет декораций и, следовательно, декорации эти не могут меняться?

— Это именно потому и возможно, что на сцене нет декораций.

Уверен, что после такого ответа вы придете к выводу, что лучше больше не задавать никаких вопросов, потому что понять свойства и особенности китайского театра невозможно, и что, во всяком случае, театр этот невероятно сложен. И вывод этот будет неверен, потому что многое в китайском театре куда проще и яснее, чем это кажется вначале.

Но для того, чтобы понять традиционный китайский театр, необходимо отрешиться от многих канонов театра европейского.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА

Как бы сильно ни отличались друг от друга театральные культуры европейских стран, основные изобразительные законы у них по существу единые. Любую английскую пьесу, переведя на французский язык, можно сыграть на сцене «Комеди франсез», любую французскую, переведя на итальянский, можно сыграть в Риме, но сыграть китайскую классическую пьесу с помощью выразительных средств европейского театра чрезвычайно трудно. Для этого ее необходимо перевести не только на другой словесный язык, но и на другой язык сценический, а вот тут-то многое окажется просто непереводаемым. Целые картины, эпизоды и даже диалоги придется выкинуть вовсе как неизобразимые средствами европейского театра.

На всем своем многовековом пути китайская театральная культура развивалась вне какого бы то ни было влияния театральной культуры Европы. Неповторимая форма традиционного китайского театра, поражающая всякого, кто впервые с ней встречается, рождена многими сотнями лет непрерывного и самобытного развития.

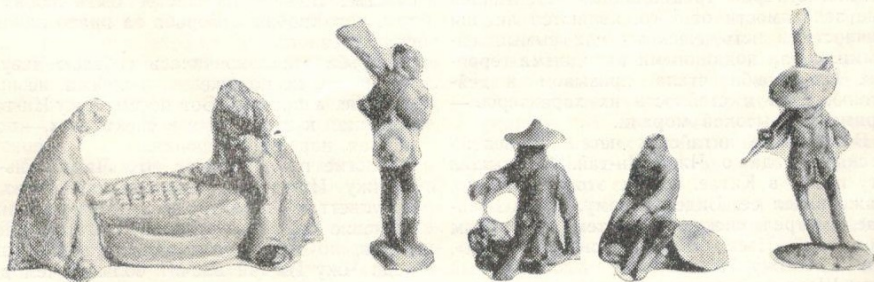
За всю свою более чем пятитысячелетнюю историю китайский народ создал десятки тысяч песен и легенд, отражающих и горе его и радость, и победы и унижения, прославляющих народных героев, клеймящих трусов и предателей народа. Очень большое количество образов и сюжетов этих народных произведений в той или иной степени отражено в китайской профессиональной литературе. Причем особое место в ней занимают исторические или сказочно-исторические романы, такие, например, как «Троецарствие», как «Путешествие на запад», действие которого относится к периоду Танской династии, или «Речная заводь», рассказывающая о жизни «ста восьми героев».

Романы эти целиком основаны на народных сказаниях. Без того огромного материала, который приготовили народные легенды, ни один человек, какой бы фантазией он ни обладал, не смог бы выковать удивительную цепь эпизодов борьбы сказочного царя обезьяньего племени с Силами Неба, не смог бы создать сто восемь законченных характеристик и завершенных судеб героев крестьянских восстаний, которых представители власти называли разбойниками, а народ — богатырями-заступниками.

Благодаря народным корням эти профессиональные литературные произведения сами стали народными, вернулись в народную песню, в изустный рассказ.

Такое взаимное проникновение и взаимодействие между безымяннонародным и профессиональным искусством происходит в каждой стране. В Китае благодаря особым формам народных зрелищ и песен этот взаимообмен особенно нагляден.

Эпизод из жизни ста восьми героев вы можете услышать в песне, большой кусок этого же романа — в импровизационном



Фигурки из обожженной глины. Изделия народных мастеров провинции Гуандун.

спинку стула и, спрыгнув, перевернулся два раза в воздухе. Шел отрывок из пьесы «Пещера водопадов», или «Царь обезьян». Длился этот отрывок — сцена сражения между войсками обезьян и войсками Неба — около часа и почти весь состоял из пантомимической акробатики.

Нет, если «Евгений Онегин», «Кармен» и «Травиата» называются операми, то «Белая Змейка» и «Король обезьян» должны называться как-то иначе.

Я думаю, что термин «опера» как определение китайского традиционного театра постепенно исчезнет. Во-первых, китайцы начали создавать оперные спектакли в европейском понимании этого жанра. Уже одно это заставит отказаться от применения слова «опера» к классическому традиционному театру. Нельзя же будет совершенно разные театральные жанры называть одинаковыми именами! А во-вторых, вне зависимости от возникновения и развития новой оперы, работники китайского театра уже и сейчас все чаще и чаще называют традиционную театральную форму музыкальной драмой, что, как мне кажется, является наиболее подходящим определением сущности этого театра.

Некоторое время заняло у нас и выяснение другого термина — «классический». К каким видам и формам китайского традиционного театра это почетное прилагательное относится и к каким нет?

Я спросил: — То, что вы понимаете под театральным словом, которую называют «пекинская опера», это классическая форма? — Все ответили «да». — А «шаосин-

ская опера» тоже классическая? — Некоторые сказали «да», некоторые сказали «нет». Возник небольшой спор и, наконец, все решили, что шаосинская театральная форма тоже должна считаться классической. А сычуаньский спектакль «Осенняя река» одни причисляли к классическому театру, другие с этим категорически не соглашались.

Вначале я решил, что пекинскую театральную форму потому все единодушно называют классической, что она самая традиционная, самая старая по своему происхождению, а относительно местных форм различных провинций потому возникают разногласия, что эти местные формы моложе и, так сказать, не успели заслужить почетного названия классических.

Это мое предположение было единодушно отвергнуто. Оказалось, что именно пекинская-то форма и есть одна из самых молодых. Ей всего двести-триста лет, в то время как некоторые местные театральные формы намного старше.

Если отпал критерий давности происхождения, значит, надо было искать его в качестве, и я решил, что, вероятно, пекинская форма лучше и потому она классическая, а местные похуже, и потому неизвестно, имеют они право называться классическими или нет.

Такая постановка вопроса тоже большинство не устроила, а некоторые стали говорить даже о качественном преимуществе местных форм отдельных провинций по сравнению с пекинской.

В ходе этих споров я понял, что причину



Сцена из спектакля пекинского театра «Царь обезьян устраивает скандал в небесном дворце».

разности мнений надо искать в том положении, какое занимала пекинская театральная форма по отношению к формам местным в старом Китае. А положение это было привилегированным. Императорский двор и верхушка феодальной аристократии признавали за высокое искусство только пекинскую форму.

Сейчас же, в новом Китае, после нескольких официальных просмотров местных театров, после всекитайского смотра, на котором тысяча шестьсот актеров показали девяносто семь предварительно отобранных спектаклей разных провинций, с очевидностью выяснилось, что среди местных театральных форм многие очень интересны и считать их худшими, второстепенными нельзя. Так что, если применять термин «классический», то уж, во всяком случае, ко всему китайскому традиционному театральному искусству, а не только к одной из его форм — пекинской.

Выяснение вопроса верности или ошибочности применения термина «классический» по отношению к тем или иным видам китайского театра дало мне возможность более или менее уточнить, в чем состоит разность этих видов. Такое уточнение очень важно, так как именно разность местных театров особенно ясно подтверждает и раскрывает народность китайского традиционного театра.

Думаю, что если бы до этой встречи я видел только пекинский театр и не видел ни одного местного, мне было бы очень трудно понять разъяснения моих собеседников. Поэтому сейчас, когда я должен рассказать о различии местных театров читателям, большинство которых вообще китайского театра не видели, мне будет лучше всего показать это различие на конкретном примере, который и для меня был наиболее убедительным уроком. Урок этот я получил в городе Мукдене или, как его называют китайцы, Шэньяне.

Неожиданно у меня оказался свободный вечер, и я, конечно, сейчас же попросил переводчика повести меня в какой-нибудь театр.

Среди предложенных на выбор трех или четырех шедших в тот вечер спектаклей меня заинтересовало название «Под сенью ивы». Я спросил, что это за пьеса. Мне ответили: — Вы знаете ее содержание по спектаклю, который видели в Шанхае. Там пьеса называлась «Бабочки».

— Разница только в названии?

— Нет, не только в названии. Разница и в действии, и в некоторых персонажах, и в музыке, и, наконец, в языке. Вообще, во всем разница. Ведь то, что вы видели в Шанхае, была шаосинская опера, а это сычуаньская. Как же может не быть разницы?

Я решил, что вне зависимости от того, насколько интересны другие спектакли, которые я мог бы посмотреть в тот вечер, мне нужно идти именно на этот, чтобы



Артист пекинского театра Ли-Шiao-чун в роли Сунь У-куна — царя обезьян.

иметь возможность на примере двух одинаковых пьес постараться понять различие двух разных местных театральных видов. Однако стараться не пришлось, так как разница была куда больше, чем я предполагал.

Первое, что мне бросилось в глаза, это отсутствие оркестра, вернее, отсутствие мелодических инструментов, и струнных, и духовых. Весь спектакль сопровождался только ударными: барабанами и гонгами.

Мелодические инструменты оркестра заменял небольшой, находящийся за кулисами хор. Пел он в унисон и, как мне объяснили, именно он и давал тональность для сольного пения артистов. Помимо чисто музыкальной задачи, хор выполнял и задачу сюжетную. Он иногда как бы обращался к зрителям с предупреждением о том, что сейчас должно произойти что-то важное. Иногда повторял последние слова арии героя, усиливая этим их значение.

Одним словом, функция хора была отчасти похожа на античный хор древнегреческой трагедии, а отчасти на роль чтеца в кинокартинах или в спектаклях. Один из сопровождавших меня китайцев, бывавший в Москве, напомнил мне в связи с сычуаньским хором о роли Качалова в «Воскресении».

Такого хора, да и вообще какого-бы то ни было хора, в пекинской опере я не встречал.

Второе, что было для меня новым, это ряд эпизодов сюжета и ряд ролей, которых не было в шанхайском спектакле. Тема, идея, основные узлы конфликта и, наконец, характеристика главных героев были те же самые, но в то же время пьесы оказались совершенно разными.

В шаосинской опере в интригу сюжета был введен подарок, который героиня дарит герою и по которому он в дальнейшем узнает, что его молодой друг и товарищ по учению не юноша, а девушка. В сычуаньском спектакле этого эпизода не было вовсе.

В шаосинском спектакле была роль жены учителя, в сычуаньском этой роли не было. Зато была мать невесты, сваха, глупый ученик в школе, и гораздо полнее были выписаны роли слуг — девочки и мальчики.

Кончались спектакли одинаково и в то же время опять-таки по-разному. В шанхайском спектакле юноша и девушка превратились в бабочек, и последняя картина представляла сцену их танца. В сычуаньском — герои превратились в птиц, но никакой специальной картины этому посвящено не было. В момент, когда героиня бросилась в могилу, прибежали ее родители и сваха. Они кинулись к могиле и остановились. Из-за могильного камня взлетели в небо две птицы. Мы, зрители, поняли это по тому, как прибежавшие запрокинули головы и напряженными глазами стали следить за полетом. Птицы летели над зрительным залом.

Было и еще одно, совсем незаметное для меня, но, тем не менее, очень большое различие между этими двумя спектаклями. Они игрались на разных наречиях. Ведь в Китае очень много наречий, и они так отличаются друг от друга, что китаец, живущий, скажем, в одной из северных провинций страны, не поймет своего соотечественника из южной провинции.

И вот с этого, вероятно, надо начинать рассказ о тех обстоятельствах, при которых создавалось такое количество различных форм местных традиционных театров.

Если язык спектакля непонятен зрителям, играть его нельзя. Значит местные театры, взяв в основу общекайтайские драматургические сюжеты, должны были играть пьесу на местном языке, причем не только языке словесном, но и музыкальном. Понятие музыкального языка в китайском традиционном театре имеет особое содержание.

Ни у одного традиционного спектакля, как правило, нет композитора. Он не только неизвестен, но его и не было, так как композитор в данном случае — лицо собирательное. Это целая цепь музыкантов — исполнителей и актеров, поющих, говорящих, танцующих, которые на протяжении десятков и сотен лет выковывали музыкальную форму спектакля. Каждая провинция создавала свою форму на основе ме-

стных народных песен и наиболее распространенных в данной провинции народных инструментов.

Конечно, в каждом местном музыкальном языке много черт общекайтайской музыки, и для нетренированного европейского уха отличить мелодии, употребляемые в спектаклях провинции Хэнань, от мелодии провинции Хунань так же трудно, как трудно на первых порах отличить названия этих провинций. Но для уха китайского их музыкальный язык абсолютно различен.

Таким образом, все спектакли одного местного вида по музыке безусловно отличаются от всех спектаклей другого местного вида, но все спектакли внутри данного вида в основе своей музыкально уже не отличаются. Одну и ту же мелодию вокального диалога или танца вы обязательно встретите во всех спектаклях сычуаньского театра, а другую мелодию — во всех спектаклях провинции Хубэй. Актеры и музыканты могут иметь в своем репертуаре до пятидесяти-шестидесяти и даже ста пьес, именно потому, что музыка в них по существу одинакова.

Это в полном смысле слова музыкальный язык. Музыкальные фразы и ритмы по сюжету каждого спектакля могут менять свое композиционное место, удлиняться или укорачиваться в зависимости от действия, длины арии или диалога, пантомимы или сцены боя, но мелодические и ритмические основы в данном местном виде для всех спектаклей останутся едиными.

Таким образом, все местные виды китайского театра, как мне кажется, отличаются друг от друга по четырем основным признакам.

Первый признак — это музыкальная основа спектакля, мелодическая и оркестровая. У местных театров как бы совершенно разные композиторы. У каждого вида свой. Композитором этим является многосотлетняя традиция театральной музыки данной местности, основанной на местных народных мелодиях.

Второй признак — это различное построение и изложение сюжетов, даже в том случае, если темы, а иногда и названия, одинаковы. У каждого вида местных театров как бы свой автор, свой драматург — инсценировщик. И опять-таки этот автор — многосотлетняя традиция. Некоторые виды местных театров отличаются и в выборе сюжетов. Например, пьесы сычуаньского и шаосинского театров, абсолютно отличаясь друг от друга и по музыкальной форме и по композиции сюжетов, имеют объединяющую их характеристику: ведущими героями их пьес, несущими положительную тему, являются, как правило, молодые, а сюжеты чаще всего ограничиваются кругом любовных тем, главным образом героико-трагических.

Третий отличительный признак, логически вытекающий из второго, — это совершенно разные актерские куски, мизансцены, а иногда и характеристики героев, то

есть как бы разные режиссеры. У каждого местного вида свой.

Вы можете сказать — а как же иначе? Естественно, что в каждом спектакле свой режиссер, свои мизансцены и своя трактовка ролей.

В том-то и дело, что внутри данного местного вида одна и та же пьеса, идущая в разных театральных коллективах, играет абсолютно или почти одинаково в смысле режиссерского рисунка, мизансцен и трактовки образов. Именно потому и одинаково, что режиссером опять-таки является традиция.

Наконец, четвертым признаком различия является язык пьесы, то есть то наречие, на котором она играет и на котором говорит народ, населяющий данный район Китая.

И вот если сложить все эти четыре признака, то и получится, что основным, объединяющим все виды местных традиционных театров признаком является их народность.

Местные традиционные театры Китая — это прежде всего театры народные.

Чем же отличается от всех местных форм пекинская, или, как ее чаще называют китайцы, столичная театральная форма? Может быть, это тоже одна из местных форм? Нет, эта наиболее молодая из всех традиционных форм театра не связана с какой-либо провинцией, и театральные коллективы, играющие спектакли в традиции столичного театра, есть и в Шанхае и в Кантоне.

Музыкальная основа этого вида театра полнее, так как она объединяет несколько музыкальных форм. Более разнообразны и богаты ее мелодии. Больше количество различных инструментов включает ее оркестр.

Разработка сюжетов, как и режиссерская разработка (хотя режиссер, в данном случае, тоже традиция) в пекинском театре тоже сложнее. Так как в течение многих десятилетий эта форма была привилегированной, законы ее мастерства более отработаны и одновременно как бы более формальны. Но и пекинский театр вне зависимости от налета некоторой изысканности, напоен народными соками.

ВООБРАЖАЕМАЯ ЛОДКА

Помимо выражения мыслей словами, произнесенными или спетыми, актер китайского традиционного театра пользуется языком пантомимических жестов. Большинство из этих жестов не имеет характера условных знаков и понятно каждому зрителю, даже впервые смотрящему китайский спектакль.

Если на сцене кто-либо, прежде чем ответить на вопрос, начнет сосредоточенно ходить и потирать ладони, то всякий поймет, что в этом месте герой обдумывает свой ответ, в чем-то сомневается, стремится скорее найти верное решение.

Жесты, даже самые обычные, всегда трудно описать словами, но когда Белая Змейка после разговора со злым генералом стала поочередно то дробно постукивать пальцами по лбу, то делать кистью этой же руки отрицательный жест, я совершенно ясно понял, что она мучительно ищет выхода из создавшегося положения и откидывает по очереди приходящие ей в голову решения, пока не находит то единственное, которое ей было нужно.

Оба описанные мною жеста, изображающие напряженное размышление, вполне могли бы быть сделаны и любым европейским актером в любом спектакле. Почему же в таком случае стоит говорить об этих жестах да еще называть их пантомимическими, то есть жестами, заменяющими слова?

Да потому, что в китайском театре жесты эти употребляются не как актерская краска, которая может быть в этом месте, а может и не быть, а именно как зафиксированный, хотя и немой текст. Они входят как обязательные в данный отрезок действия и не могут быть выброшены, так как очень часто несут сюжетную нагрузку, фактически заменяя собою слова.

Этот пантомимический язык жеста, в диалоге например, употребляется в тех случаях, когда другие присутствующие на сцене персонажи не должны слышать, о чем говорят двое, не должны знать об их волнении или о том, что они хотят напасть, бежать или обмануть.

В европейском театре актеры иногда говорят так называемым «сценическим шопотом», достаточно громким, чтобы его слышал зритель и тот, к кому они обращены на сцене, и достаточно тихим, чтобы казаться неслышимым остальными персонажами. Применяется также в европейских спектаклях произнесение фраз, около которых в печатном тексте в скобках стоит — «про себя» или «в сторону», «апарте». Тут уж слышимый зрителем текст якобы не слышит никто из партнеров.

Так вот, пантомимический жест китайского театра в большинстве случаев и употребляется там, где в театре европейском текст произносился бы «сценическим шопотом» или «в сторону». Иначе говоря, жесты эти заменяют условно слышимый текст безусловно не слышимым.

Но помимо пантомимических жестов, заменяющих словесный текст, в китайском театре применяются изобразительные жесты, заменяющие отсутствующие на сцене предметы. Например, на сцене нет двери, но актер создает полное представление о ней, изобразив откидывание щеколды, распахивание обеих половинок и, наконец, перешагивание через высокий порог. Пороги в китайских домах, особенно во дворцах, очень высокие и представляют собой как бы неубранную подворотню.

В программах первого курса всех наших высших театральных учебных заведений обязательно существуют упражнения, изобретенные Станиславским и названные им



Сцена из спектакля „Белая змея“ в исполнении учеников пекинской школы классического театра.

«аффективные действия». Молодому актеру предлагается пришить к своему пиджаку несуществующей иголкой и ниткой несуществующую пуговицу. Те читатели, которые не видели таких упражнений, вряд ли представляют себе, как это интересно и одновременно как это трудно, так как требует от исполнителя очень большой наблюдательности и огромной веры в существование того, чего нет.

Упражнение это то и дело прерывается педагогом:

— Как же вы начали шить, не завязав узелка на нитке?

Исполнитель завязывает несуществующий узелок.

— Вы шьете в одну нитку или в две?

— Я об этом не подумал. А разве это важно?

— Еще бы не важно! Если в две, то прежде чем завязать узелок, надо было подравнять нитки.

Исполнитель подравнивает нитки, вновь завязывает узелок и начинает пришивать пуговицу.

— Вы отводите руку то дальше, то ближе. Как же может нитка при каждом стежке быть разной длины?

Измученный студент окончательно теряется. Каждое его движение оказывается неверным.

— Плохо, товарищ Степанов, очень плохо! Я же вас просил подготовиться, а вы пришли совсем пустой! К следующему разу приготовьте этюд, как вы снимаете болотные сапоги, на которых налипла грязь...

Эти действия с несуществующими предметами как выразительное средство применяются европейскими актерами либо в качестве учебных упражнений, либо в качестве некоторого комического приема, вернее трюка, на цирковой арене или концертной эстраде. Если прием этот используется талантливо и остроумно, как, например, это делает артист Райкин в своих эстрадных миниатюрах, то зритель смеется и радуется, но смеется именно из-за эксцентричности приема.

А вот в китайском традиционном театре это обращение с несуществующими предметами «принято на театральное вооружение» и является одним из существеннейших средств выразительности.

Рожден этот сценический прием не соображениями воспитательно-педагогическими и не стремлением к эксцентричности. Он рожден театральной необходимостью. Он органично связан и с историей и с практикой китайского традиционного театра.

Применение этого, народом выработанного театрального изобразительного приема профессиональным театром, вызвано двумя равно обязывающими обстоятельствами.

Первое — это необходимость сценически изложить повествовательное, чаще всего эпическое произведение, в котором обязательно есть и погоня на лошадях, и бегство на лодке, и многие другие события, которые сами по себе не могут быть показаны на сцене и которые, тем не менее, изобразить необходимо.

Вторая необходимость, заставившая применить этот прием, — отсутствие декора-

ций. На сцене нет трех стен комнаты, значит нет и наружной двери. А по сюжету, по событиям, она есть. Значит и в действии должна быть, иначе рухнет события. Вот она и создается поведением актера, изображающего ее открывание и закрывание.

Повторяю: для китайского зрителя такой вход и уход из комнаты так же естественен, как для европейского — выход или уход за натянутое сукно кулисы.

Большинство действий с несуществующими предметами понятно всякому зрителю без каких бы то ни было объяснений. Правда, именно потому, что эти действия не трюк, не краска, а определенное и постоянное средство театральной выразительности, они лишены имитационно-натуралистических подробностей, и в некоторых случаях доведены до схемы, до некоего образительного знака. Но таких полусловных знаков, изображающих отсутствующий предмет, очень мало, да и они довольно быстро становятся понятны.

Самым условным для европейского зрителя является изображение лошади. Это на первых порах, действительно, довольно трудно понять. Появляется на сцене человек. Он не подпрыгивает, не семенит ногами, вообще не делает никаких изобразительно-имитационных движений, похожих на верховую езду, но в руках у него тросточка с несколькими рядами кисточек. Значит, это перед вами всадник на лошади и в руках у него плетка.

Как только вам это объяснили, вы, конечно, начинаете следить за актером, держащим плетку, и через некоторое время понимаете, что он с лошади слез. Во-первых, он сделал движение, похожее на перекидывание ноги, а во-вторых, передал плетку слуге. Тот взял другой рукой несуществующий повод, — об этом вы легко догадаетесь по движению руки, — и, похлопывая несуществующую лошадь плеткой по спине, отвел ее в сторону, куда-то, и повидимому, привязал.

В конце картины вы уже не удивитесь тому, что слуга подвел лошадь к хозяину,

тот сел на нее и, взяв плетку в руки, уехал.

После многих случаев появления на сцене всадников я перестал этому удивляться и решил, что относительно лошадей у меня к китайским актерам вопросов уже не возникнет. Я ошибся. На том самом спектакле в Шэньяне, о котором я уже рассказывал, произошел случай, повергший меня в полное, хотя и веселое недоумение.

Как вы помните, спектакль этот назывался «Под сенью ивы» и название свое получил потому, что под ивой произошла и первая встреча влюбленных и их расставание. Никакой ивы, конечно, не было. Герои подъехали к этому несуществующему дереву на несуществующих лошадях. Слезли. Передали лошадей слугам: мальчику и девочке. Те привязали их к иве. Все это я понял без объяснений. Юноша и девушка отошли в сторону и о чем-то вежливо и церемонно разговаривали. Они явно нравились друг другу. Так как сама девушка была переодета в юношу, а ее служанка в мальчика, то ситуация одновременно была и лирической и немного смешной.



Сцена из спектакля шаосинского театра «Бабочки». Исполнители: Лян Шаньбо — Шань Жуй-цзюань, Чжу Ин-тай — Шу Чуан-сян.

Зрители, улыбаясь, смотрели и слушали. И вдруг слуги кинулись к середине сцены и схватили плетки, а зрительный зал разразился хохотом.

Ничего не поняв, я обратился к перевозчику, но он сразу не смог мне ответить, так как сам смеялся. Оказывается, эти привязанные к иве несуществующие лошади погрызлись. Как они умудрились это сделать, я сразу, конечно, не понял, хотя понимать по существу было нечего: грызня лошадей была сыграна суетой слуг, а китайские зрители поняли ее еще и по испуганным фразам, которые эти слуги кричали.

Как я уже говорил, только изображение лошадей воспринималось мною как условный знак, все же другие изобразительные действия с несуществующими предметами были совершенно понятны. Да если бы мы, русские, не понимали этих действий, то не смогли бы понять ни одного спектакля. Ведь китайский традиционный театр отличается от европейского не только тем, что в европейском театре спектакли делятся на оперные, в которых только поют, драматические, в которых только говорят, и балетные, в которых только танцуют, в то время, как в спектакле китайского театра и говорят, и поют, и танцуют.

Не только в том отличие, что китайский театр синтетический. В конце концов, европейская оперетта тоже синтетическое театральное искусство. Наиболее существенное отличие китайского традиционного театра состоит в том, что в этот синтез входят такие элементы, такие выразительные средства, каких вообще нет в европейском театре, а эти-то элементы как раз и являются решающими не только в поведении актера, но и в драматургическом построении пьесы. И основным, отличительным от европейского театра приемом является действие с несуществующими предметами.

В этой и в следующей главе я постараюсь, насколько сумею, наглядно показать, что развитие именно этого приема определяет весь характер построения сюжета и что пьесе китайского традиционного театра сыграть в театре европейском абсолютно невозможно, не переписав ее всю заново и не выкинув из нее не только многих эпизодов, но даже целых картин, причем в большинстве случаев как раз тех, которые занимали и в пьесе и в спектакле центральное место.

В городе Чэнду мы видели одну сцену из местной сычуаньской оперы «Осенняя река». Участвовало в этой сцене два человека. Длилась она около двадцати минут, хотя содержание ее очень простое. Девушке необходимо переехать реку, чтобы встретиться со своим возлюбленным, а старый лодочник-перевозчик, хоть и сочувствует девушке, но, подсмеиваясь про себя над ее торопливостью, нарочно задерживает переезд. Он долго торгуется о цене, отказывается и уезжает, потом вновь возвращается и берет цену меньшую, чем та, на которую соглашалась девушка. Лодки, конечно, нет, есть только весло, но, при-

став к берегу, старик, тем не менее, привязывает эту несуществующую лодку несуществующей веревкой к несуществующему колышку. Осторожно переводит девушку в лодку по несуществующей доске. Пробует оттолкнуться веслом. Лодка ни с места. Повидимому, она села на мель. Старик старательно разувается, хотя его обувь продолжает оставаться на ногах. Лезет в воду. Якобы подымает нос лодки. Девушка приседает, так как опустилась корма. Никакой мели не обнаружено. Тут только старик замечает, что он забыл отвязать веревку от колышка и делает движение ногой, отпихивая лодку. Девушка быстрыми и мелкими шагами бежит спиной по диагонали вглубь сцены. На ее лице ужас. Что она будет делать, оказавшись одна в лодке, среди реки, в то время как перевозчик с веслом остался на берегу?

Но перевозчик делает движение руками, как будто дергает веревку. Девушка, качнувшись как бы от толчка, останавливается. Оказывается, веревка все время была в руках у перевозчика. Он опять подшутил над влюбленной, спешащей к своему милему, и теперь, весело сматывая веревку, притягивает лодку.

Девушка такими же быстрыми и мелкими шажками возвращается обратно. Взяв весло, перевозчик прыгает в лодку. Она закачалась. И девушка и старик попеременно приседают и выпрямляются. Он на носу, она на корме. Затем перевозчик отталкивается от берега, и на некотором расстоянии друг от друга оба делают несколько кругов по сцене. Старик гребет веслом то с левой, то с правой стороны, а девушка помахивает шелковым шарфом, изображая ветер. Наконец, лодка делает последний круг, исчезая за кулисой.

Можно ли эту сцену сыграть так, как это полагалось бы в европейском театре? Технически, конечно, можно. Прежде всего, надо было бы на переднем плане поставить небольшой барьер, вероятно, изображающий камыши, — фантазия театральных художников в изображении реки дальше камышей обычно не идет. Барьер этот необходим, чтобы не было видно пола сцены и можно было бы представить себе, что там вода, а главное, чтобы не было видно дна уже настоящей, а не воображаемой лодки. Лодку эту пришлось бы укрепить на низенькой тележке с резиновыми колесиками, чтобы она могла «плыть», и, кроме того, на пружинах, чтобы она могла «качаться на волнах». Старику надо дать настоящую веревку и настоящий колышек.

Все будет якобы правдой, и в то же время это «якобы», как ни странно, станет куда более условным, чем в китайском театре.

Европейский-то зритель все равно ведь понимает, что камыши это только наивная маскировка и что за ними обычный пол и нет никакой воды. Он видит колышек, но втыкание настоящего колышка в отсутствующую землю не менее, а более условно

и вызывает не меньше, а больше сомнения в правде происходящего, чем вбивание колышка воображаемого, так как в воображаемом колышке никакой подделки под правду нет, а только ее изображение, а тут мелкая натуралистическая подделка. Ведь разница между реализмом и натурализмом в том и состоит, что реализм — это изображение правды, а натурализм — ее имитация.

Но мало того, что сцена при всех этих камышах да механизированной лодке очень загроздится техническим оформлением, одновременно совсем или почти совсем исчезнет юмор сцены и разрушатся ее сюжетные узлы.

Ведь мы, зрители, потому только и можем вместе с девушкой недоумевать по поводу того, что лодку нельзя отпихнуть от берега, и потому только старик и удается обманывать девушку и нас, что, не видя ни веревки, ни колышка, мы забыли, что лодка привязана.

Если же и колышек и веревка фактически будут все время торчать перед нашими глазами, то никакого конфликтного узла не получится. Его просто нужно будет выкинуть. Выкинуть придется и тот момент, когда девушка оказалась одна в лодке посреди реки, а старик с веслом остался на берегу. Испуг девушки станет просто нелепым, а наше волнение за нее невозможным, так как привязанную к лодке веревку мы будем видеть сразу, а вовсе не тогда, когда нас заставляют ее увидеть изобразительные движения перевозчика, срывающего веревку и притягивающего лодку к берегу.

Отказаться придется и от эпизода, когда старик лезет в воду. Конечно, европейский актер может фактически разуться и оказаться босым, демонстрируя свои голые ноги, но, во-первых, в подсознании зрителя сейчас же возникнет вопрос о том, грязный или негрязный на сцене пол, а во-вторых, именно благодаря своей натуралистичности эпизод этот потеряет всякий интерес, так как исчезнет юмор процесса разувания, основой которого в данном случае является мастерство актера. А мастерство это у обоих исполнителей было очень большим, вне зависимости от того, по каким законам мы стали бы его судить: по законам ли китайского или европейского театра. И актриса Ли Жуй-жень и актер Си Сяо-жэнь, ни на секунду не выходя из образов, точно ощущали задачу каждого куска и находились в абсолютном общении на протяжении всей этой предельно смешной сцены.

Убежден, что если бы Станиславский ее видел, то пришел бы в восторг и сказал бы: свое знаменитое «верю», то есть слово, услышать которое от Станиславского было счастьем и для маленького и для самого крупного актера Художественного театра, так как у Константина Сергеевича оно было высшей оценкой мастерства.

Говорю я сейчас об этом не только потому, что мне хочется еще раз подчерк-

нуть хорошую игру китайских актеров, а главным образом потому, что актерское мастерство — вернее, отношение к нему зрителей — занимает в китайском традиционном театре совершенно особое место.

Заполнен ли зрительный зал рабочими, крестьянами или ремесленниками — все они являются квалифицированными ценителями мастерства актеров. Этому не надо удивляться. Надо только вспомнить, во-первых, что в стране больше двух тысяч актерских коллективов, играющих традиционные спектакли, а, во-вторых, что содержание большинства классических пьес знает почти каждый китаец. Если даже тот спектакль, который он сейчас смотрит, для него новый, и видит он его впервые, или если он плохо помнит сюжет пьесы, все равно ему известен и каждый грим, так как основные внешние признаки грима одинаковы для одинаковых амплуа в любом спектакле; и каждый костюм, так как и в костюмах, как правило, есть постоянные признаки, относящиеся к амплуа героев; и каждый акробатический прием сражений, и, наконец, каждый мотив, каждый ритмический рисунок ударных инструментов, так как они одинаковы для всех спектаклей данной провинции.

При таком знании материала и тех задач, которые стоят перед актером каждого амплуа, мастерство исполнения является одним из основных моментов наслаждения, получаемого китайским зрителем.

Характер этого наслаждения можно было бы сравнить со снобизмом европейских мело- и балетоманов, если бы речь шла о небольшой группе эстетов-«знатоков». Но когда количество этих знатоков исчисляется многими десятками миллионов, то слово «снобизм» становится бессмысленным.

Большинство тех, кому я, рассказывая о китайском театре, говорил, что зрители традиционного спектакля чаще всего знают его содержание, удивленно спрашивали меня: «Значит, они знают, чем спектакль кончится?» — «Да, в большинстве случаев знают». — Значит, ни борьба героя, ни его судьба зрителей уже не волнует? — «Нет, волнует, и даже очень». — «Но как же это может быть, если все заранее известно?»

Мы почему-то забываем, что в восприятии произведения искусства повторность вовсе не обязательно уменьшает эмоциональность восприятия, а часто даже и увеличивает. Например, в восприятии музыки это просто закон. Чем больше любит и знает человек какое-либо музыкальное произведение, тем большее наслаждение и большее волнение испытывает он, слушая его еще и еще раз.

Это закон и для всякого народного искусства уже в силу самого понятия слова «народный». Ведь народным искусством называется не только искусство, производимое народом, но прежде всего наиболее распространенное в народе, наиболее им любимое. А любимым может быть только знакомое. Всенародно знакомое.

Да! Китайские зрители знают сюжет, знают, чем кончится пьеса, знают судьбу героев, но это не значит, что в процессе восприятия они не взволнованы этой судьбой. Конечно взволнованы, так же, как бываем взволнованы и мы, когда вновь и вновь перечитываем «Онегина», «Войну и мир», «Тихий Дон», «Молодую Гвардию» или тогда, когда слушаем или сами поем любимую песню.

Рассказывая о действиях с воображаемыми предметами, я более или менее подробно рассказал два эпизода. Один о несуществующих лошадях, которые погрызли, и другой о несуществующей лодке, на которой старик перевоз влюбленную девушку.

Оба эти эпизода комические. Но нельзя думать, что воображаемые предметы мобилизуются только в том случае, когда сцена должна быть смешной.

Нет, действия с воображаемыми предметами — это не трюк, а выразительный прием, применяемый в тех случаях, когда по ходу спектакля в нем встречается необходимость, вне зависимости от того, будет ли это момент смешной, грустный или трагический.

В спектакле «Бабочки» в шанхайском театре в глазах всех зрителей, и советских, и китайских, стояли слезы в течение долгих минут, когда актеры играли все тем же приемом «аффективных действий», причем никто из нас в эти минуты и не думал об этом приеме, так как целиком был захвачен глубиной и трагичностью обстоятельство, раскрытых актерской игрой. Воображаемым предметом в данном случае была кровь.

Историю несчастной любви Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо вы уже знаете, так как схему сюжета я рассказывал.

Сцена, о которой я говорю сейчас, это последняя встреча влюбленных в доме родителей Чжу Ин-тай.

Впервые она стоит в костюме девушки, а не юноши, перед тем, кого любит. Впервые он видит ее с цветами в черных волосах, тонкую, стройную, невыразимо прекрасную.

И вот она говорит ему, что отец отдает ее замуж за другого.

Юноша хватается за грудь. Глаза его широко раскрыты. Резким движением он наклоняется. Изо рта хлынула кровь.

Конечно, крови нет. Но мы ее видим, потому что видит ее девушка, в ужасе смотрящая на то место пола, куда она пролилась.

Девушка протягивает влюбленному платок. Он прижимает его ко рту. Платок остался таким же белоснежным, как и был, но нам кажется, что он весь напоен кровью, и опять-таки мы видим это потому, как схватила девушка платок, и как глядит на него, боясь поверить в то страшное, что произошло.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Благодаря действию с несуществующими предметами на сцене китайского театра оказалось возможным изображение характеристики пространства, то есть места действия; величины пространства, то есть расстояния; и, наконец, изображение преодоления этого расстояния, то есть тем самым изображение времени.

Рассматривая средства изображения пространства и времени в китайском театре, необходимо помнить, что рождены они не формально эстетическими соображениями, а логикой развития этого театра и, прежде всего, повествовательным характером его репертуара, то есть вызваны жизненной необходимостью.

Особые средства определять и измерять пространство и время и отличают в наибольшей степени китайский театр, так же как и классическую китайскую драматургию, от театра европейского и его драматургии.

Дело ведь вовсе не в том, что в европейском театре есть декорации, а в китайском их нет. Куда важнее, почему их нет, и еще важнее, зачем их нет.

При помощи живописных или объемных декораций на сцене европейского театра пластически изображается внешняя характеристика пространства. Часто изображенным становится и расстояние — величина пространства. На фактической глубине сцены в пять, десять или пятнадцать метров с помощью линейной перспективы и перспективы свето-цветовой создается иллюзия многокилометровой дали. Разнообразная электроаппаратура, туго натянутые плоскости тюля и разные другие сложные и интересные устройства могут заставить европейского зрителя увидеть и вьющуюся по долине речку, и холмы, и леса, и снежные горы на горизонте, и высокое синее небо с бегущими по нему облаками.

Весь этот иллюзорный пейзаж, являясь характеристикой пространства, местом действия фактически не является. Действующие лица идти по этой долине не могут, реку ни на лодке не переплывут, ни в брод не перейдут и на дальние холмы не забегутся. Их место действия ограничено реальным, а не изображенным пространством сцены.

Да им и не надо никуда плыть или взбираться. Европейский драматург, понимая, что в театре можно, а чего нельзя, не предложит героям на глазах зрителя совершать многокилометровые прогулки, переплывать реки и переходить горные хребты. Вот если он работает как кинодраматург, тогда, конечно, другое дело. Тут он не побойтся заставить героя и плавать, и скакать на лошади, и карабкаться на гору. А театр есть театр — там этого нельзя.

Да. В европейском театре и нельзя, и не нужно, а вот в китайском необходимо и, значит, можно.

Вся китайская традиционная драматургия построена на возможности этих дей-

Сцена из спектакля
сычуаньского театра
«Осенняя река».



ствий и на изображение не иллюзорного, а воображаемого пространства, большего, чем фактическое пространство сцены, причем средством изображения служат сами действия, само поведение актеров в этом пространстве.

Если на сцене какого-либо европейского театра фактическое расстояние между правой и левой кулисы двадцать шагов, то в воображении зрителя это расстояние никогда не превратится в километр и актер, прошедший из одной кулисы в другую, так и пройдет двадцать шагов.

А вот актер кигайского театра на протяжении этих двадцати шагов может пройти расстояние по крайней мере в километр, изобразив подъем на гору и спуск в долину. А раз так, то этим самым он изобразил и время большее, чем то фактическое время, которое он затратил.

В пьесах европейского театра время сюжетное тоже почти всегда превышает фактическое время спектакля. В течение трех или четырех часов мы прослеживаем жизнь героев на протяжении нескольких дней, месяцев, а иногда и лет. Но это сюжетное время пролетает с молниеносной быстротой только в антракте или между картинами. Мы понимаем, что оно прошло, по тексту и действию следующей картины; в самой же картине время сюжетное и фактическое совпадают секунда в секунду.

Герой, действующий на европейской сцене двадцать минут, воспринимается зрителем как проживший в сюжете те же двадцать минут.

Герой же китайского театра, изобразивший переход через гору, воспринимается зрителем как человек, затративший на это несколько часов, то есть так, как воспринимается читателем любая повествовательная фраза, например: «Проездом из Ленинграда Куценко задержался на три дня в Москве, чтобы повидать своих полковых товарищей, и в Киев попал только через неделю».

На прочтение этой фразы вы затратили секунд десять, а вместила она в себя семь дней сюжетного времени, семь дней жизни героя.

А затем вы читаете: «Здравствуй, Виктор», — сказал Порфирий Игнатьевич голосом, в котором была и радость, и обида. «Здравствуй, отец». Начался диалог, и время прочтения этого диалога, — время его восприятия стало совпадать со временем, которое потратили отец и сын для

разговора, то есть с сюжетным временем.

В повествовательной литературе сюжетное время то совпадает со временем восприятия, то несется со скоростью нескольких лет в минуту.

Китайская классическая драматургия, рожденная повествованием, потребовала и от театра подчинить время повествовательным законам и вмещать в секунду восприятия если не годы, то часы или десятки минут.

В пьесе о Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай есть довольно большой по времени эпизод, на протяжении которого герои все время идут. Таким образом, сюжетом картины является путешествие и те впечатления, которые возникают на отдельных его этапах. Фактически же эти впечатления являются только поводом для диалога, внутренняя тема которого любовная.

Студент провожает своего друга, такого же студента, как он, не зная, что друг этот — переодетая девушка. Разрешив своей дочери, переодевшись юношей, учиться в школе, отец взял с нее слово, что она никому не откроет, кто она на самом деле. Нарушить слово она боится, но сейчас, когда по вызову отца она возвращается домой, ей очень хочется, ей просто необходимо, чтобы тот, кого она полюбила, узнал правду.

Они переходят вброд через реку, поднимаются в гору и спускаются в долину, проходят мимо колодца, заходят в храм, на кладбище. Девушка, обращая внимание юноши на селезня и утку юань-янь, символизирующих супружеское счастье, на могилу супругов, на летящих цапель, на божество Бодисатву, стоящую в храме, на свое отражение в водяном зеркале колодца, всеми силами старается навести своего друга на мысль о том, что она — девушка.

В Шанхае и в Шэньяне поводы для намеков девушки были разные, но и драматургический прием всей сцены, и тема диалога, и, наконец, его результат были совершенно одинаковы.

Юноша не понял ни одного намека девушки. Так она и рассталась с ним, не сумев объяснить, что то, что он принимает за дружбу, на самом деле любовь.

Этот эпизод, комедийный по драматургической ситуации и глубоко лиричный, до слез трогательный по теме, является очень ясным и точным примером изображения времени и пространства на сцене китайского театра.

Фактически диалог возникал только тогда, когда девушка обращала внимание юноши на какое-либо явление, встретившееся им по пути. В этот момент оба они задерживались и, чаще всего смотря в направлении зрительного зала, говорили о том, что они видят. Затем молча шли дальше либо к противоположной кулисе, либо по кругу в обратную сторону. Опять остановка, разговор, из которого мы понимаем, что они уже совсем в другом месте.

Диалоги чередовались с переходами и, судя по смене пейзажей, о которой мы узнавали по описательным фразам слуг или героев, пройденное расстояние было таким большим, что на него ушло по крайней мере часа два сюжетного времени. На самом же деле актеры сделали всего несколько кругов, и продолжался весь этот эпизод минут пятнадцать или двадцать.

Такой диалог-обозрение, как это ни странно, легче было бы сыграть в кино, чем на сцене европейского театра.

Сменой кадров и наплывами кино умеет сплющивать, сжимать сюжетное время, а время фактическое, необходимое для диалога, возникающего то от зрелища могил, то от летящих в небе цапель, то от призрачного отражения девичьего лица в глубоком колодеце, было бы тем же самым.

Но вот средствами выразительности европейской сцены сыграть этот эпизод буквально невозможно. Каждые три минуты закрывать занавес для смены декораций? Нелепо. Ташить панораму задника или вращать круг сцены с заранее установленными на нем объемными декорациями? Это уже лучше, но тоже громоздко, а главное, станет скорее демонстрацией техники, чем актерской игры. Исчезнет та плавность и ясность движения, та непрерывность диалога, которая так хороша в этом эпизоде. А выкинуть его нельзя. Это основная завязка тех событий, которые в дальнейшем приведут к смерти юноши и самоубийству девушки.

Но помимо тех свойств пространства и времени, которые китайский театр перенял из повествовательной литературы, он еще благодаря действиям с воображаемыми предметами придал и времени, и пространству свойства, которых нет ни в литературе, ни в современном европейском театре, ни в кино.

Это — изображение на одной и той же сцене разных мест действия при единстве времени, то есть одновременно.

На первый взгляд это кажется невозможным, а в то же время прием этот буквально пронизывает действие любого традиционного китайского спектакля.

Даже в том случае, если на сцене стоит, как это часто бывает, стол и по бокам два стула, то есть, когда мебелью определено место действия — комната девушки, кабинет ученого, тронный зал, — даже и тогда это место действия в результате определенного поведения актера может меняться.

Вышедший на сцену актер вовсе не обязательно считается уже находящимся в комнате. Бывает так, что для того, чтобы в нее войти, он должен изобразить открывание двери и перешагивание через воображаемый порог. Только с этого момента его имеет право заметить и вступить с ним в разговор другой актер, сидящий на стуле и тем самым, значит, находящийся в комнате.

Но как только, перешагнув порог, актер вошел, комнатой становится вся сцена, и оба актера могут ходить по ней совершенно свободно, не обращая внимания на то место, где только что якобы находилась дверь и, значит, стена.

Если же оба актера перешагнут воображаемый порог в обратном направлении, то есть тем самым выйдут из комнаты, тогда вся сцена станет улицей, несмотря на то, что на ней остались стоять и стол и стулья.

Таким образом, сцена без всяких перестановок декораций может быть, во-первых, то комнатой, то улицей, и, во-вторых, часть сцены может быть комнатой, а часть улицей, так что актер, находящийся на улице, может подслушивать у воображаемой, якобы закрытой двери то, что происходит за несуществующей стеной.

Но возможен и третий случай.

Представьте себе, что двое находились в комнате, и один из них, перешагнув через порог, вышел, а другой остался. С этого момента для того, кто остался, вся сцена — комната, а для того, кто вышел, вся сцена улица. Оба они могут ходить по сцене, абсолютно игнорируя воображаемую стену, но один из них для зрителей будет находиться все время за стеной, а другой перед ней, хотя бы первый стоял ближе к зрителю, а второй дальше от него.

Герои имеют право проходить друг перед другом, стоять рядом на расстоянии нескольких сантиметров, громко петь и громко говорить, и в то же время не имеют права друг друга замечать, так как для зрителя они находятся в совершенно разных местах действия. Для того, чтобы им встретиться и вступить в общение, необходимо либо одному, перешагнув воображаемый порог, выйти на улицу, либо другому, перешагнув тот же порог в обратном направлении, войти в комнату.

Бывает, что эта разность места действия даже не отмечается дверью или порогом. Предположим, что один герой пьесы ждет другого, и действие происходит не в комнате, а на улице. Мы видим и ждущего и того, кого он ждет. Но они не видят друг друга, так как второму надо еще пройти большое расстояние. Обычно длительность прохода, как я уже говорил, изображается преодолением препятствий — мостик, гора, речка — и движением по кругу. Идущий может три, четыре и больше раз пройти мимо того, к кому он идет, не обращая на него никакого внимания, а тот, в свою очередь, может в это время советовать по поводу того, что ему приходится долго ждать. Наконец, наступает момент, когда путь идущего закончен, и тогда они оба изобразят встречу. Дружескую или враждебную — это уже зависит от сюжета пьесы и темы эпизода.

Но изменение места действия может изображать и разность воображаемой высоты, на которой находятся герои спектакля. Актер, изображая походку человека, идущего по лестнице, может якобы подниматься в беседку к другому актеру, находящемуся в этой беседке, хотя ни лестницы, ни беседки на сцене нет и оба актера продолжают находиться на одной плоскости.

В спектакле «Под сенью ивы» есть картина, в которой героине сообщают о том, что ее выдают замуж за богатого и нелюбимого ею человека. Картины этой не было в спектакле «Бабочки».

На сцене стол и стулья. Комната девушки. Она сидит на стуле. Входят отец, мать и сваха. Они не смотрят на сидящую. Она не смотрит на них. Я понимаю, что они еще не вошли в комнату, и жду либо открывания воображаемой двери, либо изображения стука в нее. Тогда девушка встанет и откроет дверь.

Но не происходит ни того, ни другого. Трое вошедших, изображая походкой подъем по ступенькам, идут, делая несколько маленьких кругов. Сваха двумя руками приподняла юбку, чтобы не наступить на подол. Было абсолютно ясно, что пришедшие поднимаются по винтовой лестнице на второй этаж. Вошли. Произошла очень тяжелая, трагическая для девушки сцена. И опять теми же кругами все трое быстро спустились в первый этаж и стали обсуждать происшедшее. Они уже не видят лица девушки, и девушка не видит их, хотя стоят они почти рядом. Не видят потому, что по законам театра находятся в разных местах действия. Но мы видим и девушку, и тех, кто стали ее палачами.

Драматическое напряжение при этой разности мест и единстве времени приобретает особую силу и остроту. И по правде сказать, трудно подобрать примеры из других видов искусств, где бы существовала такая одновременность восприятия разных мест действия.

Пожалуй, наиболее близкими будут примеры восприятия некоторых произведений живописи. Во многих настенных повествовательных композициях разных времен и разных народов, мы можем видеть изображения разных мест действия, одновременно воспринимая и сражающегося царя на поле битвы и плачущую царицу во дворце.

В литературе такого нет и быть не может, иначе не начинались бы так часто главы или абзацы словами «...в то время как» или «тем временем».

В кино путем быстро чередующихся кадров можно достигнуть представления о одновременности разных действий, но все-таки это будет хоть и быстрое, но последовательное, а не одновременное восприятие разных пространств.

В современном европейском театре место и время действия едины. Как исключение бывают случаи, когда режиссер разбивает пространство сцены как бы на несколько сценических площадок, показывая, например, дом или квартиру в разрезе и ведя действие последовательно или даже одновременно в изолированных ячейках комнат.

Но тут мы имеем несколько разных мест действия, изображенных в разных местах сцены, а не на одном и том же месте, как в театре китайском. Да кроме того, этот прием применяется не так уж часто и фактически является чисто режиссерским приемом.

Драматургия же китайская целиком построена на возможности, во-первых, как угодно и сколько угодно раз менять место действия и, во-вторых, показывать одновременно действия, происходящие в разных местах.

Если пьесу китайского традиционного театра, ничего в ней не меняя, поставить по нормальным законам европейского театра, то в течение трех или четырех часов пришлось бы буквально каждую минуту прерывать действие, закрывая занавес для перестановки декораций, либо непрерывно то в ту, то в другую сторону вращать круг, либо то влево, то вправо двигать панораму задника.

Единый, цельный, плавный в своем развитии спектакль оказался бы настолько раздробленным, размельченным и рваным, что показывать его было бы нельзя ни европейскому, ни китайскому зрителю. Да кроме того, многие моменты пьесы все равно оказались бы неизобразимы, так как нельзя вращать круг, если один герой остался в комнате, а другой из нее ушел, и оба они, тем не менее, обязаны быть на сцене.

Художник и режиссер Сергей Юткевич проявил огромное количество изобретательности и вкуса, оформив специальной вращающейся и трансформирующейся декоративной установкой китайскую пьесу «Пролитая чаша», поставленную в Московском театре сатиры, но это могло ему удалиться только потому, что драматург Андрей Глоба кардинально перестроил драматическую структуру сюжета, приведя ее, правда, к большому количеству, но

все-таки цельных картин, сохраняющих единство времени и места.

Очень может быть, что некоторые читатели, вне зависимости от того, показалось ли им интересным или неинтересным то, что было рассказано мною в этой главе, решат, судя по моим описаниям, что китайский традиционный театр архаичен и гредельно условен и уж во всяком случае ничего реалистического в нем нет.

Мне было бы очень неприятно, если бы я оказался виновником таких поспешных и более чем легкомысленных выводов.

Архаикой и архаизмом называется нечто абсолютно мертвое, не обладающее, так сказать, никакой действенной функцией в сегодняшней жизни народа.

Китайский же традиционный театр обладает этой действенной функцией в полную силу и в жизни народа занимает огромное место. Сам факт существования двух тысяч театралных коллективов уже говорит об этом, а степень любви китайского народа к своему театру неизмерима.

Да, в китайском театре есть много такого, что будет изменяться, опадать, приобретать новые качества, но считать искусство традиционного театра архаичным только потому, что применяемые в нем средства выразительности не существуют в театре европейском, это значит совершить большую ошибку, чаще всего рождающуюся от необдуманного, а иногда и самонадеянного легкомыслия.

Да, китайский театр условен, как и всякое искусство. Но разве условность и архаичность синонимы?

Если мы смотрим представление, в котором все действующие лица молчат и выражают свои мысли и чувства только физическим поведением, — это условно? Да, условно. В жизни такого не бывает. Тем не менее мы восторгаемся Улановой в «Ромео и Джульетте».

Если мы смотрим и слушаем представление, в котором действующие лица разговаривают пением, — это условный разговор? Конечно, условный. В жизни так не говорят. Тем не менее, мы еще и еще раз идем слушать «Бориса Годунова» или «Кармен». Разве выражать свои мысли и чувства только движением или только пением менее условно, чем перейти по камешкам воображаемую речку?

Да, китайский театр условен, как и вся-

кий театр, но разве из этого неизбежен вывод, что он не реалистичен?

Разве условность и реалистичность обязательные антагонисты? Разве может быть безусловное изображение какого-либо явления? Ведь абсолютное и безусловное совпадение дает тождество. В таком случае, безусловно изображенный волк должен, покусав его создателя, просто убежать.

Когда русская девушка поет песню о рябине, — это условно? Конечно, потому что в жизни никто не разговаривает пением. А девушка это делает. Мало того: в песне эта рябина мечтает перебраться к дубу, о чем настоящая рябина мечтать не может, поскольку ей не дана природой способность размышлять, да кроме того, в таком переселении прямого смысла для дерева-рябины нет. И в то же время песня эта правдивая, реалистическая, потому что не о рябине тут речь, а о девушке. А рябина — это художественный образ, помогающий раскрыть содержание.

Художественное произведение может быть реалистическим или нереалистическим не от степени условного, а от наличия или отсутствия внутренней правды и ее реальности.

Конечно, условное в искусстве становится препятствием к пониманию, когда условие неизвестно тому, кому произведение искусства адресовано.

В европейской опере существуют так называемые ансамбли: четыре или пять основных героев одновременно и громко поют то, что каждый из них в этот момент думает. И в то же время мы не считаем оперу с таким квартетом или квинтетом обязательно нереалистической, хотя пять одновременных монологов — это куда более условно, чем перешагивание через несуществующий порог.

Мы, воспитанные на формах европейского театра, этот условный порог фиксируем как нечто для нас неожиданное, а китайский зритель воспринимает эту условность как абсолютно для него понятное и в этом смысле безусловное. Ведь в основе-то лежит жизненная правда, как лежит она и в основе самого содержания большинства традиционных пьес китайского театра, говорящих о больших чувствах, о любви к родине, о борьбе за правду и счастье человека, о праве на это счастье всякого, будет ли он бедным рыбаком, дворянином или крестьянской девушкой.