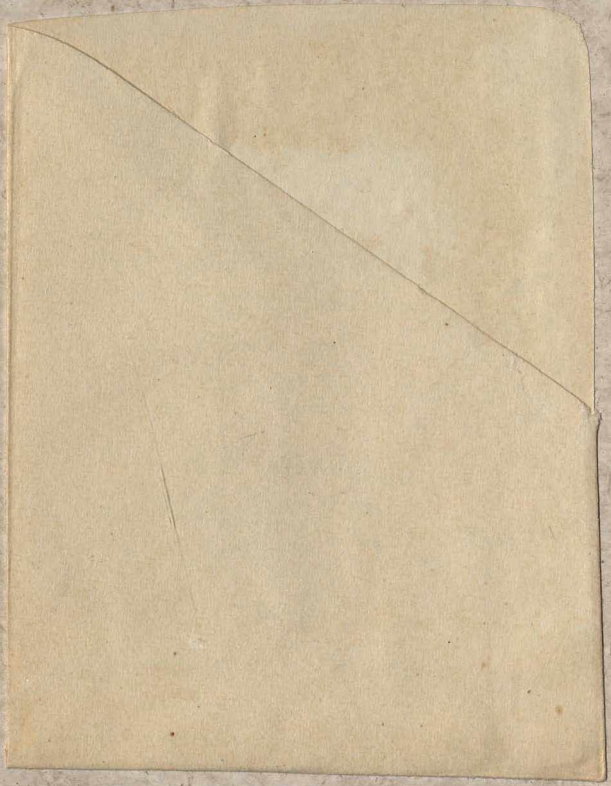
W 388/323
т 2.

W 388
323



ACADEMIA

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТ

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
РАЗРЯДОМ ИСТОРИИ ТЕАТРА

КАРЛ ГАГЕМАН

ИГРЫ НАРОДОВ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. А. ГВОЗДЕВА

ЛЕНИНГРАД
1925

И 388
323

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

КАРЛ ГАГЕМАН

ИГРЫ НАРОДОВ

ВЫПУСК ВТОРОЙ

ЯПОНИЯ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
С. С. МОКУЛЬСКОГО.

XXIV-38679

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1925.

Печатано по определению разряда
Истории Театра Государственного
Института Истории Искусств.

Председатель Разряда *А. Гвоздев.*

15 Августа 1923 г.

Ленинградский Гублит № 8764. Тираж 3.000 экз.

Ленинград. Тип. ф-ки „Светоч" Б. Пушкарская, 18.

ЯПОНИЯ

Театр Но.

Необходимо, конечно, предположить, что у японцев существовало некое танцовальное пра-искусство, хотя мы о нем ничего и не знаем. Невозможно представить себе страну без какой либо, хотя бы даже самой примитивной, культуры движения. История не оставила нам свидетельств ни об одном народе, лишенном танца. Во всяком случае, эти первые попытки в области искусства телесной выразительности скоро испытали в Японии воздействие корейских и китайских элементов, так что с течением времени обозначилось значительное сгущение и органическое растворение туземного искусства в иностранном. Уже в VII столетии разыгрывались различные пантомимы с пением, так называемые кагура, в честь богов и, одновременно, для развлечения и назидания посещавших храмовые праздники верующих. С течением времени эти действа развились в дионисические благодарственные пляски по случаю жатвы (так называемые, денгаку), и в юмористические пантомимы народного характера, нечто в роде древних масляничных фарсов нашего средневековья (так называемые, саругаку). В виду того, что в основу этих игр саругаку клались также и более

серьезные темы из области мифов, легенд и истории, эти игры вскоре необычайно увлекли публику и оттеснили на задний план все другие действа. Теперь был нужен только решительный толчек, чтобы сделать окончательный шаг в сторону дальнейшего развития доселе еще совсем чистой пантомимы в словесно-звуковую драму.

Такой толчек пришел от китайского театра монгольского периода (1206—1368), который привел к созданию первой большой и значительной формы японского театрального искусства, к так называемому Ногаку, которое и поныне является наиболее благородным, чистым и стильным видом японского театра. К пантомимическому выражению, к сольному и хоровому пению и к исполняющей функции аккомпанимента инструментальной музыке дэнгаку-саругаку присоединился ныне совершенно новый элемент — воспринятое из китайской драмы слово, как материал для пения или приподнятой декламации актеров. Это Ногаку или Но (как его для краткости называли) произвело вскоре полный переворот в художественной жизни Японии, и почти единовластно господствовало над вкусами интеллигенции вплоть до середины XVI века. Период его расцвета относится к эпохе правления восьмого сёгуна Ёсимаса (1444—1472). Правда, и позже возникали новые пьесы Но. Но все же к концу периода Токугава (следовательно, к 1-й половине XIX века) интерес к этим пьесам стал постепенно ослабевать, и лишь после великой реставрации 1868 года начался новый расцвет этого жанра. И в то же время, когда японцы, с одной стороны, отказались от прежней замкнутости и бросились в объятия европейской науки и техники, — они, с другой стороны, возвратились в своих художественных развлечениях к древнейшей из имевшихся у них, систематически развитых сценических форм, и снова стали требовать инсценировок Но, по возможности правильно передающих их стиль. Это—чисто японская черточка, поистине заслуживающая нашего удивления.

Однако, новое направление в жизни всего народа и страны внесло в театральную практику, совершенно новую культурную идею И это не только потому, что императорский двор и, прежде всего, вдовствующая императрица снова сильно заинтересовались унаследованным от предков и потому подлинно классическим театральным искусством (ведь доселе оно культивировалось исключительно во дворце сёгунов в Киото, являясь самым замкнутым художественным жанром, какой когда либо существовал в мире); нет, отныне эти представления Но должны были стать всенародным достоянием.

Конечно, Но и сейчас ни в коем случае не является общественным искусством. Это обусловлено самой природой этих странных представлений, их замкнутостью и границами самой художественной формы. Она обращается только к любителям и знатокам, так что на представлениях, которые устраиваются пятью школами Но в Токио по воскресеньям, присутствуют и могут присутствовать только образованные и серьезные люди. Это—закрытые спектакли, интимные художественные празднества, на которые иностранцы допускаются очень редко, и то лишь в качестве привилегированных гостей какого нибудь знатного японца. Трудно увидать более праздничные в лучшем смысле слова торжества, чем эти воскресные представления ученического театра Но, когда наверху на подмостках множество учеников толпятся вокруг своего учителя, передавая друзьям и родственникам древние сказания на языке, ставшем уже почти священным, в совершенно отрешенных от жизни выражениях, в традиционных формах, полных художественности и символической глубины.

Час пополудни. У входа в дом, где дано будет представление Но, наши имена вносятся в большую книгу. Господин, в качестве гостя которого нам разрешено присутствовать на представлении, провожает нас с глубокими,

но полными достоинства поклонами в предназначенную для его семьи «комнату» (так здесь принято называть части японского партера, переделенного узкими перегородками).

Театр имеет вид недавно построенного здания. Так все в нем выглядит ново. Внутренняя архитектурная отделка из тонкого светло-коричневого дерева обличает ту аккуратность работы, которой славится японский ремесленник. Подушки для сиденья из фиолетового и клетчатого желтого шелка лежат рядами на чистых цыновках. Тут же рядом стоят маленькая ручная печка из темно-синего фаянса и изящный прибор для куренья, выжженный из орехового дерева.

Вновь прибывающие гости постепенно заполняют помещение, разделенное на низкий и несколько приподнятый партер. Сцена выступает в зал в форме поднятых четырехугольных подмосток и, следовательно, охватывается с трех сторон местами для зрителей. Все это весьма похоже на монгольский театр в Китае и кое чем напоминает шекспировскую сцену. На задней стене сцены нарисована фантастическая сосна. Иных декоративных элементов нет. И только перед так называемым «мостом» — проходом, спереди открытым, сзади же ведущим в раздевальную—торчат из земли три маленькие сосны, расположенные на некотором расстоянии одна от другой. Сцена и обе части партера покрыты, каждая в отдельности, крышами. Но все эти три крыши образуют одно архитектурное целое.

Мы сидим по середине, среди учеников, ожидающих здесь важный урок, и старыми любителями и знатоками Но. Одни мы сидим на стульях, как единственные европейцы. На эти представления, как уже было сказано выше, иностранец попадает редко. Они не объявляются публично, да к тому же резвые туристы составили им репутацию чего то неслыханно скучного. Подальше сзади сидят на корточках целые семьи и группы пожилых мужчин. Еще

дальше позади расположилось несколько странных чудаков. Виднеются морщинистые лица с жидкими волосами, с длинными клочьями бороды и большими очками перед близорукими глазами: подлинно головы ученых. Виднеются также представители промышленного класса, умные лица которых свидетельствуют не только о купеческих интересах; студенты в серых шелковых плащах, напоминающих рясы, так наз. хаори; знатные старые японки, полные достоинства и благоговения; молодые, безукоризненно причесанные девушки в фиолетовых кимоно, курящие длинные, тонкие серебрянные трубки, и послушные дети в пестрых костюмах, с ярко желтыми бантами в волосах. Почти все сидят с книгами, по которым они следят за тем, что поется и представляется там наверху. Ибо даже образованные японцы не в силах так просто понять песни со столь старинным текстом. Некоторые делают у себя пометки об исполнении тех или других, особенно излюбленных номеров Но, которые они затем сами поют или, по крайней мере, пытаются спеть у себя дома. Ибо приходят сюда, по большей части, старые любители пения Но.

Без всякого предупреждения начинается теперь представление. Три музыканта поднимаются по мосту мелкими шагами, как бы по предварительно намеченным линиям. Они размещаются сзади, на середине сцены. Двое из них играют на цуцуми — маленьком барабане, имеющем форму песочных часов, третий — на японской флейте. Затем, из маленькой боковой двери справа, выходит хор: восемь молодых людей в просторных темносерых панталонах и в черных, напоминающих кимоно, верхних платьях с широкими, похожими на крылья, плечами. Они садятся на корточки с правой стороны сцены, двумя рядами. На полу перед ними лежат веера, точно обозначенными рядами. Руки их покоятся на коленях и прикрыты складками платья. Во время пения каждый из них подымает обеими руками веер, переворачивает его один раз в длину и опускает на землю, перпендикулярно к середине туловища.

Как только музыканты и хор уселись, начинается игра на цуцуми. Барабанщики проделывают большой жест правой рукой и со всего размаху опускают руку на барабан, который у одного из них висит на левом плече, у другого же — на левом бедре. В тоже время они испускают странные протяжные тона: два нечленораздельных звука, которые отстоят один от другого на несколько октав и локализуются «хо — а» и «йо — ух», при чем на каждый второй тон приходится удар в цуцуми.

Большинство европейцев долгое время или даже вовсе не могут привыкнуть к этим, конечно, весьма своеобразным восклицаниям. Не будучи в состоянии ассоциировать их с чем либо, они находят их смешными. У меня, однако, не получилось такого впечатления, как не показалась мне чуждой эта музыка Но. Слишком много было во всем этом торжественности и большой художественной серьезности. К тому же я скоро заметил, что эти нечленораздельные слитные звуки в сущности представляют собою совершенно законную в художественном отношении промежуточную ступень, являясь переходом от инструментальной музыки к хоровому и сольному пению, и, следовательно, находясь в полном соответствии со всем аппаратом музыкальной выразительности японцев. И далее я обратил внимание на то, что некоторые сценические эффекты и обороты диалога превосходно подчеркиваются как раз этим способом.

Теперь раздается волшебное звучание хора Но. Мрачные мужские голоса нисходят словно в старинном монастырском песнопении торжественными интервалами, и обеспечивают представлению единство неслыханно праздничного, совершенно отрешенного от жизни стиля. Пению осторожно вторит старо-японская флейта, твердые и несколько жесткие звуки которой прекрасно гармонируют с серьезным характером Но. Она обычно бросает в ансамбль лишь отдельные фразы, и только в чисто лирических местах ведет более продолжительную мелодию.

После короткого музыкального вступления появляются с левого края, через «мост», два актера. Прежде чем итти дальше, они останавливаются перед каждой из трех сосен. Почему—этого никто не может сказать. Они придерживаются весьма древнего предписания, которое некогда имело определенный символический смысл, ныне забытый. Так это продолжается очень долго, пока они, наконец, не выходят вперед—на сцену. Медленно и равномерно продвигаются их, как будто окоченелые, воткнутые на палку тела. Они движутся особым скользящим шагом, напоминающим шествие рыцарей Граля в Байрейтской постановке «Парсифаля». Ступня скользит по паркету, затем в конце шага подымается вперед и снова ставится на место, причем пятка остается на полу. При обратном движении ступня оттягивается назад, при чем пятка поднимается и опускается, а носок не отделяется от пола.

Оба исполнителя скользят друг за другом, заворачивают по сцене и выступают, выравниваясь по одной линии, вперед, где они еще раз делают четверть оборота и останавливаются друг против друга. Это два земледельца в простых платьях: один — в зеленом, другой — в коричневом. Каждый из них держит на правом плече посох, с острия которого свисают свежие полевые цветы. Хор сообщает нам, что им обоим хочется переправиться через реку, но у них нет денег, чтобы заплатить перевозчику, и потому они решают обождать. Они поворачиваются вперед, при чем стоящий слева делает несколько шагов вперед, а другой не двигается с места. Затем они оба поворачиваются направо и, продвигаясь в правую сторону, наконец, усаживаются на правой стороне сцены, на высоте первого ряда хор.

Закутанный в черное театральный слуга приносит теперь лодку, или точнее—символ лодки: обтянутую белым сукном овальную раму, имеющую форму примитивного корабля, которую он ставит на сцену с левой стороны

Пение играющих на цуцуми возвещает теперь появление перевозчика. Их интонация напоминает испорченную манеру пения некоторых европейских альтисток, которую обычно сравнивают с завыванием. Только японская манера еще несколько хуже. Извлекая из самой глубины горла хриплые клохчущие звуки, они тянут их вверх и вниз, на подобие плохих скрипачей, исполняющих сантиментальные adagio, и отмечают определенные ритмические цезуры своих вокальных фраз сильными ударами в цуцуми. То и другое они проделывают с высшей интенсивностью выражения. При этом они словно выматывают себе всю душу и ударяют по непрочному меху своих барабанов с такой силой, что, кажется, рука их вот-вот сломается.

Во время пения перевозчик церемонно усаживается в лодку. На нем маска с тонкими белесыми усами и таким же париком. Сидя в лодке он медленно скользит вперед несколькими очень мелкими шажками, после чего оба земледельца поднимаются, поворачиваются наискось к перевозчику и излагают ему свою просьбу. Они не знают, что перед ними стоит не живое существо, а дух, который, правда, достойно пал на поле брани, но до сих пор не может найти успокоения, так как никто не ухаживал за его могилой. Перевозчик согласен исполнить их просьбу и ставит только одно условие, чтобы они дали ему по цветку в виде платы за переезд.

В то время, как зеленый входит в лодку, коричневый снова садится на корточки рядом с хором, перевозчик делает два медленных жеста правой рукой по направлению к веслу, которое он держит наискось перед собой в левой руке—и судно уже на той стороне реки. Затем зеленый выходит из лодки и идет обратно на свое прежнее место, где он вскоре поет длинную благодарственную молитву. По окончании ее, перевозчик бросает свое весло и требует условленного вознаграждения. Земледелец подходит к нему и подает ему желанный цветок, благодаря которому дух получает освобождение. Кто то посвятил его

памяти заупокойную жертву, и этим доставил страдальцу вожделенный покой. Теперь и перевозчик может поведать, что с ним приключилось. Но прежде слуга уносит остов лодки, под пение хора, сопровождаемое резко обрушивающимися ударами цуцуми, которые производят теперь впечатление ритмического органного пункта, на котором строится вся песня. Затем земледелец снова занимает прежнее место на правой стороне сцены, а перевозчик выступает на середину. После длительной паузы он сообщает теперь, что он призрак, и удаляется по «мосту» столь же медленно и церемонно, как и прежде. Этим заканчивается первая часть пьесы.

Теперь музыканты сдвигают свои складные сиденья и кладут их прямо перед собой вместе со своими инструментами. Пока что им больше нечего делать, ибо эпическое интермеццо вводится в качестве заполняющей промежуток сцены. Человек, который до того сидел на корточках у задней стены, выходит на середину сцены, присаживается на землю и рассказывает, каким образом и почему герой пьесы сделался призраком. Итак, он излагает предшествующие события, чтобы дать исполнителю роли лодочника время переодеться и переменить маску. Ибо, согласно своеобразной драматической технике этих пьес с призраками, во второй части пьесы действие не должно продвигаться вперед, а как бы развертывать события в обратном направлении, изображая характерные эпизоды из жизни призрака, главное же историю его смерти, к которой рассказчик должен подвести публику в антракте. Дойдя в своем рассказе до того момента, когда судьба настигает духа во время войны, он возвращается назад на свое место, после чего начинается вторая часть пьесы.

Замаскированный слуга вносит подставку, обтянутую ярко-красным покрывалом с золотисто-фиолетовой каймой. Дух должен теперь появиться в образе воина, и поэтому ему полагается стоять и сидеть выше простых поселян

Первой появляется на сцену жена духа, блистающая молодостью, в белой, смягченной нежными розоватыми оттенками, овальной маске, в великолепном костюме оранжевого цвета из золотой парчи, в старинной, гладко прилаженной прическе пажа. Она вступает на подставку и плачет, то есть делает два коротких движения правой рукой по направлению к левому глазу. Ибо она только что получила известие, что ее муж погиб на войне. Затем она бросается в реку, то есть, спрыгивает с подставки и подсаживается к обоим земледельцам, которые, в течение всей этой сцены, а также и раньше, во время рассказа о предшествующих событиях, неподвижно восседали на своих местах. Трудно понять, как актеры это выдерживают. Насколько я мог заметить, они в течение четверти часа, и даже долее того, не моргнули глазами. Ибо, согласно правилам Но, вышедшие раз на сцену действующие лица уже более не покидают ее. Даже если их присутствие излишне в последующих сценах, они обязаны сидеть неподвижно, дабы зритель потерял их и как бы вычеркнул из поля своего внутреннего зрения.

Наконец приходит воин. В оттопыренном раззолоченном костюме фиолетово-серого тона, в неистово беспорядочном головном уборе. Нечто в роде нашего Фафнера из «Кольца Нибелунгов». Или, пожалуй, еще страшнее. Уже на «мосту» он начинает танцовать, при чем хор рассказывает дальнейшие события войны,—примыкая, следовательно, к повествованию рассказчика в антракте. Хор передает, как обманщики заманили героя в засаду, как он попал в руки врага, и как он затем сам просил о том, чтобы ему отрубили голову. Изображая этот рассказ хореографически-мимической игрой воин постепенно подвигается вперед и, наконец, вспрыгивает одновременно обоими ногами на подставку. Здесь он принимает ужасающие позы, и топчется на глухо дребезжащих подмостках с широкими жестами и дикими ужимками. Все это он проделывает согласно ритму цуцуми, усиленных для второй части еще

одним ударным инструментом, в роде нашего маленького барабана, так наз. т а й к о. Наконец, он бросает свое копье, дикими прыжками бежит через сцену, и падает после финала, напоминающего пляску святого Витта, растягиваясь во весь рост на сцене. Он мертв. В своем танце он воспроизвел весь ход войны, вплоть до злосчастного конца.

Теперь все участники удаляются со сцены торжественным маршем. Актеры выходят по «мосту» налево, шествуя по середине его. Также и рассказчик и трое музыкантов. Но, как менее важные персонажи, они идут у самой стены. Хор уходит через ту же маленькую боковую дверь справа на заднем плане, через которую он вышел на сцену. Точно также и замаскированные театральные слуги.

При всей простоте своего драматического построения Н о представляе тсобою вполне законченный вид театрального действа,—оригинальную, совершенно замкнутую художественную форму, которая укладывается, примерно, между нашей оперой и ораторией. Основной характер этих пьес — лиро-эпический; драматический элемент в них не выражен ярко. Действие протекает без всяких расчленений и сценических осложнений. Они похожи на весьма просто построенные одноактные пьесы, которые делятся в пьесах с призраками на две части только потому, что дух появляется во второй части в образе живого человека. Введение в пьесу действующих лиц сопровождается названием их имен и описанием их жизни; вообще во всем своем исполнении они находятся под давлением весьма тяжеловесной техники. Сюжет берется большею частью из старых мифов о богах, храмовых легенд религии Синто больших героических саг и всевозможных сказаний о призраках и демонах, идейное содержание которых проникнуто буддийским пессимистическими воззрениями.

Авторами первых пьес Н о были бонзы, знакомые с китайской драмой и стремившиеся растворить ее элементы

в туземных пантомимах; при этом они, естественно, клали в основу пьес свои религиозные догматы и вообще всячески стремились быть полезными буддизму. Согласно их воззрениям, все происходящее — дело рук Будды. Его жрецы заправляют всем. Демоны, духи и всякого рода темные силы могут быть одолены и искуплены только через буддизм, — иначе говоря, через посредство бонз. Повторяется вечная история: наместники бога на земле прежде всего работают для своего собственного кармана. Конечно, в переносном смысле.

Простота общего плана этих пьес соответствует простоте изобразительных средств. Они представляются актерами, одетыми на старинный лад, на сцене, где совершенно отсутствуют декорации и где пользуются немногими реквизитами, имеющими всякий раз определенное символическое значение. При этом, главные актеры надевают странные деревянные маски, которые, по концентрации выражения и по техническому мастерству выполнения проявляющемуся главным образом в том, как они принимают в расчет действие на расстоянии, представляют собою чуть ли не самое совершенное, что когда либо было создано в этой области. Поэтому они определяют ход и законы всего представления. Актеры сопровождают распеваемые ими или произносимые речитативом фразы, в форме некрологов или диалогов, широкими, раз навсегда установленными жестами, и присоединяя вполне определенные ходы и повороты. Или они истолковывают, также вполне условным образом, сольное и хоровое пение музыкантов, под аккомпанимент известных инструментов; при чем они сопровождают свои вокальные и декламационные фразы, произносимые носовым, имеющим головной оттенок голосом, немногочисленными, но весьма размеренными и выразительными движениями. С помощью таких, довольно простых средств, они развивают невероятную силу и вескость выражения, напрягая все свои органы. И так как голос в пении отличается по звучности и характеру

выразительности от голоса в речи не качественно, а только количественно, Н о достигает здесь такой замкнутости и стилизованности исполнения, до которой далеко нашей старой диалогической опере. Тем более, что у японцев выразительные движения тела, со свойственной им сгущенностью и идеализацией, вполне согласуются с пропетыми или произнесенными словами и сопровождающим их аккомпаниментом; при этом не только жесты, движения, па и позиции, но также аттрибуты костюма и различные предметы реквизита имеют свое, раз навсегда установленное значение.

Итак, во время исполнения Н о зритель должен усердно участвовать в работе, должен замечать каждое изменение в сценическом аппарате и тотчас же правильно истолковывать различные символы, если он действительно хочет получить наслаждение от спектакля. Таким образом, в этих японских пьесах наблюдается гораздо более тесный контакт между актерами и зрителями, чем у нас в Европе, где широкая публика приемлет только нечто совсем готовое и ясное, решительно отклоняя всякое сотворчество. Здесь же необходима подвижность фантазии, неизмеримо большой интерес к игре и нервная сила, которую мы напрасно будем искать у себя.

Конечно, такое воскресное представление Н о является и для японца удовольствием утомительным и довольно тяжело ему достающимся, но оно тем более велико, ибо наибольшее удовлетворение доставляют впечатления, в создании которых принимаешь активное участие. Ведь Н о является весьма взыскательным представлением, быть может, самым одухотворенным среди многих других развлечений цивилизованных народов. И несомненно — самым воодушевленным, интенсивным и всеобъемлющим. Здесь в одинаковой мере затрачиваются чувство и интеллект. Только безусловно усердные и сильные чувством, только мудрые и разумные люди могут по настоящему следить за представлением Н о. Во всяком случае только они

получают от него ту пользу, которую японец ищет во всяком представлении Н о. Ибо человек должен отдать всего себя и освободиться от всех реальностей существования, чтобы воспринять это столь искусственное, отрешенное от жизни искусство.

Подобно древним грекам, японцы имеют обыкновение вставлять между двумя серьезными пьесами Н о комическую пьеску, так называемое н о - к ё г э н, один из многочисленных маленьких жанровых фарсов их литературы, которые тоже испытали на себе влияние китайско-монгольского театра. Это гротескные сатиры, в которых буддийский бонза или другая какая либо знатная особа стоит в центре обычно крайне простого действия, изображающего происшествия из обыденной жизни и бичующего человеческие слабости грубоватым, несколько карикатурным образом. Здесь на лицо остроумный, но несколько неуклюжий диалог на разговорном языке, без сопровождения оркестра и хора, а также без масок, ибо существеннейшим выразительным средством здесь является оживленная мимика лица.

В остальном же, при исполнении комического Н о остаются в силе те же правила инсценировки, что и в серьезных пьесах. Сцена также лишена какого бы то ни было декоративного убранства, а реквизит ограничивается лишь самым необходимым. Где это хоть сколько нибудь возможно, предметы и сценические акты обозначаются неизбежным веером. И здесь действующие лица появляются вереницей в начале пьесы и остаются безотлучно на подмостках независимо от того, должны ли они присутствовать во время данной сцены или не должны. Подмостки театра Н о имеют для японцев только единое место действия, включая в себя все необходимые для данной пьесы места одновременно и одно рядом с другим. Конечно, не занятые в данный момент персонажи и здесь должны вести себя вполне спокойно,—

как бы уподобляясь окаменелостям и тем самым как бы распыляясь.

Я видел комическое Но токугавского периода, с четырьмя действующими лицами. Богатый человек и его слуга сидят на корточках ближе к правой стороне сцены, друг богатого человека и какой то юноша — ближе к левой. Богатый человек хочет выдать замуж дочь и велит прибить к двери своего дома объявление, что он отдаст ее художнику, то есть человеку, который умеет делать что нибудь толковое. Это объявление прочитывает юноша, который давно влюблен в дочь богача. Правда, он ничего не умеет делать, однако он надеется, что во время испытания при сватовстве ему поможет счастливая случайность или находчивость друга. Когда последний спрашивает, его неужели он действительно ничего не умеет делать, он отвечает, что будучи ребенком, он однажды стрелял из лука, а позже с великим трудом выучил наизусть стихотворение. Друг считает эти таланты далеко недостаточными, но в конце концов, советует ему все же попытать счастья, сам же обещает помочь ему по мере сил во время испытания. Замаскированный слуга подает юноше лук, друзья удаляются и останавливаются на «мосту». Теперь слуга докладывает своему господину о приходе жениха, а затем сообщает последнему условия отца невесты: т. е. в течение некоторого времени он бегает взад и вперед между сиденьем богача на сцене и «мостом», каждый раз с новыми докладами. Юноше предлагают прежде всего пристрелить птицу, находящуюся за рекой. Он отправляется вместе с богачом в путь, то есть они обходят один раз кругом сцены. Подойдя к ели, богач обозначает место, куда юноша должен выстрелить. Тот приготовляется к стрельбе, но он держит лук и натягивает тетиву столь неловко, что его друг, находящийся на «мосту» неоднократно пытается помочь ему полезными советами. Наконец, он стреляет, но промахивается. Богач собирается уже возвращаться домой, но юноша сообщает ему, что он может прочесть

стихотворение, и просит выслушать его прежде, чем окончательно дать ему отставку. Но уже после седьмого слога, то есть после первой строчки стихотворения, состоящего согласно правилам японского стихосложения из тридцати одного слога, он застревает, несмотря на то, что друг усердно подсказывает ему с моста. Наконец этот последний удирает, оставляя юношу на произвол судьбы. Теперь богач замечает, что имеет дело с плутом, и решительно прогоняет его прочь.

В виду того, что вплоть до самой реставрации 1868 г. дворянство и высшая интеллигенция предъявляли исключительные права на Н о, то уже в семнадцатом веке пришли к мысли, лишить эти старинные представления их замкнутости и модернизовать их, согласовав их построение со структурой театра, завоевавшего себе тем временем огромную популярность. Таким образом, эти прекрасные, старояпонские сюжеты стали доступны более широким народным массам. Актеры приспособили для своих целей наиболее излюбленные пьесы Н о и имели такой большой успех, что эти сходные с Н о представления еще и поныне являются существеннейшим составным элементом японского народного театра. Примитивная драматическая техника была сохранена; перейдя в театр, пьесы попрежнему разыгрывались без декораций, на сцене, напоминающей обычное устройство, при чем на задней, замыкающей сцену стене была нарисована низкорослая сосна, а на боковых стенах всевозможные бамбуковые кустарники, сила, гибкость и прочность которых должны были символизировать дружбу. Оркестр также посадили на подмостки, своеобразный патетический стиль игры был сохранен, по крайней мере, до известной степени. Только деревянные маски теперь отпали, и актерская игра обрела более подвижные формы. Кроме того были введены народные мелодии, а оркестр обогатился вошедшим тем временем в употребление с я м и с э н о м, японской гитарой. Во всяком случае,

здесь был переброшен мост от сцены Но к театру в собственном смысле слова, и вместе с этими сходными с Но пьесами была изобретена новая драматическая форма, представляющая собою переход от старояпонских танцев Но к драмам японского классического театра. Само же Но не только осталось нетронутым в своей чистоте и замкнутости, но даже пережило длящееся и поныне плодотворное возрождение. Как в высшей степени своеобразный продукт японского национального искусства и японского гения, оно составляет предмет гордости всей страны.

Классический театр японцев

Хотя японское Но первоначально возникло из примитивных танцевальных опытов самого народа, тем не менее придворные круги предъявили на него исключительные права. Широкие же массы должны были удовольствоваться занимательными и назидательными танцами и несложными пантомимами. Но такое положение продолжалось не очень долго, ибо вскоре японцы самостоятельно вышли из затруднения. Они создали новый вид занимательных представлений — опять таки в туземно-национальном духе, а именно—театр в собственном смысле слова. При этом они приняли твердое решение не выпускать из рук этого приобретения даже в том случае, если бы правительство вздумало чинить препятствия молодому культурному отпрыску. С необычайной последовательностью японцы снова вышли на старую дорогу, чтобы заново проделать прежний созидательный процесс, конечно, с иными результатами. Новая художественно-драматическая форма, так называемое Кабуку, коренится в древних народных и храмовых танцах и испытала влияние китайско-монгольского театра и, в особенности, представлений Но.

О-куни из Идзумо, излюбленная танцовщица Кагура, вступила в связь с одним рыцарем, Нагоя Сандзабуро. В виду того, что молодой человек был весьма даровит и вместе с тем проявлял большой интерес к искусству танца, О-куни забросила свои благочестивые занятия и задумала

совместно со своим возлюбленным попытать счастье в более мирских делах. Это случилось в Киото в 1603 году. Начинание их имело такой успех, что маленькие пантомимы, придуманные Нагоя и разученные обоими молодыми людьми, проходили при необычайном стечении народа, и испытали довольно быстрое развитие. Примитивные сценические танцовальные дуэты развились в правильные пьески с пением и танцами, которые вскоре, в связи с усложнением сценического аппарата, вызвали необходимость привлечения женщин. В виду того, что эти женщины происходили большей частью из опороченных домов, этот новый вид публичных представлений получил наименование Кэйсэй Кабуки, то-есть «театр публичных женщин».

Новый театр стал усердно заимствовать из Но его сюжеты, но в то же время он с замечательной последовательностью придерживался присущего ему народного стиля, культивируя в жизни и на сцене самую необузданную светскость, что нисколько не удивительно, если принять во внимание происхождение актрис. Таким образом по стране стали разъезжать актерские труппы, женские сочлены которых выставляли на продажу, кроме нового искусства, также свои личные прелести, что впрочем только способствовало возрастанию успеха новых предприятий в больших городах, и прежде всего в Киото и в Иедо. Все население устремилось теперь на Кабуки, при чем мужчины шли не только из интереса к спектаклю.

Но это продолжалось недолго, ибо вскоре правительство запретило выступления женщин, и дальнейшее развитие Кабуки стало бы немыслимым, если бы в 1624 году некоему Сарувака Кандзабуро не пришла в голову счастливая мысль преобразовать распущенный театр «девок» в театр «юношей» (Вакасю Кабуки), поместив это новое учреждение в том же веселом квартале Иедо. К тому же оно впервые разместилось в построенном специально для этой цели здании, снабженном знаменитой башней с бара-

баном, которая отныне должна была стать символом актеров.

Если в Кэйсэй Кабуки женщинам приходилось исполнять мужские роли, то теперь в Вакасю Кабуки мужчины выступали в женских ролях, что конечно, таило в себе зародыш новых осложнений. Попали из огня да в полымя. Правда, женская проституция несколько пошла на убыль, зато стала процветать мужская проституция, и в таких размерах, что правительство в 1653 году категорически воспретило всякие театральные представления. Но население не было склонно отказаться от успевшего приобрести такую популярность Кабуки; посылались бесчисленные прошения, и вскоре властям пришлось отменить свое постановление. Однако, они навязали театральным предприятиям целый ряд неприятных условий, которые оставались в силе в течение многих столетий. Отныне актеры должны были жить в особых кварталах, отказаться от бросающихся в глаза платьев и носить особую прическу: им приказали брить передние волосы на пядь, а остальные связывать на затылке в косу. Такой головной убор был весьма стеснительным при исполнении женских ролей, так что для этой цели пришлось ввести лиловые платки, прикрывающие переднюю часть головы. Кроме того, это особенно досадное для актеров предписание вызвало изобретение париков. Так или иначе, но для народа был сохранен его театр «юношей», а вместе с тем сохранился существующий еще и поныне обычай, согласно которому женские роли исполняются только мужчинами.

Пьесы, ставившиеся в древнейшем Кабуки, сочинялись по большей части актерами, и являлись незначительными в художественном отношении изделиями и, со сценически-действенными ролями и со всевозможными поводами к сценическим эффектам. Создание более литературной драмы имело место гораздо позже и совсем иным путем, а именно: через посредство кукольного театра, этого оригинальнейшего — не только в Японии, но и во всем цивилизованном

мире — вида драматического искусства. Так как власти и в дальнейшем не прекращали своих придирок к театру «юношей», разумным людям пришла в голову спасительная мысль — заставить играть кукол вместо живых людей, то есть художественно облагородить существовавшие в то время, как низший вид народных развлечений, марионетки, использовав их для целей большого театра. Ведь они то уж никак не могли угрожать чистоте нравов, как бы близко ни было их сходство с людьми.

Создание кукольного театра протекало при исключительно благоприятных условиях. Уже с середины XVII века особым расположением народа пользовались стихотворения типа романсов. Они распевались под звуки б и в а — старинной гитары, имеющей форму груши, а позже — под звуки ввезенного из Китая с я м и с э н а, и назывались д з ё р у р и, по излюбленной повести о «Девушке Дзёрури». Эти народные песни, нашедшие в лице Такэмото Хикуйо Гидайю (1651 — 1714) величайшего и знаменитого, доселе сохранившего свое значение мастера, были положены в основу представлений нового кукольного театра, так называемого Аяцури - Дзёрури. Куклы, величиной почти в человеческий рост, искусно движимые замаскированными руководителями, разыгрывали на настоящей сцене правильное представление в сопровождении декламации и пения одного или нескольких рапсодов, под аккомпанимент сямисэна. В целом создалась настолько действенная форма драматического искусства, что вскоре она совсем вытеснила более древнее Кабуки, а в первой половине XVIII века подчинила себе все общественное искусство Японии и осталась жить вплоть до нашего времени—правда, скорее, как замечательная редкость.

В 1685 году Гидайю основал в Осака кукольный театр Такэмото-дза; при этом ему посчастливилось найти в лице Цикамацу Мондзаэмон величайшего японского драматурга всех времен, сочинителя пьес для его театра.

Таким образом Аяцури Дзёрури достигло при Гидайю и Мондзаэмон своего высшего расцвета в поэтическом и музыкальном отношениях. Точно также и в отношении конструкции, изготовления кукол и техники их игры было достигнуто такое совершенство, которое оставляет в тени все, что когда либо было показано со сцены механическими фигурами, и способно доставить немногим, занесенным в Осака, иностранцам такое же восхищение и умиление, как и самим японцам.

Под руководством не менее одаренных преемников этих двух людей, кукольный театр стоял еще в течение некоторого времени на высоте своей несравненной художественности. Но начиная с 1750 года, драматическое творчество стало падать, и предприятие утратило постепенно свое значение, несмотря на свои превосходные достижения. К тому же зрители уже пресытились марионетками и снова пожелали видеть на сцене живых людей. Знаменитые песни — Дзёрури Гидайю — сохранили, однако, свою популярность и позже. Еще и сейчас они беспримерно излюблены в концертных залах и в народных варьетэ. Применяются они также и в театре, для некоторых лиро-эпических партий. Зато свое прежнее значение единственного и основного в драматическом искусстве выразительного средства они уже потеряли.

Хотя в период расцвета Аяцури Дзёрури широкая публика сильно пренебрегала древним Кабуки, однако окончательно она от него никогда не отказывалась. Оно продолжало существовать наряду с кукольным театром. Поэтому оказалось возможным снова связаться с Кабуки, перенеся сюда увлекательные пьесы с кукольного театра и обрабатывая их для исполнения в театре с актерами. Неудивительно, что новое Кабуки вскоре сумело приобрести расположение толпы. То обстоятельство, однако, что в новом жанре частично были сохранены народные песни Гидайю, явилось для него весьма стеснительным в драматическом отношении и тем самым сделало невозможным

дальнейшее развитие его в законченную форму драматического искусства. Буржуазная драма (Сэвамоно), которая раньше не пользовалась большим успехом, теперь ставится по меньшей мере наравне с романтико-исторической драмой (Дзидаймоно), вследствие чего театр вообще придвинулся к фокусу общественной жизни. Однако японцы все еще долго не могли решиться вывести актеров из их положения отверженных обществом людей. И только недавно скончавшемуся великому Дандзюро, девятому актеру, носившему эту фамилию, удалось добиться некоторых перемен в этой области. Уже в 1876 г. директор театра Морита Кан'я пригласил послов иностранных держав на открытие своего нового Синтоми-дза. И тот факт, что большая часть приглашенных явилась, возбудил величайшее изумление в аристократических кругах Токио. Когда же Наполеон III пожелал в 1886 г. посетить японский театр, его также повели в Синтоми-дза. Театр этот, говорят, произвел на него такое впечатление, что на следующий день он выражал по этому поводу свое восхищение императорскому семейству. И вскоре после этого Дандзюро впервые получил разрешение играть в присутствии императора и вдовствующей императрицы. Он имел большой успех и был щедро награжден. Народ же был восхищен его смелостью.

Отныне лед был сломан. Правительство и двор заинтересовались искусством, которое они доселе презирали. Возникли новые прекрасные театры, в том числе чудесный и подлинный театр Кабуки-Дза, и столь же отвратительный, как и ненужный ящик, который именуется Императорским театром, хотя он не имеет ни малейшего отношения ни ко двору, ни к правительству.

Правда, японским актерам все еще не удалось достичь того положения в обществе, которое занимают хотя бы наши немецкие художники сцены (по крайней мере, лучшие и образованнейшие из них); но, за то мере, с них снят теперь позор человеческой негодности. Как скоро и

в какой степени им удастся достичь полного гражданского равноправия хотя бы со средним буржуазным классом — это будет, быть может, зависеть от того, поскольку они сумеют придать своему театру, помимо его великих, абсолютно законченных в своей области, технических, художественных и актерских ценностей, также поэтическую, драматическую, содержательную значимость. Ибо лишь это одно может обусловить привилегированное положение театра и его художников в общественной жизни новой Японии.

Кроме пьес в стиле Но, о которых было вкратце упомянуто в конце предыдущей главы, и сценических танцев, о которых я собираюсь рассказать ниже, японцы знают еще 4 различных вида драматических произведений: 1) Дзи даймоно—романтико-историческая драма (драматизация политических деяний и военных историй); 2) Оигэмоно — историческая семейная драма (драматизация хроник и героических романов); 3) Сэвамоно— буржуазная драма (трагедии и комедии из обыденной жизни) и 4) Митиякимоно — любовная драма (драма с трагико-любовными конфликтами.) Из этих шести видов четыре обычно включаются в программу театрального представления. А именно: в качестве первой пьесы (так называемого Итибаммэ) всегда дают пьесу Дзидаймоно, состоящую, по большей части, из пяти длинных актов; в качестве второй пьесы (так назыв. Накамаку)—пьесу Оигемоно, пьесу в стиле Но или Сэвамоно; в качестве третьей пьесы (так назыв. Нибаммэ)—по большей части Сэвамоно или Митиякимоно, и в качестве четвертой (так наз. Огири) — почти всегда танцовальную пьесу. Еще немного лет тому назад японские спектакли начинались рано утром и продолжались без перерыва до самого вечера. В настоящее время они обычно начинаются в час пополудни, а спектакли так называемого Императорского театра, дирекция которого всячески под-

ражает различным европейским обычаям—лишь в 5 часов пополудни. Представления всюду продолжаются до полуночи.

Все японские пьесы (в том числе, и позднейшие из пьес классического периода) не отличаются особыми художественными достоинствами. Драматическое построение их страдает отсутствием концентрации действия и сценической целевой установки. Поставленные в них проблемы однообразны и удивительно примитивны. В чисто поэтическом отношении они также по большей части оставляют желать лучшего. Самая пьеса не играет в японском театре главной роли, как у нас. Здесь всецело господствует искусство актера, которому подчинено все остальное: декорации, костюмы, а также и текст, дающий ему всякий раз определенное художественное задание и вместе с тем — ряд желанных возможностей сценического воплощения. Поэтому, в Японии никогда не придавали особого значения развитию кое как состряпанных для сцены новеллистических сюжетов в подлинно художественную драму. Напротив: японцы не без умысла сумели предотвратить выдвижение поэзии, как таковой, на первый план за счет единого творчества актера. Автором пьесы в Японии интересуются так мало, что даже не называют его имени в афише. Кроме того, отдельные театры не терпят никакого ущерба, если—как мне самому пришлось наблюдать в Токио — четыре театра одновременно исполняют одну и ту же пьесу, да к тому же еще в течение целого месяца, или по крайней мере—двух недель подряд. Японцам известны только серии представлений одной законченной программы. Таким путем зрители имеют возможность увидать различных актеров в одних и тех же ролях. А ничего лучшего не может себе представить японец—любитель искусства. Пьесы он знает на память, а традиционно крепкую постановку он видел сотни раз. То и другое интересует его мало; в сущности, даже вовсе не интересует. Единственно чего он хочет, это — чтобы известные актеры

исполняли перед ним известные роли. В такой то и такой то бесчисленный раз, и всегда в наиболее законченной, свойственной только данному актеру манере. Поэтому то в Японии ставят только один или несколько актов из известных пьес: как раз такие, которые содержат особенно выигрышные для любимых актеров сцены.

Итак, когда рассматриваешь организм японской театральной пьесы, речь может итти в ней только об интенсивных человеческих аффектах, ибо только они таят в себе возможность особенно поразительных и сильных актерских воздействий: убийство, самоубийство и кровавая месть являются почти всегда пружинами действия. В особенности самоубийство, и к тому же самоубийство какого либо высокопоставленного человека, с непосредственно следующей за ним, по японскому обычаю, кровавой местью его друзей или родственников. Поэтому то японцы почитают так называемых сорок семь Ронинов, как своих национальнальных героев, ибо они уже несколько веков тому назад с совершенно исключительной последовательностью придерживались народных представлений о чести: в течение многих лет они, не взирая на величайшие трудности, преследовали человека, так сильно оскорбившего их господина, что последний был вынужден обнажить меч в императорском дворце, а затем лишить себя жизни за это преступление; настигнув, они убили его, и в конце концов все вместе сделали себе харакири. Самоубийство, играющее на востоке (в особенности у китайцев) гораздо более значительную роль, чем в Европе, становится безусловно необходимым японцу всякий раз, когда уязвлена его честь, когда он принял на себя тяжелую вину или вообще как либо изменил своему долгу. Даже при совершении тех проступков, когда он не мог свободно распоряжаться своей волей. Только конечный результат служит для него мерилом. Злополучное стечение обстоятельств не избавляет его от ответственности за последствия. Всякий японец принимает свое несчастье на себя. Родня

его должна затем позаботиться о том, чтобы самоубийство было отомщено, если только есть кому и за что мстить. Японский «Вильгельм Телль», например, должен был бы протекать совершенно иначе, чем Шиллеровская драма. Теллю пришлось бы лишить себя жизни тотчас же после выстрела в яблоко, ибо отец не должен стрелять в своего ребенка. Если он все же это совершает или должен совершить, он подлежит смерти и не смеет сам предпринять ничего другого. Месть Геслеру касается исключительно его родственников или друзей, которые по возможности должны еще до его смерти дать ему понять это. Ибо самоубийство Телля как раз равносильно тому, если бы Геслер его умертвил. Кровавая месть действительному виновнику является делом чести для родни покойного.

Лежащее в основе японских драм миро- и жизнепонимание, таким образом, существенно расходится с нашим, почему большинство европейцев обычно не питает особого интереса к японскому театру. Во всяком случае, если желаешь быть справедливым к нему, следует отрешиться от некоторых, подчас весьма веских требований. Но того, кто способен на это, ждут здесь наслаждения и впечатления столь интенсивные, что подобных им не может дать ни один европейский театр.

Так называемый «императорский театр» мнит себя значительнейшим в Токио, а тем самым—и в Японии вообще. Его предприниматели уверены, что в этом Доме Муз, построенном европейцами и на европейский лад, осуществляется все наивысшее и наилучшее; что только здесь можно заниматься подлинным и, главное, современным драматическим искусством. Во всяком случае они сумели внушить это публике или, по крайней мере, части ее, в первое время после открытия театра, когда любопытные стремились сюда толпами, чтобы основательно осмотреть новое и невиданное сооружение и подивиться необычайности постройки. Настоящий же японец, опытный и обра-

зованный театрал, сюда не ходит. Сейчас то уж наверно. Ибо одно это знание, как таковое, кажется ему отвратительным. К тому же он должно быть догадывается, какое нестерпимое творение помещено в его любимой столице в форме этого непривлекательного каменного ящика. Ведь все ошибки, совершенные за последние 30 лет в театральной архитектуре трудами советника Гелльмера вплоть до работ профессора Дюльфера, собраны здесь в качестве образцового примера; все мерзости лживой штукатурочной архитектуры объединены в этом здании.

Здесь требовалось разрешить проблему, — правда, не особенно интересную и не столь уж необходимую: требовалось соорудить практичное, каменное и, по возможности, безопасное в пожарном отношении театральное здание, в котором можно было бы ставить преимущественно японские пьесы. И можно быть вполне уверенным, что искусный зодчий успешно справился бы с этой задачей. Вместо этого японцам выстроили большой немецкий провинциальный театр, со всеми особенностями гигантского тира, и тем самым лишили актеров их надежнейших и испытанных выразительных средств, иначе говоря— поставили под вопрос стильную постановку их прекрасных старинных пьес. Не говоря уже о том, что замена теплого, благородного дерева холодной, плебейской штукатуркой не оправдывалась ни условиями страны, ни вкусами и потребностями населения.

Дело в том, что пространственные пропорции европейского театра в корне расходятся с условиями японского сценического исполнения. Вследствие того, что срезанная европейскими висячими кулисами сцена слишком высока для установки довольно низких, более растянутых в ширину и совершенно пластических декораций японского театра, дающих скорее меньшие, чем бо́льшие масштабы по сравнению с действительностью, — пришлось завесить неиспользованную верхнюю — и к тому же бо́льшую — часть отверстия сцены синими тряпками,

что не только некрасиво, но обнаруживает явное несоответствие использованного пространства с тем, которое имеется налицо.

Но более всего недостает «императорскому» театру знаменитой «цветочной тропы», характерное употребление которой создает, как известно, своеобразие японских постановок. Этот, ведущий через весь зрительный зал, мост, на котором разыгрываются целые сцены, часто даже наиболее сильные во всей пьесе, бывает использован всеми действующими лицами, которые по ходу действия появляются извне. Остальные, так или иначе причастные к изображенному на сцене месту действия, выступают каждый раз со сцены: из дворца, из сада или вообще из того места, которое изображается на задней или боковой границе сценической площадки. Свободно осуществляемая таким путем драматическая разверстка действующих лиц немыслима в новом европейском театральном здании и отнимает у спектаклей большую часть их своеобразной прелести. Отсутствие моста вынуждает приходящих извне исполнителей появляться из маленьких дверей справа или слева около самого просценума, что не только непривычно для них и стесняет их игру, но и лишает их выходы живописной ценности, которою они отличаются на мосту,— в особенности при появлении больших групп. Просто непонятно, как японцы, которые в области искусства далеко не так охотно подпадают чужеземным влияниям (как хотя бы в области хозяйства или техники), решились отказаться от «цветочной тропы» и тем самым лишить свой театр опорной точки всей его техники,— и все это только для того, чтобы иметь в своей столице чисто европейский театр.

Хотя «императорский» театр вообще не слишком сильно придерживается традиций (например, редко сообразуется с издавна употребительным порядком пьес), все же следует рекомендовать посетить это учреждение из за его превосходной труппы. Я видел здесь две весьма интерес-

ные пьесы, к тому же необычайно увлекательные по сюжету и весьма характерные для японского театра и для лежащих в его основе воззрений: буржуазную драму и романтическую художественную драму.

Сэвамоно, то есть буржуазная драма, имела следующее содержание. Богатый купец Бундзаэмон лишился всего своего состояния, вследствие распутной жизни. Ему пришлось продать свою прекрасную дачу, и он собирается поселиться в убогой наемной хижине, как вдруг к его жене Осомэ, некогда девушке из Иосивара, приближается искуситель. Прежний служащий Бундзаэмона, по имени Сёдзабуро, тотчас же покинувший своего господина, как только дела его пошли плохо, сообщает ей, по поручению самурая Сабуробэй, что тот поможет ее мужу, если она подарит ему свою благосклонность. Этот рыцарь был несчастливым соперником купца уже в то время, когда Осомэ была еще прекрасной куртизанкой в Иосиваре. Осомэ, конечно, возмущенно выпроваживает в высшей степени антипатичного ей Сабуробэй, после чего сводник обращается к самому Бундзаэмону, обещая всяческую помощь, если он продаст ему свою жену. Но тот объясняет, что он предпочитает испытать всю нужду обеднения и неудачливой жизни, чем потерять свою мужскую честь. Между тем о несчастии Бундзаэмона проведал также погонщик лошадей Дзимбэй — простой, но честный человек. Его дочь Отонэ была прежде служанкой Осомэ в Иосиваре и обязана своей прежней госпоже всяческими благодеяниями. Поэтому отец посылает ее в хижину Бундзаэмона, чтобы она прислуживала заболевшей от горя женщине и утешила ее. Сам же он тотчас же отправляется в Иосивару, чтобы продать дочь в публичный дом Миурая, и вырученными деньгами помочь Бундзаэмону. Затем он направляется к Отонэ, чтобы сообщить ей о происшедшем. Та, конечно, без всяких колебаний готова пожертвовать собой ради счастья своей благодетельницы. Правда, ей бесконечно тяжело покидать свою больную

госпожу. Но все же, после душераздирающей сцены, она подымается и следует за своим отцом в Иосивару. Однако она была не в силах сообщить Осомэ настоящую причину своего ухода. Она излагает ее в письме, которое оставляет у ложа больной вместе с вырученными деньгами. Когда Осомэ узнает настоящее положение вещей, она вне себя от ужаса, и побуждает мужа тотчас же поспешить в Иосивару, и испытать все способы для расторжения сделки. Бундзаэмон попадает как раз во время к главным воротам Иосивары, а именно в тот момент, когда Дзимбэй и Отонэ отдыхают там, проделав длинный путь верхом. Он заклинает их обоих отказаться от своего намерения и вернуть Миурая его деньги. Но ни Дзимбэй, ни Отонэ не желают и слышать об этом. Громогласно уверяя Бундзаэмона в своей готовности пожертвовать собою ради доброй госпожи Осомэ, они остаются при своем решении. Тут прибегает вестник, сообщающий о смерти Осомэ. Бундзаэмон сначала не может постигнуть, что он должен снести еще и это несчастье. Когда же известие подтверждается, он падает, как подкошенный, в немом отчаянии. Это безутешное состояние его трогает теперь Сабуробэй, который из засады подслушал все; трогает так сильно, что он просит прощения у Бундзаэмона. Он сожалеет о своей несправедливости и готов из своих средств возместить сумму, полученную за Отонэ, Бундзаэмон же пускай удержит у себя деньги, полученные от Дзимбэй и устроит на них почетное погребение своей покойной жене. Но Бундзаэмон объявляет, что должен отказаться от непринадлежащего ему дара, и бросает монеты нищим.

Ясно, что пьеса не отличается ни искусным драматическим планом, ни своеобразием душевных движений; столь же незначительны и ее поэтические достоинства. Трафаретное содержание редко возвышается над уровнем довольно низменной буржуазности, находящей свое конечное удовлетворение в примитивной человечности и в простом уми-

лении. Некоторая драматическая сила и искусное ведение сцен—вот и все, что можно привести в пользу этих японских пьес, которые в сущности имеют своей единственной целью предоставление актерам хорошего материала для исполнения.

Последнее же предстает здесь в исключительно совершенном виде. Тот, кто в состоянии хоть отчасти освободиться от предпосылок отечественного художественного творчества, отбросив в сторону все расовые оковы; кто хоть отчасти приспособляется к чужеземным обычаям и употреблениям, к совершенно иным, часто направленным в противоположную сторону воззрениям, и освобождается от предписаний среднеевропейской школьной эстетики; кто желает видеть в драме нечто соответствующее значению этого слова и хочет, чтобы ему представляли нечто; кто желает увидеть на подмостках подлинное и высокое художественное мастерство, с навыками, основанными на утонченном вкусе и надежной традиции, во всеоружии изобразительных средств человеческого тела,—тому удастся получить в японском театре такие впечатления, которые заставят его быть в высшей степени признательным этой странной, во многом столь мало доступной и чуждой стране.

Японский театр—театр стилизации и игры; он зиждется на прочно основанной, благоговейно взлелеянной и неприкосновенной традиции. Как продукт культуры, он является исключительно оригинальным и вполне законченным выявлением японской расы, этого столь же своевольного, сколь замкнутого в себе народа. Японец играет человеческими судьбами. Он их представляет. Воплощает их и тем самым передает дальше другим, которые желают услаждать себя, получать назидание, учиться и очищаться от судеб, которые потрясены и тронуты до сокровеннейших глубин души; которые готовы ликовать и вздыхать, трепетать, содрогаться и плакать.

Японский актер играет. Он играет сценическую игру. Играет сообразно с нормами и особыми художественными

условиями своей сцены, которые были созданы с благоговейной любовью на основе принципов, обусловленных народностью, и на основе издревле чтимых преданий. Он дает зрителю жизнь, то есть, особенно типичное, врезывающееся, непрекращающееся подобие этой жизни. Характерные моменты, особо значительные отрезки, высоты и глубины бытия, примеры значительные и ценные, эпизоды, впадающие в символику. Словом, жизнь опоэтизированную, усиленную, преувеличенную; концентрацию психических комплексов, протекающих в строгой последовательности. И всегда в теснейшей зависимости от театральных условий, места и времени. Он целиком отдается одной задаче: достигнуть всякий раз по возможности окончательной, легко приемлемой передачи происшествий сочувственно настроенным, но требовательным зрителям, необозримой массе ревностных друзей искусства. Его выразительные средства отличаются широтой и размахом, интенсивностью и преизбыточностью. Они обладают величием очертаний и остротой, силой удара и точностью попадания. Игра японца имеет стиль, соблюдаемый во всех зрительных и слуховых проявлениях, так же как и в чисто живописной области: фигура со всеми изменениями мимики и жеста, взятая сама по себе, или же в соотношении с другими партнерами, как движущаяся группа — отличена стилем. Тот же стиль проявляется и в речи: в обращении со словесной выразительностью, которая должна была подвергнуться особому развитию и расширению, чтобы быть в силах выразить все душевные настроения, подлежащие передаче. Игра японца почти танец, его речь — почти пение. Во всяком случае, он охотно усиляет или ослабляет свои выразительные средства до пределов этих крайних феноменов стиля.

Японский театр воспринимает формы жизни человеческого общества, но отказывается от обыденных способов житейской выразительности. Ведь с ними он не далеко бы ушел. Японец человек замкнутый, со спокойными, не-

сколько неуверенными движениями и жестами, с монотонной и тихой манерой говорить. Его общественная жизнь исполнена такой непродуктивной сдержанности, которая сама по себе не благоприятствует занятию сценическим искусством и не таит в себе никаких театральных возможностей и ценностей. Потому то ему пришлось поискать для своего театра совершенно иной, более аггресивный способ выражения, и это категорическое требование он выполнил, добившись таких художественных достижений, которые по своей точности, последовательности и целесообразности не только не превзойдены, но и не достигнуты сценическим искусством ни одной страны на земле.

Японец выводит свои сцены и сценические отрывки из состояния покоя, и снова возвращается к этому покою после окончания душевных потрясений. Исходная точка всегда намечается либо отдельным актером, стоящим в какой нибудь житейской позе на подмостках и поставленным в известное соотношение со сценической площадкой, либо — несколькими актерами, объединенными во враждебные группы. Некоторая порывистость жестов, которые будучи проделаны, снова правильно и уверенно замыкаются в сценическую картину, в соединении с такой же, развертываемой толчками вулканической манерой речи — является своеобразной особенностью японского театра. Отдельный актер как бы поддается внезапным реакциям, заставляющим слова прорываться сквозь напряженную сдержанность, так что они, как бы охваченные быстрым пламенем, с треском обрушиваются на противника, который затем подхватывает их с такой же напряженностью, и тем же способом дает ответ партнеру. И так далее, до тех пор, пока, после длительного обмена репликами, на сцене не воцарится некое скрытое спокойствие.

К тому же, помимо красочной и расчлененной мимики и жестикуляции, японец располагает большим количеством

сценических приемов, которые находят опору не только в его актерской фантазии, но прежде всего—в артистическом развитии его членов и в природной ловкости тела. К тому же он умеет воспроизводить известные группы ощущений с такой задушевной искренностью, которая особенно нравится нам европейцам тем более, что в повседневной жизни японцы обычно проявляют большую сдержанность при подобных душевных разоблачениях, при том не только в отношениях с иностранцами. Кажется, будто японец, обычно столь скупой на выявление себя и своей человечности, стремится вознаградить себя в театре за эту сдержанность посредством своей чрезмерно возбужденной, до конца себя исчерпывающей манеры драматического исполнения. Так, например, сцены ссор и драк, весьма редко или даже вовсе не встречающиеся в обычной жизни, смотрятся ими в театре особенно охотно и имеют особенно шумный успех. Подобные эпизоды представляются на японской сцене в таком темпе и с такой техникой речи, которая оставляет далеко позади себя все приемы одновременного диалога в самых оживленных массовых сценах у Рейнгардта. Но особое предпочтение японская публика отдает в своем театре чисто человеческим, трогательным происшествиям, людям обессиленным жестокой судьбой и в высшей степени достойным сожаления, а также всякого рода злополучным личным отношениям. При том они реагируют на все это без малейшего принуждения. Тот же самый японец, который в жизни сохраняет внешнюю холодность и спокойствие при самых ужасных ударах судьбы, в театре—прямо таки утопает в чувствах и не сдерживает своих слез. Часто приходится слышать, что японцы не умеют плакать; но это неверно. Возможно, что в обычной жизни они не желают плакать. Но что они умеют плакать,—это испытываешь в театре. Во всяком случае, мне никогда не приходилось слышать, чтобы целый театр рыдал где нибудь так душераздирающе, как в Японии. Несомненно одно: нигде примитивные явления чув-

ствительной жизни человека не ощущаются актерами так сильно и не передаются с таким законченным мастерством, нигде сентиментальное не исполняется так не сентиментально, как здесь.

С такой же законченной техникой японский театр разрешает до конца все сценические проблемы. В виду того, что на протяжении акта встречаются частые смены декораций, японцы почти всегда прибегают к вращающейся сцене. Уже с 1658 г. в тех случаях, когда новая сцена в пространственном отношении находится непосредственно за старой, — перемена декораций происходит при открытом занавесе. Так бывает в тех случаях, когда местом действия является сначала веранда перед домом, а затем самый дом. Во всех же других случаях опускают занавес. Вращение различных декораций, на подобие карусели, не соответствовало бы хорошему вкусу японцев.

В декоративном убранстве сцены японцы придерживаются более или менее сильного, в зависимости от характера пьесы, преувеличения действительности, при чем проявляют величайшую заботливость о художественности постановки.

То же можно сказать и о костюмах, которые своей красотой, богатством и изысканностью далеко превосходят все то, к чему привыкли в этой области европейцы — в жизни и на сцене. При этом само собой разумеется, что цвета одеяний, при всей их исторической подлинности и драматургической убедительности, каждый раз до мельчайших подробностей согласованы с цветами декоративных частей и достигают полной гармонии как раз своими красочными достоинствами. То же относится и к отдельцым фигурам и группам, которые объединяются в живописно-пластическое целое тончайшей живописности. Подчас это заходит так далеко, что кажется, будто группировки сменяются автоматически и как бы перепрыгивают из одной картины в другую. Присмотревшись к этому внимательнее, можно без труда заметить, что каждая

сцена в японском театре состоит из трехсот или четырехсот сменяющихся отдельных групп, отчасти самостоятельных, отчасти поставленных в определенное соотношение одна к другой. Культура живописного восприятия спектакля развита у японцев гораздо больше, чем у нас. Они видят больше и лучше нас, европейцев, чему должно было способствовать их фигурное письмо и, как известно, весьма высоко стоящее у них искусство графики.

Сцена в собственном смысле часто разделяется у них на переднюю и заднюю благодаря чему достигается весьма осмысленное ее использование, соответственно членениям драмы. При этом очень удачно проделывается часто применяемый трюк: разыгрывают какой либо, обычно вступительный, эпизод на авансцене, а потом раздвигают в сторону подвижные стены, так называемые сёдзи, вследствие чего взгляд зрителя проникает во внутренность комнаты, которая является местом действия для следующих явлений.

При том—и это, конечно, меньше понравится европейцу—такое раздвигание задней стены производится закутанными в черные плащи театральными служителями, что никак не согласуется с нашим пониманием театральной иллюзии. Для японца же это не имеет значения. Он вовсе не видит этих людей. Ведь они одеты в черное и, тем самым, как бы сами себя вычеркнули. Зато японцу мешают вещи, которые для нас вполне приемлемы. Так, например, его тяготило бы, если бы мертвец, не имеющий непосредственного значения для дальнейшего хода действия, оставался лежать на сцене дольше, чем нужно,— или если бы какая нибудь ширма, за которой кто либо укрывался, не исчезла со сцены после появления данного лица. Эти, отныне драматически бесполезные предметы, мешают зрительному впечатлению. Поэтому их уносят со сцены. Уносит все тот же закутанный служитель, который является вообще помощником во всех сценических нуждах; он объединяет в своем лице одновременно функ-

ции костюмера, реквизитора, театрального служителя, рабочего сцены и суфлера; он меняет декорации в тех случаях, когда эта перемена происходит при открытом занавесе, принося с собой добавочные части их; он вносит и выносит мебель во время хода действия, зажигает свечи, помогает актерам во время переодеваний на сцене, снимает всадников с лошадей и исполняет многочисленные подобного рода обязанности.

Но еще более поразительной, чем эти довольно внешние факты, кажется нам европейцам другая особенность японского театра, относящаяся к его внутренней драматургической структуре и также неведомая нашей художественной практике—по крайней мере, в столь систематическом проявлении. А именно: японцы стремятся подкрепить игру актера—подкрепить, действительно, по существу,—средствами, лежащими вне его личности: всякого рода музыкальными шумами, издаваемыми существующим специально для этой цели и помещающимся за сценой маленьким оркестром из трех или четырех человек, голосами птиц и насекомых, очень сильным хлопаньем двумя твердыми деревянными досками по полу, а также пением и игрой на флейте. Даже в тех пьесах, в которых на сцене нет ни вокального, ни инструментального оркестра, сопровождающих либо все действие, либо важнейшие его части и прежде всего — описательные и лирические места (как то имеет место в представлениях Но, в танцовальных пьесах и в старинных видах драмы) — японец не довольствуется выразительными средствами действующего на сцене актера, но привлекает другие приемы, которые должны подчеркнуть некоторые драматические эффекты и выделить их, разукрасить всякого рода артистическими узорами отдельные, особо важные и значительные эпизоды, и тем самым углубить впечатление зрителя и повысить настроение. Итак, даже в разговорной драме за первичной формой выявления, т. е. за выразительными средствами актера, стоит еще другой, как бы вторичный комплекс

выразительных средств. Он вводится принципиально, а не случайно, как у нас. Так, например, у японцев целый акт сопровождается более или менее господствующим бренчанием на сямисэнах, которые, в зависимости от изображаемых на сцене происшествий, то интимно оттеняют происходящее, то выступают как едва заметный лирический арабеск, то подчеркивают драматургические акценты, то создают целое инструментальное интермеццо.

Важную роль играют далее барабан и уже упомянутая ранее деревянная трещотка. Они не только заполняют короткие антракты, которые, благодаря наличию вращающейся сцены, длятся всегда только доли минут,—но отмечают, кроме того, особенно важные разделы драмы и полные напряженности высшие точки развития действия. Так, например, появление слуги, извещающего о смерти Осомэ, сопровождалось резким, быстро и интенсивно усиливавшимся треском, неумолимая настойчивость которого производила потрясающее впечатление. В более монотонных местах драмы часто поют или играют соло на каком либо инструменте, например, когда кто нибудь должен поразмыслить над чем либо или обдумать наедине свои чувства, когда он собирается принять какое либо решение, или когда вообще нужно изобразить всякого рода внутренние душевные побуждения. Так, когда Бундзаэмон узнает всю безотрадность выпавшей ему на долю судьбы, его жалобы и роптания высказываются не им, а голосом другого певца. Сам же он ограничивается выразительной пантомимической игрой. Во время смерти его жены также раздается пение. И всякий раз — за сценой. Кроме того слышатся еще голоса разного рода птиц и насекомых. Размеренные диалогические сцены тоже идут целиком или частично под аккомпанимент флейты. Протяжные, низкие удары гонга, с неравномерными интервалами, призывают в Иосивару девушку, приносящую себя в жертву.

Часто японцы идут еще дальше, и истолковывают таким способом космические явления. Так, например, когда па-

дает снег, то ударяют в очень глухой барабан, что создает впечатление чего то зимнего. Итак, наряду с внутренними переживаниями человека, всякого рода явления природы также получают определенный акустический отзвук и тем самым—своего рода символическое ударение. Оно вырастает над игрой отдельного актера и над чисто техническим преодолением материала, что означает не только усиление, но и углубление художественных впечатлений, которые часто только благодаря этому вызывают величайшие потрясения.

Еще несколько более стилизованной, чем Сэвамоно, была вторая драма представленная в этот вечер: романтическая пьеса, озаглавленная «Чудодейственная кисть». У знаменитого художника Тоса Сегэн в числе других учеников есть двое, которые добиваются звания мастера. Младшего зовут Сюриносукэ, а старшего, заику—Матахэй. Несмотря на то, что Матахэй превосходный художник и всеми силами старается убедить учителя в своем умении, младшему все же постоянно оказывают предпочтение перед ним. Так, например, недавно, когда к Сегэну пришли перепуганные поселяне и рассказали, что их преследует тигр, который в течение многих недель опустошает их поля, художник не хотел верить этому рассказу, но в ответ на просьбы этих людей выразил готовность пойти с ними и посмотреть. И, действительно, посреди поля стоял, вращая глазами, свирепый тигр. Но Сегэн тотчас же заметил, что это не настоящий тигр, а воплощение такового, чудесное проявление мощи художника, которое может быть уничтожено только посредством такой же силы, то есть опять таки только посредством кисти замечательного художника. Глубоко обрадованные, крестьяне согласились на то, чтобы эту трудную задачу разрешил один из учеников Тоса. На запрос учителя, как всегда отозвались Сюриносукэ и Матахэй. И, как всегда, младший был предпочтен старшему. Итак, Сюри-

носукэ выступил вооруженный кистью и черной краской, стер зверя несколькими решительными мазками, и в награду за свое искусство получил титул мастера. Матахэй же пришлось примириться с этим. В дальнейшем, несмотря на величайшие усилия, ему никак не удается проявить себя в каком либо отношении,—даже в тех случаях, где дело касается личного мужества, а не художественного умения. Когда однажды сосед просит мастера Тоса помочь ему освободить его похищенную дочь, художник доверяет эту почетную миссию—несмотря на настойчивые просьбы Матахэй — его сопернику. Снова обиженный, Матахэй считает, что он теперь уже достаточно убежден в злонамеренности своей судьбы, и потому решает добровольно расстаться с жизнью. Однако прежде, чем осуществить этот замысел, он хочет написать свой портрет на колодце в саду, на память о своем злосчастном поступке, совершенном вследствие болезненного честолюбия. Но как описать его изумление, когда очертания портрета пробились сквозь стенки колодца и стали заметны также и с противоположной его стороны. Мастер, призванный туда, охвачен таким благоговением перед этим чудом, что награждает Матахэй своим званием и именем. Ибо, никогда еще, заявляет он, ни один художник не обладал столь мощной кистью.

Великолепная постановка этой странной одноактной пьесы опиралась на грандиозное исполнение актера Косиро, который произвел неописуемое впечатление своим обликом почти глухонемого художника, воспроизведенным с ужасающей реальностью. Представление сопровождалось игрою гидайю-дзерури. Певцы и музыканты, играющие на сямисэнах, одетые в бледно-голубые развевающиеся наплечники, занимали место на возвышении с правой стороны сцены и сопровождали своим пением и игрою главные места действия или, лучше сказать, создавали драматургическую подкладку для всего происходящего на сцене, поддерживая отдельные эпизоды либо всякого рода междо-

метиями, судорожными вскриками и похожими на клохтанье звуками, либо более или менее резкими аккордами сямисэна. И здесь фигурировала трещотка, в качестве усиляющего выразительного средства. Она употреблялась даже чаще и осмысленнее, чем в первой пьесе.Стоило кому нибудь упасть или толкнуть другого; стоило войти или выйти какому либо новому лицу; стоило сценическим группам смешаться в возбуждении, — всякий раз шум деревяшек помогал эффектно подчеркнуть сценическое событие.

Все это совершалось театрально. Нигде понятие театра не является столь однозначным, как в Японии. Конечно, на сцене есть жизнь, но жизнь которую можно видеть и слышать, — жизнь, ставшая действенной, воспроизводимая до конца и художественно организованная. Нет театра, который отстоял бы дальше от натурализма, чем японский.

Есть что то захватывающее в той смелости, с которой японский театр пользуется сценическими эффектами и владеет приемами стилизации. Приведем хотя бы несколько примеров из последней пьесы. Когда очертания портрета пробиваются сквозь стенки колодца, раздается барабанная дробь. Публику призывают к вниманию, ибо происходит нечто особенное. Когда сосед приходит сообщить о своем несчастии, он описывает похищение дочери и свое собственное душевное состояние посредством акробатических прыжков на расставленных ногах. А когда несчастный художник получает, наконец, долгожданное звание мастера, он начинает размеренный великолепно нарастающий танец радости, преисполненный такой хореграфической изобретательности, что он в высшей степени полновесно и сильно завершает пьесу, давая зрителю полное разрешение трагического напряжения.

Лучшим театром в Токио является Кабуки-дза. Это самый прекрасный и самый подлинный театр с лучшими исполнителями и лучшим ансамблем. Зрительный зал его имеет форму прямоугольника, приближающегося

к квадрату, и сразу восхищает вас доброкачественностью материала и благородством красок. Богато разукрашенный, на подобие крышки шкатулки, потолок с раззолоченными полями замыкает сверху изумительно пропорциональный, выделанный целиком из благородного светлого дерева, зал. Его просторный, ровный партер разделен продольными и поперечными перегородками на совершенно равные участки, площадью от двух до трех квадратных метров. Непосредственно вокруг этого партера, на небольшом возвышении, тянется узкий круг привилегированных мест. За ними зрительный зал окаймляется со всех сторон ложами партера и галереи. Итак, театр имеет только два, не очень высоких яруса и своим четырехугольным планом в общем более напоминает наши концертные залы, нежели наши, по большей части округленные, драматические и оперные театры.

Вся четвертая стена, т. е. задняя продольная, занята сценой, так что все происходящее на ней отовсюду хорошо видно. К тому же, как в старом шекспировском театре, сцена довольно далеко выступает в зрительный зал. Вообще она не так резко отделена от зрительного зала, как у нас. В разработке ее декоративных элементов она также составляет одно художественное целое с внутренней архитектурой зрительного зала. Примерно так, как это можно наблюдать в Мюнхенском Residenztheater во время представления «Фигаро». Но только в Японии органическая связь сцены со зрительным залом доведена до своих последних пределов, благодаря так называемой «цветочной тропе». Этот, напоминающий мост, проход тянется по левой стороне от зрителей через весь партер и переходит под прямым углом на сцену. Он проведен на высоте сценической площадки, следовательно, над головами сидящих на полу зрителей, которые располагаются по большей части справа и частично слева от моста. По японски он называется Ханамити, что следовало бы перевести, собственно говоря, не «цветочная тропа», а «тропа

«тропа даров», так как раньше сюда клали подношения актерам. «Хана» значит по японски не только «цветок», но и «подарок».

Довольно обширное по размерам помещение театра, при всем своем блеске и пышности, производит все же довольно задушевное и интимное впечатление. Звучащий повсюду красочный аккорд из светло-желтого, ярко-красного, темно-золотого и черного цветов — аккорд, который любят повторять и на сцене — имеет в своих тончайших оттенках что то необычайно отрадное и ненавязчивое, и дает возможность играть при освещенном зале. Венец из часто развешенных рядом пузатых фонарей из бледно-красного шелка тянется вдоль обоих ярусов, гармонируя с отделкой барьеров лож и стен, замыкающих зал. Все декорации сцены сделаны пластично и в высшей степени тщательно. Весь реквизит и мебель — настоящие, весьма ценные и изысканно прекрасные вещи. Всякого рода хлам японцу противен, безразлично, сидит ли он дома, или в театре. Все японцы, вплоть до низших слоев народа, наделены чрезвычайно развитым ощущением подлинности материала и чистоты художественной работы. И на сцене они хотят видеть еще более изысканные предметы обихода, чем в повседневной жизни. Актер ни в коем случае не должен иметь дело со всякого рода грошевыми вещами. Японский театрал получает особую радость от созерцания прекрасного и ценного театрального реквизита. Потому и костюмы актеров отличаются прежде всего отменной пышностью и ценностью, а кроме того исторической верностью и такой красотой материала и красок, какую почти невозможно представить себе в Европе. Такое же значение придается парикам, которые отличаются тщательностью выделки и безупречно сидят на голове.

Правда, японские актеры действительно умеют носить костюм и прилаживать к нему соответствующую историческую маску. Опираясь на законченную культуру тела и на артистическую уверенность в своей сценической тех-

нике, они умеют целиком выявить отдельные личности, исторический облик которых хорошо знаком не только им, но и всему народу. К этому присоединяется еще и то, что в японском театре имеют дело исключительно с костюмами своей же страны, которые в общем изменились очень мало. Итак, здесь, собственно говоря, знают только костюмные пьесы. Главное для японца, это — хороший актер в прекрасном, подлинном и верном костюме. Как он носит костюм и как он в нем играет; как он выявляет свою роль в целом и в высших моментах развития действия; примыкает ли он в своем исполнении к игре того или другого великого актера, и если да, то успешно ли; совершенствуется ли он в своем искусстве; в ударе ли он сегодня или не в ударе: все эти и подобные им вопросы интересуют японца, любителя искусства, и привлекают его в театр.

Поэтому, в Японии относятся с величайшим вниманием к отдельному актеру. Для того, чтобы придать его игре надлежащую значительность, комнату на сцене строят ниже и во всем соблюдают меньшие размеры, чем в жизни. Благодаря этому, актеры должны казаться еще выше, и господствовать сильнее. Все остальное является второстепенным и изображается традиционно. Оно всегда принимается, как нечто данное. Пьесы известны, известны и инсценировки, в том числе—цвета костюмов и декораций, которые точно предусмотрены для каждой пьесы. Они изначала и навсегда связаны с пьесой, подобно словам и звукам. Все театры, ставящие данную драму, должны до мелочей сообразоваться с этим. И лишь актер, его искусство, его манера игры являются в каждом отдельном случае чем то вечно новым.

В Кабуки-дза я видел, в числе других пьес, историческую драму под названием Сэндайхаги — пьесу Оигэмоно, разрабатывающую историю с заговором и наследством. В первом действии сцена изображает зал какого то замка. Его стены, разрисованные по золотому фону светлозеле-

ными ветвями бамбука, разделены широкими белыми лаковыми полосками на большие прямоугольные плоскости. Пьеса начинается большой пантомимической сценой. Придворный врач княжеской семьи выслушивает больного мальчика. Выслушивает обстоятельно и по старому придворному этикету. Так, нащупывая пульс, он обворачивает кисть ребенка папиросной бумагой, так как он не смеет касаться его тела. Затем он приготовляет лекарство в другой комнате, то есть на «цветочной тропе». Прежде, чем подать лекарство, он должен сам его попробовать. Ведь варево может быть отравлено. Мальчик, кажется, вообще подвергается преследованию, так как внезапно, ко всеобщему ужасу, слышен шум у потолка. И вот проворные слуги уже сносят вниз пожарного — очевидно, заговорщика. (Странное дело: заговорщики в Японии по большей части пожарные. Вообще, в виду частых пожаров, они играют здесь важную роль). Тотчас влетает около дюжины придворных дам, чтобы защитить мальчика. Все вооружены большими копьями. Они бросаются, с безупречно разученными движениями, на заговорщика и прогоняют его, под звуки громких, ритмически произносимых хоровых фраз. И это, следовательно, точно также, как и пластичные декорации, изобретено не Рейнгардтом. Размеренное, несколько сдержанное выскальзывание роскошно одетой, превосходно расчлененной свиты, дает к тому же бесподобное наслаждение для глаз.

Еще в то время, как последние лица находятся на сцене, задергивается занавес.

При том слева на право, а не так как у нас — с обеих сторон к середине. Этот занавес состоит из черных, зеленых и коричневых полос; это японские театральные цвета, которые актеры вообще сохраняют за собой при различных предметах обихода, как то на кошельках, табакерках и тому подобных вещах. Японский театр не знает окончаний актов в нашем смысле. Кажется, будто действие постепенно распыляется или переходит в следующую

сцену. Играют всегда до тех пор, пока занавес не закроется до конца, даже в тех случаях, когда на сцене ничего особенного не происходит, когда, например, служанки убирают комнату, или когда при прощании люди долго кланяются друг другу, согласно местному обычаю.

Второе действие пьесы происходит в другой комнате замка, совсем маленькой и очень интимной. Стены авансцены снова покрыты золотой краской, с темно-зеленым обрамлением прямоугольных плоскостей; сама же комната, то есть задняя сцена, окрашена в сверкающий ярко-красный цвет, при чем к нему подобраны, с большим вкусом, костюмы действующих лиц — нескольких детей с няньками. Кофейно-коричневые, лиловые и светло-зеленые кимоно сочетаются с черно-золотой мебелью и реквизитом из превосходнейшего лака и с роскошными черными волосами людей в необычайнс благородный и сдержанный, несмотря на всю смелость красок, аккорд.

События этого акта сначала вовсе не драматичны. Готовят обед и тратят на это почти столько же времени, как и в повседневной жизни. Драматическое сгущение сценических событий японцу неведомо. Он бесконечно терпелив и наслаждается чистым актерским творчеством: грациозными, сознательно прилаженными и все же столь естественно протекающими движениями, умением обращаться с красивой утварью. Кроме того, те пятнадцать минут, которые длится на сцене варка риса, заполняются всякого рода развлечениями. Дети поют, танцуют, играют и кормят птиц. Они проголодались, и начинают, с нетерпением следить за последними приготовлениями у кухонной плиты. В течение всего этого времени оба гидайю, сидящие на сцене с правой стороны, аккомпанируют всему происходящему. Длительные паузы в диалоге заполняются и здесь пением и звуками сямисэна. В японском театре гидайю поясняют не только произносимые монологи, но также всякого рода эмоции и мысли. Актеры должны проделывать только соответствующие жесты, кото-

рые опять таки следуют друг за другом столь необычайно интенсивно, точно и созвучно соответствующим тонам и звукам музыкантов, что подобное, совсем непривычное для европейца распределение выразительных приемов драмы между двумя различными группами исполнителей не только не производит впечатление чего то странного или мешающего, а напротив — кажется вполне соответствующим стилю и в высшей степени выразительным.

В то время, как дети едят обед, по цветочной тропе пробегает девушка, возвещающая о прибытии посольства императора, которое вскоре появляется в глубине зала и медленно приближается в торжественном шествии, выступая по одиночке. Одновременно с этим наверху переходят с задней сцены на переднюю для того, чтобы главная сцена пьесы — убийство мальчика — была хорошо видна со всех сторон. Впереди идут две молодые девушки с большими фонарями, затем следуют посланницы императора с носильщиками вееров, далее еще две молодые девушки с фонарями, и, наконец, слуги с подарком императора на зеленой шелковой подушке. Все одеты с неслыханной роскошью: в серебристые, белые и светло-зеленые ткани. Однако все вместе меньше всего напоминает пагодообразное шествие в военном стиле. Каждый участник его в отдельности ведет себя вполне индивидуально, имеет свою собственную походку и свою особую манеру держаться. Каждая девушка несет свой фонарь иначе, чем предыдущая или следующая, и ходит по сцене или стоит на ней по своему.

Как только шествие достигает середины тропы, все садятся, чтобы торжественно приветствовать находящихся на сцене. И только после этого они подымаются наверх. Все это проделывается в стиле точно соблюденного этикета, с широко развернутым жестом и с явным намерением произвести декоративное впечатление. Чисто внешними событиями, вставленными в действие драмы, японец, наслаждается, как рядом картин. Он любит, чтобы всякого

рода церемониальные действа, как то шествия, игры, танцы и тому подобные эпизоды, исполнялись весьма пространно и выделялись особым образом.

Момент наивысшего напряжения наступил. Каждый зритель знает, что предстоит убийство мальчика — главная сцена, которую разыграет один из первых актеров, выступающий в облике одной из посланниц. Уже на тропе его приветствуют громкими кликами. Японец любит такие демонстративные чествования.

Между тем на сцене собрался весь придворный штат, с которым шествие обменивается еще раз длительнейшими церемониями. Вслед за тем посланница немедленно приступает к своему кровавому делу. Она хватает ребенка и бросает его на пол. В течение нескольких минут она держит нож у его горла и дает необходимые объяснения, почему он должен умереть. Медленно, патетично, с неумолимым фанатизмом, во власти карающей справедливости, освященной высочайшим повелением. Под пение и игру гидайю, которые прилагают все свое чарующее искусство к тому, чтобы наиболее проникновенно изобразить душевные переживания во время этой неслыханной сцены. Жутко звучат, разносясь по зданию, извлеченные с предельно интенсивной выразительностью из самой глубины груди слитные звуки, подымающиеся до самого высокого дисканта, клохтанье и рыданье, как бы вырывающиеся из тела, и всякие иные странные, некрасивые и все же столь сильно возбуждающие взрывы чувства измученных от глубочайших переживаний артистов. Они сопровождаются то жалобными и рыдающими, то неумолимыми, как судьба, звуками сямисэна. Наконец, из горла вырывается ужасающий крик. С молниеносной быстротой палач провел несколько раз ножем по шее ребенка — взад и вперед. Тот лежит, залитый собственной кровью. Публика неистовствует. Часть зрителей повскакала со своих мест. Некоторые ободряют актера, выкрикивая его имя. Другие выражают свое отвращение. Дети испускают душераздирающие вопли,

а матери громко успокаивают их. Многие сидят, как окаменелые, наклонив туловище вперед и раскрыв рот. Другие аплодируют и пытаются подбить своих соседей последовать их примеру. Третьи вскарабкиваются на барьер галереи и проделывают в воздухе фанатические жесты. Некоторые бегают вдоль проходов и заговаривают справа и слева с немногими, которые пока сохраняют хладнокровие. Толпа охвачена пароксизмом сочувствия, сострадания, сопереживания убийства. Всевозможные инстинкты внезапно освободились и неистовствуют.

И только тогда, когда мальчик лежит на земле мертвый, все затихает, как бы по мановению чьей то руки. Наверху, на сцене, толпа замерла, образовав в высшей степени картинную и выразительную группу. Начиная с того момента, когда посланница схватила в первый раз ребенка, окружающие отвернулись и стали спиной к сцене убийства и к публике. Ничто не должно отвлекать внимания, ничто не должно мешать актеру в его художественном творчестве, а зрителю — в его наслаждении. В особенности теперь, после ухода императорского посольства, когда мать ребенка начинает свой плач по покойному, столь же продолжительный, как большая ария из итальянской оперы. Она сопровождает его отчаянными, прерывающими друг друга и все же весьма размеренными, при всей кажущейся беспорядочности, жестами. Длительные аплодисменты восхищенного зала следуют за этой неслыханной сценой. Зрители без конца вызывают актера и поздравляют друг друга с тем, что имеют такого художника и такое искусство. Для японской публики не существует ничего более отрадного, как исполнение любимым актером любимой сцены в любимой пьесе, которая ему особенно хорошо удается. Между тем у нас в Германии постоянно требуют от актера новых и новых ролей, в новых пьесах сомнительной ценности,—ролей, которые часто не соответствуют его дарованию и которые он играет неохотно, а, следовательно, и неудачно.

Следующая сцена вскрывает совершенство техники японского театра. Задняя стена отгораживается черным занавесом и целиком поднимается наверх. Пьеса разыгрывается теперь в погребе, где появляются всякого рода духи. Кто то был превращен в большую крысу. Содержания я никак не мог понять, несмотря на разъяснения, которые давал мне на плохом английском языке сосед-японец. Во всяком случае театральная техника оборудована безукоризненно. Из люка на авансцене появляется человек, который нападает на крысу. Та делает несколько прыжков, исчезает в люке цветочной тропы и снова появляется тут же в образе духа. В таком же роде развертываются и дальнейшие сцены. Японец любит повести с духами и охотно разукрашивает ими свои драмы.

В последнем акте пьесы имеется еще сцена поединка, производящая чрезвычайно сильное впечатление. Пожилой человек проходит, пошатываясь, по цветочной тропе. Он ступает боязливо, содрагаясь в смертельном страхе, но все же готовый отстаивать свою жизнь до последнего вздоха. Он робко оглядывается по сторонам, затем падает на колени, словно собираясь молиться, тотчас же снова вскакивает, пробует свой длинный острый нож и пытается убежать. Но уже через несколько шагов он останавливается и собирает остатки своих сил, чтобы не показаться трусом. Он поворачивает назад, выпрямляется и поджидает врага.

То, что показал здесь этот маленький человек, было мастерским произведением актерского искусства. Это в высшей степени убедительная пантомимически-драматическая сцена. С немногими, широко задуманными, артистически законченными жестами и движениями он выполнил это очень ясно, без условных ударений; очень красочно, без мелочных подробностей; крайне сознательно, с законченным расчленением всего происшествия, но без малейшего снижения исконного инстинкта игры. Мы, европейцы, не умеем так играть, потому что у нас нет цветочной

тропы. Подобные изображения бегства возможны только здесь. Неслыханная стремительность, с которой влетает теперь убежавший из тюрьмы преступник, недостижима на нашей сцене. Вследствие показаний старика, этого человека приговорили к самоубийству. Он совершит его, но прежде он хочет умертвить своего врага. Потому то он и убежал из тюрьмы.

Следующий за этим поединок обоих мужчин проводится с использованием всех сценических средств. Тропа, повидимому, изображает собою мост, с которого противники стараются столкнуть друг друга. Когда это не удается, борющиеся начинают носиться с неистовой яростью вдоль по мосту. Вперед и опять назад. Все время— один позади другого, пока наконец нападающий не схватывает более слабого старика и не бросает его на землю. В этот момент прибегают сторожа. Как раз во время, ибо бедняга уже выбился из сил и над ним занесен смертельный удар. Теперь его мучителя обезоруживают и связывают, что изображается в виде стилизованного, но чрезвычайно оживленного боевого танца. Затем приволакивают совершенно обессилевшего старика, дабы он мог дрожащей рукой всадить свой нож в тело врага, что он и выполняет, несмотря на свое изнеможение. Сторожа стоят при этом неподвижно, словно два посланца высших сил. Справедливость теперь удовлетворена. Краткая агония убитого завершает эту ужасную сцену. Стремление развернуть драматическое событие согласно его внутренним законам и согласно японским представлениям о чести и добром имени, и д овести его, несмотря ни на что, до конца, — захватывает даже европейца, который все это чувствует иначе. При всей его грубости, неумолимый конец этого эпизода производит потрясающее впечатление.

Другой театр в Токио, также очень хороший, хотя и не равноценный предыдущему, это — Синтоми-дза. Здесь

играли пьесу «Хранилище вассальской верности», или «Сорок семь Ронинов», как называет ее народ. Это — знаменитая и наиболее излюбленная японцами национальная драма. Особыми художественными достоинствами она не отличается. Но это довольно растянутое, скорее эпическое произведение содержит в себе действительно блестящие эпизоды, равно любезные актерам и публике.

Йения Хангван, забывшись, поднял на своего оскорбителя меч, находясь в саду дворца правителя, за что он подлежит смертной казни. И действительно, правитель осуждает законопреступника на харакири, которое тот должен произвести в присутствии двух послов от своего господина. Разумеется, он повинуется и убивает себя, к величайшей скорби своих сорока семи вассалов, которые, однако, тоже знают, как они должны поступить. А именно, тотчас же после этого деяния они собираются в путь, отыскивают бежавшего тем временем врага и подлинного убийцу своего господина и умервщляют его,—словом, осуществляют месть, обязательную согласно японским понятиям о чести. Многолетние романтические скитания этих мужей и составляют содержание драмы, состоящей из двенадцати длинных актов, из коих обычно исполняются, однако, только восемь наиболее сильных и излюбленных.

Гастролировавшая в Синтоми-дза труппа Эндзиро, весьма известного актера из Осака, также ограничилась этими восемью актами, на представление которых уходит шесть с половиной часов. При этом сам Эндзиро взял на себя не меньше семи больших и очень разнохарактерных ролей; в четырех из них он выступал в течение одной краткой десятиминутной сцены. Для этой цели ему приходится подчас целиком переодеваться и перегримировываться в какие нибудь полминуты, и к тому же еще сплошь да рядом работать с чучелами, при помощи которых его подменивают в последний момент сцены, изображающей, например, как его убивают или грабят, — для того только, чтобы он мог исполнить роль убийцы или грабителя.

Невероятная ловкость этого мастера, возбуждает, разумеется, каждый раз надлежащий восторг. Но не столько, как самодовлеющий трюк или как великолепный номер варьетэ. Вряд ли все это особенно впечатляло японца, если бы Эндзиро не был исключительным художником и не проводил одинаково превосходно все свои, столь поспешно исполняемые роли. Говорят, впрочем, что актеры из Осака чрезвычайно любят проделывать этот трюк и очень им гордятся.

Самым интересным моментом в пьесе была сцена харакири, которая является художественной специальностью Эндзиро и производит в его исполнении особенно сильное впечатление. В виду того, что весь сценический стиль японского театра полностью соответствует внутреннему содержанию подобных церемонных действий, взятых из богатой этикетом жизни придворных и вассалов старинной Японии, и являющихся как бы снимком того времени, к которому восходят и поныне не слишком изменившиеся выразительные приемы японского актерского искусства, — то эта сцена, нисколько не утомительная при всех своих широких очертаниях, достигла такой законченности художественной формы, какой никогда не сможет дать европейский театр. Я не помню, чтобы мне приходилось когда нибудь раньше видеть игру столь сильную, столь мастерскую в лучшем смысле слова, проникнутую до конца таким безусловным вкусом, столь значительную в человеческом и художественном отношении.

Прежде всего четверо слуг приносят толстую белую циновку, углы которой украшаются свежими ветвями. Затем появляется осужденный — мерным шагом, с непроницаемыми чертами лица, с благоговейной торжественностью в осанке и жестах. Поверх его белоснежного одеяния надета бледно-голубая мантия. После того, как он медленно и несколько мешкотно расположился на циновке, ему докладывают с цветочной тропы о приходе обоих послов. Их шествие преисполнено достоинства и

дышет неумолимостью рока. Они приближаются, словно пришельцы из другого мира, исполнители высшей воли. Один из них — добродушно и вежливо, размеренным шагом, с почтенным и приветливым лицом. Другой — злобно и грозно, с торопливыми движениями, недоверчиво и задорно. Они кланяются осужденному, который отвечает на их поклон с особым благоговением, и садятся справа и слева от него на низкие сиденья, которые вносятся слугами в черных масках. Затем появляется паж, — красивый, бледный юноша с невыразительным лицом. Он несет перед собою высокий лакированный табурет, на котором лежит нож, подносит его с низким поклоном поочередно обоим послам, и ставит его наконец непосредственно перед осужденным. Когда рыцарь слегка приподнимает голову, он безмолвно наклоняет вперед туловище до тех пор, пока его лоб не касается земли, и застывает в этой позе. Осужденный сидит теперь неподвижно, устремив свой взор вперед. Как только послы поднимаются с места, черные люди убирают сиденья и отступают с ними к задней стене. Пустые сиденья кажутся японцу помехой при восприятии сценической картины. Первый, то есть добродушный посол, сообщает затем приговор правителя. Другой же, злобный, стоит при этом, посмеиваясь. После прочтения протокола черные люди опять выносят вперед сиденья. Теперь осужденному надлежит привести себя в порядок раньше, чем выполнить предписанное ему деяние. Он делает это обстоятельно, с полным сознанием величайшей торжественности и возвышенного величия. Чувствуешь ясно, что он выполняет точно предписанную, важную и весьма редкую церемонию, — последнюю и самую значительную в своей жизни. Сначала он снимает свое праздничное верхнее одеяние, медленно и с величайшим благоговением кладет его перед собой, проводит по нему рукой и при этом, озираясь назад, снова переживает всю свою прошедшую жизнь. Затем он складывает его с пустым и печальным взглядом, и подсовывает сзади под

свои ступни для того, чтобы тело его упало при экзекуции вперед. Самурай не должен никогда падать назад. Вслед за этим он берет в правую руку нож и приказывает пажу поставить табурет за своей спиной, в качестве подпоры. Долго рассматривает он удивительную выделку на редкость прекрасного оружия и несколько раз поворачивает его рукоятку во все стороны, так что клинок ярко сверкает. Он вспоминает о турнире, с которого он его принес домой, в качестве награды за битву, припоминает и многочисленных врагов, которых он отправил на тот свет с помощью этого клинка. Наконец, он заворачивает его в тончайшую папиросную бумагу, оставляя приблизительно два сантиметра острия свободными, и кладет нож перед собой на циновку. Затем он проводит ладонью еще несколько раз по телу, как бы лаская его, при чем его взгляд неотступно направлен на нож. Наконец, он внезапно вскакивает вперед и вытянутой рукой порывисто вскидывает вверх оружие. Еще некоторое время держит он перед собою сверкающую сталь острием вниз, примерно на высоте лба. Затем, он сгибает руку, и заставляет острие медленно скользнуть вниз, вдоль головы и груди. Он осторожно щупает левую сторону живота, затем с молниеносной быстротой всаживает острие, проводит ножем направо, а затем тотчас же вверх. Все — очень академично, заученно, церемонно, с неописуемым изяществом. Прежде каждый рыцарь был в точности осведомлен относительно правил производства харакири. Молодых людей обстоятельно обучали этим приемам, наряду с другими спортивными навыками. Некоторое время он еще держится прямо. Затем он падает вперед, словно мешок. Но не надолго. Изо всех сил он пытается опереться руками о землю. Несколько раз — тщетно. Наконец ему все же удается медленно выпрямиться. Он должен еще произнести прощальную речь перед своим главным вассалом, которому было разрешено присутствовать на заднем плане при совершении обряда, чтобы засвидетельствовать его смерть

всем остальным вассалам. Закончив речь, он передает нож вассалу на память, а также — в качестве символа мести, после чего падает мертвым.

В течение нескольких минут не видно никакого движения. Не слышно ничего, кроме всхлипываний пажа и главного вассала. Потом приходят слуги. Они расстилают свернутое верхнее платье своего господина и покрывают его. Первый посол кладет на труп смертный приговор, а затем уходит вместе с другим послом обратно по тропе, чтобы доложить правителю об исполнении его приказания. Между тем принесли носилки, на которые укладывают усопшего. Затем появляется супруга со своими служанками для принесения заупокойной жертвы. Она потрясена глубочайшей скорбью, но сохраняет достоинство и сдержанность. Старейший вассал руководит церемонией. Возвышенная печаль наполняет теперь все здание. Беспримерное фаталистическое настроение расстилается над всем собранием. Затем по цветочной тропе начинает двигаться шествие скорбящих мужчин, женщин и слуг. Длинная сцена харакири продолжалась двадцать восемь минут и все же пролетела для нас, как одно мгновение.

Японский театр не знает режиссера в нашем смысле слова. По мнению японца, все действие должно оставаться в том виде, в каком оно издавна восхищало зрителей, — и никто не смеет на него посягать. Руководитель спектакля является каждый раз ничем иным, как только надсмотрщиком. Он должен присматривать исключительно за сохранением традиции. Существует только один режиссер, и это — традиция. Япония не знает посредника между поэтическим произведением и актером. В сомнительных случаях решает всегда глава труппы — мастер, который должен это знать и, действительно, всегда знает. И в тех новых пьесах, которые здесь ставятся (публика не особенно склонна ко всяким попыткам подобного рода и охотнее смотрит испытанные старые пьесы) — актер общается непо-

средственно с поэтом. Отношения складываются приблизительно так, как во Франции. Поэт знает сцену достаточно для того, чтобы давать всякого рода разъяснения и практические наставления актерам. Авторами новых пьес нередко являются сами актеры. В Японии не существует того нервного, неприятно-грубого человека, который все знает лучше других, который грубо обращается с сотрудниками, переругивается с рабочими, и намеренно не обращает внимания на поэта, нередко прогоняя его со сцены. Здесь невозможно повторение происшествия вроде того, которое приключилось несколько лет тому назад в Венской Придворной Опере, когда директор театра отнял у композитора Ганса Пфицнера возможность хоть как либо воздействовать на исполнителей и сказал ему, чтобы он отдал свою партитуру швейцару, так как обо всем остальном озаботится управление театра.

В художественном и социальном отношении японские актеры имеют превосходную организацию. Они образуют, так называемые, «семейства», во главе которых стоит лицо, являющееся их хозяином, учителем и опекуном во всех общественных, хозяйственных и профессиональных вопросах. Он обучает своих учеников, дает им работу и содержит их. В качестве мастера сцены он играет первые роли. Ниже его стоит группа первых актеров, затем следуют актеры второго и третьего ранга, и так далее, вплоть до последних, самых скромных актеров, так называемых конских ног, на обязанности которых лежит изображать лошадиные ноги. (Японский театр сознательно не выводит на сцену живых животных. Твердое сознание сценического искусства, как игры, чуждой натурализма, не допускает подобных эстетических нелепостей).

В противоположность обыкновению, принятому у нас, члены «семейства» носят всегда профессиональные имена, которые они к тому же меняют, в зависимости от своих достижений. Художник является в Японии другим лицом, чем соответствующий человек и гражданин, а художник в

определенной фазе своего развития является опять таки иным, чем он был в предыдущей или последующей фазе. Поэтому японские актеры берут себе имена определенные по порядку, и к тому же — имена известных прежних актеров, при чем каждый раз они заменяют имя менее известного и выдающегося актера именем более прославленного и знаменитого. Пока, наконец, достигнув общего признания, они не получают права носить имя самого великого лица из актерского сословия страны, которое они затем удерживают на все остальное время своей профессиональной деятельности.

При этом публика обычно сама решает вопрос о повышении актера в имени и ранге. Если какому либо излюбленному и хорошему актеру особенно удалась чрезвычайно трудная роль, и глава «семейства» решает вознаградить его за это пожалованием нового имени, то об этом намерении предварительно объявляют со сцены публике. И только в том случае, когда присутствующие дали свое согласие, он может устроить чествование. Первое выступление любимого актера под новым именем обставляется его почитателями особенно торжественно. Его осыпают приветствиями, одаряют богатыми подарками. А в тех редких случаях, когда глава «семейства» покидает театр, завещая свое имя, а вместе с ним — и свои функции ближайшему к нему, лучшему артисту труппы,—вся страна принимает участие в этом событии.

Эта японская организация прежде всего обеспечивает актеров заработком. Здесь нет прикрепленных к театру трупп, а обычно гастролирует коллектив актеров, выступающий с собственными декорациями и костюмами. При этом «семейства» часто столь многочисленны, что могут одновременно обслуживать несколько театров. В Японии нет, следовательно, безработных актеров. Спрос и предложение регулируются сами собой. Мастер принимает каждый раз лишь столько учеников, сколько он может занять в работе и прокормить. Лишь он один получает

плату от антрепренера или владельца театра, и сам в свою очередь вознаграждает своих учеников — актеров, соразмерно работе отдельных лиц и их положению в «семействе». Потому то в Японии нет плохих и совершенно неспособных к работе актеров. Здесь не знают бездарностей, которые столь же безнаказанно, сколь беззаботно задают тон, например, в немецких театрах, являясь виновниками застоя нашей театральной культуры. В Японии даже самые маленькие роли исполняются артистами, — правда, начинающими. Статист, безучастно стоящий на сцене, и хорист, играющий маленькие роли, здесь совершенно неведомы. Отсюда — высокий уровень коллективного творчества, обусловливающий неоспоримое превосходство исполнения массовых сцен; отсюда—технически и актерски законченный ансамбль даже в спектаклях маленьких театров.

Конечно, различные труппы отличаются друг от друга качеством своих актеров и прежде всего — качеством руководителей. Но в целом все, что они представляют, всегда опирается на надежную традицию и законченную артистическую технику. Само собой разумеется, что каждый актер, помимо декламационного мастерства должен уметь танцовать, делать гимнастику, фехтовать, петь и играть на всяких инструментах, и все это с мастерством виртуоза. Здесь никогда не поручили бы роль певца актеру, который не умел бы петь и аккомпанировать себе. Японец не может себе даже представить, чтобы подобные действия могли исполняться за сценой. Его актеры, даже самые худшие, являются вполне законченными артистами. Счастливая Япония не имеет макулатуры. Солидной доброкачественности ее театральных трупп не удалось достигнуть, даже приблизительно, ни одной другой стране.

Японцам неизвестно также разделение актеров на амплуа. По крайней мере, оно здесь выражено не так сильно, как у нас. Ведь европейский актер ограничен узким кругом ролей, и мучительно озабочен тем, чтобы быть занятым всегда только в ролях своего амплуа, потому

что он, как артист, не обладает даже в отдаленной степени многосторонностью и виртуозностью, необходимыми для того, чтобы с одинаковой уверенностью выполнить задания совершенно различного характера. Японский актер, напротив, стремится развить в себе наивозможно более широкую универсальность художнического мастерства. Так мне удалось увидеть, как известный и ныне, пожалуй, замечательнейший актер Японии, по имени Удзаэмон, исполнял в течение одного вечера главные роли во всех четырех пьесах: ответственную вокальную партию в Но, главную роль в большой исторической драме, грубо-комичного старика в мещанской комедии и первого танцовщика в заключительной пантомиме. Это идет совершенно вразрез с нашей практикой, где в конце концов все сводится к специализации. Японцу совершенно непонятно, как можно в течение всей своей жизни играть вечно только Лоэнгрина, Вальтера Штольцинга и обоих Зигфридов, и к тому же еще всех четырех в одном и том же парике цвета желтой соломы, и в том же самом бледно-розовом гриме.

Только исполнителей женских ролей раз навсегда обособляют и воспитывают особенным образом. Они должны проявить совсем особые способности и нуждаются в особенно систематическом руководстве, так что к их обучению приходится приступать уже с очень ранних лет и проводить его весьма обдуманно. Исполнителями женских ролей в японском театре являются по большей части лучшие актеры труппы; они то и производят особенно сильное впечатление на европейского театрала. Они принадлежат несомненно к величайшим художникам мира и не имеют соперников нигде, в особенности же в Европе. Наши лучшие актеры всегда играют в сущности только самих себя и зависят от определенных, в высшей степени индивидуальных особенностей и манер. Так, например, Бассерман в роли Штризе, Отелло или Клингсберга остается всегда Бассерманом, все с тем же ломким голосом,

с тем же мангеймским говором, с той же несколько небрежной повадкой и с тем же методом анализирующей трактовки речи. И также обстоит дело с Моисси и с другими актерами, не говоря уже об актрисах, которые у нас вообще не считают нужным создавать какую либо соответствующую своей роли маску. Японский актер, напротив, в целом стоит выше их, как творческая личность, в частности же он превосходит их в техническом отношении. Он выступает как трансформатор до конца, в совершенстве овладевший своим искусством. Многообразный и тонкий аппарат внешней отделки роли, при наличии тщательной разработки и использования всех изобразительных средств, дает ему возможность найти для каждой роли вполне соответствующее ей воплощение и появляться каждый раз в новом, совсем неузнаваемом облике. Сюда присоединяется еще искусство носить костюм, способность усвоения соответствующей одежде манеры держать себя, и умение развивать, исходя из этой самой манеры—непринужденно и все же метко и точно—ряды правильных жестов и телодвижений, которые основаны на физической культуре, стоящей на неведомой у нас в Европе высоте. Все это способствует закруглению всего внешнего облика и выделению его среди других, так что личность актера, как такового, совершенно исчезает или по крайней мере отступает на задний план. Прежде всего—в смысле внешнем, но до известной степени также и внутренне. Столь прославленное в Германии индивидуальное истолкование отдельной роли не привлекает японца, вовсе не интересует его. Для актера и для публики мерилом для оценки является только традиция. То, что незыблемо сохранялось в течение веков, что нравилось предкам в продолжение ряда столетий,—то считается ценным также и для современности.

Это требование—исполнять каждую отдельную роль так, как она всегда исполнялась, и как она должна будет исполняться также и в дальнейшем, ставит каждый раз

японскому актеру законченную задачу, которая для него существенно облегчается тем, что большинство персонажей слишком наделены типическими чертами. Поэтому духовные достижения японского актера несомненно менее значительны, художественные же всегда выше, чем достижения немецкого актера. Японский актер более виртуозен. Однако не в том смысле, в каком можно назвать виртуозной, скажем, художественно-промышленную специализацию какого либо Фридриха Гаазе, который для гастролей усовершенствовал исполнение узкого круга ролей, как некое выгодное коммерческое предприятие. Японец-виртуоз потому, что он художник-трансформатор, в особенности в женских ролях. Здесь японец достигает того, что редко встречается, но что в сущности должно было бы всегда отличать подлинное искусство, а именно: усиления действительности, сгущения, уяснения, просветления, оживления жизни, — воплощения индивидуального в типическом или типического в индивидуальном. Японская женщина впервые создается японскими актерами. Кто хочет узнать японку, должен отправиться в театр. Женщина на сцене японского театра кажется более подлинной, чем в действительности. Стоит совершить паломничество в страну восходящего солнца уж хотя бы для того, чтобы увидеть мастерство японских актеров. А увидя их, каждый путешественник дает клятву, никогда более не посещать европейский театр.

Величайшей сенсацией последних десятилетий явились выступления русского балета в наших столицах. Однако нам предстоит увидеть нечто еще более значительное когда Европу посетит японский театр со всеми своими отборнейшими силами. Уже все было подготовлено к зиме 1914 года. Но началась война. В числе многих других вещей, она лишила нас до поры до времени также и этого впечатления.

Японские танцовальные пьесы

Танцовальные пьесы японцев отчасти коренятся в самом театре, как некое преобразование обычных драматических форм в пантомимо-хореграфическое зрелище, отчасти же непосредственно восходят к древним народным танцам Окуни, которые вызвали, как известно, первые зачатки драматического искусства. Одна группа театральных танцев, наиболее ценных и законченных, происходит из Но. Правда, здесь были взяты в основу прежде всего такие пьесы этого старейшего японского театра, действие которых служит поводом ко всякого рода хореграфическим вставкам. Этот род танцев Но представляет, с чисто исторической точки зрения, более отдаленную от самих Но ступень развития, чем пьесы в стиле Но, о которых говорилось выше. Эти последние, правда, менее патетичны и менее строги по своему стилю, чем подлинные Но; они заканчиваются обычно большим танцем, отмечающим высшую точку драматического построения; однако, в целом они еще не имеют ярко выраженной танцовальной структуры. Другая же группа театральных танцев не примыкает ни к одной из существующих сценических форм и является по большей части творением самих актеров или же близко стоящих к ним второстепенных театральных поэтов. Они позволяют отдельным актерам выступить в прекрасных, богатых и редких костюмах, и обеспечивают всех премьеров труппы одним или, по возможности, несколькими равноценными сольными номерами.

При этом они черпают свое вдохновение, по большей части, из древних легенд и новелл, при случае пользуются народными анекдотами и даже современными событиями, имеющими общий интерес, или же поступают еще проще, соединяя без особого разбора всякого рода излюбленные народные танцы и другие танцовальные номера, сочиненные в расчете на индивидуальные способности и склонности отдельных актеров. Все это они вставляют в наскоро сколоченную рамку. Так, например, они изображают людей, плывущих в лодке на народное празднество и танцующих на палубе корабля, или же какое либо сборище в деревне или в чайном домике, где случайный повод дает возможность отдельным лицам проявить свое искусство. Подобные танцы (сплошь и рядом представляющие собою не что иное, как бесцветное хореграфическое попурри, лишенное драматических или поэтических достоинств, несмотря на весь блеск и высокую артистическую законченность исполнения) включаются в репертуар всех театров во время больших цветочных празднеств.

Но все же иногда устраиваются представления, целиком посвященные исполнению танцовальных пьес. Так мне удалось увидеть народное танцовальное представление в исполнении известных актеров Токио в театре Национальной выставки, а несколько дней спустя я увидел в императорском театре работу двух главных столичных школ гейш, именно, школ Токивадзу и Нагаута. Эти проверочные спектакли гейш происходят дважды в год, весною и осенью, и являются одним из крупнейших художественных событий Токио. Хотя в практике чайных домиков, во время банкетов и других общественных и парадных празднеств, от гейш не требуют сложных художественных развлечений, а довольствуются танцовальным истолкованием по большей части весьма примитивных по содержанию вокальных строф, а также исполнением различных популярных песен и шуток в форме куплетов, и лишь изредка привлекают их к исполнению характерных

танцев более высокого стиля или к участию в массовых хореографически скомпанованных играх, — но все же гейши (по крайней мере—первого класса) должны показать свое уменье выполнять более сложные задания, выступая в ролях ярко выраженной пантомимической структуры или же участвуя в оркестре. Так или иначе, но школы два раза в год показывают своих лучших танцовщиц, певиц и музыкантш в нескольких больших танцовальных пьесах, которые обычно исполняются только в театрах.

Как известно, японский театр совершенно не знает разделения труда в том виде, как оно вошло в обиход европейского театра. Актеры должны здесь выступать одновременно в вокальной драме, во всех разновидностях драмы в тесном смысле слова и в балете. При этом танцовальные пьесы вовсе не являются чем то второстепенным. Напротив, японские актеры очень их любят, ибо считают танец фундаментом всего сценического искусства, и в силу этого тщательно лелеют его и заботятся о нем. Но кроме того, они любят танец еще за то, что ярко выполненному и интересно задуманному танцовальному действу обеспечен успех повсюду, а в Японии — в особенности. Скромность эстетико-драматургической ценности этой художественной формы еще ничего не доказывает. Ведь сюжет и его художественное развитие всегда играют в Японии весьма незначительную роль. Зрители требуют прежде всего артистической законченности: силы, уверенности и напряженности игры, а также умения до конца овладеть условными формами.

Японские танцовальные пьесы похожи по своему построению на пантомимы русского балета, но исполняются они конечно, иначе, то есть более сдержанно и в то же время более порывисто, с большей строгостью стиля и с большим подчеркиванием живописной стороны—с тем же подъемом, с той же ритмической точностью, с тем же техническим уменьем и с тем же страстным увлечением и целесообразным выявлением безмерного темперамента. Японцы, как

и русские, вставляют в примитивное драматическое действие различные танцы, которые в особенно удачно выбранных сюжетах относительно редко вступают в органическую связь с элементами этого действия; по большей же части они производят впечатление приклеенных наростов, в лучшем случае — утолщений, выделяющихся из общей массы; мы сталкиваемся здесь с одной из тех причудливых барочных сценических форм, единственной задачей которых является дать отдельным артистам удобный повод проявить себя в свободной игре вышколенных членов тела. Поэтому выбирают простой, намеренно несложный сюжет, дающий много поводов для танца, при чем стараются надлежащим образом использовать и различные вспомогательные средства театра. В особенности, конечно, музыку, при том без всякого стеснения, нимало не сообразуясь с требованиями стиля. Три различных оркестра здесь далеко не редкость. Такая же неразборчивость и беспорядочность царит в употреблении отдельных драматических средств выражения: актеры мимируют под аккомпанимент Гидайю. Затем танцор поет, после чего снова вводится диалогическая сцена, необходимая для развития действия. Итак, в целом эти танцовальные пьесы не стоят на особенно высоком художественном уровне. В сущности—это танцовальные попурри, отдельные номера которых едва скреплены друг с другом. Это скорее спортивное, чем художественное занятие. От джиу-джитсу и цирковой борьбы до театрального танца расстояние не столь уже велико.

Все это относится в первую очередь к различным танцовальным играм, которые обычно присоединяются к трем или четырем главным пьесам, входящим в программу театрального представления. В тех же случаях, когда в программу целого вечера входят только танцовальные пьесы, японцы стараются быть более разборчивыми и исполняют (хотя бы в конце спектакля), несколько танцев, которые и по сюжетному содержанию и по тоническому плану могут

быть сопоставлены с лучшими образцами, показанными в Европе русскими балетными средствами. Игра актеров в театре на выставке и выступление гейш на показательном спектакле принадлежат к самым редкостным и интересным впечатлениям, когда либо испытанным мною от сценического танца.

И то и другое представление началось пением хора, что создавало праздничный вступительный аккорд спектакля а живописность сценической постановки этого вступления служила как бы переходом к танцам в собственном смысле слова. Оркестр состоял из семи музыкантов: трех хористов, одного певца — солиста и трех лиц игравших на сямисэне, которые все сидели рядом на помосте, обитом зеленым сукном цвета резеды. Они сидели как раз по средине сцены, за маленькими пюпитрами из тончайшего красного лака, с очень тонкими красиво изогнутыми ножками и двумя длинными толстыми золотыми кистями, которые свешивались по обеим сторонам нотного пюпитра. Они пели сначала серьезную, а затем комическую песню; пели весьма церемонно и с увлечением. Старомодные черные платья и развевающиеся передники с бледно-голубыми и белыми полосками придают их бронзовым лицам несколько отрешенное от мира выражение. Те из них, которые в данный момент не играют, сидят неподвижно. И только тогда, когда нужно перевернуть лист текста, певец поднимает с колена правую руку, а музыкант, когда ему нужно выдержать паузу, бесшумным движением кладет перед собой на пол свой инструмент, чтобы не мешать занятому в этот момент товарищу, и не умалить чем либо своеобразие его художественного исполнения. Это вполне естественное уважение к художественному произведению и стремление передать его до конца в законченной форме является одной из наиболее симпатичных особенностей публичной художественной деятельности в Японии.

Необычайная, с нашей точки зрения, манера пения при которой голос подается из глубины горла, а также

граничащая с безмерностью, интенсивность выражения, требует от японского актера особого напряжения сил, ибо он должен точнейшим образом соблюдать правила дыхания, и не может делить законченную фразу на несколько вдыханий. Поэтому певцы ставят рядом с собою кубок с холодным чаем, из которого они пьют после более продолжительных и трудных пассажей. И такую же силу выражения развивают играющие на сямисэнах. Их большие инструменты наделены полным и относительно мягким тоном. Они ударяют в них с такой музыкальной энергией и такой ритмической точностью, что временами, при блестяще проведенном нарастании, достигается звучание, похожее на вихрь барабанов или литавров. Хотя сямисэн, собственно говоря, является типично женским инструментом, на котором преимущественно аккомпанируют себе гейши, однако, мужчины играют, в общем, значительно лучше. Ибо помимо высшей ритмической законченности, которая достигается оркестрами лучших театров Токио и Осака; помимо тончайшей нюансировки, которой отличаются, например, некоторые избранные музыканты Гидайю,— девушкам не достает прежде всего силы удара в блестяще наростающей каденции. Здесь, как и повсюду в Японии, мы имеем дело с вековой традицией, с более или менее таинственным мастерством, которое оберегается отцом, и осмотрительно передается им сыну, и тот, в свою очередь, благоговейно изучает его и хранит, как ценное наследство. Однако иногда можно найти женщин, из числа более пожилых, которые уже не танцуют и не поют, и потому занимаются исключительно аккомпанированием на сямисэнах, достигая совершенства исполнения. Они отличаются уменьем интимно и стильно аккомпанировать народным песням, а также выполнять чисто инструментальные фразы маленьких оркестров гейш.

Оркестр гейш, которым открываются танцовальные испытания школы Токавадзу, усилен в своем составе. Пять девушек играют на сямисэнах, а другие пять поют под их

звуки, сидя перед золотыми пюпитрами тонкой работы. Они одеты в черные шелковые кимоно, затканные у нижнего края серебром, с поясом из золотой или серебряной парчи и с белоснежными косынками. Они сидят на длинном и узком помосте, обтянутом сукном вишнево-красного цвета, посередине площадки, имеющей очертания трапеции, у которой на задней деревянной стене нарисована крошечная японская пиния, а на косых боковых стенах—бамбуковые кусты. Они исполняют веселую песнь из старой пьесы Н о хором, чередующимся с сольными выступлениями. Певица, до которой дошла очередь, поднимает за оба конца свой веер, лежащий на полу перед пюпитром, и, не отнимая рук, кладет его себе на колени. Содержание песни довольно просто. Красивая девушка хочет выкупаться, и повесила свое платье на дерево. Приходит молодой рыбак, уносит платье и соглашается отдать его только в том случае, если девушка ему что нибудь протанцует. После многих танцев она получает свое платье обратно. Исполнение протекает, повидимому, вполне корректно, так как учительница, которая сидит с краю, внимательно следя за исполнением, не прерывает ее. Однако в целом ее игра не выдерживает сравнения с исполнением мужчин в театре на выставке. Все выходит более скудно, мягко, безлично; ощущается превосходство зрелого мастерства и игры, скрепленной уверенным и традиционным навыком.

Представление в собственном смысле начинается кукольным танцем школы Нагаута, так наз. Аяцури Санба. Довольно большой оркестр разместился на двух тесно сдвинутых помостах, из которых задний несколько выше переднего. На нижнем сидят две девушки, играющие на барабанах (тайко), четыре, играющие на цуцуми (японском ударном инструменте, имеющем форму песочных часов) и две флейтистки; на верхнем — четыре певицы и четыре девушки, играющие на сямисэнах. И здесь тоже, каждая девушка, не играющая, осторожно кладет перед собой свой

инструмент и сидит в данный момент неподвижно, безлично и безучастно. И здесь все девушки одеты одинаково: они—в черном, в праздничном одеянии гейш.

После короткой увертюры начинается танец. Оркестр почти всегда сопровождает самое действие пением, а вставные танцы — инструментальной музыкой. Слуга, одетый в бледно лиловое кимоно, несет перед собой большой черный лакированный ящик, в котором находятся знаки княжеского достоинства. Непосредственно за ним следует князь, в чрезвычайно богатом, затканном золотом коричневом платье. На них обоих надеты своеобразные шапки. После краткого, весьма церемонного танцовального дуэта, во время которого слуга пытается копировать преисполненное достоинства поведение господина, оба усаживаются. При этом слуга садится за князем, на почтительном расстоянии от него. Вслед за этим тотчас же появляется придворный механик, низко кланяется, и в ожидании кивка господина, садится на корточки непосредственно перед князем. Тот едва заметно кивает головой, после чего слуга выбегает, а механик осторожно отступает назад. Затем слуга приносит куклу, которая должна танцовать для развлечения господина. Он обхватывает ее тело правой рукой так, что верхняя и нижняя часть туловища безжизненно свисают по сторонам, как у марионетки. В левой руке слуга несет черную доску, к которой кукла прикреплена (или кажется прикрепленной) посредством ряда шнурков. На самом же деле шнурки прикреплены так слабо, что впоследствии, при поднятии доски, они тотчас же обрываются. Затем слуга заводит куклу и толчком отделяет ее от доски. Тогда она начинает танцовать. Сначала совсем незаметно. Кажется, что жизнь вливается в ее члены как бы снизу от земли. Ноги слегка ударяются друг о друга и ощупью пытаются стать на пол. Медленно раскачиваются бедра. Руки безжизненно поднимаются несколько раз вдоль тела, вверх и вниз, и задерживаются в горизонтальном положении, так что становятся видны

красно-бело-фиолетовые перья журавля, крылья которого протягиваются вперед поверх развевающихся рукавов бирюзово-голубого кимоно. Затем она вытягивает шею, вдыхает воздух, раскрывает, моргая ресницами, глаза, и двигает головой, все еще как бы во сне, пока, наконец, ее тело внезапно не оживает. Теперь она танцует, как гейша, слегка подчеркивая механичность, стесненность, безвольность своего танца. Испытываешь все время ощущение, что кукла должна производить впечатление живой женщины, обладающей грацией, очарованием и любовью к танцу молодой японки. Но все же она кукла. Она танцует, не будучи живой. Это становится все более и более заметным. Отсутствует единственный верный признак: блеск в глазах, на коже и в волосах. При всей текучести движений, чужая воля сковывает ее тело и члены. Ей недостает главного: индивидуальности. Танцует тип, нечто среднее из шестнадцати тысяч гейш Токио. Она танцует, как все они, и все же не так, как одна из них. Без нарастания, придерживаясь какой то средней линии, не будучи заинтересованной, без импульса. Ее движения становятся медлительнее, слабеют и теряют ритм. Голова замирает, словно приросшая к шесту, руки свисают вниз, ноги кажутся приклеенными одна к другой, и все туловище качается взад и вперед, как расшатанная жердь. Наконец, она падает. Механизм где то испортился и слуга пытается исправить его, после чего она еще некоторое время танцует. Затем князь едва заметным кивком головы дает знак, слуга снова берет ее за талию и уносит, словно марионетку. Все вместе напоминает первый акт «Сказок Гофмана», только без новеллистической интриги и мистико-демонического обрамления. Всему этому было присуще сценическое очарование, а танцы исполнялись изумительно хорошо. Но по существу ничего особенного не было. В конце концев мы, европейцы, также можем показать нечто подобное, а русский балет и подавно.

Далее следовал танец цветения персика Момоноэн, состоявший из трех частей: двух характерных танцев и одной законченной танцовальной пантомимы. Опять начинают с кукольной пьесы, которая по своему построению и по хореографическому выполнению отличается той же изысканной простотой, как и предыдущая, и возбуждает интерес особо живописным и необычайно искусным оформлением танцующих фигур. Они изображают кукол в том виде, в каком их обычно дарят маленьким девочкам к их годовому майскому празднику: принца в черном костюме, богато разукрашенном серебряной парчей; принцессу в яшмово-зеленом кимоно с длинным шлейфом, и трех придворных дам. Сначала княжеская чета сходит с возвышения вниз весьма церемонно и с высокомерным спокойствием. Затем следуют придворные дамы, в очаровательных костюмах, с цветущими вишневыми ветвями в руках. Они одеты в бледно-красные штаны и белые, вытканные бледно-голубым, верхние одежды. Длинные черные волосы завязаны у них на затылке огненно-красным бантом, а все лицо набелено, как у Пьеретты. Они довольно долго танцуют перед принцем и принцессой. Очень корректно, но без особого увлечения. В художественном же отношении выделяется танец петухов, исполняемый двумя девушками, одетыми в мужское платье. На них пестрые платья, а под мышкой они держат чучела петухов, которых они натравляют друг на друга во время танца, исполняемого на корточках.

И только главная пьеса трилогии снова достигает совершенства японской танцовальной пантомимы. Сцена изображает императорский дворцовый парк, украшенный осенними кленами. Появляются садовник и садовница, в душистых белых и розовых платьях, с изящными садовыми приборами. Они тотчас же принимаются за работу: поливают цветы, собирают сухие листья, метут мосты, лестницы, дорожки. При этом они довольны и веселы. Все это преисполнено чрезвычайной подвижности. Все идет так

проворно, так сознательно и размеренно. Они как бы танцуют заданную им работу. Ритм работы вызволяет свободную игру членов, и будни превращаются в праздник. По окончании работы они танцуют по настоящему, свободные от принуждения. Затем приходит третий, который также закончил заданную ему работу. Вслед за ним появляется садовник, также в хорошем настроении и, повидимому, слегка подвыпивший. У него в руке бутылка сакэ, и он приглашает товарищей распить ее. Быстро собирают кленовые листья и разводят огонь, чтобы согреть рисовое вино. Прежде за сжигание красивых кроваво-красных ветвей клена для всякого рода низких целей полагалась смертная казнь. Когда два садовника были уличены в том, что они согревали свое сакэ на огне кленовых ветвей, то император пожелал узнать, прежде чем казнить их, почему они нарушили запрещение.—Потому что иначе они не смогли бы подогреть свое сакэ,—ответили обвиняемые. Ибо в той части императорских садов, которую отвели им для обработки, росли только клены, а им ведь хотелось распить свое сакэ. Ведь это — их единственная радость. Без сакэ жизнь не имеет для них никакой цены. Это должен был понять также и император. И он понял это, и снял свой запрет или, вернее, изменил его в том смысле, что отныне было разрешено согревать на листве клена рисовое вино, употребление же красивых красных ветвей для всяких других целей осталось попрежнему запрещенным.

Пока они набивают трубки, поспевает вино. Садовники пьют, курят, шутят. Они становятся все более веселыми и несдержанными, и вскоре перестают взвешивать слова. Снова и снова девушка пытается образумить и примирить их. Снова и снова, улыбаясь, она наливает вино обоим, стараясь равномерно распределить между ними свою благосклонность. Но напрасно. Одна девушка между двумя мужчинами—это нигде в мире не приводит к добру. Вскоре один из них становится угрюмым, и, нако-

нец, выходит из себя в то время, как другой продолжает спокойно пить. Очевидно, на этот раз небо послало девушке двух мужчин различных по темпераменту. Когда она уговаривает ворчуна и подносит ему золотисто-желтое вино в тончайших чашечках,—тот продолжает разыгрывать ревнивца. Он выбивает у нее из рук чашку и садится поодаль, после чего она тихонько плачет про себя. Между тем другой все более пьянеет. Он поднялся и хочет танцовать,— для самого себя. Он взмахивает руками в обе стороны, ища точки опоры, и начинает топать отяжелевшими ногами по земле — в различных ритмах и неравномерно. Затем он снимает с огня бутылку сакэ, выпивает ее одним духом и, грубо вскрикнув, швыряет ее в кусты. Когда он хочет теперь продолжать танец, он не может сдвинуться с места. Члены отказываются служить ему, все тело его как бы худеет и съеживается, суставы слабеют, руки болтаются вдоль тела, ноги подкашиваются, как спички. Он падает на колени и нелепо хохочет. Собрав свои последние силы, он ползет к девушке, которая в испуге отбегает от него к самому краю кустарника и садится здесь на землю, усиленно плача. Тем временем пьяница добирается до своего товарища и дергает его за рукав. Тот довольно грубо отталкивает его, и он кубарем катится вперед, но тут все же на мгновение приходит в себя. Стоя на коленях, он медленно выпрямляется и со смертельно серьезным выражением лица подкарауливает девушку, намереваясь продвинуть к ней свое не слишком податливое тело. Ему удается, наконец, встать на ноги и сделать несколько нетвердых шагов. Но так как она испускает пронзительный крик, он останавливается, как вкопанный, с глупой улыбкой на лице. Затем он делает рукой успокаивающий жест и ковыляет к огню, где ищет бутылку с сакэ. Тут ему внезапно приходит на ум, что ведь он ее бросил в кусты, так как она была пуста. Он снова пытается танцовать, — с еще большим бешенством, чем прежде, и с еще меньшим успехом. Уже при первых

прыжках он снова валится хрюкая, катается по земле, затем с трудом встает, шатаясь обходит вокруг костра, опрокидывает бронзовый горшок и лает по собачьи. Наконец, на него нападает припадок дикого смеха; он размахивает руками и ногами, как помешанный, затем постепенно ослабевает и, наконец, остается лежать, словно мертвец. В течение длинной паузы слышится только рыдание девушки. Через некоторое время она поднимается и подходит к другу, который все еще сердится. Так как пьяницу нельзя бросить без присмотра, то ей удается уговорить товарища, чтобы тот помог ей привести в чувство своего соперника. Они достают воды из соседнего колодца и обрызгивают ему виски, после чего он медленно приходит в себя. Так как теперь он сознает свою неправоту, то все скоро примиряются и празднуют радостное событие танцем. Быстрым движением сбрасывают они свои белые верхние одежды, оставаясь в пестрых кимоно, разукрашенных красно-бело-зеленым узором,—и отламывают цветущие ветви персиковых деревьев. Отрезвившись, пьяница снова танцует,—и пьеса заканчивается сплошным весельем и радостью.

Этот незначительный по сюжету театральный танец был исполнен тремя девушками (гейши играют все роли, даже мужские) мастерски, как в мимическом, так и в хореографическом отношении. На этот раз музыкальной основой пантомимического представления являлось не только пение с инструментальным аккомпаниментом или же инструментальная музыка; нет, все междометия во время танцев пьяных, хрюканье, клохтанье, лай, плач, крики, смех, вздохи, рыдания, визг—все это изображалось певицей из оркестра, танцовщицам оставалось только проделывать соответствующие телодвижения и жесты, придавая им равнозначащее мимическое выражение. Несмотря на это, иллюзия была в целом так сильна, что только к концу танца, и при том вследствие незначительной оплошности садовницы, я заметил, как обдуманно и последовательно

были распределены здесь различные изобразительные средства в оркестре и на сцене.

Постановка следующей танцовальной пьесы, озаглавленной Хидари Когатана, делает еще один шаг вперед, ибо она пользуется для своих целей всеми изобразительными средствами театра и вводит, помимо большого певческого и инструментального оркестра (сольные и хоровые номера), также и разговорный диалог. Здесь мы имеем дело с театральной пьесой большого стиля, одинаково привлекательной в драматургическом и в поэтическом отношении. Хидари Дзингоро, знаменитый резчик по дереву, сидит вместе со своей женой в рабочей комнате за сакэ и рассказывает о прекрасной кукле, которая уже целый ряд лет стоит готовая в шкафу, но которую он не хочет продавать, так как все еще надеется увидеть ее когда нибудь ожившей и танцующей. Он любит это изделие своих рук, подобно тому, как некогда Пигмалион, король Кипра, любил девушку, вырезанную им самим из слоновой кости. Нет только Афродиты, которая могла бы исполнить его желание, вдунув в куклу, хотя бы на время, дыхание жизни. Он может возлагать свои надежды только на старинное народное предание, которое рассказала ему когда то его мать. Если мастер любит создание своих рук так сильно, что желает оживить его, он должен ежедневно называть его одним и тем же именем: неустанно, в течение ряда месяцев и лет, пока, наконец, в один прекрасный день, оно не ответит ему: да! И это должно случиться, если только художник серьезно верит и не теряет терпения. Тогда стоит поднести кукле сакэ, и она осушит кубок, сойдет с пьедестала и начнет жить.

Уже давно Дзингоро исполняет предписание легенды, не смущаясь бесплодностью своих попыток. И вот наступает час, когда он снова возобновляет опыт. Он направляется к стенному шкафу, в котором спрятано драгоценное сокровище, открывает дверцу и зовет куклу. Один, два, три раза. Он зовет и ждет, и слышит тихое, но

явственное: да! Кукла ответила. Давнишнее желание осуществляется... Вне себя от радости, он бросается к столу, наполняет кубок сакэ и подносит его к устам куклы. И та пьет. Еле заметно, не двигая губами. Она выпивает кубок до дна. Как скованный, Дзингоро медленно отступает назад, не отводя взора от куклы. Жена его спаслась бегством к задней стене комнаты. Она тоже напряженно ждет, преисполненная ужаса. Ждет того, что сейчас должно произойти. И вот по телу куклы пробегает дрожь. Она вздрагивает, проверяет свои движения, низко склоняет голову на грудь и осторожно спускается вниз в комнату, идя мелкими шагами. Затем она останавливается и стоит неподвижно, так же как и художник, наблюдающий, что будет дальше. И тут он внезапно оглядывается по сторонам, ища глазами сямисэн. Быть может кукла хочет сыграть что нибудь. И тотчас же она повторяет то же движение: поворачивает голову и быстрым взглядом пробегает по стенам. Испуганный мастер спешит на середину комнаты. Она следует за ним тем же шагом, с такой же поспешностью. Возлюбленная копирует его, двигаясь автоматично. Копирует каждый его жест, каждый шаг, все его движения. Даже тогда, когда он, испытывая ее, принимает несколько танцовальных поз. Она копирует все с баснословной точностью, без малейшего напряжения или затруднения. И это его разочаровывает. Его собственное «я» его не интересует. Ему хотелось бы найти другое, совсем новое существо: своеобразную возлюбленную. Кукла живет, но у нее еще нет собственной жизни, нет души. Покуда еще он живет в ней,—он, творец и мастер. И он снова раздумывает. «Мужская душа—меч, женская — зеркало», гласит старая японская пословица. Что будет, если он даст ей зеркало, полученное им от прекрасной молодой девушки, когда он еще не был женат. Теперь он подарит его кукле, чтобы она обрела душу, подобную той, какой обладают другие люди, какой обладала его былая возлюбленная. Он

приносит из соседней комнаты зеркало и преподносит его кукле. Тотчас же у нее появляются собственные движения. Она становится новым человеком в подлинном смысле слова. Но нет. То, что она теперь делает, он уже когда то видел. Это жесты прекрасной гейши с озера у священного города Никко: та же осанка, тот же наклон головы, та же походка, та же манера держать веер и улыбаться. Жесты некогда любимого им танца, исполнявшегося в лунные ночи, во время цветения вишни. Растерянный, сбитый с толку, он падает на колени. Ноги отказываются служить ему. Ибо все более диким становится ее танец, все прекраснее сияет ее лицо и улыбка ее уст; а тонкая игра ее членов все более обольщает его. Теперь она вынимает из оби зеркало и хочет глядеться в него во время танца. И вдруг оно падает, звеня, на пол. Она перепугана до смерти, так же как и мастер. Оба стоят в резком профиле и недвижно смотрят друг на друга. Наконец, Дзингоро хочет поднять зеркало. Но она тоже наклоняется, как и он. У нее снова нет души, снова она подражает ему во всем. Но иначе, чем прежде: теперь она как бы отражает его, и он видит себя и все движения своего тела в новом измерении, как бы в образе своего двойника в обратном преломлении. И непреодолимое стремление овладевает им: он хочет побольше узнать о себе. Он выступает вперед, медленно, со всякого рода жестами, затем он начинает бегать и, наконец, танцовать. И кукла все ходит за ним, повторяя его движения так, как они отражались бы в зеркале. Она повторяет даже самые дикие прыжки его, самые необузданные кривлянья. С безошибочной точностью она переносит малейший случайный жест в контрастное положение. И это побуждает его все к новым и новым прыжкам. Его фантазия творит безудержно, и танец их приобретает все более безумный характер. Но в тот момент, когда они готовы впасть в вакхическое бешенство, в комнату врывается глухой шум. Внезапный испуг овладевает танцующими. И прежде,

чем художник успевает опомниться, возлюбленная снова лежит у него на руках—в виде куклы. Он едва успевает отнести ее обратно в шкаф. Затем врывается толпа рабочих, требующих денег за доставку дерева, за которое художник не платил в течение многих лет. В виду того, что он и сегодня не может их уплатить, ему отрубают правую руку. В легенде говорится, что рабочие были подкуплены соперниками художника, для того, чтобы сделать неспособным его к дальнейшему творчеству.

Этим заканчивается наша танцовальная пьеса. Положенная в ее основу легенда рассказывает далее, что мастер, несмотря на увечье, продолжал вырезывать куклы, которые были красивее прежних. И именно поэтому они выходили прекраснее, чем прежде.

По своей изобретательности и поэтическому содержанию этот театральный танец бесспорно может равняться с лучшими номерами русского балета. Как фантастическая новелла, он мог бы выйти из под пера Э. Т. А. Гофмана или Эдгара По. Кроме того он обладает всеми внешними и внутренними достоинствами подлинной танцовальной пьесы. Весь сюжет непосредственно требует именно такого сценического воплощения. Оживление куклы обусловливает собою танцовальную пьесу, которая представляет собою не только хореграфическую переделку балладного действия, но вплотную приближается к разговорной и вокальной драме, так что местами в нее вводится диалог, в целях выделения и оформления танцовальных сцен, органически вырастающих из происшествий.

То, что показали здесь японские гейши, является танцовальной сказкой, подобие которой едва ли можно найти во всемирной литературе. Это — нечто чарующе, нежное и чистое, по содержанию и по форме, нечто небывало законченное по стилю, по напряженно драматическому построению, столь стремительно развернутому в быстро сменяющихся сценах. Все в целом создает театр, стоящий на высоте художественных достижений.

Хорошее впечатление, хотя и не столь значительное, как две последние пьесы, исполненные гейшами, производят театральные танцы, ведущие свое происхождение от Н о, которые были показаны в театре на выставке. Самый интересный танец назывался Мимидзигари (дух клена). Слуги рыцаря отломали ветви у клена и этим обидели духа дерева. Чтобы отмстить слугам, он является рыцарю во время путешествия в виде принцессы в сопровождении большой свиты. Так как молодая дама очень любезна с ним, то рыцарь соглашается остановиться в гостинице и поужинать с нею. При этом в кушанье ничего не подозревающего рыцаря подмешивается усыпительное зелье, после чего злой дух вместе со своими помощниками исчезают. Позже, когда все заснут крепким сном, он намерен возвратиться и привести в исполнение свой план мести. Между тем появляется добрый дух, чтобы предостеречь рыцаря. Но так как ему не удается, несмотря на все его усилия, разбудить спящего, то он оставляет в его комнате свой меч, так что злой дух, который возвращается в ужасном образе, не может ничего сделать, и, не совершив задуманного, принужден вернуться обратно в свое дерево.

Это вполне типичное для Н о действие свободно развернулось в танцовальную пьесу. В тех случаях, когда различные танцы и танцовальные сцены не вырастают непосредственно из сюжета, — они искусно вставляются в действие увеселительные игры девушек из свиты мнимой принцессы и, как антитеза им, танец пьяных слуг рыцаря; церемония усыпления злого духа; манипуляции, которыми добрый дух старается пробудить рыцаря, и большой танец боя рыцаря со злым духом — при всей обособленности, характерной для сольных номеров, оказались все ж таки прочно скрепленными с развитием действия.

Пьесы, исполненные школами гейш, танцы садовника и резчика по дереву, также танец актеров Н о — принадлежат к самым законченным достижениям театра не только

в Японии, но и вообще. Среди многочисленных японских сценических жанров эти танцовальные пьесы являются самым исконным и подлинным. Их то и следовало бы показать Европе в первую очередь. Им был бы обеспечен большой успех, такой же, по крайней мере, какой выпал на долю русского балета.

Куклы в Осака

В Японии существует два вида кукольного театра: Нингё-цукаи, в котором куклами управляют одетые в черное платье люди, и Ито-Аяцури, в котором куклы привешены к ниткам. Этот последний вид восходит к более позднему времени и, по всей вероятности, привезен извне. Он был всегда менее излюблен и ныне почти не встречается. Нингё-цукаи, наоборот, смотрят всегда охотно. Особенно усердно посещают его широкие массы рабочих в Осака, в самом значительном фабричном городе Японии. По крайней мере, только здесь еще существуют постоянные кукольные театры, которые временами гастролируют также и в других главных городах, именно — в Токио и Киото, где они пользуются большим успехом.

Два таких театра пользуются особой репутацией в японском художественном мире и являются, действительно, чрезвычайной сенсацией в этой, столь богатой сенсациями стране. Это — Бунраку-дза — любимейший и старейший театр в Осака, и Тикамацу-дза — не менее хороший, хотя и более молодой театр. Первый принадлежит Сетцу Даидзё, знаменитому певцу гидайю, между тем как второй получает свое художественное своеобразие от искусства Осуми, еще более самобытного. Певцы гидайю играют особенно значительную роль именно в кукольном театре. Они должны излагать содержание пьесы в полном объеме, создавая таким образом своим большим и столь сильно впечатляющим искусством основу всего представления.

Неудивительно поэтому, что здесь в Осака выступают самые выдающиеся певцы Японии.

Прежде, чем войти в зрительный зал Бунраку-дза, мы осматриваем кукол. Старик, напоминающий сушеную грушу, стоит у входа, готовый к услугам. Он отвешивает нам низкие поклоны и затем ведет нас по запущенным лестницам и дворам, через мрачные ходы и наполненные всяким хламом склады, в низкое, плохо освещенное помещение, где длинными рядами расставлены куклы. Наиболее ценные из них стоят под стеклом, завернутые в папиросную бумагу. На некоторых из них как раз надевают свеже выглаженные платья. Других причесывают и обтирают шелковыми платками. В одном углу механик испытывает остов, на котором монтируется все тело. Многие куклы явно ожидают своего выхода. Они прислонены к стене около двери с опущенным туловищем и руками, вяло свисающими вдоль тела. Маленький мальчик сидит рядом и сторожит их. Когда мы подходим ближе, он вскакивает и с явным недоверием к нам становится перед своими питомцами.

Величина кукол равняется двум третям или трем четвертям человеческого роста. Они вполне напоминают людей и вместе с тем сохраняют характер марионеток. При этом их размеры находятся в драматически обусловленном взаимоотношении. Фигуры особенно выделяющихся лиц — больше других, менее значительных. Таким путем кукольный театр избегает продвижения исполнителей второстепенных ролей на первый план. Из числа главных фигур мужчины сделаны лучше в техническом отношении, чем женщины. На них по большей части возлагаются важные роли, на которых построена вся пьеса, и потому они должны располагать более сложными выразительными средствами. Они могут двигать бровями, глазами и верхней частью рта между тем, как женские фигуры должны ограничиваться только вращением глаз: достаточно, чтобы они могли улыбаться или плакать. Голова же движется

у всех кукол в различных направлениях, благодаря шарниру. Также подвижны у всех кукол пальцы, кисти рук, локти и плечевые суставы, ибо к числу их существеннейших обязанностей относится умение есть, пить, писать, фехтовать и играть на сямисэне, а также придавать различные положения своим веерам.

Совершенно изумительно сделаны головы кукол. Они пытаются запечатлеть как бы среднее выражение соответствующего характера, и при всей сдержанности форм и красок производят небывало пластичное и жизненное впечатление, несмотря на чрезвычайно маленький размер. Лица женских фигур большей частью белоснежны и удачно контрастируют с холеными, связанными в искусные прически, черными, как смоль, волосами и красочными костюмами. Отдается предпочтение красному и насыщенно-голубому, желтому, черному с серебром и коричневому цветам. Мужские лица, напротив, имеют слегка телесную окраску. Зато у них резче очерчены линии рта, носа и глаз. Всей голове придается гротескное обличие. Несмотря на натуральную окраску, лица производят впечатление масок, которые затем, в процессе игры, пробуждаются и живут трепетной жизнью. Как и людей, кукол одевают в театре с расточительной роскошью и изысканной утонченностью.

Все кукольные головы весьма древнего происхождения. Наш проводник не мог дать нам точных указаний на этот счет. По его мнению, некоторые куклы находятся в употреблении уже около трехсот лет. Таковы несколько мужских кукол, которые в настоящее время играют главные роли только в одной единственной пьесе. Этих кукол он развертывал с особенной тщательностью и с большим благоговением. По той манере, с какой он говорил о куклах, показывая их и давая нам разъяснения, заметно было, что он обожает их, как кумиров. Изготовить кукольную голову заново теперь уже никто не может. Много поколений тщетно трудится над этим. Секрет со-

ставления китайского лака исчез вместе с его изобретателями, также как тайна изготовления наших скрипок. Правда, изготовленные теперь куклы выглядят очень красиво пока их держишь в руках; но в игре они не производят впечатления. Мертвые, холодные и пустые схемы не оживают. Они не искрятся фосфористым блеском и не обретают жизнеспособность на сцене. Они производят впечатление вещей—и только. Поэтому не удивительно, что старые куклы охраняются, как сокровища, и что народ чтит их, подобно иконам. Ночью они имеют особую охрану. Кража кукол считается тяжелым преступлением и влечет за собою строгое наказание. Ибо всякий знает, что вместе с куклами должно погибнуть и искусство кукольного театра, которое может существовать только до тех пор, пока целы старые кукольные головы.

Театр Бунраку-дза находится около храма Горё. Он расположен посреди города,—одного из самых трудолюбивых и оживленных городов Японии. Церковь, театр, и публичные дома здесь уживаются рядом. Ибо сейчас же за театром начинается Иосивара.

Здание ветхо; простой фасад его почернел и обветрился; все вместе как бы покрыто седым налетом древности. И также, как внешность здания, стары и его обычаи. Бунраку-дза дневной театр. Здесь играют с десяти часов утра до семи или восьми часов вечера. Играют без перерыва, с особым рвением, перед крайне заинтересованнными зрителями. С публики взимают ничтожную входную плату. Вообще стремятся не нарушать традиций. Зрители приходят сюда с семьями, с чадами и домочадцами. Посещение театра является для них праздником. Всякая работа — дома и в мастерской — тогда прекращается. Встают спозаранку, заботливо совершают туалет и затем, тотчас после первого завтрака, паломничают к театру. Японец четко распределяет свое время между профессией, семьей, храмом, театром и даже любовью. Он не любит смешения и целиком отдается тому, что он делает в дан-

ный момент. Европейский обычай приезжать на премьеру прямо из рабочей комнаты, часто даже в рабочем платье— показался бы японцу варварством.

Представляется пьеса «Сорок семь Ронинов», которую я видел несколько дней тому назад в Токио, в исполнении настоящих актеров. Это пришлось кстати, так как теперь я могу сравнивать. И без малейшего колебания я отдаю предпочтение куклам. Чисто актерский момент здесь еще более усилен, если такое усиление вообще возможно. Куклы играют в театре еще лучше, чем люди. Их игра—еще более строгое искусство, которое становится вполне символическим. Куклы играют здесь как люди, играют вместо людей. Всякая реальность улетучилась. Осталось только самое важное: подобие, отображение. Отделение звука от жеста привело к предельной устойчивости игры. Певцы или чтецы создают основу игры: они поют или говорят. А куклы действуют под это пение или речь; другие люди—такие же художники, как и первые—водят и двигают их; они руководят куклами в полном соответствии с пропетыми или произнесенными словами, с их описательным или порывистым характером, с их сгущением и углублением. Они ведут кукол добросовестно и выразительно. С беспримерной неустрашимостью, с полным осознанием психологии, с уверенным размахом и превосходным владением техникой. Они упрощают и преувеличивают—однако, не слишком сильно. При том—они играют небывало сознательно, целесообразно и неумолимо,—вполне честно, без утайки. Певцы и чтецы сидят в парадных одеяниях на сцене перед книгами, лежащими на пюпитрах, по одному или по несколько человек вместе, в зависимости от того, что требуется данной сценой. Кукольники свободно водят своих кукол, стоя за низкими, едва доходящими им до колен досчатыми перегородками. По большей части они закутаны в черные капюшоны, а некоторые из них, наиболее знаменитые и излюбленные, совсем не закутываются, и надевают бледно голубые, развеваю-

щиеся передники древнего одеяния гидаию. Это никому не мешает. Ведь всякий знает, что там наверху идет игра, и что там, следовательно, должны быть играющие, которые создадут художественное выражение и выполнят необходимые приемы. Для этой именно цели в сценическую картину ввели певцов и рассказчиков, сидящих на подмостках, а кукол одели так красочно, сделали их лица такими светлыми, чтобы они сильнее отделялись от черных ряс кукольников. Уже через несколько минут их не замечаешь.

Правда, куклы кажутся висящими в воздухе. Движения их ног вялы и бессильны. Европеец, не сразу привыкает к этому. В сознание же японца драматургический механизм всей игры проник настолько глубоко, что ничто не мешает ему наслаждаться.

Когда мы вошли в театр, разыгрывалась как раз сцена прощания. Женщина хочет продаться в Иосивару, чтобы спасти своего мужа. Сначала с текстом справляется один рассказчик. Он преподносит его не как оратор, а как большой трагик, полностью исчерпывая ситуацию и правдиво изображая эмоции, с предельной выразительностью речи. Женской куклой управляют три, а ее мужским партнером—четыре кукольника: один держит куклу за ее жердь, второй и третий движут руками, а четвертый— голову. Таким образом они все работают в контакте друг с другом и в то же время гармонично согласуясь со чтецом. И позы и движения одинаково закончены и отмечены крайней убедительностью жеста. Второстепенные фигуры имеют в лучшем случае двух, чаще — одного только руководителя. Их движения проще и уже потому они как бы стоят на втором и третьем плане по отношению к главным фигурам.

В следующей сцене выступает несколько чтецов. Эта сцена имеет большее значение для хода пьесы и требует, следовательно, более тонких выразительных средств. Каждый из пяти персонажей имеет теперь своего собственного

чтеца. В заключение появляется еще музыкант, играющий на сямисэне, который должен позаботиться об убедительном выделении главного момента действия. До того довольствовались сдержанным инструментальным аккомпанементом за сценой.

В следующей сцене, происходящей в чайном домике, очаровательно изображается, как гейши играют в жмурки. Каждой куклой управляет только один человек, и несмотря на это их немногие, характерно выполненные движения оставляют впечатление грациозной законченности. Затем появляется главный персонаж пьесы, которым опять управляют четыре кукольника, из коих один выступает без капюшона. Одновременно с главным персонажем выходит из за кулис соответствующий чтец, и присаживается спереди на просцениуме с левой стороны,—следовательно, там, где стоит фигура, за которую он должен говорить. Беспрестанными движениями веера кукла изображает легкое опьянение, играя с законченной сдержанностью большого актера. Затем начинается угощение. Во время этого бесконечного пиршества грациозно прислуживают более молодые девушки. В то же самое время девушки постарше поют и танцуют. По окончании большой сцены сольный чтец уходит. Теперь диалог снова переходит к другим чтецам,—менее значительным, ибо эта сцена более декоративна и менее содержательна. Во время пиров и тому подобных празднеств, по большей части ограничиваются одним гидайю для всех действующих лиц.

Следующее действие развертывается при помощи многообразных изобразительных средств. На сцене сидит целый оркестр из пяти певцов и шести музыкантов, играющих на сямисэнах. Изобразительные средства нарастают в зависимости от назначения сцен. Сначала молодая женщина очень долго и обстоятельно совершает свой туалет, под аккомпанимент сямисэна. Затем она отправляется в путешествие, при чем все происходящее во время этого путешествия изображается в виде большого танца под бал-

ладу, исполняемую хором и сольными голосами. Певцы описывают главнейшие происшествия, а кукла изображает их в танце. С нашей точки зрения, сцена очень растянута, но все же является удивительным достижением в чисто художественном отношении.

И так представление продолжает развиваться в пестрой смене сцен. Во время второстепенных сцен работают только кукольники в капюшонах, т. е. низшие мастера. Чтецы и музыканты, играющие на сямисэнах, остаются тогда чаще всего за кулисами. Они тоже не первоклассные мастера и потому не должны показываться на глаза зрителям. Зато более выпукло проводится главная сцена всего спектакля, для которой приберегают лучших гидайю. Их появление встречается громом аплодисментов. Они делают несколько низких поклонов и затем занимают места на своих подмостках. Их двое: знаменитый певец и его, не менее знаменитый, аккомпаниатор. Только теперь пьеса может продолжаться. Итак, здесь снова один человек говорит и поет за всех кукол, действующих на сцене. Мастер не терпит никого рядом с собою. Когда он говорит, все остальные должны молчать, что здесь, в Японии, само собою подразумевается. Уважение к всемогуществу таланта здесь настолько велико, что никто не осмелится вступить с ним в соревнование. Японцы весьма пристрастны к авторитетам. Они охотно склоняются перед знаменитым именем и талантом. Правда, присутствие чтецов у каждой отдельной куклы несомненно производит лучшее впечатление и способствует большей ясности сценических взаимоотношений; однако, грандиозное творчество этого художника должно возбудить величайшее изумление. Он говорит и поет битых два часа. Приблизительно столько же времени, сколько продолжается первый акт «Гибели богов». Он говорит совершенно один и почти без перерыва, — говорит с такой силой и интенсивностью выражения, что захватывает до конца даже европейца.

Японский кукольный театр представляет собою исключительно культурное явление. Он не основывается ни на произволе отдельных художников, ни на стремлении создать более народный вариант театра в собственном смысле слова. Напротив: он является органическим звеном в развитии японского сценического искусства, и, как таковое, он обозначает целую эпоху общественной жизни страны в течение ста лет примерно от 1650 до 1750 г. И поныне еще можно найти в различных кругах населения любителей, которые принимают близко к сердцу эту своеобразную художественную форму, смотрят и слушают спектакли с захватывающим интересом, и требуют, чтобы излюбленные ими произведения драматической литературы представлялись куклами.

Итак, японский кукольный театр хочет дать нечто иное, чем те марионетки, которые мы находим в различных местах Востока или которые встречаются иногда в Германии, — независимо от того, восходят ли они к древним народным увеселениям или являются созданием отдельных художественных групп. Японский кукольный театр не желает быть примитивным театральным искусством ярмарок и прочих народных празднеств: он стремится к тому, чтобы его воспринимали, как нечто серьезное и полноценное, чтобы его ценили также высоко, как тот театр, в котором играют живые люди. Ибо он пытается изображать подлинных людей и стремится передавать человеческие чувства, страсти и судьбы. Судя по всему ходу его исторического развития, он хочет заменить собою человеческий театр, и потому исполняет настоящие драмы на настоящей сцене с фигурами, имеющими почти человеческий рост, которые сделаны столь совершенно в художественном и техническом отношении, что они дают кукольнику возможность представить драматическое действие большого стиля.

Потому неверно мнение, которое подчас высказывается также и японцами, что стильные выразительные средства

актеров, которые еще и сейчас повсеместно применяются, происходят от кукол, и что человеческий театр является продолжением кукольного театра. Наоборот. Кукольный театр стремился подражать стилю существовавшего, уже раньше человеческого театра, и, путем постепенных улучшений механизма кукол, путем обучения кукольников, в особенности же — путем привлечения знаменитейших певцов гидайю, ему удалось выработать полноценную форму драматического искусства. Японский народ, столь восприимчивый к искусству, сумел, разумеется, выработать для своего театра стилизованный язык форм, сохранивший свою действенность еще и поныне, который кукольники могли воспринять тем более, что японское актерское искусство является прежде всего искусством жеста и привлекает мимику лишь во вторую очередь.

Во всяком случае здесь, в японском кукольном театре, мы имеем дело не с простыми представлениями марионеток, но с искусством величайшей выразительности. Японские куклы дают нам представление о самом обособленном и в то же время — самом чистом и неподдельном театре. Они изображают глубочайшие художественно-человеческие ценности. Средства, при помощи которых это осуществляется, наипростейшие. Автоматы представляют людей. Деревянные куклы заставляют ожить большие национальные драмы. Здесь творится театральное искусство предельной и высшей значимости.

Европейско-японский театр любителей

Для японского народа характерно, что он сохранил в своем театре, вплоть до сегодняшнего дня, все последовательные фазы развития своего драматического искусства; даже весьма древние формы, выражающие его склонность к игре, попрежнему доставляют ему удовольствие, и он, то и дело, снова возвращается к ним. Так древнейшие танцы Бугаку, перенесенные из Китая и Кореи, постоянно исполняются с громадным успехом при дворе, во время больших церковных празднеств, а без пантомим Кагура не обходится ни один храмовой праздник. Так Н о уже в течение нескольких десятков лет возбуждает к себе усиленное внимание не только консервативных кругов, но и всей японской интеллигенции. Так куклы из Осака играют из года в год во многих театрах и гастролируют в Токио, Киото и других местах при очень большом стечении публики из всех слоев общества. Так музыка Гидайю все еще составляет основу нынешних японских концертов и, наряду с рассказчиками, заполняет программу народных варьетэ в главных городах. Последним номером программы почти каждого театрального представления является танцовальная пьеса, восходящая к Н о или к древним народным танцам, а драмы древнего и нового жанра Кабуки составляет основной репертуар японского национального театра. Итак, его родословное древо все еще цветет и зеленеет. Оно не дает, однако, новых побегов; оно более не растет уже в течение многих лет. Не при-

носит оно и плодов, которые могли бы снова пустить корни в национальной почве и произвести — при условии хорошего ухода и удобрения — какую либо новую разновидность национального сценического искусства, движущую его вперед... С этим древом дело обстоит здесь также, как с вишневыми деревьями, которые в апреле месяце завязывают покрытые снегом почки на десять или двенадцать дней. Эта пышная расточительность радует людей, но затем эти почки отпадают и исчезают, не принеся плодов.

Поэтому в Японии неоднократно возникал вопрос, как бы вывести национальное сценическое искусство из состояния губительного застоя, влив новые соки и новые силы в это, далеко еще не засохшее дерево. Японцев давно уже не удовлетворяют новые пьесы Кабуки, не слишком значительные в поэтическом и театральном отношении, хотя они и являются последним знаменательным отпрыском японской драмы. Их мифические, легендарные, а подчас и исторические сюжеты, с односторонней постановкой проблем, сейчас уже слишком далеки от японцев, и сами по себе уже не могут возбуждать в них интереса. Все это будет, конечно, разрабатываться и дальше. Только сюда должно еще кое что прибавиться. Страна внезапно вступила в совершенно новую эпоху; гигантскими шагами она прошла далеко вперед. В течение нескольких десятилетий этот живой и интеллигентный народ поднялся, с помощью Европы, на значительную ступень материальной культуры. Правда, еще недавно она сохраняла свою обособленность, но все же успела так сильно укрепиться, что теперь уже открылась возможность приступить к созданию новых идеальных ценностей, основательно пересмотрев системы художественные наряду с техническими и научными, чтобы тем самым поставить рядом с материальной культурой равноценную ей духовную культуру. А так как, перенимая у Европы ее материальные завоевания, японцы не прогадали, то они полагают теперь, что

поступят еще лучше, если последуют примеру европейских цивилизованных народов также и в деле реорганизации различных искусств, в особенности же важнейшего из них— искусства театра. Это тем более понятно, что в настоящее время у японцев нет крупного поэта или театрального деятеля, который был бы в силах создать японскую национальную драму и театр на основе живых народных традиций.

Теперь возникает вопрос: сможет ли Европа обслуживать японцев в области духовной культуры, также как она обслуживала их в различных областях материальной культуры, в частности — в дисциплинах научных и технических? И далее: сумеют ли японцы создать новый художественный театр столь же искусно и успешно, как они сумели соорудить новый военный флот и приспособиться к новым условиям торговли? Думаю, что нет. В настоящее время Европа не может идоставить им в культурно-художественной области ничего хотя бы приблизительно равноценного их культурно-практическим достижениям. Ибо сами мы ни в коем случае не стоим на твердой почве художественной культуры и ощущаем недостаток в настоящих руководителях. Ведь и у нас почти все живые силы стран и народов исчерпываются в целях разрешения технических и хозяйственных проблем, так что для обеспечения духовных благ человечества остается не слишком много сил. Ведь достаточно только взглянуть в государственный бюджет любой из великих европейских держав — ну, хотя бы Германии [1]). В то время, как миллиарды затрачиваются на военные, хозяйственные и торгово-промышленные цели, на науку, культуру и образование, — искусство принуждено довольствоваться несколькими сотнями тысяч марок.

Итак, японцам должно быть ясно, что они не могут рассчитывать получить от нас в духовной области ничего

---

[1]) Книга писалась К. Гагеманом во время мировой войны *(прим. ред.)*

такого, что было бы хоть отчасти равноценно нашим материальным благам. Но все же мы обладаем еще достаточным запасом ценностей для того, чтобы можно было оправдать основательный и, главным образом, критический интерес японской интеллигенции к новому европейскому театру. И прежде всего — потому, что мы находимся в счастливом положении и можем питаться чем то наличным, а именно: художественными произведениями, которые мы называем классическими. Во всяком случае европейская драма и театр лучше чем то, что пытаются в настоящее время навязать публике в Токио. Гораздо лучше, и конечно— в совсем ином роде. Ибо здесь, к сожалению, принялись за работу отнюдь не искусно и не продуктивно, не говоря уже о том, что безусловное усвоение японцами ново-европейского сценического искусства, повидимому, вообще не мыслимо.

Конечно, вся эта проблема касается, главным образом, самих японцев, и мы могли бы спокойно обойти этот вопрос, если бы нам могло быть совсем безразлично, в каком виде европейская драма исполняется перед японской публикой, которая столь тонко чувствует красоту и, в особенности, обладает таким критическим чутьем театра... Но это не так. И потому это дело все таки немного касается и нас. Раз уж японцы выразили желание познакомиться с нашим искусством, намереваясь извлечь из него развлечение и назидание, а в случае чего—оплодотворить им свое искусство,— то европейские любители искусства и, конечно, в первую очередь, художники соответствующей специальности, живо заинтересованы в том, чтобы наше искусство преподносилось их восприятию в форме, верно и убедительно передающей его сущность,—иными словами, чтобы это культурное лекарство не отпускалось им в виде суррогата.

Как сказано, японцам ничто не мешало и не мешает перенимать и использовать наши достижения в области научно-технической. С холерной бациллой в Японии можно

бороться теми же средствами, как и у нас, а телефон всюду работает одинаково. Подобного рода знания и изобретения, при условии правильного и целесообразного применения их, приносят желательные результаты во всех частях света. Материя поддается пересадке, дух же не поддается или, по крайней мере, поддается не без труда. При всем своем уме японцы, очевидно, не достаточно учли это обстоятельство в своей безостановочной погоне за новыми ценностями. Им не достает основной предпосылки для понимания нашей духовной жизни: знания греческой классической культуры, на которую у нас, в конечном итоге, все опирается. Точно также и нам, в свою очередь, не достает более углубленного понимания бытовых и общественных форм древней Японии, ее в высшей степени своеобразных понятий о внутреннем бытии и чести, обусловливающих ход ее исторического развития. Старый японский театр столь же мало подходит нам, как наш театр японцам,—быть может, даже еще меньше. Уже хотя бы потому, что нам недостает необходимой внешней ловкости и обусловленного ею чистого актерского дарования. Хотя немецкий театр и стремится овладеть всей мировой литературой и обычно ставит пьесы разных времен и народов, однако он еще благоразумно не отважился посягнуть на японскую драму. В тех же единичных случаях, когда этот опыт производился, он неизменно завершался неудачей.

Уже в конце прошлого века японцы решили испробовать свои силы в области европейского театра. Сада Якко, бывшая гейша, вместе со своим мужем, г. Каваками, ловким, но в сущности незначительным авантюристом,— были первыми японскими актерами, которые исполняли европейские пьесы, если угодно называть таким образом весьма вольные, приспособленные к японскому быту и вкусу переработки образцовых европейских произведений, обращенных в довольно таки нелепые фарсы. Отелло являлся у них не мавром, а губернатором Формозы; он

душил Дездемону на прусской походной кровати. Брабанцио превратился в испанского министра финансов и отличался особым пристрастием к виски, кофе и папиросам. Бианка же была превращена в гейшу. Веселое это было время для проживавших в Японии европейцев, смотревших, как Гамлет разъезжает по сцене на велосипеде, а дух его отца изрекает свои грозные призывы с того света, наряженный в мундир современного японского генерала с золотыми эполетами, с бахромой и султаном.

Правда, эта чепуха продолжалась недолго. Люди с лучшим литературным вкусом вскоре стали выпускать более близкие к тексту переводы и давать более серьезные постановки, которые, однако, тоже не были скроены по правильной мерке и не достаточно приближались к искомой цели. К тому же, вся работа производилась форсированным темпом. Один переводчик старался отбить лучшие произведения у другого. Они выполняли все переводы, даже величайших классиков, в течение двух или трех месяцев. Между тем совершенно очевидно, что даже наиболее одаренному японцу в каждом отдельном случае требуется много лет, чтобы хоть отчасти воспринять и привить своему языку художественную выразительность европейской культуры. В бытность мою в Токио один молодой писатель рассказал мне однажды вечером в чайном домике, что он получил поручение перевести к концу текущего месяца «Юдифь» Геббеля. На это я ему тотчас же заявил, что среди всех многочисленных сюрпризов, полученных мною доселе в Японии, бесспорно самым крупным являетея его писательская прыткость. Ибо такое же количество времени, какое он намерен употребить на японскую переработку этой пьесы, лично мне понадобилось на то, чтобы подготовиться к ее постановке. Такие скороспелые переводы, конечно, оказываются непонятными не только для актеров, но и для режиссера, вследствие чего исполнение их бывает сплошь и рядом совершенно неудовлетворительно.

Одно время казалось, что это массовое производство вывезенных из Европы пьес примет, по крайней мере, более серьезный характер. А именно, один образованный и обладающий хорошим вкусом японец, профессор Цубоути, одушевленный искренней любовью к искусству и готовый ради него на любые жертвы, задумал основать общество, ставящее своей целью исполнение европейских пьес, преимущественно Шекспира. Эти спектакли происходили сначала на его квартире, впоследствии же были перенесены на сцену публичных театров. Однако с самого начала Цубоути сделал большую ошибку, распределив роли исключительно среди любителей. Правда, те профессиональные актеры, которыми он мог в данном случае располагать, были слишком привержены своему традиционному театру и, главное, слишком необразованы для того, чтобы продумать и прочувствовать свои новые задачи. Любители, при условии хорошего отбора и руководства, пожалуй, были бы для этого более пригодны, если бы они обладали актерским дарованием. Во всяком случае это была грубая ошибка: попытаться с помощью любителей разрешить задачу предстоящей театральной реформы, столь трудную и столь существенную для всей японской нации в целом. Одним вдохновением в искусстве ничего не добьешься. Нужен талант, соединенный с вдохновением. И потому Цубоути, собственно говоря, уже с самого начала проиграл свое дело. Малейший толчек со стороны должен был опрокинуть его карточный домик.

В Европе часто отмечалось, что любители, осуществляя свою профессию, перенимают в первую очередь все дурные качества актеров, оставляя неиспользованными большинство их хороших качеств. Первой актрисой у Цубоути была некая Матсуи Сумако; на ее обучение он в свое время потратил много труда. Затем, в знак благодарности она стала исполнять все главные роли в его постановках, и вскоре превратилась в звезду, с которой никто не смог ладить. Даже ее господин и учитель. Избалованная дама

стала устраивать на репетициях обычные скандалы и внесла расстройство в ансамбль. Совсем, как у нас. Наконец, она сбежала от своего учителя и покровителя. Тоже, как у нас. Итак, в один прекрасный день Цубоути лишился исполнительницы главных женских ролей и потому не смог продолжать свои представления. В результате он продал свое предприятие и ушел в кабинетную работу, обогатив свой жизненный опыт убеждением, что никогда не следует связываться с театром.

Тогда это дело перешло в руки некоего г. Симамура. К нему то как раз и сбежала Матсуи Сумако. Рассказывали, что причиной тому явилась художественная и личная симпатия. Но решило дело, разумеется, только закрепление за этой честолюбивой дамой лучших ролей и гарантированное отсутствие конкуренции. Так или иначе, но она снова стала первой актрисой в основанном Симамурой «Союзе Художественного Театра». Но в театральной среде друг обычно имеет еще меньше влияния на надменных и раздражительных актрис, чем учитель и режиссер. По тому и в этом новом ансамбле дело кончилось ссорами и спорами, так что намерения этой группы тоже остались совершенно бесплодными. Между тем после распадения труппы профессора Цубоути, остальные ученики его объединились вокруг господ Тоги и Дои и основали «Общество Безыменных». У них не было актрисы — светила, не было грохота на репетициях, но зато они не пользовались никаким успехом. Они продолжали играть с «вдохновением» т. е. плохо и довольно распущенно. Это были любители под руководством любителей.

Серьезнее этих любительских театров следует признать две другие группы, которые лишь недавно подверглись влиянию европейской драмы. И все же никакой полет в обетованную землю новейшего искусства не кажется им слишком высоким: японцы обязаны им, между прочим, знакомством с «На дне» Горького и «Электрой» Гофмансталя. Одной из этих групп руководит господин Матсуи,

по профессии—заведующий большим универсальным магазином Митсукоси в Токио — следовательно, купец и, как таковой, человек весьма ловкий и предприимчивый. Правильно решив, что с одними любителями ничего не добьешься, он попытался найти столь излюбленный японцами компромиссный выход. Он объединяет своих друзей и доброжелателей в «Публичное театральное общество», но поручает им только наименее значительные роли, отдавая все ответственные роли новейшим профессиональным актерам. Матсуи, несомненно, преисполнен самых лучших намерений. Он много путешествовал по Германии и заявляет себя восторженным поклонником Макса Рейнгардта. Неизвестно, чего достигнет он своим хорошо организованным предприятием. Во всяком случае в Токио возлагают больше надежд на «Свободный театр» доктора Осанаи, который сделал правильный вывод из опыта последних лет и работает только с профессиональными актерами,—разумеется, хорошей старой школы. Ему удалось привлечь к себе талантливого и популярного актера Садандзи с его труппой, и потому у него можно временами видеть вполне приемлемые представления европейских пьес. Осанаи был долгое время в России и сильно увлечен Станиславским, который оказал на него значительное влияние также в отношении выбора пьес. Впрочем, оба режиссера, Матсуи и Осанаи, снова поручают исполнение женских ролей почти исключительно мужчинам. Правда, «императорский» театр, построенный в новом европейском стиле и возглавляемый передовыми людьми, уже в течение нескольких лет занимается подготовкой актрис, но эти актрисы еще недостаточно зрелы и, несомненно, придется еще долго ждать, пока они станут зрелыми. Ведь даже в императорском театре у них пришлось отнять важнейшие роли, так как они, даже по мнению самых снисходительных зрителей, не выдерживали сравнения с большими актерами.

Что касается до недавних представлений классических пьес (между прочим, «Фауста» и «Макбета»), о которых

много говорилось даже в Германии, то они были поставлены другой труппой, объединившейся вокруг превосходного врача, доктора Мори, проницательного посредника между немецкой и японской литературой.

Но все же сомнительно, будут ли они продолжать и в дальнейшем свои опыты.

Японец решительно непригоден к воплощению европейских людей и нравов уже хотя бы потому, что по своей наружности он является представителем другого и к тому же—совсем особого внешнего типа. Его расовые особенности всегда прорываются наружу. Персонажи японско-европейского театра производят всегда впечатление переодетых японцев. Насколько великолепны японские актеры в своих оригинальных пьесах, в костюмах, одновременно подлинных и живописных, в масках, соответствующих строению их головы и лица, — настолько нестерпимыми и смехотворными являются они, например, в ролях любовников и любовниц новой европейской комедии. Слишком маленькие и невзрачные, японские мужчины выглядят неважно в скверно сидящих на них европейских костюмах; а японские женщины — по большей части, полные, плохо сложенные, с большими головами — совсем невыносимы в юбках, блузах и шляпах с перьями; потому даже приказы императрицы не могут заставить их носить европейский костюм. Как известно, японки ходят сейчас, как и до 1868 года, в кимоно, которые очень идут им, вполне отвечая их своеобразному сложению. Кроме того, японским мужчинам и женщинам в высшей степени трудно подражать нашим, столь непривычным для них движениям. Слишком чужда им также европейская манера держаться в обществе—непринужденная, ленивая и изящная. Так, во время представления комедии Бьёрнсона «Когда цветет молодое вино», я видел, как молодые девушки из общества топотали по сцене, на подобие грубых деревенских кухарок. В европейских пьесах японцам приходится проделывать

как раз много такого, что коренным образом противоречит их натуре и потому дается им с необычайным трудом. Таковы, например, наша манера ходить и стоять, непринужденный вид сидящего на стуле человека и, в особенности же, вся техника европейских любовных сцен, которые кажутся им чем то противоестественным, неприятным и безвкусным. Ласковое обхождение счастливой пары на глазах у всех, возбуждает у японской публики отвращение и изображается на сцене со смешной неловкостью, а поцелуи, которые здесь также неизвестны, еще и сейчас вызывают расхолаживающее веселье зрительного зала.

Но возможно, наконец, что все это производит такое неприятное впечатление только на нас, европейцев, по существу же имеет мало значения для главной цели этих художественных учреждений. Существенно здесь то, чтобы японская публика получила в основных чертах правильное представление об европейских людях и нравах. Важно посвятить японцев в различные чуждые им проблемы, вместе с их фактическими и психологическими основами, и осветить эти проблемы посредством любого способа художественного воспроизведения. Но и этого здесь, к сожалению, не имеется. Так, например, исполняя 1-й акт довольно простой и легко понятной комедии Бьёрнсона, они совершенно не поняли смысла пьесы и вследствие того дали различным персонажам совершенно превратное истолкование и, конечно, надели на них совершенно не те маски. Помещик—зрелый, рассудительный мужчина, которому ничто человеческое не чуждо, и который поэтому вовсе не противится модернистскому поведению женщин в своем доме,—превратился у них в шутовского дядюшку в домашнем кэпи. Стареющий пастор, товарищ молодежи, который должен воплощать идею пьесы, что старое вино бродит, когда молодое цветет,—превратился в любовника в светло-сером костюме и английской соломенной шляпе. Жена помещика, имеющая замужнюю дочь, была представлена совсем молодой, соблазнительно разряженной

дамой, а толпа свежих норвежских девушек из хорошей семьи — невоспитанными подростками.

Итак, японский любитель искусства получает здесь совершенно ложную, искаженную и неясную картину северно-европейских нравов, которые и без того в достаточной мере чужды ему, в виду своеобразия общественных и частных взаимоотношений данной среды. Если, несмотря на это, зрители продолжают терпеливо сидеть в партере, то это можно объяснить только прирожденной вежливостью японского народа и его верой в авторитеты; эта вера побуждает его принимать без ропота даже самые скучные и чуждые ему вещи, если только они представлены ему, как нечто новое и заслуживающее внимания, и если их подкрепляют искусной рекламой. Театральных скандалов здесь не бывает. Японец молчаливо отклоняет то, что ему не нравится.

Во всяком, случае, эти представления слабо посещаются публикой. Число лиц, заинтересованных ими, с течением времени скорее уменьшается, чем увеличивается. Зрители, пришедшие из любопытства, вскоре разбегаются, а кучка модернистов весьма малочисленна и маловлиятельна. Таким образом, по большей части, уже на 3-м представлении можно видеть пустые скамьи. Пьесы эти не могут произвести никакого впечатления на японского театрала. Ибо здесь совершенно отпадает момент, который является для него важнейшим: личность актера и своеобразие его игры. Остается только новая, более или менее интересная проблема, да и та передается ему неверно.

То обстоятельство, что режиссеры и исполнители европейских идейных пьес редко постигают сущность содержания отдельных произведений — не столь удивительно; но еще реже они овладевают соответствующей драматической техникой. Несколько лет несистематической любительской работы оказались недостаточными для того, чтобы хоть отчасти разрешить многочисленные проблемы, опирающиеся в большинстве случаев на расовые отличия. Очевидно

японцы пришли, наконец, к правильному заключению, что сильный пафос старо-японской сценической реторики столь же мало пригоден для исполнения европейских пьес, как и общеяпонский обиходный язык. Напротив, необходимо найти новый род сценической выразительности, одинаково отдаленный как от церемонной декламации старого японского театра, так и от монотонной и тихой речи каждодневной жизни. В каком направлении и как будет развиваться эта новая сценическая речь, на традиционной или обиходной речи —это, конечно, трудно решить нам, стоящим вне японской театральной жизни. В последнем случае окажется, что попытка разрешить эту проблему путем привлечения любителей имела, по меньшей мере, некоторый смысл.

Впрочем, режиссерам и актерам трудно будет найти эту среднюю линию. Пока им еще не удается расчленение и постепенное усиление более обширного ансамбля, не говоря уже о психологических тонкостях в ведении диалога. Старое японское искусство требует чрезвычайно сильных приемов воздействия и внезапных взрывов, тогда как в каждодневных отношениях японцев преобладает та азиатская сдержанность, которая ставит своей целью умолчание и утаивание событий внутренней жизни. То и другое не может быть использовано для европейского искусства. И так как любители, разумеется, опираются на свою каждодневную жизнь, то их игра становится робкой и скованной, недосказанной и неточной; японцы не имеют обыкновения вести дома принципиальные дискуссии, серьезные споры. Конечно, они беседуют о том и о сем, на улице и за чаем. Но важнее, с их точки зрения, правильно соблюдать общественный церемониал, тщательно набивать и выбивать трубку. Результаты своих размышлений японец предпочитает держать при себе. Когда же он высказывает их, то сообщает одни только факты. Японец никогда не шумит. Комнаты его дома имеют маленькие размеры и тонкие стены. Для того, чтобы нескромные

уши не слышали всего, что говорится, он должен разговаривать тихо и однотонно. Но такую сдержанную манеру ведения, диалога актеры никак не могут использовать для исполнения европейских пьес и изображения европейцев. Так в первых трех актах «Воскресения» Толстого, поставленного в театре Симамура, они затушевывали все высшие точки драматического действия и потому производили неудержимо снотворное впечатление.

В обоих постановках европейских пьес, которые я здесь видел, они к тому же обставили декоративную часть скудно и нескладно, не говоря уже о том, что многое было поддельным и ложным. Живописное оформление, обычно выполняемое японцами столь мастерски, почему то отступило на задний план. Конечно, многим труппам не хватает денежных средств. К тому же европейские костюмы и декорации, которые приходится каждый раз изготовлять заново, стоят очень дорого и по большей части могут быть использованы лишь для немногих представлений соответствующих пьес.

Интеллигентные и художественно одаренные японцы, разумеется, давным давно все это заметили, и как раз в последнее время об этом много говорилось. Поэтому не приходится удивляться, что уже началась реакция против такого способа инсценировки европейских пьес и против самих пьес. Совсем недавно одна женщина, по имени Хасэгава Сигурэ, выступила с проэктом основания нового союза Кёгэн-дза, который должен исполнять только новые японские пьесы, при участии актера Кикугоро и его труппы. Эта труппа уже сыграла с успехом одну пьесу Цубоути и Мори, так что сейчас все с интересом ожидают дальнейших опытов. Неизвестно, разрешит ли эту проблему один из этих двух превосходных писателей и действительно образованных знатоков искусства. Мои японские друзья отозвались на этот счет довольно скептически.

Певицы и танцовщицы

Японская певица и танцовщица, так называемая гейша, является, пожалуй, своеобразнейшим порождением этой своеобразной страны, и в то же время самым известным в Европе. Когда кто нибудь говорит у нас об Японии, он тотчас же думает о тамошних женщинах и прежде всего—о гейше. Иначе говоря, он обычно думает о чем то таком, чего вовсе не существует. Действительно, ни об одном предмете не существует в Европе столь ложных представлений, как об этих красивых маленьких девушках, холеное изящество которых, известное по нескольким дошедшим до нас картинкам, а также по рассказам путешественников, вызывает всеобщее восхищение. Ни одно явление чуждых стран и народов, даже столь же необычное, не окружали подобной романтикой, не снабжали столь произвольным обличием, как гейшу японских чайных домиков. Среди японских установлений, и без того отнюдь не близких нам, нет ни одного другого, которое являлось бы, по своему существу, настолько чуждым сознанию европейца.

К тому же европеец обычно связывает с гейшей представление о японской женщине вообще. Он думает, что все женщины, или, по крайней мере, все девушки, пребывают в Японии в состоянии такой же изящной пестроты и любезной развязности. Он полагает, что японец видит существо всех наслаждений в особом виде самоотверженного флирта и ощущает в нем непреодолимую потребность.

Но нет ничего нелепее этого представления. Японка является по существу скромной и радостной маленькой женщиной, безупречно воспитанной даже в низших классах народа. Ни в одной стране мира не флиртуют так мало, как в Японии, ни в одной стране те вещи, которым надлежит совершиться в этой области, не происходят более целесообразно, естественно и менее романтично, чем здесь.

Гейша вовсе не является маленьким сентиментальным существом с нежными глазами и кротким нравом, которое поверхностные знатоки страны так часто пытались описывать в оперетках, операх, романах и путеводителях. Не является она также маленькой похотливой девушкой, которая уже со дня рождения предназначается в наложницы, а затем систематически обучается всем видам кокетства и всем тонкостям эротической практики, так что весь смысл и радость жизни якобы сводится для нее к тому, чтобы путем всевозможных ухищрений вешаться мужчинам на шею и сводить их с ума для собственной выгоды. То и другое одинаково чуждо японцам, — как женщинам, так и мужчинам. Действительно, не существует в этом смысле людей более трезвых, разумных и солидных, чем жители этой страны. Занятые тяжелой борьбой за существование и за политическое могущество своей нации, они принуждены обращать внимание на совсем иные ценности общественной и частной жизни, а не на то, чтобы прикрывать возможно более привлекательным покровом события, приводящие к появлению на свет нового человека.

Стать гейшей значит — избрать профессию, профессию красивой девушки. Японец желает, чтобы все происходящее с ним и вокруг него имело известный художественный характер и отлагалось в определенные формы; вещи, находящиеся вне его профессии, доставляют ему наслаждение при том лишь условии, если они облечены в праздничный наряд и преподносятся ему в возвышенной,

эстетической форме, которая должна корениться в возможно более отдаленном прошлом. Потому то его публичные и частные развлечения также должны быть построены и проведены таким образом, чтобы непременно удовлетворять этим его потребностям. Ему недостаточно, например, того, чтобы одетый в условное платье и не совсем чистоплотный кельнер безучастно поставил ему на стол кружку пива и блюдо с кушаньем, а затем, получив нищенский грош, шумно отошел от него, не произнеся ни одного лишнего слова. Японец находит это просто варварским и никак не может понять нашей невзыскательности в этом вопросе, столь важном для его самочувствия. Он чувствует себя оскорбленным и смущенным. Недостаток формы делает его нерешительным, лишает его уравновешенности, тревожит его досуг, и без того весьма ограниченный. Ибо сейчас в Японии много работают и очень мало отдыхают. Японцу нужно нечто иное, нечто большее. Он хочет, прежде всего, чтобы его чашечка чаю была ему подана женщиной, которая, конечно, сделает это гораздо лучше, гораздо деликатнее и с большим очарованием, чем неуклюжий и неловкий мужчина. Затем он хочет, чтобы эта женщина была не только красива и обладала в высшей степени индивидуальной внешностью и вполне законченными манерами, но чтобы она умела приятнейшим образом приправлять материальное удовольствие своей, в высшей степени изощренной, несколько сдержанной любезностью и всякого рода мелкими ухищрениями и уловками. И все это делает гейша.

Итак, у нее вовсе не легкая профессия, хотя будучи японкой, она вполне приспособлена к ней. Кроме красоты и уменья правильно, то есть стильно и со вкусом оттенять свои природные дарования, она должна обладать еще различными талантами, которые развиваются путем очень длительных и систематических занятий. Помимо технической ловкости в подавании блюд, девушки должны уметь играть на различных инструментах, танцовать, петь и

занимать гостей разговорами. Гейша является для японца одновременно Гебой и Музой. Вместе с чаем и блюдом риса она приносит своему гостю также и необходимое развлечение. И то и другое она проделывает с совершенным мастерством, со всем очарованием своего маленького и изящного существа, с тонкой выучкой своего не слишком глубокого, но грациозного ума, и с той, несколько заученной, в конечном счете не поддающейся учету, но всегда приятной веселостью, которая, будучи необычайно легкой и воздушной, является как бы маской, прикрывающей подлинную сущность японки. При этом она хорошо знает, что она собой представляет, и какую задачу ей предстоит выполнить, и играет свою роль в большой общественной комедии со всей одаренностью японки. Она развлекает, и это является ее профессией. Она осуществляет ее иногда по склонности, всегда по убеждению. Она делает то, что ей подсказывают прямые устремления ее личности, и что приписывает обычай: обычай, облеченный в издавна освященную форму. При этом она не чувствует себя ни приниженной, ни возвышенной. Она остается тем, что она есть, чем она должна быть в организме своего общества—маленькой восточной женщиной в самом нежном ее выражении.

Конечно, и в Японии все должно приносить известный доход. За красивое кимоно и за еще более красивое оби, японка готова кое чем пожертвовать. А к тому же возможность играть, петь, танцовать в этих великолепных одеждах почти всегда доставляет ей радость, иногда даже чистейшее удовольствие. Но этого не замечаешь. Гейша почти никогда не выявляет высшего напряжения своих чувств. Преизбыток ощущений, если он вообще у нее бывает, является всецело ее частным делом. В религии и в любви. Никому нет дела до того, что скрывается по ту сторону ее нежной улыбки. Мужчины также вполне удовлетворены такой равномерно-ослабленной установкой средней линии чувствительности. Японские женщины про-

изводят впечатление только тем, что они изображают, тем, что они есть и что они умеют делать; они хотят и должны действовать только таким образом. Чувства не играют у них либо никакой роли, либо весьма незначительную. Любовь устремляется декоративным впечатлением, как и все в этой стране. Японец не знает абсолютного искусства выражения (Ausdruckskunst). Даже в любви. Его деятельность имеет непременно художественно прикладной характер. Представление европейцев о существовании японского ars amandi (искусства любви) основано на заблуждении.

Конечно, несмотря на свою кукольную внешность, несмотря на уверенное господство над своей внутренней живостью, гейша в конечном счете сделана все же не из дерева. И потому она иногда имеет среди своих гостей друга, который впоследствии, часто после весьма долгого ожидания и ухаживания, после всех ее прелестных песен и танцев, становится ее избранником. Но гейша — не продажная женщина. Ни в коем случае. Она умеет соблюдать — уверенно и убедительно — среднюю буржуазную благопристойность и может очень рассердиться, если ее каким либо образом спутают с девушками из Иосивары, так называемыми «ойран». Мне вспоминается вечер в чайном домике, на котором один молодой художник, по моей просьбе, попытался сделать набросок с одной из танцующих гейш, особенно красивой и занятной; он сделал в рисунке ошибку, заставив девушку подбирать свое платье правой рукой. Как только малютка это увидела, она вышла из себя, разорвала рисунок на мелкие кусочки и возмущенно подсела к другому гостю. Дело в том, что правой рукой подбирают платье женщины из Иосивары, гейши же держат его всегда левой рукой.

Еще и поныне в Японии существуют гейши — мужчины и гейши — женщины. Гейши — мужчины называются Тайкомоти или Отоко-гейша. Они исполняют комические песни, сопровождая их танцами, острят, рассказы-

вают новеллистические анекдоты и имитируют знаменитых актеров. Раньше они пользовались большим почетом за свою занятность, хорошие манеры и общую образованность; их принимали даже в лучших домах. Они сплошь и рядом умели играть на нескольких инструментах, слыли знатоками чайных церемоний, цветов и садоводства, и водили знакомство, как равные, с писателями и художниками. Ныне—отчасти, в виду своей малочисленности—они уже имеют мало значения; они значительно уступают, по положению в обществе и репутации, своим коллегам — женщинам.

Этих последних называют, в отличие от первых, о н н а г е й ш а или просто г е й ш а, в Осака же и в Киото — г е й к о. Из них самые молодые, от четырнадцати до шестнадцати лет, еще не совсем подготовленные, но уже могущие выполнять низшие услуги в чайных и банкетных домах, называются в Токио х а н г а о к у, т. е. «полцены», так как их услуги оплачиваются только половиной нормальной ставки, или о с я к у, т. е. «виночерпий», так как их главной обязанностью является подливать в чаши с а к э и разносить кушанье. Впрочем, они тоже должны уметь танцевать и бить в барабан (так называемый т а й к о) во время исполнения инструментальных номеров, что они обычно и делают с исключительной грацией. Пение же и игра на сямисэнах является исключительной обязанностью старших настоящих гейш.

Разрешение заниматься своей профессией в полном объеме девушки получают около шестнадцати лет, если к этому времени они приобрели надежную танцовальную технику и необходимую законченность в игре на различных инструментах и в исполнении песен. Тогда, обычно после испытания, прежняя танцовщица, хангеку, переводится на положение певицы, т. е. гейши. И в тот же самый день состоится ее выступление во всех чайных домиках, с которыми она поддерживала и намерена и дальше поддерживать сношения. Здесь она должна пока-

зать свое вокальное мастерство и старательно зарекомендовать себя, как законченную гейшу. При этом она обычно оставляет здесь, в качестве подарка, полотенце, украшенное ее гербом, или веер с ее именем и адресом. Собственно говоря, все чайные домики, в которых она до сих пор бывала, обязаны пригласить ее на этот вечер. Таким образом, новоиспеченная гейша часто получает в день своего дебюта от пятидесяти до шестидесяти приглашений, которые она и принимает, по мере возможности. Конечно, она может оставаться в каждом месте только от трех до пяти минут.

Обычным местом, где можно видеть и слышать гейш, является, как известно, чайный домик: выражение, которое, впрочем, самими японцами никогда не употребляется. Различают даже два вида таких публичных мест, разнородных по своему положению и характеру: «тя-я» и «матиаи».

«Тя-я» — банкетный дом с большими и малыми залами, где можно устраивать разного рода вечера и собрания; здесь может присутствовать великое множество певиц и танцовщиц, сообразно с количеством гостей и с назначением каждого празднества. Для услуг и развлечения. В Японии считается невежливым устраивать вечеринку без гейш, а тщательный подбор девушек признается столь же существенным, как и составление меню. Поэтому приглашение гейш относится к числу самых мучительных обязанностей владельца «тя-я», который с этой целью имеет регулярные сношения с различными домами гейш своего квартала.

«Матиати» (что означает: дом ожиданий или встреч), напротив того, предназначается для более интимных кружков, для собеседования в теснейшем кругу друзей; но подчас он посещается также и одиночными мужчинами. Здесь можно даже переночевать, если вечер сильно затянется, а также если стоит дождливая погода, которую жители Токио и других больших городов не слишком любят, вследствие дальности расстояний.

Каждый новый гость (так практикуется, по крайней мере, в лучших матиаи) может проникнуть сюда только по рекомендации уже известного здесь мужчины. Владелица матиаи, которая блюдет свою репутацию и репутацию своего дома, желает и здесь сохранить светскую форму. И всякому японцу так тоже больше нравится. Здесь, как и вообще в Японии, имеется стремление возвысить, посредством различных церемоний, даже сомнительные развлечения, надев на них личину общественности. Впрочем, эти вечеринки в матиаи вовсе не должны быть отнесены к числу таких подозрительных развлечений и, на самом деле, лишь весьма редко принадлежат к их числу.

Здесь, в матиаи, посетитель обычно просит вызвать определенных певиц и танцовщиц; а именно, тех, которых он знает и ценит, иногда даже — любит, или же тех, которых его друзья отрекомендовали ему, как достойных его внимания. Большинство подобных кружков составляется на один вечер, почти исключительно с той целью, чтобы развлекаться с теми или иными гейшами, которые, вообще говоря, обычно являются только по персональному требованию гостей.

Помимо своей основной работы в банкетных домах и домах встреч, гейши иногда привлекаются еще к участию в более крупных общественных затеях: всякого рода народных празднествах, выставках и т. п. В Токио они, кроме того, регулярно выступают на некоторых храмовых праздниках и на празднике Нивака в Иосиваре, где они — по старому обычаю, и даже по предписанию властей, — должны танцовать на улицах и на открытых площадях, в странном костюме: с шароварами до колен и в старинной мужской прическе. Конечно, они делают это неохотно, но не дерзают восставать против традиции, ибо в противном случае они потеряли бы своих лучших клиентов. Нельзя шутить такими вещами с консервативным японцем.

В экономическом, а также в художественном отношении гейши распадаются на три группы. Первая группа,

объединяющая самых способных и наиболее законченных в художественном отношении гейш, совершенно независима. Ее члены живут отдельно и работают в свою пользу. Вторая группа, объединяющая менее даровитых гейш, находится в не столь выгодном положении. Девушки этой группы живут по несколько человек в одном доме и получают только половину своего заработка, из которой они сами должны оплачивать свое пропитание и прежде всего — свои костюмы; другая же половина идет в пользу дома. Третья группа совершенно лишена свободы. К ней принадлежат все еще не вполне законченные танцовщицы, т. е. хангёку, а из старших — наименее способные. Они вообще не получают наличных денег, а только пищу и одежду. Все их выручки поглощаются домом, который обычно содержится и руководится бывшей гейшей. Так как последняя почти наверно принадлежала к первой группе, то она сама обучает живущих у нее девушек, а также определяет момент окончания учения. При этом, блюдя интересы своего дома, она выпускает хангёку в тя-я и матиаи, как настоящую гейшу, тогда лишь, когда она, действительно, чему то научилась. Иначе, после нескольких неудачных выступлений, гейшу уже больше не станут приглашать, а между тем дом должен продолжать ее кормить. Но для того, чтобы девушки не слишком скоро получали признание и обретали самостоятельность, — часто случается, что заведующая с малых лет усыновляет наиболее способных из них. Таким образом они сохраняются для ее дома.

Остальные девушки, которые не воспитывались и не обучались ни в одном из этих интернатов, но обращались для своего обучения к какой нибудь частной учительнице, должны впоследствии подвергнуться испытанию — пропеть перед собранием гейш, и только после такого испытания они могут выступать публично. Такая гейша, если она не намерена остаться у родителей или жить отдельно, принимает наиболее выгодное для нее предложение какого

нибудь дома, т. е. стремится получить возможно большее процентное отчисление в качестве своей доли, и иногда заставляет уплатить ей довольно большую сумму — одну или две тысячи иен, чтобы приобрести необходимые платья; эту сумму она затем должна будет, разумеется, отработать. Но такие девушки все же в меньшинстве.

Только в первой группе можно найти подлинно образованных и умных гейш с хорошими общими и музыкальными познаниями, с бесспорной вокальной и танцовальной техникой и безупречными манерами. На обучение других тратится не слишком много труда. Ведь довольно скоро выясняется, какие девушки могут достичь чего либо значительного в различных отраслях. Других оставляют вскоре без внимания, предпочитая заниматься с более способными, чтобы, наряду с прилежными посредственностями, выпустить по возможности также нескольких выдающихся представительниц своей профессии и специальности. В Осака, в Нагоя, в Нагасаки, в Киото и, главным образом, в Токио имеется целый ряд ослепительно-прекрасных, любезных и благовоспитанных гейш, которые, наряду с игрой, пением и танцами, в совершенстве владеют искусством наливать чай, подавать сакэ и — не в последнюю очередь — вести приятный разговор. Мужчины, виднейшие по своему положению и уму, принадлежат к числу их друзей. Доведенное до совершенства искусство нравиться мужчинам, торжествует свою величайшую победу у этих лучших японских гейш, при этом — в чрезвычайно своеобразной и привлекательной форме.

Профессиональные имена гейш обычно образуются особым, по большей части—одинаковым способом. К какому либо обыкновенному девическому имени прибавляют какой-нибудь слог, спереди или сзади; так, например, при помощи слова вака (молодость) образуют имена Харувака (весенняя молодость) или Вакамутсу (молодая сосна); при помощи слова ко (маленькая) образуют Кохару (маленькая весна); посредством тие (тысячелетие) обра-

зуется Тиематсу (тысячелетняя сосна) или Уметие (тысячелетняя слива); посредством кома (лошадка) образуется Судзикома (ретивая лошадка). Или же приставляют слог ко к какому либо излюбленному девическому имени, как в имени Ханако (цветочек). Рассказывают, что несколько лет тому назад газеты рекомендовали властям запретить, чтобы гейши носили подобные имена, ибо они слишком напоминают имена, употребляемые в обычной жизни. Однако, это предложение не имело никакого успеха. Ведь гейши имеют также друзей в высших кругах общества. Впрочем, у певиц имеются еще кроме того специальные имена, которые никогда не встречаются в обыденной жизни и которые по звучности принадлежат к числу красивейших слов японского языка, как например: Мондо, Понта и Сомэта.

Гейша происходит из Иосивары. Уже с XVIII века девушки веселых кварталов, называемые ойран, стали обучаться музыке, пению и другим изящным искусствам, чтобы завлекать мужчин своими танцами и пением. Эти прекрасно одетые, красивые молодые женщины демонстрировали свое тщательно выхоленное тело посредством музыкального, ритмизованного исполнения. Еще и поныне, говорят, в больших японских городах существуют отдельные публичные дома (правда, имеющие более интимный и частный характер), где сохранился этот обычай. Те функции, которые у нас пытается выполнить орган, граммофон или немощный пианист, выполняют здесь сами девушки, и к тому же гораздо более искусно. Вообще же в оффициальных домах Иосивары царит разделение труда. Оно появилось уже довольно давно, примерно с конца XVIIIвека, когда стали возникать неудобства из за того, что ойран уделяли слишком много внимания художественному развлечению и тем самым чрезмерно отвлекались от своей основной профессии. Итак, обе функции не долго ужились вместе, при всем их, казалось бы, тесном соприкосновении. По крайней мере, в экономическом отношении, что

конечно, больше всего интересует содержателей домов. Тогда то были созданы гейши, не имевшие других обязанностей, как только развлекать гостей Иосивары.

Первоначально все обстояло благополучно, в 1870 г. уже имелось несколько сот таких девушек. Однако, вскоре здесь имело место то, что часто случается: практика не долго подчинялась теории, и зло продолжало ухудшаться. Дело в том, что гейши не ограничились отведенной им чисто декоративной функцией, и вскоре создали живейшую конкуренцию ойран. Тогда хозяева публичных домов Иосивары собрались и потребовали от правительства учреждения контрольного органа. Так, действительно, и поступили. Вскоре был организован орган надзора, и во главе его поставили не больше, не меньше, как главного из хозяев Иосивары. Руководящие лица веселого квартала, во всяком случае, не могли пожаловаться на пристрастное отношение к ним правительства. Зато теперь стали особенно строго следить за гейшами. Впредь они должны были платить налоги; им разрешено было приезжать в дома Иосивары в количестве не менее трех, с определенным обязательством следить друг за дружкой; кроме того им пришлось придерживаться величайшей простоты в одежде и прическе. Наконец, в случае слишком агрессивного поведения, предусматривался многодневный арест. Этот контрольный орган существует и в наши дни. Но, соответственно духу времени, его право налагать арест ограничено. Еще и поныне гейши должны отдавать известный процент со своих доходов и к тому же соблюдать известные предписания. Так им все еще разрешается приходить в дома Иосивары только вместе с подругой.

Теперь количество певиц стало быстро возрастать. В одном Токио их оказалось вскоре больше тысячи. Со временем их даже изъяли из Иосивары и расселили в городе, посреди обывателей. Вскоре появились целые дома, населенные певицами, а затем и целые улицы, наполненные

ими. Каждому посетителю Токио, конечно, бросались в глаза нарядные ряды домов вблизи вокзала Симбаси. К числу приятнейших по своему виду улиц принадлежит также восхитительная, занятая исключительно кварталами гейш, улица, ведущая к танцовальному собранию Мияко-одори. Так с течением времени гейши пользовались все большим и большим уважением и в конце концов сумели стать необходимыми в различных кругах общества. Между прочим, они стали также законодательницами мод, и остались таковыми и по сей день.

Впоследствии, приблизительно около 1840 года, в Иосиваре произошло еще одно восстание гейш. Некоторое количество девушек было тогда арестовано, а вся корпорация ликвидирована. Этот запрет не отменен и по сей день. Насколько точно он соблюдался, можно убедиться хотя бы из того, что в 1912 году в одном лишь Токио было шестнадцать тысяч гейш. Они распределяются довольно равномерно между различными кварталами столицы и обслуживают свою, совершенно различную публику, в результате чего с течением времени создались очень тонкие, заметные только посвященному, различия в способе их исполнения. Так, например, в Симбаси бывают преимущественно именитые купцы, банкиры, крупные чиновники и дипломаты; в Акадзака—учащиеся, учителя, священники, журналисты и старшие офицеры; в Ситая — актеры, рассказчики и студенты; в Фудзими-те—ремесленники, рабочие, младшие офицеры и китайцы. Лучших и знаменитейших гейш можно найти, конечно, в Иосиваре, при том — на знаменитой улице чайных домиков Накано-те.

Однажды вечером нас собралось шестеро мужчин в чайном домике и мы пригласили столько же гейш: четырех танцовщиц и двух певиц.

Сперва танцовала соло одна хангёку; она сделала три или четыре различных тура. Это была первоклассная гейша чистейшего типа: вылепленный, лоб, очень узкие, лишен-

ные ресниц, глаза с параллельно расположенными бровями и длинный, несколько отвисший нос. Крошечный рот с подтянутой по середине верхней губой придает ее прелестному личику слегка надменное выражение. Она относится к своему делу необычайно серьезно, работает очень чисто и с тончайшим знанием дела. По всей ее повадке видно, что ее часто выпускают первой, и что она привыкла танцовать как бы на испытании. Она напоминает мне маленькую танцовщицу из Бирмы, которая проделывала нечто совсем подобное, по крайней мере, по характеру своих движений. Однако, там был еще сильнее подчеркнут ритмически-марионеточный характер движений. У японки все выходит как то мягче и приятнее. Вообще же у нее была такая же чистота и аккуратность в экзерсисах, такая же легкость танца и та же, несколько пристрастная, приверженность к традиционным приемам и связанность стиля. Однако, содержание танцев японки гораздо сложнее, чем у маленькой бирманки. Она танцует повести, подобно индийской магометанке [1]). Но только эта последняя столь же уступает гейше в танцовальной убедительности, сколько та превосходит ее своей внутренней силой и знойной сдержанностью. Японка только намечает отдельные фазы, не придавая слишком большого значения ясному выявлению эпических происшествий. Она, по большей части, не отдает себе толком отчета в содержании танца, давая одну лишь форму, голую форму, тогда как танцовщица Магараджи, наоборот, истолковывает типические происшествия повседневной жизни. Японка танцует с хорошо размеренными лирическими акцентами, танцовщица Индии рассказывает свои повести с драматическим подъемом.

Вскоре к ней присоединяются еще две девушки. Теперь все трое танцуют вместе; танцуют не с рабской

---

[1]). См. К. Гагеман. — Игры народов. Вып. I. Индия. Изд. „Academia“ ПБ. 1923.

точностью, выстроившись в ряд, как в Бирме, но с легкими отклонениями от ритма в жестах и па. Гимнастическая сухость японцу не свойственна. Она заключает в себе нечто мучительное для него. Каждое отдельное его достижение в области танца должно всегда содержать элемент импровизации. Благодаря такому ослаблению созвучия тел и членов, танец приобретает большую красочность, что особенно ценится в Японии. В обычную безличность этого рода танцев привносится индивидуальный элемент, что впечатляет также и европейца.

Прежде всего девушки демонстрируют нам несколько чисто хореграфических приемов с довольно небрежными, пустыми, но грациозными движениями рук, со всякого рода поворотами туловища и мелкими изящными па. Оживленное вручение по кругу, стройное движение по направлению к зрителю и обратно, вычерчивание шагами простых, геометрических фигур: все это я часто наблюдал на Яве и у бирманцев. Теперь мне становится все яснее родство бирманских, явайских и японских танцев. В конечном итоге, в основе всех этих выразительных форм лежит, повидимому, индийский элемент: движение рук в танцах индийских храмовых девушек. Очевидно, вместе с различными религиозными системами по востоку распространились также и порожденные ими танцы.

Затем идут народные танцы. Обе девушки поют под аккомпанимент сямисэна, а танцовщицы истолковывают песни. Жесты их не слишком широки. Руки постоянно остаются вблизи корпуса. Все вместе представляет собою скорее ряд поз, чем настоящий танец. Преобладание поз обусловлено уже основным эпическим характером данной формы искусства; в конечном итоге гейше важна не отдельная танцовальная фраза и ее хореграфически и ритмически-гладкое развитие, но красивое положение тела во время исполнения отдельных номеров. При этом, конечно, играет роль и кимоно, но еще больше—веер, при помощи которого японская танцовщица умеет изобразить множество очаро-

вательных картин. Но только она никогда не приставляет его, подобно распущенному павлиньему хвосту, к затылку: прием, который кажется столь восхитительным немецким балетмейстерам, часто пользующимся им при аранжировке групповых снимков, которые затем попадают в иллюстрированные журналы и, следовательно, доходят также и в Японию, вызывая злую улыбку по нашему адресу, наполовину высокомерную, наполовину снисходительную.

Итак, мы встречаем у японцев танец корпуса и костюма. В этих танцах зрелищная сторона является самоцелью. Это развлечение без сватовства и обручения.

То, что японка танцует, в общем кажется весьма простым; однако, в техническом отношении, оно вовсе не так легко, как полагает обыватель. Японское танцовальное искусство требует длительного обучения с малых лет, а затем — постоянных, регулярных упражнений. Каждая, маломальски честолюбивая гейша должна постоянно тренироваться, работая ежедневно по многу часов, ибо в противном случае она не сможет удержать на надлежащей высоте культуру своего тела, и не сумеет полностью сохранить свой обширный и разнообразный репертуар. С теоретической точки зрения своеобразие японского танца заключается в том, что ногами движут иначе, чем руками и кистями рук. В общем ноги следуют ритму сямисэна, тогда как руки и кисти придерживаются содержания танца, или пытаются дать совершенно свободное истолкование известных явлений. Они, прежде всего, должны рассказывать. При этом движение головы согласуется с движением ног, благодаря чему все изобразительные средства тела получают известную законченность.

Почти все современные японские танцы восходят к эпохе Токугава (1598-1868),—следовательно, они еще не слишком стары. Тем не менее ни гейша, ни зрители почти не понимают значения отдельных жестов. Во многих случаях в этом не разбираются даже учителя. Они обучаются и обучают вполне механически. Отдельные танцовальные

картины передаются чисто внешним образом, как типично хореграфические элементы. Также точно, как на Яве, где девушки даже не подозревают, что в сущности они демонстрируют искаженные игры индусов.

После танцев девушки налили нам в чаши теплого рисового вина из маленьких серовато-белых фарфоровых бутылок. Затем они смогли подсесть к нам и зажечь свои трубочки. Некоторые из них вынули из рукавов кимоно маленькие зеркальца и стали исправлять свои прически. Другие пили маленькими глотками лимонад. Одна из двух певиц настраивала свой сямисэн и умно вмешивалась в разговор. Затем она стала тихонько наигрывать, пока не умолкла беседа, после чего спела несколько народных песен. Девушки особенно любят эти мелодии и исполняют их с неподдельным чувством. Сидевшие с нами японцы попросили их спеть несколько наиболее популярных и красивых песен, и мы тотчас же совместно перевели их на немецкий язык. Привожу их в буквальном переводе.

Среди любовных песен (они спели их, по меньшей мере, двенадцать) наибольшее впечатление произвели на меня два стихотворения, каждое в одну строфу.

Первое было озаглавлено Хаката-буси:

Асу ва стати ка
Онагори осидзя
Хаката ура кара
Фунэ кошдасу
Моси мо оки нитэ
Котикадзэ фукаба
Васи га томэта то
Омоутэ окурэ

«Завтра уезжаешь ты?
Ах, прощанье больно мне!
От Хаката берегов
Отплывает твой корабль...
Слушай: если в море вдруг
Ветер супротив подует,—
Знай, что будет значить то:
Это я тебя держу!»

Второе стихотворение была песнь Тендзику Токубэи.

Канэтэ бэкуда то
Вася сири нагара

Хотя твое лукавство
Я прозревал с самого начала,

Кудоки едзу ни	Я все же дал искусными уговорами
Иуи ходасарэтэ.	Совсем опутать себя.
Дамасарэтэ саку	Сам я обманул себя, подобно
Муро но умэ.	Сливе, цветущей в оранжерее.

Следовавшие затем баллады не были столь восхитительны. Монотонная композиция и чуждое, не всегда ясное, содержание мешали возникновению подлинного интереса. Больше других мне понравилась басня о животных, которая была яснее по содержанию. Она трактует о том, как заяц и черепаха состязались в быстроте бега и дает новое подтверждение тому, что некоторые народные мотивы повторяются в легендах и сказках самых разнообразных народов.

Это стихотворение, часто исполняемое в Японии в качестве детской песенки, звучало следующим образом:

Моси моси камэ ё, камэ-сан ё	«Эй, эй, черепаха, черепаха,
Сэкаи но ути ни, омаэ ходо	Существует ли что на свете
Аюми по морои, моно ва наи	Медлительнее тебя?
Досите сонна ни, норои но ка	Почему же ты столь медлительна?»
Нанто оссяру усаги-сан	«Что говоришь ты, заяц?
Соннара омаз то какэкурабэ	Я побегу с тобой взапуски
Муко по ояма но фумото	До вершины вот той горы.
Дотира га саки ни, какэ мадз цуку ка	Посмотрим, кто из нас будет там раньше.
Донна ни камэ га, исои домо	«Черепаха, даже если ты поторопишься,
Досэ бан мадэ, какару даро	Все равно тебе понадобится на это время до вечера.
Кокора де тетто хито нэмури	Потому я здесь немного сосну.»
Га га га га га га га	Га га га га га га га.
Корэва нэсугита, сикудзитта	«— Ну, вот, я и выспался, теперь я поспешу».

Пён пён пён пён пён пён пён,	Пён пён пён пён пён пён пён.
Аммари осои, усаги-сан	«— Слишком поздно, господин заяц!
Сакки но дзиман ва досита но	Куда же делось твое преждевременное хвастовство?»

В течение ряда недель я настолько свыкся с своеобразной музыкой и вокальной техникой японцев, что стал наслаждаться осмысленным и прелестным исполнением девушек. Голос поющего человека не проявляет в Японии тех звукообразующих качеств, что у нас. Здесь не существует школы пения в роде итальянской. Всякий японец, обладающий голосом, далеко не всегда обширного диапазона, и желающий заниматься музыкой, тотчас же принимается петь и играть. Однако, я не нахожу японскую музыку столь ужасной, как большинство европейцев и среди них, в особенности, профессиональные музыканты, которые все, как один, упорно считают дальневосточную музыку варварской, и потому наотрез отказываются от сколько нибудь серьезного изучения ее. Конечно, следует признать, что горловая окраска звуков, образуемых в глубине горла, придает им судорожный характер; что японские трели и фиоритуры, на наш взгляд, нечисты; что у японцев замечается отсутствие кантилены. Кроме того, различные, аккомпанирующие пению инструменты звучат у них грубо, — в том числе, быть может, и флейта, меланхолические, натуральные тона которой часто обвевают пение на подобие свирели и, непременно находясь в составе танцовального и театрального оркестра, производят нередко совсем особенное впечатление. Кроме того понятно, что столь излюбленные японскими певцами междометия, интервалы которых растягиваются часто до двух или даже трех октав, сначала либо вовсе не производят впечатления на европейского любителя искусств, либо кажутся ему комическими. Но как только слушатель постигнет стиль

исполнения и до некоторой степени освоится с ним (а ведь это безусловно необходимо для произнесения справедливой и, по возможности, объективной оценки),—он вскоре почувствует себя, как дома, в этой, первоначально столь чуждой ему области художественной выразительности, а затем услышит здесь много интересного и прекрасного, и даже будет прямо таки потрясен силой выражения и задушевности чувства.

Конечно, не следует, посредственно или непосредственно, исходить от Бетховена или даже от оркестра Малера, если хочешь правильно оценить японскую музыку и, в особенности, японскую музыкальную драму, и насладиться ею. Здесь, как и повсеместно, эти произведения, как в высшей степени своеобразные отпрыски самобытных культурных навыков, имеют свои, изначально присущие им законы и нормы, которые можно уяснить только из самих произведений, из расовой психологии и ее особенностей. Известно, что для исполнения восьмой симфонии Малера требуется т ы с я ч а участников (восемь солистов, два хора, хор детей, большой оркестр с удвоенным числом смычковых и деревянных инструментов, восемь рожков, по четыре трубы и тромбона, большой барабан, литавры, треугольники, колокола и сверх того, помимо фисгармонии и органа, еще пять арф, целеста, фортепиано и мандолины). Между тем классический состав так назыв. оркестра Кандзинте в Кабуки-дза, лучшем театре Токио, включает с е м н а д ц а т ь человек (шесть певцов и одинадцать музыкантов с четырьмя различными инструментами). Это, поистине, два разных мира художественной выразительности, не имеющие друг с другом ничего или почти ничего общего.

Я тоже думаю, что, по сравнению с другими народами, японцы весьма не музыкальны и не могут выдержать сравнения с индусами, бирманцами, яванцами или даже венграми. Они столь же мало музыкальны, как и их учителя, китайцы, обладающие, правда, разработанной до мельчайших подробностей теорией, которая однако ни

в какой мере не помогает их музыкальной практике. Но только китайцы, чаще чем японцы, пользуются ударными инструментами и обращаются с ними более бесцеремонно, вследствие чего их музыка стоит несколько ниже японской. Пристрастие к грубым эффектам ударных инструментов считается вообще признаком низкой ступени музыкальной культуры. Так или иначе, но японская музыка, со всем ее назойливым бренчаньем, чириканьем и дуденьем, со всеми декоративными и церемониальными ударами цуцуми и тайко, все же покажется европейцам более симпатичной и сносной, чем китайская, которая сорвала с себя все узы скромной робости и выродилась сейчас в бессмысленную вакханалию.

Впрочем, и инструментальная и вокальная музыка японцев одинаково скудны. Чистой музыки у них почти нет. Маленькие экспромты и оркестровые номера для заполнения программы гейш в счет не идут. Японцы знают только музыку, предназначенную для определенных целей: для аккомпанимента и увеселения. Слово для них всегда важнее всего. Переложение его на музыку есть только дальнейшее подкрепление и без того повышенной художественной и театральной речи. Аккомпанимент должен только подчеркивать чисто лирические и лирико-сценические моменты; он является случайным и к тому же еще довольно скромным по своей силе средством для выявления некоторых высших драматических ценностей и для выделения декламационных и, в особенности, пантомимических ролей в театральных пьесах. Однако, японцы уже забыли текст некоторых старо-китайских и старояпонских обрядовых пьес, и поэтому они вынуждены в подобных случаях исполнять музыку без пения. Итак, это происходит в силу необходимости. В силу присущего им почитания всего отдаленного и прославленного, они не в силах отбросить эти остатки прадедовского скарба, и предпочитают влачить их за собой в течение ряда веков, как безжизненные окаменелости древних обрядов.

Итак, японец обладает только вокальной музыкой. При том, помимо аккомпанимента к священным танцам, ритмически расчлененным молитвам, праздничным гимнам и прочим церемониальным действам в храмах, у него имеется преимущественно светская музыка, которая занимает, — в особенности, сейчас — первое место среди публичных развлечений. Она служит оживлению сценического спектакля и всевозможным целям общественных увеселений.

Помимо японской флейты (фуэ), для светской музыки употребляются, в первую очередь, три различных струнных инструмента: к о т о — довольно длинная четырехугольная цитра, снабженная тринадцатью струнами; четырехструнная б и в а — лютня, имеющая форму разрезанной груши, и с я м и с э н — особенно излюбленный японцами инструмент. Его можно найти в каждом японском доме; гейши не разлучаются с ним. Он имеет форму гитары с длинной шейкой; его три струны натянуты на полированную кобылку. Размеры инструмента зависят от голоса певца или певицы и от способа употребления. Так сямисэны гейш имеют более изящные размеры, чем инструменты театральных оркестров и музыкантов гидайю. Четыре стороны квадратного остова сделаны из дерева, верхние и нижние поверхности обтянуты кожей, которая добывается из вымени кошки. Играют на сямисэне посредством так называемого б а т и — медиатора, имеющего форму топора, длиною от шести до семи сантиметров, и сделанного из рога, дерева, черепашьей или, чаще всего, слоновой кости. Он издает преимущественно резкие и негармоничные звуки. Я никогда не мог окончательно примириться с противоречием между обликом гейши и непоэтичным характером ее излюбленного инструмента. Правда, здесь до некоторой степени посредствующую роль играет манера пения гейши, которая также не слишком согласуется с ее эфирным обликом и с известной сдержанностью, свойственной ее выступлению, но все же сво-

бодна от той резкой сухости, которую отмечено бренчанье ен сямисэнах.

В качестве ударных инструментов, которые, впрочем, по окраске звука, не слишком сильно отличаются от сямисэна, в оркестре гейш обыкновенно фигурируют только тайко — маленький барабан, в который ударяют двумя маленькими палочками, и цуцуми — два инструмента, имеющие форму песочных часов, из которых один, размером поменьше, кладется на левое плечо, а другой, побольше — на левое бедро. Плоские стороны цуцуми обтянуты плотной вощеной бумагой; ударяют по ним правой рукой.

Японские музыканты играют без дирижера. Затем, подобно всем неевропейским народам, они играют без нот. Несмотря на это их сыгранность всегда безупречна. Даже на экзаменационных спектаклях в школах гейш, мне ни разу не пришлось услышать, чтобы одна из девушек, играющих на сямисэне или тайко, запоздала со вступлением или вступила неверно. При этом ритмический рисунок часто очень сложен, особенно в театральных танцах. Японцы обладают хорошей музыкальной памятью и подвергаются превосходной выучке. У них считается позором не уметь безупречно выполнить то, что умеешь делать. Потому можно только поражаться тому, что даже гейша низшего ранга безошибочно исполняет более ста пятидесяти различных танцев и более трехсот песен. Ярко выраженное чувство личной чести, характерное для всей японской расы, проникает даже в эти далекие разветвления общественной деятельности, и является здесь одним из существеннейших импульсов, приводящих к небывало законченным достижениям, которыми в Японии приходится восхищаться чаще, чем в любой другой стране, при том в самых разнообразных областях.

Повидимому, японцы до сих пор не имеют понятия о нашем строгом музыкальном такте. Это относится, прежде всего, к их песням. Ибо в чистых танцах у них все же,

в конце концов, можно обнаружить наличие такта на две или четыре четверти (однако, ни в коем случае не на три четверти). Но зато они обладают необычайно развитым чувством ритма. Маленькие девочки, играющие на тайко, вполне уверенно отбивают сложнейшие синкопы и абсолютно точно воспроизводят самые замысловатые ритмические украшения.

Японский оркестр всегда играет одинаково громко, т. е. со средней, скорее несколько уменьшенной силой звука. Вообще японцы не дают перехода от forte к piano и не различают промежуточных ступеней. Когда играет один или несколько музыкантов—это считается пиано, когда играют многие или все вместе—это фортэ. Японцы не знают динамических оттенков. Неизвестны им также и художественные приемы гармонии. В своих исследованиях о японской музыке доктор Мюллер говорит только об одноголосой музыке со случайными придатками полифоничности. Совершенно справедливо также его замечание, что у европейца, посетившего Японию, почти всегда создается впечатление, будто все музыкальные пьесы исполняются здесь в одинаковом темпе. Японцы различают только слегка ускоренный темп, наз. х а ю, который применяется при исполнении более коротких и оживленных пьес, и другой, несколько более медленный темп, наз. н о б э, который они приберегают для более длинных, торжественных пьес. Закрепить оба эти темпа посредством метронома, повидимому, совершенно немыслимо, ибо японцы почти никогда не придерживаются взятого ими в начале пьесы темпа. Ход исполнения музыкальной пьесы в этом отношении целиком зависит от выносливости дыхания трубачей и, в особенности, от доброй воли певца.

В «т я - я», т. е. в больших японских домах, предназначенных для собраний и празднеств (в отличие от «м а т и а и»—домов встреч и свиданий) гейши присутствуют в довольно большом количестве, но персонально они играют

здесь меньшую роль, хотя иногда, в более поздние ночные часы, дело принимает здесь такой же оборот, как и в матиаи.

Вечером, накануне моего отъезда из Токио, группа японских художников, писателей, врачей и актеров устроила мне прощальный банкет. Только через полтора часа после назначенного времени несколько мужчин заехали за мной в отель. Такой японский обычай.

Приемная комната средней величины украшена несколькими затейливо цветущими ветвями вишневого дерева и рядом карликовых хвойных деревьев. Общество собралось уже в полном составе и расселось тесными группами. Гости беседуют, играют в карты или домино и курят. Попеременно, не торопясь, подходят ко мне отдельные мужчины. С большинством из них я не знаком. У японцев не принято одновременно представлять всех гостей в начале какого либо торжества. Это обыкновение кажется им слишком стеснительным. Японец особенно ценит, чтобы подобное собрание лишь постепенно превращалось в то, чем оно должно быть, т. е. гармонизованное сообщество людей, чем либо внутренне связанных друг с другом. Вдоль стен примыкающего сзади большого зала уже лежат предназначенные для сиденья подушки, из огненно-красного дамасского шелка. Вообще же в обоих комнатах нет никакой мебели, кроме нескольких подставок для ваз.

Наконец меня отводят на почетное место посреди зала. Медленно занимают теперь места все остальные гости, причем каждый из них пытается сказать другому ряд комплиментов. Японцы — очень вежливые люди и теряют массу времени на подобные малозначительные вещи. Проходит с добрых полчаса, пока все усядутся. Затем раскрываются раздвижные двери, и появляется шестнадцать гейш (хангёку). Каждая из них несет маленький лакированный столик. С медлительной торжественностью приближаются они к гостям и ставят перед каждым из них по столику. Трижды приходится им семенить обратно и

приносить новые столики. Нас присутствует как раз 48 человек. Проходит около двух или трех минут, и перед каждым гостем появляется его собственный столик с первым блюдом и необходимым прибором, с принадлежностями для курения и полоскательной чашкой. Теперь гейши присаживаются к столикам с противоположной стороны и подают сакэ. Затем гость берет в правую руку чашку и протягивает ее гейше, чтобы та налила в нее сакэ. Сначала я должен пить один. Лишь после этого пиршество считается по настоящему открытым. До того ни один японец не притронулся к пище. Теперь же одно блюдо быстро следует за другим. Пестро одетые девушки вбегают и выбегают из залы.

Затем все присутствующие по очереди посылают мне через гейш свои чашки для сакэ. Я даю указание наполнить их, пью за здоровье каждого гостя и отсылаю ему через приставленную ко мне девушку обратно его пустую чашку. Этого требует японская церемония. Таким образом девушки находятся в беспрестанном движении.

По окончании ужина гости начинают меняться местами. Один я остаюсь сидеть по середине зала. Каждые пять минут у меня появляются новые соседи. Большинство гостей говорит по английски; некоторые — в особенности, врачи—говорят по немецки. Все они отличаются преувеличенной, но непринужденной любезностью. Подобно гостям, меняются местами и гейши. Пять или шесть гейш постоянно окружают меня. Большинство из них пленяет привлекательнейшей скромностью, отраженной на красивых, холеных, но пустых лицах. Они прелестны в своих богатых, пестрых нарядах.

Между тем появилось несколько певиц. Их музыка призывает хангёку к танцам. Справа выступают шесть младших девушек; несколько чопорно и чрезвычайно точно они исполняют вступительный танец, который завершается официальным поклоном: они касаются лбом земли до тех

пор, пока аккорд сямисэна не подаст им знак встать. В то же время остальные гейши образовывают непринужденные группы с различными гостями. Теперь они зажигают свои трубочки и благодарят, если угостишь их папиросой. Некоторые из них болтают и смеются. Другие, напротив, сидят тихо и уныло глядят на поднимающийся табачный дым. Присутствующие художники набрасывают эскизы животных и цветов на узкие полоски картона, и пускают в обращение по залу веер с автографами, который затем преподносят мне. Одни заносят на него изречения, другие—рисуют карикатуры или какие либо другие живописные причуды. Гейши тоже должны нарисовать на оборотной стороне веера свои имена, что бывает для них подчас сопряжено с трудностями.

Впрочем, здесь, как и всюду, девушки отдаются своему делу со всей присущей им любезностью и воспитанностью. Они, право, не делают ничего более того, что безусловно необходимо. Под охраной установленных правил, они уподобляются стилизованным куклам с очарованием, которое, однако, ни к чему не обязывает. Гейшу нельзя трогать. В присутствии другого мужчины японец вообще не касается женщины. Она является для него только зрелищем, чисто декоративным предметом, который можно лишь рассматривать, не прикасаясь к нему. В эстетико-эротическом наслаждении женщиною японца интересует только ее голова и кимоно. От одного и другого он требует наивозможного, предельно-мыслимого совершенства. Остальное не имеет для него никакого или почти никакого значения. Или, вернее, отвечает другим потребностям, которые появляются при других обстоятельствах и следуют другим условиям. Когда эти последние выступают на первый план, у японца появляется другая установка: национально-политическая, расово-техническая, религиозная,—только не эстетическая. То, что находится под кимоно, кажется японцу не совсем чистым. Это следует прятать, прикрывать красивыми тканями.

Общественное положение японских гейш приблизительно соответствует положению наших актрис. И это справедливо. Ибо они учились также много, а часто—даже больше своих европейских сестер; по крайней мере в области технических достижений они стоят выше их, и в среднем они более красивы, лучше одеты и, вероятно, более талантливы, чем наши актрисы. В общем они пользуются уважением общества, вопрос же о домашнем знакомстве с ними предоставляется усмотрению каждого японца в отдельности. В этом отношении японцы тоже несколько недоверчивы. Есть такие гейши, которые вращаются в высших кругах общества и выходят замуж не только за крупных японских чиновников, но подчас даже за европейцев. Но есть и такие гейши, которые не смеют показываться нигде, кроме своих чайных домиков.

Впрочем, в добрых, буржуазных семьях относятся не слишком сочувственно к тому, чтобы дочка сделалась гейшей. Ей приходится выдержать—также, как и у нас—долгую, упорную борьбу, из которой девушка, однако, обычно выходит победительницей. Тоже, как у нас. Далее традиционной обязанностью матери является предостеречь сына, при вступлении его в жизнь, от посещения чайных домиков и, в особенности, от знакомства с гейшами. Конечно, главное значение здесь имеют те крупные деньги, которые молодые люди принуждены оставлять в матиаи, так как подобный вечер обходится необычайно дорого. Сверх своего гонорара (от одной до двух иен), каждая гейша обычно получает от своего гостя в подарок от трех до пяти иен (иена равняется одному рублю). Таким образом получается довольно большая сумма, которая затем сильно возрастает от присоединения счета хозяйки чайного домика за комнату, ужин и напитки.

Во всяком случае, соображения нравственности занимают в этих наставлениях лишь второе место. Вообще в Японии смотрят на подобные вещи иначе, чем в Европе, где наблюдается удивительное расхождение во взглядах на

этот предмет, так что очень немногие мужчины считают правильным то, что большинству кажется весьма удобным и практичным. Конечно, на совести японских гейш лежит не одна жизнь; конечно, и в будущем здесь вряд ли обойдется без жертв. Японский чайный домик—не женский монастырь, и в Японии, как и везде, имеются мужчины, погибшие из за женщин. Но все это ничего не говорит против гейши, как таковой, которая в течение ряда веков все же выросла до размеров общественного явления исключительного по своей самобытности. По сравнению с другими странами, в особенности—с Европой, институт гейш разрешил проблему внесемейного общения с женщинами в такой форме, которая, будучи повсеместно известна и общепризнана, обладает прежде всего собственной крупной эстетической ценностью и не имеет на свете ничего себе подобного.

Кабарэ обывателя

Уже задолго до того, как у нас в Европе стали публично исполнять миниатюрные произведения литературного, музыкального и хореграфического искусства, задолго до возникновения французских кабарэ и созданных по их образцу немецких «Ueberbrettèn», Япония имела свои варьетэ, организованные с большим вкусом и имевшие художественный отпечаток. Эти варьетэ посещались не только праздными лицами из высших классов общества, но в первую очередь широкими народными массами, получавшими здесь приятное развлечение после трудового дня. Эти маленькие, но уютные и чистенькие помещения, называются ёсэ. В Токио, например, их можно встретить почти на каждой улице, и они играют важную роль в общественной жизни столицы.

Вечера японец любит проводить дома. У него большая семья и нет недостатка в занятиях. К тому же хозяйство нужно вести экономно, ибо в Японии жить не легко после недавних войн, которые, несмотря на военные и политические успехи, не принесли стране никакой денежной компенсации. Обременительные, хотя и аккуратно выплачиваемые налоги идут по большей части на нужды армии и флота, оставляя без внимания многие пожелания обывателя, касательно улучшения условий социальной, профессиональной и личной жизни. А заграничная мода на все японское, которая после начала сношений с Европой приносила японцам в течение многих лет столько

выгод, предоставляя им возможность торговать туземными продуктами и, в особенности, произведениями художественной промышленности, — уже давно приняла весьма скромные размеры. Но, конечно, японской семье тоже хочется отдохнуть и набраться новых впечатлений, при том — не только в семейном кругу, но и в обществе других людей. И вот тогда они идут в ёсэ, где каждый вечер можно найти хорошее и дешевое развлечение. Развлечение и поучение.

Слово «ёсэ» сокращенное из «ёсэба», что обозначало некогда «место собраний». Это название восходит к тому времени, когда представления давались еще под открытым небом,— следовательно, к шестнадцатому и семнадцатому векам, когда и у нас подобные зрелища происходили на открытом воздухе. Представляли перед несколькими наскоро сколоченными скамьями, которые иной раз прикрывали соломенной крышей. Правда, в Японии здесь выступали преимущественно рассказчики, умевшие целые ночи напролет приковывать к себе внимание слушателей. Народ всегда страстно любил слушать рассказы, военные истории, отрывки из семейных хроник, авантюрные новеллы и забавные анекдоты. Он охотно слушает их и поныне, так что в этом ёсэ мы все еще находим вид художественного развлечения, который в Европе давно вымер. Даже в Египте уже больше не существует уличных рассказчиков. Трескотня кино-аппарата доконала этот прекрасный древний жанр.

Позже, в восемнадцатом веке, артисты ёсэ приглашали публику к себе на дом, но с течением времени понадобились более обширные помещения, так как многообразная программа требовала больших расходов, и уже в силу этого обстоятельства народные развлечения пришлось сделать доступными более широкой публике. Сначала они ютились в трактирах и чайных домиках, затем перешли в собственное помещение. Помимо разного рода повестей и забавных народных сказок, уснащеннных мно-

гочисленными шутками и злободневными намеками,— программа содержала теперь еще и другие номера. Прежде всего, наряду со сказом, появилось и пение. Гидайю занял в ёсэ почетное место, которое лишь позднее стал у него оспаривать рассказчик, выступающий под аккомпанимент сямисэна. Кроме того в ёсэ гастролировал также и кукольный театр, который довольно долго возбуждал особенно живой интерес народных масс. Вскоре программа такого вечернего дивертисмента пополнилась еще выступлениями всякого рода волшебников, имитаторов звериных и человеческих голосов, жонглеров, танцоров и шутников.

Ёсэ является, следовательно, настоящим варьетэ, в котором состав артистического персонала меняется через каждые две недели. По крайней мере, так обстоит дело в Токио. Ибо в Осака, например, которая чрезвычайно консервативна во всем, что имеет отношение к театру, кабарэ сохранилось на более ранней ступени развития. Здесь в каждом отдельном ёсэ культивируется только какая либо одна специальность, чаще всего — либо пение гидайю, либо рассказы. Артисты как бы прикрепляются к одному из театров и обеспечивают ему больший или меньший успех, в зависимости от своих художественных дарований и своего уменья привлекать публику.

В ёсэ Токио рассказы еще и поныне стоят в центре внимания. На первом месте стоят древние описания битв, которые обычно носят название г у н д а н. Временем расцвета этих военных повестей является период Токугава, когда не было никаких войн и когда японцы особенно охотно погружались в воспоминания о былых геройских деяниях. Одним из знаменитейших рассказчиков этого рода был Ито Энсин, которому японцы обязаны также изобретением пресловутой деревянной трещотки, служащей для подчеркивания драматических эффектов. Далее, публика ёсэ весьма охотно слушает некоторые феодальные романы и семейные хроники. Успехом пользуются также эротические новеллы, детективные и скандальные истории,

которые иногда сопровождаются игрой на сямисэне, причем в особенно важных и чувствительных местах артист постепенно переходит к пению. Поет он сначала несколько вибрирующим голосом. Этот способ исполнения называется нанивабуси, и представители этого жанра отличаются от других рассказчиков тем, что они всегда пользуются пюпитром.

В литературном отношении несколько выше этих пространных и многосложных отчетов о событиях стоит исполнение так называемых ракуго. Это — фаблио, маленькие новеллы, наброски, экспромты, анекдоты с веселым, преимущественно-сатирическим содержанием. Они сопровождаются музыкальными интермеццо и пересыпаны всякого рода намеками, вследствие чего рассчитаны на более взыскательную публику и являются (по крайней мере, в лучших ёсе) — боевым номером программы. Исполнители этих номеров называются ханасика, что значит — «рассказчик». Совсем недавно они даже основали особый союз, чтобы не дать заглохнуть искусству рассказывания анекдотов. Сюжеты этих рассказов черпаются исключительно из области обыденной жизни и общественных отношений. Они повествуют о проделках плутов, об историях рогоносцев, тещ и монахов, о попойках и драках, о похождениях солдат, о происшествиях, приключившихся в чайных домиках и, в особенности, в Иосиваре.

В одном из ёсе среднего ранга в Токио я заплатил 12 пфеннигов [1]) за вход в зал, а затем в самом зале — еще 4 пфеннига за подушку, чай и маленькую жаровню, которая служит японцу для согревания рук и для зажигания трубок; он не охотно расстается с ней, где бы он ни находился. Вместо входного билета нам вручили в кассе кусочек дерева, который пришлось снова отдать на верху, у входа в зал представлений. В ёсе все места

[1]) 5 копеек.

одинаковы. Зрители садятся, где им угодно. Помещение приветливо и чисто; оно обшито светлыми панелями и устлано золотистыми циновками. По обоим сторонам зала тянутся частые ряды больших фонарей, попеременно белыхи красных. Шесты, на которых они висят, обвиты цветущими вишневыми ветками. Стены зала разукрашены продолговатыми деревянными досками, на которых расписаны названия популярных и излюбленных театральных пьес, и нарисованы символы, относящиеся к отдельным произведениям, как то веер, книга, лес, венок и многие другие вещи в том же роде. На узкой стороне продолговатого зала находится маленькая сцена — коробка. Сама она лишена особого декоративного убранства, но то, что показывают на ней, отличается хорошо подобранными и мягкими красками. Для каждого номера программы меняется только задник. В остальном сцена остается нейтральной. С потолка сцены свешивается большая доска с именем выступающего артиста.

Когда мы входим в зал, на сцене как раз танцуют четыре гейши в очень пестрых кимоно на фоне ослепительно яркого голубого гобелена. Повидимому, это—танец деревенских девушек с неуклюжими движениями, размашистыми жестами и обильной мимикой: грубокомический танец с примитивной мелодией. На такие вещи японки всегда большие мастерицы. Не устаешь дивиться их богатой изобретательности в области жестов и меткости характеристики с помощью сравнительно простых изобразительных средств.

Затем появляется рассказчик. Он садится на корточки на желтой циновке, рядом с бронзовой печкой. Он одет в черное хаори и сидит за коричневым лакированным пюпитром. У него узкое, умное лицо с лукавым выражением. Он начинает рассказывать добродушным тоном, с утонченной естественностью подлинного художника, и обрисовывает отдельные фразы изящными движениями тонкой и живой руки. Он умеет осторожно, но метко

подражать женским голосам, и превосходно копирует детей и стариков. При каждом эффекте он ударяет веером по пюпитру. Благодаря этому приему, рассказ, заимствованный из древней феодальной хроники, расчленяется и получает действенное построение. То он ударяет себя слегка по ладони, то по затылку или по колену. Затем в течение некоторого времени веер снова спокойно лежит у него на коленях, а время от времени он совершенно откладывает его в сторону и отмечает руками необходимые ударения.

Все вместе на редкость привлекательно. Не только исполнение, но и поведение публики. Как она слушает и следит за каждым оттенком исполнения, как она тихо развлекается—все это симпатично и трогательно. Приятная веселость и беспримерная воспитанность царят в зале. Зрители сидят рядами, преисполненные благоговения и умиления. И вскоре иностранец начинает чувствовать себя заодно с ними. Хотя смысл речи остается ему по большей части непонятным, он все же получает удовольствие от идеально законченного красноречия исполнителя. Динамические оттенки и изменения темпа проделываются им с величайшей уверенностью. Большой актер мог бы поучиться у него искусству выдерживать паузы, а также давать нарастание. Ибо теперь он работает уже двумя веерами, подымает их вверх на время большой паузы, затем ударяет ими по пюпитру и впадает в оцепенение. Достигнута какая то высшая точка. Никто в зале не смеет и пошевельнуться. Когда он возобновляет рассказ, его голос журчит сначала медленно и тихо, затем начинается новое нарастание. Он изображает перебранку двух женщин. Оба веера как бы оживают и готовы, кажется, пожрать друг друга. В бешеном темпе они осыпают друг друга бранными словами, — кричат, ворчат и визжат. Затем он совсем внезапно обрывает повествование в момент особенного напряжения. Продолжение следует завтра, — говорит он, и исчезает под гром аплоди-

сментов. Один из слуг уносит за ним пюпитр, другой меняет дощечку с именем исполнителя.

Теперь на сцене стоит новый артист — красивый мальчик четырнадцати лет. Он начинает с сатирических имитаций, и копирует сперва крестьянскую девицу, а потом гейшу. Копирует добродушно и без сарказма, несколькими верными штрихами. Единственным реквизитом его является головной платок. Затем следует танец под песню. Гейша поет, а мальчик истолковывает ее куплеты хореографически. Они исполняют Фукагава Каппорэ, старинную иосиварскую балладу, которую публика все еще охотно слушает, — хотя бы в качестве междудействия. Ибо звон литавров и кимвалов уже возвещает о выходе нового артиста. Это снова рассказчик — маленький толстый человек с гладко выбритым черепом и круглым, как шар, лицом. Он тщательно усаживается на подушке, без пюпитра и веера, и для начала преподносит около дюжины каламбуров. Затем он переходит к потешной повести на местном наречии, и рассказывает о том, как японец приезжает в Китай и встречает там девушку, которая, по его мнению, стоит того, чтобы завладеть ее сердцем. Но, к сожалению, он не знает китайского языка и не может высказать ей свои желания. Это дает почву всякого рода забавным каламбурам с более или менее скрытыми эротическими намеками. В заключение он дает еще пародию на знаменитого рассказчика, которая, повидимому, особенно хорошо ему удается. Ибо публика смеется долго и от всего сердца.

Впрочем, перед самым началом своего выступления артист снял х а о р и, и опустил его на пол. Из маленькой двери в задней стене сцены высунулась вскоре мужская рука и забрала плащ. Это должно обозначать, что следующий исполнитель прибыл в театр. Дело в том, что знаменитые артисты ёсэ выступают в течение одного вечера в нескольких залах. Если исполнитель следующего номера по какой либо причине запоздает, то артист, занятый в на-

стоящий момент на сцене, должен продолжать свой рассказ до его прибытия. Японец весьма неохотно отказывается от старых, хотя бы давно устаревших обычаев и не находит ничего предосудительного в том, чтобы известие о благополучном прибытии отдельных артистов сообщалось исполнителям таким, правда, надежным, но все же довольно неуклюжим способом.

Теперь наступает краткий перерыв. До сих пор все выступления следовали непосредственно одно за другим. Однако перерыв происходит у них не в середине программы, как у нас, а ближе к концу ее, когда остаются лишь немного особенно хороших номеров. Сначала разносят громадные подносы с чаем и пирожными. Затем едят, поют, болтают и зажигают трубки. Все это происходит без шума и без особой суеты. Царит радостное, бесстрастное оживление.

Через десять минут выступления возобновляются. Девушка постарше поет под аккомпанимент сямисэна меланхолические песни на иосиварские мотивы. Она поет об отце, который принужден продать свою дочь в ойраны, чтобы вся семья не впала в нужду; поет о богатом купце, который жаждет обладания девушкой из Иосивары и хочет ее выкупить, но не получает ее согласия, так как девушка любит другого; поет, наконец, о трагическом конце одной влюбленной пары, которая добровольно идет на смерть, ибо у него нет денег, чтобы уплатить долги девушки публичному дому. Она поет все это несколько мечтательно и безучастно. Но, повидимо, эти стихи должны исполняться как раз таким образом, ибо они тоже имеют шумный успех.

Затем выступает, хоть и ловкий, но неинтересный жонглер, и напоследок—еще один рассказчик, лучший из всех и, несомненно, самый своеобразный. Он скуп на жесты, работает без пюпитра, по которому он мог бы ударять, и пользуется своим веером только как случайным реквизитом. Он производит впечатление только своим тонко очерченным и мастерски расчлененным исполне-

нием и своей личной культурностью. Он начинает очень тихо, и рассказывает об одном пожилом человеке, который уже давно жаждет женских ласк, но до сих пор не нашел себе надлежащего объекта. Чрезмерная робость всегда служила ему препятствием. И вот однажды он получает любовное письмо и к тому же—от совсем молоденькой девушки. Обезумев от радости, он бежит к одному знакомому, чтобы тот разъяснил ему любовные строки. Но так как тот не умеет как следует читать и мелет всякую чепуху, то приятель вынужден прерывать и поправлять его после каждой фразы, что вызывает в публике всякий раз бурный смех. При этом роль письма исполняет веер. В конце концов они соглашаются на том, что счастливец сначала пойдет к гадальщику и распросит его о подходящем для своего посещения дне. Пока он это делает, друг сам отправляется к молодой девушке. Слышно, как он стучит. Ему отвечает звонкий голос. Тут исполнитель особенно любезным образом заявляет, что свой рассказ он сможет продолжать только завтра, и покидает сцену.

Японское ёсэ, кабарэ обывателя, стремится быть не только местом всякого рода развлечений, но в известном смысле также учреждением образовательным и воспитательным. Как ни один другой народ, японцы умеют ценить свое славное прошлое и великих людей своей истории. В театре и в ёсэ они слышат то, чему они не научились в школе и дома. Если, несмотря на все свое стремление к прогрессу и восприимчивость ко всему чужеземному, японский народ даже сейчас, после почти пятидесятилетнего систематического обновления хозяйственной и политической жизни, все же полностью сохранил связь с родной стариной, с унаследованными нравами и обычаями, и не утратил чувства самобытного и подлинно японского во всех областях частной, общественной и государственной жизни,— то этим он обязан, наряду с театром, также своему ёсэ.

Но в этом народном японском кабарэ непредубежденного европейца особенно сильно поражает (чтобы не сказать— заставляет завидовать) та высокая культурность, на основе которой возник театр ёсэ и которая осталась ему присущей еще и поныне. Конечно и здесь мы встречаем дилетантизм. Некоторые рассказы малоценны в художественном отношении и сводятся к простому перечислению кровавых дел и жутких происшествий. Не всегда соблюдается надлежащая мера в проявлении грубости и прямолинейности. И все же в общем, как народное развлечение, ёсэ удерживается на такой художественной высоте, какой не достигла в этой области—даже приблизительно—ни одна другая страна. Чтобы уяснить это различие, достаточно сравнить то, что представляется в японских кабарэ, с тем, что можно увидеть, вероятно, еще и сейчас хотя бы в Санкт-Паули и Гамбурге или в подобных же кварталах других стран и городов. Общественные, культурно-художественные заведения Японии преследуют всегда какую нибудь высшую цель, и имеют всякий раз свою оригинальную форму. При этом безразлично, расчитаны ли они на родовую и духовную аристократию или на простой народ.

Даже кино до сих пор бессильно нанести ущерб японскому народному кабарэ. Разумеется, в каждом японском городе имеется достаточное число кинематографов, но в то же время нет и речи об упадке ёсэ. Конечно, японцы ходят также и в кино, но они относятся к нему критически и сознательно. Один представитель европейских кино-фабрик в Иокогаме рассказал мне, что ему приходится особенно тщательно заботиться о подборе фильмов. Далеко не всякий завалящий сентиментальный или фарсовый фильм принимается здешней публикой без возражений. Вообще же японцы смотрят на кино, как на весьма интересный европейский товар, который не следует прятать от широкой публики. Но в Японии не приходится опасаться, что кино вытеснит самобытное искусство.

Домашние игры, празднества и церемонии

Японцы могут часами развлекаться самым детским и невинным образом. В особенности — японские женщины и девушки, которые проводят много времени дома и умеют быстро справляться с обязанностями домашнего хозяйства. Отправляться всей семьей (как это принято здесь) в театр—стоит слишком дорого, а посещать слишком часто ёсэ считается в средних буржуазных семьях неприличным. Поэтому они предпочитают развлекаться дома, за семейным столом. К тому же большинство этих развлечений весьма занятны.

На первом месте стоят здесь — как и повсюду — различные карточные игры. Впереди всех — у т а - к а р т а: приятное времяпрепровождение, которое предъявляет к игрокам довольно большие требования в смысле техники игры и хорошей памяти; оно усердно культивируется в семье в течение новогоднего месяца. У т а обозначает специфическую форму японской поэзии. Каждое стихотворение состоит здесь из одной единственной строфы. При этом вступление имеет три стиха, состоящие обычно из пяти, семи и снова пяти слогов, а заключение—два стиха по семи слогов; всего, следовательно, тридцать один слог. Содержание их весьма разнообразно; основное настроение—меланхолично. Песни говорят почти всегда о различных горестях разлуки, о тоске и, конечно, о любви, верности и неверности, либо рисуют осенние картины на редкость интимного характера, а также маленькие жанровые сценки.

Прежде в основу ута-карта клались всевозможные стихотворения. Сейчас ограничиваются популярнейшим из всех японских сборников стихов, так наз. Хякунин Иссю, что значит в точном переводе: «От ста поэтов по одной песне». Сборник этот приписывается любимцу императора Го-Сикарава, по имени Тэикакё (жил около 1200 г.), который после своей отставки от придворной службы, удалился в возрасте семидесяти лет в свое имение в Ямасиро и здесь, вместе с несколькими другими лицами, составил по поручению императора антологию под заглавием Син Кокинсю. Затем он снова выбрал из этого сборника сто стихотворений, каждое от иного поэта, и велел записать их на картонных стенах своей новой дачи. Впоследствии его сын Таме-ие издал их в хронологической последовательности.

Хотя этот сборник считается сейчас, как сказано, классической книгой японских стихов, однако, даже по отзыву японских критиков, он является весьма неравноценным и наряду с прекраснейшими цветками восточной лирики содержит множество посредственных, и даже несколько совсем ничтожных произведений. В нем представлены все значительные поэты Японии от времени императора Тенри (вторая половина VII в. после Р. Х.) до первой половины XIII в. Среди них имеется несколько императоров, много высокопоставленных лиц, а также ряд женщин.

Приведу, в качестве образцов, двенадцатое и тридцатое стихотворения сборника—в оригинале и в переводе.

Ама цу казэ	О, ветер небесный!
Кумо но каё идзи	Тропу, тот проход среди туч,
Фуки тодзиё	Дуновеньем замкни.
Отомэ но сугата	Хочу облик небес
Сибаси тодомэму	Задержать хоть на миг на земле.

Автор, которому было разрешено смотреть на ежегодно повторяемый перед микадо танец красивейших девушек

страны, очевидно, не слишком сурово взирал на них. Поэтому он просит у ветров сохранить ему еще в течение некоторого времени возможность лицезрения молодых девушек.

Ариакэ но	Со дня разлуки,
Цурэнаку миэси	Когда один—как месяц
Вакарэ ёри	На заре—остался,—
Акацуки бакари	Нет ничего грустнее мне,
Уки моно ва наси.	Чем утренний рассвет.

Это стихотворение (т. е. тридцатое) японцы считают одним из прекраснейших поэтических творений своей литературы. Это, действительно, художественное произведение, — правда, очень маленькое и бегло набросанное в японском вкусе, но подлинно художественное. Это законченный по форме лирический афоризм с нежнейшей убедительностью. Несколькими слогами очерчивается и облекается в прозрачный символ исконная трагедия сердечной жизни. У нас, приблизительно в то же время, так пел Вальтер фон дер-Фогельвейде, а позже—Гёте.

В ута-карта обычно играют различными способами. Самый распространенный из них—так наз. к у м и, в котором всякий раз участвует несколько групп (куми), обычно—четыре. Каждая из этих групп, сидящих у четырех сторон стола, кладет перед собой по 25 карт, на которых отпечатаны концы песен. Чтец, не принимающий участия в игре, произносит начало какой либо песни, остальные должны подыскать конец ее. Если соответствующая группа не достаточно быстро находит лежащий перед ней листок с концом песни, то любой игрок из другой группы, которому это удалось скорее, может забрать листок и в наказание подсунуть вместо него два других. Так как японцы так же хорошо читают свои буквы, как, если бы они, по нашему представлению, стояли вверх ногами, то

все участники игры имеют одинаковые шансы для расшифровки соответствующего конца песни. Проигрывает партия, которая остается с лишними картами. У ее участников рисуют на лбу белое или черное кольцо. На деньги японцы никогда не играют. Вся игра служит исключительно целям развлечения и обострения памяти. Всякий мало мальски образованный японец должен знать наизусть эти сто стихотворений.

Ход игры становится еще занимательнее, но в то же время и труднее, благодаря тому, что отдельные карты играют роль козырей. Наибольшую ценность имеет двенадцатая по порядку ута в сборнике, а именно: она стоит двадцать карт. Далее особо ценятся три так называемые «жемчужные песни» (двенадцатая, двадцать вторая и девяносто седьмая) а затем все карты со значками хито (человек), хана (цветок), цуси (месяц), юки (снег) и кои (любовь), а именно: они стóят от трех до пяти карт. Это значит, что каждый обладатель такого козыря, имеет право, при произнесении данного начала песни, передать своему соседу слева соответствующие штрафные карты. Кроме того, каждый игрок откладывает в начале партии какую либо карту, содержание которой он должен запомнить. Как только соответствующая песня будет прочитана, он может передать дальше десять карт.

Вся эта игра в целом имеет мало общего с употребительными у нас карточными играми; она была известна и излюблена в Японии задолго до того, как португальцы занесли карты в Японию, что случилось в конце шестнадцатого века. Но только в то время текст песен надписывалея на раковинах хамагури. К европейским же карточным играм японцы не проявили надлежащего интереса, так что со временем все они исчезли.

Японцы, как и европейцы, знают ряд занимательных игр в фанты, которыми они развлекаются не только в семейном кругу, но также и в чайном домике.

Одним из оригинальнейших развлечений такого рода является так называемая «игра в лису». Для этого ставят на низкий столик чашу, наполненную сакэ, а справа и слева от нее становятся на колени две девушки, которые держат концы туго натянутого поясного шнурка, в середине которого, непосредственно перед чашей с сакэ, находится петля. Кто либо третий, обычно мужчина, которому предварительно соорудили «лисьи уши» (т. е. обвязали голову белым платком с торчащими углами), должен попытаться схватить чашу, и к тому же—в определенный момент, точно намечаемый остальными играющими, которые хлопают в ладоши в определенном ритме. Если ему это не удается, девушки затягивают петлю. Тогда он не получает сакэ и сверх того его высмеивают.

Не столь невинной кажется с первого взгляда другая общественная игра, которая, впрочем, обычно не выходит за пределы чайных домиков. Она состоит в том, что играют в кости, при чем проигравший должен каждый раз снимать с себя какую либо часть одежды, так что, при продолжительном невезеньи, он принужден иногда сидеть в довольно основательном неглиже. Здесь должно производить эффект комическое впечатление, которое всегда вызывается видом более или менее неодетого человека. Проигравшиеся игроки сидят в кругу полуодетых и тем самым подают повод к безобидным насмешкам.

Рассказы путешественников известного сорта о каком то непристойном танце, который, якобы, заключается в том, что гейши, сделавшие неправильно какое либо па или движение, должны сбрасывать с себя одну одежду за другой, относятся к числу тех обильных сказок о восточных нравах и обычаях, которые были пущены в ход уже несколько десятков лет тому назад и все еще продолжают повторяться. Популярная песенка, которую Сидней Джонс, не будучи знаком с ее мало приемлемым для общества содержанием, весьма некстати использовал в оперетте «Гейша» —

Чон кино
Чон кино
Чон—чон... кино... кино
Иокогама, кобэ
Нагасаки сориэ, йе—

является уличной песнью матросов, которая, вероятно, иногда и исполняется, в соответствующем настроении, с приапическими жестами. Но хореграфического Чонкино не существует. Повидимому, его спутали с описанной выше игрой в кости, вполне безобидной по своей тенденции.

На ряду с многочисленными танцами, предназначенными для развлечения, в Японии существуют также целевые, рабочие танцы, оформляющие механическое выполнение обязанностей в игру. Принудительная сила ритма спаивает отдельных лиц в совместной работе, приковывая их к выполнению определенного задания. Оно упорядочивает процесс выполнения заданной работы посредством равномерного чередования фраз, которые, будучи сами по себе незначительны, не отвлекают от работы, но поются зато строго ритмически, отстукиваются, отмериваются шагами или подчеркиваются еще каким либо образом.

На японской национальной выставке в Токио жители Какато (в Южной Японии) исполняли танец толчения риса. Шесть молодых парней должны были спечь маленькие, сладкие рисовые пироги. Для этого они надели синие халаты с большими белыми вышивками и обвязали головы багрово-красными платками. С левой стороны от места работы сидел на эстраде так называемый оркестр хагаши, который употребляется в театрах для производства всякого рода шумов за сценой; он состоит из флейты, большого и маленького барабана и двух сямисэнов. С правой стороны стояло нечто в роде поставца, а по середине— ступка для толчения риса: большое каменное корыто из

серовато-белого, гладко отполированного гранита. Шествие размеренным маршем вокруг этой ступки открывало танец. Мужчина в белой бумажной маске нес впереди других четырехугольный поднос с рисовыми зернами и раскачивал его взад и вперед в такт музыке. За ним следовали толкачи с поднятыми молотками и, наконец, последним шел пекарь с мучным ящиком. Все они шли ровным шагом с преувеличенной торжественностью и в плавном ритме оркестрового аккомпанимента. Затем рис высыпали в ступку, а поднос и мучной ящик унесли прочь. Трое толкачей стали подбивать свои молотки о край корыта, соблюдая такт на три четверти, затем они сдвинули рис в ком и стали бегать вокруг чана, сдавливая рисовые зерна и обращая их в кашу беспрерывными, размеренными, точно чередующимися ударами. Вроде того, как у нас работают бочары. При этом, они правда, проделывали всевозможные фокусы—например, в промежутке между двумя ударами они круто поворачивали корпусы, подбрасывали в воздух молотки и обменивались ими с молниеносной быстротой. Все это продолжалось до тех пор, пока рисовая масса не была настолько размягчена, что ее можно было месить. Тогда трое мужчин отступили с комическими движениями назад и скрылись, выслав к корыту двух других товарищей. В то время, как один из них принялся месить, другой продолжал ударять молотом по массе. В виду того, что то и другое проделывалось с точнейшим ритмом, молоток ни разу не ударил по руке месившего. Когда тесто было готово, его отнесли назад, спекли из него пироги и предложили зрителям попробовать их.

То, что проделали здесь эти люди, было безыскусственно и примитивно, но в то же время занимательно, весело и необычайно целесообразно. Очарование заключалось в том, что здесь не собирались изображать ничего особенного. Обычный процесс работы был лишен монотонности; весь он был несколько разверстан во времени

и в пространстве, и из чисто практической и условной процедуры был возведен в сферу игры—правда, в низшую из всех существующих. Больше ничего. Единственная цель ее—пирог, и к тому же—хорошо испеченный.

В сущности японцы не слишком одарены в художественном отношении; они не являются художниками большого стиля. Правда, уровень их вкуса необычайно высок, и при том не только у отдельных лиц, но и вообще у народа; он выше, чем у нас в Европе и в течение ряда столетий он не подвергался колебаниям. Они обладают необыкновенным чувством стиля, ясно выраженной склонностью ко всему формально правильному и внутренне соразмерному, естественной потребностью в эстетической окраске жизненного уклада. Однако, крупных художественных произведений им не удалось создать ни в одной области. Им никогда не были свойственны глубокие потрясения, переживаемые как результат сильных художественных эмоций, переворачивающих до основания все существо человека. Они живут в чрезвычайно подходящих для них, хорошеньких и аппетитных домиках всевозможных размеров, но построенных всегда одинаково. Свою архитектуру они заимствовали у китайцев и индусов, и она тоже не отличается большим разнообразием. Их музыкальное искусство культивируется в чайных домиках и храмах,— следовательно, служит целям развлечения и условного назидания. Дальше последнего японская религиозность не идет. Скульптура и архитектура тоже ограничиваются главным образом изысканнейшим украшением дома, книги и, прежде всего, театра, главнейшей целью которого, как известно, является доставить искусству актеров необходимые предпосылки для сценических эффектов, т. е. хорошие роли. Сама же драма является подчиненным искусством.

Центр тяжести художественной деятельности Японии покоится исключительно в области художественной про-

мышленности. Здесь японцы создали и все еще создают образцовые и непревзойденные произведения. Величайшая аккуратность работы, необычайно приятная и правильная проработка формы в соединении с величайшим художественным тактом, обеспечивают произведениям японского прикладного искусства первое место среди аналогичных произведений всех народов, несмотря на то, что за последние годы Япония выбрасывала на европейский рынок не мало хламу.

Сильнее, чем абсолютное художественное чувство, развито у японцев чувство природы. Собственно говоря, только на вольном воздухе они живут полной жизнью. Для японцев родная страна—все. Охранять ее красоты и делать ее все более прекрасной — такова их жизненная цель и награда за их труды. С тончайшей восприимчивостью к общему впечатлению, они приспособляют свои жилые помещения и храмы к природным особенностям местности, располагая дома на выступах скал или на вершинах высоких гор, а храмы внизу, в древних лесах.

Всякий посетивший Японию был в Никко и осматривал храм Изясу, расположенный на склоне горы, позади хвойного леса с пятисотлетними деревьями,—храм с широкими лестницами и терасами, со всякого рода дворами и святилищами. Его незначительные и вряд ли особенно оригинальные в архитектурном отношении черно-золотые башни с ярко-красными стрелками, столбами и перилами изумительно хороши на фоне темно-зеленого ландшафта; красивее всего они под бело-голубым небом, залитые лучами первого весеннего солнца. По выполнении своих благочестивых обязанностей, паломники устремляются на гору, чтобы осмотреть великолепнейшие окрестности храмового города. Они идут к озеру Тюдзэндзи с его тремя знаменитыми чайными домиками, расположенными на подъеме, и оттуда открывается вид вниз на долину, где клочья тумана призрачно расстилаются под темными соснами, время от времени открывая взору совсем небывалые

виды деревень, лесов и полей. Нечего и говорить о Ямада Миэдзима и других омываемых морем частях страны, а также о приветливых поселках у подножия Фудзияма.

И это тоже показательно. Для японцев национальной святыней является гора, а не какой нибудь архитектурный памятник или другое сооружение рук человеческих. Обыкновенная гора, не очень высокая и не представляющая собой ничего особенного, — по крайней мере, на первый взгляд. Но чем больше смотришь на нее, тем более она вырастает, превращаясь в символ страны, увенчивать красоту которой она призвана. Эта гора в своем роде типична. Она объемлет собою все остальные горы мира, которые даже отдаленнейшим образом не походят на нее. Она имеет свою особую сущность; в ней есть что то от обаяния женщин, которые здесь живут и любят. Дома у себя мы посмеиваемся, что эта гора украшает каждый портсигар, закладку для книг или спичечную коробку, которые присылаются к нам из Японии. Но в самой стране узнаешь, почему это происходит и будет происходить впредь. Здесь даже иностранец скоро поддается ее чарам. Где бы он ни находился, всюду его взору предстает где либо в отдалении снежно-белая вершина этого необычайного явления. Часто она кажется миражем, но затем снова становится грозным символом стихийных сил. Сегодня она так близка, что можно, кажется, схватить ее; завтра она — бесплотный силуэт. Фудзияма была бы той вершиной, с которой можно было бы показать людям все чудеса мира, столь часто обещанные им, если бы их вообще можно было где нибудь или когда нибудь увидеть.

Нет ничего удивительного, что праздновать по настоящему японец может только на лоне природы. Его большие народные празднества — не что иное, как празднества цветов. Сама природа назначает дни, когда человек должен быть особенно радостным. Это — то время, когда она меняет свой наряд, являя вечно новые прелести в вечно

одинаковой последовательности. Уже в конце февраля или в начале марта, когда цветет слива, японцы празднуют начало весны. Впервые после печальной, бедственной зимы люди снова выходят на воздух, чтобы приветствовать молодую весну в первый теплый солнечный день. Затем следует цветение вишни в апреле, которое возбуждает в Японии зависть всего мира; тогда украшаются не только сады, но и человеческие жилища; тогда повсюду звучит музыка, и веселые путники гуляют под сверкающими деревьями, а дети, пестрые, как попугаи, резвятся на площадках городского парка; тогда на весеннем солнце блестят первые летние платья, ветер колышет белоснежные ветви, и девушки гуляют по цветам во всей красе своих юных прелестей. Но это празднество длится только несколько дней, а при благоприятной погоде — несколько недель. Затем будни снова вступают в свои права на несколько месяцев, пока во второй половине июня не зацветет вистария — кустообразное, вьющееся растение, с длинными зонтиками голубых мотыльковых цветков; оно сплетает садовые беседки, в которых укрываются молодые люди, чтобы петь старые народные песни и в шутках проводить те чудесные летние ночи, которые составляют все очарование этой страны. Вистария — цветок молодежи. Ее праздник—праздник любви. Неделями блестит она при белом сиянии месяца, укрывая замечтавшиеся пары от нескромных взоров. Затем она быстро увядает и на смену ей, в июле и в августе, приходит ирис. Необозримой чередой расстилаются теперь поля, усеянные цветами. Там и сям, по прудам, медленно скользят лодки, подплывают к обвитым зеленью чайным домикам, расположенным на маленьких островах, и привозят одинаково настроенных, жаждущих игры и веселья людей. Наконец приходит осень, опадают листья, и жестокие ливни покрывают страну. Лишь изредка хорошие дни прерывают умирание природы. Ими пользуются для того, чтобы отпраздновать прощание с природой, собираясь в садах и цветочных домиках на

праздник любимого цветка народа — хризантемы, которая наряду с солнцем украшает герб микадо.

Я был в Японии в пору цветения вишни. Уже давно мы поджидали наступления чудесной поры, но дождь все продолжал итти, и непогода не прекращалась. Наконец настало несколько теплых весенних дней, и я еще не успел толком подумать об этом, как мои японские друзья отозвали меня с гор Никко обратно в столицу. Когда я прибыл в Токио, почки только что распустились. Сначала мы совершали утренние и послеобеденные прогулки в ближайшие окрестности, а на третий день собрались кататься на лодках; по старому обычаю эта прогулка должна увенчать собою праздник вишневого цвета. Ведь никогда неизвестно, как долго апрельский дождь дозволит подобные удовольствия. Иногда все великолепие бесследно исчезает в течение одной дождливой ночи.

Наше судно стоит в полной готовности перед старым чайным домиком у самого канала. На плоском остове лодки сооружена маленькая японская комната, позади которой оставлено место для маленького очага и приподнятой кормы. Ровно в десять часов утра три девушки стоят на лестнице чайного домика, ведущей к каналу; это служанка, которая нам будет готовить пищу, и две гейши, Таро и Кисано. Нас же, мужчин, трое: два художника— японец и немец, и я. Мы проворно забираемся в нашу лодочную комнату и располагаемся в ней поудобнее. Долго и тщетно трудятся два лодочника, стараясь оттолкнуть от берега тяжелое судно. Они одеты в пестрые халаты анилиновой окраски и держат в руках длинные бамбуковые шесты. Наконец, мы отплываем. Один из лодочников стоит, по старому обычаю, на палубе и управляет ходом судна в то время, как другой сидит на корме и гребет большим гибким веслом. Задняя стена расположенных у канала домов сливается с оградой набережной. По сторонам ее стоят в три, четыре и пять рядов большие тран-

спортные судна; они доверху нагружены лесом, камнями и мешками. Через открытые раздвижные стены комнаты к нам проникает весенний воздух. Это первый хороший день в году. Более легкие лодки обгоняют нас, и мы обмениваемся с ними шутками. Девушки еще раз тщательно прихорашиваются. Но все маленькие гребешки и тоненькие кисточки, коробочки с пудрой и румянами, пахучие бумажки и тонкие духи вскоре снова исчезают в сумочках из лиловой парчи.

Мы проскальзываем под многими старыми мостами. Мы плывем к Сумида-гава—большой реке, на берегах которой расположена новая столица японского государства. Сейчас она почти достигает моря. Долго еще мы плывем по различным каналам, пересекая вдоль и поперек старейшие кварталы города Эдо: так называлось это место раньше, до того, как запоздалое решение микадо превратило это столь удобно расположенное место в метрополию страны Токио, вместо прежней столицы Киото. Картины меняются беспрестанно. Живописный, выкрашенный в черный цвет, ресторан на перегибе канала напоминает старые гравюры с цветущими деревьями, расположенными на лежащей у самой воды крытой терасе, с изящно вскинутым обветренным деревянным мостом на заднем плане и свинцово-серой низкой гонтовой крышей. Наши девушки напевают коротенькие песни в одну строфу и время от времени выбивают свои серебряные трубки. Проезжающие мимо лодочники складывают на мгновение свои весла и отпускают по нашему адресу ряд замечаний.

Наконец, мы поворачиваем к реке. Широкой и гладкой, как зеркало, кажется она на солнце. Чайки кокетливо щеголяют взад и вперед по прибрежному илу, клюют корм, затем взлетают высоко над рекой, описывая большие круги. Моторные суда быстро скользят мимо нас. Это маленькие буксирные пароходы с большими прицепными судами, кричаще-пестрые краски которых напоминают Ноев ковчег. Лодки с большими желтыми парусами

стоят некоторое время неподвижно, а затем, когда ветер усиливается, исчезают. Девушки становятся все веселее. Они попеременно рассказывают краткие повести с легкомысленными намеками, веселые шутки, которые они сообщают с серьезными лицами. Затем они поют популярные народные песни или танцуют в сидячем положении одними руками и ногами.

Тем временем служанка с помощью лодочника приготовила пищу. Сначала подали чай с японскими пирожными, затем холодные раковые клещи с замороженной зеленью, тонко нарезанную говядину с большими луковицами и нарубленную полосами молодую капусту; все вместе было поджарено на сковородке и приправлено знаменитым японским соусом из бобов. Вслед за тем подали рис с холодными пикантными приправами, а в заключение — снова чай с пирожными. В промежутках между блюдами усердно угощали папиросами. Все вместе было безупречно приготовлено и восхитительно сервировано.

В Мацутияма мы выходим. Здесь начинается знаменитая вишневая аллея, которая тянется вдоль речной плотины на шесть километров. Бесчисленные чайные домики и лавочки кишат народом. В садах у реки расположились на пурпурно-красных одеялах целые семейства. Тысячи людей гуляют под сверкающими деревьями, словно под цветочной крышей. Японцы не подрезывают вишневых деревьев, а дают им вырасти в два и в три раза выше, чем у нас. Разумеется, тем самым они принуждены отказаться от плодов. Они бывают достаточно вознаграждены десятидневной красотой весеннего цветения. Сегодня, к сожалению, запрещено заниматься музыкой. Предписано соблюдать траур по случаю смерти вдовствующей императрицы. Но это нисколько не мешает народу наслаждаться природой. Нет недостатка и в опьяневших от сакэ людей, которых рикши отвозят домой.

После продолжительной прогулки мы пьем лимонад в одном из чайных домиков. Тотчас же вокруг нас соби-

раются уличные певцы: четверо просящих милостыню детей из касты местных париев, так наз. этас, которые сейчас, правда, уравнены в правах с японцами, но все же до сих пор не могут отвоевать себе сколько нибудь сносного социального положения. Двенадцатилетняя девушка с грубо сколоченной гитарой, маленький мальчик с трещеткой, другой с чем то в роде бубен без бубенцов, в которые он бьет палкой, и маленькая девочка в роли танцовщицы. Японцы относятся к этим людям с таким безразличием, что не запрещают им играть и петь даже во время общественного траура. На них никто не обращает внимания. Потому то дети поют и играют без увлечения и произносят все свои стихи совершенно автоматично. Девочка танцует небрежно, грубо и неуклюже. Перед тем, как отправиться дальше, они вынимают из рукавов своих кимоно красные листки и бросают их в толпу. Они являются одновременно разносчиками реклам. Так даже в праздник цветения вишен проникает кусочек американизма. Жаль! Ведь до сих пор все было так глубоко согласовано с духом празднества.

Мы возвращаемся кружным путем через множество маленьких каналов. Когда мы наконец пересекаем реку, сумерки уже спустились на воду. Месяц, подобный розово-красному диску, уже давно стоит на желтовато-сером вечернем небе. Мы искусно лавируем среди многих сотен лодок и пароходов, плывущих вверх и вниз по реке. Лишь изредка клич лодочника прорезывает вечернюю тишину. Теперь наступает темнота. Большой круглый фонарь желтого цвета с черными лакированными обручами свешивается с потолка каюты, озаряя помещение безжизненным светом. Перед открытой раздвижной стеной виднеются черные, как ночь, силуэты на фоне серо-голубого дыма вечернего речного ландшафта: это сидит японец со своей девушкой и ведет с ней тихую, но проникновенную беседу. В противоположном углу прислонился к стене мой приятель немец; он протянул ноги к закрытой поперечной стене и

фиксирует свои впечатления в беглом наброске. Рядом с ним сидит другая девушка. Она сидит неподвижно, не обращая на него внимания. Лампа едва освещает ее. Она находится как бы в тени, отбрасываемой другой девушкой. Ее круглое бледное лицо светится, подобно матовому стеклу, освещенному изнутри. Уже в течение целого часа она поет народные песни, одну за другой. Мой друг тихо нашептывает ей о своих желаниях. Он живет уже много лет среди японцев и японских девушек, и знает местные песни, — правда, не все пятьсот, которые выучила и запомнила Кисано. Мы не мешаем друг другу. Кто поет, кто рисует, кто беседует; каждый, таким образом, дает по своему отзвучать прекрасному переживанию.

Японцы чувствуют себя наиболее счастливыми на лоне природы. Здесь они ищут убежища в тяжелые дни. Школа обучает их не религии, а этике. Государство заинтересовано лишь в том, чтобы каждый японец стал порядочным и патриотически настроенным человеком. Все остальное государству безразлично; это частное дело, дело личного вкуса, в которое не следует вмешиваться—по крайней мере, официальным путем. Ибо такой путь причиняет лишние хлопоты и влечет за собой политическую рознь, восстания и гражданские войны. Конечно, у них в Японии тоже имеются красивые храмы, синтоистские и буддийские; конечно, они иногда заходят туда — преимущественно, женщины и дети, а также и мужчины, когда они становятся постарше и обретают досуг, — заходят помолиться, но еще больше—посмотреть на красивые празднества, шествия и процессии с торжественной музыкой и красноречивыми проповедями жрецов; этим жрецам они платят дань, опуская ее в огромные деревянные денежные ящики, которые составляют главный реквизит каждого храма. Дети попутно научаются этому от матерей, вместе со способом излечиваться от болезней: нужно потереть о священную статую как раз то место тела, которое

болит. За это, разумеется, платят. Удовлетворить Будду чрезвычайно легко: достаточно, чтобы в ящике звенели деньги. Система Тетцеля оказалась универсальной. Ведь бог тоже не может работать даром. На одной молитве далеко не уедешь. Верующий должен уделять кое что из своего имущества: свечу, несколько цветов или еще что либо красивое и приятное, но прежде всего — деньги. Он делает это охотно, но затем сам поясняет, что Будда удовлетворен. Он знает, что Будда не требует лишнего. К нему не следует подходить слишком близко. Это должны делать призванные—жрецы. В самом богослужении миряне не принимают участия; они только смотрят.

Все архитектурные и сакральные детали, все эти столбы, колонны, навесы, алтари, возвышения и места для молитвы, расточительно разукрашены золотой и серебряной парчей. Непосредственно перед колоннадой, на возвышении, сидит одетый в сверкающее фиолетовое облачение жрец с аскетическим лицом фанатика, и рассказывает многим сотням неподвижно сидящих людей легенду об основании храма. Он говорит удивительно спокойно, гладко, с мастерством профессионального сказателя. Его повествование не увлекательно, но слушать его приятно. Японцы всегда охотно слушают рассказы, гораздо охотнее, чем проповеди. Примерно через полчаса жрец кончает свою речь. За ним торжественно приходит посланец — молодой человек в зеленом, вышитом золотом одеянии. Издалека слышится глухой ритмический гул. Приближается шествие жрецов. Чтобы лучше видеть его, мы спешим к задней стороне храма. Шествие должно войти в храм сзади, и затем распространиться по всему помещению. С правой и с левой стороны от расположенного посреди храма возвышенного сиденья стоит множество аналоев прямыми, как нити, рядами. Приблизительно от ста тридцати до ста пятидесяти жрецов выходят по одиночке из лежащих позади жилых зданий и идут через узкий мост. В окружении

весеннего воздуха удивительное впечатление производят их форменные одежды, одинаково скроенные, но различные по окраске шелковых нижних одеяний и шитых золотом и серебром парчевых мантий,—вместе с коробкообразными шапками, высоко торчащими над затылком. При этом краски подобраны специально для солнечного света (что так часто упускается из виду у нас, при устройстве дневных празднеств), и для одежд использован только лучший и первосортный материал. А кроме того, японские жрецы умеют носить костюм, как и наши католические священники, которые умеют придать себе великолепный вид. Вообще, мне беспрестанно приходилось здесь вспоминать итальянские церковные праздники. Здесь встречаешь такие же лица, как у нас: исхудалые, с глубоко сидящими глазами, скрытыми за узкими стеклами очков, непостижимые и неприступные; но встречаются и другие лица: раздутые, кругловатые, с ничего не говорящим веселым выражением плоских черт лица. Встречаются также тонкие, умные лица ученых, ограниченные типы святош, достопочтенные братья - монахи с грузным телом, резко очерченным профилем, с налетом иезуитской светскости. Среди них идут старые, молодые и совсем юные: высшие сановники, жрецы, монахи и послушники. В середине процессии выступает верховный жрец — худой старик, голый череп и неприятно колющий взгляд которого напоминает птицу: точь в точь великий инквизитор из шиллеровского «Дон-Карлоса». Ему 89 лет; говорят, что он не позволяет услуживать себе и выполняет свои обязанности с неослабной энергией.

Когда мы снова входим в храм, шествие уже расположилось по своим местам. Верховный жрец поместился на возвышенном балконе перед золотым столом. Широкие красные складки его тяжелой парчевой мантии ниспадают на ступени. Около него стоят на коленях двое слуг в пурпурных одеяниях. Несколько дальше — два главных жреца в лазурно-голубом облачении, вышитом серебром.

Все остальные стоят справа и слева длинными, прямыми рядами за узкими аналоями из красного лака.

Музыка молчит. Сдержанное спокойствие царит под сводами. Присутствующие прихожане тоже недвижимы. Видишь людей, но не ощущаешь их присутствия. Отдельные личности исчезают, стушевываются. Все взгляды устремлены теперь на середину, на старика, который склонил голову до самой земли и молится — высоким, твердым, несколько заглушенным голосом. Время от времени раздается звук гонга. Один из жрецов, стоящих впереди в первом ряду, глухим голосом вторит молитве в определенных местах, и тем самым расчленяет текст. Кончив молитву, старик покидает свое согбенное положение и начинает читать по книге. Только теперь жрецы подхватывают его молитву. Подхватывают постепенно: сначала—более молодые, затем более пожилые. И вскоре своды оглашаются монотонным бормотаньем ста голосов, которые постоянно прерываются звонкими ударами деревянной трещетки. Орудует ею молодой послушник, стоящий с правой стороны, впереди у колонны. Наконец верховный жрец закрывает книгу, и молитва прекращается. Тотчас же вступает оркестр, размещенный в соседней капелле с правой стороны. Приятно звучащие мелодичные звуки флейты придают всей музыке торжественный и все же не навязчивый характер. Гонги и литавры должны только оттенять определенный ритм марша и потому ими пользуются умеренно.

Следующая процессия начинается чрезвычайно искусными выходами. Отдельные ряды выступают с разных сторон и идут по различным направлениям, а затем свободно соединяются в бесконечную цепь, которая в течение некоторого времени кружит вокруг алтаря верховного жреца, причем беспрерывно произносятся религиозные славословия. Один из жрецов, выделенный самой процессией, берет теперь на себя обязанность известным образом упорядочить шествие ударами деревянной трещетки.

Читается еще одна молитва,—и торжественный уход всего клира заключает несколько затянувшееся, но эффектное, инсценированное с техническим мастерством, празднество. При всем его общем сходстве с церемониалом католической церкви, как в декоративно-зрелищном отношении, так и в несколько небрежной важности при развертывании отдельных фаз,—католические обряды все же отличаются большей фантазией. В Риме или в Венеции умеют достигать большего художественного эффекта при меньшем количестве участников.

Подобно англичанину, японец больше всего на свете любит родной угол. Он беспрестанно печется о своем доме и саде. Он весьма педантично содержит их в чистоте, и постоянно вносит в них маленькие изменения: развешивает по стенам подходящие ко времени года какемоно, по одному или, в крайнем случае, по два в каждой комнате; расставляет свежие цветы в высоких фарфоровых вазах; переменяет бамбуковые корзиночки с крохотными карликовыми соснами, лакированные ящички и другие декоративные предметы; пытается разводить новые и интересные разновидности своих излюбленных деревьев и т. п.

Когда я посетил однажды знатного и зажиточного японца в его усадьбе, в окрестностях Токио, он высказал мнение, что существует большая разница между европейским и японским жилищем. Европеец имеет большой, красивый, богато отделанный жилой дом, а если возможно, также и сад, заботливый уход за которым он, разумеется, доверяет какому нибудь садовнику-профессионалу. Японец, напротив, подыскивает себе прежде всего сад, а затем уже, в числе других красивых и полезных вещей, заводит в нем жилой дом. Для японца главным является природа и его глубоко личное отношение к ней; он любит свежий воздух, деревья с птичьими гнездами, цветы и рыб в пруде. Дом, по мнению моего хозяина, представляет для японца только одну часть всего его оби-

хода, — правда, особенно важную. И в этом я вскоре смог убедиться на деле.

Был солнечный, но еще прохладный весенний день, когда мы — японский художник, друг дома и наставник хозяйских дочерей, и я — поехали на рикше в имение. Хозяин дома — маленький, худощавый, уже не очень молодой человек, — встретил нас согласно японскому церемониалу с деликатной сдержанностью. Японец любит, чтобы его гости сами шли к нему навстречу. В противоположность нашему обыкновению, он ничего не делает для того, чтобы помочь гостю освоиться в первые же минуты встречи. Я нашел в приемной альбом с видом европейских городов (в том числе—гамбургского порта и Альстера), восходящий, повидимому, ко времени кругосветного путешествия, совершенного хозяином, и благодаря этому разговор скоро наладился. К счастью, наш хозяин говорит по английски. В качестве инженера он прожил десять лет в Америке и затем возвратился на родину, чтобы использовать здесь итоги своего ученья. Так поступают сейчас многие из его соотечественников.

Сначала мы пьем цейлонский чай и несколько раз затягиваемся хорошей сигареткой. Затем хозяин дома подымается с места, чтобы показать нам остальные комнаты. Это—целая галерея довольно больших покоев, расположенных на уровне земли, которые все выходят на узкую веранду и открывают красивый вид в сад. При всей простоте здесь царит величайшее изящество. Стены построены из деревьев тончайших пород; они имеют светло-коричневые тона и поверхность их бережно окаймляется черными лакированными рамами. Хорошенький выжженный темный столик с письменным ящиком из шестисотлетнего золотого лака, бамбуковая корзина очень тонкого плетения с причудливой карликовой сосной, и неизменная картина на стене — таково единственное украшение комнат. При всей сдержанности здесь царит благородство. Это относится также к малень-

кой комнате в конце длинного коридора, которая как бы выстроена в саду. Она служит для чайной церемонии вместе с примыкающей к ней вспомогательной комнатой, в которой стоят аккуратно расположенные на двух светлых полочках приборы для приготовления этого национального напитка. Осторожно и спокойно хозяин показывает нам отдельные вещи, при чем разъясняет их происхождение и художественное своеобразие, а также их значение для хода церемонии. Все вещи старинные: многим из них по несколько сот лет. Большой бронзовый котел для приготовления чая, стоящий над очагом, восходит, говорят, к двенадцатому веку.

Затем мы отправляемся в парк, который едва ли больше сада немецкой пригородной виллы. И все же мы могли там гулять в течение получаса, не проходя дважды по одной и той же дорожке: так искусно здесь все устроено. К тому же почва очень холмиста и разнообразна. Довольно большой и весьма неправильно отмежеванный пруд расположен на дне долины, и тем самым обусловливает разнообразные сооружения, как то: всевозможные мосты и перила, скаты, искусственные лестницы и площадки. Множество узких, проложенных по серебристому гравию водяных стоков впадают в кристально чистый ручей, который извилисто струится через сад по красивому каменному руслу и в конце концов ниспадает каскадами в пруд.

На самом верху, в углу сада, стоит дача в стиле японского крестьянского домика; ее главным помещением является примитивная, но очень уютная чайная комната. Здесь хозяин дома приготовляет чай и самолично подает его каждому гостю в отдельности, если то позволяет погода. Чайная комната в жилом доме предназначена только для особенно торжественных церемоний. В такой день гости сначала собираются в маленьком павильоне, который расположен, приблизительно, двадцатью метрами ниже. Здесь они ожидают (их никогда не бывает меньше пяти и боль-

ше шести человек), пока хозяин дома не ударит в гонг. Только тогда они медленно поднимаются наверх по просторным лестницам, сложенным из больших плоских камней, и идут по усыпанному голубоватыми голышами подъему на площадку, которая расположена перед самым входом в чайную комнату. Здесь их встречает с глубокими поклонами хозяин, приглашающий их зайти в комнату. Тогда гости входят в комнату, держась на определенном расстоянии друг от друга в порядке, обусловленном их возрастом и положением, вернее — вползают через входную дверь, высота которой не превышает одного метра, и торжественно рассаживаются в кружок. Затем хозяин дома подает им чай, который все расхваливают также, как и прекрасный старинный сосуд, из которого все пьют вместе. Гости развлекаются тихими, умными разговорами, и курят превосходный манильский табак из трубки, которая всегда набивается лишь на одну длинную затяжку.

Вслед за тем мы осматриваем конюшни и помещения для слуг, и наконец присаживаемся на несколько минут в рабочем кабинете хозяина. Нам снова подают чай с твердым печением; на этот раз чай подается по японски, следовательно, зеленым. Только теперь на меня смотрят, как на полноправного гостя, т. е. после того, как я проявил некоторую чуткость и понимание своеобразия японской жизни. Вскоре завязывается оживленная беседа. Мы говорим о театре и о музыке. Наш хозяин обрадован тем, что я интересуюсь японской резьбой по дереву и что я с удовольствием посещал представления старинных Н о, впечатления от которых я должен ему описать. Он ходит почти каждое воскресенье на представления Н о, и никогда не бывает в театре. Театральные представления его не интересуют. То, что там представляется, кажется ему слишком обыденным и плоским, слишком мало японским. О танце же гейш он даже и слышать не хочет: то, что проделывают девушки, не имеет, по его мнению, ничего

общего с абсолютным искусством. А другого он не признает.

Через четверть часа мы прощаемся. Хозяин подзывает слуг, ударяя в ладоши, и провожает нас. На веранде мы встречаем двух его дочерей: молодых узкогрудых девушек с поразительной, даже для Японии, холеной внешностью. Они отвешивают несколько низких поклонов, а затем уходят в дом, медленно и незаметно.

Сад, представления Но и церемониал приготовления чая наряду со спокойной игривой беседой на художественные, научные или философские темы—таковы вещи, которыми, по мнению знатного японца, только и стоит заниматься, помимо своей профессии. Конечно, японцы не так просто перенимают чужеземные манеры и обычаи. Напротив, они изучают за границей то, чему они не могут научиться дома; они совершают большие путешествия, говорят на многих языках и имеют у себя европейские комнаты для приема европейских гостей. Но для себя и для своей семьи они придерживаются старых общественных традиций, ибо ведь Европа и Америка не в состоянии доставить им ничего лучшего, быть может, даже—ничего равноценного. Дома они бывают и остаются настоящими японцами. И если они затем все же посылают своих сыновей в свет, для приобретения новых знаний, то девушек они воспитывают так, чтобы они могли во всех отношениях итти навстречу желаниям и склонностям родителей. Они обучаются садоводству и вязанию букетов, игре на сямисэне и кото, умеют петь массу народных песен, умеют стильно исполнять старые песни Но, и получают образование в целях удовлетворения всех требований жизни в обществе.

Точное знание церемониала приготовления чая относится к числу важнейших обязанностей дочери в японской семье. Этому искусству обучают в специально установленных школах. В больших городах имеются даже весьма знаменитые, освященные традицией школы. Я имел

возможность посетить в Киото такую школу, одну из древнейших во всей стране.

В почти безлюдном переулке одного из приветливых пригородов находится большой сад с многими маленькими домиками внутри. Тихий юноша встречает нас у входа и берется проводить нас. Сад густо усажен темными зелеными кустами. Высокое красивое дерево «девичий волос» пускает свои первые побеги; оно должно предохранить жилище от огня и (рассказывает нам проводник) действительно охраняет его: совсем близко отсюда пять раз вспыхивал пожар, который ни разу не перебросился на дом. Прорезая заросший кустарником плетень, который разделяет сад на две части, стоят бамбуковые ворота с низко свисающей с обоих сторон крышей; они ведут к самому большому дому усадьбы. По пути находятся обросшие мхом каменные фонари, древние, обветренные черно-зеленые сосуды и, наконец, почтенный четырехугольный колодец, деревянное ведро которого спускается вниз посредством фарфоровой катушки. Оно испокон веку в течение многих столетий, доставляло воду для чая. Крыши домов поросли коричневым мхом, сквозь который пробиваются пестрые цветы; густой черный плющ покрывает их стены. Все это имеет весьма древний, нетронутый и немного запущенный вид; но в то же время здесь уютно и мирно. Все, что здесь видишь, предназначается для чего то особенного. Полная достоинства торжественность облекает все эти вещи — символ прошлого, проникающего в настоящее и оказывающего на него влияние.

Все здесь пронизано духом старой и подлинной Японии. В том числе и сама церемония приготовления чая. Мать берет на себя общий надзор, дочь приготовляет чай, сын разносит его, а бабушка, белая, как лунь, смотрит на все это светлыми глазами.

Вокруг царит ничем не нарушаемая тишина. Возвышаясь над временем и пространством, люди употребляют здесь полчаса на приготовление одной чашки чая.

Задняя часть небольшого парадного зала отгорожена балюстрадой. Здесь сидят женщины перед небольшим, широким окном. Мы уселись немного отступя, на золотисто-коричневых шелковых подушках, рядом с балконом, отделенным низкой угловой тумбой, где стоит выжженная темная бамбуковая ваза с одним бледно-красным цветком и большой эмалированный декоративный горшок. Молодой человек, провожавший нас, приносит пирожные и кексы на соломенно-желтых фарфоровых тарелках. Затем начинается церемония. Молодая девушка в простом домашнем платье выходит из соседней комнаты и медленным шагом с мелкими жестами, идет к стоящему в стороне светлому бамбуковому столу, рядом с которым уже кипит на очаге тяжелый железный котел. Прежде всего она приносит каменный горшок с холодной водой, прикрывает его черной лакированной доской и ставит его под бамбуковый стол. После того она снова выходит, столь же неторопливо и спокойно. Теперь она приносит желтовато-белую фарфоровую чашку с мутовкой и деревянной ложкой, снабженной длинной рукояткой. Все это она проделывает крайне резмеренно, строго и немного жеманно. Только при своем следующем появлении она приносит достопримечательность дома: чайницу из старого, четырехсотлетнего золотого лака. Теперь она ступает особенно медленно и несет сокровище перед собой, держа его на вытянутых руках. Затем она садится на корточки у столика и приводит в порядок свои инструменты. Когда все усядутся или улягутся на надлежащих местах, она вынимает из своего о б и красный шелковый платок, аккуратно складывает его и вытирает им чайницу. Затем она с той же тщательностью прячет платок. После того она вытирает деревянную ложку и ковш белым шелковым платком, который уже лежит на столе наготове. Наконец она выполаскивает чайную чашку горячей водой и вытирает ее тем же белым платком. Затем она ставит рядом чашку, чайницу и мутовку, важнейшие инструменты для приготовления чая.

Только теперь она достает бамбуковой ложкой засахаренный чай из чайницы, осмотрительно кладет его в чашку и льет на него из ковша горячую воду. Затем она сильно мешает его мутовкой и подает готовый напиток молодому человеку, который передает его нам. В заключение все предметы снова тщательнейшим образом обтираются (при том чайница — снова красным платком), и уносятся в три приема в соседнюю комнату. Все это действие продолжалось двадцать три минуты.

Люди, которым принадлежит это заведение, называются Сэнкэ. Они пользуются большим влиянием в городе. Как они сами охотно рассказывают, их семья испокон веку сидит на этом месте и занимается из рода в род своей профессией с тех пор, как возник обычай чайных церемоний. В память о подлинном основателе чайных обществ, по имени Рикю, один из разбросанных по саду домиков назвали Рикю-до, и поставили ему деревянную статую в старинном наряде чайных церемоний. Нам показали эту святыню по окончании церемонии. Вся семья благоговейно окружила скромный памятник. Японец умеет быть невероятно торжественным, даже по отношению к мелочам.

История чая вовсе не имеет столь большой древности. Церемонное приготовление его довольно недавнего происхождения. Учителя буддизма в Японии Дэнгэ-йси и Кободайси, состоявшие в начале девятого века в одном японском посольстве в Китае, привезли оттуда, вместе с буддизмом, также и чайное семя и насадили его в провинции Оми. Новый напиток вскоре всем понравился, и тем самым сыграл немаловажную роль в смысле распространения нового учения. Чай сделался даже напитком двора и образованного общества. Вскоре без чая не смогло обходиться ни одно собрание, ни одна дискуссия или заседание политических деятелей. В течение двух последующих столетий, самых блестящих во всей японской истории, все крупные религиозные, научные, художествен-

ные и политические вопросы обсуждались и разрешались за чаем. И если для того времени еще нельзя назвать чайных обществ, выдержанных в определенном стиле, то вскоре, вследствие любви японцев к церемониальному отношению даже к обыденным вещам, можно уже отметить определенные формы в процессе приготовления и вкушения чая.

Только при сёгуне Ёсимаса (1433—1473), когда по окончании продолжительных войн наступило мирное время, некий Сюко, говорят, занялся установлением определенного церемониала для чайных обществ и тем самым впервые поставил их в центре общественной жизни. Прежде всего, большой интерес к ним высказал сам сёгун.. Он подарил своим фаворитам старинные сосуды для приготовления чая и был доволен тем, что его воины и придворные объединились в подобные кружки, дабы культивировать приятную общительность и беседовать об искусстве и литературе. Наступившая после длительных усобиц реакция, разумеется, весьма благоприятствовала всему этому. Теперь тесное содружество одинаково мыслящих и одинаково настроенных людей стало всячески заботиться о новом расцвете искусства и духовных знаний, чрезвычайно захиревших в пору гражданских войн.

Сёгун Тоётоми Хидэйоси (1586—1598) повелел затем своему фавориту Рикю пересмотреть и дополнить правила чайных обществ. И этот церемониал был в ходу в течение ряда веков, вплоть до токучавского периода и сохранился до нашего времени. Но то, чему содействовала эпоха послевоенная, склонная к созданию культурных ценностей, то сейчас, в течение нового, продолжительного мирного периода, отступило на задний план пред увлечением делами внутренней политики. Государственные дела оказались в центре внимания, и невинные занятия научными и художественными проблемами не находили более сторонников; чайная церемония стала также пустой формой, которую в общем принимали совершенно бессознательно, хотя и

считали необходимым соблюдать с педантичной точностью ее отдельные предписания. Военные и придворные предоставили заботу о чайных обществах чиновникам, находящимся на пенсии, отставным принцам и другим завзятым любителям, которые придерживались старых правил, чтобы тем самым сохранить за собой некоторую исключительность положения.

Среди правил, которые всегда подробно обозначаются на висящей в чайной комнате доске, время от времени находишь, наряду с чисто внешними предписаниями, также и указания этического характера. Смешение формалистики со всякого рода пустыми этическими фразами, точно напоминает наши «веночки» восемнадцатого века и в особенности — франкмасонов. Так, например, здесь требуется не только чистота лица и рук, но также и чистота сердца, что в данном случае звучит несколько комично. Далее, в действительно полноправном чайном собрании запрещается, чтобы хозяева и гости льстили друг другу, словом или делом. И многое в таком же роде. Но прежде всего должно иметься на лицо помещение, определенной величины, местоположения и устройства. Упомянутая комната, которая всегда отличалась благородной простотой, должна была находиться в саду и иметь еще два прилегающих помещения: одно—для хранения необходимой утвари, а другое—для приема гостей.

Самое торжество распадалось на две части: на церемонию углей, во время которой с педантичной обстоятельностью разводили огонь, и церемонию приготовления чая, во время которой еще обстоятельнее вымывали и вытирали посуду, наливали, подносили и выпивали чай, а затем снова чистили все принадлежности. И к тому же все это делал сам хозяин. Слуги при этом никогда не присутствовали, и женщины—тоже. Лишь изредка маленькому мальчику поручалось подносить готовую чашку чаю знатнейшему из гостей. Кроме того, сами же члены общества, сидя в кругу, передавали друг другу чашку. С многочисленными ком-

плиментами и торжественными церемониями, в которых японцы, прямо таки, неутомимы.

Если сейчас уже более не соблюдают всех правил рикюского церемониала, то, несмотря на это, все еще устраиваются чайные церемонии. По крайней мере, в лучших семьях и, главным образом, во время больших официальных праздников, как вступление к народным увеселениям. Так бывает, например, во время танца вишневого цвета в Киото, знаменитого Мияко—одори, происходящего ежегодно в апреле месяце. Здесь каждому отдельному танцовальному выступлению, в специально для этой цели приспособленном и декорированном помещении, обычно предшествует церемония, выполнение которой, правда, не отличается школьной растянутостью, но все же обнаруживает большой вкус и утонченную светскую культуру. Прошлой весной за чайным столом можно было любоваться Есикава Итико, которая в настоящее время считается лучшей гейшей Киото по части пения, танца и чайных церемоний. Во всяком случае, она обладает необходимым спокойствием и самоуверенностью. Кроме того, у нее есть та небрежная грация, которая необходима, когда приходится слишком долго смотреть на это, довольно таки монотонно протекающее действие.

Старый слуга вводит нас в комнату средней величины, очень красивую и необычайно роскошно меблированную. Перед каждым из маленьких черных лакированных столиков стоит по сиденью для гостей. Сбоку, недалеко от двери, ведущей в соседнюю комнату, стоит стол для церемонии с утварью. Четыре маленькие, весьма пестро одетые девочки приносят сначала каждому гостю по пирожному и кэксу на красивом желтом блюде. Они глупо улыбаются и делают низкие поклоны—автоматические, пустые и заученные. Нельзя себе представить ничего более бездушного, чем эти маленькие куклы. Они исполняют свои обязанности подобно лунатикам, и все же целиком отдаются своему делу. Они дрессированы и заведены.

Затем появляется она, Есикава Итико. Она выступает медленно, торжественно, с немым лицом и закругленными движениями: ужасно важно и очень веско. На ней черное праздничное платье с серебряной вышивкой и роскошное оби из золотой парчи. Кроме того, в волосах у нее три длинных и широких черепашьих гребня, несколько белых и красных цветков и особенно рекомендуемое для подобных случаев украшение из серебряной бахромы. Кажется, что от чрезмерной важности она ничего не чувствует, и в виду этого, не может ничего отразить на своем лице. Без всякого выражения скользят ее большие глаза по чудесной утвари: устало, скучающе, с незначительной затратой сил марионеточной души. Затем она снова смотрит поверх нас в противоположный угол комнаты. Гостей она не удостоивает ни одним милостивым взглядом. То, что она делает—государственное дело в миниатюре. Гофмаршал светлейшего не мог бы выполнить подобную работу с большим высокомерием. Хотя, вообще говоря, это вовсе меня не касается, но мною все время овладевает непреодолимое желание как следует встряхнуть эту странную девушку, или же влить в нее что либо подкрепляющее.

Окончив церемонию, она подает готовый напиток одной из маленьких девочек, которая тотчас же ставит чашку передо мною с глубоким поклоном. Я сидел непосредственно у стола, чтобы лучше наблюдать за всем происходящим; потому, будучи ближайшим, я оказался избранным. Ибо другим гостям чай приносят из соседней комнаты. Есикава приготовляет только одну порцию,—так сказать, символическую. Пока я пью, она на мгновение приостанавливает исполнение своих обязанностей. Она наблюдает за тем, умею ли я, варвар, осушить чашку, согласно предписаниям. Для этого полагается сделать три с половиной глотка. Но так как приятели обучили меня этому, то я с честью выдерживаю испытание.

Когда наблюдаешь японца в повседневной жизни, то считаешь его замкнутым человеком. Он кажется нам таким хладнокровным, таким превосходством веет от его железного спокойствия, которое он выказывает во всех жизненных положениях. Можно даже подумать, что ему все ясно, и что он довел все свое существо до высшей человечности, при которой уже более ничто не может ему быть чуждым; что он чувствует себя погруженным в спокойствие философски мыслящего человека, и в сущности не боится ни смерти, ни дьявола, ни каких либо иных превратностей судьбы. И во многих случаях это так и есть. Некоторые вещи, и к тому же—самые серьезные, самые важные и чреватые самыми тяжелыми последствиями, японец принимает с большим душевным равнодушием. Его систематически воспитывают в этом направлении, и он может здесь служить нам образцом. Но в отдельных случаях он подчас ищет возможности занять определенную позицию по отношению к грядущим событиям и, по мере возможности, бросает вызов судьбе, не пренебрегая тем, чтобы слегка исправить ближайшее будущее. Дело в том, что при всем своем фаталистическом спокойствии и покорности судьбе, японец все же достаточно суеверен. Он вовсе не чувствует себя под такой надежной защитой своей человечности, как это кажется, вследствие поистине безупречно выработанного самообладания, и ему бы сильно хотелось несколько предотвратить различные напасти. Правда, Япония прекрасная страна, но во многих своих округах она не может быть признана безопасной. Землетрясения, извержения вулканов, наводнения, неурожаи и пожары принадлежат к ее ужаснейшим бедствиям, в бессмысленности которых народ, жаждущий счастья, может столь же мало разобраться, как и в сроке их наступления и в тяготе связанного с ними злополучия. И тогда выступает мудрец, который с помощью своего искусства умеет хоть отчасти разбираться во всех больших и малых нуждах; я говорю о предсказателе. В Японии

без него не предпринимают ничего сколько нибудь значительного. Эти люди могут и должны высказываться по делам семейным и торговым, по поводу всех важных решений частных лиц и даже по политическим вопросам. В Токио они имеют даже свою особую адресную книгу.

Один любезный господин, состоящий при посольстве, как то прислал ко мне в дом такого предсказателя. Это был маленький пожилой человек с длинной остроконечной бородой, с темными глазами, всегда устремленными в даль, и с тихим нравом. Он представитель типа, называемого цу, что обозначает дословно—«знаток», т.е. диллетант в предельном и лучшем значении этого слова. Помимо кое чего другого, он особенно интересуется старинными сочинениями, разведением цветов и чайной церемонией. Его можно всюду встретить, этого цу. Он сидит в каждом трамвайном вагоне. Сидит чаще всего в очках, опираясь обеими руками на бамбуковую трость. Он делает только одну уступку Европе: он носит зеленую фетровую шляпу или английскую дорожную фуражку. Вообще же он не любит общаться с иностранцами. Он терпит их в стране, как необходимое зло, но не любит их и пренебрегает даже самым поверхностным знакомством с ними. Его образ мыслей весьма консервативен. Его любимым национальным героем является генерал Ноги, который сделал себе некогда харакири на могиле императора Меидзи. Он смотрит на все необычайно серьезно и готов энергично отвергнуть всякую попытку других людей принимать некоторые вещи более легко. Конечно, он не дает ничего заметить из всего этого. Ни одна черта на его лице не выдает его мыслей и желаний.

Только после повторного приглашения, наш предсказатель спокойно усаживается на кушетку и развязывает свой узелок. Он делает это с той медлительностью и тщательностью, которую японец всегда вкладывает в исполнение даже самых незначительных дел. На левую сторону стола он кладет кипу одинаково переплетенных книг; прямо

перед собой—дважды по шесть деревянных дощечек, снабженных красными и белыми отметками, а на правую сторону—связку очень тонких палочек и большую лупу, которая должна ему служить для осмотра глаз. Затем он начинает. Прежде всего клиент должен сообщить свой возраст; записав его, предсказатель весьма торжественно берет обоими руками связку палочек, подносит ее ко лбу и затем ставит ее вертикально перед собою. Так он выжидает несколько секунд, с воздетым к небу взглядом. Очевидно он ждет вдохновения. Однако, оно приходит далеко не всегда, так что при неблагоприятном положении вещей он должен три или четыре раза повторить всю процедуру. Затем он вертит, или вернее ударяет несколько раз связкой прутьев, поворачивая ее вокруг центра ее продольной оси, замечательно ритмично и порывисто, и развязывает палочки, чтобы извлечь ту из них, которая продвинулась дальше других вниз. Разделившиеся таким образом две новые связки подвергаются затем в отдельности той же операции, пока он не добывает таким способом ряда различных палочных связок, которые побуждают его внести всякого рода изменения в положение деревянных дощечек. Наконец он добился, очевидно, намеченного числа связок, и может теперь выбрать из своей кучки определенную книгу, которую он открывает на определенной странице. Затем он принимается истолковывать лежащий перед ним текст—цветистым, слегка напыщенным и не всегда понятным языком. Он говорит по большей части банальные истины, которые подходят приблизительно каждому. Если же он выражается более определенно, то сказанное им обычно имеет еще некоторые побочные значения, на которые он с иезуитской ловкостью всегда умеет опереться в том случае, когда его предсказания не носят категорического характера. Книга, лежащая в основе всех его предсказаний, является произведением доконфуцианской эпохи с весьма темным и запутанным содержанием. Она переведена с китайского.

Впрочем, самым интересным здесь опять таки является та актерски-церемониальная форма, которая — без особых мистических добавлений — облекает все происходящее, в особенности же — та серьезность, с которой предсказатель проводит все это священнодействие, — ибо японец хочет, чтобы оно воспринималось именно, как таковое.

Бойцы и борцы

Японцы — спортивная нация. Они занимают в этом отношении, быть может, первое место среди всех народов, — по крайней мере, по интенсивности и сознательности. Кроме того, они превосходят всех своей ловкостью, выдержкой, мужеством и находчивостью, хотя и уступают большинству народов в физической силе. Конечно, они занимаются спортом не только из любви к делу, не только из чистой склонности к повышенной и упорядоченной работе тела и его членов, как игре и времяпровождению, но, в конечном итоге, они смотрят на спорт, как на практическое упражнение в ловкости. Все, что ни предпринимает японец, всегда имеет какую либо патриотическую цель. Потому и его спорт также является в первую очередь военным спортом, и более напоминает спорт американский, чем английский, который, несмотря на всю систематичность самих упражнений и на важное место, занимаемое им в распорядке дня, все же в конечном итоге ставит себе целью развлечение и забаву, компенсирующие напряженность и однообразие профессиональной работы. Японец же в первую очередь стремится развить в себе высокую и прочную способность к борьбе и защите своей личности, и достигает этого посредством всесторонней тренировки и культуры тела, в соединении с устойчивостью душевного настроения. Состязание и успех, как таковые, и связанная с ними общественная обстановка интересуют его меньше. Он принимает все это, как вполне желательное испытание

своей силы в данный момент и как мерку для руководства в его дальнейшем развитии, но в общем не придает им существенной важности. Главное для него — сами упражнения, а не тот или иной спортивный праздник с его победами и поражениями.

Самое интересное и самое излюбленное в Японии спортивное упражнение—джиу-джицу; оно известно также и в Европе, — по крайней мере, по названию. Уже давно оно является основой японского воспитания, и еще поныне им усерднейшим образом занимаются солдаты, полицейские и многочисленные любители. Самая система не очень стара. Правда, японцы всегда знали известные уловки с целью самообороны, которые в давнишнее время были им еще более необходимы, чем сейчас. Однако, систематический метод борьбы и обороны существует у них только около 250 лет. Так же, как и все в Японии, он происходит из Китая. Одни говорят, что около середины семнадцатого века один китаец, по имени Чин-ген-пин, обучил трех японцев приемам совершенно нового искуства нападения и обороны. Другие, напротив, считают, что Япония обязана введением джиу-джицу своему соотечественнику Акияма Сиробэи, который в последние годы династии Мини (1368-1628) жил довольно долго в Китае, обучаясь здесь медицине, и привез оттуда на родину три важных приема борьбы, на основе которых построил самостоятельную систему. Так или иначе, но японцы сами не оспаривают китайского происхождения джиу-джицу, справедливо отмечая при этом, что из первоначально весьма примитивного способа борьбы они сумели со временем создать в высшей степени своеобразное национальное искусство, значит всем их духовным и телесным наклонностям.

Джиу - джицу значит „мягко - эластичное искусство". Оно, без сомнения является лучшим и самым утонченным методом самозащиты, какой сейчас существует. К тому же оно основывается на японских национальных особенностях. Как известно, японец по природе маленького

роста и руки его не очень мускулисты. Грубой силой он может сделать не очень много, в особенности по сравнению с людьми других рас. Потому он вынужден прибегать к ловкости и хитрости, и делает это со всей свойственной его личности последовательностью и настойчивостью. Ему помогают страшное спокойствие и сдержанность его темперамента и необыкновенная острота зрения.

Принцип джиу-джицу заключается прежде всего в том, что нападающий должен высмотреть или выждать благоприятный момент, когда он мог бы сравнительно малыми усилиями опрокинуть противника. Этот момент наступает всякий раз, когда тело выводится из состояния равновесия, — следовательно, находится в начальной стадии какого либо движения. Каждый человек лишается опоры как раз в тот момент, когда он хочет сделать шаг вперед. Тогда его тело как бы висит в воздухе. И этим пользуется японец, чтобы с молниеносной быстротой, большей частью — по принципу движения рычагов, сбросить противника на землю и придержать посредством ухваток, причиняющих ему боль. Конечно, сам нападающий должен при этом держаться очень твердо и прямо, сосредоточивая всю свою силу, как гласит правило, в пупке. Только таким способом он может добиться того, чтобы вывести противника из состояния равновесия, посредством всякого рода уловок, легких движений тела, сгибания или растягивания членов, притяжения или давления. Если ему это удалось, если он притянул к себе противника и заставил его сделать один шаг, он с молниеносной быстротой делает один из типических выпадов, например: в тот момент, когда тяжесть тела противника покоится на одной ноге, он прислоняет свое правое бедро к наружной стороне бедра противника и надавливает его вниз по дугообразной или еще лучше — винтообразной линии, так что тело противника образует две рукоятки рычага, и он вынужден упасть от сравнительно слабого толчка. Когда же он лежит поверженный наземь, нападающий хватает его одним из разнообразных приемов

в каком либо особенно чувствительном месте, и так крепко придавливает или обкручивает его, что тот уже больше не может двинуться.

В серьезных случаях японец еще более умеет усилить этот, применяемый с целью гимнастики, метод: он пытается оглушить или даже убить противника при помощи толчков или ударов по особенно открытым или чувствительным частям тела, с каковой целью он пускает в ход кулак, локоть, колено или ногу. Всякий неопытный в джиу-джицу человек имеет здесь дело с чрезвычайно опасным, по большей части—непобедимым противником. В виду того, что японский борец очень тонко знает различные уязвимые места тела и кроме того, помимо врожденной ловкости, обладает еще многолетней тренировкой,—то не проходит и нескольких мгновений, как неловкий, хотя и гораздо более сильный европеец оказывается лежащим на земле, по меньшей мере—в обморочном состоянии.

Я смотрел борцов джиу-джицу в большом и просторном зале школы борьбы в Киото. Здесь упражнялось около двухсот молодых людей различного возраста. Почти все они работали с подкупающим изяществом. Сила и бессмысленный напор здесь ничего не значат; все дело — в ловкости, расчете и техническом умении. Юноши летают по воздуху, подобно мячикам, когда противник попадает в надлежащее место и совершает нажим на соответствующий рычаг. Этим способом маленькие парни опрокидывают здоровенных молодцов, при том в течение нескольких секунд. Момент, когда ловкому борцу удается одной единственной ухваткой так сковать повергнутого противника, что тот не в силах двинуться с места—достигается часто первым ударом. В этом случае японцам оказывается особенно пригодным их порывистый темперамент. Ни один европеец не может в этом отношении равняться с ними. Но в то же время часто бывает так, что ни один из борцов не делает ни малейшего промаха, так что все попытки достичь какого либо исхода оказываются неудачными. При

том все это в высшей степени напоминает игру, и выглядит вовсе не так грубо и пошло, как уверяют у нас в Европе—уже хотя бы потому, что японцы очень ловко падают и не причиняют себе никаких повреждений, а также никогда не теряют охоты возобновить борьбу и не падают духом. Подобно «ваньке-встаньке», они быстро поднимаются и снова становятся в позицию. В джиу-джицу есть что то рыцарское, любезное, что то необычайно приятное. Испытываешь удовольствие, видя, как превосходный ум в соединении с высшим техническим мастерством порождают самые отменные физические достижения. Джиу - джицу следует, конечно, отнести к благороднейшим и своеобразнейшим видам спорта, какие вообще существуют, не говоря уже о том, что он, несомненно, является самым практичным и наиболее применимым в повседневной жизни.

Кроме джиу-джицу, японцы занимаются особого рода фехтованием на мечах, которое было мне показано в той же школе борцов. Молодые люди пользуются для этого бамбуковыми палками длиною около метра, которые они держат обеими руками, и затем буквально колотят одну о другую, при чем на них надето снаряжение, напоминающее наш фехтовальный костюм. Хлопание бамбуковых палок, которые необычайно быстро, тяжело и со свистом обрушиваются на проволочные шлемы, в соединении с восклицаниями тридцати, сорока пар борцов, производят столь страшный гул, что его можно услышать издалека. Весь этот метод борьбы вообще имеет в себе что то дикое и грубое; ему недостает надлежащей организованности. С чисто спортивной точки зрения он стоит невысоко и не выдерживает сравнения с различными видами нашего студенческого фехтования—ни в смысле изящества, ни в смысле разнообразия положений. Борющиеся пары не занимают здесь определенной позиции, но крутятся взад и вперед, обходят друг друга, и, подобно одержимым, ударяют друг друга даже тогда, когда один из двух уже упал на колени. Часто

даже бывает так, что только упорная борьба на земле полагает предел той или иной схватке.

Кроме джиу-джицу и фехтования на мечах, в Японии распространен еще особый вид спортивного единоборства, приближающегося к тому, которое в программах наших театров варьетэ именуется — без особого смысла и основания — «греко-римской борьбой». Здесь оно играет большую роль в широких кругах публики, при чем является не столько универсальным воспитательным средством, сколько в высшей степени популярным народным увеселением. В противоположность джиу-джицу, которым молодые люди занимаются для укрепления здоровья и для подготовки к военной службе, мы имеем здесь дело с выступлениями борцов по профессии.

Японские борцы имеют за собой древнюю традицию, о которой они рассказывают охотно и с гордостью. Так как их искусство обычно считается более древним, чем, например, актерское, — они помнят о себе гораздо больше, чем эти последние. Говорят, что первое состязание имело место уже при императоре Суймин, в 24 году до Р. Х. Один очень сильный человек, по имени Таима-но-Кэхая, уже давно любил хвастаться своей физической силой, но народ не верил ему. Тогда он попросил императора назначить состязание, дабы он мог доказать свою непобедимость. Последний снизошел к его просьбе и обнародовал вызов ко всем местным силачам, на который сначала никто не откликнулся. Только после повторного приглашения объявился Номи-но-Сукунэ, один из самых сильных людей. Так состоялось первое состязание, которое кончилось однако неудачно для Кэхая: он был не только побежден, но даже убит, что тотчас же побудило императора наградить оставшегося в живых Номи-но-Сукунэ высоким чином, и при том, как выяснилось впоследствии, не без основания. Дело в том, что в свободное от занятий спортом время он вынашивал различные прогрессивные

идеи. Так говорят, он осуждал нелепость старого народного обыкновения заживо погребать вместе с умершим императором весь его придворный штат, и энергично настаивал на том, чтобы вместо того в императорскую могилу клали соответствующее число глиняных кукол. Это предложение вызвало, конечно, большой восторг со стороны придворных, так что сам император принужден был, наконец дать на него свое соизволение.

Позже, около середины девятого века, состоялось еще одно знаменитое состязание борцов. Оно имело целью разрешить спор о престолонаследии. После смерти императора Мондоку два сына его объявили притязания на престол. В виду того, что они никак не могли прийти к соглашению, не оставалось никакого другого исхода, как только устроить состязание и тем самым призвать на помощь как бы божий суд. За одного из сыновей боролся некий Есино, за другого—некий Натора. Так как победил Натора, то его клиент смог беспрепятственно вступить на престол.

Затем император Сему уже в восьмом веке, говорят, ввел регулярные состязания борцов, связанные с церемонией благодарственных плясок по случаю жатвы. Принимать участие в них должны были все местные силачи. В числе последних был Кебая-си, особенно сильный человек, который сумел в течение нескольких лет побороть всех своих противников и потому получил звание чемпиона. Одновременно с этим император пожаловал ему должность мирового судьи и подарил деревянный веер особой формы, так называемый г у м б а и, который еще и поныне употребляется во время состязаний борцов в качестве жезла командира. Борцы были тогда разбиты на две группы—на восточную и западную партию—в зависимости от того, из какой части Японии они были родом—восточной или западной, при чем провинция—Оми, в которой происходили состязания, считалась центральной. Это деление осталось и поныне. Кроме того уже тогда были установлены те 48 разрешенных

приемов, которые отныне должны были являться общеобязательными правилами борьбы. В течение последующих междоусобных войн, борьба вскоре вышла из моды. Теперь все силы были необходимы на поле брани, не было ни времени, ни охоты заниматься мирными побоищами. Когда же после восстановления мира состязания возобновились, Кебая-си нигде не могли найти. Летописец думает, что, несмотря на свою силу, он погиб на войне. Поэтому избрали чемпионом Есида Игэцуя и также пожаловали ему должность мирового судьи, которая отныне стала наследственной в его роду.

Первоначально боролись исключительно из за славы. Единственной наградой являлся лук с тетивой и стрелами, вследствие чего еще и поныне на одном из столбов арены укреплен лук. В качестве знака отличия чемпионы получали особые пояса, и только борцы, отмеченные таким образом, имели право бороться в присутствии сёгунов. Самые состязания в течение долгого времени (вплоть до начала семнадцатого века), устраивались только по случаю религиозных празднеств, а иногда—также для развлечения двора. При том они имели место, главным образом, в Киото, Касуя и Камакура, и являлись благородным спортом привилегированных классов. Лишь в 1629 году чемпион Акаси Сияносукэ получил разрешение устроить в Эдо состязание для публики, чтобы собрать деньги на сооружение нового синтойского храма, — следовательно, с благотворительной целью. Тем самым спорт, доселе привилегированный стал профессиональным и был предоставлен низшим классам. Лучшие люди теперь отошли от него, и с течением времени возникла нынешняя каста борцов, получившая своеобразную организацию. Подобно актерам, чемпионы стали образовывать вместе со своими учениками так называемые «семейства». Они тоже приняли профессиональные имена, которые обычно составляются из слов «берег», «ветер», «гора», «долина» и «река», в соединении с каким либо другим понятием; это обыкновение

сохранилось до наших дней. Трое знаменитейших борцов современной Японии называются Тотигияма (большая могучая гора), Хитатияма (гора Хитати) и Умэгадани (долина слив).

Сейчас в публичных состязаниях борются почти исключительно необразованные крестьянские парни — молодцы совершенно необычайной силы. Их отбирают по большей части следующим образом: какого либо особенно сильного, подающего надежды, юношу, который обращает на себя внимание во время случайных драк в своей деревне, уговаривают отправиться в город к одному из чемпионов и стать его учеником, то есть избрать профессию борца.

В Токио уже в течение многих лет существует большое помещение для спорта, в котором ежегодно весною и осенью происходят состязания, привлекающие множество публики из всех классов общества. Сверх того борцы время от времени выступают с благотворительной целью, во время религиозных празднеств и других публичных торжеств. Тогда в каждом отдельном случае для них сооружается, при помощи весьма простых средств, особая арена для борьбы. Ее устраивают по большей части вблизи храма, под защитой которого происходят игры. Сами борцы живут на денежные призы, полученные ими за свои победы, в особенности же—на пожертвования восторженных и состоятельных друзей и покровителей. Пока молодые члены «семейства» не зарабатывают ничего или очень мало, глава «семейства» заботится об удовлетворении их насущных потребностей.

Когда я приехал в Токио, только что закончились весенние состязания в большом зале. Но, к счастью, в одно из воскресений состоялись состязания борцов в пользу пострадавшего от землетрясения города, около храма Хатиман, так что я не упустил случая познакомиться с этим древнейшим и национальнейшим видом японского спорта.

К каждой арене борьбы примыкает так называемая барабанная башня, которая стоит на самой улице.

Ягура таико дэ	От звука барабана на барабанной башне
Футо ме во самаси	Я внезапно просыпаюсь (ночью).
асу ва доно тэ дэ	Которым (из сорока восьми) приемов я сброшу
нагэтэ яро.	Противника завтра утром».

Так поется в старинной песне борцов. Дело в том, что уже рано утром на этой башне бьют зорю. Установление это позаимствовали из театра, но в отличие от последнего, оно повсеместно сохранилось вплоть до сегодняшнего дня. Самая арена лежит несколько в стороне от улицы и со всех четырех сторон отгорожена не особенно высокими парусиновыми стенами. Публика сидит на корточках на земле вокруг расположенного в середине места борьбы, — следовательно, под открытым небом и по большей части на циновках, которые специально для того приставленные служители вносят и расстилают для каждой вновь входящей группы зрителей. Вдоль четырех замыкающих арену стен расположен несколько приподнятый ряд, покрытый соломенным навесом, где находятся лучшие места. Здесь рядом со всевозможными любителями борьбы, рядом с друзьями, родственниками и знакомыми борцов сидят прежде всего гейши, которые всегда являются сюда в большом количестве и внимательно следят за работой силачей. Самое место борьбы покрыто парусиновой крышей с четырьмя угловыми столбами красного, черного, серого и голубого цвета. Вместе с белым цветом священной бумаги, они представляют пять основных цветов Японии. Эти бумажные гирлянды, вырезанные фестонами, употребляемые для украшения крыши, должны охранять от влияния злых духов в то же самое время, как сукно с красными и белыми полосами, которым обворачивают столбы

и декорируют внутри стены всего сооружения, считается сулящим успех символом. Красный и белый являются для японцев цветами счастья, черный и белый—цветами скорби.

Внутри четырехугольной арены двойной соломенный круг отгораживает еще одно место, которого не имеют права покинуть борющиеся пары. Вход во все это сооружение находится у правого переднего угла, где всякие разносчики съестных припасов и продавцы табаку предлагают свой товар, на который находится множество покупателей, в виду того, что игры продолжаются с раннего утра до захода солнца. Борцы выходят с противоположной стороны, при чем члены западной партии—через левый, а члены восточной партии—через правый задний угол. Уборные их отделены одна от другой и находятся за помещением для зрителей, по близости от соответствующих выходных ворот.

Мы получили места у самого входа, рядом с четырьмя полицейскими, командированными сюда для надсмотра. В виду того, что второй скамейки не имелось,—билетер поставил нам старый ящик и положил на него несколько циновок. Затем он тотчас же принес нам неизбежный чай.

Хотя уже давным давно прошли все сроки, пары борцов все еще продолжали делать гимнастические упражнения, потягивались и хлопали себя по бедрам, причесывали друг другу волосы, а затем перевязывали их соломой и укрепляли на затылке весьма простым узлом, стягивали потуже свои широкие пояса и заставляли товарищей попробовать, не сможет ли противник своим прикосновением сдвинуть их с места. Дело в том, что, согласно правилам их игры, разрешается пользоваться поясным приемом. Вообще же они радовались своей обнаженности в прохладном весеннем воздухе: пояс является, по большей части, их единственной одеждой. Только некоторые более пожилые мужчины и борцы высших классов впоследствии набросили на себя тонкие кимоно, которые они затем запахивали спереди, подобно купальным халатам, и разгуливали

в них с несколько комичной важностью. Вообще же не чувствуется, что эти борцы — японцы. Их довольно высокий рост, их пропорционально сложенное, но тяжелое туловище, с плотными жировыми отложениями, их туго набитая, круглая, как луна, голова с чрезмерно покатым лбом и с пустым выражением лица, их замечательный головной убор и смуглый от постоянных упражнений в голом виде цвет кожи: все это, казалось, указывало на совсем другую расу.

Наконец еще раз бьют в барабан на башне. Борцы уходят теперь в свои уборные, а толпа медленно занимает места. Как всегда японцы являются сюда со всей семьей и со всем домашним скарбом. Затем начинается борьба. Сначала выступают юноши,— из числа заканчивающих свое обучение при отдельных «семействах». Это дети тринадцати и четырнадцати лет. Красивый мальчик выходит на середину соломенного круга с забавным сознанием важности исполняемой работы и трещеткой подает сигнал к началу. Затем он называет имена противников: сначала — представителя западной, потом—восточной партии. Членам одной и той же партии никогда не полагается бороться друг с другом в публичном состязании. Запад и Восток — вечные враги. Отдельные «семейства» раз на всегда принадлежат к одной и той же группе и не могут, по собственному усмотрению, менять свои цвета. Западный борец всегда выходит слева, восточный—справа. В знак приветствия они усаживаются на корточках среди соломенного круга, и хлопают в ладоши в знак веселой готовности. Затем они направляются к своему угловому столбу, набирают бамбуковой ложкой с длинной рукояткой немного воды из сосуда и полощут себе рот,—повидимому, из гигиенических соображений. Другая манипуляция, с помощью которой они вслед затем берут соль из стоящей здесь наготове лаковой чашки и посыпают ею арену, направлена против злых духов, которые, по японскому поверью, не в силах выносить эту столь симпатичную приправу.

Затем они садятся в середину соломенного круга друг перед другом, причем кулаками упираются в землю, а голенями сильно утрамбовывают землю,—следовательно, занимают выжидательную позицию, широко расставив ноги и приготовляясь к прыжку. Тем временем для исполнения обязанностей жюри подошел другой парень в старом японском одеянии двенадцатого века, т. е. в простых шароварах, в остроконечной шляпе и с замечательным деревянным веером в правой руке, форму которого установил некогда, при основании касты борцов, сам император. Подобно тому, как борцы обучаются борьбе, так жюри с малых лет изучают искусство судить. Оно является для них профессией, которая передается в соответствующих семействах по наследству. Отец передает правила и предписания своему сыну и заботится об его обучении на практике. Наставления кодекса борцов настолько сложны, что только через много лет молодой человек вполне овладевает ими и становится способным быть судьей в серьезных состязаниях.

Как только противники стали в начальную позицию, жюри поднимает веер, и борьба начинается. Теперь предоставляется их усмотрению либо начинать, либо насторожиться и выжидать, что предпримет противник. Наступление свободно до тех пор, пока судья держит веер поднятым. И он остается в таком положении, пока один из борцов не восстанавливает сходную ситуацию при помощи молниеносно проведенного приема. В течение самой битвы, судья имеет право выйти из состояния, сдержанности и безучастия и вмешаться в состязание, руководя им, помогая борцам и являясь посредником между ними. Он даже обязан это делать, при чем, следуя чувству собственного такта, он должен, не становясь на сторону ни одного из двух противников, самолично поддерживать напряженность состязания,—следовательно, делать его более интересным в спортивном отношении и одновременно с этим громко комментировать его. Он выкрикивает предостере-

жения борцам и указывает тому или другому из них на благоприятные ситуации, возникшие в процессе борьбы; он подзадоривает борющиеся стороны напрячь последние силы, он регулирует их позиции на арене и препятствует им заходить за пределы соломенного круга, а также время от времени обращает внимание публики на заслуживающие внимания фазы борьбы.

Когда, наконец, борьба привела к какому либо определенному результату, жюри возвещает об ее исходе. В то время, как победитель становится на колени с правой или с левой стороны соломенного круга, в зависимости от принадлежности его к той или другой партии, жюри указывает на него веером и выкликает его имя. Он делает это тем церемонным способом, который здесь вообще столь излюблен,—с той изящной плавностью движений, какую постоянно встречаешь на востоке даже в низших классах народа. Вообще же победителем считается тот, кто сумеет так пригнуть противника, что тот коснется какой либо частью тела земли.

После двух или трех состязаний жюри сменяются. Опять таки, не без надлежащих церемоний. Они кланяются друг другу и обмениваются веерами. Чем старше борцы, тем старше и, конечно, тем искуснее бывают судьи. Они принимают теперь все больше участия в самих состязаниях, которые продолжаются дольше и содержат более интересные подробности; они бегают за борцами и вокруг них, и следят за каждым их наступательным и оборонительным движением. Тем временем четверо борцов, не участвующих в борьбе, также заняли место у угловых столбов, чтобы разрешать в ту или другую сторону разногласия, могущие произойти между борцами и жюри. Но только споры происходят редко. То, что говорят судьи, принимается безоговорочно. Японец очень доверяет авторитетам и легко поддается руководительству. Вообще японские состязания протекают весьма упорядоченно и прилично. Не бывает никаких плутней. В этом смысле

вся борьба в целом рассматривается только как спорт; это игра с беспрерывной сменой напряжений и передышек. Не приняты также и ставки на борцов, а призы довольно ничтожны. Зато тем многочисленнее количество состязаний, так что каждый борец может чаще выиграть. Средства, необходимые им для жизни, борцы получают, как сказано, от патронов, которые, при всем их увлечении искусством своих избранников, склонны, однако, согласно общим японским воззрениям, больше заботиться о самой борьбе, как чистом спорте, чем об успехе отдельных борцов, в виду чего им обычно удается избежать личных премий.

Собравшаяся здесь толпа принадлежит к низшим слоям народа, как это всегда наблюдается на импровизированных, — следовательно, неофициальных — состязаниях. По составу публики состязания борцов стоят гораздо ниже ёсе также точно, как ёсе в свою очередь стоят ниже театра. Но все же и здесь публика ведет себя очень прилично, как всегда в Японии. Это относится также и к гейшам, которые собираются все в большем количестве, по мере того, как программа продвигается вперед. Эти красивые, весьма тщательно одетые девушки в своих ярко-голубых накидках и без того привлекают к себе внимание, которого они добиваются и которое каждый им оказывает.

Впрочем, они появились как раз во время. До сих пор боролись ученики. Теперь на арену выступает первая пара настоящих борцов. Отличительным признаком их являются красивые передники и широкие пояса из темно-синего шелка с длинной свисающей бахромой. Среди более молодых борцов встречаются великолепно сложенные мужчины. Более пожилые, напротив, по большей части толсты и жирны; они едва отличаются от европейских борцов тяжелого веса. Говорят, что они ужасно много едят (ибо большой вес является одним из обязательных свойств японского чемпиона) и еще больше пьют — в то время,

когда не бывает борьбы, — следовательно, круглый год, за вычетом нескольких весенних и осенних недель.

Теперь из западных и восточных ворот вызываются все новые и новые борцы; все новые жюри появляются на арене, и все новые толпы любопытных приходят и усаживаются на золотисто-желтых цыновках. При этом полное напряженности спокойствие и выдержка подчеркивают всякий раз приготовления к появлению известных и излюбленных борцов. Наконец, к вечеру, кончает бороться последняя, сотая или двухсотая пара, о чем барабан на сторожевой башне и доводит до всеобщего сведения.

Еще долго остаются на местах группы зрителей, обсуждающих состязание. Толпа расходится лишь постепенно. Победители упиваются поздравлениями своих поклонников и еще некоторое время наслаждаются своими успехами; затем их ведут домой или в чайный домик, где утомительный, но славный день обычно завершается подлинно исполинским ужином. Сюда же направляют свои стопы также и гейши, которые хотят теперь показать мужчинам свою грацию и свое любезное искусство после того, как они только что имели возможность восхищаться проявлениями их огромной физической силы на арене. Таким образом, только вечером борцы получают настоящую награду.

Танец древней столицы

В 1872 году в Киото было основано общество, имевшее целью усилить интерес к тогдашней национальной выставке при помощи большого танца гейш. В виду того, что предприятие это имело большой успех, решили сохранить этот танец и далее, к удовольствию приезжих из Европы иностранцев, которые с полным удобством могут наблюдать его с приготовленных специально для них мест на балконе, при чем они полагают, что могут усмотреть в этом танце сущность всей японской культуры. Этот танец называется Мияко-одори, т. е. танец старой столицы, и исполняется два раза в году: в течение всего апреля, как танец вишневого цвета, и в течение всего октября, как танец кленовой листвы. Его исполняют в очень красивом, специально для этой цели приготовленном помещении, которое гораздо более достопримечательно, чем предлагаемое там искусство. Выступающие здесь певицы происходят из Гиона, главнейшего квартала гейш в Киото.

Маяко-одори возникло в конечном итоге из другого, очень старого и знаменитого танца, который можно наблюдать в Ямада еще и сейчас: из так называемого Исэ-ондо. Этот танец обязан своей славой одной театральной пьесе, которую говорят, сочинил, на основании истинного происшествия некий Тикамацу Токудзо, йосиварский хозяин в Эдо, родом из Осака. Действие ее происходит в мае, и потому ее ежегодно представляют в большинстве театров именно в течение этого месяца. Японцы

любят поступать таким образом. Они по мере возможности относят исполнение классических пьес своего репертуара на то время года, в течение которого происходит действие пьесы. Вообще же Исэ-ондо является одним из тех пресловутых дзёрури, т. е. таких пьес, в которых убивают по крайней мере с десяток человек, если не больше. Так, например, в данной пьесе должны распрощаться с жизнью сразу тринадцать человек.

Герой пьесы, Фукуока Мицудзи, вторично заезжает в Абурая, первый публичный дом Ямада. Он должен здесь выкупить заложенный его господином меч и в то же время хочет навестить красавицу Окон. В момент его появления исполняется как раз Исэ-ондо, при чем танцует Окон, прелестнейшая из всех девушек. Таким образом, он имеет возможность тотчас же заняться своей возлюбленной. Тем временем несколько присутствующих в доме мошенников, прослышав о драгоценном оружии, немедленно решают присвоить его себе. Сперва они крадут закладную. Но с помощью Окон, Мицудзи удается получить эту важную бумагу обратно, не уличив, однако, плутов в их проделке. Потому приходится терпеть их в доме и далее, так что они получают возможность вывинтить из рукоятки меч, вставив на его место другой, менее ценный. Но и эта проделка вскоре раскрывается, при чем Мицудзи думает, что сама Окон предала его. Тогда, вне себя от бешенства, он убивает всех присутствующих в доме людей, — числом тринадцать, как сказано. Узнав, затем, что он ошибся, Мицудзи по японскому обыкновению расплачивается за свое ужасное дело самоубийством в саду Абурая.

В одной узкой улице, среди маленьких квартир продажных девушек, находится очень старый чайный домик. По словам моего рикша-кули, этот домик стоит здесь около семисот лет, и это подтверждает также хлопотливая старуха, которая ведет меня с низким поклоном в большую темную комнату широко раскинувшегося дома.

Комнаты и площадки перед ним сделаны из тончайшего, золотисто-коричневого дерева, потемневшего от времени; столбы и решетки раздвижных стен сделаны из черного лака. На желтых, как охра, цыновках лежат темно-синие и елово-зеленые подушки, на одну из которых меня приглашают присесть. Чудесное помещение как бы покрыто дымкой, и это впечатление не нарушается назойливым светом. Пока здесь живет старуха, в доме не будет ни одной электрической лампочки. А подобные старухи живут очень долго. У самого входа нас встречают двое детей с круглыми фонарями на длинных шестах, и освещают нам крыльцо. Затем две служанки приносят подсвечники из красного лака, которые больше размером, чем сами девушки,—и ставят их справа и слева от моего места. После того третья девушка подает чай в весьма древней, видимо, обветшавшей фарфоровой посуде. В то время, как старуха подсаживается ко мне, девушки ожидают, на почтительном расстоянии, ее знака. Никто не разговаривает. Лишь время от времени проникают наверх крики с улицы. Время, которое я должен выждать, кажется мне бесконечным. Наконец появляется через щель раздвинутой стены очень маленькая, крайне пестро одетая девушка. Она падает на колени, отвешивает низкий поклон, так что голова ее касается пола, и докладывает, что к танцу все приготовлено. По знаку женщины малютка берет меня, улыбаясь, за руку, и ведет из комнаты вниз, по большой широкой лестнице, через длинный коридор и красиво переброшенный мост с высокими изящными перилами из черного лака, в зрительный зал Исэ-ондо. Все комнаты, коридоры, лестницы, двор и сады слабо освещены желтыми фонарями, имеющими форму призм. Таков и зал для танцев, где меня поджидают еще другие служанки, которые ведут редкостного европейского гостя на середину, к одной из узких стен.

Старый чайный домик всецело пленил меня. Во всяком случае—больше, чем самое представление, которое, в конце

концов, является только блёфом, хотя и красивым. Стены зала обтянуты красной, белой и синей полосатой материей, которая, при всей своей красочности, производит при тусклом освещении все же весьма спокойное впечатление. Большие круглые фонари висят вдоль стен, перед которыми должен исполняться танец. У четвертой стены лежит несколько шафранно-желтых подушек для зрителей. Этот зал сделан тоже из тончайшего дерева с роскошным обрамлением из черного и красного лака. Его пристроили позже, когда Исэ-ондо уже успело сделаться знаменитым. Два больших белых фонаря на шестах и множество меньших светильников ограничивают в середине четырехугольное помещение, в котором сидят музыкантши.

После удара в гонг девушки занимают свои места. Их всего шесть. Четверо из них играют на сямисэне, пятая водит смычком по японской скрипке, а шестая орудует деревянной трещеткой. При первых звуках оркестра подтягивают кверху фонари и слегка подымают не очень широкие помосты, расположенные вдоль трех стен зала. Сверх того подымают еще наверх роскошную резную балюстраду из красного и черного лакированного дерева, чтобы ограничить изнутри место для танцев. Японцы — мастера по части такого технического оборудования. В их театре можно видеть такие трюки с провалами действующих лиц, которые по совершенству выполнения не имеет себе равных ни в одной стране. То обстоятельство, что танец происходит здесь как бы на своего рода галерее, — весьма характерно для Исэ-ондо и всех позднейших подражаний ему, в том числе — для Мияко-одори в Киото и для Асибэ-одори, танца камышевых берегов, в Осака. Здесь, в Ямада, несколько зрителей усаживаются, как в старину, у четвертой стены. Впоследствии, желая выиграть место, музыкантов распределили вдоль обоих боковых стен, поместив их в высоких нишах позади места для танцев в собственном смысле слова, так что теперь зрители могли наполнить все внутреннее помещение.

После второго удара гонга из двух маленьких дверей слева и справа от зрителей выходят танцовщицы. Они идут вереницами, по семь человек. Шестеро из них танцуют в центре, и по четыре с обоих сторон. Дом располагает красивыми девушками и одевает их со вкусом в изголубасерые кимоно с вишнево-красными оби. Исполнение их посредственно. Они размахивают руками в воздухе, проделывая очень примитивные и однообразные па, чрезвычайно трафаретно, без всякого увлечения танцем, и время от времени выкрикивают несколько слов под сопровождающую танец музыку, которая с такой же небрежностью ведет быструю и бедную мелодию. Немного времени спустя, девушки снова поворачиваются налево и направо, и танцуют по направению к выходу; танцуют медленно, почти торжественно и на большом расстоянии одна от другой. При этом последние танцовщицы все более и более отстают, вследствие чего ряды танцующих постепенно приходят в расстройство. Наконец с обоих сторон остается всего лишь по одной девушке, которые, в конце концов, также исчезают. Затем снова опускают балюстраду, опускают фонарь, а после того, как исчезли обе последние девушки, поднимают подмостки опять на уровень зала. Музыка замолкает, игра окончена.

Исэ-ондо несомненно являлось некогда представлением ойран. Оно восходит к тому времени, когда еще не существовало гейш, и когда девушки из Иосивары сами могли танцовать и петь. Представление являлось тогда только средством для достижения известной цели; само же оно стояло на втором плане. Этим и объясняется нынешняя скучная медлительность девушек и краткость исполняемых ими номеров. Ведь для того, чтобы остановить свой выбор на той или иной девушке было совершенно достаточно и трех минут. К тому же в конце танца еще пытались несколько облегчить этот выбор. Девушки, танцовавшие в ансамбле, кончая танец, представляются гостю по одиночке.

Повидимому, Исэ-ондо танцовали обычно при появлении первых гостей, а затем, быть может, еще несколько раз в определенные часы ночи. Вдобавок его исполняли только в лучших домах, где оно являлось особого рода атракционом. Посетители знали об этом и приходили, по мере возможности, ко времени исполнения Исэ-ондо. Дом Абурая в Ямада, который некогда славился своими танцами и пьесой Исэ-ондо,— сейчас уже больше не существует. Не существует, по крайней мере, как место беззаботного веселья. Он уже давно превращен в отель, — правда, один из красивейших и самых подлинных, какие только имеются сейчас в Японии. Теперь приходится ездить в дом Бидзэйя, чтобы посмотреть Исэ-ондо, которое здесь только и демонстрируется и, повидимому, только как представление.

Дорога к Мияко-одори в Киото — прелестна. Она тянется по оживленной, не слишком широкой улице с совершенно новыми, чистыми домами гейш, построенными из дерева светлых тонов и блещущими своей опрятностью на весеннем солнце, будто их начисто вымыли. У входа в эту длинную улицу высится длинный шест, увешенный пурпурно-красными фонарями. Примерно на середине улицы искусственное, но ловко сделанное вишневое дерево протягивает поперек мостовой свои цветущие ветви с четырехугольными белыми плошками в отсвечивающих красным сучьях. Еще дальше воздвигнуты высокие четырехугольные ворота, с поперечных балок которых торжественно свешиваются вниз такие же белые фонари. Перед самым домом празднеств на открытом месте мерцают в высоких бронзовых жаровнях горящие уголья, которые указывают путь неудержимо притекающей толпе. С громкими криками несутся рикши к светящимся зданиям.

Зал разделен на такие же части, как и комната для Исэ-ондо, и всем своим устройством напоминает японский театр. В Японии для всех видов публичных пред-

ставлений издавна употребляются здания одного и того же типа. На переднем плане здесь находится главное место представлений, т. е. сцена, к которой тянутся, проходя через места для зрителей, один или два мостика. Они тоже, как известно, употребляются в театральных представлениях. Зрители сидят в партере, а также в одном, реже—в двух возвышенных ярусах. Но только здесь, в Мияко-одори, вместо боковых ярусных лож, к левой и правой боковой стене пристроены узкие помосты для музыкантов, а оба мостика, в данном случае однородные и драматургически равноценные, переходят на сцену в правом углу, непосредственно перед помостами для музыкантов, но только располагаясь несколько ниже их. Беспрерывные ряды красно-белых круглых фонарей обрамляют три исполнительских площадки зала, т. е. сцену и обе боковых галереи. Большая черная лаковая корона с белыми фонарями свешивается со средины потолка, а перед сценой и перед боковыми музыкантскими помостами спускаются еще белые шелковые занавеси с нарисованными на них фантастическими, темно-зелеными листьями.

Представление открывается несколькими лагкими ударами барабана. Затем выступают певицы с характерными для них резкими головными звуками неестественно высоких голосов, имеющих несколько жестяную окраску. С левой стороны сидят четыре девушки, играющие на тайко, и шесть, играющие на цуцуми; с правой стороны—десять девушек постарше, играющие на сямисэнах. Девушки помоложе, сидящие слева, одеты в пестрые танцовальные костюмы так же точно, как и выступающие позже танцовщицы. На них надеты бледно-голубые кимоно с богатой вышивкой различных оттенков вишневого цвета, переходящих один в другой, и огненно-красные оби, низко свисающие, согласно принятой в Киото моде. Старшие девушки сидящие справа, носят благородное праздничное одеяние гейш—черные кимоно, которые так сильно отвернуты у колен, что, когда они садятся на корточки, под-

кладка, имеющая цвет лака, принимает форму треугольника; в волосах у них венки из вишневого цвета.

После краткой оркестровой прелюдии появляются под звон колоколов танцовщицы — по шестнадцати на каждом мостике, слева и справа. Плавным шагом, с ленивыми движениями рук, искусно расположив свои цветочные связки, составленные из вишневого цвета и ивовых сережек, они спускаются до самой сцены, которая сначала изображает синтоистский храм. Здесь они приносят в жертву свои цветы и затем удаляются в разные стороны. Теперь сцена превращается на глазах у зрителей в старый дворец Такацуно-Мия у Нанива, парк которого еще и поныне славится своим цветеньем слив, при чем в это время здесь можно видеть множество празднично настроенных людей. Снова на сцене появляются справа и слева танцующие девушки, которые приветствуют наступающую весну приятной, хотя и несколько монотонной игрой вееров. И снова меняется картина. Теперь виднеются желтые розы, цветущие в изобилии около реки Тамагава. Девушки появляются с цветными полотенцами и танцуют сцену купанья. Наконец, флейта передает отдаленные крики кукушки, а сцена принимает вид древнего императорского дворца (все эти превращения производятся весьма искусно, на глазах у зрителей). Теперь девушки танцуют со старинными веерами придворных дам, особенно крупными и снабженными в углах длинными шнурками. Они исполняют нечто в роде танца подслушиванья. При этом они медленно поднимают и опускают свои веера. Движение это волнообразно облетает весь ансамбль, подобно одному широкому жесту. Следующие картины, быстро сменяющие одна другую с надлежащими декорациями, изображают танец клена, танец хризантем и, в особенности, меланхолический зимний танец; последний исполняется под печальный мотив флейты, повествующий о бренности и смертности, но также и о надежде и желании—о приближении весны, которая теперь, в последней картине, появляется со всеми

ее чарами. Императорские сады все покрываются зеленью и цветами. Вишневые ветки свисают сверху и окутывают со всех сторон помосты музыкантов. Девушки кружатся в весеннем хороводе с пучками цветов в руках, и объединяются в эффектном заключительном апофеозе.

Как достижение чистого искусства, Мияко-одори тоже не имеет особой ценности. Его композиция отличается бедностью фантазии, как в хороводе, так и в танце. Использование мостиков и декоративных элементов самой сцены для планировочных и оригинальных группировок оставляет желать лучшего. Японцы добиваются здесь совсем простых непроизвольных впечатлений; они располагают движущиеся тела девушек в великолепных одеяниях перед гармоническими пестрыми занавесями и различными, хорошо нарисованными архитектурными и садовыми перспективами. Но никогда они не помещают девушек в самый ландшафт и никогда не дают им двигаться, как обособленному образу, на фоне прекрасных гобеленов. Декорации мыслятся ими исключительно, как способ ограничения сценической площадки. Они довольствуются тем, что располагают рядом несколько пестрых пятен на цветном фоне, освещая их морем огней. То, что показывают здесь девушки, сводится всегда только к скольжению, толчкам, покачиванию и кружению, с несколькими стереотипными движениями рук и ног.

Дело в том, что танцы Киото довольно существенно отличаются от танцев Токио. Манера танцев старой столицы происходит из игр Но, а не из народных плясок, как в танцах новой столицы. Потому она размереннее, медленнее и затрудненнее; ей неведомо большое изобилие разнообразнейших жестов, телодвижений и па. В то время, как в Киото ограничиваются несколькими общепринятыми, не слишком поддающимися изменению танцовальными формами и стараются обойтись довольно небольшим рядом выразительных движений, в Токио придают главное

значение мимическому изображению пропетого текста. Потому в Киото приходится видеть, как нежные, напоминающие кукол девушки с совершенно одинаковыми платьями, лицами и прическами исполняют корректно, но без темперамента, нечто заученное, со скучающим выражением лица и с безразличием, представляющим нечто среднее между удовольствием и неудовольствием. Они танцуют под несколько безвкусное чириканье сямисэнов, под приглушенные удары палочек тайко и под жестяной звук цуцуми, который так хорошо подходит к голосам певцов. Это — половинчатая музыка и половинчатые танцы половинчатых людей. Это — обработанное впечатление дельного портного, которое опирается на отменную шелковую промышленность и на надежные вкусы целого народа. В частностях, оно весьма достопримечательно и полно прекрасных впечатлений, в целом же довольно незначительно. Это — не игра, не танец, и не театр. Здешние актеры е щ е не куклы и у ж е не люди; они нечто промежуточное, половинчатое, недоговоренное. Томительная боязнь преувеличений превращает нечто в основе своей разумное в нечто чрезвычайно неразумное. То, что здесь происходит, преисполнено невозмутимого приличия. Это танец в стиле акварели: несмотря на яркую и светлую окраску, он холоден и тускл. В нем нет внутреннего напряжения; в нем нет того священного долженствования, которое обеспечивает половину успеха. Когда уезжаешь отсюда после того краткого часа, который продолжается этот танец, все же уверяешь себя, что он был, собственно говоря, очень мил. Но только, если бы всего этого вовсе не было, Япония все же осталась бы Японией. Ведь даже темная улица с маленькими матовыми фонарями перед крошечными домиками, с замирающим бренчаньем сямисэнов, доносящимся из той или иной мансарды, гораздо красивее и, конечно, гораздо подлиннее, чем этот спектакль.

Жаль, что европейцам не удается увидеть из японских танцев ничего, кроме Мияко-одори; они удовлетворяются

тем, что находят его восхитительным, и в сущности никогда не догадываются разыскать гейшу в ее подлинной отчизне — в чайном домике. Европейцы совершают большую ошибку, ища случая посмотреть массовый танец танцовщиц. На самом же деле, единичная гейша очаровательна или, по крайней мере, может быть таковой; две или три гейши вместе также имеют свои преимущества; каждая из них делает тогда что нибудь особенное, и все вместе, действительно, бывает часто очень мило и весело, ибо среди гейш попадаются настоящие комедиантки; но дюжина этих девушек производит неизменно снотворное действие. Они выступают тогда уже не как единичные образы, и в то же время не являются массой; это не группа более или менее обученых исполнительниц, которая возмещает, за мощью и ритмическим напряжением целого, недостаточное выявление индивидуальной жизни и личных идей. Хотя по платью и выражению лица все эти маленькие девушки сильно напоминают одна другую, все же каждая из них хочет сохранить свою обособленность, хочет что либо значить сама по себе. И вот именно это и привносит в их исполнение половинчатость. Гейша—прирожденная танцовщица — солистка. Как только девушки выступают в массе, они становятся друг другу поперек пути. Ударная сила исполнения отдельных гейш недостаточно велика, чтобы они могли утвердиться в массе. Отдельные исполнители исчезают, и все же не создается ритмично движущегося целого.

Пантомимы в масках

Каждую весну на сцене Но храма Мибу в Киото представляются пантомимы в масках. Исполнителями являются любители из данного округа; за вход на представление плата не взимается. Первоначально этими представлениями хотели развлекать верующих, которые в апреле месяце паломничали в большом количестве в храм, в поисках не только спасения души, но и мирских развлечений. «Нельзя стоять на одной ноге», ответил мне старый японец, когда я спросил его о связи между этими вещами. Позже это установление выросло до размеров большого и излюбленного народного празднества, которое существует уже шестьсот лет. Это нечто весьма своеобразное. Кроме, как в Киото, в Японии нигде больше не представляют пантомим в масках, которые называются здесь Даинэмбутцу-Кёгэн. И здесь они только представляются в храме Мибу.

Местоположение храма поразительно. Он находится довольно далеко на окраине города. Рядом же с храмом, на маленьком холме, стоит уединенное здание театра, окаймленное цветущими вишневыми и хвойными деревьями. С трибуны для зрителей открывается вид на всякого рода торговые лавки, на хаос домов большого города, после чего взор наблюдателя теряется на горизонте, среди мерцающих гор.

Древняя сцена Н о снабжена здесь, на заднем плане, лиловыми занавесками, на которых вытканы большие

белые письмена, Перед ними стоит, расположенный в центре сценической площадки, темный ящик, который производит впечатление почтенного памятника прошлого и должен напоминать об основной цели этих храмовых праздников, а именно — о молитве и празднования, что в буддийских странах весьма часто совмещается. Музыканты сидят с правой стороны на заднем плане сцены, как во время представлений Н о. Непритязательные и нежные мелодии меланхолической флейты, всегда исполняемые в одинаковом темпе, часто покрываются звуком ударных инструментов: большого гонга, который добросовестно обслуживается молодым человеком в неизменно-одинаковом колокольном ритме, не меняющемся на продолжении всей пьесы,—и барабана, удары которого столь же равномерно заполняют паузы между звуками гонга. Невозможно представить себе ничего более примитивного. Если действительно в начале был ритм, то здесь, повидимому, довольствуются первобытным соотношением вещей и искусств. Ритмическое деление протекающих во времени сцен является достаточной основой для актерского исполнения. По крайней мере, в общих чертах. Ибо приемы, которыми актеры пытаются придать своим движениям равномерность ударных инструментов, прибегая только при изображении более сложных происшествий к более свободным фигурам и рядам жестов, которые опять таки всякий раз подчиняются выдерживаемому оркестром ритму, и постоянно с ним сливаются — не лишены своеобразного очарования. Исполнители здесь вовсе не поют и не говорят. Кроме раз навсегда организованной переклички ударов гонга и барабана и занимающей второстепенное место сентиментальной игры на флейте, Даинэмбутцу-Кёгэн не имеет вспомогательных способов выражения. Красноречие тела является его единственным изобразительным средством. Оно тоже ограничено тем, что на актеров напяливают всевозможные маски. Таким образом в их распоряжении остается только осанка, походка и немногие

жесты рук. Но эти последние просты и отчетливы, так что в общем можно легко следить за действием, и без того не слишком запутанным. Нигде в театре не ведут хозяйства более экономно, чем во время народных представлений в храме Мибу в Киото. Представление является здесь как простая игра членов тела.

Программа, намеченная на все время представлений, содержит двадцать пять различных пьес, длительностью от тридцати до сорока пяти минут каждая; из этого числа выбирают для каждого представления приблизительно от шести до восьми пьес.

Когда мы вошли в театр, началась как раз новая пьеса, называвшаяся «Похититель цветов». Единственной декорацией служила большая ветка цветущей вишни, укрепленная у верхней балки сценической рамки. Сперва появляется рыцарь в сопровождении слуги. Они прогуливаются на вольном роздухе и при этом натыкаются на вишню. Рыцарь хвалит вишневое дерево. Слуга поддакивает ему. Долго стоят они, любуясь, перед деревом. Наконец, рыцарь приказывает слуге сорвать несколько цветков и забрать их с собой в замок. Господин отступает назад и стоит неподвижно, а слуга обстоятельно принимается за дело, намереваясь отыскать красивейшую ветвь. Он весьма комично танцует вдоль передней части сцены, все время устремляя взор наверх, поднимается на парапет, снова отступает на несколько шагов, смотрит сквозь кулак и проделывает много всяких других глупостей. Так как он все никак не может решиться, рыцарь грубо толкает его на ветку и требует, чтобы он немедленно выполнил его приказание. Тогда слуга обвязывает голову полотенцем (японец всегда поступает так пред началом какого либо предприятия), скидывает верхнее платье и вытаскивает из за пояса нож. Затем он вскарабкивается на парапет, срезает всю ветку и откладывает ее в сторону. Все это он проделывает с комическими ужимками, которые сильно

забавляют зрителей. Затем он снимает полотенце, долго отирает пот и снова надевает свое кимоно. Между тем, со стороны подходит вор, похищает ветку и, уходя, останавливается на ближайшем мосту. Когда слуга собрался, наконец, забрать свою добычу, она исчезла. Ему приходится предстать пред своим господином, не выполнив его приказания. Тот приходить в ярость, волочит беднягу за ухо через всю сцену и напоследок приказывает ему сорвать другую ветвь. Но ветвей больше нет. Тщетно обыскивает слуга всю сцену; наконец он приходит к мосту и здесь замечает чужого человека, стоящего с веткой. Вне себя от подобной дерзости, он хочет сначала обрушиться на вора, но затем одумывается, и весьма вежливо просит отдать ему ветку. Ведь эта ветка принадлежит ему, и ему грозят величайшие неприятности, если он возвратится к господину без цветов. Но чужой человек, к сожалению, не слушает его доводов, и слуге не остается ничего другого, как сообщить рыцарю о всем происшедшем. Но тот не желает ни с чем считаться и требует ветку, так что несчастный принужден еще раз попытать счастье. Но и на этот раз попытка его не увенчивается успехом. Не помогает даже коленопреклонение. Чужеземец продолжает забавляться его злополучием, и всовывает ему в каждую руку по цветку. Тогда терпение слуги истощается; он отбрасывает цветки и после очень долгого размышления решает серьезно выступить против разбойника. Он снова обвязывает голову полотенцем, откладывает в сторону стесняющий его движения меч, засучивает рукава и самоуверенно бросается на чужестранца. Ему действительно удается схватить обеими руками ветку. Вне себя от радости, он пляшет, держа в руках свою добычу, а чужестранец пользуется случаем и поднимает лежащий на земле меч. Рыцарь тоже обрадован тем, что героический подвиг его слуги удался. Он хвалит его и с удовольствием рассматривает цветущую ветвь, намереваясь самолично отнести ее домой. Когда

же слуга хочет поднять свой меч, он убеждается в его исчезновении. Снова начинаются длительные и возбужденные поиски, которые оказываются безрезультатными. Наконец, находящийся в хорошем расположении духа рыцарь дарит слуге один из своих собственных мечей; вне себя от радости, слуга льет на меч воду (т.-е. делает своим веером движение, напоминающее черпание воды), натачивает его о нижнюю окаймляющую сцену балку и испытывает его остроту тем, что пытается им побриться. В это мгновенье к нему подходит сзади незнакомец, толкает клинок меча и ранит ему нос. Слуга тотчас же решает, что меч заколдован. Он отбрасывает его испуганно в сторону, осторожно обходит его и наблюдает, не сдвинется ли меч с места. Но так как с мечом ничего не случается, его внезапно осеняет мысль, что виновником этого поступка не может быть никто другой, кроме незнакомца. Он снова собирается с духом, обвязывает полотенцем нос, из которого все еще сочится кровь, и бросается на незнакомца, обнажив меч. Но, к сожалению, он ростом ниже, чем его противник. Немного времени спустя, последнему удается выбить из его рук меч и завладеть им. Слуга снова падает на колени. Но все его просьбы напрасны. Незнакомец не хочет сжалиться над ним даже тогда, когда бедняга объясняет, что не может ни в коем случае возвратиться домой без меча рыцаря, ибо в противном случае его повесят на ближайшем дереве. Тут, наконец, подходит рыцарь, наблюдает это неприятное происшествие и приходит в дикую ярость. Железной рукой он бросает незнакомца на землю и приказывает слуге отколотить его, как следует. Этими побоями, которые публика воспринимает с восхищением, кончается пьеса.

Итак, все выступающие в Дайнэмбуцу-Кёгэн персонажи (их никогда не бывает меньше трех и редко больше пяти) носят маски, которые уже сами по себе обусловливают известную стилизацию ограниченных таким образом выразi-

тельных средств. Так, например, смех обычно обозначается путем многократного сгибания верхней части туловища, что выходит весьма удачно. Типичная и метко избранная деталь превращается в легко понимаемый символ всего происшествия. В виду того, что публика точно знает пьесы и хорошо разбирается, вследствие долгой привычки, в условном языке жестов этих вполне народных представлений, ей ничто не остается неясным. Эти люди вовсе не стремятся к каким либо неожиданностям. Они хотят видеть старое и излюбленное, известное им, в хорошем, старом и артистически законченном исполнении. Тот, кто дает им это, удовлетворяет их с избытком. Меня сопровождал японец — простой, но интеллигентный ремесленник из Киото, который продал мне множество красивых бамбуковых вещиц и напоследок оказался настолько любезен, что показал мне пантомимы Мибу, взяв на себя роль проводника; он сумел мне разъяснить содержание всех пьес программы до мельчайших подробностей, и все же он снова радовался, когда какая либо комическая выходка удавалась исполнителю и на этот раз столь же удачно, как к тому привыкли здесь уже в течение ряда десятилетий.

В общем мне показалось, что в этих пантомимах употребляется не слишком большое количество определенных жестов, движений и поз; здесь изображаются только типические ощущения и ситуации,—правда, с весьма убедительными выразительными движениями,—иначе говоря, здесь дают как бы одни основные жесты. Это относится преимущественно к серьезным персонажам, устойчивым типам, которые часто пользуются особыми, почти автоматически установленными положениями веера и характерными поворотами головы, и при том скорее танцуют, чем ходят. Комические персонажи более подвижны и потому уже более свободны, хотя и они тоже по возможности упрощают свое исполнение, чтобы быть понятыми во всех положениях. Задача их облегчается тем, что им разре-

шается осуществлять некоторые из своих действий гротескно-акробатических приемов. В общем, и здесь (как и всегда у японцев) приходитсяудивляться их изобретательности в области жеста, в которой с ними никому не легко соперничать. Это особенно поразительно потому, что здесь мы имеем дело всего лишь с любителями, которые в остальное время сидят в лавках или обрабатывают поля, и только один раз в году объединяются на несколько дней для того, чтобы протанцовать своим односельчанам несколько древних комедий. Как только дело касается своих, привычных вещей, японец является столь же превосходным комедиантом, сколь благодарным зрителем. Известная пространность в обрисовке происшествий, которую мы подмечаем в исполнении драматических мелочей, ему в общем не мешает. Напротив. Драматическая скупость ему не свойственна. Он хочет насладиться всем до конца и получить кое что от актеров, которые интересуют его в первую очередь независимо от того, идет ли речь о каких либо столичных знаменитостях или об его сотоварищах.

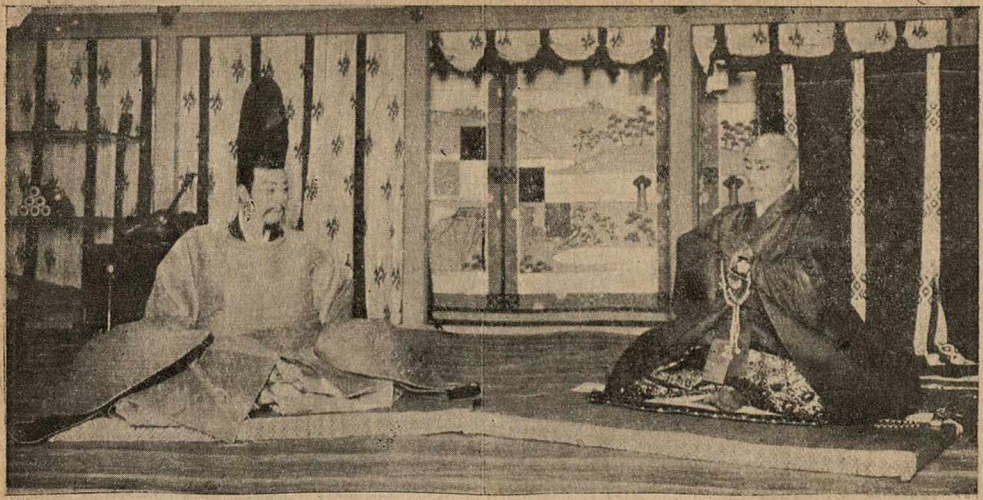
Дайнэмбуцу-Кёгэн следует признать, хотя и примитивным, но вполне законченным искусством; с чисто эстетической точки зрения, оно является чем то в высшей степени актерским, совсем неподдельным и чистым, что встречается сейчас весьма редко. Его непритязательные, по большей части несколько грубые и резкие приемы, приводят на память наши средневековые масляничные фарсы — комические жанровые картинки и драматизованные анекдоты старого Нюрнберга. Они напоминают их прежде всего сюжетами. С японской же точки зрения они родственны, в первую очередь, Но, а затем, Но—Кёгэн. Опять таки, по содержанию, ибо в форме мы находим основное различие. Комическое представление, Но пользуется диалогом и не знает масок. Эти последние восходят к серьезному Но, пьесы которого также часто усеяны пантомимическими сценами. Во всяком случае в Дайнэмбуцу-Кёгэн мы имеем

вид представлений, который занимает обособленное место во всей истории искусства. Повидимому, оно является весьма древним, и японцы, которые в подобных вещах весьма консервативны, сумели сохранить его в неприкоснвенности. Это, должно быть, остатки древнейших танцев и танцовальных пьес, из коих впоследствии отфильтровалось Н о. Это переложенные на танец анекдоты, шуточные народные повести в форме драматических забав с масками, бессловесные мимические игры доисторического театра, пережиток начального периода искусства телесной выразительности. Их построение—простейшее из мыслимых; их содержание полно скромной детскости. Они пользуются типичными фигурами, которые обычны для всякого примитивного сценического искусства: фигурами строгого господина, комического слуги и «злодея», являющегося носителем драматической сущности анекдота. Это самоцельная драматическая пантомима, а не вспомогательная форма, служащая для прикрытия танцев или танцовальных сцен, или же всякого рода инсценировочных эффектов. С нашим европейским балетом или даже с цирковыми пантомимами эти пьесы не имеют ничего общего.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	стр.
Театр Но	7
Классический театр японцев	24
Японские танцовальные пьесы	70
Куклы в Осака	89
Европейско-японский театр любителей	99
Певицы и танцовщицы	113
Кабарэ обывателя	142
Домашние игры, празднества и церемонии	152
Бойцы и борцы	187
Танец древней столицы	203
Пантомимы в масках	214

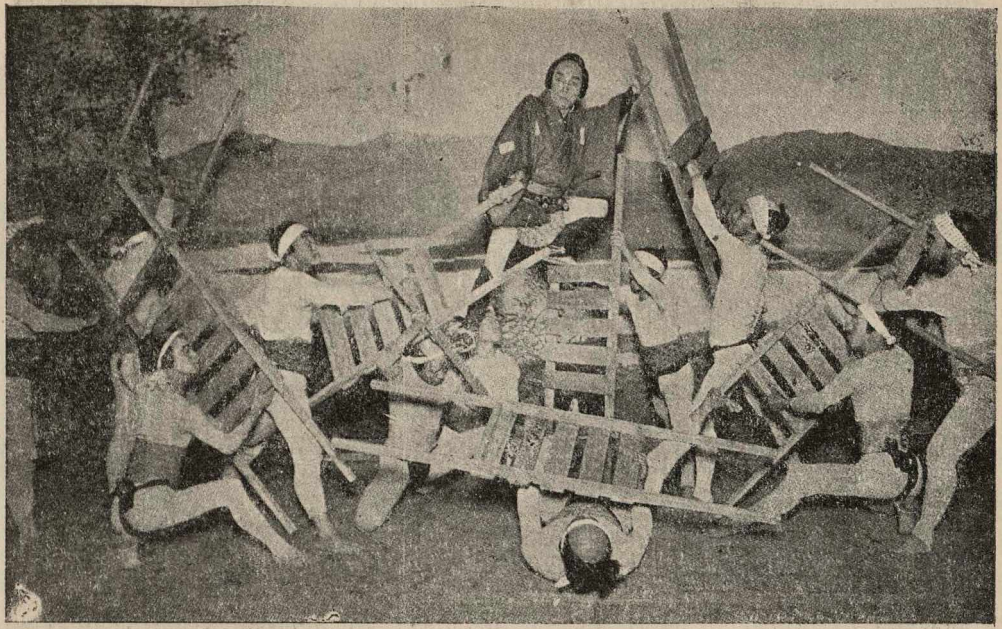
Издательство приносит свою благодарность проф. Н. И. Конраду, за участие в редактуре и за подбор иллюстраций.



Актер Итикава Яодзо в роли Киёмори [справа] и актер Накамура Утаэмон в роли Сигэмори [слева],—в пьесе „Клевета Сигэмори“

[Театр Кабуки]

Актер Мацумото Косиро [справа]—в роли Ватанабэ и актер Оноэ Байко в женской роли Коюри (слева)



Сцена нападения—в пьесе „Асагао-никки“
[Театр Кабуки, 1916 г.]

Актер Оноэ Байко в женской роли
[Театр Тэйкоку-дза, 1912 г.]

Актер Оноэ Кикугоро в роли Сакурамару
[Театр Итимура-дза, 1916 г.]

Актер Итимура Удзаэмон—в роли слуги в пьесе „Шелковый фонарь“ („Ботан-доро“)

[Театр Кабуки, 1917 г.]

Актер Итикава Сандандзи в роли Дайсаку в пьесе „Хиноки-яма дзики“
[Театр Хонго-дза, 1914 г.]

Актер Итимура Удзаэмон в роли Нутако
[Театр Кабуки, 1912 г.]

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

«ACADEMIA»

ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Ленинград, пр. Володарского, 40.
Телефон 138-98.

Москва, Тверская, 29.
Телефон 545-13.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЦЕНА.

В. Н. Перетц.—Краткий очерк методологии ист. русск. литературы (распродано) . . . . . 1 р. 50 к.
Ф. Ф. Зелинский.—Возрожденцы. Вып. I . . . . . — „ 60 к.
Ф. Ф. Зелинский.—Возрожденцы. Вып. II . . . . . — „ 80 к.
Б. М. Энгельгардт. — Гончаров и Тургенев по неизданным материалам Пушкинского Дома . . . . . 1 р. — „
Оскар Вальцель.—Проблема формы в поэзии (распродано) . . . . . — „ 40 „
Оскар Вальцель. — Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920) . . . . . — „ 40 „
В. М. Жирмунский.—Байрон и Пушкин . . . . . 2 „ 80 „

Вопросы поэтики

Непериодическая серия, издаваемая Разрядом Истории Словесных Искусств

Вып. I. **А. Слонимский.**—Техника комического у Гоголя . . . . . — р. 50 к.
„ II. **В. Б. Томашевский.** — Русское стихосложение. Метрика . . . . . 1 „ — „
„ III. **В. М. Жирмунский.** — Рифма, ее история и теория . . . . . 1 „ 80 „
„ IV. **Б. М. Эйхенбаум.** — Сквозь литературу. Сборн. статей . . . . . 1 „ 60 „
„ V. **Ю. Тынянов.** — Проблема стихотворного языка . . . . . — „ 90 „
„ VI. **В. М. Жирмунский.**—Введение в метрику . 2 „ 20 „
„ VII. **В. Виноградов.**—Этюды о стиле Гоголя . . — „ — „

ТЕАТР, МУЗЫКА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

ЦЕНА.

Вопросы литературы и драматургии. — Диспут в малом театре 26 мая 1924 г. под председательством **А. В. Луначарского** . . . . . — р. 65 к.

А. В. Луначарский.— Беседы по марксистскому миросозерзанию . . . . . — „ 60 „

А. В. Луначарский.—Толстой и Маркс . . . . . — „ 40 „

А. А. Гвоздев.—Из истории театра и драмы . . . . 1 „ — „

Очерки по истории европейского театра, сбор. статей под. ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова 2 „ — „

Исидор Клейнер.—У истоков драматургии . . . . . 1 „ 50 „

В. К. Мюллер.—Драма и театр эпохи Шекспира . . 1 „ 50 „

Старинный театр в России. — Сборник статей под редакцией акад. В. Н. Перетца . . . . . 1 р. — к.

Карл Гагеман. — «Игры народов» (восточн. театр). Перев. с немецкого, под ред. А. А. Гвоздева (с иллюстрациями).

Часть I. Индия . . . . . 1 „ — „

„ **II.** Япония . . . . . — „ — „

„ **III.** а) Китай; б) Африка. . . . . — „ 90 „

Н. Н. Евреинов.—Азазел и Дионис. (О происхождении сцены в связи с зачатк. драмы у семитов). . . 3 „ — „

Е. Э. Бертельс.—Персидский театр (с иллюстрац.) . — „ 80 „

А. В. Финагин.—Русская песня . . . . . — „ 60 „

А. В. Преображенский.—Культовая музыка в России — „ 80 „

Арнольд Шеринг.—История музыки в таблицах . . 2 „ — „

Г. Кречмар.—История оперы . . . . . — „ — „

Марцинский. — Метод экспрессионизма (со вступ. статьей Н. Радлова). . . . . 1 „ 60 „

Фридлендер.—Литография. Перевод под ред. Н. Э. Радлова . . . . . — „ — „

Задачи и методы изучения искусств, сборник статей 2 „ 20 „

К. М. Миклашевский.—Гипертрофия искусства . . . — „ 50 „

Урбан Гад.—Кино. Пер. О. И. Радовского . . . . . 1 „ — „

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Магазины «ACADEMIA».

ЛЕНИНГРАД, пр. Володарского, 40. Тел. 138-98.

Москва, 1) Тверская, 29. Тел. 545-13. 2) Моховая, 26.

2015148010