

Л.Д. Гришелева

Театр современной Японии

Институт востоковедения Академии наук СССР

*Москва
«Искусство»*

Япония — это традиционно театральная страна. Ее театр отличается необыкновенным жанровым разнообразием. Каждый из жанров располагает своим специфическим арсеналом выразительных средств, которыми он воздействует на зрителя. Тесно связанный с общим развитием художественной культуры народа, театр Японии несет на себе ярко выраженную печать ее национального своеобразия. Уникальное сохранение живой театральной традиции в этой стране связано с завидной устойчивостью ее театральных систем, основанной на стойкости эстетических традиций исполнителей и навыков художественного восприятия публики.

Современная Япония — богатейшее поле деятельности для театроведа. Это настоящий театральный заповедник, где сосуществуют самые разнообразные формы театрального искусства — от древнейших до самых современных, от исконно японских до полностью или частично заимствованных. И все это жанровое разнообразие живет напряженной творческой жизнью, бережно, подчас благоговейно хранит традиции или решительно ломает их, активно ищет новые пути развития традиционного национального театра, обновления старых театральных форм или стремится к созданию японских национальных произведений художественными средствами заимствованных жанров, а порой просто перенимает ультрамодные веяния европейского и американского театра.

Дать общую картину театральной жизни современной Японии, показать значение и место отдельных театральных жанров в этой жизни — вот задача данной работы.

Современная культура включает и такие новейшие формы театрального искусства, как радиодрама и телевизионная драма. При огромном распространении радио и телевидения в Японии эти виды несомненно имеют немаловажное значение.

Очень много в Японии дешевых полупрофессиональных театров, рассчитанных на самого непритязательного зрителя. Коллективы их на небольших сценах устраивают развлекательные представления, приправленные грубоватым юмором и изрядной дозой непристойности.

Весьма широко распространено в Японии и любительское театральное искусство: народный театр в сельских районах страны, самодеятельные драмколлективы промышленных предприятий, школ и высших учебных заведений. Их деятельность представляет несомненный интерес. Однако в этой работе мы не будем касаться деятельности ни радио, ни телевидения, ни полупрофессионального театра, ни самодеятельности. Мы ограничимся рассмотрением профессионального театра, основных его жанров, творческих направлений, репертуара, творчества крупнейших коллективов,

Япония единственная в мире страна, располагающая таким большим разнообразием жанров и такими устойчивыми, насчитывающими многовековую историю художественными традициями. Для удобства изложения мы начнем с японской театральной классики — наиболее старых форм традиционного театра (бугаку, ноо, кабуки, нингё дзёрури), а затем перейдем к более новым формам (симпа, синкокугэки, сингэки), сложившимся после революции Мэйдзи, а также к европейским театральным жанрам (опера, балет, ревю), получившим распространение лишь в последние десятилетия.

Расположение материала в таком порядке позволит сократить исторические экскурсы при анализе каждого жанра, поскольку каждый из последующих жанров связан с предыдущим и несет печать его влияния. Разумеется, это касается только национальных форм театрального искусства. А они представляют для нас наибольший интерес. Театр кабуки — ведущий жанр японского традиционного театра, и потому рассказу о нем мы считаем целесообразным посвятить специальную главу.

Традиционный театр

Бугаку

Бугаку — наиболее ранний и самый экзотичный из всех жанров театрального искусства Японии. Созданные в VII—VIII веках как искусство аристократии, придворные и храмовые представления бугаку включают музыкально-танцевальные формы японского происхождения и разнообразные заимствования. В этом жанре сохранены не только наиболее ранние японские музыкальные и танцевальные традиции, в нем содержатся элементы соответствующих традиций, заимствованные в Индии, Юго-Восточной Азии, Китае, Маньчжурии, Корее и давно утраченные в странах их происхождения. Это бесценное культурное наследие и в то же время уникальное искусство.

Бугаку — двуединая форма музыкально-хореографического представления. Музыка, его сопровождающая, носит название гагаку. Она очень богата, сложна и необыкновенно своеобразна и поэтому служит объектом пристального внимания исследователей музыкальных структур как в Японии, так и за ее пределами. Она оказала решающее влияние на формирование японской ладовой системы и легла в основу японской традиционной музыки.

Музыка и танец существовали в Японии с древнейших времен. Упоминания о них встречаются в многочисленных мифах и легендах. Самым знаменитым в этом плане является миф о разгневанной богине солнца Аматерасу, которая удалилась в небесный грот, а потом снова явила миру свой светлый лик, привлеченная музыкой и танцами, исполненными для нее богами. Это и считается началом традиции церемониальных представлений, которые устраиваются в Японии во время храмовых праздников, по случаю важных событий в жизни императорского двора, в честь высоких гостей, во время всевозможных торжеств и фестивалей.

Музыка и танец были непременными атрибутами обрядовых действий и ритуалов, распространенных во всей Японии с древнейших времен. Музыка и танцы различных районов Японии вошли в бугаку одним из составных элементов, так же как и музыкальные инструменты японского происхождения в оркестр гагаку.

Широкий поток заимствований в сфере культуры начался в Японии в конце VI — начале VII века вместе с проникновением буддизма. В этом потоке заметное

место занимали музыка и танцы из Китая, Кореи, Индии, Вьетнама, с Явы и из других стран Азии. Новое искусство встретило горячую поддержку придворной аристократии и буддийского духовенства, господствующих классов того времени.

Все новые и новые танцы и мелодии ввозились в Японию, ввозились и книги по теории гагаку и бугаку. Популярность этого искусства привела к появлению многочисленных аналогичных произведений японских авторов. Были созданы специальные школы для обучения этому искусству. Представления бугаку получили распространение как составная часть придворных церемоний, храмовых праздников и богослужений.

Расцвет искусства бугаку приходится на конец VIII — начало IX века. Он связан с деятельностью талантливых японских музыкантов Ото-но Киёгами (?—839) и Овари-но Хамануси (733—844). Они привели в порядок, осмыслили и обработали пестрое множество мелодии, создав искусство бугаку в том виде, в котором оно дошло до наших дней. Число профессиональных музыкантов и танцоров непрерывно возрастало. Было официально введено наследование крупных артистических имен, ставшее традиционным для всех жанров театральной классики Японии.

К началу XII века искусство бугаку стало отходить на второй план. Его вытесняли новые виды музыкальных представлений дэнгаку и саругаку, непосредственные предшественники театра ноо, более удовлетворявшие вкусам и запросам воинского сословия, захватывавшего власть и влияние в стране. Однако искусство бугаку продолжало пользоваться покровительством императорского двора, сохранилось при дворе и в отдельных буддийских и синтоистских храмах.

Новый расцвет пережило искусство бугаку в конце прошлого века, после незавершенной буржуазной революции Мэйдзи (1868). Революция проходила под знаменем реставрации императорской власти, и потому искусство бугаку, как все, что было по традиции связано с именем императора, приобрело особое значение. Сыграла свою роль и некоторая демократизация жанра. Если прежде изучение этого искусства было привилегией аристократии и придворных музыкантов, то в 1873 году было издано специальное разрешение заниматься этим искусством всем желающим, и круг исполнителей его расширился.

Искусство бугаку оказало огромное влияние на формирование всего театрального искусства Японии. Отдельные его элементы легли в основу японской национальной музыки и хореографии, явились источником традиций классического японского театра.

Чаще всего танцы бугаку исполняются под открытым небом на специально сооружаемых перед храмами или на дворцовых территориях прямоугольных деревянных помостах высотой 91 см и площадью 52,8 кв. м. Центральная часть помоста, составляющая примерно половину его площади, несколько приподнята, и именно на ней исполняются основные танцы. Помост окружен невысоким деревянным барьером, покрытым ярко-красным лаком и украшенным позолотой. Нижняя его часть затянута голубой тканью. С задней стороны к помосту пристраивается широкая лестница с ярко-красными, как и барьер, перилами, по которой исполнители поднимаются на сцену и уходят с нее. С двух сторон около помоста ставятся большие барабаны (дадайко) высотой более 3 м, украшенные специфическим вензелем в форме запятых и изображениями дракона и феникса. Специальных мест для зрителей в этих случаях не устраивают, все присутствующие свободно располагаются вокруг сцены.

Перед помостом, лицом к нему, прямо на земле располагаются музыканты, одетые как синтоистские священники. Оркестр сострит из разнообразных

духовых и струнных музыкальных инструментов, барабанов и гонгов. Преобладают инструменты неапонского происхождения, но включаются и японские. Иногда помост устраивают на пруду или вовсе не устраивают. Тогда танцы исполняются прямо на земле.

Во время некоторых храмовых праздников танцы бугаку происходят при свете костров. Освещаемые живым пламенем, фантастические маски и костюмы танцоров производят незабываемое впечатление, танцы кажутся особенно торжественными и таинственными.

Когда представление устраивается в императорском дворце, для гостей ставят стулья, а члены императорской фамилии располагаются на особо почетных местах, изолированных от публики. Когда танцы бугаку показывают в государственном театре («Кокурицу гэкидзё»), площадку для танцев огораживают на сцене.

В танцах бугаку используются яркие красочные костюмы и маски, грубо вырезанные из дерева или нарисованные на бумаге, с утрированным гротескным выражением, и часто окрашенные в яркие цвета.

Как уже говорилось, музыка, сопровождающая танцы бугаку, включает мелодии японского и иностранного происхождения. Вопрос о неапонских источниках гагаку и бугаку очень сложен и вызывает много споров среди театроведов¹. Текст к музыке гагаку отсутствует. Некоторые исследователи считают, что музыка японского происхождения была снабжена японским текстом, который пелся под аккомпанемент японских музыкальных инструментов (бива, кото). Однако этот текст утрачен и пока не поддается восстановлению.

В некоторых пьесах бугаку иностранного происхождения танцоры иногда произносят короткие возгласы, которые не имеют смыслового содержания и называются саэдзури (чириканье).

Программа представления бугаку весьма разнообразна. Она состоит из динамичных и спокойных танцев, исполняемых одним или несколькими танцорами в масках или без них. Большую роль в танцах играют элементы пантомимы. Маски, используемые в танцах бугаку, представляют собой либо человеческие лица неапонского типа, либо лики фантастических существ и морды животных. Неапонскими являются также костюмы и обувь исполнителей. Они напоминают древние одеяния народов различных стран Азии.

Танцы бугаку различаются по происхождению и по характеру. По происхождению они делятся на сахо-но май (танцы левой стороны), куда входят танцы китайского, индийского и индокитайского происхождения, и уxo-но май (танцы правой стороны), куда входят танцы корейского и маньчжурского происхождения. По характеру танцы делятся на несколько типов: бун-но май, или хирами (мирный танец), — спокойный грациозный танец; бу-но май (танец воинов) — военный танец с саблями, алебардами или копьями; хасиримаи (танец бегущих) — быстрый танец с оружием, барабанными палочками или другими предметами; добу (детский танец) ит. д.

Представление бугаку организуется по строго определенной форме. Танцы исполняются парами (цугуи-но май). В пару обычно входит один танец из группы сахо-но май и один из группы уxo-но май. Первую часть называют омогаку (благородная музыка), вторую — тобу (ответный танец). Весь этот комплекс обрамлен вступительной и заключительной музыкальными частями, под которые не танцуют. Такая структура обязательна для всех типов танца.

¹ Подробнее об этом см. в статье акад. Конрада Н. И. «О театральном искусстве Японии VII — VIII вв.». — В кн.: Театр и драматургия Японии. М., 1965.

В качестве примера можно привести комплекс, состоящий из двух наиболее популярных танцев бугаку — танцев «Ама» и «Ни-но май». Первый танец обычно исполняется двумя танцорами в прямоугольных картонных масках с нарисованными черной краской глазами, носом и ртом. Актеры изображают мужчину и женщину, облеченных властью, в коронах и с жезлами. Во время танца этих персонажей на помосте появляются исполнители второго танца в масках старика и старухи. У старика смеющаяся маска (вараимэн), его шляпа украшена листьями бамбука. У старухи безобразное толстое лицо, распухшая маска (харэмэн); бамбуковые листья украшают ее пояс. Старик и старуха наблюдают за танцующими, а когда танец кончается, обращаются к ним с просьбой дать им символы власти. Получив отказ, старик и старуха исполняют комическую пляску, пародирующую танцующих персонажей.

Этот прием комического подражания только что исполненному танцу распространен в японской хореографии.

Еще одна очень красочная пара танцев «Ранрё» (сахо-но май) и «Насори» (ухо-но май). Первый танец исполняется одним танцором в пышных красных одеждах. Он изображает китайского императора, командующего своей армией, со страшной маской на лице, надетой из опасения, что юное привлекательное лицо может повредить его репутации мужественного полководца. Второй танец исполняется двумя танцорами в ярких желтых костюмах. Они изображают пару резвящихся драконов.

В послевоенной Японии искусство бугаку пользуется довольно широкой популярностью. Новый интерес к нему стал проявляться с середины 50-х годов в связи с повышенным вниманием ко всему традиционно японскому в литературе и искусстве. В 1955 году в специальном решении, принятом правительством, придворная труппа бугаку была объявлена «важной национальной культурной ценностью», или, как в Японии обычно говорят, «живым национальным сокровищем» (нингэн кокухо). Этот титул японское правительство присваивает в качестве поощрения и поддержки наиболее выдающимся деятелям и коллективам традиционного искусства.

В 1959 году труппа бугаку впервые в истории выезжала на гастроли за пределы Японии. Она совершила шестинедельный тур по Соединенным Штатам Америки. Выпущены пластинки с записью музыки гагаку, появилось много публикаций о бугаку и в Японии и других странах. Несколько трупп функционируют в Токио и Киото —Осака. Собственные труппы существуют в каждом крупном храме. Созданы новые ансамбли, в том числе в Токийском университете искусств и в США.

Преподавание музыки гагаку введено в Токийском университете искусств и в Государственной консерваторке.

Широк интерес к гагаку и бугаку современных молодых японских композиторов, хореографов и танцоров. Многие из них используют технику и темы этого жанра в своих композициях. Это искусство привлекает большое внимание также зарубежных музыкантов и хореографов.

Древние маски и костюмы бугаку хранятся в музеях Японии как национальные сокровища.

Ноо

Ноо, или ноогаку, — самая строгая театральная классика Японии. Это первая всесторонне развитая форма традиционного театрального искусства Японии.

Кроме искусства бугаку, ставшего искусством аристократии, в середине VIII века в Японию с материка было завезено и народное театральное искусство сангаку, включавшее различные простейшие виды массового искусства: комический миманс, простенькие комические сценки и рассказы, народные песни и танцы, акробатику, фокусы, жонглирование, кукольников и т. д.

Из представлений сангаку к концу XI века развилось искусство саругаку. Участники представлений саругаку были выходцами из низших слоев общества. Свое искусство они демонстрировали во время религиозных праздников, когда огромные толпы верующих, жаждущих зрелищ, стекались в храмы. Искусство саругаку быстро завоевало большую популярность. К концу XII века появилось много профессиональных трупп саругаку, которые обрели покровителей в лице крупных храмов и монастырей. Их приглашали устраивать представления на территории храмов во время буддийских и синтоистских религиозных праздников, чтобы привлечь верующих. Наиболее богатые монастыри и храмы имели собственные актерские труппы саругаку, которые назывались, как и ремесленные цехи, «дза». Артисты получили возможность объединиться в некое подобие союза и обогатить искусство саругаку заимствованиями из придворных и сельских песен и танцев. Возникла особая форма театального искусства, опирающаяся на пение и танец саругаку-но ноо, ставшая прототипом будущей драмы ноо. Комические элементы представлений саругаку к XIV веку развились в кёгэн — народный комедийный драматический жанр.

Параллельно развивалось театральное искусство, основанное на песнях и танцах сельских местностей, — дэнгаку, дэнгаку-но ноо. К концу XIV века эта линия соединилась с саругаку-но ноо. На их основе усилиями двух выдающихся театральных деятелей Японии того времени, Канъями и Дзэами (иногда это имя читается: Сэами), был создан театр ноо.

Канъями (1333—1384) основал театр «Кандзэдза» в Ига, взял все лучшее из саругаку — заимствовал отдельные элементы ритуального танца дэнгаку, который был популярен в XII веке, и танцев кусэмаи, широко распространенных в начале XIV века, соединил все это, создав представление, которое имело успех и в столице и в провинции. Он пользовался: поддержкой и покровительством феодального властителя Японии того времени Асикага Ёсимицу¹. Канъями вошел в историю японского театра не только как выдающийся актер и театральный деятель, но и как создатель большого числа пьес для театра ноо («Дзинэн кодзи»², «Сотоба Комати» и др.), а также как учитель и теоретик.

Его сын Дзэами (1363—1443) был продолжателем его дела. После смерти отца он стал руководителем театра «Кандзэдза». Искусство Канъями было рассчитано на широкие массы, усилия его сына были направлены на то, чтобы сделать представления более аристократичными. Дзэами добился значительных успехов в создании законченных форм аристократического театра ноо, получал поддержку от многих лиц из высшего воинского сословия, на его спектаклях присутствовал император. В 1436 году по неизвестным причинам Дзэами был сослан на остров Садо. Когда его помиловали и он вернулся в столицу, точно не установлено.

¹ Имена даются в последовательности, принятой в Японии: на первом месте фамилия, на втором — имя.

² Названия пьес традиционного театра приводятся в японском чтении, как принято в театроведческой литературе на европейских языках, поскольку оригинальные названия причудливы, не поддаются точному переводу и допускают разночтения. Часто в названия выносятся имена собственные.

Дзэами был не только превосходным актером, но и крупным драматургом, композитором и теоретиком театрального искусства, создал свыше ста пьес для ноо. Его пьесы отличаются красотой текста, музыки и особой утонченностью. Дзэами оставил примерно двадцать трактатов о тайнах искусства театра ноо. Эти книги – ценный материал для изучения театрального искусства средневековой Японии. Среди его трудов особенной известностью пользуются «Кадэнсё» и «Хана-но кагами».

Военная аристократия, оттеснившая придворную, способствовала развитию новых форм театрального искусства. Религиозно-мистический, феодально-монархический романтизм театра ноо вполне соответствовал ее вкусам и требованиям. Поэтому верховные правители военно-феодальной структуры того времени сёгуны Асикага покровительствовали деятельности Канъами и Дзэами. К этому периоду относится завершение формирования искусства ноо. Музыкально-танцевальные пьесы ноо и драматические игровые пьесы кёгэн как интермедии, обязательно включавшиеся в представление, достигли высокого уровня развития. Канъами и Дзэами явились создателями школы Кандзэ (название ее составлено из первых частей их имен), основной существующей до сих пор школы искусства ноо. Они подняли это искусство до высочайшего профессионального уровня и заложили эстетические основы, ставшие определяющими для всего традиционного театрального искусства Японии.

Междоусобные войны, потрясавшие Японию на протяжении всего XVI века, приостановили развитие театра ноо. С XVII века, после установления господства сегунов Токугава, начинается новый этап развития театра, проходивший под покровительством сёгунов этого дома. Представления приобрели церемониальный характер и стали устраиваться по торжественным случаям.

Первым таким поводом было провозглашение сегуном Токугава Иэясу, состоявшееся в 1603 году. Виновник торжества пожелал отметить это событие церемониальным представлением ноо. С тех пор использование ноо в качестве официального церемониального искусства (сикигаку) стало таким же традиционным, как и ежегодные его фестивали.

Торжественными представлениями ноо отмечались приход к власти нового правителя, бракосочетания знатных особ, назначение должностных лиц высоких рангов, рождение сыновей во влиятельных семьях, их совершеннолетие и т. д. Спектакли устраивались на территории замка сёгуна в Эдо (нынешний Токио). Приглашения на них получали не только знатные феодалы, но и представители горожан (матири ноо). Обычно спектакли шли несколько дней, и попасть на них могло до пяти тысяч человек. Приглашенные смотрели спектакль и получали угощение и подарки. Присутствие на таком спектакле считалось большой честью, и за право быть приглашенным шла борьба среди феодалов и среди влиятельных горожан.

Церемониальная функция театрального искусства отвечала духу конфуцианства, официальной философии Токугавского сёгуната. «Тот, кто развлекает, несет земле мир, тот, кто правит, – порядок», – гласит одна из конфуцианских заповедей. После бурной эпохи «сражающихся государств» (сэнкоку дзидай), как называется XVI век в японской истории, внимание к миротворческой функции искусства было понятным. И, возможно, именно этим объяснялось неизменное внимание к театру ноо и другим жанрам театрального искусства, которое проявляли все сёгуны дома Токугава на протяжении почти трех веков своего правления.

Чтобы уберечь церемониальную музыку от изменений и предотвратить ее бесконтрольное распространение, феодальное правительство в XVII веке учредило специальную систему иэмото. Признанного мастера искусства ноо ставили во главе школы. Вокруг него группировались сыновья и ученики. Получалось нечто вроде цеха, или гильдии. Звание иэмото было наследственным. Иэмото контролировали деятельность актеров ноо, которые непременно должны были принадлежать к какой-либо из школ ноо. Музыканты также принадлежали к какой-нибудь из школ этого жанра. О свободной конкуренции не могло быть и речи.

По мере эволюции искусства ноо возникали различные его школы. До наших дней их дошло пять: Кандзэ, Компару, Хосё, Конго и Кита. Первые четыре образовались в XIV – XV веках. Последняя сформировалась в начале XVII века под личным покровительством второго сегуна Токугава Хидэтада.

Различия между школами сказываются в текстах пьес и в исполнительской манере актеров. Отдельные места пьес редактируются школами по-разному. Иногда делаются вставки в текст или, наоборот, пропуски. Различные школы допускают своеобразное исполнение отдельных танцев и музыкальных частей. Несколько отличается и репертуар школ. Каждая имеет пьесы и роли, которые получают наиболее удачно у актеров, к ней принадлежащих, и потому эти произведения ставятся чаще других. Но все эти различия не затрагивают основ искусства ноо. Они настолько несущественны, что зритель не специалист обычно никакого отличия не замечает.

Сохранение школ ноо носит формальный характер и объясняется не потребностями искусства, а пережитками прежних организационных традиций.

Революция Мэйдзи, опрокинувшая военно-феодальную диктатуру сёгунов, нанесла чувствительный удар и театру военной аристократии. Лишившись поддержки, многие актеры театра ноо были вынуждены менять профессию. Положение этого театра было плачевным до тех пор, пока он не обрел новых покровителей – отдельных государственных деятелей, представителей крупной буржуазии, влиятельных театральных деятелей и некоторой части новой интеллигенции. Взгляд на это искусство стал более широким, но существовало оно по-прежнему только для избранной публики. Дальнейшая демократизация жанра ноо относится к периоду, наступившему после второй мировой войны.

Представления ноо происходят на квадратных сценах, сооружаемых из неокрашенного дерева хиноки. Светлое полированное дерево производит впечатление простоты, чистоты и строгости. Над сценой, поддерживаемая четырьмя столбами, возвышается крыша, по конструкции напоминающая крыши синтоистских храмов. Эта крыша, бывшая необходимой до конца прошлого века, поскольку представления театра ноо происходили на открытом воздухе, теперь сохраняется как театральная традиция и сооружается даже в новых, вполне современных театральных помещениях.

Сцена открыта с трех сторон, четвертая сторона – стена-задник, на золотом фоне которого изображена зеленая раскидистая стилизованная сосна (символ долголетия и благожелательный привет зрителям). Задник постоянный, не меняется, какая бы пьеса ни исполнялась. Пол сцены дощатый и такой же светлый, полированный, как и само обрамление сцены.

Площадь основной сцены, где происходит главное действие, 5,5 кв. м. К ней вплотную примыкают две площадки. Вдоль задника находится полоса, составляющая примерно половину основной сцены, это атодза – место, где располагаются музыканты и вспомогательный персонал. Вдоль правой стороны

сцены тянется огороженная невысоким деревянным барьером площадка шириной около метра. Это дзиутаидза, место, где располагается хор, состоящий из шести или восьми человек, рассаживающихся в два ряда.

От левой стороны задней части сцены, на одном с ней уровне, почти под прямым углом отходит помост хасигакари шириной от пяти до пятнадцати метров и шириной около двух метров, ведущий за кулисы. Он огражден невысоким деревянным барьером, как и площадка для хора, и покрыт крышей, напоминающей крыши над галереями и переходами в синтоистских храмах. В конце хасигакари расположена крошечная комнатка с большим зеркалом (кагами-но ма), где уже одетый и готовый к появлению на сцене актер стремится перевоплотиться в образ. Вход в эту комнатку прикрыт нарядным полосатым занавесом (агэмаку). Полосы широкие, вертикальные, яркой расцветки, их пять: черная, желтая, красная, зеленая и белая. Когда актер выходит или входит, занавес поднимается с помощью двух бамбуковых шестов, прикрепленных к его нижним углам.

Вокруг сцены и вдоль хасигакари на уровне пола зрительного зала идет полоса шириной примерно в метр, усыпанная мелкой галькой или крупным песком, как двор в синтоистском храме. Вдоль хасигакари — со стороны зрительного зала — на этой полосе устанавливают три молодых сосны. С другой стороны хасигакари, у стены, помещают две таких сосны. Это еще более усиливает впечатление, будто представление происходит на открытом воздухе. К тому же создается ощущение перспективы.

Хасигакари служит не только для выхода актеров на сцену и ухода с нее. Он является дополнительной сценической площадкой, где разыгрывается ряд эпизодов спектакля.

Стена, ограничивающая справа площадку для музыкантов, украшена изображением зеленого бамбука. В ней имеется маленькая незаметная дверь (киридо). Через эту дверь на сцену выходит хор. Ею же пользуются лица, помогающие

актерам на сцене, и актеры, которые по ходу действия должны быстро и незаметно исчезнуть.

От центра передней части сцены в зрительный зал ведет неширокая деревянная лестница в три ступеньки, без перил. Она заимствована в храмовой архитектуре и имеет скорее декоративное, а не функциональное значение.

Зрители располагаются перед сценой и слева от нее. Прежде зрители сидели на полу, устланном циновками — татами. Теперь в новых театральных зданиях в партере ставят кресла, как в европейском театре, балкон же устилают татами, и там сидят по-старому, на полу.

Современные сцены театра более совершенно оборудованы в отношении освещения и акустики. Нестрогие ценители искусства ноо считают, что тонкости этого театра можно понять и почувствовать лишь в том случае, если новыми изобретениями не злоупотребляют.

Вот мнение крупного японского писателя Танидзаки Дзюньитиро: «Если бы в драмах ноо применялось современное освещение, каким пользуется театр кабуки, то резкие лучи света уничтожили бы своеобразный эстетический эффект. Подчиняясь естественному требованию, сцена театра ноо поэтому остается, как и в старину, слабо освещенной. Помещение для ноо также подчиняется этому требованию: чем оно старше, тем лучше. Самым идеальным местом для спектакля ноо будет то, где полы приобрели уже натуральный блеск, столбы и доски потолка отливают черным глянцем и где тьма, начинаясь у потолочных балок и

разливаясь во все стороны к карнизам, нависает над головами артистов, словно огромный колокол. В этом смысле перенесение постановок ноо в помещение современного типа <...> быть может, в каких-то отношениях и хорошо, но особенное очарование, свойственное ноо, теряется тогда наполовину»¹.

Оркестр в театре ноо состоит из четырех музыкантов (хаясиката), которые выходят на сцену по хасигакари и располагаются в один ряд вдоль задника. Для прохода музыкантов приподнимается лишь правый угол занавеса агэмаку.

Вместе с оркестром у задней стены слева сидит кокэн — человек, помогающий актерам на сцене. Он условно считается невидимым и может во время действия поправить актеру костюм, парик или маску, подать что-либо из реквизита.

Специфическое устройство и оформление сцены театра ноо. ставшее традиционным, имеет свою историю. Так, раскидистая сосна на заднике напоминает сосны храма Касуга в Нара, где устраивались первые представления ноо. Сосны вдоль хасигакари напоминают о том, что когда-то актеры, выходя на сцену, проходили через сад. Покрытая галькой голоса между зрителями и сценой — след тех времен, когда сцены ноо сооружались на территориях храмов или в садах крупных феодалов и зрители смотрели представления с галереи храма или с террасы дома, через сад. Декоративная лесенка, ведущая из зрительного зала на сцену, когда-то сооружалась для того, чтобы посланный феодала-покровителя мог подняться на сцену и передать распоряжение о начале представления или вручить подарки актерам.

Четыре столба, поддерживающие крышу над сценой, имеют свои названия и функции в представлении. Задний левый столб, ближайший к хасигакари, называется ситэ-басира (столб ситэ). Около него останавливаются, выходя на сцену, и отсюда начинают действие главные персонажи пьес ноо (ситэ). Передний левый столб называется мэцкэ-басира (ориентировочный столб). Он служит ориентиром для актеров в масках, которым не очень хорошо видна граница сцены. Правый передний столб называется ваки-басира (столб ваки), потому что к нему отходит второстепенное действующее лицо (ваки), когда его функции кончаются. Правый задний столб называется фуэбасира (столб флейтиста) — возле него располагается музыкант с флейтой. На этом столбе есть металлическое кольцо, к которому крепится подвешиваемый к верхней балке колокол, необходимый в сценах, где действие происходит в большом храме (например, «Додзёдзи»).

Еще одна интересная деталь в устройстве сцены ноо скрыта от глаз. Под сценой сооружаются своеобразные резонаторы. В земле вырывается несколько ям. Число их не определено, но не превышает тринадцати. В эти ямы помещаются специальные горшки около метра высотой и примерно такого же диаметра. Горшки подвешивают на медной проволоке к балкам так, чтобы они не касались земли. Назначение их исключительно акустическое. Они придают особое звонкое звучание топанию, которое является одним из наиболее распространенных элементов в танцевальной технике ноо. В настоящее время этой деталью иногда пренебрегают.

Эстетические принципы искусства ноо не допускают слишком яркого освещения и слишком громкого звучания, что сильно лимитирует размеры зрительного зала. Обычно театры ноо вмещают не более 500—800 зрителей.

Иногда, следуя старым традициям, представления ноо устраивают на открытом воздухе. Очень эффектным зрелищем являются представления такиги-

¹ Танидзаки Дзюнъитиро. Дзэнсю, т. 20. Токио, 1968, с. 542.

ноо, которые можно увидеть в храмах Касуга дзиндзя в Нара, Хэйан дзингу в Киото и Мэйдзи дзингу в Токио. С наступлением темноты у сцены ноо, находящейся на территории храма, зажигают вязанки хвороста, и представление идет при таком освещении. Впечатление эти спектакли производят необычайное.

Роли в театре ноо разделены на три основные группы: ситэ — главное действующее лицо; ваки — второстепенное действующее лицо, партнер главного; и кёгэн — комический персонаж. В некоторых пьесах встречаются так называемые спутники главных действующих лиц — цурэ, не имеющие самостоятельных функций. Они делятся на ситэ-дзурэ (спутники главного действующего лица) и ваки-дзурэ (спутники второстепенного действующего лица), в некоторых пьесах фигурирует так называемый промежуточный персонаж — ай, прямого отношения к действию не имеющий. Существует еще особая группа ролей — коката (детские роли, роли мальчиков).

Актер в театре ноо имеет строгую специализацию и исполняет только роли определенной группы. По данным на 1975 год, в театре ноо было занято 1386 профессиональных актеров. Из них 1034 — исполнители ролей ситэ, 66 — исполнители ролей ваки и 94 — исполнители ролей кёгэн. Все актеры мужчины. Женские роли в театре ноо по традиции исполняются мужчинами. В отличие от театра кабуки актеры, играющие женские роли, особой группы не составляют.

Одним из наиболее характерных элементов театра ноо являются маски. Актеры этого театра не прибегают к гриму и мимике. Главное средство выразительности — маски. Даже когда актер выступает без маски, его лицо, как правило, неподвижно и выглядит словно маска.

Не все актеры ноо играют в масках. Обычно главное действующее лицо, ситэ, выступает в маске, а его партнер, ваки, — без нее. Спутники главного действующего лица, ситэ-дзурэ, надевают маски, если это женские персонажи. Если ситэ изображает реалистический персонаж, актер обычно маски не надевает.

Существует много различных типов масок ноо. По размеру одни из них несколько меньше человеческого лица, другие несколько больше. Их вырезают из тщательно отобранного легкого дерева, а затем раскрашивают и покрывают специальным лаком. Техника изготовления масок очень сложна и требует искусного мастерства. Большинство масок, употребляемых сейчас в театре ноо, созданы знаменитыми резчиками масок XIV—XVII веков. Маски изготавливают и современные мастера, но обычно это имитация старых работ. Лишь немногие современные маски отличаются оригинальностью.

В настоящее время в театре ноо применяют около двухсот типов масок. Они подразделяются на мужские и женские маски; маски различают по возрасту, характеру, облику. Среди мужских масок существуют маски стариков, юношей, мальчиков, благородных, простолюдинов, добрых, злых, слепых, синтоистских и буддийских богов, привидений, демонов и т. д. Среди женских масок — маски девушек, женщин средних лет, старух, безумных, ревнивых, красивых, безобразных, привидений, демонов и т. д.

Некоторые маски предназначены для определенных пьес. Другие могут быть использованы для создания соответствующих характеров в любой пьесе.

Маска крепится к голове актера двумя шнурками, которые продевают в небольшие отверстия, имеющиеся по бокам маски, и завязывают на затылке актера. Часто под маску подкладываются небольшие бумажные подушечки, чтобы актер мог свободнее двигать ртом и чтобы его было лучше слышно. По строгому правилу, существующему в театре ноо, маску разрешается брать только

за края, в тех местах, где крепятся шнурки. Все маски хранятся в специальных футлярах.

На первый взгляд кажется, что маска может иметь лишь одно фиксированное выражение. Однако в зависимости от освещения ее, от угла падения на нее света «выражение лица» хорошей маски меняется. Она может передавать различные оттенки настроения персонажа и кажется одухотворенной. Считается, что искусный актер способен вдохнуть в маску жизнь. Используя тончайшие изменения в освещенности маски, такой актер может придать ей удивительную выразительность.

В последние годы маски ноо получили распространение как настенные украшения. С изменением освещения комнаты в течение дня выражение лица маски меняется. Тонкие ценители находят, что меняется мысль или настроение, которые маска выражает.

Костюмы в театре ноо лишены бытовой конкретности. По форме они напоминают японские костюмы XV века — одежду мужчин и женщин того времени — феодальных вельмож, воинов, священников, мирян, нищих и других лиц. Рисунок и расцветка костюма зависят от характера персонажа, которому они принадлежат. Сверхъестественные персонажи носят фантастические костюмы.

Костюмы различаются не только по форме, но и в зависимости от ткани, из которой они сшиты, окраски, украшений. Многие из них просто великолепны. Например, костюм, носящий название караори. Это женское очень нарядное одеяние из уникальной ткани рельефного переплетения с узором, тканым золотом и серебром. Пышные костюмы являются существенным элементом театральности ноо.

На сцене театра ноо можно увидеть и костюмы, отличающиеся чрезвычайной простотой. Но это тоже драгоценные одеяния — они подлинные, их бережно сохраняют как культурное наследие далекого прошлого. К числу их относятся костюмы странствующих монахов ямабуси, костюмы синтоистских священников, рыбаков, лодочников.

Еще одна интересная деталь. Японский костюм обычно состоит из двух или нескольких кимоно одинакового покроя и разной расцветки, одеваемых одно на другое. Воротник нижнего кимоно обычно виден из-под верхнего. По сложившейся в театре ноо традиции цвета этих воротников являются символом характера персонажа. Так, белые воротники означают благородство, зеленые и коричневые — покорность, смирение, красные — юность и радость, бледно-желтые — средний возраст и старость, синие — силу и т. д. Если из-под верхнего кимоно виден не один воротник, возможны комбинации этих цветовых обозначений.

Обувь на сцене театра ноо не фигурирует. И актеры и музыканты выходят на сцену в таби (японские матерчатые носки с отделенным большим пальцем). У актеров ситэ и ваки, музыкантов и хора таби белые, у актеров кёгэн — зеленовато-желтые.

На сцене театра ноо употребляются разнообразные парики. Женские парики по форме напоминают прически, которые носили японки XIV—XV веков. Так, парик благородной женщины делается из длинных гладких черных волос. Волосы расчесаны на прямой пробор и схвачены перевязью сзади, на шее, концы их свободно свисают длинным хвостом посередине спины. Для стариков и старух употребляются парики из белых волос. Для сверхъестественных персонажей применяются парики, представляющие собой длинные косматые гривы. Иногда они бывают длиной до плеч, а иногда покрывают всю спину актера и волочатся

сзади по полу, а впереди свисают двумя хвостами до пояса. Парики такого типа различаются по длине и цвету, в зависимости от того, какому персонажу они принадлежат. Короткие белые парики предназначаются для пожилых божеств, короткие черные — для девиц небесного происхождения, длинные белые — для персонажей, олицетворяющих возраст и силу, длинные черные — для привидений, длинные красные — для духов и демонов.

Головные повязки — необходимая деталь костюма в театре ноо, особенно для женских персонажей. Повязка охватывает лоб актера и закрепляется на затылке. Она повязывается до того, как надевается маска, и потому ее передняя часть скрыта под маской. Головная повязка закрепляет тяжелый парик и служит украшением. Для изготовления повязок применяются нарядные плотные ткани с золотым и серебряным орнаментом. При выборе расцветки соблюдается та же градация цветов, что и для воротников нижних кимоно.

На сцене ноо употребляются разнообразные головные уборы. Костюмы воинов, священников, монахов, рыбаков, путников дополняются головными уборами, соответствующими их положению. Для богов, духов и придворных высокого ранга имеется набор корон и венцов различной формы.

Актеры театра ноо держат в руках предметы, которые считаются необходимыми для характеристики данной роли. Обычно это предметы, имеющие символическое значение и не предназначенные для практического применения. Самым распространенным среди этих предметов является складной веер. Такой веер может служить как меч, стрела или чаша для вина. Круглые веера применяются для китайских персонажей. Если актер изображает безумную женщину, он непременно держит в руке ветку зеленого бамбука. Среди других подобных предметов можно назвать, четки, посох, метлу, удилице, грабли, корзину, деревянное ведро, меч, алебарду, лук, факел и т. д.

Декорации на сцене театра ноо не применяются. Для того чтобы зрители знали, где происходит действие, в текст пьесы включаются слова, описывающие обстановку. О смене обстановки говорит текст, движение актера, перемена им места на сцене или позы, изменение характера музыки. Эти перемены, заметные только внимательному зрителю, должны переносить и актера и публику из дворцовых покоев под сень цветущих вишен, из столицы в заброшенную, уединенную хижину, из мира реальности в мир грез.

На сцене ноо фигурируют также легкие каркасы из бамбука, обмотанного белой тканью. Эти каркасы, не имеющие заметного сходства с реальными предметами, условно могут обозначать замок, гору, ворота, берег реки, колодец, хижину, корабль, лодку, карету, храмовый колокол и т. д. Иногда каркасы бывают обтянуты тканью и украшены пучками листьев или бумажными цветами. В некоторых пьесах они имеют функциональное значение: служат ширмой, за которой производится быстрая смена костюма, или являются укрытием для актера, который по ходу действия должен неожиданно исчезнуть или появиться. Но чаще всего они имеют чисто символическое значение и актерами не используются.

Эти каркасы выносят и устанавливают два рабочих сцены, наблюдающие за ходом действия. Они же передвигают их в случае надобности и уносят в конце пьесы или во время действия, если те больше не нужны или место действия изменилось.

Японские театроведы объясняют применение каркасных конструкций тем, что сцена театра ноо невелика и появление на ней непрозрачных предметов сделало бы часть действия невидимым для зрителей.

Главным средством художественного выражения в театре ноо являются музыка, пение и танец. Гармоническое единство этих трех элементов составляет необходимую основу спектакля ноо.

Музыка театра ноо представлена оркестром (хаяси), состоящим из четырех музыкантов, играющих на флейте (фуэ) и барабанах (коцудзуми, оцудзуми, тайко).

Флейта фуэ – бамбуковый инструмент длиной примерно 39 см. Бамбук оббит камышом и покрыт толстым слоем лака. Сбоку имеется семь отверстий, которые музыкант прикрывает пальцами. Флейтист сидит на полу. Флейту держат горизонтально, вдоль правого плеча. Барабан коцудзуми – небольшой барабан, по которому ударяют пальцами. Он состоит из распорки высотой 25 см, изготавливаемой из дерева вишни. С двух ее концов прикрепляются диски с натянутым пергаментом, соединенные между собой шнуром, натяжением которого регулируется высота звучания барабана. Музыкант, сидящий на складном стуле, держит барабан левой рукой у правого плеча, ударяя по нему пальцами правой руки. Левая рука контролирует натяжение шнура, обеспечивая изменение тона. Барабан оцудзуми также звучит благодаря ударам пальцев. По форме он такой же, как и коцудзуми, но больше по размеру, и на его дисках натянута воловья кожа, ударяя по которой вызывают пронзительные звуки. Музыкант, играющий на оцудзуми, также сидит на складном стуле и ударяет по барабану пальцами правой руки, контролируя натяжение шнура левой, но барабан он держит не у плеча, а на коленях. Тайко – самый большой из барабанов, употребляемых в театре ноо, звук из него извлекают ударами палочек. Он состоит из дубового цилиндра высотой 14 см и 28 см в диаметре, покрытого коровьей кожей, крепко стянутой шнуром. Тайко помещают на невысокую деревянную подставку, музыкант сидит рядом на полу и ударяет в барабан двумя палочками длиной 23 см.

Флейта ведет мелодию, а барабаны поддерживают ритм. В некоторых пьесах употребляются только два маленьких барабана.

Оркестр ноо аккомпанирует пению, танцу или просто создает атмосферу, необходимую для пьесы ноо. Музыкальное вступление начинается до выхода актеров и соответствует характеру всей пьесы и главного персонажа. Оно настраивает зрителей на должное восприятие предстоящего спектакля.

Примечательной деталью исполнения оркестра ноо является то, что барабанщики, играя, время от времени вскрикивают. Эти возгласы гармонируют со звуками барабанов. Смысловой нагрузки они не несут, а как бы подбадривают актеров и создают специфическую музыкальную атмосферу спектакля ноо.

Искусство музыкантов театра ноо требует серьезной профессиональной подготовки. Ею занимались прежде главы школ. После войны классы искусства ноо были открыты в Токийском университете искусств. Студенты под руководством опытных мастеров овладевают этим сложным искусством. В этом единственная пока поддержка правительства в деле сохранения традиций искусства ноо.

Пение (утаи) в театре ноо – это произнесение нараспев текста пьесы. До наших дней дошло более двухсот различных текстов ноо. Большинство их использует все пять существующих школ ноо. Только некоторые пьесы более или менее монополизированы отдельными школами. Каждая школа ноо пользуется своей особой интонацией передачи текста. В зависимости от школы слегка варьируется и текст пьесы, особенно прозаические его части.

Пьесы ноо каждая школа публикует отдельно, по одной пьесе, или сборниками, содержащими до двухсот пьес. Вдоль текста идут авторские указания, касающиеся музыкальной, хореографической и эстетической стороны исполнения. В тексте имеются иллюстрации масок, париков, костюмов и реквизита, необходимых для данной пьесы.

Старинная форма записи пьес осложняется тем, что каждая школа придерживается своих особых правил записи.

Самые старые из сохранившихся текстов относятся к началу XV века. Эти рукописные тексты принадлежат кисти выдающихся мастеров сцены ноо того времени. Бережно сохраняемые, они передавались от учителя к ученику.

Самые старые из печатных текстов относятся к началу XVII века. Они снабжены красочными орнаментами и иллюстрациями.

Текст пьесы ноо частично поется, частично говорится. Он очень усложнен из-за классической литературной формы и с трудом воспринимается на слух. Многие зрители следят за ходом пьесы по своеобразной партитуре, снабженной указаниями музыкального и ритмического характера.

Текст пьесы ноо делится на стихотворные и прозаические части. Четкой границы между ними нет. Прозаическая речь в пьесах ноо сильно отличается от обычной разговорной и литературной.

Поется текст то громко, то тихо, в зависимости от обстоятельств и чувств, которые он выражает. При этом громко — не значит резко или грубо, а тихо — не значит слабо. Строгая музыкальная гармония — неперемнное требование к исполнителям ноо.

Часть слов поется исполнителями главной и второстепенной ролей. Но основной текст поручается хору, который состоит только из мужчин и поет в унисон. Часть текста произносится как речитатив в определенной тональности, часть поется и имеет свой мелодический рисунок. Ритм фиксируется нерегулярно расставленными паузами, и потому нельзя сказать, что каждый фрагмент обладает определенным темпом. Соотношение темпов определяется характером главного персонажа и сменой ситуации и настроения по ходу действия. Тонко чувствовать характер этих перемен — один из важных элементов искусства пения в театре ноо.

Актеры ноо не изменяют голос в зависимости от того, какой персонаж они изображают: бога или демона, мужчину или женщину, старого человека или молодого. Очень часто молодая красавица, роль которой исполняет знаменитый артист, поет хриплым мужским голосом, и это не портит впечатления от спектакля.

Вокальная сторона искусства ноо очень сложна и требует многих лет подготовки. Не просто и слуховое восприятие музыки ноо. Для непривычного уха она кажется пронзительной и резкой. Но это первое впечатление быстро проходит, поскольку спектакль в театре ноо удивительно гармоничен.

Словом «танец» (маи) в театре ноо называется всякое движение актера на сцене. Движения, которые были приняты первыми исполнителями, постепенно канонизировались и приобрели крайне отвлеченную стилизованную форму. Танец в театре ноо состоит из ряда поз (ката), это, по существу, движение, разделенное на позы. Сейчас в искусстве ноо применяется более двухсот таких поз. Их сочетания позволяют выразить любое чувство или ситуацию, возникшую по ходу действия.

Позы ноо (ноо-но ката) представляют собой в высшей степени стилизованные жесты. Например, чтобы изобразить плач, актер слегка наклоняет голову и

поднимает руку ладонью вверх до уровня глаз. Если нужно выразить глубокую печаль, поднимает обе руки. А иногда главный актер просто сидит посередине сцены со слегка склоненной головой, а хор поет о его скорби. На первый взгляд кажется, что это просто. В действительности же этот прием требует высокого мастерства и концентрации всех духовных сил исполнителя, иначе эффект пропадет.

В принципе каждая поза актера ноо должна иллюстрировать текст, произносимый певцами. Но такой прямой связи между позой и содержанием нет. Бывает, что пение придает позам особое значение, а иногда связь между ними не проявляется.

Сцена ноо открыта с двух сторон, и поэтому актеры тщательно следят за тем, чтобы их позы были красивы независимо от того, откуда на них смотрят.

Танцы ноо делятся на чисто символические, исполняемые под инструментальную музыку, и несколько более реалистические, исполняемые в сопровождении пения. Однако строгого разграничения между этими танцами нет. Иногда символический танец имеет относительно реалистические элементы, а реалистический танец включает элементы символики.

Символические танцы могут быть медленными и грациозными или быстрыми, полными неожиданных перемен. Среди них есть танцы богов и отшельников, танцы воинов и духов, танцы фантастических львов, резвящихся среди цветущих пионов, или фантастических обезьян, опьяневших от вина, легкие комические танцы с барабанчиками и напряженные драматические танцы, как в «Додзэди».

Иногда характер танца определяется условиями, в которые по ходу пьесы попадает изображаемый персонаж. Так, в пьесе «Фуна Бэнкэй» героиня намеренно растягивает танец, стремясь как можно дольше задержать возлюбленного, который спешит отплыть на корабле. А в пьесе «Юя» наложница правителя Мунэмори танцует по приказу господина на празднике вишни. Но она намеренно ускоряет темп танца, чтобы поскорее вернуться к своей больной матери. Так сюжет влияет на характер символического танца.

Танцевальные части реалистического характера представляют собой стилизацию обычных действия и движения. Существуют четыре основные установленные формы, в соответствии с которыми актеры на сцене ноо ходят, стоят, сидят и принимают позы с веером. Так, строго подчиняется форме ходьба на сцене, вне зависимости от того, в каком темпе идет действие. Первым требованием является сохранение строго вертикального¹ положения корпуса. Ноги медленно, плавно скользят, причем подошвы почти не отрываются от полированных досок пола сцены. На этой основе строятся различные вариации движений, составляющие танцевальную технику ноо. Актеры, в совершенстве овладевшие этой техникой, не кажутся связанными ею, они движутся по сцене свободно, в соответствии с требованиями роли.

Отдельные танцевальные отрывки, сопровождаемые пением хора, часто исполняются независимо от пьес ноо. В этих случаях танцор выступает без маски, с открытым веером или палочкой в руке, одетый так же, как хор и музыканты, в кимоно с фамильными гербами и широкие хакама. Такие танцы, называемые симаи, часто исполняются в театре ноо между пьесами или частями пьесы. Кроме того, они, так же как музыка и пение ноо, являются предметом изучения широкого круга любителей этого жанра.

Традиции театра ноо предполагают достижение максимального сценического эффекта при минимуме движения актера. Сдержанность и простота — основа стилизованного движения исполнителей. Например, если актер ноо изображает

человека огорченного, он просто медленно поднимает руку, словно прикрывая ладонью глаза. Чтобы изобразить радость, он слегка поднимает вверх покрытое маской лицо. Один шаг назад может означать негодование, удивление или радость в зависимости от обстоятельств. В театре ноо придается большое значение намекам и полутонам. Актер лишь намечает контур движения и выражения, предоставляя свободу воображению зрителя.

В театре ноо существуют две основные эстетические концепции: мономанэ (подражание действительности) и югэн (внутренний смысл). Эти концепции находят выражение в тексте, танце, музыке, пении и сценическом движении.

Главный теоретик искусства ноо, Дзэами, считает основным принципом ноо мономанэ, понимая под этим воспроизведение на сцене мира подлинных человеческих образов, чувств и переживаний. В качестве второго принципа Дзэами выдвигает югэн — сокровенную суть, внутреннюю привлекательность, то основное, что в данном предмете или существе воздействует на воспринимающего. В раскрытии югэн и состоит основа воздействия актера ноо на зрителя. Раскрытие югэн должно было «будить ответные эмоции», соответствующие «эмоциональные отзвуки» (ёдзё) и в зрителях: публика должна была вовлекаться в общую стихию раскрытия югэн — сокровенно прекрасного каждого показываемого персонажа, составляющего самую суть всего искусства ноо. По словам Дзэами, без югэн искусство ноо невозможно¹.

Очень важной составной частью искусства ноо является его сложная драматургическая ткань — ёкёку. Большинство пьес, входящих в репертуар театра ноо, было создано в конце XIV — начале XVI века. Характеры и события, описываемые в этих пьесах, основаны на легендах, исторических фактах и литературных произведениях, хорошо известных людям того времени.

Авторы выбирали сюжеты и ситуации, которые могли быть переданы посредством пения и танца. Многие пьесы используют классическую японскую поэзию. В некоторых из них одно стихотворение танка составляет основу всего сюжета.

Большинство пьес ноо написано классическим литературным языком, содержит множество цитат из классической японской и китайской поэзии и намеков, исторических или литературных. Кроме того, в пьесах ноо используются многие приемы, заимствованные в классической японской поэзии. Все это рассчитано на то, чтобы будить воображение, вызывать ассоциации, создавать атмосферу поэтической красоты.

Большое место в пьесах ноо занимают буддийские и синтоистские легенды и настроения, близкие людям периода формирования этого искусства.

Основные источники тематики пьес ноо: японские легенды, древние сказки, известные исторические события, произведения классической японской литературы («Манъёсю», «Кокин вакасю», «Синнкокин вакасю», «Исэ-моногатари», «Гэндзи-моногатари», «Хэйкэ-моногатари» и др.), эпизоды из жизни знаменитых поэтов и поэтов, китайские легенды².

Вся эта сложная литературная сторона пьес ноо находится в строгой гармонии с их музыкой и танцами. Спектакль театра ноо рассчитан на целостное восприятие этого сложного комплекса.

¹ См.: Конрад Н. Японский театр. — В кн.: Восточный театр. Л., 1929, с. 289.

² Переводы отдельных пьес ноо см. в кн.: Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927 (Поэт Танского царства (Бо Лэтянь), пер. Н. Конрада, с. 352 — 362; Кагэкиё, пер. А. Глускиной, с. 380 — 393; Мацукадзэ, пер. Е. Крейцера, с. 398 — 414) и в кн.: Восточный театр. М. — Л., 1929 (Сумидагава, пер. Н. Конрада, с. 329 — 340).

Существует строгая организация построения каждой пьесы ноо и всего представления в целом. Эта организация базируется на принципе «дзё – ха – кю» (экспозиция, разработка, финал). Эти три части в установленном соотношении различаются в каждой пьесе. На том же принципе, но в более широком плане строится и все представление ноо.

Вступление, развитие сюжета, приводящее к кульминации и финалу, – такова структура пьес ноо. По внешнему признаку можно различить два типа пьес. Первый – это пьесы, разделенные на две части уходом главного действующего лица со сцены и сменой им маски и костюма. Ко второму типу относятся пьесы без такого рубежа.

Пьесы, явно распадающиеся на две части, составляют большинство в репертуаре ноо. Обычно в первой части главное действующее лицо, ситэ, называемое в этом случае маэ-дзитэ, выступает не в своем подлинном облике. Во второй части, после возвращения на сцену, оно демонстрирует свою подлинную сущность и носит название ноти-дзитэ. Встречается и другая формальная разновидность такого деления. В первой части маэ-дзитэ выступает как реальный характер, общается со второстепенным персонажем, ваки, и уходит. Во второй же части ноти-дзитэ появляется как видение или сон ваки.

Всего для театра ноо написано около четырех тысяч пьес, но прочно в репертуар театра вошло лишь около двухсот пятидесяти пьес. Они и составляют сейчас основу репертуара. Классификация пьес репертуара ноо ведется по принципу «дзё – ха – кю».

Пьесы, входящие в категорию «дзё», носят характер вступительных, вводящих в атмосферу театра, создающих настроение. Они обычно довольно растянуты и монотонны, но не сложны для представления. К этой категории относится группа пьес, действующими лицами которых являются преимущественно боги. Эту первую группу пьес называют ками-моно (пьесы о богах). Обычно в первой части таких пьес бог появляется в виде человека, а во второй – в своем подлинном виде. В репертуаре театра ноо более сорока таких пьес. Среди них «Такасаго», «Камо», «Эма» и др.

Атмосферу спектакля «Такасаго», созданного Дзэами, подготавливает вступление. Под звуки флейты и маленьких барабанов поднимается занавес агэмаку, и на хасигакари появляется синтоистский священник Томонари (ваки) и два его спутника (ваки-дзурэ). Медленно, под музыку пройдя весь помост, они достигают сцены. В распевном монологе священник сообщает, что они совершают путешествие с Кюсю в столицу и только что прибыли в Такасаго после долгих дней пути.

Такой рассказ о путешествии носит название митиюки и является очень распространенной частью пьес ноо. Рассказывая, актер делает один-два медленных шага вперед, что символически означает долгое путешествие.

Затем под музыку на хасигакари выходят старик (маэ-дзитэ) и старуха (ситэ-дзурэ) в простой одежде и в масках. У старика в руках грабли, у старухи метла. Молодые сосенки, стоящие вдоль хасигакари, и сам помост в этой сцене представляют собой морской берег в Такасаго. Старики медленно бредут по берегу, приближаясь к путникам. Священник спрашивает, не знают ли они, где находится знаменитая сосна Такасаго, составляющая пару со столь же знаменитой сосной на побережье в Сумиёси. Старики показывают дерево и очень поэтично рассказывают легенду об этой чете деревьев. В заключение они сообщают, что являются духами-хранителями этих деревьев, и приглашают навестить их в Сумиёси. Затем они садятся в лодку и уплывают.

Вторая сцена происходит ночью в бухте Сумиёси, куда прибывает Томонари со своими спутниками. В лунном сиянии перед ними предстает дух сосны (ноти-дзитэ) в своем подлинном виде: в пышном наряде, с лицом, не тронутым временем, и с веером в руке. Он танцует строгий и торжественный танец, означающий благословение и пожелание долголетия и благополучия всем присутствующим на сцене и в зале.

Этот танец-поздравление, а также другие отрывки из пьесы «Такасаго» часто исполняются во время торжеств по случаю Нового года, на традиционных свадебных церемониях и в других торжественных случаях.

Большую часть репертуара ноо составляют пьесы, относящиеся к категории «ха». Они несут основную нагрузку в спектакле и являются наиболее интересными по содержанию, музыке, танцу и постановке. Сюжет их более сложен, темп музыки более подвижен. Пьесы этой категории делятся на три группы, которые носят название отоко-моно (пьесы о мужчинах) или сюра-моно (батальные пьесы), онна-моно (пьесы о женщинах) или кацура-моно (пьесы с париками) и куруй-моно (пьесы о безумных) или кёран-моно (пьесы о неистовстве).

Группу пьес отоко-моно составляют пьесы, главными героями которых являются известные воины. Обычно по сюжету в этих пьесах фигурирует дух павшего в бою воина, который рассказывает о своей борьбе и гибели и о страданиях, которые выпали на его долю после смерти. Эти пьесы проникнуты буддийскими настроениями. Всего в репертуаре театра ноо шестнадцать таких пьес. Наиболее известны из них «Тамура», «Ацумори», «Ясима», «Таданори» и др.

В спектакле «Тамура», созданном Дзэами, странствующий буддийский священник (ваки) приходит в Киото в храм Киёмидзудэра, посвященный богине милосердия Каннон. Из-за цветущей вишни навстречу ему выходит юноша — служитель храма (маэ-дзитэ) с метлой в руках и рассказывает историю постройки этого храма. В давние времена священник из провинции Ямато странствовал, вознося молитвы богине Каннон, и здесь, у водопада, нашел ее светящееся изображение. Старый отшельник посоветовал ему воздвигнуть на этом месте храм. Об этом узнал военачальник Саканоуэ-но Тамурамару, возглавлявший экспедицию по покорению айну¹. Он-то и построил храм Киёмидзудэра, куда было помещено найденное изображение Каннон. Окончив рассказ, юноша, в облике которого являлся дух основателя храма, скрывается.

Взволнованный рассказом священник читает буддийские сутры. Наступает ночь. В полночь на залитой лунным светом террасе храма появляется дух Тамурамару (ноти-дзитэ) в богатых военных доспехах. Он рассказывает, как по приказу императора сражался с врагами, а тысячерукая богиня Каннон помогала ему, осыпая дождем стрел позиции противника. Рассказ сопровождается динамичным воинственным танцем.

Группу пьес онна-моно составляют пьесы, главными действующими лицами которых являются женщины. Сюжеты пьес этой группы заимствуются из хорошо известных произведений классической литературы. Это преимущественно любовные истории, героинями которых являются знаменитые красавицы далекого прошлого. Наиболее привлекательной частью пьес этой группы являются непременно включаемые в них элегантные танцы. В число сорока пяти пьес онна-моно входит много наиболее известных пьес репертуара ноо. Например, «Мацукадзэ», «Хагоромо», «Юя» и др.

¹ Айну — племена, заселявшие в древности японские острова, а в дальнейшем оттесненные японцами на север страны.

В пьесе «Мацукадзэ», созданной Канъами и обработанной Дзэами, странствующий буддийский священник (ваки) приходит осенним вечером на берег моря в бухте Сума. Его внимание привлекает старая сосна. Прохожий рыбак (промежуточный персонаж – ай) рассказывает ему, что это дерево – память о необыкновенной любовной истории двух дочерей варщика соли, живших неподалеку от этого места, и молодого придворного Юкихира, приехавшего из столицы.

Рыбак уходит. Священник, полный смутных предчувствий, решает провести ночь в хижине на берегу. Вдруг он замечает двух прелестных деревенских девушек, везущих на небольшой повозке две деревянные бадьи с морской водой, предназначенной для варки соли. Разговор их полон печальной многозначительности и то и дело прерывается слезами.

Священник просит девушек приютить его на ночь в своей хижине. Девушки соглашаются. Их неторопливая беседа с гостем затягивается до поздней ночи. Девушки открывают священнику свою тайну: они – не знающие покоя тоскующие души сестер Мацукадзэ (ситэ) и Мурасамэ (ситэ-дзурэ). Когда-то красавец аристократ Юкихира ответил любовью на их самоотверженную любовь. На память об этом им остались его стихи да великолепная одежда придворного. Охваченная воспоминаниями Мацукадзэ, надев головной убор и одежду возлюбленного, в танце изливает свое отчаяние и тоску по ушедшей любви,

Наступает рассвет. Девушки исчезают. Священник снова один. Лишь ветер шумит в прибрежных соснах да одна за другой набегают на песчаную отмель волны.

«Мацукадзэ» – одна из наиболее популярных пьес ноо. В ней привлекают тонкая поэтичность, музыкальность и танцы, в которых наивная грация героини постепенно перерастает в исступленную страсть.

Группу пьес куруи-моно составляют пьесы, героями которых являются безумные. Большинство пьес этой группы очень драматично. Иногда это история человека, потерявшего рассудок от горя, иногда – история женщины, обезумевшей от ревности, иногда – рассказ о мстительном призраке, а иногда драматическая история, основанная на каком-либо известном историческом событии. В репертуаре ноо около девяноста пьес этой группы. Среди них такие признанные шедевры, как «Сумидагава», «Атака», «Кагэкиё», «Сюнкан», «Додзёдзи» и др.

Сюжет пьесы «Додзёдзи», приписываемой Канъами, очень широко известен. В храме Додзёдзи готовятся к церемонии освящения нового колокола. Главный священник (ваки) вызывает служку (ай) и наказывает ему не подпускать женщин к месту совершения церемонии.

Входит красивая, девушка-танцовщица (маэ-дзитэ) и уговаривает служку позволить ей станцевать на церемонии. Пораженный красотой танцовщицы, служка не может отказать ей. Довольная девушка готовится к танцу. Она надевает церемониальный головной убор эбоси, вешает себе на шею барабанчик, берет в руки палочки. Весело напевая, она начинает танцевать, время от времени ударяя в барабанчик. Постепенно танец ускоряется, девушка приходит в экстаз, приближается к колоколу, колокол опускается и девушка проворно проскальзывает под него.

Служка и два монаха (ваки-дзурэ), зачарованные танцем, погружаются в сонное оцепенение, и лишь звук упавшего колокола возвращает их к действительности. Танцовщица исчезла, а раскаленный колокол стоит на земле.

Пораженные, они бросаются к главному священнику, и тот рассказывает им легенду о храмовом колоколе.

Когда-то в этих краях жил знатный вельможа с маленькой дочерью. Каждый год в их доме останавливался молодой священник, совершавший очередное паломничество. Детская любовь девочки к этому священнику постепенно выросла в глубокое, сильное чувство. И однажды она, решившись на отчаянный шаг, обратилась к нему с мольбой жениться на ней. Пораженный и испуганный настойчивостью девушки, священник покинул их дом. Он нашел убежище в храме Додзёдзи, где служители спрятали его под опущенным большим храмовым колоколом.

Девушка словно обезумела. Она бросилась вдогонку за священником. Путь ей преграждала река, но пылающая злобной страстью девушка обратилась в змею и переплыла на другой берег. Жажда мести привела ее в храм, к стоящему на земле колоколу. Змея обвилась вокруг колокола и в неистовой ярости стала бить по нему хвостом. Колокол раскалился, и священник, спрятанный под ним, сгорел заживо.

Танцовщица, пришедшая в храм, была призраком той девушки, обезумевшей от безнадежной любви.

Служители храма молятся, и колокол начинает медленно подниматься. Из-под него появляется страшная женщина-змея (ноти-дзитэ). Служители молятся все усерднее, и мстительный демон, побежденный их заклинаниями, наконец отступает.

«Додзёдзи» — одна из знаменитейших и самых сложных пьес в репертуаре театра ноо. Особенно труден для исполнителя главной роли постепенный переход от милой грации к злобной демоничности, происходящий в танце.

В категорию «кю» входят пьесы, завершающие представление. В них кульминация действия и эффектный финал. Их музыка отличается быстрым темпом, сюжетная линия полна неожиданных поворотов, а облик ситэ — резких перемен. Эту пятую группу пьес называют китику-моно (пьесы о демонах), или кири-моно (завершающие пьесы). Пьесы этой группы основаны на легендах, связанных с животными, птицами, духами и демонами. Центральным моментом в них считается динамичный танец, который служит финалом представления. В эту группу входит примерно пятьдесят пьес. Среди них наиболее известны «Кокадзи», «Момидзигари», «Цутигумо», «Фуна Бэнкэй», «Ямауба» и др.

Пьеса «Фуна Бэнкэй», созданная Кандзэ Кодзиро Нобумицу, повествует о том, как Минамото Ёсицунэ (коката), впавший в немилость у своего брата сёгуна Ёритомо, вынужден бежать из столицы. Сопровождаемый горсткой людей (ваки-дзурэ), включающей преданного слугу Бэнкэя (ваки), он прибывает в бухту Даймоцу в Амагасаки, где собирается сесть в лодку. Вслед за ними на берегу появляется его возлюбленная Сидзука (маэ-дзитэ).

Поскольку путь предстоит опасный, Бэнкэй уговаривает Ёсицунэ не брать с собой женщину. Чтобы как-то смягчить горечь разлуки, Ёсицунэ устраивает скромное прощальное пиршество. Со слезами на глазах Сидзука танцует последний танец, стараясь оттянуть минуту расставания. Но лодочник (аи) торопит с отплытием. Убитая горем Сидзука покидает берег.

Лодка выходит в море. Начинается шторм. Среди волн появляется множество призраков воинов из клана Хэйкэ, потопленных в сражении Ёсицунэ и его братом. Они яростно устремляются к лодке. Среди них призрак генерала Томомори. Потрясая алебардой, он вызывает Ёсицунэ на бой. Ёсицунэ с саблей в руке вступает в единоборство со свирепым призраком. Завязывается

ожесточенная схватка, исход которой решает вмешательство находчивого Бэнкэя. Гремя четками и произнося молитвы и заклинания, Бэнкэй заставляет призраков отступить. Море успокаивается, и теперь беглецы могут двигаться дальше.

Структура этой пьесы несколько необычна. Хотя обе роли — и маэ-дзитэ и ноти-дзитэ — исполняет один актер, они не связаны между собой, и второй образ не является развитием первого. Роль Ёсицунэ поручается коката (актеру-ребенку), чтобы не отвлекать внимание зрителей от исполнителей основных ролей. Этот прием часто используется и в других пьесах ноо. Возможно, что происхождение его связано с установленным в XIV веке запретом изображать на сцене императоров и сёгунов.

Классическая программа представления ноо составляется из пяти пьес, по одной из каждой из пяти описанных групп. В промежутке между пьесами показывают комические интерлюдии — кёгэны. Между пятью пьесами есть три интервала, и в программу ноо добавляется три кёгэна. Каждая пьеса идет примерно 30–40 минут, каждый кёген 15–20 минут. Таким образом, классическая программа представления ноо рассчитана на 5–6 часов.

В торжественных случаях к программе добавляется еще одна пьеса, не входящая ни в одну из названных групп. Эта пьеса — «Окина». Ее исполняют перед пьесой о богах. Пьеса «Окина» ведет свое происхождение от старинных земледельческих обрядов. Главный ее персонаж, старец Окина, в давние времена олицетворял собой родового старейшину, руководителя сельскохозяйственных работ, хранителя религиозного культа¹. Когда-то эту пьесу исполняли как подношение богам в синтоистских храмах и считали священной. Сейчас ее считают просто торжественным поздравлением и пожеланием благополучия и исполняют в новогодние праздники, во время храмовых праздников и в других торжественных случаях.

Правда, обычай особого почитания масок, используемых в этой пьесе, как священных предметов, в театре ноо сохранился. И в день представления «Окина» в артистической уборной сооружается небольшой алтарь, куда кладут коробки с масками Окина и Самбасо (еще один персонаж этой пьесы) вместе с подношениями — из риса и рисовой водки сакэ, которые актёры пробуют перед выходом на сцену.

Иногда исполняют только часть пьесы «Окина» и не в начале, а в конце программы. Назначение этой части, как и всей пьесы, — торжественное поздравление и пожелание благополучия и счастья.

Составляя программу представления ноо, принимают во внимание время года, стараясь выбирать пьесы, которые ему соответствуют. Кроме того, делая выбор, стараются избежать повторений как текста, так и персонажей, костюмов и масок.

Сейчас полные программы ноо, составленные по всем правилам, встречаются редко. В наше время в программу обычно включают не пять, а три или даже, две пьесы. А вместо кёгэнов в промежутках между пьесами исполняют танцы симаи или просто музыкальные отрывки из пьес, не входящих в данную программу. Но и в такой сокращенной программе стремятся выдержать принцип «дзё — ха — кю», чтобы сохранить гармоничность представления в целом.

В нарушение норм ортодоксального ноо теперь практикуется также замена в программе спектакля пьесы одной группы пьесой другой группы. Правда, лишь в том случае, если характер выбранной пьесы это позволяет.

¹ Подробнее об этой пьесе см. в статье Глускиной А. Е. «Об истоках театра Но». — В кн.: Театр и драматургия Японии. М., 1965.

Официально признанный репертуар театра ноо состоит из двухсот пятидесяти восьми пьес. Большинство из них создано в XIV—XVI веках. Из множества пьес, появившихся в последующие годы, в репертуар вошли буквально единицы.

Пьесы в форме ёкёку, созданные после революции Мэйдзи и хотя бы однажды поставленные на сцене, носят специальное название синсакуноо (новые пьесы ноо). Пьесы ёкёку, не положенные на музыку и не воплощенные на сцене, в эту категорию обычно не включаются.

Большинство пьес синсакуноо создается по случаю какого-нибудь торжества, ставится один раз и забывается. Объясняется это не только художественным несовершенством этих произведений, но и сопротивлением консервативного руководства школ и трупп ноо.

Среди пьес синсакуноо есть те, что написаны по заказу правительственных кругов в годы русско-японской и второй мировой войны и отражающие шовинистический угар тех лет. К ним относятся «Васи» (текст Овада Татэки, музыка 23-го иэмото школы Кандзэ — Кандзэ Киёясу, 1905), «Тюрэй» (создана школой Кандзэ по заказу «Общества памяти павших на войне за великую Японию» — «Дайнихон тюрэй кэнсё кай», 1941), «Ёсицунэ» (текст Такахама Кёси, музыка Кандзэ Касэцу, 1941) и др.

Многие пьесы созданы по случаю особо торжественных церемоний. Так, в связи с восшествием на престол императора Тайсё была создана пьеса «Тайтэн» (текст Фудзисиро Тэйскэ, музыка Кандзэ Сакон, 1915), по случаю свадьбы наследного принца — пьеса «Хана ицуси ни аку» (текст Такахама Кёси, музыка Кандзэ Мотоёси, 1959) и т. д.

Изредка по заказу христианских религиозных организаций создавались пьесы на библейские сюжеты. Из них можно назвать «Фуккацу-но Кирисуто» («Воскресший Христос», текст Хосё Куро, 1957) и «Пауро сито» («Апостол Павел», текст Токи Дзэнмаро, музыка Кита Минору, 1960). Интересно, что при сценическом воплощении таких пьес используются традиционные парики, костюмы и маски. Несколько необычны лишь реквизит и головные уборы. Так, в спектакле «Апостол Павел», созданном по пьесе, в основу которой положены 7, 8 и 9 главы «Деяний апостолов» и письма Павла из Библии, исполнитель роли Павла — один из лучших актеров ноо, Кита Минору, — появляется в маленькой короне с большим христианским крестом.

Наиболее активная деятельность в области создания новых пьес началась в 1915 году, когда была поставлена пьеса Такахама Кёси «Тэцумон», представляющая собой обработку пьесы Мориса Метерлинка «Смерть Тентажиля».

В содружестве с музыкантами различных школ ноо Такахама Кёси создал ряд пьес: «Дзисю» (музыка Сакурама Кюсэн из школы Компару, 1941), «Оку-но хосомити» (музыка Сакурама Кюсэн, 1943) и последняя его работа — уже упоминавшаяся «Хана ицуси ни аку».

Есть и другие энтузиасты, которые не жалеют усилий, стремясь внести нечто свежее в репертуар ноо. Из современных деятелей наиболее плодотворным является содружество поэта Токи Дзэнмаро и актера и музыканта, иэмото школы Кита, Кита Минору. Они создали более десяти новых пьес, которые затем были поставлены на сцене. Среди них были произведения, отражавшие официальную идеологию военных лет, однако встречались и пьесы с миролюбивыми буддийскими настроениями. В них много буддийской лексики и китаизмов — канго, они с трудом воспринимаются на слух, но отличаются богатством мелодий. Среди них можно назвать: «Вакэ-но Киёмаро» (1942), «Кэннё» (1942). «Юмэдоно»

(1943), «Сёэ-но нёнин» (1943), «Санэтомо» (1950), «Хидэхира» (1951), «Симэн сока» (1958) и «Цуру» (1959).

В 1949 году Кита Минору положил на музыку пьесу Ёкоти Марио «Така-но идзуми», которая является обработкой пьесы ирландского драматурга, поэта Уильяма Батлера Йетса «Соколиный источник», написанной в форме пьесы ноо.

Все упомянутые здесь новые пьесы ноо написаны по образцу старых классических, старинным литературным языком со сложными оборотами, с целой системой намеков и ассоциаций. Но есть и другие – синсакуноо, написанные современным языком. Первой такой пьесой была созданная в 1958 году пьеса «Тиэкосё». Эта пьеса была поставлена режиссером Такэти Тэцудзи. Музыка к тексту подобрал Кандзэ Хисао. Он же сыграл главную роль. Спектакль прошел успешно. Эта экспериментальная постановка имела очень большое значение, так как показала, что пьесы ноо могут звучать и на современном языке.

Следует также сказать о постановке в театре ноо пьес, не относящихся к категории синсакуноо, поскольку они написаны без соблюдения требований, необходимых для произведений ёкёку. Например, известная пьеса Киносита Дзюндзи «Юдзуру» (1954). Она была поставлена режиссером Такэти Тэцудзи. Появление на сцене ноо пьес, не отличающихся строгой жанровой принадлежностью, открывает новые возможности для развития этого вида театрального искусства.

Молодые актеры ноо стремятся совместить новые тенденции и бережное отношение к традициям старым. Это нелегко. Ситуация осложняется тем, что система измото, до сих пор господствующая в мире ноо, мешает свободе творчества.

Измото включают пьесы в репертуар театра или исключают их из репертуара. Только они имеют право пересмотра текста и музыки, в их власти поощрение и наказание актеров. Одной из основных функций измото является определение уровня мастерства актера и выдача лицензий на право исполнения той или иной роли. Этот акт нередко превращается в откровенно коммерческую сделку. Плата за лицензии основной источник доходов измото. Естественно, что в таких условиях самое незначительное новшество в театре ноо требует преодоления огромных трудностей. Поэтому до тех пор, пока будет сохраняться прежняя средневековая структура ноо и система обучения, ждать существенных перемен в этом жанре не приходится.

Вплоть до 1945 года театр ноо оставался дорогим удовольствием для избранного общества. После второй мировой войны начался процесс демократизации этого жанра: он стал доступен более широкой аудитории, хотя билеты на ноо все еще очень дороги. Поддерживать его стали объединения зрителей, включающие различный контингент трудящихся. В частности, большой интерес к искусству ноо в последние годы стало проявлять общество «Роон» (Объединение трудящихся любителей музыки), массовая организация, насчитывающая несколько сот тысяч членов по всей Японии. «Роон» организует просмотр спектаклей ноо для своих членов по доступным ценам и популяризирует это традиционное национальное искусство среди широкого зрителя, устраивает лекции специалистов, издает тексты пьес и разъяснения к ним. В последнее время значительно возрос интерес к ноо молодежи и студентов.

Однако в целом общественная функция театра ноо в современной Японии представляется весьма сложной. С одной стороны, этот театр, имеющий народные истоки, является существенной частью культурного наследия страны, а значит, достоянием всего народа, действенным средством эстетического воспитания масс.

Этим объясняется внимание к нему со стороны прогрессивных массовых организаций, таких, как «Роон», которые стараются приобщить к этому высокому искусству возможно более широкие круги трудящихся и молодежи. С другой стороны, власти стремятся использовать театр ноо в качестве традиционного носителя официальной идеологии и с его помощью вовлечь возможно большую массу зрителей в русло официальной политики, в которой в последние годы все более отчетливо прослеживается оживление националистических тенденций. Этим объясняется повышенное внимание к театру ноо руководства системой средств массовой информации (передачи по радио и телевидению, выпуск пластинок и магнитофонных кассет с записями выдающихся пьес и исполнителей), выпуск большого числа всевозможных печатных изданий об этом жанре (за последнее десятилетие только книг о нем напечатано больше, чем за всю предшествующую историю его изучения), государственное субсидирование зарубежных гастролей этого театра¹, почетное место, которое было отведено спектаклям ноо в дни празднования столетия революции Мэйдзи, носившего ярко выраженный пропагандистский характер, и т. д. Поэтому, встречаясь с театром ноо, непременно нужно иметь в виду обе его функции и возможность двоякого его использования.

Для театра ноо очень остро стоит проблема материальной обеспеченности. Специфика искусства ноо не позволяет этому театру быть рентабельным. Сложность подготовки актеров и музыкантов, дороговизна масок, костюмов, париков и т. д., маленькие залы — все это делает совершенно необходимой помощь извне. Актеры ноо не могут жить на свои доходы от спектаклей. Им приходится преподавать пение (утаи) и танцы (симаи). Это спасает положение актеров-ситэ. Но актерам-ваки и музыкантам найти учеников гораздо сложнее.

Довольно значительны доходы глав школ — измото: от продажи лицензий на исполнение ролей, от публикации текстов ноо, от уроков и т. д. Поэтому сейчас именно они и являются хранителями этого искусства. В качестве ближайшей задачи выдвигается проект создания Государственного театра ноо (Кокуруцу ноогакудо) и привлечение государственных средств для подготовки кадров этого традиционного национального искусства.

Сейчас каждая из школ ноо устраивает регулярные представления каждый месяц (цуки нами рэйкай) и демонстрации специальных программ (бэккай), финансируемых главами школ и различными группами и организациями (газетными компаниями, обществами изучения искусства ноо, объединениями зрителей и т. д.).

Современные труппы актеров ноо сохраняют прежнюю средневековую структуру, напоминающую структуру гильдий.

В 1976 году в Японии существовало более пятидесяти сцен для ноо. Главные из них — театры «Сомэй», «Тамагава», «Хосёкай», «Кандзэ кайкан», «Суйдобаси ноогакудо» в Токио; театры «Конгокай», «Кандзэкай» и сцена храма Ниси Хонгандзи в Киото; «Оцуки» и «Ямамото» в Осака. Кроме того, театры ноо существуют в Канадзава, Фукуока и других городах страны. Здания театров не закреплены за определенными труппами, ими пользуются все труппы ноо.

Существует ассоциация актеров и музыкантов ноо — «Ноогаку кёкай». Эта ассоциация была создана сразу после окончания второй мировой войны, в 1945 году, поскольку в первые послевоенные годы театр ноо попал в особенно трудное положение. Кроме экономических и организационных трудностей он столкнулся

¹ Начиная с 1969 года поездки театра ноо за рубеж, как и гастролы других традиционных японских театров, субсидируются МИД Японии.

с запретами и регламентацией американских оккупационных властей, игнорировавших его глубинные народные корни и расценивших его как явление антидемократическое. Японская общественность была обеспокоена бедственным положением одного из ведущих жанров традиционного театра. Для координации деятельности его актеров и музыкантов создали ассоциацию «Ноогаку кёкай».

Ассоциация объединила около тысячи человек, в состав ее руководства вошли такие видные представители различных школ ноо, как Кита Ропшэита, Хосё Куро и др. Возглавил ее Кита Минору. Целью ассоциации было спасение искусства ноо от уничтожения и деградации. В их декларации прямо говорилось: «Сохранить традиции и порядки мира ноо и на этой основе стремиться к расцвету этого искусства»¹.

Деятельность ассоциации была особенно активной сразу после ее создания в трудный послевоенный период экономической и культурной разрухи. Спектакли ноо осуществлялись силами старых актеров и вводом подготовленных молодых актеров, создавались частные и общественные школы для воспитания актеров и музыкантов ноо – «Ноогакудзюку» и «Ноогаку ёсэйкай», стал издаваться журнал «Ноо» (выходил с 1946 по 1953 год). Ассоциация занималась снабжением трупп необходимым реквизитом, вела переговоры с оккупационными властями о намечавшихся постановках и театральных программах.

По мере стабилизации жизни в послевоенной Японии отдельные школы ноо получили возможность действовать самостоятельно, и большая часть административных функций ассоциации была утрачена. В настоящее время ассоциация занимается общим контролем и регулированием деятельности своих членов. У нее нет собственного печатного органа. Она помещает сообщения на страницах журналов отдельных школ ноо («Кандзэ», «Хосё», «Кита», «Компару») под рубрикой «Ноогаку кёкай даэри» («Новости Ассоциации актеров ноо»).

До окончания второй мировой войны интерес к театру ноо на Западе был очень ограничен. В послевоенный период он значительно расширился. В 1954 году искусство ноо было представлено на Международном фестивале театрального искусства в Венеции, в 1957 году – в Театре Сары Бернар в Париже. В 1963 и 1966 годах оно было показано американскому зрителю. В 1965 году труппа актеров ноо приняла участие в Международном фестивале театрального искусства в Афинах. На обратном пути она дала несколько представлений в различных городах Западной Германии. Кроме того, эти спектакли были засняты для телевидения в Париже.

В 1969 году гастроли театра ноо состоялись во Франции, Бельгии и Швейцарии, в 1971 году – в США, Канаде, Италии, Франции и Германии, в 1972 году – во Франции и на Олимпийских играх в Мюнхене.

Театр ноо произвел огромное впечатление на публику и театральных деятелей Европы и Америки. Некоторые специалисты нашли в нем нечто основополагающее, нечто такое, чем Запад некогда обладал, но затем утратил: основные элементы драмы, сильно и просто воплощенные. Они были очарованы свободным использованием времени и пространства в этой символической драме. Символика ноо нашла отклик в современной аудитории. Старое оказалось неожиданно новым.

Искусство ноо насчитывает шесть веков традиции. Дзэами во времена формирования этого искусства учил, что театр ноо должен обращаться к

¹ Энгэки хякка дайджитэн, т. 4. Токио, 1963, с. 386.

аудитории своей эпохи, а не тратить силы и время на сохранение отживших традиций прошлого.

И в наши дни искусство ноо предстает живым пред современным миром. Оно ценится не потому, что древнее, а потому, что все шесть веков своего существования владело сердцами зрителей и было с ними связано.

Чтобы оценить театр ноо, не обязательно быть специалистом. Как и всякое большое искусство, его надо почувствовать.

Его медленный темп не противоречит нашему стремительному веку, но резко с ним контрастирует. Как и знаменитый японский сад камней, искусство ноо не терпит спешащего зрителя. Оно требует отрешенности от мелочной суеты, гипнотизирует и завораживает, представляясь искусством вне времени и пространства. Кажутся понятными слова Дзэами Мотокиё: «Жизнь кончится, искусство ноо — никогда».

Пьесы ноо исполняются в строгом соответствии с предписаниями прошлого, и поэтому иногда это искусство считают музейным. Но в отличие от других искусств театр — искусство живое. Он все время развивается и изменяется. Даже после окончательной канонизации в XVII—XVIII веках искусство ноо продолжает меняться. Так, например, в начале XX века изменилась поза актера, исполняющего роль красивой женщины. В настоящее время актер стоит, составив ноги строго вместе. Прежде поза была мужской — с расставленными ногами, теперь же — под влиянием западной драмы с ее вниманием к реализму — она стала более женственной.

Небольшие изменения продолжают и сейчас. К тому же всегда что-то дополняет и индивидуальность актера. Поэтому отсутствие свободы в искусстве ноо так же относительно, как в балете или опере. Вопрос, в какой форме искусство ноо должно перейти к последующим поколениям, что из этого искусства может быть заимствовано другими жанрами и что привнесено извне, серьезно волнует и исполнителей и зрителей.

Кёгэн

Народный комедийный драматический жанр кёгэн развился из комических элементов представлений саругаку и вполне сложился к XIV веку. Сначала он существовал как самостоятельный жанр. В XIV веке устраивали представления, состоящие исключительно из кёгэнов. В дальнейшем этот жанр был привлечен как дополнение искусства ноо. Кёгэны, соответствующим образом отобранные и приспособленные к вкусам правящей знати, вошли как интермедии в представление театра ноо.

Кёгэн — короткая одноактная пьеса комического или сатирического характера, построенная на диалоге. Обычно кёгэны исполняются на сцене театра ноо в промежутках между его пьесами и являются обязательной частью представления ноо.

Кёгэны составляют яркий контраст с пышной торжественностью песенно-танцевального ритуала ноо. Герои пьес ноо полны исторической значительности или овеяны литературной славой. Герои кёгэнов — простые горожане или жители сельской местности, показанные в обычных житейских ситуациях, не связанных с важными событиями или именами. Язык и костюмы персонажей кёгэнов, а также игра их актеров приближаются к реалистической драме.

Параллельное развитие и представление двух контрастирующих видов театрального искусства основано на старых традициях и сохраняется до сих пор.

Эти жанры хорошо сочетаются, удачно дополняют и оттеняют друг друга. Живая реалистичность кёгэнов подчеркивает застывший символизм пьес ноо, а их жизнерадостный юмор обостряет восприятие атмосферы утонченной поэтичности ёкёку.

В кёгэнах тоже применяются маски, но гораздо реже, чем в пьесах ноо, и носят они другой характер. Существует двадцать стандартных масок, используемых примерно в тридцати кёгэнах, входящих в традиционный репертуар. Это маски старика, старухи, красивой и безобразной женщин, богов, демонов, животных и насекомых.

Гротескные черты этих масок служат для достижения большего комического эффекта. Женские маски в кёгэнах служат этой же цели. Поэтому маска девушки, применяемая в кёгэнах, в отличие от маски красавицы из пьес ноо, представляет собой лицо простой, очень толстой девушки, маски комаров и цикад — очень смешные лица с вытянутыми вперед, словно свистящими губами, длинными усами и морщинистым лбом. У масок животных, лошадей, коров и собак — злые глаза, оскаленные зубы, растянутый ухмыляющийся рот. Откровенно комические маски кёгэнов сделаны и используются с большим мастерством. Это подлинные произведения искусства.

В кёгэнах на сцене перед зрителем предстают самые различные персонажи в соответствующих им костюмах. Костюмы, используемые актерами кёгэнов, по расцветке и материалам менее богаты, чем костюмы для пьес ноо, но они достаточно разнообразны и более реалистичны. По форме они представляют собой японскую одежду конца XVI — начала XVII века.

В кёгэнах различаются три основных типа костюмов: костюм господина, костюм слуги и женский костюм. В зависимости от социальной принадлежности персонажа и обстоятельств, в которых он действует, существуют дополнительные различия. Есть парадная и повседневная одежда крупных феодалов даймё, самураев, буддийских священников и монахов, охотничьи и походные костюмы, одежда крестьян, рыбаков, угольщиков, торговцев, бродячих актеров и т. д.

В кёгэнах используется реквизит двух типов. К первому относятся реальные предметы бытового обихода, такие, как лопата, мотыга, трепало, бочонок, чаша, нож, зонт, веер и т. д. Ко второму — символические каркасы с обозначением места действия, аналогичные применяемым в пьесах ноо, и специфический, применяемый лишь в кёгэнах условный реквизит. Так, актер может появиться на сцене с изображением башни, подвешенным ему на шею, что означает либо тюремное заключение, либо то, что данный персонаж скрывается в крепости или замке. В пьесе может фигурировать игрушечный барсук или лошадь, представляющая собой бамбуковую палку полутораметровой длины с черной гривой из волоса, или корова, отличающаяся от лошади лишь тем, что грива у нее белая.

Кёгэн — пьеса, основанная на диалоге, но примерно 35 процентов кёгэнов включают танцы, песни и музыкальное сопровождение. При этом используются музыканты театра ноо. Музыка выдержана в том же стиле, что и музыка ноо, но песни ближе к народным и не так трудны для исполнения. Танцы в кёгэнах тоже значительно облегчены, в них широко используется мимика.

Актеры, исполняющие женские роли в кёгэнах, для достижения большей реалистичности — в отличие от актеров, исполняющих женские роли в пьесах ноо, — изменяют голос, прибегая к фальцету.

Обычно в начале кёгэна персонаж представляется зрителям. Он сообщает основные сведения о себе, а также оговаривает время и место действия, что

заменяет декорации, освещение и звуковые эффекты. Это позволяет очень быстро менять время и место действия. Как и в ноо, несколько шагов по сцене могут означать долгое путешествие; если же актер отходит на заднюю часть сцены и садится там — это значит, что он больше не принимает участия в действии.

Несмотря на большую реалистичность исполнения кёгэнов, на актерской игре до некоторой степени сказывается влияние техники ноо. Некоторая условность и подчеркнутость заметна в том, как актеры едят, пьют, плачут, смеются и т. д.

Актеры, исполняющие кёгэны, подразделяются на три группы: ситэ, или омо (главный актер), адо (второстепенный актер) и ко-адо (третьестепенный актер). Персонажи кёгэнов представляют широкий круг социальных группировок и множество профессий, охватывая почти все аспекты повседневной жизни феодального общества¹. Иногда в кёгэнах фигурируют обезьяны, лошади, крабы и другие животные.

Типичным конфликтом в кёгэнах является столкновение между господином и слугой. Причем очень часто владетельный феодальный князь предстает в кёгэнах жестоким, высокомерным, спесивым, безуспешно старающимся скрыть свою трусость, глупость и невежество. Слугу, обычно носящего имя Таро, часто изображают с явной симпатией. И хотя он — ярко комический персонаж, несколько ленивый, жадный и нагловатый, Таро вместе с тем оказывается умным, сметливым, веселым и добрым. Из столкновений с хозяином он нередко выходит победителем.

Среди других персонажей кёгэнов часто встречаются и высмеиваются буддийские монахи.

Большая группа кёгэнов посвящена мелким семейным неурядицам средневековых обывателей. Разногласия и ссоры между членами семьи создают множество комических ситуаций. Широко обыгрываются женское коварство и мужское непостоянство, столкновения ревливой и сварливой жены и беспечного гуляки мужа.

Обычно кёгэны исполняют в промежутках между пьесами ёкёку в представлениях театра ноо, и как интерлюдии они носят название ноокёгэн (кёгэн из театра ноо), или аикёгэн (промежуточный кёгэн). Иногда кёгэны исполняют в промежутке между первой и второй частями одной пьесы ноо, пока актер — ситэ переодевается и готовится к выходу на сцену в облике ноти-дзитэ во второй части пьесы. Бывают случаи, когда актеры—исполнители кёгэнов выступают в пьесах ноо. Так, например, в пьесе «Фуна Бэнкэй», где по масштабам театра ноо участвует много персонажей, роль лодочника всегда исполняет актер, специализирующийся в области кёгэнов.

Репертуар кёгэнов состоит примерно из двухсот пятидесяти пьес, созданных во время формирования жанра в XV—XVI веках. Авторы большинства из них неизвестны. Кёгэн — произведение законченной драматургической формы. Язык его разговорный. Комбинирование ёкёку и кёгэнов дает полноту спектакля ноо. Разговорный язык кёгэнов как бы оттеняет литературный стиль пьес ёкёку, включение бытовых диалогов подчеркивает тонкую гармоничность песенно-музыкального представления ноо.

До конца XVI века кёгэны не записывали, их передавали устно от учителя к ученику. На сцене допускалась импровизация. Часто текст несколько меняли, приспособляя к характеру исполнителя. В конце XVI века были записаны сюжеты кёгэнов, а в конце XVII века появились тексты, записанные полностью с

¹ Подробнее анализ содержания и перевод отдельных кёгэнов см. в кн.: Кёгэн — японский средневековый фарс. М., 1958.

замечаниями, касающимися постановки. Таким образом, тексты кёгэнов, имеющиеся в настоящее время, обрабатывались в течение нескольких веков.

Весь репертуар кёгэнов делится на несколько групп, в зависимости от участвующих в нем основных персонажей: пьесы о богах (ками-моно), пьесы о крупных феодалах (даймё-моно), пьесы о слугах Таро (Тарокадзя-моно), пьесы о женщинах (онна-моно), пьесы о злых божествах и демонах (они-моно) и т. д.

Приведем несколько примеров.

Пьес о богах (ками-моно) в репертуаре кёгэнов тридцать пять. Типичным кёгэном этой группы является «Фуку-но ками».

Два паломника приходят в известный храм в Идзумо. Следуя традиционному новогоднему ритуалу, они разбрасывают бобы, восклицая: «Счастье в дом! Черти вон!» Неожиданно перед ними появляется фигура в маске, в которой они узнают доброе божество. Это бог счастья Фуку-но ками. Он просит у них вина и с наслаждением выпивает поднесенную чашу. Паломники спрашивают Фуку-но ками, как достигнуть счастья, и он дает им простые практические советы: рано вставать, не ссориться с соседями, быть добрыми, гостеприимными хозяевами и хорошими мужьями и женами.

Пьес о даймё (даймё-моно) шестнадцать. Один из известных кёгэнов этой группы – «Бусу».

Даймё отлучается по делам. Чтобы в его отсутствие слуги не съели сладости, он говорит им, что оставляет в коробке страшный яд, даже приближение к которому смертельно. Оставшись одни, слуги сначала заглядывают в коробку, потом пробуют и съедают все ее содержимое. Когда даймё возвращается, он застаёт в доме великое веселье. Слуги ликуют, что смерть их не берет.

Самую большую группу кёгэнов составляют пьесы, посвященные излюбленному герою этого жанра, слуге Таро (Тарокадзя-моно). Таких пьес в репертуаре сорок пять. Одна из них – «Суо отоси».

Даймё собирается совершить паломничество и отправляет слугу Таро к своему дяде с приглашением сопровождать его в путешествии. Дядя отказывается, но настаивает, чтобы Таро обязательно отправился с хозяином. Он щедро угощает Таро, вручает ему подарок для хозяина, верхнюю одежду суо, и слуга отправляется обратно. Пошатываясь и спотыкаясь, пьяный Таро еле тащится по дороге со своей ношей. Даймё, потерявший терпение, выходит на дорогу, чтобы выяснить, где Таро, и встречает его. Слуга слишком пьян, чтобы вразумительно отвечать на вопросы хозяина. Тогда даймё решает подшутить над ним. Спрятав нечаянно оброненный Таро подарок дяди, он требует, чтобы тот выполнил возложенное на него поручение. Таро смущен и растерян. Когда же хозяин наконец объясняет ему, что произошло, и показывает оброненный сверток, разгневанный Таро гонится за своим господином, требуя вернуть ему то, что уронил.

Значительное место в репертуаре кёгэнов занимают пьесы о женщинах (онна-моно). В этой группе насчитывается двадцать семь кёгэнов. «Ханаго» – один из наиболее удачных из них. Сюжет этого кёгэна был заимствован театром кабуки. На его основе создана очень яркая бытовая пьеса «Мигавари дзадзэн», которая стала одной из наиболее популярных в репертуаре сегодняшнего кабуки.

Сюжет кёгэна «Ханаго» сводится к следующему. У одного господина, жившего в окрестностях Киото, была возлюбленная Ханаго и очень ревнивая жена. Однажды, получив от возлюбленной письмо с приглашением, он решает навестить ее и говорит жене, что ему надо уехать дня на два. Подозревая неладное, жена не отпускает его. Тогда он объявляет, что намерен затвориться в

комнате, чтобы предаться молитвам и размышлениям. Против этого жена возразить не может. Хозяин потихоньку от жены зовет слугу Таро, переодевает его в свой костюм и оставляет в своей комнате в позе молитвенного размышления, а сам спешит к Ханаго. Ревнивая жена быстро раскрывает обман, бранит и бьет Таро, а затем, облачившись в снятую с него одежду господина, садится на место слуги и ждет возвращения мужа. К утру возвращается подвыпивший муж. Довольный, что его хитрость удалась, он подсаживается к Таро и начинает рассказывать ему подробности своего свидания с Ханаго. Сравнивая возлюбленную с женой, он отпускает нелестные замечания в адрес последней. Этому жена перенести не может. Она прекращает маскарад и решительно расправляется с гулякой мужем.

В группу кёгэнов они-моно (пьесы о демонах) входит девять пьес, героями которых являются демоны, злые духи, грозные божества. «Каминари» — одна из пьес этой группы.

Однажды провинциальный лекарь, дела которого шли далеко не блестяще, решил сменить место жительства и найти новых пациентов. В пути его застигла сильная гроза. И вдруг он увидел, что бог грома оступился на облаках и со страшным грохотом и треском упал на землю. Лекарь оцепенел от страха, а бог ушиб бедро и громовым голосом звал доктора. Пока лекарь массировал ушибленную ногу, бог грома корчился и кричал, как ребенок. Когда же процедура была закончена и бог почувствовал себя здоровым, лекарь потребовал плату за услугу. Но у бога не было денег, и тогда он обещал избавить землю от засухи и от ливней на восемьсот лет. Выразив свое восхищение мастерством врача, бог грома вернулся к себе на облака.

Репертуар кёгэнов, как и репертуар ноо, строго регламентирован. В него входит двести шестьдесят кёгэнов, считающихся классическими и почти не подвергающихся изменениям. Правда, сейчас в Японии делаются попытки создания новых кёгэнов. Однако они, как правило, не выходят за пределы литературной сферы, в репертуар театра эти кёгэны не включают.

Попытки сценического воплощения вновь созданных кёгэнов связаны с именами известных актеров Номура Мандзо и Миякэ Токуро. Они ставили новые кёгэны, но без особого успеха, и в репертуар театра эти работы не вошли.

После второй мировой войны жанр кёгэнов стал привлекать внимание литераторов, театральных деятелей, театральной общественности. Снова, как и пять столетий назад, стали устраивать представления кёгэнов, как произведений самостоятельного жанра, независимо от представлений театра ноо. Литераторы и драматурги все чаще стали обращаться к этому единственному чисто драматическому жанру в японском театре.

Исследовательская работа историков и литераторов позволила по-новому оценить богатство содержания и яркий реализм этой живой народной драмы, полной здорового юмора, а иногда и злой сатиры.

Молодые кёгэнси (актеры кёгэн) стремятся расширить сотрудничество с деятелями современной драмы сингэки. Заимствуя отдельные приемы актерской техники и режиссуры сингэки, они пытаются создать новый стиль исполнения кёгэнов, производящий большее впечатление на современную аудиторию.

С другой стороны, нередки случаи, когда актеры сингэки обращаются к изучению исполнительской техники кёгэнси, чтобы научиться передавать элементы гротеска или подчеркнутый комизм ситуации, выходящие за рамки обычного реалистического рисунка роли.

Традиции искусства кёгэн, как и традиции искусства ноо, сохраняются в школах, возглавляемых старейшими мастерами этого жанра. Слово «школа» (рю) при этом принято понимать как творческое направление, хотя в кёгэнах различия между двумя существующими школами — Окура и Идзуми — еще менее значительны, чем в школах ноо.

В послевоенный период кёгэны, как и искусство театра ноо, неоднократно успешно демонстрировались во время гастролей за рубежом.

Кукольный театр

Самым крупным кукольным театром Японии является «Бунраку», представляющий собой кукольный театр дзёрури — традиционный японский театральный жанр, возникший в конце XVI века, когда старинный народный песенный сказ дзёрури был соединен с кукольным представлением и обрел специфическое музыкальное звучание. Элементы этого жанра до своего органического слияния существовали и развивались независимо друг от друга.

Народный песенный сказ был широко распространен в Японии начиная с X—XI веков. Бродячие сказители вели повествование нараспев, под аккомпанемент народного музыкального инструмента бива, несколько напоминавшего лютню. Эти повествования носили название «бива хоси-но моногатари» («рассказы странников, играющих на бива»). Материалы для них черпались из «Хэйкэ-моногатари» — феодального эпоса, повествующего об истории борьбы крупных феодальных домов Тайра и Минамото. Особенной популярностью пользовались рассказы о подвигах и злоключениях юного полководца Минамото Ёсицунэ, младшего брата основателя феодального государства в Японии Минамото Ёритомо, и трогательная история его возлюбленной Дзёрури. Именем этой девушки стали называться сначала только сказы, героиней которых была она, а затем и сказы на другие темы.

Примерно в 1560 году в Японию через острова Рюкю был завезен новый струнный музыкальный инструмент — дзябисэн. Змеиная кожа, которой был обтянут его резонатор первоначально, была заменена более дешевой кошачьей. Этот видоизмененный инструмент, названный сямисэн, быстро приобрел широкую популярность в Японии и заменил бива бродячих сказителей.

Первые кукольники появились в Японии в VII—VIII веках. Есть основания полагать, что это искусство пришло в Японию из Средней Азии через Китай. Выступления кукольников были одной из составных частей представлений сангаку. В XVI веке бродячие труппы кукольников стали оседать в различных районах: близ Осака, на острове Авадзи, в провинции Ава, на острове Сикоку. Эти пункты стали центрами японского кукольного театрального искусства и подобную функцию сохранили до наших дней.

Соединение песенного сказа дзёрури, исполняемого под аккомпанемент сямисэна, с кукольным представлением относится к концу XVI — началу XVII века, что и явилось рождением нового жанра японского традиционного театрального искусства, оказавшего огромное влияние на развитие национального театра в Японии.

Сначала кукольные представления дзёрури устраивались в старой столице Киото на открытых площадках русла периодически пересыхающей реки Камо. В начале XVII века кукольники переехали в только что основанную новую столицу Эдо, которая приняла их более гостеприимно. Однако после большого пожара 1657 года, истребившего многие кварталы новой столицы, кукольные

театры снова переместились в район Осака — Киото, где обосновались окончательно. Появились стационарные кукольные театры с хорошо оборудованными сценами. Их устройство без существенных изменений сохранилось до наших дней.

Сцена кукольного театра дзёрури снабжена двумя невысокими загородками, идущими вдоль сцены. Эти загородки частично скрывают кукловодов и создают барьер, по которому движутся куклы. Первая загородка черного цвета, высотой примерно 50 см, расположена в передней части сцены. На уровне этой загородки разыгрываются сцены, происходящие вне дома. Вторая загородка расположена несколько дальше, в глубине сцены. Она примерно на 30 см выше первой. На ее уровне обычно происходит действие внутри дома, так как пол в японском доме несколько приподнят над землей. В этих загородках есть проходы, позволяющие кукловодам по ходу действия свободно перемещаться по сцене. Кукловодам помогают условно невидимые работники сцены, одетые в черное платье с капюшоном, с черной сеткой на лице. Выходы на сцену имеются с двух сторон.

Как и в театре кабуки, к сцене театра нингё дзёрури пристроен специальный помост ханамити (дорога цветов), идущий на уровне сцены от левого ее края через весь зрительный зал. В конце ханамити имеется выход, закрытый занавесом. Ханамити служит для выхода и ухода участников спектакля, кроме того, это удобная дополнительная сценическая площадка, на которой происходят многие важные сцены.

Справа от сцены, на специальном возвышении, за невысоким шюпитром, на котором лежит книжечка с текстом пьесы, сидит ведущая фигура театра — певец-сказитель гидаю, а рядом с ним аккомпаниатор с сямисэном. Гидаю нараспев, под музыку ведет повествование, говорит за героев, переживает вместе с ними, плачет и смеется, а куклы изображают все это на сцене.

Существовали разные стили исполнения сказа дзёрури. Конец XVII века явился поворотным пунктом в развитии этого вида театрального искусства. Замечательный певец-сказитель Такэмото Гидаю (1651—1714) создал новый стиль исполнения дзёрури, который по имени создателя этой манеры был назван «гидаюбуси». Такэмото Гидаю родился в Осака в крестьянской семье, учился у Иноуэ Харима — старейшего исполнителя дзёрури в Осака. Обладая превосходным голосом, которым он искусно владел, Такэмото Гидаю использовал достоинства различных распространенных в то время мелодий музыкального сказа дзёрури и создал новую мелодию и манеру исполнения, которые очень быстро приобрели широкую популярность и вытеснили все остальные. Первой пьесой, исполненной в стиле гидаюбуси, считается «Ёцуги Сога», поставленная в основанном Такэмото театре «Такэмотодза» в 1685 году. Этот стиль стал общепризнанным и сохранился до наших дней. Имя «гидаю» стало нарицательным для всех певцов-сказителей в кукольном театре дзёрури и в кабуки.

Куклы в театре дзёрури очень совершенны. Размером они примерно в три четверти роста человека (100—130 см). У них двигаются рот, глаза и брови. Ноги, руки, пальцы подвижны во всех сочленениях.

Туловище кукол вполне примитивно. Основу его составляет плечевая переключина, к которой крепятся руки и подвешиваются ноги, если кукла — мужской персонаж. У женских персонажей ног нет совсем, так как они не видны из-под длинного кимоно. Туловище практически отсутствует: в нем нет необходимости. Плечевая переключина снабжена гнездом для головы. Сложная система шнурков позволяет кукловоду управлять мимикой лица куклы.

Головы кукол создают искусные мастера, они очень выразительны. Их бережно хранят. В кукольном театре дзёрури, как и в других видах классического японского театра, существуют определенные исторически сложившиеся типажи, своеобразные кукольные амплуа, для каждого из которых применяются определенные голова, парик, костюм, так же как маска, парик и костюм в театре ноо или грим, парик и костюм в театре кабуки. Существует множество разновидностей таких голов, различающихся по возрасту, полу, социальной принадлежности, характеру и т. д. Каждая из голов имеет свое название и происхождение, каждая применяется для определенных ролей.

Из мужских голов, например, можно назвать Бунсити. Это ведущий герой — благородный, волевой и сильный, с «сердцем, открытым для радости». Голова его была создана для роли Кариганэ Бунсити в пьесе «Отокодатэ ицуцу Кариганэ» и впервые использована на сцене в 1742 году. По этой роли и получила название. В дальнейшем ее стали использовать для ролей военачальников средних лет и героев бытовых драм. Существует разновидность этой головы — Бунсити с широко открывающимся ртом (кутиаки Бунсити). Эта голова применяется для героев, отличающихся громким смехом.

Дансити — голова мелкого негодяя и хулигана. Характер его противоположен Бунсити. Дансити часто выступает как его противник. Впервые появилась на сцене в 1745 году в пьесе «Нацумацури Нанива кагами», название получила по имени персонажа, для которого была создана. Есть разновидность этой головы — Большой Дансити (о-Дансити) для ролей могущественных военачальников армии противника в исторических пьесах.

Кроме того, из мужских голов могут быть названы юный любовник Гэнта, изысканный Комэй, печальный и благородный Кагэкиё, трагический Киити, сдержанный и рассудительный Кэнбиси и многие другие.

Головы для женских ролей подразделяются так:

Фукэ ояма — ведущая положительная героиня средних лет, искренняя, благородная, преданная жена.

Мусмэ — молодая девушка, положительная героиня, обладающая красотой, благородством, мягкостью характера и нежным сердцем, идеальная возлюбленная. Самая красивая из кукольных голов.

Комусмэ — девочка одиннадцати-двенадцати лет.

Кэйсэй — женщина-вамп, привлекательная, чувственная женщина, роковая обольстительница.

Ясио — соперница фукэ ояма, плохая женщина со злым выражением лица.

Баба — старая добрая женщина, скромная героиня бытовых пьес.

Парики для кукол делают из настоящих волос и причёсывают очень тщательно, как парики живых актеров в театре кабуки. В театре есть специальные парикмахеры, следящие за тем, чтобы волосы кукол были в порядке.

Очень разнообразны и тщательно выполнены костюмы кукол. Они точно воспроизводят костюмы живых людей, могут сниматься или надеваться прямо на сцене, если по сюжету спектакля это требуется.

Декорации в кукольном театре преимущественно рисованные, очень детальные и реалистичные. Необходимые предметы домашней обстановки изготавливаются тщательно. Если они включаются в действие, то соответствующий реквизит в нужный момент выносит на сцену человек в черном (курого), которого принято не замечать. Кукольник просовывает руку в рукав кимоно куклы, берет необходимый предмет и проделывает все манипуляции,

требующиеся по ходу действия. При этом наличие большой руки кукольника под маленькой рукой куклы также принято не замечать.

Куклы в театре дзёрури управляются по способу, называемому санниндзукаи, то есть тремя кукловодами каждая. Главный кукловод (омодзукаи) держит левой рукой туловище куклы и управляет головой, а правой рукой управляет правой рукой куклы. Второй кукловод (хидаридзукаи) управляет левой рукой куклы, третий (асидзукаи) управляет ногами куклы. Ноги, как уже сказано выше, есть только у мужских персонажей. У женских персонажей ног нет, и асидзукаи руками, спрятанными в полах кимоно, просто имитируют движение женских ног. Чтобы легче было координировать действия кукловодов и держать куклу примерно на уровне человеческого роста, оmodзукаи работает в деревянных японских туфлях гэта на высоких подставках. Действия куклы должны точно совпадать с текстом, который читает гидаю. Четкая, слаженная работа всех участников представления, достигаемая годами упорной тренировки, одна из поразительных особенностей этого уникального искусства.

Для некоторых второстепенных персонажей, таких, как слуги или солдаты, применяются куклы, управляемые одним кукловодом. Устроены они более просто, и их выразительные возможности ограничены. Сначала кукловоды в театре дзёрури старались казаться незаметными, но к началу XVIII века их искусство было высоко оценено и само стало зрелищным. Теперь кукловоды в этом театре не прячутся. Иногда они одеваются в черное платье с капюшоном, но часто главный кукловод выступает с открытым лицом, в нарядном церемониальном кимоно с фамильными гербами.

Функции сказителя — гидаю весьма сложны. Он исполняет роли всех героев, а также ведет повествование от автора. Его чтение должно быть максимально выразительным, чтобы вдохнуть жизнь в кукол, управляемых кукловодами на довольно значительном от него расстоянии. Постановка голоса, точное знание мелодического рисунка исполняемого текста, строгая согласованность действий с другими участниками представления требуют многолетней подготовки. На обучение мастера — исполнителя дзёрури уходит обычно двадцать-тридцать лет. Иногда в представлении принимают участие двое или даже несколько сказителей, каждый из них исполняет какую-нибудь одну роль. Часто во время показа длинных пьес сказители и аккомпаниаторы меняются. Выбирают момент, когда действие прерывается, платформа с сидящими на ней сказителем и музыкантом быстро поворачивается, и перед зрителями оказывается новая пара, продолжающая спектакль. Этих перемен может быть несколько. Смену стараются организовать так, чтобы самые ответственные части спектакля достались самым сильным исполнителям.

Профессии гидаю и кукловодов в театре дзёрури являются наследственными. Как и в других видах традиционного театрального искусства Японии, сценические имена в этом театре вместе с секретами мастерства передаются от отца к сыну, от учителя к ученику.

Одним из наиболее существенных факторов эмоционального воздействия на зрителя в кукольном театре дзёрури является слово. Литературный, художественный уровень большинства текстов дзёрури очень высок. И в этом большая заслуга крупнейшего японского драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653—1724), который считал, что слово — самая могучая сила и что искусство сказителя и кукловода могут лишь дополнить, но не подменить его.

С именем Тикамацу связан период блестящего расцвета кукольного театра дзёрури, его «золотой век».

В 1685 году три выдающихся мастера своего дела — Такэмото Гидаю (сказитель дзёрури), Такэдзава Гонэмон (сямисэн) и Ёсида Сабуробэй (кукловод) — объединили свои усилия и создали в Осака стационарный кукольный театр «Такэмотодза». Подлинный успех пришел в этот театр тогда, когда к их работе был привлечен Тикамацу Мондзаэмон.

В 1686 году в театре «Такэмотодза» была исполнена первая пьеса дзёрури, созданная Тикамацу, «Сюссэ Кагэкиё». Представление имело шумный успех, и искусство этого театра сразу заметно поднялось над уровнем искусства кукольных театров того времени. Это было началом плодотворного творческого содружества людей, сыгравших огромную роль в развитии жанра дзёрури.

Следующей вехой в развитии этого театра была постановка новой пьесы дзёрури Тикамацу, «Сонэдзаки синдзю», созданной им в 1689 году. Появление ее было важным событием в театральной жизни Японии. Впервые материалом пьесы дзёрури послужила не историческая хроника или романтическая легенда, а широко известное скандальное событие того времени: самоубийство куртизанки и юноши, любивших друг друга, но не имевших надежды соединиться в этом мире.

Это был новый вид пьесы дзёрури, который стали называть сэвамоно (бытовая пьеса). В дальнейшем их появилось множество.

Сам Тикамацу в это время работал в театре кабуки и лишь иногда сотрудничал с деятелями кукольного театра дзёрури.

О жизни Тикамацу известно немного. Его настоящее имя Сугимори Нобумори, родился он в районе Киото в самурайской семье и получил хорошее образование. Но придворная служба не привлекала Тикамацу. С юных лет он увлекался театром, сотрудничал с Удзи Каганодзё (1635—1711), наиболее известным исполнителем дзёрури в Киото и владельцем театра кукол. В 1684 году Тикамацу написал свою первую пьесу, «Ёдуги Сога», которая в следующем году была поставлена в Осака в кукольном театре «Такэмотодза» и имела большой успех. Тикамацу написал более тридцати пьес для театра кабуки, преимущественно для крупнейшего актера кабуки того времени Саката Тодзюро (1647—1709). Однако его очень привлекали широкие возможности кукольного театра. Когда Саката Тодзюро умер, Тикамацу переехал в Осака и стал постоянным драматургом театра «Такэмотодза». Творческое содружество Тикамацу с Такэмото Гидаю оставило яркий след в истории японского театра.

С этого времени и до самой смерти Тикамацу писал только пьесы дзёрури. Он создал их более ста. Почти каждая из них становилась событием в театральной жизни Японии того времени. Тикамацу написал двадцать четыре бытовые драмы — сэвамоно и свыше ста исторических — дзидаймоно. Правда, дзидаймоно Тикамацу только условно могут быть названы историческими драмами, так как, создавая их, Тикамацу очень мало считался с подлинной историей, черпая сюжеты из богатой сокровищницы старинной японской литературы и наделяя персонажи думами и чувствами горожан своего времени. Дзидаймоно Тикамацу написаны поэтическим, образным языком. Драматургически сложные и в то же время архитектурно стройные благодаря целостному, интенсивно развивающемуся сюжету, они явились новым словом в истории японской драматургии. Еще более прославились сэвамоно Тикамацу. Чаще всего в них показана борьба в душе человека, пытающегося следовать чувству, а не установившейся в феодальном обществе морали. При этом победу почти всегда одерживает нравственный долг, а сочувствие автора на стороне побежденных. В этом — верность Тикамацу духу времени, его гуманизм и новаторство.

Рекордное число представлений выдержала историческая пьеса Тикамацу «Кокусэнъя кассэн», которая шла ежедневно семнадцать месяцев подряд. Кукольный театр дзёрури стал одним из самых ярких явлений культурной жизни Японии того времени.

В XVIII веке для кукольного театра дзёрури пьесы писали также крупные драматурги — Такэда Идзумо, Намики Соскэ, Тикамацу Хандзи и другие. Репертуар театра расширялся и усложнялся, совершенствовалось устройство кукол. Они все больше напоминали живых актеров, но превзойти их не могли, что привело к ослаблению интереса зрителей к этому искусству и разорению многих кукольных театров. Тем более что развивавшийся параллельно театр актера кабуки, широко заимствуя в кукольном театре дзёрури все лучшее пьесы, технику постановки и даже игровые приемы, — достиг удивительного расцвета.

Хранителем художественных традиций кукольного театра дзёрури стал доживший до наших дней театр «Бунраку», названный по имени организатора и постановщика первых спектаклей нингё дзёрури в Осака Уэмура Бунракуэн (1737—1810). Его потомки продолжали заниматься кукольным театром дзёрури, и в 1872 году в Осака был открыт театр, на вывеске которого стояло: «Канкё нингё дзёрури Бунракудза», что означает: «Дозволенный правительством кукольный театр «Бунраку». В дальнейшем это длинное название претерпело ряд изменений. В начале нашего века оно сократилось до «Бунракудза», а потом до названия «Бунраку». И это название стало символом японского традиционного кукольного театра вообще.

Руководство театром «Бунракудза» несколько раз менялось. Но с 1909 года театр прочно попадает в руки крупной театральной компании Сётику¹. В то время в состав труппы входило 113 человек (38 — гйдаю, 51 — музыкант, 24 — кукловода). В 1926 году сгорело театральное помещение, в котором труппа работала в течение сорока двух лет. В 1930 году компания Сётику построила в центре Осака новое железобетонное здание театра на 850 мест.

Репертуар кукольного театра дзёрури весьма обширен. Сохранилось свыше тысячи пьес для этого театра, созданных в XVII-XVIII веках и отпечатанных с деревянных досок. Среди них есть исторические, бытовые и танцевальные пьесы. Представление каждой из них полностью потребовало бы восьми-десяти часов. Сейчас целиком эти пьесы не ставят. Из них обычно выбирают наиболее драматичные и популярные сцены, которые комбинируют в представлении так, чтобы оно было гармоничным и разнообразным. Как правило, в представление включается одна или несколько сцен из исторической трагедии, сцена из бытовой пьесы и небольшой танцевальный отрывок.

Сюжетные линии большинства пьес репертуара так же сложны и запутаны, как и в пьесах европейских авторов той же эпохи. Возвышенный идеал чести, подлое предательство, благородная добродетель, путаница, вызванная необыкновенным сходством персонажей, подмена одного лица другим, убийство, самоубийство, безнадежная любовь — все это перемешано в самых невероятных сочетаниях, как и в европейских драмах. К тому же в «Бунраку», как и в кабуки, большое место занимают отрубленные головы, опознание которых осложнено различными обстоятельствами, и ритуальное самоубийство харакири, которое в Японии называют сэшпуку.

¹ Название компании «Сётику» образовано из сочетания первых иероглифов имен ее основателей Мацудзиро и Такэдзиро. «Мацу» (сосна) в сочетаниях обычно читается «сё», «такэ» (бамбук) — «тику». Этими двумя иероглифами и пишется название компании.

Еще одной особенностью пьес дзёрури является архаичный язык, трудный для понимания современной аудиторией, особенно в специфическом чтении нараспев сказителя — гйдаю. Однако это не является препятствием для любителей этого жанра — почти все сюжеты им хорошо знакомы с детства как существенная часть культурного наследия прошлого. Кроме того, главным в театре «Бунраку» является гармоническое сочетание музыки, художественного чтения поэтического текста и необыкновенно выразительного и красивого движения кукол. Именно в том и заключается особое очарование этого искусства.

Одной из наиболее популярных исторических пьес репертуара кукольного театра дзёрури является пьеса «Канадэон тюсингура», или просто «Тюсингура», как ее обычно называют. Она была написана драматургами Такэда Идзумо, Намики Сэнрю и Миёси Сёраку для кукольного театра дзёрури в 1748 году и в том же году поставлена в театре «Такэмотодза» в Осака. В следующем году ее поставили на сцене театра кабуки. С тех пор она остается одной из ведущих пьес в репертуаре этих театров.

В основу пьесы положено историческое событие, которое произошло в самом начале XVIII века. Крупный феодал Асано во время пребывания на службе при дворе сёгуна был оскорблен одним из его приближенных. Не сдержавшись, он ответил обидчику ударом сабли. За это Асано был приговорен к почетной казни — совершению харакири, его владения были конфискованы, а самураи стали ронинами, то есть вассалами, лишившимися сюзерена. Сорок семь из них два года готовились к мести. В назначенный день они ворвались в дом врага и убили его, выдержав ожесточенную схватку с защищавшими его вассалами, а его отрубленную голову возложили на алтарь храма, где был погребен их господин. Они были преступниками перед лицом закона и героями в глазах общества, в котором превыше всего ценилась верность господину. Как милость со стороны властей и уступка общественному мнению им было разрешено совершить харакири, что они и сделали все вместе. Они были похоронены в одной могиле, которая сохраняется и почитается до сих пор.

Эта история послужила темой для многих драматических произведений. «Тюсингура» считается лучшим из них. Поскольку власти запрещали изображать на сцене современные события, затрагивающие жизнь феодальной аристократии, в пьесе изменены имена действующих лиц, а в качестве времени действия взята более ранняя историческая эпоха.

«Тюсингура» состоит из одиннадцати актов и бесчисленного множества картин, но с начала до конца ее не исполняют никогда. Содержание ее широко известно, и поэтому без ущерба для понимания публики из нее выбирают один, два или три акта.

Очень часто исполняется сцена в чайном доме Итирики. Чтобы ввести врагов в заблуждение, один из преданнейших вассалов, Юраноскэ, будто бы стремясь рассеяться, часто посещает чайный дом Итирики в веселом квартале Гион в Киото. Оставшись один в отдельной комнате дома, он подходит к окну и читает тайное письмо от вдовы господина. Содержание письма нечаянно узнает и куртизанка Окару. Ее комната находится рядом, и из окна в зеркало ей все видно. Письмо не остается тайной и для вражеского шпиона, спрятавшегося под полом комнаты Юраноскэ. К Окару приходит ее старший брат Хэймон, который очень хочет присоединиться к группе мстителей, но не может, так как его самурайский ранг слишком низок. Окару рассказывает ему о случившемся. Хэймон пытается убить сестру, чтобы сохранить тайну. Узнав об этом, Юраноскэ убеждается в преданности Хэймона и принимает его в группу заговорщиков. Вражеского

шпиона обнаруживают и убивают. Ставится этот акт в разных театрах, но непременно в строгом соответствии с классическим вариантом. И очень любопытно, как актеры кабуки, куклы «Бунраку» и совсем непохожие на них куклы театра «Гайси соккё нингё гэкидзё», каждый по-своему и в то же время очень одинаково, играют эту знаменитую сцену.

Множество актов и картин «Тюсингура» рисуют сложную сеть интриг, связанных с подготовкой акта мести. А подготовка эта продолжалась восемнадцать месяцев, и поэтому на сцене успевают смениться все времена года. В японском искусстве существует традиционно повышенное внимание к смене сезонов, и при выборе сцен стараются, чтобы обстановка совпадала с временем года. В Японии принято предлагать в соответствии с сезоном не только цветы и фрукты, но и спектакли. Заключительный акт «Тюсингура» происходит зимой. Ночью во время сильного снегопада мстители атакуют вражеский дом, по заснеженному мосту движется к храму их мрачно-торжественная процессия с отрубленной головой врага, туда, где погребен отомщенный наконец господин. На засыпанном снегом храмовом кладбище происходит последняя торжественная церемония подношения головы обидчика духу господина и воскурения священных благовоний. Сцены из последнего акта непременно включаются в программы новогодних представлений «Бунраку» и кабуки.

Бытовые пьесы — сэвамоно, как правило, рисуют жизнь горожан, их мелкие радости и печали, заботы и огорчения. В них нет накала страстей, героической и романтической приподнятости. Ставят их проще и включают туда немало трогательных и комических эпизодов.

Одной из таких пьес является «Кои мусмэ мукаси хатидзё», созданная Мацу Канси в 1775 году. Нагромождений обстоятельств в ней более чем достаточно, но и герой и проблемы рангом ниже. Главная героиня Окома — дочь торговца лесом, который хочет поправить свои пошатнувшиеся финансовые дела, выдав дочь за богатого, но нелюбимого ею человека. У Окомы тайная любовь с парикмахером Сайдзо, но они не могут соединиться, так как Сайдзо беден. В хозяйскую дочь влюблен комический персонаж — приказчик Дзэхати. В надежде на благосклонность он достает Окоме яд, чтобы отравить немилого жениха. Жених отравлен. Окому приговаривают к смертной казни за убийство. Мрачная процессия движется по пустынной местности. Палачи ведут привязанную к бамбуковым копьям Окому. Когда все приготовления к казни окончены и Окома мысленно прощается с жизнью, вбегают Сайдзо и Дзэхати. Они останавливают казнь и сообщают, что есть приказ освободить Окому: выяснилось, что ее жених был преступником, а за убийство преступника наказания не полагается.

Очень любопытно, как деятели традиционного японского театра связывают старые классические пьесы с современностью. Они ничего не переосмысливают и не меняют, а просто вставляют небольшой эпизод или фрагмент текста, привязанный к сегодняшнему дню. Делается это обычно в комическом ключе и неизменно вызывает оживление в зале. В эту написанную более двухсот лет назад пьесу в 1958 году был тоже вставлен такой забавный эпизод. Дзэхати после разговора с Окомой в радостном возбуждении выкрикивал: «Эх, если б с тобой вдвоем, то хоть в Антарктику, хоть в космос, хоть на спутник, хоть на четвертую ступень лунной ракеты... Окома-сан! Да или нет? Твои ответы как хула-хуш...» — и начинал яростно крутить хула-хуш, который в то время был модным увлечением японцев.

Небольшие танцевальные пьесы, входящие в представление кукольного театра дзёрури, исполняются куклами строго по канонам классического японского

танца. Лирическое повествование, раскрывающее содержание танца, ведет сказитель под аккомпанемент сямисэна. Танец лишь иллюстрирует это повествование.

Периодически на сцене кукольного театра дзёрури появляются новые пьесы дзёрури, обычно на исторические или сказочные сюжеты. Но если мелодическое звучание старых дзёрури по традиции передается из поколения в поколение, от учителя к ученику, то музыку новых дзёрури пишут композиторы. В сценическом воплощении новых дзёрури принимают участие режиссеры-постановщики. В послевоенный период было поставлено более пятидесяти таких пьес, однако ни одна из них не вошла в репертуар театра.

Интересным экспериментом для театра «Бунраку» было обращение к западному репертуару, предпринятое в 1956–1957 годы, когда на его сцене были поставлены «Мадам Баттерфляй», «Гамлет» и «Травиата».

После второй мировой войны театр «Бунраку» — хранитель традиций уникального японского национального искусства — привлекает всеобщее внимание. Представления в нем возобновились в феврале 1946 года после реконструкции здания театра, серьезно пострадавшего во время воздушных налетов в конце войны. Пять старейших мастеров этого коллектива в первые же послевоенные годы были удостоены звания членов Академии искусств. В 1947 году на церемонии присвоения сценического имени ведущему гиду театра Тоётакэ Ямасиро-но Сёдзё присутствовал император.

В 1956 году было построено новое театральное здание, сочетающее элементы, характерные для традиционной японской театральной классики, с самым современным театральным оборудованием: зрительный зал на 1000 мест, ханамити и сцена, оборудованные механическими подъемниками, новейшая осветительная аппаратура. Этот театр функционирует до сих пор, правда, название его изменили. Теперь он называется «Асахидза», а «Бунраку» сохранилось как название труппы, которая в нем выступает.

Однако финансовое положение театра осталось тяжелым. Японская общественность неоднократно выступала за то, чтобы государство взяло на себя поддержку искусства, которое по праву считается гордостью японского народа.

В 1949 году вследствие финансовых и организационных трудностей труппа театра разделилась на две группы: «Тинамикай», находящуюся под контролем компании Сётику, и «Мицувакай», свободную от такого контроля. Началась тяжелая полоса в жизни театра. Раздробленность сил мешала творческой деятельности коллектива. Группа «Мицувакай» отдавала предпочтение гастрольной деятельности. «Тинамикай» выступала в театре «Бунракудза». Но постановка больших спектаклей при разобщении сил коллектива была невозможна. Поэтому стали устраивать совместные представления, в которых участвовали актеры и музыканты обеих групп.

Обе эти группы в 1955 году были объявлены важной культурной ценностью. Правительство освободило их от налогов на входные билеты и стало предоставлять субсидии. Но этого было недостаточно.

Положение осложнялось тем, что старшее поколение прославленных мастеров этого жанра стало постепенно сходить со сцены. В 1959 году покинул сцену старейший гиду Тоётакэ Ямасиро-но Сёдзё, а тремя годами позже умер ведущий кукловод театра, лучший исполнитель главных женских ролей Ёсида Бунгоро. Компания Сётику, которой с 1909 года принадлежал этот театр и руководители которой Отани Такэдзиро и Сираи Мацудзиро за поддержку традиционных театральных жанров в 1955 году были награждены орденом Культуры, в 1962 году

объявила, что в связи с финансовыми трудностями отказывается от дальнейшего его субсидирования. Театр попал в чрезвычайно тяжелое положение.

Возникло широкое движение общественности в защиту этого театра. В результате был создан комитет поддержки, возглавленный радиокорпорацией NHK, а в 1963 году начала функционировать полуправительственная ассоциация «Бунраку кёкай», учрежденная как юридическое лицо, ведающее делами этого театра. Финансируют эту ассоциацию Комитет по охране культурных ценностей при Министерстве просвещения (15 млн. иен), Осацкое префектурное управление, Осацкий муниципалитет и NHK (по 7,5 млн. иен).

«Мицувакай» и «Тинамикай» объединились. Положение труппы стабилизировалось, началось обновление состава гидаю, музыкантов и кукловодов этого театра. В состав новой труппы входил 71 человек (21 гидаю, 23 музыканта, 27 кукловодов). Труппе было дано официальное название «Нингё дзёрури Бунракудза», но для любителей этого жанра и широкой публики он по-прежнему остался театром «Бунраку».

Ассоциация «Бунраку кёкай» активизирует усилия, направленные на развитие и популяризацию жанра нингё дзёрури. При этом речь идет не только о создании условий для роста мастерства членов труппы и воспитания их преемников. Внимание уделяется подготовке и публикации серьезной литературы, посвященной этому жанру, подбору и изданию фотографий и других материалов, позволяющих глубоко изучать и популяризировать это искусство. Значительно улучшилось материальное положение актеров театра. В 1964 году театр вторично был объявлен важной культурной ценностью, находящейся под покровительством государства.

В труппе «Бунраку» выдвинулись новые имена. Начиная с 1965 года различными премиями и правительственными наградами были отмечены: Такэмото Цунатаю (гидаю), Киритакэ Мондзюро (кукловод), Цурудзава Кандзи (сямисэн), Тоётакэ Цубамэтаю (гидаю), Нодзава Кидзаэмон (сямисэн), Ёсида Эйдо (кукловод) и многие другие.

С 1966 года у театра «Бунраку» появилась еще одна прекрасная сцена — малый зал пока единственного в Японии государственного театра «Кокурицу гэкидзё» в Токио.

О деятельности этого театра речь впереди, здесь же мы коснемся лишь его роли в подготовке творческой молодежи для театра «Бунраку».

В 1972 году театр «Кокурицу гэкидзё» совместно с ассоциацией «Бунраку кёкай» начал работу по планомерной подготовке молодых специалистов жанра нингё дзёрури, организовав при театре двухгодичные курсы по воспитанию гидаю, музыкантов и кукловодов. Плата за обучение на курсах установлена в размере тридцати тысяч иен в месяц. Это первая в истории кукольного театра дзёрури попытка как-то организовать и централизовать подготовку кадров.

В 1974 году состоялся первый выпуск. Одиннадцать артистов-кукловодов переехали из Токио в Осака, чтобы продолжить специализацию в театре «Асахидза» под руководством выдающихся мастеров этого жанра. Некоторых из них уже привлекают к участию в спектаклях, но пока еще трудно судить о том, как проявит себя на профессиональной сцене молодежь, получившая основные навыки в области традиционного театрального искусства вне театра.

В последние годы муниципальные власти города Осака все настойчивее ставят вопрос о необходимости постройки на родине кукольного театра дзёрури государственного театра, ядром которого стал бы театр «Бунраку».

Как значительное достижение в творческой деятельности театра критика отметила удачную постановку новой пьесы дзёрури «Нэдзуми-но соси», созданной современным автором Ямагути Коити. Это действительно важное событие в жизни театра, так как новые пьесы дзёрури не появлялись уже несколько десятилетий. Для этого спектакля были специально сделаны новые кукольные головы и костюмы. Написана пьеса на средневековый сказочный сюжет. Речь в ней идет о своеобразной любви человека и крысы. Развитие сюжета выдержано в духе буддийского учения, а финал решен в очень светлом и радостном ключе. Спектакль имел большой успех и развеял мрачные прогнозы пессимистов в отношении перспектив дальнейшего развития жанра дзёрури.

В 1973 году в Японии широко праздновалось 250-летие со дня смерти Тикамацу Мондзаэмона. Особенно торжественно эта дата была отмечена в театре «Бунраку» – цитадели жанра, в котором Тикамацу написал лучшие свои произведения. Юбилейный год был ознаменован постановкой десяти пьес Тикамацу. В это число вошли такие редко исполняемые драмы, как «Синдзю дзюицуцу» и «Синсюкава Накадзима кассэн». В этом же году Такэмото Цунатаю, ведущий гидаю театра, был удостоен почетного звания «нингэн кокухо» («человек – национальное сокровище»).

С 1962 года начинаются гастроли театра «Бунраку» за рубежом. В 1962, 1966 и 1973 годах группа актеров этого театра демонстрировала свое искусство в США и Канаде. В 1968 и 1974 годах театр выезжал на гастроли во Францию, Англию, Австрию и Италию, в 1972 году – в Австралию. В том же году деятели этого коллектива вместе с представителями других кукольных театров Японии приняли участие в работе очередного конгресса Международного союза деятелей театра кукол (УНИМА – Union Internationale des Marionnettes), состоявшегося во Франции¹.

Существует несколько полупрофессиональных трупп кукольного театра дзёрури в разных провинциях Японии. Наиболее известна из них труппа с острова Авадзи. По своему происхождению театр «Авадзи» тесно связан с театром «Бунраку». Оба они являются ответвлениями одной труппы, существовавшей в XVI веке. Кукольники острова Авадзи получали поддержку местного феодала и продолжали активную деятельность почти до конца XIX века. Они давали спектакли и у себя в провинции и по всей стране.

Однако бродячие кукольники не могли прокормиться своим искусством. С начала XX века многие из них вернулись к крестьянскому труду, а занятие куклами сохранили как побочный заработок. И это положение не изменилось до сих пор.

Театры «Бунраку» и «Авадзи», по существу, одинаковы. Только «Авадзи» попроще. Многие из кукловодов «Бунраку» начинали свою карьеру кукольников на острове Авадзи. Один из старейших, опытнейших кукловодов «Бунраку», Ёсида Кунихидэ, – выходец с Авадзи. До сих пор в редкие перерывы между спектаклями на основных сценах и гастролями он возвращается к себе на родину и работает на поле.

Весной 1958 года группа из шестнадцати кукольников с Авадзи приезжала на гастроли в Советский Союз и показала свое удивительное искусство зрителям Москвы и Ленинграда.

Кукольный театр дзёрури является уникальным театральным жанром, существующим только в Японии. Кроме него в Японии есть множество кукольных

¹ В 1976 году в работе конгресса УНИМА в Москве участвовал театр «Такэда нингэдза», исполнявший пьесы из репертуара нингё дзёрури.

театров с разной техникой вождения кукол и разным творческим направлением. Значительной популярностью пользуются «Такэда нингёдза» – театр марионеток и «Гайси соккё нингё гэкидзё», работающий куклами, управляемыми руками. Игруют они пьесы из репертуара традиционного театра, сказки, легенды, народные танцы.

Самым крупным из новых кукольных театров нетрадиционного направления является «Пук» (La Pupa Klubo), созданный в 1929 году. В 1940 году в связи с антидемократическими репрессиями властей этот театр был ликвидирован. После войны он возобновил свою деятельность и стал ядром Всеяпонской ассоциации кукольных театров (Нихон нингёгэки кёгикай), объединившей около восьмидесяти трупп. Коллектив театра «Пук» насчитывает тридцать пять человек, использующих разную технику вождения кукол. У них в ходу перчаточные куклы, марионетки, тростевые куклы и куклы, управляемые двумя руками. Большое внимание уделяет коллектив созданию кукольных фильмов и диафильмов. Репертуар японских нетрадиционных кукольных театров состоит из сказок и пьес как зарубежных, так и японских авторов. Кукольным театром, опирающимся на национальный фольклор, является молодежная труппа «Тародза», выступавшая в Советском Союзе в 1962 и 1968 годах.

Театр ёсэ

Среди популярных театральных представлений в Японии особенно распространен театр ёсэ, отличающийся редким своеобразием. Это зрелище типа варьете, участники которого выступают с разнообразными номерами. Однако, несмотря на большую свободу в составлении программы ёсэ, один принцип выдерживают довольно строго: на сцену этого театра допускают только традиционные виды национального искусства. Ни джазовую музыку, ни европейские или какие-либо другие неазиатские песни и танцы в программу представления обычно не включают.

Этот вид театрального искусства возник в XVII веке. Слово «ёсэ» означает «место, где собираются люди». Сначала представления ёсэ устраивали на площадях под открытым небом, и были они известны как дайдо-гэй или цудзи-гэй (уличное представление). К концу XVIII века для ёсэ стали строить специальные театральные помещения.

Примерно в том виде, в котором он существует в настоящее время, театр ёсэ появился в 1798 году, когда Окамото Мансаку построил в Эдо первое помещение ёсэба (место для представлений). Число театров ёсэ стало быстро расти, и в период их самой большой популярности, примерно в 1815 году, только в Эдо было сто двадцать пять таких театров. К середине XIX века в связи с правительственными ограничениями, касающимися зрелищных предприятий, число их сократилось до пятнадцати. После революции Мэйдзи правительственные ограничения были сняты и театры ёсэ вновь обрели широкую популярность. В Токио функционировало более сорока хорошо оборудованных театров ёсэ. В дальнейшем в связи с распространением кино число театров-ёсэ сильно сократилось. Но тем не менее этот вид театрального искусства продолжал пользоваться любовью зрителей. А в послевоенной Японии благодаря телевидению он обрел новую, еще более широкую популярность, особенно среди молодежи. Театральные обозреватели отмечают, что в настоящее время наблюдается своеобразный бум ёсэ.

Театры ёсэ значительно меньше обычных театров и вмещают всего триста-четыреста зрителей, что помогает установлению атмосферы непринужденности в зале. Здания театров – обычно помещения японского типа. Стульев в зале нет. Зрители располагаются прямо на полу на циновках. Небольшая сцена, называемая кодза, лишена сложных приспособлений и механизмов. Ни декорации, ни световые, ни другие сценические эффекты не применяются. Все в этом театре держится на актерам, выступающих без грима, в обычном японском платье.

Основную часть программы театра ёсэ составляют устные рассказы кодан и ракуго, которые перемежаются номерами разнообразных жанров народного искусства.

Слово «кодан», или «косяку», как прежде называли этот вид устных рассказов, означает «чтение лекций» или «толкование написанного». Этот вид сказа зародился в XVI веке, когда странствующие священники, стремясь привлечь внимание аудитории, стали рассказывать историческую хронику «Тайхэйки». В XVII–XVIII веках сказаниями о битвах стали добывать себе пропитание бродячие ронины и горожане, лишённые определенных занятий. Они выступали в храмах, под временными навесами, сооружаемыми в руслах пересохших рек, или просто на оживленном перекрестке у дороги. Повествование рассказчики вели сидя, их единственным атрибутом был веер, которым они для усиления выразительности время от времени ударяли о доски помоста или возвышения, на котором находились.

В 1700 году в Эдо построили первый специальный театр, который назвали «Тайхэйки косякуба». Он стал родоначальником театров ёсэ. Его основатель Нава Сэйваэмон стал последним рассказчиком «Тайхэйки» и первым профессиональным коданси. Постепенно тематика рассказов коданси расширялась. Кроме разнообразных повествований о битвах они стали рассказывать о семейных конфликтах в знатных домах, о судебной практике полупоупендарного судьи Оока Сэйдан, о необычных происшествиях из жизни горожан, о политических событиях своего времени.

Конечно, не все темы рассказов кодан нравились властям. Выступления некоторых рассказчиков запрещались. А один из лучших коданси второй половины XVIII века, Умаба Бунко, был приговорен к смертной казни за то, что осмелился публично исполнить созданный им кодан «Канамори содо», повествующий о недовольстве правительством бакуфу, которое в то время имело место.

Однако подлинно устными рассказами кодан стали к середине XIX века. До тех пор коданси во время выступлений пользовались текстом, который назывался дайхон.

Революция Мэйдзи вдохнула новую жизнь в кодан. Появились новые типы рассказов, которые назывались кайка-кодан (кодан цивилизации), или синкодан (новый кодан). Они включали пересказ жизнеописания Колумба, рассказы о мятеже Это Симпэя и Юго-Западной войне и т. д. Иногда коданси стали появляться на эстраде в европейском платье и вести повествование, сидя за столом. Широкое распространение получили симбун кодан (газетный кодан), представлявшие собой обработку газетных статей в форме кодан. Это был период невероятно широкого распространения кодан. Только в Токио насчитывалось более восьмидесяти сякуба (место выступления) и более восьмисот коданси.

В 80-х годах появился и быстро распространился по всей Японии так называемый сэйдзи кодан (политический кодан). Коданси этого направления

вели широкую пропаганду идей демократического движения «Дзию минкэн ундо». Наиболее выдающимся из них был Ито Тию. Однако вскоре исполнение этого вида кодан было строго запрещено правительством.

С начала XX века популярность кодан заметно сокращается. Причиной этого было распространение кино и национальных песен-баллад нанива-буси, а также разногласия в среде коданси и появление различных трудностей, связанных с неблагоприятным отношением к жанру кодан властей.

К началу второй мировой войны в Токио осталось всего две площадки для регулярных выступлений коданси, да и те сгорели в 1945 году во время воздушных налетов американской авиации.

После войны американские оккупационные власти запретили все виды японского искусства, которые напоминали о воинских доблестях побежденных. Под этот запрет попала значительная часть кодан, так называемые гундан (военные рассказы). К тому же многие выдающиеся коданси погибли или умерли в годы войны. Жанру грозила катастрофа.

Лишь с 1950 года благодаря усилиям энтузиастов начинается его возрождение. Было построено новое помещение театра «Хоммокутэй». Постепенно наладились регулярные выступления старых мастеров этого жанра, таких, как Мураи Тэйкити и Канда Сёри, и более молодых коданси — Итирюсай Тэйдзан, Итирюсай Тэйдзё, Такараи Бакин и других. Началось серьезное изучение этого жанра, стал выходить ежемесячник «Кодан кэнкю» («Изучение кодан»).

Стало очевидно, что без серьезных перемен в тематике и форме изложения жанр кодан существовать не может. Однако поиски новых путей в этой области реальных результатов пока не принесли.

Теперь рассказы кодан непременно включают в каждую программу театра ёсэ, но по популярности и удельному весу они значительно уступают ракуго.

Ракуго — комические, а иногда и сатирические рассказы, полные острот и каламбуров, с неожиданной концовкой. Они развились из анекдотов, которые создавали и рассказывали профессиональные рассказчики отогисю, состоявшие при крупных феодалах даймё. Сначала их называли ханаси (рассказы), или карукутибанаси (веселые устные рассказы). Слово «ракуго» (рассказы с комической концовкой) появилось в 1787 году, когда опубликовали книгу комических рассказов «Токудзидэн», где они были впервые так названы. Искусством для широкой публики ракуго стали после того, как в 1680 году отогисю по имени Цую-но Горобэй ушел из дворца даймё, стал демонстрировать свое мастерство на улицах Киото и быстро завоевал широкую популярность. Но отцом ракуго считается Сикано Будзаэмон, основавший в 1687 году первый небольшой театр специально для ракуго в одном из самых оживленных кварталов Эдо.

Героями рассказов ракуго являются представители разнообразных слоев общества. Тематика повествования очень широка, она не ограничивается ни временем, ни социальной принадлежностью действующих лиц. Это смешные истории, ситуации бытовые и политические, исторические и злободневные.

Во время исполнения ракуго рассказчик — ракугока сидит на возвышении — кодза, на подушечке для сидения — дзабутоне. И хотя он широко прибегает к выразительной мимике и жестикуляции, с места ракугока не встает. Выступает он в обычном японском платье. Скупыми дополнительными средствами выразительности, которыми он пользуется, являются веер и сложенное японское полотенце (тэнугуи) в его руках. Сложенный веер в вытянутой вперед руке означает удочку рыболова, веер, двумя руками развернутый на коленях, —

письмо. Сложенный веер, поставленный на ладони, — кисть для письма. В зависимости от положения в руках рассказчика сложенный веер может изображать меч, палочки для еды, японские счеты, трубку курильщика и т. д. Полотенце — представлять собой кошелек, кисет, лист бумаги и многое другое.

За четыре века существования искусства ракуго сменилось несколько поколений талантливых творцов и исполнителей этого жанра. Одним из наиболее известных среди них был Саньютэй Энтё (1839—1900). Саньютэй Энтё сам создавал свой репертуар, придумывая увлекательные истории с запутанной авантюрной фабулой и множеством действующих лиц. Его рассказам была присуща подлинная театральность. Большой мастер диалога, Саньютэй Энтё умело разворачивал действие, чередуя трагические сцены с комедийными. Он то потрясал зрителей ужасами, то заставлял их безудержно смеяться.

Саньютэй Энтё был не только искусным творцом, но и превосходным исполнителем своих рассказов. В предисловии к переводу повести Саньютэя Энтё «Пионовый фонарь» В. Н. Маркова приводит интересное высказывание одного из величайших актеров театра кабуки, Оноэ Кикугоро, об исполнительском мастерстве этого непревзойденного мастера ракуго. «У Энтё-сана только веер в руках и голос, а он один показывает всех своих действующих лиц и даже пейзаж так отчетливо, словно видишь все своими глазами. Это работа, которую в театре совершает целая труппа актеров»

Рассказы Саньютэя Энтё записывали стенографически, печатали в газетах, их выпускали отдельными книгами, инсценировали для театров, и всегда они имели успех. Его рассказы пользуются неизменным успехом у публики и в наши дни. В 1926—1928 годы вышло Полное собрание сочинений Саньютэя Энтё («Энтё дзэнсю») в тринадцати томах.

Ракуго как один из видов традиционного национального искусства привлекает серьезное внимание литературной и театральной общественности Японии. Стремясь изучить и сохранить богатое наследие творцов ракуго и поощрить дальнейшее развитие этого жанра, создавали специальные общества изучения ракуго (Ракуго кэнкюкай). Первое такое общество возникло в 1900 году — в год смерти Саньютэя Энтё — и просуществовало двадцать три года. Это общество объединяло профессиональных рассказчиков и исследователей этого жанра. Неоднократно распадаясь и будучи создано вновь, общество с небольшими перерывами продолжало работу до 1958 года, а затем функции его перешли к более мелким объединениям любителей жанра ракуго и обществам изучения ракуго, существующим при многих университетах в Японии.

Кроме того, в настоящее время имеется три профессиональных объединения исполнителей ракуго. В ассоциацию «Ракуго кёкай» входят в основном приверженцы старых ракуго. Это классическая школа (котэнха). Наиболее видные ее представители: Кацура Бунраку, Коконтэй Сино, Саньютэй Энсё и другие. В ассоциацию «Гэйдзюцу кёкай» входят сторонники новых ракуго. Это школа творцов нового (синсакуха). Среди них можно отметить такие имена, как Сюнбутэй Рюкё, Кацура Кобундзи, Коконтэй Имаскэ и другие. И третью группу составляет молодежь, объединившаяся в общество «Вакатэ ракугокай» («Общество молодых исполнителей ракуго»). Среди них Кингэнтэй Уманоскэ, Сансё Тэймурано и другие.

Кроме кодан и ракуго в программу представления театра ёсэ включают другие виды японского эстрадного искусства. Наиболее распространенными из них являются мандан, мандзай, ковайро, мономанэ, фукувадзюцу.

Мандан — короткие анекдоты, своеобразные устные карикатуры, в которых в комической форме передаются текущие события и злободневные новости. Эта форма появилась сравнительно недавно, примерно в 1924 году. Ее ввели рассказчики — бэнси старого немого кино, которые с появлением звукового кино должны были менять свою профессию.

Мандзай — форма юмористического диалога, когда два актера, стоя на сцене, обмениваются остротами. Это модернизированный вариант уличного искусства кадодзукэ-гэй старого Эдо. Представления мандзай в то время устраивались главным образом в новогодний праздник. Актеры ходили из дома в дом, демонстрировали свое искусство и принимали вознаграждение подарками или деньгами. Часто исполнители мандзай не были профессионалами. Сейчас это искусство профессионализировалось. Партнерами в мандзай могут быть мужчина и женщина, двое мужчин или две женщины. Иногда их веселый диалог ведется под аккомпанемент сямисэна. Мандзай занимает значительную часть программы ёсэ.

Популярную в народе форму мандзай нередко используют политические деятели, особенно во время агитационно-пропагандистских выступлений на массовых митингах, обращаясь к избирателям в период предвыборных кампаний, и т. д.

Коваиро — подражание. Актер искусно подражает речи какого-нибудь знаменитого актера кабуки или симпа. Несовпадение внешнего облика актера с голосом и манерой говорить изображаемой знаменитости вызывает комический эффект. Зарождение искусства коваиро также относится к периоду Эдо.

Мономанэ — звукоподражание. Актер воспроизводит крики птиц и животных, звуки поезда и автомобиля, шипение дерущихся кошек и т. д.

Фукувадзюцу — чревовещание также часто включают в программу ёсэ. Нередко в программу представления ёсэ входит музыкально-песенный сказ дзёрури, не сопровождаемый игрой кукол или актеров.

Наиболее популярным видом вокального искусства, составляющим значительную часть программы представления ёсэ, являются исполняемые под аккомпанемент сямисэна песни-баллады — нанива-буси или рокёку. Эта песенная форма возникла в прошлом веке в районе Кансай. Старинное название центра этого района Нанива (теперь Осака) и дало название этому виду музыкального искусства.

Окончательное формирование нанива-буси связывают с именем Торюкэн Кумоэмона (1874—1917). В качестве сюжетов для своих песен он использовал хорошо известные исторические сказания. Простые мелодии этих песен быстро приобрели широкую популярность. Тотюкэн Кумоэмон первый исполнил нанива-буси на большой театральной сцене в Токио, его искусство встретило восторженный прием.

В начале XX века нанива-буси получили чрезвычайно широкое распространение. Появились различные стили исполнения нанива-буси, выдвинулось много талантливых исполнителей этих песен — рокёкуси.

В предвоенные и военные годы этот жанр довольно активно использовался для пропаганды национализма и милитаризма. Появились певцы, исполнявшие только военные нанива-буси (гундзи рокёку).

После войны популярность нанива-буси резко упала. Однако в последние годы этот жанр снова завоевывает утраченные позиции. Нанива-буси занимают значительное место в программах театра ёсэ, очень часто их передают по радио и

телевидению, записывают на пластинки. Особенно популярны стали рокёкуси-женщины.

Почти все исполнители нанива-буси объединены в ассоциацию «Рокёку кёкай» («Общество рокёку»). Время от времени они устраивают специальные вечера нанива-буси в таких больших театральных помещениях, как «Мэйдзидза» или «Кокусай гэкидзё», вмещающих более двух тысяч зрителей, и эти вечера собирают полные залы публики. Созданы даже фильмы, основанные на нанива-буси, так называемые рокёку эйга.

Ведущим рокёкуси наших дней является председатель ассоциации «Рокёку кёкай» Кимура Томоэ. Он — автор таких известных нанива-буси, как «Комацу араси» и «Сиобара Таскэ».

Сейчас появилось немало профессиональных литераторов, пишущих тексты нанива-буси. Иногда тексты нанива-буси пишут такие крупные писатели, как Хасэгава Син.

В программу представления театра ёсэ кроме упомянутых видов театрального искусства часто включают японские традиционные танцы, выступления кукольников с марионетками, жонглирование, акробатику, фокусы, художественное вырезание из бумаги и т. д.

В настоящее время существует примерно двести трупп ёсэ. Со второй половины 1965 года наблюдается своеобразный бум театра ёсэ. Спектакли передаются по радио и телевидению. Особой популярностью пользуются ракуго, мандзай, кодан и мономанэ.

Кабуки

История развития жанра

Во время праздников по всей Японии исполнялись и исполняются народные танцы. Некоторые из них в прошлом носили религиозный характер, другие были частью ритуальных церемоний испрашивания урожая или успеха в охоте. Все традиционное театральное искусство Японии в значительной части происходит от этих танцев и ритуалов.

В конце средних веков большой популярностью пользовались разнообразные народные пляски, носящие общее название «фурюодори». Особое внимание привлекал один из видов этих плясок — чувственный танец нэмбуцу-одори. В то время было много бродячих трупп танцовщиц и танцоров, исполнявших эти танцы, но происхождение искусства кабуки обычно связывают с именем одной из таких танцовщиц, Окуни, которая была жрицей синтоистского храма в Идзумо и отличалась особенно искусным исполнением религиозных танцев. Ее приезд в Киото в 1603 году, и показ религиозных и народных танцев для широкой публики считаются первым представлением кабуки.

Слово «кабуки» означало в то время склонность к оригинальному, к чему-то необычному. Когда Окуни в ярком, удивительно нарядном и красочном костюме стала исполнять перед публикой танец нэмбуцу-одори, полный неожиданных, подчас нескромных движений, его назвали танцем кабуки.

Позднее для написания слова «кабуки» были подобраны китайские иероглифы в произвольном фонетическом чтении. Это написание, состоящее из трех иероглифов «ка» (песня), «бу» (японский традиционный танец) и «ки» (техника, актерское мастерство), сохраняется до сих пор, так как в известной степени передает основной характер этого жанра.

Выступления Окуни имели большой успех. Постепенно она собрала группу красивых девушек, с которыми стала ставить небольшие танцевальные сценки, перемежавшиеся комическими интерлюдиями. Получилось веселое представление типа оперетты, пришедшее по вкусу всем слоям городского населения, уставшего от бесконечных междоусобных войн предшествующего периода.

Принимая поклонение публики за свои выступления на сцене, красавицы из труппы Окуни не оставались равнодушными к проявлению внимания со стороны своих поклонников и покровителей в свободное от выступлений время. Заимствовав их опыт, предприимчивые владельцы публичных домов стали организовывать аналогичные группы из куртизанок с целью привлечения клиентов, и не без успеха. Труппы кабуки завоевали широкую популярность, которой в значительной мере способствовал чувственный характер представлений и безнравственность исполнительниц. Кабуки этого периода обычно называют «Окуни кабуки» (кабуки Окуни), «онна кабуки» (женский кабуки) или «юдзэ кабуки» (кабуки куртизанок).

Театр кабуки, в отличие от театра ноо, созданный народом и для народа, был полон красок и движения. Интересно отметить, что с момента своего основания театр находился в оппозиции к феодальному правительству Японии. Правительство, напуганное популярностью кабуки и его влиянием, постоянно предпринимало шаги для установления контроля над этим театром. Рядом ограничивающих законов правительство наносило ему удар за ударом. Театр кабуки отражал эти удары с помощью хитроумных уверток. Эта дуэль, продолжавшаяся все двести пятьдесят лет периода Токугава, оказала существенное влияние на развитие драматической формы кабуки. Ограничительные мероприятия правительства, мешая нормальному развитию театра, толкнули его на несколько необычный путь, что привело к возникновению некоторых особенностей жанра, ставших затем традиционными.

Первый период развития искусства кабуки закончился в 1629 году, когда феодальное правительство Токугава, недовольное моральным разложением общества, вызываемым актрисами, издало специальный указ, запрещающий выступления женских трупп. Антрепренеры быстро реорганизовали труппы, добавив в них мужчин, но правительство запретило выступление и трупп со смешанным составом. Женщины были изгнаны со сцены кабуки окончательно. Этот официальный запрет сохранялся до революции Мэйдзи, а за двести с лишним лет в театре так укрепилась традиция обходиться без женщин, что редкие нарушения ее, случающиеся иногда в наши дни, не вызывают поддержки публики.

Танцы, которые так нравились зрителям, могли исполняться и красивыми юношами, одетыми в женское платье, а правительственное запрещение на них не распространялось. Появились труппы вакасю кабуки (кабуки юношей). В труппы подбирались красивые подростки, которые еще носили длинные волосы. По обычаям того времени мальчикам старше шестнадцати лет обривали переднюю часть головы, что, естественно, лишало их женственной привлекательности.

Эффект представлений трупп вакасю кабуки был таким же эротическим, как и трупп онна кабуки, и дал толчок широкому распространению гомосексуализма, так как красивые мальчики быстро обрели покровителей. Снова вмешалось правительство, и в 1652 году труппы вакасю кабуки были запрещены.

Но искусство кабуки уже пустило глубокие корни, и уничтожить его было невозможно. Зрители не хотели расставаться со своим любимым развлечением, и

властям пришлось идти на компромисс. Они разрешили представления кабуки при условии, что юные длинноволосые мальчики не будут допускаться на сцену и что в представлении будет увеличено число пантомимических драм и диалогов за счет песен и танцев. Так стала складываться подлинно театральная форма кабуки. Труппы составлялись исключительно из взрослых мужчин. Мужская прическа с обритым лбом называлась яро-атама, поэтому новые мужские труппы кабуки именовали яро кабуки, а в дальнейшем просто кабуки, так как других изменений в составе труппы больше не происходило.

Центр тяжести в искусстве кабуки был перенесен с чувственности и физической привлекательности исполнителей на актерское мастерство, больше внимания стали уделять сюжетной драме, появилось и стало усложняться и совершенствоваться искусство оннагата, актеров, исполняющих женские роли.

Но правительство не успокаивалось. Недовольное успехом оннагата, оно стремилось лишить их привлекательности. Власти требовали строгого соблюдения ограничения, касающегося прически. Для контроля над выполнением этого распоряжения актеры периодически должны были представлять перед правительственной инспекцией, которая могла потребовать, чтобы актер брился более тщательно или чтобы выбривал более широкую полосу.

На этот выпад со стороны правительства театр, как обычно, ответил увертками. Чтобы скрыть бритые лбы, оннагата стали надевать шарфы и маленькие парчовые шапочки. Потом стали применять плотно прилегающие шелковые повязки, которые должны были создавать впечатление блестящих женских волос. Через несколько лет матерчатая повязка стала заменяться париком из волос, что было еще одним шагом вперед, так как до этого в кабуки применялись только грубые парики для ролей демонов и седые парики для ролей стариков и старух, заимствованные в театре ноо.

Уже к 1664 году на сцене кабуки появились крупные пьесы из двух и более актов. Развитие драматургии кабуки продолжалось. В период Гэнроку (1688—1703), отмеченный необычайным подъемом многих областей культуры Японии, сложилось два театральных центра: район Киото — Осака и Эдо. В зависимости от характера обитателей этих центров сложились и различные формы искусства кабуки.

Купцы и ремесленники района Киото — Осака были склонны к рациональному взгляду на вещи и к сентиментальности. Там сложился чувствительный стиль представлений кабуки — вагото. Население Эдо, где заметно преобладало воинское сословие, восхищалось воинскими подвигами и предпочитало действие, там развился мужественный стиль — арагото.

Саката Тодзюро, Ёсидзава Аямэ и Мидзуки Тацуноскэ были лучшими из актеров Осака. В Эдо исполнением героических ролей прославились Итикава Дандзюро I и Накамура Ситисабуро. Тодзюро специализировался на исполнении реалистических ролей и стал основоположником стиля вагото, особенно удавались ему роли красавцев любовников. Ёсидзава Аямэ был первым великим оннагата. Дандзюро I заимствовал стиль исполнения ролей воинов в кукольном театре и создал стиль арагото, изображая воинов, обладающих нечеловеческой силой. Многие из созданных им ролей этого плана не сходят со сцены театра кабуки до наших дней.

Театр кабуки быстро развивался. Размеры его сцены увеличивались, техническое оборудование совершенствовалось, над местами для зрителей, которые вначале располагались вокруг сцены под открытым небом, была

возведена крыша. Театральное помещение приобрело вид, близкий к современному. И если прежде актеры кабуки сами создавали пьесы для своего театра, то теперь стали привлекать профессиональных драматургов, включая Тикамацу, что, несомненно, способствовало дальнейшему успеху театра.

Правительство Токугава рассматривало театр кабуки как источник разлагающего влияния на общество, но на полное запрещение его не решалось, считая его злом, но злом необходимым, призванным отвлекать низшие классы от более серьезных социальных проблем. Поэтому в основном проводило ограничительные мероприятия.

Эти действия правительства в отношении кабуки, как и акции, применяемые к другим театрам третьего сословия, проявились в социальной и территориальной изоляции актеров. Профессия актеров относилась к разряду презренных. Под предлогом пожарной безопасности правительство стремилось сосредоточить театры горожан в одном, по возможности отдаленном квартале города. В Эдо таким кварталом был район Асакуса, где расположились все три крупных, официально разрешенных властями театра города: «Накамурадза», «Итимурадза» и «Моритадза». Только после революции Мэйдзи это территориальное ограничение было отменено. И театры, считая нерентабельной концентрацию зрелищ в одном районе, стали перемещаться в другие районы города; В XVII и XVIII веках территориальная изоляция соблюдалась строго. Актерам было запрещено выходить за пределы театральных кварталов. Они не имели права посещать дома вне своего квартала, в частности поместья крупных феодалов, дома самураев и даже богатых купцов. Актерам не разрешалось переодеваться в одежду горожан, чтобы их появление в городе не могло остаться незамеченным.

Правительство строго следило за соблюдением всевозможных сословных разграничений. Так, театр ноо был предназначен только для развлечения высших классов, а кабуки — только для горожан. Если обнаруживали, что представление ноо устраивалось для горожан, виновных наказывали.

Пресечь же интерес представителей высших классов к театру кабуки было значительно сложнее. Самураи низкого ранга, несмотря на запрет, ходили туда совершенно открыто, если могли заплатить за вход — плата была довольно высокой. Представители же более высоких рангов посещали театр тайком: они рисковали своим положением и могли подвергнуться наказанию за ослушание. Аресты, тюремные заключения и изгнания не останавливали их. Чтобы помочь высоким персонам сохранить секретность, предприимчивые владельцы театров оборудовали отдельные ложи, скрытые бамбуковыми шторами, откуда можно было следить за происходящим на сцене, оставаясь невидимым.

Жены и дочери феодалов и придворные дамы горели желанием хоть издали взглянуть на актеров. Большинство из них не осмеливалось войти в театр. Они останавливали свои паланкины перед его входом и приказывали слугам приоткрыть занавески, чтобы хоть что-нибудь увидеть. Такой прием был настолько распространенным, что правительство издало специальный закон, запрещающий его.

Очень тесно были связаны с театром кабуки многочисленные сибай-дзая (театральные чайные дома). В них театралы могли поесть, договориться о местах в театре, оставить свои вещи, отправляясь на спектакль, посидеть, поговорить с друзьями. Эти чайные дома были также приличной заменой домов свиданий. Именно здесь актеры могли встречаться со своими покровителями. Обстановка этих заведений становилась все более блестящей, популярность их росла. Вскоре и

они стали предметом заботы властей. Ряд распоряжений был направлен на ограничение деятельности этих домов, однако заметных результатов они не дали.

Тормозила развитие театра кабуки и система законов, устанавливавших для каждой социальной группы горожан определенный регламент в отношении одежды, жилища, пищи и т. п. Актерам театра кабуки как театру горожан не разрешалось появляться на сцене в костюмах из парчи, шелка и других дорогих тканей. За нарушение этих установлений театральные деятели подвергались тюремному заключению на различные сроки.

Интерес к красивой и дорогой одежде очень характерен для традиционной японской культуры. В классической литературе, начиная с «Гэндзи моногатари», придворного романа конца X — начала XI века, обычно приводятся самые детальные описания платья. Этот интерес возрос с развитием искусства ткачества, после приезда китайских ткачей в Сакаи в конце XVI века и после утверждения квартала Нисидзин в Киото основным центром ткачей. В течение XVII века достижения в искусстве создания ткани и ее крашения превратили интерес к красивой одежде в страсть.

Богатые костюмы из парчи и шелка являются существенной частью драмы ноо и как основной красочный элемент в значительной мере определяли эффектность ее представлений. Очень выигрывали от богатых костюмов и спектакли кабуки, и потому запрещение этих костюмов было для театра чувствительным ограничением.

Запрещение правительства мотивировалось соображениями морали. Феодалное правительство не одобряло слишком соблазнительного изображения «веселых кварталов» и их обитательниц. Эти кварталы с домами любви, чайными домиками и прочими увеселительными заведениями занимали особое место в жизни старого японского города. Это были, пожалуй, единственные уголки в средневековой Японии, где не играла роли сословная принадлежность. Только там горожанин мог чувствовать себя равным самураю или даже выше его. Блестящая обстановка и шумная жизнь «веселых кварталов» были материалом для наиболее красочных сцен большинства исторических и всех бытовых пьес кабуки¹. И поскольку все это весьма привлекало самураев, изображение этой жизни, такой яркой, подрывало не только моральные устои, но и иерархическую социальную систему феодализма.

Различные ограничительные меры принимались правительством и в отношении архитектуры, обстановки и оборудования театров, но, несмотря на неодобрение властей, театры расширялись, их оборудование совершенствовалось, и пышные костюмы так или иначе снова появлялись на сцене кабуки.

Существовали запретительные законы, касающиеся содержания пьес, которое могло оказать на зрителей нежелательное моральное или политическое влияние. Драматургам запрещалось затрагивать современные события, действующими лицами которых являлись представители правящего класса. Поэтому создателям пьес для кабуки приходилось прибегать к камуфляжу: смешивать факты и вымысел, путать хронологию, изменять имена героев, место действия и т. д.

Известна пьеса Тикамацу, в которой он намекает на сёгуна Токугава Цунаёси, высмеивая его склонность к экстравагантности и дебоширству. Эта пьеса была написана в 1703 году, еще при жизни сёгуна, и называется «Саймёдзи-доно хякунин дзёро» («Господин Саймёдзи и сто благородных женщин»). Помещенные в заглавие пьесы слова «хякунин дзёро» (сто благородных женщин) — название

¹ См.: Тикамацу Мондзаэмон. Драммы. М., 1963.

известной серии картин художника Ханабуса Итё (1652 – 1724), омоним этих слов означает «сто проституток». В пьесе эти слова обыгрываются в их омонимичном значении. Кроме того, на одной из картин упомянутой серии изображен Цунаёси, толкающий лодку, и его фаворитка Одэн, бьющая в барабан¹. Героиня пьесы Тикамацу носит имя Орэн, почти совпадающее с Одэн, что делает намек более прозрачным.

Критическая направленность отдельных пьес кабуки очень привлекала горожан, но не способствовала расположению властей к этому театру.

Последовательное рассмотрение законов феодального правительства, направленных на ограничение развития кабуки и установление контроля над ним, показывает, что правительству приходилось уступать под давлением интересов театра. Власти не только получали петиции руководителей театра, но сталкивались и с постоянным непослушанием законам со стороны руководителей театра, актеров и драматургов, а также публики. Правительство потерпело поражение почти по всем пунктам: все более фундаментальная конструкция театров, хорошо оборудованные сцены, великолепные чайные дома при театрах, употребление париков и богатых костюмов, введение в пьесы слегка завуалированных эпизодов из современной жизни и т. д.

Театр кабуки широко обращался ко всем сословиям, и ограничить это обращение было невозможно. Не устоял и сам сёгун. В середине XVII века актеров кабуки несколько раз приглашали в замок сёгуна, где они давали представления и были щедро за это вознаграждены.

В первой половине XVIII века шел оживленный культурный обмен между районом Киото – Осака и Эдо. Процветающий Эдо многое позаимствовал в Осака. Так, кабуки взял многое в кукольном театре дзёрури, центром которого был город Осака. Из театра дзёрури в искусство кабуки пришла драма, представляющая интерес и в литературном отношении. Были заимствованы и наиболее выразительные сценические приемы.

В этот период на сцене кабуки выступало немало выдающихся актеров. Шумный успех имели Итикава Дандзюро II, IV, V, Савада Содзюро I и III, Сэгава Кикунодзё I и Накамура Томидзюро I.

В 1758 году Намики Сёдзо впервые в истории театра применил вращающуюся сцену. Он создал также новый тип исторических пьес из жизни воинского сословия. Три школы дзёрури Токивадзу, Томимото и Киёмото способствовали развитию техники игры на сямисэне. А новый тип речитативного пения нагаута, появившийся в Осака, стал очень популярен в Эдо в качестве театральной музыки. Появилось много танцевальных пьес. Были заложены основы искусства кабуки в том виде, в котором оно сохранилось до наших дней.

Конец XVIII и первая половина XIX веков, когда феодальный режим Токугава уже стал терять свою силу и не мог осуществлять прежний контроль над сферой искусства, был периодом полной зрелости кабуки. Культурный центр страны полностью переместился в Эдо. А постепенное укрепление позиций молодой буржуазии и купечества стимулировало появление на сцене кабуки реалистических представлений бытовых пьес из жизни простых горожан с их семейными и социальными конфликтами, с эротическими сценами и со страшными, кровавыми сценами убийств.

Наиболее выдающимися актерами этого периода были Мацумото Косиро V, Итикава Дандзюро VII, Оноэ Кикугоро III, Накамура Утаэмон III и Итикава

¹ За этот акт оскорбления сёгуна художник был изгнан на остров Миякэдзима, где оставался до смерти Цунаёси.

Кодандзи IV. Из драматургов этого времени знамениты Цуруя Намбоку IV и Каватакэ Мокуами.

Революция Мэйдзи резко изменила ход исторического развития страны. Япония встала на путь капиталистического развития, началась широкая полоса заимствований опыта европейских стран, перестройки и обновления всех областей жизни японского общества. Кабуки казался анахронизмом в меняющемся мире, и раздавались голоса, призывающие отказаться от него как от старого хлама. Прежде отсутствовала другая драма, которая могла бы заменить старый кабуки. После революции Мэйдзи японское общество было полно новыми идеями, новое театральное искусство грозило разрушением искусству кабуки. И возможно, что только благодаря усилиям выдающихся актеров и театральных деятелей кабуки смог выжить и добиться новых успехов.

Первым на веяния времени откликнулся известный актер кабуки, выдающийся театральный деятель Морита Канъя XII (1845–1897). Он был владельцем одного из трех больших театров кабуки Эдо – «Моритадза». Сразу после революции, как только были сняты ограничения в отношении территориального размещения театров, Морита Канъя перевел свой театр из квартала Сарувака-мати в Асакуса, где он находился прежде, в один из центральных кварталов столицы – Синтомитё.

Театр был реконструирован по европейскому образцу. Упразднили непременную принадлежность старых театров кабуки, башню ягура, на которой в дни представлений били в барабан, чтобы привлечь зрителей. Для публики, одетой в европейское платье, в партере были установлены стулья. Для освещения стали применять газовые фонари.

Торжественное открытие театра, который по имени места, где он стоял, стал называться «Синтомидза», в 1878 году было приглашено свыше тысячи гостей, включая представителей высшей власти, иностранных представителей и журналистов. На открытии играл военный духовой оркестр, и со сцены кабуки к гостям обратились актеры, одетые во фраки. Театр демонстрировал отход от старых, традиций и свое стремление приспособиться к новым условиям жизни.

Морита Канъя был энергичным и предприимчивым театральным деятелем. В 1887 году с помощью министра иностранных дел Иноуэ Каору он организовал посещение своего театра императором и императрицей. Событие это было беспрецедентным. Никогда прежде простонародный театр кабуки не считался достойным визита императорской четы. Этот факт сразу поднял театр кабуки в глазах общества, и его актеры заняли более высокое общественное положение и перестали рассматриваться как низшая социальная группа.

Гордостью театрального мира Японии периода Мэйдзи (1868–1911) был Итикава Дандзюро IX (1838–1903), который унаследовал лучшие традиции своих выдающихся предшественников. Великолепный артист, чье драматическое мастерство снискало ему славу величайшего актера эпохи, он был человеком с широким кругозором и редким интеллектом. Итикава Дандзюро IX вдохнул новую жизнь в кабуки, сделал многое для изменения социального положения актеров и способствовал укреплению позиций классического театра.

Этот актер, стремясь откликнуться на современные духовные запросы общества, создавал новые виды спектаклей в рамках традиционной исполнительской техники. Начиная с 1878 года он стал выступать в новых исторических пьесах, написанных специально для него и известных под названием кацурэки-гэки (пьесы живой истории), где исторические события изображались точно и детально, чему способствовали тщательные исследования.

Они никогда не были по-настоящему популярными, держались только на выдающемся мастерстве Дандзюро IX и стали давно устаревшим жанром. Однако кацурэки-гэки сыграли свою роль и внесли определенный вклад в дело дальнейшего развития искусства кабуки. Они вызвали интерес к театру со стороны интеллигенции, не связанной с искусством. Кроме того, для последующих создателей исторической драмы кабуки хорошим уроком послужили как сценические находки Дандзюро IX, так и его просчеты.

Положение Дандзюро IX в театральном мире того времени было настолько блестящим, что мелкие неудачи не могли затмить его несомненного превосходства, особенно в исполнении ролей классического репертуара. Его искусство в свое время считалось высшим достижением актерского мастерства кабуки. И по сей день актерское имя Дандзюро занимает самое высокое место в иерархической структуре кабуки.

Еще одна яркая фигура в кабуки того времени — Оноэ Кикугоро V (1844—1903). Он был другом и соперником Дандзюро IX. Драматический талант Кикугоро V был иного порядка — особенно хорошо исполнял он роли в бытовых пьесах из жизни простых людей. Его реалистический стиль игры оставался непревзойденным. Кикугоро V тоже был связан со многими экспериментами в театре, однако они сохраняли свое значение только пока он был жив.

С именем Кикугоро V связаны новые бытовые пьесы, появившиеся на сцене кабуки, — так называемые дзангири-моно. «Дзангири» означает «коротко остриженная голова». Это мужская прическа, которая сменила тёммагэ (бритые лбы и пучки на затылке) феодальных времен. Дзангири стала как бы символом европеизации жизни Японии после революции Мэйдзи. Дзангири-моно — пьесы, в которых фигурируют персонажи с такой прической, то есть современные, реалистические, бытовые, а иногда и социальные драмы. Первым таким произведением явилась пьеса Каватакэ Мокуами «Токё нитинити симбун», поставленная в театре «Моритадза» в 1873 году. В дальнейшем было создано много таких пьес. Некоторые из них даже вошли в репертуар современного кабуки. Однако реализм их был поверхностным и фрагментарным. Эти произведения не стимулировали развитие последовательного реализма в кабуки.

Дандзюро IX и Кикугоро V оказали существенное влияние на традиционный жанр кабуки. Деятельность их была символом столкновения старого и нового мира, так как оба они родились и учились еще в домэйдзийский период, период, породивший кабуки и выдвинувший его как ведущий жанр национального театра, а расцвет их деятельности пришелся на послереволюционные годы, годы ломки старых феодальных устоев и закладывания новых основ культуры капиталистической Японии.

Одновременно с Дандзюро IX и Кикугоро V жил и творил третий великий актер кабуки, Итикава Садандзи I (1842—1904). Садандзи I в 1893 году основал театр «Мэйдзидза», он был и владельцем и ведущим его актером. Именно в этом театре в 1899 году была поставлена пьеса «Акугэнта», написанная драматургом Мацуи Сёё. Это был первый случай, когда актеры кабуки играли пьесу, автором которой был человек, не принадлежавший к кругу профессиональных драматургов кабуки. Этот круг был очень замкнутым и консервативным, избегавшим внешних влияний. Каждая попытка человека извне приблизиться к миру кабуки рассматривалась там как стремление дискредитировать традиции этого жанра. Садандзи I изменил эту ситуацию.

В дальнейшем новые пьесы для театра кабуки стал создавать широкий круг литераторов и драматургов.

Садандзи I умер в 1904 году, лишь на год позже Дандзюро IX и Кикугоро V. Казалось, что мир кабуки не сможет оправиться от такой потери. Многие рассматривали ее как фатально неизбежное ниспровержение традиционного театра. Однако маловеры недооценивали жизнеспособность народной театральной формы. Кабуки еще раз доказал, что может принять новый век и может быть принят новым веком.

Накамура Утаэмон V (1865–1940), ведущий оннагата того времени, партнер Дандзюро IX, из-за разногласий с руководством театра «Кабукидза» временно покинул его коллектив и в 1904–1905 годах выступал в небольшом театре «Токёдза». За это время он поставил две пьесы известного японского драматурга и театрального деятеля Цубоути Сёё (1859–1935) – «Кири хитоха» и «Хототогису кодзё-но ракугэцу», которые были написаны десять лет назад для Дандзюро IX и Кикугоро V, но не были поставлены.

Успешное сценическое прочтение этих пьес оказалось полезным не только для Цубоути и Утаэмона, но и для дальнейшего развития театра кабуки.

Цубоути, профессор университета Васэда, был крупным шекспироведом. Он перевел на японский язык все произведения Шекспира. Создавая свои пьесы, он стремился применить методы великого британца к искусству кабуки, чтобы как-то преодолеть эрудированную скуку исторических пьес кацурэки-гэки. Поставив эти драмы, Утаэмон V создал два хороших спектакля и приобрел две лучшие роли своего репертуара. Бесспорные достоинства этих новых пьес обновили и обогатили искусство кабуки. К тому же их доброжелательный прием обнадеживал и других новых актеров кабуки.

В 1911 году открылся построенный в европейском стиле театр «Тэйкоку гэкидзё». Актерская школа, организованная при этом театре, широко использовала опыт европейского театра. Набор студентов был свободный, никаких преимуществ выходцам из актерских семей не предоставлялось. В программу обучения входили занятия европейской оперой и балетом, руководил которыми преподаватель итальянец Дж. Роси. В школе готовили как актеров, так и актрис, которые стали иногда появляться на сцене наряду с оннагата.

На сцене «Тэйкоку гэкидзё» часто выступали зарубежные артисты, приезжавшие на гастроли. В спектаклях кабуки, которые все же преобладали на сцене этого театра, ведущим актером был оннагата Оноэ Байко VII (1870–1934). Утаэмон V выступал преимущественно на сцене «Кабукидза».

В начале XX века два талантливых юноши Оноэ Кикугоро VI (1885–1949) и Накамура Китиэмон I (1886–1953), слишком молодые, чтобы получить ведущие роли в «Кабукидза», были приглашены известным театральным деятелем Тамура Нарийёси (1851–1920), который в то время управлял театром «Итимурадза», для специальной артистической подготовки. В 1908 году к ним присоединились два ведущих молодых актера Бандо Мицугоро VII (1862–1961) и Морита Канъя XIII (1885–1932). Они составили сильный ансамбль актеров кабуки. Кикугоро VI был великолепен в бытовых и танцевальных пьесах. Его привлекательная внешность и приятные манеры контрастировали со строгим аскетизмом Китиэмона I в исторических пьесах, которые ему особенно удавались. В танцах кабуки превосходную пару составляли Кикугоро VI и Мицугоро VII, выступавшие и в классических и в новых пьесах.

Эта группа привлекала всеобщее внимание до 1918 года, когда Морита Канъя XIII ушел в труппу «Тэйкоку гэкидзё». Он стал выступать в новых и переводных пьесах, преимущественно чисто драматических, и достиг в этой области значительного успеха. В 1920 году умер руководитель труппы Тамура, а в 1921

году ушел из нее Китиэмон. Остались лишь Кикугоро VI и Мицугоро VII. Они по-прежнему производили большое впечатление, особенно в новых пьесах.

В этот период многие ведущие актеры организовывали экспериментальные труппы. Среди них был и Морита Канъя XIII, особенно славившийся как исполнитель ролей аристократических героев в классических пьесах. Однако он интересовался и новым кабуки и западным репертуаром. Обладая прекрасной памятью, он с легкостью запоминал тексты новых ролей. Уже после ухода из театра «Итимурадза» он поставил более двадцати новых спектаклей, в том числе и пьесы Шекспира, Шоу, Гюго, Л. Толстого, Л. Андреева и новые пьесы японских авторов, например «Окуни то Гохэй» Танидзаки Дзюньитиро. Этим он внес большой вклад в развитие театра нового времени. Деятельность Канъя XIII не ограничивалась пределами Токио, его энтузиазм захватил и театральный мир города Осака.

Именно в это время театр кабуки попадает под монопольный контроль одной театральной компании. Братья Сираи Мацудзиро и Отани Такэдзиро, ставшие основоположниками крупнейшей японской театральной и кинокомпании Сётику, начали проявлять интерес к театру кабуки еще в 1902 году. Они вступили в соглашение с крупнейшими руководителями трупп, финансировали постановки отдельных пьес, покупали театральные помещения, брались за руководство театрами, проводили реорганизации управления и т. д. Резиденцией Сираи Мацудзиро был район Кансай (Киото – Осака) и Нагоя, Отани Такэдзиро разворачивал свою деятельность в Токио. Это разделение сфер влияния стало традиционным.

В 1920 году компания Сётику распространила свое влияние на сферу кино, а также на другие, не классические театральные жанры. Были созданы первые труппы ревю «Осака сёдзэ кагэки» и «Сётику сёдзэ кагэкидан».

В 1923 году в Японии произошло сильнейшее землетрясение, принесшее огромные разрушения и дезорганизовавшее жизнь страны. Оно на время приостановило и развитие театрального искусства, в том числе и искусства кабуки. Со старыми театрами было покончено, большинство их было полностью разрушено. Спектакли в ожидании лучших времен продолжали ставить в маленьких театрах.

После 1923 года позиции компании Сётику настолько окрепли, что она постепенно превратилась в могущественный театральный концерн, монопольно владеющий миром кабуки. К 1931 году она контролировала почти все крупнейшие театры и труппы кабуки по всей Японии. Это положение в основном сохраняется и до сих пор.

В 20-е годы в театре кабуки появились новшества, связанные с деятельностью выдающегося актера Итикава Садандзи II (1880–1940). Садандзи II известен как прогрессивный деятель кабуки. После смерти своего отца Садандзи I он вместе с драматургом Мацуи Сёё отправился в Европу.

Они посетили Францию, Италию, Германию, Австрию, побывали в Соединенных Штатах. Садандзи II понял, что в преобразовании нуждается само содержание японского театра более, чем его форма.

После возвращения Садандзи развернул активную театральную деятельность. Поскольку он по наследству стал владельцем театра «Мэйдзидза», у него были широкие возможности для экспериментов. В содружестве с драматургом и критиком Ока Онитаро он в 1908 году поставил пьесу Ямадзаки Сико «Кабуки моногатари». Спектакль имел шумный успех. Декорации для него были

выполнены в европейском стиле художниками, работавшими маслом. Это было совершенно ново для театра кабуки и понравилось публике.

В дальнейшем Ока написал несколько удачных пьес для Садандзи II; лучшей из них была «Имаё Сацумаута», вошедшая в репертуар труппы Садандзи.

Садандзи II считал полезными контакты с другими жанрами театрального искусства. Он принял участие в создании одной из первых трупп современной драмы — сингэки — «Дзию гэкидзё». В этом театре впервые актеры кабуки приняли участие в спектакле по пьесе зарубежного автора. Это драма «Йун Габриель Боркман» Г. Ибсена. Но, обратившись к сингэки, Садандзи не порвал с кабуки. Просто он стал стремиться играть в пьесах кабуки по-новому: так, чтобы это было близко и понятно зрителю новой эпохи. Путь к обновлению искусства кабуки Садандзи видел в обращении к пьесам, предназначенным для кабуки, рассчитанным на его специфику, но написанным современными авторами. Он стремился также к выработке новых приемов исполнения, которые явились бы развитием: старых традиций, но не нарушали бы стиля кабуки.

Заслугой Садандзи II является создание нового типа пьес для кабуки, известных теперь как синкабуки (новый кабуки). Эту заслугу он разделил с драматургом Окамото Кидо (1872—1939), автором большого числа пьес синкабуки. Постановка Садандзи II таких пьес Окамото, как «Сасаки Такацуна», «Торибэяма синдзю», «Бантё Сараясики», была событием в театральной жизни Японии. Пьесы синкабуки прочно вошли в репертуар кабуки. Сотрудничество Окамото Кидо с Садандзи II продолжалось до конца его жизни. Кроме крупных исторических драм Окамото написал много бытовых пьес. Лучшие из них — «Синдзюку ява», «Гондза то Скэдзю», «Сома-но Кинсан» и «Осада-но адаути».

После 1936 года Садандзи перестал принимать участие в больших постановках в театре «Кабукидза», предпочитая более скромные масштабы своей труппы. В это время он поставил несколько пьес Маяма Сэйка (1878—1948). Наиболее удачными спектаклями оказались «Ёритомо-но си», «Кэйки инотигои», «Сёгун Эдо о сару» и «Гэнроку тюсингура». Эти пьесы до сих пор часто ставят различные труппы кабуки.

С именем Садандзи II связаны и эксперименты по включению иностранных пьес, в частности драмы «Верный» Джона Мейсфилда и «На дне» Максима Горького, в программу кабуки. Кроме того, Садандзи возглавил труппу кабуки, совершившую первый выезд на гастроли в Советский Союз.

Наследником традиций Садандзи II стал Итикава Дзюкаи III (1886—1971), долгое время бывший его партнером. Дзюкаи, обладатель сильного, красивого и выразительного голоса, быстро выдвинулся в первые ряды актеров кабуки. Несмотря на свой возраст, он прекрасно играл даже роли молодых людей в новых пьесах. Особенно известен он исполнением ролей Кимура Сигэнари в пьесе «Кири хитоха», Ёриизэ в пьесе «Ёритомо-но си» и Ханкуро в «Торибэяма синдзю». Дзюкаи средствами стилизованной актерской техники кабуки превосходно передавал тонкие оттенки чувств и страдания изображаемого героя.

Другим актером, много получившим от общения с Итикава Садандзи II, был Итикава Энноскэ II (1888—1963). Он был сторонником того, чтобы вносить новую жизнь в традиционное искусство кабуки, дабы не потерять его для японской культуры, сохранить и в новое время. В труппе Садандзи Энноскэ быстро занял ведущее положение, исполняя важнейшие мужские роли. В 1919 году он побывал в различных странах Запада. По возвращении на родину организовал молодежную экспериментальную труппу «Сюндзюдза», ставил новые пьесы, создавал новые формы театрального танца кабуки, в котором стал

непревзойденным мастером. Человек широких художественных интересов, он был большим поклонником русского балета и в 1937 году создал под его влиянием одну из своих лучших работ – танцевальную пьесу «Куродзука».

Район Осака – Киото как второй театральный центр сдал свои позиции с наступлением XX века – он остался в стороне от контактов с внешним миром и всех новейших веяний.

Большинство актеров старшего поколения не могли приспособиться к новым условиям жизни. И только активная деятельность Накамура Гандзиро I (1860 – 1935) спасла положение.

Гандзиро при поддержке Сираи Мацудзиро, одного из руководителей компании Сётику, стал популярнейшим актером кабуки района Кансай. Гандзиро необыкновенно искусно исполнял роли любовников. Любовные драмы Тикамацу с его участием пользовались неизменным успехом. Даже в семидесятипятилетнем возрасте он прекрасно справлялся с ролями молодых героев. Его достойным партнером в ролях оннагата был Накамура Байгёку (1880 – 1948).

Гандзиро был хорош не только в бытовых, но и в исторических пьесах. В новых пьесах ему по-настоящему удалась только роль героя в пьесе Кикуты Кана «Тодзуро-но кои».

Выдающимся актером кабуки района Кансай был Дзицукава Эндзяку II (1887 – 1951). Он хорошо играл в классическом репертуаре и в новых пьесах. Наиболее удачной считается его роль героя в пьесе Икэда Дайго «Сайго то Бутахимэ». После смерти Гандзиро Дзицукава Эндзяку II стал ведущим актером кабуки района Кансай.

В годы второй мировой войны многие актеры были мобилизованы в армию, а оставшихся в театре заставляли участвовать в пропагандистских и развлекательных представлениях для солдат и рабочих военных предприятий.

Разрушение театра «Кабукидза» в Токио во время бомбардировки в мае 1945 года как бы символизировало полный развал театра кабуки. Годы оккупации также не способствовали процветанию японского традиционного театра.

После поражения японского милитаризма, в период американской оккупации, когда национальная независимость страны была под угрозой, прогрессивные силы обратились к демократическому ядру культурного наследия прошлого, призывая народ к борьбе за сохранение всего лучшего в национальном искусстве, в культурном богатстве страны.

Американские оккупационные власти, провозгласив демократизацию Японии, подошли к проблеме национального культурного наследия несколько прямолинейно, игнорируя многогранность классики. Многие виды классического японского искусства, оформившиеся в эпоху феодализма и содержащие элементы феодальной идеологии, были полностью отнесены к категории антидемократических. Так, например, это произошло с большей частью репертуара традиционного театра.

Известный американский театровед, профессор Гавайского университета Эрл Эрнст, назначенный сразу после войны экспертом по театру при Штабе оккупационных войск, так описывает работу, проведенную театральной секцией Управления гражданской информации и просвещения союзных войск (Рэнгогун минкан дзёхо кёйкубу): «Был просмотрен весь репертуар японских театров, особенно традиционный театр дзёрури и кабуки. Консультировались с японскими учеными, прочли, обдумали и обсудили сотни пьес. В результате театральная секция пришла к заключению, что большинство наиболее

популярных пьес традиционного театра основано на феодальной идеологии и не подходит для народа, который намерен навсегда отказаться от войны и встать на путь демократии» Дозволенные к постановке пьесы вошли в особый список, и кроме того, было предписано непременно включать в репертуар не менее 30 процентов новых произведений. Английский перевод новых пьес необходимо было представлять в Отдел гражданской цензуры при Управлении за неделю до премьеры.

Театральная общественность Японии осталась недовольна мероприятиями штаба в отношении традиционного театра, и в газетах появились заметки, авторы которых выражали сомнение относительно возможности сохранения традиционного театра в подобных условиях. Тем более что и общее положение театрального мира Японии в первые послевоенные годы было крайне тяжелым.

Большая часть театральных помещений была разрушена воздушными бомбардировками и пожарами военного времени. Немногие из уцелевших крупных театральных зданий были превращены оккупационными властями в кинотеатры и клубы для военных. Требовалось известное время для консолидации актерских кадров, рассеянных войной. Кроме того, развитию театрального искусства, особенно традиционного, на первых порах мешали отсутствие элементарной материальной базы и высокие налоги на зрелищные предприятия.

Многие считали, что в такой обстановке старый традиционный жанр не сможет возродиться. Однако кабуки довольно скоро снова вернулся к жизни.

Первой после окончания войны свою деятельность возобновила труппа «Дзэнсиндза», уже в сентябре 1945 года поставив пьесу Цуути Дзихэя «Скэроку» – одну из наиболее популярных пьес классического репертуара кабуки. Для людей, измученных войной, потрясенных ужасами Хиросимы и Нагасаки, сбитых с толку послевоенными переменами, связанными с оккупацией страны американскими войсками, этот спектакль прозвучал ободряюще, как символ чего-то прочного в рушащемся мире.

С 1946 года возобновила спектакли кабуки и компания Сётику. Правда, ей пришлось при этом обратиться к своему конкуренту – к компании Тохо, так как той принадлежал один из немногих сохранившихся до конца войны крупных театров, где можно было организовать представление кабуки.

Японские власти в противовес американским старались поддержать традиционное национальное искусство. В первые же послевоенные годы ряд актеров кабуки старшего поколения был удостоен звания члена Академии искусств и различных правительственных наград. Среди них Итикава Энноскэ II, Накамура Китиэмон I, Накамура Байгёку III, Оноэ Кикугоро VI, Дзицукава Эндзяку II, Итикава Дзюкай I, Бандо Мицугоро VII и другие.

Многие крупные актеры кабуки умерли в годы войны и сразу после нее. Ведущие роли стали поручать молодым актерам, прошедшим школу у корифеев искусства кабуки. А поскольку театральных помещений было мало, молодежь часто выступала в залах крупных универмагов. Многие из лучших актеров наших дней приобрели сценический опыт и завоевали расположение публики в таких условиях.

В послевоенной Японии несколько изменилось отношение к театру вообще и к кабуки в частности. Прежде кабуки существовал как семейное развлечение. Люди шли на представление кабуки семьями и проводили в театре целый день. Вели себя во время действия вполне непринужденно: ели, пили, разговаривали, входили и выходили, маленькие дети свободно бегали по всему залу. Театралы

отлично знали репертуар и актеров и потому в самые ответственные моменты все внимание сосредоточивали на сцене и живо реагировали на все там происходящее.

Сейчас старое отношение к театру исчезло, и кабуки как семейное развлечение больше не существует. Прежде всего, кабуки стал теперь дорогим удовольствием, доступным далеко не всем. Посещение театра кабуки в наши дни – это чаще всего парадный выход служащих отдельных компаний, которые периодически закупают большие партии билетов на его спектакли. Это повод сделать приятное выгодному клиенту, послав ему приглашение в театр. Это обязательный пункт программы для иностранных туристов и для туристов из провинции, приезжающих познакомиться со столицей. Иногда билеты на спектакли закупают профсоюзы, устраивая коллективные посещения театра для своих членов. Иногда устраивают специальные программы кабуки для школьников и студентов, чтобы приобщить их к традиционному национальному театральному искусству.

Изменилась обстановка в зрительном зале. Прежняя непринужденность исчезла. Хотя зрители по-прежнему свободно входят и выходят во время действия, едят и пьют теперь преимущественно в многочисленных столовых и буфетах театра. Правда, встречаются еще строгие блюстители традиций, которые приносят с собой коробочки с рисом и приправой (бэнто) и питаются прямо в зрительном зале. Но в Государственном театре администрацией это запрещено.

Изменившаяся обстановка вызвала к жизни новые проблемы, с которыми сталкивается традиционный театр в наши дни, и театральные деятели Японии настойчиво ищут пути их решения.

Спектакль кабуки

Кабуки – ведущий жанр японского традиционного искусства, вобравший в себя все лучшее из богатой сокровищницы многовековой театральной культуры этой страны. Это театр синтетический.

Его искусство – органическое соединение музыки, слова, актерской игры, традиционного японского танца, пантомимы и необыкновенной декоративности постановки.

Спектакли кабуки происходят в больших, специально оборудованных театральных помещениях, на широкой, но неглубокой сцене. Сначала труппы кабуки пользовались сценой, заимствованной в театре ноо. По мере развития и усложнения искусства кабуки внесли изменения и в устройство сцены. Существующий в театре ноо узкий помост, ведущий на сцену (хасигакари), стали делать шире. Появился задерживающийся занавес – хикимаку.

Занавес хикимаку стал постоянной и обязательной принадлежностью театра кабуки с 1664 года, когда на сцене появились многоактные пьесы. Это полотнище, подвешенное на кольцах на тросе, протянутом над сценой. Правый край его закреплен. Открывается этот занавес слева направо, задерживается справа налево специальным рабочим сцены, одетым в черное. Под частый стук деревянных колотушек – хёсиги, обозначающий начало и конец действия, этот человек бежит через всю сцену и тащит занавес за левый нижний конец, открывая или закрывая его. Занавес большой и тяжелый, и поэтому манипуляции с ним требуют известной сноровки. Это тоже своеобразное искусство, и мир кабуки не вводит технических усовершенствований в этот процесс.

Когда во время гастролей в Советском Союзе рабочие сцены Театра имени Евг. Вахтангова, где выступала труппа кабуки, чтобы облегчить открывание и

закрывание занавеса — хикимаку приспособили тонкий тросик, присоединенный к моторчику, участники гастролей пришли в ужас. Усовершенствование было отвергнуто и демонтировано немедленно.

Занавес хикимаку по традиции сшивается из широких поперечных полос черного, зеленого и коричневого цвета и носит название «дзэсикимаку»¹ (формальный, официальный занавес).

Кроме скромного традиционного занавеса дзэсикимаку в театре кабуки применяется много роскошных, красочных, расшитых золотом и серебром поднимающихся занавесов — подарков патронов, покровителей или рекламных подарков крупных торговых фирм. Эти занавесы поднимаются вверх и опускаются вниз с помощью подъемников и носят название «донтё». Количество и великолепие занавесов донтё — показатель популярности и прочности экономического положения театра².

С начала XVIII века в театре кабуки вместо хасигакари, заимствованного из театра ноо, стали сооружать ханамити. Это деревянный помост шириной примерно в два метра, идущий на уровне сцены от левого ее края через весь зрительный зал. Сначала ханамити располагали наподобие хасигакари — наискосок, но постепенно она приобрела современный вид и идет перпендикулярно сцене. Вдоль правого края ханамити в полу устроена подсветка. Свет включают перед выходом актеров, чтобы привлечь внимание аудитории.

В конце ханамити есть небольшая комнатка с зеркалом, отделенная от зрительного зала занавесом — агэмаку, где актер ждет своего выхода. Эта комнатка соединена специальным переходом, идущим под полом, с артистическими уборными, расположенными за кулисами.

Ханамити служит не только для выхода и ухода актеров. Это очень удобная дополнительная сценическая площадка, на которой разыгрываются многие важные сцены спектакля.

В прошлом кроме основного помоста — хонханамити в правой половине зала сооружался аналогичный, но более узкий вспомогательный помост — кариханамити. В глубине зрительного зала эти помосты соединялись между собой, образуя замкнутую систему, что позволяло предельно приблизить действие к зрителю.

В дальнейшем, стремясь сэкономить место в зрительном зале, от такой системы отказались. Однако и сейчас в некоторых спектаклях, если действие того требует, сооружают кариханамити. Хонханамити и кариханамити могут изображать два берега реки, разделяющие влюбленных, или находящиеся далеко одна от другой дороги, по которым идут люди, думающие друг о друге. И зрители могут одновременно следить за действиями и переживаниями этих героев.

Ханамити предоставляет богатые возможности для режиссерских поисков и разнообразия мизансцен, и потому в настоящее время ее нередко заимствуют японские театры других жанров, а также театры Европы и Америки.

¹ Существуют различные версии истории происхождения этого занавеса. По одной из них актер кабуки Накамура Кандзабуро I был приглашен как запевала на правительственный корабль «Атакэмару». В награду за труды сёгун пожаловал ему полосатый парус корабля. Этот парус стали использовать как занавес в театре «Накамурадза», а затем он стал традиционным для всех театров кабуки.

² Любопытно, что в XII—XIX веках занавес хикимаку был привилегией крупных трупп, имевших специальное правительственное разрешение. Мелкие же труппы пользовались скромными — не похожими на нынешние роскошные поднимающиеся занавесы — донтё. И потому слова «донтё сибай» и «донтё якуся» означали «дешевый театр» и «актер второго разряда». Это ограничение было снято лишь после революции Мэйдзи.

В середине XVIII века в оборудование сцены кабуки было внесено еще одно усовершенствование. Известный драматург и неистощимый изобретатель сценических эффектов Намики Сёдзо (1730–1773) впервые в мире создал и с успехом использовал вращающуюся сцену. В 1758 году, когда ставилась его пьеса «Сандзиккоку ёбунэ-но хадзимари», надо было показать две сцены битв, происходящих одновременно. Намики Сёдзо установил на сцене огромный поворотный круг, управляемый из-под сцены, и желаемый эффект был достигнут.

В дальнейшем вращающаяся сцена была усовершенствована.

Теперь она состоит из концентрических колец, приводимых в движение электромотором. Эти кольца могут поворачиваться вместе и раздельно в одну и ту же и в противоположные стороны. Вращающаяся сцена применяется в кабуки не только для быстрой смены декораций, но и для достижения художественного эффекта. Так, в пьесе «Ёцуя кайдан» есть эпизод, когда в убогой хижине молодая женщина пьет яд и превращается в ужасное привидение. Сцена быстро поворачивается, и перед зрителем предстает другая картина, происходящая в то же самое время. В богатом доме пьет и веселится с новой избранницей неверный муж несчастной женщины. Такой показ происходящих одновременно контрастных, но связанных между собой событий производит сильное впечатление.

Еще одним серьезным усовершенствованием сцены кабуки, также приписываемым Намики Сёдзо, было сооружение поднимающихся и опускающихся площадок на поворачивающейся и неподвижной частях сцены. Небольшая такая площадка есть и на ханамити.

Площадки эти позволяют внезапно появляться и неожиданно исчезать сверхъестественным персонажам пьес кабуки; кроме того, они дают возможность быстрой смены декораций, которую часто проводят на глазах у публики, при открытом занавесе и полном освещении. Зрелище это тоже очень интересно. Пустынный скалистый берег вдруг проваливается вниз, а из-под земли, как по волшебству, появляется неприступный средневековый замок, оживленный торговый квартал большого города или многоярусная пагода буддийского храма.

Принятая сейчас в театрах кабуки сцена-коробка с небольшим просцениумом, так называемая гакубутисики-но бутай (обрамленная сцена), для традиционного японского театра явление новое. Она была сооружена в 1878 году в театре «Синтомидза», который первым откликнулся на европейские веяния послемэдзийского периода. Вскоре она была заимствована всеми другими театрами кабуки и теперь стала общепринятой.

Прежде авансцена театра кабуки имела вид площадки, сильно выдававшейся в зал и окруженной с трех сторон местами для зрителей.

Оркестровой ямы в театре кабуки нет. Музыканты располагаются слева за сценой. Через специальное окошко, забранное решеткой, они следят за происходящим на сцене действием. Если пьеса заимствована в кукольном театре дзёрури, то обязательные для таких спектаклей сказитель — гидаю и аккомпаниатор с сямисэном располагаются на специальной площадке в правом углу сцены. Иногда они также находятся за сценой и тогда, как и оркестранты, наблюдают за действием через зарешеченное окошечко. В танцевальных спектаклях, заимствованных в театре ноо, оркестр, как правило, занимает место прямо на сцене.

Стулья для зрителей в японском театре впервые появились в конце XIX века в театре «Моритадза». В театре кабуки они утвердились с 20-х годов нашего века.

Но и теперь даже в самых современных театральном помещениях кресла стоят только в партере, амфитеатре и на балконе. В ложах же по-прежнему сидят по-японски — на полу, на специальных плоских подушках для сидения — дзабутонах.

В спектаклях кабуки широко применяются различные световые эффекты. Театры снабжены совершенным осветительным оборудованием. Огромные сцены кабуки бывают буквально залиты светом. Они значительно шире, чем сцены театра драматического.

Музыка в театре кабуки является одной из важнейших составных частей жанра. Она сопровождает представление с момента открытия занавеса и продолжается в течение всей пьесы, независимо от того, есть актеры на сцене или нет. Она умолкает лишь тогда, когда пауза помогает создать более сильное впечатление.

Музыка пропитывает все представление кабуки. Спектакль обрамляется звонким стуком деревянных колотушек — хёсиги, сопровождающим открывание и закрывание занавеса. Постукивание этих колотушек создает особую атмосферу театральности в кабуки. Их редкое постукивание раздается за кулисами и в антрактах, отмечая степень готовности актеров и рабочих сцены к началу следующего действия. Звуки хёсиги подчеркивают и моменты кульминации в спектакле.

Музыканты, находящиеся на сцене (дэбаяси) или скрытые решетчатым экраном за кулисами в левой части сцены (гэдза хаяси), усиливают эмоциональное напряжение игры актеров и осуществляют звуковые эффекты. Музыкальное сопровождение делает более театральным действие, происходящее на сцене: кровопролитие не выглядит таким уж ужасным, любовные сцены представляются более деликатными, самоубийства кажутся фатально неизбежными.

Сценическая речь (сэрифу) в кабуки имеет специфическую ритмическую и мелодическую основу — результат влияния театра дзёрури. Часто длиннейший монолог привлекает зрителей красотой своего звучания вне зависимости от смысла произносимых слов, как бывает иногда с ариями из итальянских опер.

Даже в сравнительно новых и более реалистических бытовых пьесах присутствует эта специфическая мелодика речи, а музыкальный аккомпанемент сопровождает диалоги и наполняет паузы. Эта музыкальная ритмическая основа придает особый характер и сценическому действию актеров (сигуса), делая его стилизованным, с элементами традиционного японского танца.

В кабуки используются только японские национальные музыкальные инструменты. Это — флейты и барабаны различных размеров, заимствованные в оркестре гагаку, это сямисэны, пришедшие из кукольного театра дзёрури, иногда в оркестр театра кабуки добавляются кото, древняя цитра — струнный национальный музыкальный инструмент, похожий на бандуру, продолговатой формы; он лежит на полу, а музыкант стоит рядом на коленях.

Очень изобретательны и искусны музыканты кабуки в области звуковых эффектов. Применяя, например, палочки из разных видов дерева и варьируя их толщину, на одном и том же большом барабане они могут точно воспроизвести шум дождя и стук града, шелест падающего снега и гул снежного обвала, грохот морских волн и журчание ручейка, плеск волн на озере, свист ветра и многое другое.

Музыкальная фактура спектаклей кабуки усложняется еще тем, что в пьесах дзёрури, заимствованных в кукольном театре или созданных специально для кабуки (их обычно называют гидаю кёгэн, марухон-моно или марухон кабуки),

значительное место занимает певец-сказитель — гидаю. В театре кабуки в отличие от кукольного театра дзёрури его часто называют тёбо. Подобно хору в греческой трагедии, он повествует о чувствах и размышлениях действующих лиц, подчеркивает эмоциональную напряженность действия, определяет линию поведения героев и даже произносит вместо них часть диалогов. На слух бывает очень трудно различить речь сказителя — гидаю и речь действующих лиц.

В пьесах, заимствованных в театре ноо (ноотори-моно), преимущественно танцевальных, значительное место в музыкальной ткани спектакля занимает мужской хор, исполняющий песни нагаута, в которых передается содержание исполняемого танца.

Долгая традиция выработала в театре кабуки определенный рисунок роли для каждого характера и персонажа пьес. И лишь выдающийся талант и индивидуальность нового исполнителя могут внести что-то новое в канонизированные формы, и тогда уже это новое делается каноном. Иногда действие становится символическим, как, например, в сценах сражения, где строго ритмизированные движения актеров лишь отдаленно напоминают реальную схватку.

Строгая градация ролей в пьесах классического кабуки привела к появлению различных амплуа, для которых были разработаны определенные грим, костюмы, парики, система жестов, движений, модуляций голоса.

В театре кабуки существуют такие амплуа.

Татияку — положительный герой, умный, сильный, красивый. Амплуа татияку подразделяется на три вида: арагото — воин, богатырь, обладающий сверхъестественной силой; вагото — изнеженный красавец, молодой любовник; дзицугото — рассудительный, терпеливый, мудрый и справедливый муж.

Катакияку — враг главного героя татияку. Этот персонаж играет важную роль в развитии интриги пьесы. Амплуа катакияку подразделяются на несколько видов: дзицуаку — откровенный негодяй, преступник; кугэаку — благородный негодяй, аристократ, силой обстоятельств вынужденный действовать как негодяй; ироаку — злодей с внешностью изнеженного красавца; хандокатаки — полукомический мелкий враг и др.

Докэката — комический персонаж, простак, комическими жестами и репликами вызывающий смех зрителей. Он может быть рассеянным простофилей, вертопрахом или смешным негодяем — хандокатаки, совмещающим сразу два амплуа.

Кояку — роль ребенка, обычно исполняемая детьми актеров. С таких ролей начинается сценическая жизнь актеров кабуки. Зрители любят детей на сцене, и потому во многих пьесах кабуки фигурируют персонажи кояку. Для них выработана особая манера движения на сцене, специфические интонации, рассчитанные на то, чтобы растрогать аудиторию. Эти юные актеры в трагических ситуациях нередко вызывают слезы у зрителей. Вознаграждение этих исполнителей незначительно — мешочек сэмбуэ (сухое печенье из рисовой муки), арахиса или сладости. Такой порядок, заведенный в период становления искусства кабуки, сохраняется и в наши дни. Мир кабуки игнорирует трудовое законодательство, использует детский труд и не оплачивает его, рассматривая всякое выступление детей на сцене как один из элементов обучения их актерскому мастерству.

Различие амплуа определяется не только функцией персонажа в пьесе и линией его поведения. Существуют чисто внешние различия в гриме, парике, костюме, Так, чтобы сделать катакияку возможно более неприятным, применяют

специальный грим: на лицо актера наносятся синие полосы или все лицо окрашивается в красный цвет. Лицо положительного героя обычно покрывается белым гримом. Но о гриме речь еще впереди, так же как и о самом интересном амплуа кабуки — оннагата.

Оннагата — женская роль, исполняемая мужчиной. Как и другие амплуа, оннагата подразделяется на несколько видов. Главный из видов вакаоннагата — молодая красивая героиня. Среди этих героинь различаются: мусмэката — юная девушка со скромной девичьей прической и в кимоно с длинными рукавами (фурисодэ); акахимэ — обольстительная красавица из высших слоев аристократии в самом роскошном парике (фукива) и в богатых одеждах красного цвета (отсюда и название этого амплуа «красная принцесса»); кэйсэй — куртизанка высокого ранга; сэванёбо — послушная, преданная жена из купеческого сословия; она будо — женщина, владеющая воинским искусством и выступающая как воин; акуба, или докуфу, — злая женщина, женщина-вамп, способная на убийство и любое злодейство. Амплуа немолодых женщин не так многообразны: касягата — старая женщина и фукэояма — женщина средних лет. Классификация амплуа оннагата почти полностью совпадает с классификацией женских голов в кукольном театре дзёрури.

Непосвященную публику обычно удивляет сложившаяся в кабуки традиция исполнения женских ролей актерами-мужчинами. Еще больше поражает тот факт, что пьесы кабуки, созданные для актеров оннагата, не могут ставиться с привлечением актрис. Женщина на сцене кабуки нарушает стиль представления кабуки. И в тех редких случаях, когда это допускается, актриса играет не женщину, а оннагата, играющего женщину. Оннагата часто становятся законодателями мод и манеры поведения для женщин, придерживающихся японского стиля.

Такой полностью мужской мир театра кабуки в Японии не исключение. В бугаку, ноо и кёгэнах наблюдается аналогичная картина. Но исполнение женских ролей актерами в масках не требует такой степени перевоплощения, как на сцене кабуки. В кабуки детально разработана особая исполнительская техника актеров оннагата, требующая долгой и тщательной тренировки, а также особой способности к перевоплощению. И мужчины, исполнявшие роли женщин, стремились превзойти их в женственности. Они старались носить женскую одежду и вести себя по-женски даже вне сцены, в повседневной жизни.

Ёсидзава Аямэ I (1673 — 1729), основоположник искусства оннагата, разработал каноны исполнительской техники оннагата. Выработанные им принципы остаются в силе до наших дней, хотя теперь молодые актеры кабуки находят, что утонченная атмосфера классического кабуки приходит в столкновение с ярко выраженной современностью мира послевоенной Японии, в котором они живут. Поэтому современные оннагата вне сцены держатся вполне по-мужски.

В настоящее время наиболее выдающимися оннагата в театре кабуки являются Накамура Утаэмон VI (член Академии искусств), Оноэ Байко VI, Накамура Сикан, Итикава Монносэ.

Хотя игра актеров оннагата в кабуки значительно более реалистична, чем игра исполнителей женских ролей в театре ноо и в кёгэнах, все же она основана на строгих канонах стилизованной исполнительской техники кабуки. Можно сказать, что искусство оннагата в кабуки — это искусство правдоподобного воплощения стилизованной идеальной женщины.

Стилизованная красота спектаклей кабуки во многом зависит от, возможно, несколько преувеличенной и подчеркнутой красоты оннагата. Многие считают, и

не без основания, что искусство кабуки перестанет существовать, если онагата заменить актрисами.

Однако четкое деление на амплуа наблюдается только в пьесах, относящихся к XVII—XVIII векам. Позже характеры в пьесах стали усложняться, появились смешанные амплуа (например, вадзицу для татияку — соединение амплуа вагото и дзицугото) и роли, относительно которых трудно сказать, к какому амплуа они принадлежат. Начиная с XIX века деление актеров по амплуа стало менее строгим. Некоторые из них могли успешно исполнять и мужские и женские роли. Такой широтой диапазона и многогранностью таланта прославились Накамура Утаэмон IV, Оноэ; Кикугоро III и Итикава Дандзюро VII. Среди современной актерской молодежи подобными качествами отличаются Оноэ Кикугоро VII, Итикава Энноскэ III и некоторые другие.

Теперь актеры кабуки специализируются в определенном амплуа, но не строго, тем более что в новых пьесах для театра кабуки классически четкого деления ролей по амплуа обычно не наблюдается.

В процессе формирования и развития искусства кабуки сложилась определенная система канонических жестов, поз, движений, модуляций голоса, свойственных этому театру. Для каждого амплуа, почти для каждой роли постепенно были выбраны и стали традиционными грим, парики, костюмы. В театре кабуки, как и в европейском балете, строго соблюдаются подробно детализированные приемы исполнительской техники.

Самым оригинальным и интересным в гриме кабуки являются кумадори. Это метод нанесения на лицо различных по форме и по цвету резких линий. Они наносятся для усиления и подчеркивания естественных линий лица, а также чтобы придать характерное выражение лица изображаемому персонажу. Кумадори производят очень сильное впечатление и создают театральный эффект, присущий только кабуки.

О происхождении кумадори существуют различные мнения. Одни театроведы считают, что это результат влияния китайской драмы, другие находят, что кумадори — подражание резким, подчеркнутым линиям мужских и демонических масок театра ноо.

Впервые прием кумадори был применен актером Итикава Дандзюро I в 1673 году в театре «Накамурадза» в Эдо. Этот грим имел большой успех и стал широко применяться особенно для ролей арагото, для романтических и сверхъестественных персонажей. Появилось множество различных типов кумадори, наиболее удачные из них постепенно канонизировались. Этот процесс завершил Итикава Дандзюро VII примерно к 1852 году. Было выработано около ста типов кумадори, однако до наших дней в широком обиходе из них сохранилось немногим более десяти.

Основные цвета кумадори — красный, синий и черный. Красные линии обозначают страсть, справедливость и доблесть; синие — зло, страх и сверхъестественность; черные и алые — божественность и колдовство. Иногда к этим цветам добавляются лиловый, коричневый, золотой. В ролях арагото линии кумадори наносятся не только на лицо, но и на руки и ноги актера. Правда, современные актеры обычно упрощают эту сложную процедуру и надевают носки и перчатки с соответствующей раскраской. Наиболее распространенными являются следующие виды кумадори.

Из кумадори красного цвета (бэни-кума) можно назвать судзикаума (грим Умэо и Мацуо в пьесе Такэда Идзумо «Курумабики»), сару-гума (грим Асахина в пьесе

Итикава Дандзюро I «Таймэн»), мукими-гума (грим Скэроку в пьесе Цуути Дзихэя «Скэроку») и др.

Из кумадори синего цвета (аи-гума) главными являются ханья-гума (имитация маски женщины-демона, встречается во многих пьесах) и кугэаку (грим благородного негодяя – Укэ в пьесе Итикава Дандзюро I «Сибараку» и др.). Коричневым гримом наносятся линии цутигумо-кума, служащие для изображения животных, оборотней и духов. Существуют также промежуточные кумадори для комических персонажей дзарэ-гума, для откровенных негодяев (дзицуаку) в исторических пьесах кансяку-гума.

В театре кабуки существует обычай дарить зрителям – поклонникам или покровителям сделанный на бумаге или на шелке отпечаток линий кумадори с лица актера. Такой отпечаток, называемый осигума, используется как настенное украшение – какэмоно или как украшение для складных ширм. Отпечатки кумадори ролей знаменитых актеров хранятся в театральных музеях.

Иной характер грима женских персонажей оннагата. Актер плотной тканью заклеивает себе брови, затем стягивает голову тугой повязкой и смазывает лицо жидкой мазью. Потом, взяв кисть, он красит себе все лицо, шею и спину белой краской. Затем очень осторожно наносит пальцами, ладонью и специальными щеточками красную, черную и зеленую краски на свои веки, нос, брови, щеки, виски и уши. Гримеров в театре кабуки нет, актеры всегда гримируются сами.

Когда гримирование окончено, появляется костюмер (исёя) и надевает на актера женский костюм, соответствующий исполняемой роли. Затем парикмахер (токояма) приносит парик. Актер прижимает уши руками, и парикмахер надевает на него большой тяжелый парик, убранный по бокам и спереди всевозможными блестящими украшениями.

Одевшись, актер наносит кистью жидкие белила на свои руки, а также на ноги до колен. Выходя из комнаты, он надевает сценическую обувь.

Кумадори в женском гриме применяются лишь для сверхъестественных персонажей: злых духов, оборотней, демонов и т. д.

Костюмы в пьесах классического репертуара кабуки всегда великолепны, хотя очень мало соответствуют одежде изображаемой эпохи. Они, как и грим, призваны подчеркнуть характер действующего лица и не преследуют цели реалистического изображения исторической действительности.

Для каждого амплуа выработан определенный тип костюма. Например, женский костюм, состоящий из красных шелковых одеяний ярких тонов, богато расшитых золотом и серебром, предназначается для девушки из высших слоев аристократии. Красивые и благородные невесты из знатных аристократических домов встречаются почти в каждой исторической трагедии.

Существуют костюмы, условно обозначающие бедность. Их носят ронины и разорившиеся аристократы. На плечи и полы этих костюмов наносятся цветные пятна, обозначающие заплатки. Сложная комбинация цветов этих пятен выглядит очень красиво, что весьма важно для стилизованного представления кабуки. И в то же время зрителю ясен характер героя, одетого в это платье.

Стремясь к впечатляющему зрительному эффекту, театр кабуки разработал ряд приемов, позволяющих актерам быстро менять костюм прямо на сцене, на глазах у зрителей. Иногда актер спускает кимоно с одного плеча или с обоих плеч, освобождая при этом надетое под ним платье. Этот прием часто применяется в сценах сражений. Если в пьесе в момент кульминации характер персонажа резко меняется и проявляется его скрытая сущность, обращаются к приему буккаэри. Он заключается в том, что актер надевает костюм с двойным

верхом. Верхние швы на плечах и рукавах сшиваются прочными, не закрепленными нитями с маленькими шариками на одном конце. В нужный момент помощник актера — кокэн незаметно, за шарики выдергивает эти нити, верхняя часть костюма до пояса откидывается вниз, открывая нижнее платье другой расцветки. Изнанка откинувшихся частей дополняет новый наряд. При этом часто меняется и прическа персонажа. Примером применения буккаэри может служить эпизод в спектакле «Наруками», в котором святой отшельник, скрывающийся в горах, внезапно превращается в злобного духа.

В танцевальных пьесах используют несколько другой, тоже очень эффектный прием, позволяющий сменить костюм полностью и не один раз. Этот прием называется хикинуки. Он заимствован в кукольном театре и применяется на сцене кабуки с 1731 года. На кимоно актера, перехваченное широким поясом оби, нашиваются отдельно верхняя и нижняя половины нескольких кимоно разного цвета. Нашиваются, как и в случае применения буккаэри, не закрепленными нитями с шариками на конце. Во время танца, когда темп или характер музыки меняются, кокэн быстрым движением вытаскивает нити, освобожденные части костюма падают, их быстро убирают, а актер продолжает танец уже в другом костюме. Вся операция занимает считанные мгновения и может повторяться несколько раз в течение спектакля, как, например, в знаменитой танцевальной пьесе «Мусмэ Додзёдзи».

Тем же целям — разграничению амплуа, подчеркиванию характера персонажей и приданию живописности спектаклю — служат в театре кабуки и парики.

Основу парика составляет тонкий, медный обруч, размер которого тщательно подгоняют к размеру головы актера. Сверху обруч оклеивают шелком — хабутаэ, а к нему — волос за волосом — приклеивают парик. Для одних персонажей парики делают из женских волос, для других — из шерсти животных.

Прежде чем надеть парик, актер повязывает голову куском хабутаэ, чтобы не мешали собственные волосы. Если у изображаемого персонажа часть головы бритая, эту часть повязывают еще одним куском шелка и лишь после этого надевают парик, состоящий из волос по бокам головы и пучка на затылке. Затем края шелковых повязок закрашивают в тон цвета лица. Плохо загримированным считается актер, у которого заметна линия между повязкой и лицом.

Театр кабуки применяет несколько сот видов париков. Существует сложная их классификация. Основным считается разделение париков на мужские и женские. Дальнейшая детализация определяется характером персонажа.

Из женских париков можно назвать татэхёго — парик для куртизанок высокого ранга; рёва — парик для жен воинов; катахадзуси — парик для жен военачальников; ума-но сиппо — парик для деревенских девушек; фукива — парик для красавиц из аристократических домов (акахимэ); юивата — парик для девушек-горожанок; хариути — парики для девочек-прислужниц куртизанок и т. д.

Мужские парики также очень разнообразны: окэси — различные виды париков для мальчиков; кума-но мусири — парик для молодых развратников; эндэ — парик для благородных негодяев; намадзимэ — парик для сильных юношей; итабин — парик для арагото и т. д.

Кроме того, на сцене кабуки часто применяются черные, белые и красные огромные фантастические парики духов и демонов. Все парики в классических пьесах кабуки сильно стилизованы и часто лишь отдаленно напоминают реальные прически изображаемых персонажей. В новых пьесах кабуки

исторической достоверности больше, и разрыв между реальной жизнью и ее сценическим воплощением не так велик.

Кроме стилизованной условности костюмов, париков и грима в кабуки разработана система условных поз, жестов и движений. В классическом кабуки не допускается ни одного свободного движения. Пластическая форма исполнительского мастерства актеров кабуки в значительной мере основана на технике традиционного японского танца. Но в кабуки все движения и позы более драматизованы и представляют собой подчеркнутые полумимические, полутанцевальные действия, достигающие своей кульминации в позе, называемой миэ. Актер замирает в динамичной позе, в которой сочетаются предельная выразительность и живописность. Этот прием часто сравнивают с кинематографическим крупным планом.

Миэ применяются, чтобы как можно выигрышней показать героя при первом его появлении. Актер выходит, на несколько мгновений замирает в эффектной позе, обратившись к залу, а уж потом начинает действие. Другой характер носят миэ, применяющиеся, чтобы подчеркнуть кульминацию чувства или движения. Все позы тщательно разработаны, всем известны и усвоены актерами кабуки с детства, как па классического европейского балета танцовщиками-профессионалами. Яркость, выразительность и свежесть миэ зависят от мастерства и вдохновения актера. И зрители обычно живо реагируют на эти позы.

Иногда миэ включают целую группу актеров. Тогда исполнители образуют живописную картину, представляющую собой действие, замершее в момент равновесия.

Актер кабуки должен уметь играть, танцевать, фехтовать, проделывать акробатические трюки.

Кроме свободного владения телом актеру кабуки необходимо свободное владение голосом. Он должен уметь петь, декламировать, говорить. Сценическая речь в кабуки (сэрифу) очень многообразна.

Характер интонаций бывает различным: дзидай-но сэрифу — вычурная декламационная речь, произносимая гортанным голосом (используется в исторических пьесах — дзидаймоно), сэва-но сэрифу — спокойная речь, близкая к обычной разговорной (используется в бытовых пьесах — сэвамоно).

Форма исполнения также разнообразна. Существует ватаридзэрифу (переходящая реплика), когда один исполнитель произносит первые слова фразы, а другой, стоящий рядом, продолжает ее, и т. д. (обычно эти действующие лица являются единомышленниками); заключительные слова произносят все вместе. Другая разновидность — какэайдзэрифу (перекликающаяся реплика). Ее произносят два актера поочередно, как бы перекликаясь; заканчивают оба актера одновременно. Есть и другие разновидности сценической речи.

Яркой театральности представлений кабуки в значительной мере способствуют применяемые в этом театре декорации, реквизит и освещение. Эти составные части спектакля призваны служить созданию сценического эффекта. И, как подчеркнул крупнейший японский художник-декоратор Ито Кисаку, основным принципом при оформлении сцены в японском традиционном театре было: ни в коем случае не затмевать актера, а подчеркнуть его главенствующую роль в спектакле.

Правда, под влиянием европейского театра с конца XIX века этот принцип в новых постановках стал нередко нарушаться. Однако в пьесах классического репертуара кабуки его выдерживают строго.

Развитие декорационного искусства в театре кабуки началось в XVIII веке с появлением на его сцене многоактных пьес. До этого оформление сцены было очень простым, выдержанным в стиле театра ноо.

Теперь в кабуки применяют декорации различного вида, в зависимости от характера пьесы. Если пьеса не заимствована в театре ноо, то это обычно трехмерные декорации, конкретно характеризующие место действия. Особенностью театра кабуки является применение типовых декораций (дзёсики догу). Это очень целесообразно, экономически оправданно и не снижает художественной ценности спектаклей. Существует несколько исторически сложившихся типов оформления сцены.

Сцена без всяких возвышений носит название хирабутай (плоская сцена). Если на сцене имеются какие-либо сооружения — дом, дворец, храм, холм или насыпь и т. д., — часть сцены поднимают над ее общим уровнем. Такую сцену называют нидзю (двойная). Сцены нидзю в зависимости от высоты помоста делятся на цунзаси (обычные) — 42 см, тюаси (средние) — 63 см и такааси (высокие) — 84 см. На уровне тюаси и такааси сооружают декорации, изображающие храмы и дворцы, чаще встречающиеся в исторических драмах дзидаймоно.

При постановке танцевальных пьес — сёсагото всю сцену и ханамити покрывают специальным настилом, который называется сёсабутай (сцена для танца) или окибутай (настилаемая сцена). Сцену сёсабутай настилают для лучшего скольжения ног танцоров и для создания специфического звукового эффекта при ударе ноги танцующего о пол. Как правило, сёсабутай изготавливают из лучших сортов хорошо выдержанного дерева хиноки (японский кипарис). Этот настил состоит из превосходно отполированных и тщательно подогнанных один к другому брусков высотой 12 см, шириной 90 см и длиной 3 м. Такой настил стоит очень дорого, его обычно бережно хранят. Это одна из самых важных декораций каждого театра.

Большое значение в театре кабуки имеет двухступенчатый помост, на котором располагаются певцы и музыканты в танцевальных пьесах — дзёрури. На верхней ступеньке располагаются в ряд певцы и музыканты, играющие на сямисэнах, на нижней — барабанщики и флейтисты. Такой помост носит название хинадан (полка для декоративных кукол), поскольку напоминает полку, на которой рассаживают кукол во время праздника девочек — хинамацури. Другое название этого помоста ямадай (помост с изображением гор), поскольку его боковые стенки сцены часто украшены изображением гор и цветущих вишен.

Декорации носят общее название — одогу. Функции людей, ими занимающихся — одогуката, в основном совпадают с функциями рабочих сцены в нашем театре. Специфической и очень сложной обязанностью одогуката в театре кабуки является цукэути — стук в колотушки хёсиги. Человек в черном сидит на полу в правой части сцены, перед ним доска — цукэита, по которой он в нужный момент стучит колотушками.

Декорации в театре кабуки стилизованы. Один и тот же помост с тремя ступеньками посередине или сбоку может обозначать ставку военачальника, лавку купца или комнату куртизанки — все зависит от того, какие детали к нему добавлены. Чтобы актеры казались крупнее, дома и обстановка на сцене делаются меньше обычных.

Условность искусства кабуки выражается и в присутствии на сцене куроко — одетых в черное рабочих сцены. Если, например, ворота перед домом по ходу действия больше не нужны, куроко уносят их, чтобы они не мешали актерам двигаться. Если на сцену выходит актер в пышном и громоздком костюме, куроко

с табуреточкой следует за ним как тень и подставляет табуреточку каждый раз, когда герою нужно сесть. Зрители быстро привыкают к этому, и впечатление, производимое спектаклем, не нарушается.

Большое внимание в кабуки уделяют реквизиту — кодогу. Однако подчас трудно бывает разграничивать декорации и реквизит. Так, камень, лежащий на сцене неподвижно, считается частью декораций, а камень, который по ходу действия берут и бросают, считается реквизитом. Вишневое дерево в цвету — декорация, а ветка вишни в руках актера — реквизит.

Реквизит делится на дэдогу (реквизит на сцене) — это домашняя утварь, украшения и другие мелкие предметы, которые размещают на сцене до поднятия занавеса; и мотидогу (реквизит, который выносят) — это головные уборы, оружие, зонты, веера и т. д.

Реквизит, употребляемый в кабуки, как и все в этом театре, не столько служит созданию на сцене жизненного правдоподобия, сколько театрального эффекта спектакля. Давно сложились традиционные формы представления и наборы реквизита для постановки классических пьес кабуки. Конечно, реквизит обновляют, но в рамках традиций.

Искусство изготовления реквизита, как и искусство актерской игры в кабуки, передается от отца к сыну. Создателям реквизита, мастерам своего дела, как и актерам, почетное фамильное имя присваивают в торжественной обстановке.

Существуют своеобразные династии таких специалистов, насчитывающие в своей истории несколько поколений. Таким потомственным домом мастеров реквизита является самая известная в Японии фирма Фудзинами, в которой сменилось уже четыре поколения. Основатель ее Фудзинами Ёхэй I родился в 1829 году, в наше время выдающимся театральным специалистом в этой области был Фудзинами Ёхэй IV (1926—1975). Его настоящее имя — Тэруо, но в 1952 году после смерти своего отца, Ёхэя III, он получил почетное имя и стал главой фирмы.

Мастерские компании Фудзинами помещаются в старинном доме традиционного театрального района Токио — Асакуса, квартал Сарувака-мати. В кладовых этого дома помещаются все атрибуты времен феодальной Японии: самурайские доспехи, шлемы, луки и стрелы, мечи, отрубленные головы и круглые коробки, в которых головы подносили высокопоставленным особам, а также веера, ветки цветущих деревьев и многое другое.

Поколения семьи Фудзинами бережно хранили театральные традиции и приумножали их. И если первые Фудзинами были простыми ремесленниками, то Ёхэй IV был уже эрудированным деятелем искусства, с университетским образованием, человеком прогрессивных взглядов. Круг его интересов отнюдь не ограничивался сферой кабуки. Он сотрудничал с театральными деятелями, работавшими в различных жанрах. Большим вкладом в театроведение явился его фундаментальный труд о реквизите в традиционном японском театре, опубликованный в 1974 году.

Значительную роль в создании сценического эффекта кабуки играет освещение. До конца прошлого века представления устраивались только днем, а применение ламп и свечей в качестве дополнительного освещения запрещалось правительством, так как было опасным в пожарном отношении. С конца прошлого века в кабуки стало применяться газовое, а затем и электрическое освещение.

В настоящее время театры кабуки располагают самым современным осветительным оборудованием и широко используют разнообразные световые эффекты.

Театр кабуки сохраняет и чтит традиции, сложившиеся в период его формирования и, развития. Подчас старинные обычаи украшают его мир, придают ему особое своеобразие. Одной из таких традиций было дополнительное вознаграждение членов труппы, делающей полные сборы. Когда-то выдавались мешочки с деньгами, так называемые *оирибукуро* (мешок по случаю полного сбора). Сейчас вместо мешочков администрация театра выдает бумажные конверты с вложенной в них стоиеновой монетой, на которых крупными иероглифами написано «*оирибукуро*». Сто иен по теперешним временам сумма ничтожная, и вся церемония носит преимущественно символический характер. Но быть удостоенной этой награды для труппы считается почетным. Получают такие пакеты все члены труппы вне зависимости от ранга и положения: и актеры, и музыканты, и костюмеры, и парикмахеры, и осветители, и рабочие сцены.

В отдельных случаях этот обычай распространяют и на зарубежных гастролеров. *Оирибукуро* получали труппа балета Большого театра, Киевская балетная труппа, балет Театра Станиславского и Немировича-Данченко и другие советские коллективы.

Другой, также очень демократичный полушутливый обычай связан с расплатой за ошибку на сцене. Если актер ошибается во время спектакля, он должен угостить всех, кто в это время находился на сцене. Угощение простое: мисочка лапши из гречневой муки – *соба*. Существует даже специальный театральный термин «*тогтирисоба*» (*соба* за ошибку на сцене). Это и штраф и извинение. Одна мисочка *соба* стоит недорого, это пища рабочего люда. Но на сцене кабуки в некоторых эпизодах занято очень много актеров и музыкантов. И рассказывают, что однажды известному современному актеру Накамура Гандзиро II за ошибку на сцене в спектакле «*Сибараку*» пришлось расплатиться шестьдесятю шестью порциями *соба*.

Драматургия и репертуар

В ранний период развития театра кабуки на его сцене преобладали танцы и танцевальные пьесы. Во второй половине XVII века в связи с запрещением женских трупп кабуки и трупп, состоящих из юношей, представления кабуки в значительной мере утратили зрелищную привлекательность. С этого времени начинается постепенная драматизация искусства кабуки.

Сначала постоянного текста пьесы кабуки не имели. В соответствии с намеченным сценарием ведущие актеры сами писали для себя текст, который мог быть изменен. Спектакль в значительной мере строился на импровизации.

К концу XVII века появились профессиональные драматурги, создававшие многоактные пьесы, судить о литературных достоинствах этих первых пьес невозможно, так как полного текста ни одной из них не сохранилось.

Обычно в театре работало несколько драматургов, которые писали пьесы специально для актеров этого театра. Существовала определенная классификация драматургов. Начинающие авторы должны были выполнять различные вспомогательные работы в театре, чтобы досконально изучить всю театральную систему. Затем им разрешали помогать во время представлений: суфлировать, переставлять декорации, подавать реквизит, помогать актерам. Позднее они получали право помогать старшим драматургам в написании пьес и руководить работой на сцене.

Порядок создания пьес был таков. Ведущий актер и руководитель театра давали главному драматургу театра план новой пьесы. Драматург разрабатывал

сюжетную линию и писал основные сцены, остальное дописывали младшие драматурги театра. Автором пьесы считался главный драматург. Обязанностью главного драматурга была первая читка пьесы труппе и разъяснение основной идеи произведения. Затем актеры получали переписанные роли (какинуки), и репетиции начинались. Подготовка эскиза оформления сцены, а также наблюдение за составлением программ и афиш также входили в функции главного драматурга.

При создании новой пьесы существенное влияние на автора оказывали ведущие актеры. Они требовали, чтобы новые роли способствовали проявлению сильных сторон их дарования и помогали скрыть недостатки. Так, например, Итикава Кодандзи IV, выдающийся актер середины XIX века, не отличался привлекательной внешностью и красотой голоса, и для него создали пьесы, герои которых не нуждались в этих качествах.

Драматурги много работали над приспособлением для сцены кабуки пьес других жанров. Широко заимствовали они пьесы из театра ноо. На сцене кабуки появились так называемые мацубамэ-моно, или ноотори-моно, основанные на драмах ёкёку. Велась также обработка кёгэнов и создание новых пьес в форме кёгэнов. Эта работа не прекращалась до конца XIX века. Очень глубокой была взаимосвязь между драматургией театра кабуки и драматургией кукольного театра дзёрури. Пьесы дзёрури постепенно превращались в пьесы для театра кабуки. Текст их пересматривали и обрабатывали, часть текста оставляли сказителю – гйдаю, часть передавали актерам. Такие пьесы называют марухон кабуки, они составляют значительную часть репертуара этого театра.

Самым крупным именем в драматургии театра кабуки, как в театре дзёрури, является имя Тикамацу Мондзаэмона. В первый период творчества Тикамацу писал пьесы в жанре кабуки для крупнейшего актера своего времени Саката Тодзюро. После его смерти Тикамацу ушел из кабуки и стал писать пьесы в жанре дзёрури, однако все они непременно ставились на сцене кабуки и занимают видное место в репертуаре этого театра.

Кроме Тикамацу из выдающихся драматургов кабуки можно назвать Намики Сёдзо (1730–1773), Намики Гохэя V (1740–1808), Сакурада Дзискэ (1734–1806). Все они были создателями ярких бытовых драм из жизни горожан своего времени.

Несколько позже стали появляться драмы, отражающие склонность к декадентству, уделяющие большое внимание эротике, прибегающие к гротеску. Самым крупным драматургом этого направления был Цуруя Намбоку IV (1754–1829). Его пьеса «Токайдо ёцуя кайдан» имела огромный успех и не сходит со сцены до наших дней.

Последним классиком драматургии кабуки считается Каватакэ Мокуами (1816–1893). Его творчество отразило период падения феодализма и начало развития капитализма в Японии. Он написал 360 пьес, исторических, бытовых и танцевальных. Наиболее известны из них «Бэнтэнкодзо», «Котияма Сосюн», «Саннин китися». Откликаясь на новые веяния в театральном мире Японии, Каватакэ создавал новые реалистические исторические пьесы – кацурэкимоно и пьесы о современниках – дзангири. Однако, несмотря на обращение к новым темам, его пьесы по идейному содержанию и стилю оставались произведениями предшествующей эпохи.

Новой страницей в драматургии кабуки явились пьесы синкабуки, появившиеся в конце XIX – начале XX века в связи с движением за обновление японского традиционного театра. Первой из таких пьес была историческая драма Цубоути Сёё (1859–1935) «Кири хитоха». Пьесы синкабуки по форме

приближаются к современной драме, сохраняя при этом отдельные специфические черты жанра кабуки. В репертуар классического кабуки они не входят. Лучшими пьесами синкабуки являются исторические и бытовые пьесы Окамото Кидо (1872–1939) «Сюдзэндзи моногатари», «Синдзюку ява», «Осада-но адаути», исторические пьесы Маяма Сэйка (1878–1948) «Ёритомо-но си», «Гэнроку тусингура» и др.

Пьесы кабуки отражают различные аспекты жизни, мироощущение и устремления людей различных социальных групп средневековой Японии. Основной темой большинства пьес является конфликт между чувствами человека и жестоким регламентом феодальной системы, определявшей отношение в семье и в обществе, конфликт с незыблемостью сложившейся феодальной морали.

Существует три типа пьес кабуки: исторические (дзидаймоно, или дзидайкёгэн), бытовые (сэвамоно, или сэва-кёгэн) и танцевальные (сёсагото, или буёгэки).

Репертуар театра соответственно четко разделен, внутри каждой группы имеются более мелкие подгруппы. Спектакль кабуки обычно включает по пьесе или акту из драмы каждого из этих трех типов.

Сюжетами для исторических пьес обычно служат наиболее известные и яркие события из истории Японии, героями таких пьес являются крупные феодалы, полководцы, воины.

В группе исторических пьес различают несколько разновидностей. Первая из них так называемые отёмоно – исторические пьесы из жизни придворной аристократии и духовенства, относящиеся ко времени до XII века.

Одной из таких пьес является «Тэракоя». Она написана в 1746 году Такэда Идзумо, Миёси Сёраку и Намики Сэнрю и поставлена в Осака в кукольном театре «Такэмотодза». В том же году она была впервые поставлена в театре кабуки в Киото и с тех пор прочно вошла в репертуар этого театра. «Тэракоя» идет на сцене кабуки как самостоятельная пьеса, хотя, по существу, представляет собой четвертый акт пятиактной драмы «Сугавара Дэндзю Тэнараи кагами», большого исторического повествования о регенте Сугавара Митидзанэ, который пал жертвой злобной клеветы завистливого соперника и умер в изгнании на острове Кюсю.

Главный герой «Тэракоя» – любимый ученик Митидзанэ – Гэндзо, решивший спасти сына Митидзанэ, Кансюся, от преследований могущественного врага. Для этого он с женой уезжает в деревню и воспитывают мальчика как своего ребенка. Чтобы иметь средства к существованию, Гэндзо открыл школу – тэракоя, где деревенских детей учат искусству каллиграфии. События, происшедшие в этой школе, и составляют содержание пьесы.

...У нового правителя возникло подозрение, что Гэндзо скрывает сына изгнанника, и он приказывает обезглавить Кансюся. В школу должен приехать инспектор, чтобы проверить, как выполнено распоряжение. Гэндзо мучительно думает, чьей бы головой заменить голову Кансюся. Деревенские ребяташки не годятся для этого, они слишком грубы. Жена приводит нового ученика Котаро, облик которого вполне благороден, и Гэндзо принимает решение пожертвовать им. Жена против гибели невинной жертвы, но и она понимает, что другого выхода у них нет.

Прибывает инспектор и с ним придворный Мацуомару для опознания головы Кансюся.

Крестьяне разбирают своих детей, в школе остаются лишь спрятанный в дальних комнатах Кансюсай и Котаро. Прибывшие требуют от Гэндзо

немедленного исполнения приказа. Тот уходит в дом, раздаётся звук удара сабли, и Гэндзо появляется с круглой коробкой в руках. Он взволнован — обман может быть раскрыт, и смерть Котаро окажется напрасной. Однако Мацуомару после тщательного осмотра головы признает ее головой Кансюся. Инспектор уносит коробку. Погруженный в глубокую задумчивость, Мацуомару уходит.

Гэндзо с женой остаются одни. Они потрясены происшедшим. В это время появляется мать Котаро. Она пришла за сыном. Чтобы скрыть подмену, Гэндзо пытается убить ее. Но в это время возвращается Мацуомару. Выясняется, что он тайный приверженец опального Митидзанэ, а Котаро его сын, жизнью которого родители решили пожертвовать, чтобы спасти сына своего господина. Они нарочно привели мальчика в школу, надеясь, что Гэндзо догадается подменить им Кансюся. Их план удался, Кансюся не грозит опасность. Долг выполнен, но родительское горе безгранично. И оба они решают уйти в монастырь, чтобы молиться за сына до конца своих дней.

Вторая разновидность исторических пьес — так называемые дзидаймоно — исторические пьесы, героями которых являются воины XIII — середины XIX века. Часто это истории о преданности и мести. Типичные дзидаймоно — пьесы «Тюсингура» (содержание ее изложено в разделе, посвященном репертуару кукольного театра) и часто исполняемая «Имосэяма онна тэйкин».

Эту пятиактную трагедию, написанную группой драматургов во главе с Тикамацу Хандзи, впервые поставили в Осака в кукольном театре «Такэмотодза» (1771). Тогда же ее впервые сыграли и актеры кабуки. С тех пор без этой пьесы немислим ни репертуар кабуки, ни репертуар «Бунраку» (нингё дзёрури).

«Имосэяма онна тэйкин» — сложная, многоплановая драма с переплетающимися сюжетными линиями. Исполнение всех двенадцати сцен этой пьесы требует десяти-двенадцати часов и в современном театре невозможно. Поэтому осуществляли постановку отдельных сцен пьесы, взятых из разных актов. Постепенно особенно выделилась одна сюжетная линия, давшая повод театроведам именовать это произведение японским вариантом «Ромео и Джульетты». Этот вариант выглядит так.

Земли двух враждующих феодальных домов были расположены на противоположных берегах реки Ёсинокава. В одной семье не жили и лелеяли единственную дочь красавицу Хинадори. В другой — надеждой и гордостью был единственный сын Коганоскэ. Молодые люди полюбили друг друга, но фамильная вражда была непреодолимым препятствием, и им оставалось лишь обмениваться взглядами и вздохами через реку.

Однако для любви пришло и новое испытание. Правитель объявил о своем намерении взять девушку в жены, а молодого человека к себе на службу. И тогда молодые люди решили покончить жизнь самоубийством, чтобы соединиться в другом мире. Юноша совершил харакири, а девушке мать по ее просьбе отрубила голову. Перед лицом такого подвига родители забыли о своей вражде и помогли детям соединиться после смерти. Вместе с любимыми вещами невесты мать отправила по реке в дом жениха ее голову. Отец Коганоскэ выловил в реке драгоценный груз, поставил голову на маленький столик перед умирающим сыном, совершил свадебный обряд и отрубил сыну голову.

С двумя головами в руках выходит старик на берег реки, а на противоположном берегу застыла в безмолвной печали мать Хинадори...

Многоплановость драматургического материала кабуки и «Бунраку» позволяет одни и те же пьесы ставить совсем по-разному. Так, по-новому была поставлена пьеса «Имосэяма онна тэйкин» в Государственном театре в 1974 году. В эту

постановку включили обычно не исполняющиеся второй акт и первую картину третьего, не имеющие прямой связи с изложенным сюжетом и изменившие окраску всей истории, которая стала выглядеть так.

На здоровье и жизнь императора покушается коварный узурпатор Сога-но Ирука, силой завладевший императорским дворцом. И пока император скрывается в горах у верных людей, Ирука стремится подчинить своей власти крупнейших феодалов. Чтобы заставить семьи, подозреваемые в преданности императору, проявить полную покорность, Ирука объявил свою волю: сделать Хинадори своей женой, а Коганоскэ своим приближенным вассалом. Родители молодых людей понимают общность своей судьбы — лишь пожертвовав жизнью детей, они могут противостоять воле узурпатора и сохранить верность императору. Это положило конец их вражде. Дети, разделяя мнение родителей, с готовностью отдали жизнь во имя любви к императору.

Так неожиданно предстала трагическая история молодых влюбленных в новой постановке Государственного театра. Спектакль эффектен. Середина сцены и зрительного зала представляют собой реку. Правая и левая части сцены с отходящими от них помостами ханамити и кариханамити — два берега. Действие происходит параллельно в двух домах и на двух берегах. Это позволяет показать все оттенки переживаний действующих лиц одновременно.

Грустная история молодых влюбленных пользуется неизменным успехом у зрителей разных поколений. Обычно ее играют самые талантливые, известные актеры. И на этот раз исполнители главных ролей Накамура Утаэмон и Мацумото Косиро создали подлинно трагические фигуры родителей, а молодые актеры Накамура Фукускэ и Накамура Мацуэ — трогательные своей печальной покорностью образы молодых влюбленных. Но теперь редкий по актерскому ансамблю и грандиозности постановки спектакль прозвучал как восхваление преданности императору, что, вероятно, и входило в задачу постановщиков. Эта мысль отвечает духу общей политической линии японского правительства, которая довольно отчетливо сквозит в материалах средств массовой информации страны в последние годы.

Есть еще одна очень острая сюжетная линия в этой же драме. Это история безграничной любви и верности долгу другой пары молодых людей.

Дочь лавочника Омива влюблена в соседа, ремесленника Мотомэ. Он отвечает ей взаимностью. Но однажды к нему в дом является женщина. Ревнивая Омива посылает мальчика из лавки вызвать Мотомэ. Тот приходит и успокаивает девушку, уверяя ее, что женщина пришла к нему по делу. Омива готова поверить, но появляется гостья. Соперницы встречаются, и разражается скандал. Дама, оказавшаяся принцессой Татибана, младшей сестрой узурпатора Ирука, поспешно удаляется.

Однако под именем скромного ремесленника Мотомэ скрывается преданный слуга императора, Танкай. Ему нравится Омива, а Татибана нужна, чтобы проникнуть в дом Ирука и убить его. Не раздумывая, он бросается догонять принцессу.

Следующая сцена — митиюки — часто исполняется отдельно. Это очень красивый, грациозный танец втроем. Мотомэ догоняет Татибану. Пока они объясняются, появляется Омива. Снова соперницы сражаются за предмет своей любви, и борьба эта воплощена в форме стилизованного танца. Татибана опять покидает поле боя, но Мотомэ успевает прицепить красную нить к рукаву ее кимоно и устремляется за ней. Омива в свою очередь прицепляет белую нить к одежде Мотомэ и спешит за ним.

Татибана возвращается во дворец. Придворные дамы замечают красную нить, прикрепленную к ее одежде. Вслед за ниткой появляется Мотомэ. Его, как желанного гостя, быстро проводят в покои. С белой нитью в руках приходит Омива, но ее во дворец не пускают. Придворные дамы насмехаются над девушкой. Они сообщают, что их госпожа выходит замуж за ее возлюбленного, бьют ее и разбегаются. Вне себя от ревности и отчаяния Омива пытается проникнуть во дворец, но падает, смертельно пораженная мечом одного из единомышленников своего возлюбленного. Ей объясняют, что для убийства Ирука нужна кровь неистово любящей и ревнующей женщины, которой она и является. Омива счастлива, что ее смерть поможет Мотомэ. Холодеющими пальцами она цепляется за нить, которая, как ей кажется, все еще связывает ее с любимым.

Это — лишь схема части сюжетных конфликтов. В драме все значительно более сложно и запутано. Каждый из персонажей имеет свою историю и судьбу. Каждая интрига сопровождается нагромождением всевозможных деталей и обстоятельств. Такая чрезмерная усложненность является отличительной чертой исторических драм классического репертуара.

Третьей разновидностью исторических пьес являются оиэ-моно — пьесы о жизни крупных феодальных домов, в которых часто фигурирует проблема наследства, несправедливо обиженный законный наследник и преданный слуга, его защищающий. Типичным примером пьесы этого вида является «Мэйбоку Сэндай хаги».

Поводом для создания этой драмы послужило подлинное историческое событие — скандал, связанный с правом наследования в крупной феодальной семье Датэ Масамунэ в Сэндае, происшедший в конце XVII века. Однако, как и в других исторических пьесах театра кабуки, все имена персонажей изменены, время действия перенесено в более ранний исторический период и подлинные события представлены как вымысел.

Эта пьеса была написана Нагава Камэскэ для кабуки и впервые поставлена в 1777 году. Затем ее заимствовал кукольный театр дзёрури, и лишь потом пьеса, снова измененная, попала на сцену театра кабуки. Эта пятиактная драма уже давно не исполняется целиком. Чаще всего показывают ее третий акт.

Законный наследник Ёсимаса Цурукиё поручен заботам благородной и преданной Масаоки. Она знает о существовании заговора и бережет маленького Цурукиё как зеницу ока. Масаока боится, что заговорщики попытаются отравить Цурукиё, и потому позволяет ему есть только ту пищу, которую готовит сама. Кроме того, она научила своего сына Сэммацу, разделяющего игры маленького затворника, постоянно заботиться о безопасности Цурукиё.

Навестить Цурукиё приезжает Сакаэ, жена влиятельного придворного и главного заговорщика, она привозит коробочку пирожных и говорит, что это подарок от самого сёгуна Ёритомо. Масаока боится, что сладости отравлены, но не смеет отвергнуть дар сёгуна. В этот момент из соседней комнаты выбегает Сэммацу, он бросается к коробке и начинает быстро есть сладости. Через несколько мгновений становится ясно, что сладости отравлены. Мальчик бьется в агонии. Сакаэ со свитой быстро удаляется, а Масаока, оставшись одна, предается беспредельному отчаянию над трупом сына.

Четвертой разновидностью исторических пьес являются кацурэкимоно — новые исторические пьесы, появившиеся после революции Мэйдзи и отличающиеся большой реалистичностью и достоверностью изображения исторических событий. Одна из таких пьес — «Момояма моногатари».

Она написана в 1869 году драматургом Каватакэ Мокуами для актера Итикава Дандзюро IX. В качестве материала для нее были использованы события из жизни полководца Като Киёмаса, одного из приближенных феодального властителя Тоётоми Хидэёси.

В конце XVI века Тоётоми Хидэёси дважды посылал свои войска покорять Корею. Обе кампании окончились провалом, и не последней причиной этого было соперничество и вражда в японском командовании. Сложные отношения Хидэёси с подчиненными и придворные интриги во дворце Момояма, резиденции Хидэёси в Осака, составляют содержание этой пьесы.

Вторую большую группу пьес в репертуаре кабуки составляют бытовые пьесы — сэвамоно. Центральная тема этих пьес — драматические события из жизни маленького человека, затрагивающие узкий круг лиц. Героями этих драм бывают обычно горожане: торговцы, ремесленники, обитательницы веселых кварталов, борцы сумо, слуги, жулики и т. д.

Имеются и разновидности таких пьес: сэвамоно — пьесы из жизни горожан, главными героями которых являются торговцы и куртизанки; кидзэвамоно — пьесы из жизни воров и мошенников и дзангиримоно — новые бытовые пьесы, появившиеся после революции Мэйдзи в связи с попытками осовременить кабуки.

Типичной пьесой сэвамоно является «Кагоцурубэ сато-но эйдзамэ», или просто «Кагоцурубэ», как ее принято называть, первый акт которой был показан московским зрителям во время гастролей театра кабуки в Советском Союзе в 1961 году.

В этой драме показана трагическая история любви рябого купца Дзиродзаэмона к прекрасной Яцухаси, одной из самых, блестящих куртизанок веселого квартала Ёсивара в Эдо.

Пьеса написана Каватакэ Синсити III в 1888 году. Первоначально она содержала восемь актов, но первые четыре акта, повествующие о жизни Дзиродзаэмона до встречи с Яцухаси, были в дальнейшем опущены. Теперь пьеса начинается со встречи главных героев. Другие ее варианты не сохранились.

Улица Наканотё — самая оживленная в квартале. Весна. Вишня в полном цвету. Зажигаются фонари на домах гейш. Обитательницы Ёсивара готовятся к вечернему приему гостей. В этот час в веселый квартал забрели купец-провинциал Дзиродзаэмон и его слуга Дзироку. Для них все ново и удивительно. Они не привыкли к такой роскоши, эlegantные развлечения столичных жителей им недоступны. Появляется знаменитая Яцухаси из дома Татибаная. Дзиродзаэмон сражен ее красотой, он словно окаменел, не в силах двинуться с места. Остановилась и процессия, которой купец преградил путь. Все замерло на несколько мгновений, даже музыка. Напряженная пауза подчеркивает важность происшедшей встречи. Затем процессия снова трогается в путь, обходя неожиданное препятствие, а Дзиродзаэмон как зачарованный смотрит ей вслед.

Дзиродзаэмон совсем потерял голову. Каждый вечер он приходит в Ёсивара. Здесь не придают значения рангам и титулам. Искренний и щедрый, провинциальный купец быстро завоевывает расположение веселых обитательниц квартала. Дзиродзаэмон счастлив. Но однажды к хозяину дома Татибаная является самозванный защитник Яцухаси, вымогатель Гомпати. Прибегая к угрозам, он пытается получить с хозяина деньги, но тот сердито прогоняет его. Тогда Гомпати отправляется к любовнику Яцухаси, неимущему ронину Эйнодзё, который, кое-как перебиваясь, живет в бедном домишке. Гомпати возбуждает

ревность Эйнодзё и уговаривает его немедленно отправиться в Ёсивара, чтобы у самой Яцухаси выяснить характер ее отношений с рябым купцом.

Дзиродзаэмон пригласил своих друзей, таких же провинциальных торговцев шелком, как и он сам, провести с ним вечер в Ёсивара. Он устроил богатый ужин и был рад, что сможет показать друзьям, как хорошо его принимают в Ёсивара. Он горел нетерпением показать им свою избранницу Яцухаси.

В это время в другой комнате дома Эйнодзё ждал встречи с Яцухаси. Появившаяся Яцухаси удивлена неожиданным визитом. Она отвергла все обвинения в неверности и убедила возлюбленного, что Дзиродзаэмон для нее обычный клиент, не больше. Но Эйнодзё в качестве доказательства ее преданности требовал, чтобы она отказалась принимать Дзиродзаэмона, заявив при всех, что находит его омерзительным.

У Яцухаси нет оснований обижать всегда внимательного и деликатного Дзиродзаэмона. Однако, боясь потерять любовь Эйнодзё, она в конце концов согласилась. Тем временем в большой гостиной Дзиродзаэмон, его друзья и приглашенные веселились. Не хватало только Яцухаси, она запаздывала, и это тревожило Дзиродзаэмона. Наконец красавица появилась. Дзиродзаэмон радостно приветствовал ее и спешил представить своим друзьям, но она, против обыкновения, отвечала ему холодно и резко. Внезапная перемена тревожила Дзиродзаэмона, он спрашивал Яцухаси, не больна ли она, и хотел послать за доктором. Но девушка остановила его, сказав, что боль ей причиняет только вид его безобразного лица.

Дзиродзаэмона поражала откровенная грубость, вся компания была смущена, веселье прекращалось. Друзья Дзиродзаэмона в негодовании уходили. Приглашенные гейши пытались смягчить положение, уговаривая Яцухаси одуматься и извиниться. Но она, видя Эйнодзё и Гомпати, сидящих в углу, вынуждена была играть свою роль до конца.

Дзиродзаэмон обращался к Яцухаси, пытаясь выяснить, что заставило ее так унижить его перед друзьями, ведь она могла найти тысячу способов отделаться от него без скандала. Он, конечно, понимал, что он — простой, совсем не привлекательный человек, но и у него есть гордость. Зачем Яцухаси так оскорбила его? В это время Дзиродзаэмон замечал две мрачные фигуры в углу комнаты, ему все становилось ясным и он прекращал свои сетования.

Прошло несколько месяцев. Дзиродзаэмон вернулся домой, привел в порядок дела и снова приехал в Эдо, захватив с собой фамильную драгоценность — меч Кагоцурубэ.

Вот он снова в доме Татибана и ждет прибытия Яцухаси. Он кажется спокойным и даже веселым, обитательницы дома радостно приветствуют его. Появляется Яцухаси, она просит прощения за свою грубость в ту ночь. Начинается веселье. Когда же Яцухаси и Дзиродзаэмон остаются одни, его напускная веселость исчезает. Он говорит, что не может пережить нанесенного ему оскорбления, достает заветный меч и убивает Яцухаси.

Убив возлюбленную, Дзиродзаэмон впадает в неистовство. Он крушит все вокруг и бросается на каждого, кто осмеливается приблизиться к нему. Затем выпрыгивает из окна на крышу соседнего дома и продолжает там сражаться, пока стража не хватает его.

Танцевальные пьесы создавались на разнообразные сюжеты, в них могут фигурировать персонажи романтического, лирического или комического характера.

Эти пьесы имеют разновидности:

пьесы, заимствованные в театре ноо, так называемые ноо-торимоно, как, например, «Кандзинтё» и «Рэндзиси»;

комические танцы, поставленные на сюжеты кёгэнов, например «Босибари» и «Мигавари дзадзэн»;

танцы-пантомимы, изображающие людей различных профессий или народные праздники, например «Канда мацури» и «Комори»;

танцы, поставленные по мотивам старинных преданий и легенд, например «Касанэ» и «Мусмэ Додзёдзи».

Особняком в репертуаре кабуки стоят пьесы синкабуки (новый кабуки). Так в отличие от старых, классических, называют новые пьесы для кабуки, которые стали создаваться начиная с конца прошлого века, чтобы приблизить традиционный театр к современности. Появление новых пьес в репертуаре кабуки связано с движением за обновление театра, которое возникло в связи с общими культурными преобразованиями в стране, последовавшими за революцией Мэйдзи и включавшими очень широкое влияние европейской культуры.

Выдающимися исполнителями ролей в пьесах синкабуки были Итикава Садандзи II, Оноэ Кикугоро VI, Морита Канъя XIII, Итикава Энноскэ II и другие. Пьесы синкабуки прочно вошли в репертуар театра кабуки и регулярно появляются на сцене наряду с произведениями старой классики, в них выступают почти все ведущие актеры нашего времени. Среди наиболее популярных пьес синкабуки можно назвать «Сюдзэндзи моногатари», «Ёритомо-но си» и «Каппорэ».

На сцене кабуки появляется немало совсем новых пьес, написанных современными драматургами, однако идут они обычно очень недолго и в основной репертуар театра их не включают. Все новые пьесы создают на исторические сюжеты, часто на базе литературных произведений. Из таких пьес можно назвать драматизацию романа Накано Минору «Фундоси ися» и пьесу, написанную для кабуки немецким католическим священником, «Хосокава Гратия фудзин».

Актеры, труппы, театры

Организационная структура трупп кабуки сложилась в феодальную эпоху и очень напоминала структуру ремесленных цехов. Главой труппы был дзагасира, вокруг него группировались четыре-пять ведущих актеров — надай. Название этой категории актеров совпадало с названием больших афиш с рекламой исполняемых пьес, которые вешали на фасаде театра кабуки. На таких афишах обычно помещали портреты ведущих исполнителей, эти актеры и попадали в категорию надай. Дети и ученики крупных актеров довольно рано становились надай. Другие же актеры проходили по всем ступеням театральной иерархии и лишь по достижении определенного уровня исполнительского мастерства, с разрешения учителя и руководителя труппы попадали в разряд надай.

Дзагасира и надай составляли ядро труппы, которое именовалось оитидза. Рангом ниже надай было несколько актеров, которых так и называли надайсита (рангом ниже надай), за ними шли айтюкамибун (помогающие высшего разряда), еще ниже по положению были актеры айтю (помогающие), а за ними шла самая большая группа актеров, исполнявших незначительные роли, которых презрительно называли ситадзуми (сваленные внизу), обэя (большая комната)

или инаримати (квартал Инари). Происхождение двух последних названий связано с территориальным размещением актеров в театре.

Обэя — общая артистическая уборная, где готовятся к выходу на сцену все рядовые актеры, где проводятся репетиции и всевозможные театральные церемонии; так же в старом театре называли и самих актеров, пользующихся этой комнатой. Рядом с этой комнатой находился алтарь Инари — божества покровителя театра. Отсюда название инаримати для всех рядовых актеров. Правда, после революции Мэйдзи презрительные названия статистов были запрещены, для них было введено новое название — синаитю (новые помогающие).

Эта иерархическая лестница в театре кабуки — острая социальная проблема. Различия между отдельными группами актеров заключаются не только в их функциях, названии и отношении к ним. Различно их размещение в театре, резко различается и оплата труда. Если актеры высших категорий готовятся к спектаклю в отдельных комнатах на втором этаже театра, то все актеры низших категорий пользуются одной комнатой, находящейся на третьем этаже, далёко от сцены. И если ведущие актеры в 1930-е годы получали 2—5 тысяч иен в месяц, то рядовые актеры имели 20—90 иен, что не превышало заработной платы рабочих-поденщиков (современные данные об оплате актеров кабуки компании держат в строгом секрете).

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

Но даже эти бесправные актеры низших категорий находились в привилегированном положении по сравнению с ураката (людьми изнанки) — обслуживающим персоналом в театре кабуки: рабочими сцены, парикмахерами, костюмерами и т. д.

Иерархическая структура кабуки, сложившаяся в период феодализма, превратилась в традицию, освященную веками. Некоторая формальная демократизация этого мира была проведена после революции Мэйдзи. Но деление на категории осталось. Правда, постепенно среди актеров кабуки идет расслоение. Увеличивается число актеров высшей и низшей категорий. Средние актерские слои как бы «размываются». В настоящее время стали менее жесткими требования, предъявляемые для перевода в категорию надай. Число актеров этой категории резко возросло, и звание стало в известной степени номинальным. Но, несмотря на эти перемены, театр кабуки до сих пор остается своеобразным заповедником феодальных порядков.

Сейчас строго фиксированных трупп кабуки нет. Актеры довольно свободно переходят из одной труппы в другую. Ансамбли подбираются в зависимости от того, какую пьесу предполагают ставить. Обмен актерами обычен даже между конкурирующими компаниями Сётику и Тохо. Название дзагасира почти никогда не употребляется. Руководит труппой, как правило, ведущий артист, исполняющий функции дзагасира. Из трупп послевоенной Японии две группировались вокруг одного актера и носили имя своего руководителя.

Труппа «Накамура Китиэмон гэкидан», или просто «Китиэмон гэкидан», была создана в 1943 году на основе труппы «Накамура Китиэмон оитидза», возглавляемой старейшиной мира кабуки Накамура Китиэмоном I. В нее входили

такие выдающиеся актеры современности, как Мацумото Косиро VIII, Накамура Кандзабуро XVII, Накамура Утаэмон VI. До самой смерти своего руководителя, последовавшей в 1954 году, она оставалась одной из лучших трупп кабуки, но в дальнейшем распалась.

Другой крупной труппой кабуки была «Итикава Энноскэ гэкидан» – «Энноскэ гэкидан», возглавляемая Итикава Энноскэ II. До 1951 года она носила название «Энноскэ оитидза», с 1951 года стала называться гэкидан (труппа). В эту труппу входили сын и внук главы Итикава Дансиро III и Итикава Данко III, Итикава Яодзо IX, Итикава Монноскэ VII, Итикава Тюся VIII, Катаока Гадо XIII и другие. Большинство из них участвовало в гастрольной поездке по Советскому Союзу. Член Академии искусств Энноскэ был замечательным представителем традиционного классического кабуки и вместе с тем – признанным новатором в этом искусстве. Его скоропостижная смерть, последовавшая в июне 1963 года, – большая утрата для мира кабуки. Энноскэ до последнего дня отдавал все силы театру. Славную эстафету своего имени незадолго до смерти он передал своему внуку и ученику Данко, ставшему теперь Итикава Энноскэ III. Новый Энноскэ очень талантлив, но еще слишком молод (род. в 1939 г.), чтобы руководить труппой. Труппа перестала существовать. А молодой Энноскэ постепенно завоевывает положение лидера среди молодых артистов.

Третья крупная труппа кабуки – «Оноэ Кикугоро гэкидан» была создана в 1950 году учениками и последователями Оноэ Кикугоро VI через год после его смерти. Эта труппа существует до сих пор. В нее входят такие крупные актеры, как Итикава Садандзи III, Оноэ Байко VII, Оноэ Сёроку II и другие. Сыну Кикугоро VI в 1973 году было присвоено имя Кикугоро VII. Этот молодой актер, выросший в творческом коллективе труппы, отличается ярким многогранным талантом. Он превосходно исполняет и женские и мужские роли.

Из существующих в настоящее время творческих объединений актеров кабуки самым серьезным и академическим является «Цубомикай», возглавляемое одним из лучших актеров оннагата нашего времени, Накамура Утаэмоном VI (род. в 1917 г.). Это небольшая группа, и ее члены обычно выступают в спектаклях других трупп. Но иногда они сами привлекают актеров со стороны и осуществляют постановки преимущественно давно не ставившихся пьес из классического репертуара кабуки. Постановка спектаклей выдержана в строго академической манере, и их художественные достоинства оцениваются в театральном мире Японии очень высоко.

Удивительно тонкий актер Накамура Утаэмон VI в последние годы проявляет активную и плодотворную творческую деятельность. Он выдвинулся в число бесспорных лидеров мира кабуки. В 1965 году событием в театральной жизни Японии стали спектакли, осуществленные под его руководством группой «Цубомикай». Особенно успешными из них были постановки исторических пьес Намики Соскэ «Нитирэн сёнин минори-но уми» и Тикамацу Хандзи «Хонтё нидзюсико». Они ценны возвращением к жизни давно забытой классики и демонстрацией блестящего мастерства оннагата. Театральная критика отмечает и другие интересные постановки из серии возрожденных Утаэмоном VI забытых произведений классики.

Все названные труппы и творческие объединения актеров кабуки находятся в ведении компании Сётику. Вне ее контроля существуют две труппы, принадлежащие театральным компаниям и кинокомпаниям: «Тохо кабуки» и «Тозэй кабуки».

Компания Тохо обратилась к жанру кабуки еще в довоенные годы. Ее президент Кобаяси Итидзо считал, что традиционный японский театр находится на краю гибели и, чтобы спасти его, необходимо найти новые художественные формы. Поэтому он предложил заменить японские музыкальные инструменты и музыку в представлениях кабуки европейскими, считая, что молодому поколению японцев, увлекающемуся западной музыкой, такой аккомпанемент больше понравится»

Первая попытка в этой области была сделана в 1935 году в театре «Юракудза». Для участия в спектакле были приглашены известный актер кабуки Бандо Миноскэ (в дальнейшем Бандо Мицугоро VII) и популярная кинозвезда Нацукава Сидзуэ. Для постановки были выбраны классическая пьеса «Котобуки Сога самба» и две новые – «Момоку-но ани то соно имото» и «Нингэн бандзи канэ-но ё-но нака». Сочетание старых и новых пьес, а также актеров театра и кино стало характерным для спектаклей, организуемых компанией Тохо.

В следующей программе, предложенной публике этой фирмой, приняли участие известные актеры кабуки, которые в дальнейшем получили имена Итикава Дзюкай III, Накамура Кандзабуро XVII, Итикава Дандзюро XI и Катаока Гадо XIII. Переход этих актеров в компанию Тохо был значительной потерей для Сётику. Тохо не смогла справиться с постановкой спектаклей кабуки, получилось зрелище, существенно отличающееся от настоящего кабуки. Эти модернизированные представления не имели успеха у публики. Почти год спустя компания Тохо прекратила эксперименты в этой области, а актеры кабуки вернулись в Сётику.

Попытки постановок в сфере кабуки были возобновлены компанией Тохо в 1955 году, когда ее главным директором стал энергичный театральный деятель Кикута Кадзуо. Он пригласил популярного киноактера Хасэгава Кадзуо, бывшего до своего появления на экране актером кабуки, выступить в представлении, названном «Тохо кабуки». Для участия в нем привлекли ведущих актеров кабуки Накамура Утаэмона VI, Накамура Кандзабуро XVII и Накамура Сэндзяку II. В группу участников представления вошли разноплановые актеры и актрисы: драматическая актриса Мидзутани Яэко из труппы симпа, киноактер Цурута Кодзи, певицы Косидзи Фубуки и Мияги Марико, танцовщицы Камиё Нисики, Минами Юко и Касугино Ятиё из труппы «Такарадзука». Представление получилось довольно пестрым. В нем были драматические отрывки на исторические темы, японские танцы и европейская музыка. Художественной ценности это представление не имело, но участие в нем звезд разных жанров привлекло публику и принесло ему успех.

Это и было началом «Тохо кабуки». С тех пор аналогичные развлекательные представления в исполнении разных составов участников устраивались ежегодно.

В апреле 1961 года группа актеров кабуки, недовольная сложившейся в Сётику обстановкой, покинула эту компанию и перешла на работу в Тохо, стремясь создать там постоянную труппу кабуки. В эту группу, возглавляемую Мацумото Косиро VIII, вошли Итикава Тюся VIII, Итикава Сомэгоро VI, Накамура Манноскэ I, Накамура Матагоро II и Итикава Комадзо X. Труппа «Тохо кабуки» стала ставить новые пьесы в манере, отличающейся от классического кабуки. Музыкальное сопровождение спектакля осуществляет оркестр, состоящий из европейских музыкальных инструментов и использующий произведения современных композиторов. К жанру кабуки эти представления прямого отношения не имеют. Иногда компания приглашает актеров из других трупп, и с их участием ставятся пьесы классического репертуара.

Осенью 1966 года компания Тохо получила прекрасно оборудованное здание – открытый после генеральной реконструкции театр «Тэйкоку гэкидзё», вмещающий 1800 зрителей. Первой программой, поставленной на сцене этого театра, было представление классического кабуки с участием Накамура Утаэмона VI, Мацумото Косиро VIII и Оноэ Сёроку II. Во время этого представления состоялась традиционная церемония присвоения нового сценического имени молодому, чрезвычайно интересному актеру Накамура Манноскэ I. Он получил высокое звание – Накамура Китиэмон II и пополнил группу талантливой молодежи кабуки, достойной смены отцов и дедов, которая так украшает сцену кабуки в последние годы.

С 1963 года представления кабуки стала устраивать кинокомпания Тоэй. Появилась новая труппа – «Тоэй кабуки». Представления ее устраиваются нерегулярно, в различных театрах и пока особого успеха не имеют.

Не всегда оправданные эксперименты в области кабуки, дающие подчас сомнительные результаты, вызывают тревогу серьезных театральных деятелей за судьбу этого жанра. В качестве контрмеры в марте 1966 года было создано общество «Дэнтэ кабуки ходзонкай» («Общество охраны традиционного кабуки»). В него вошли девяносто актеров, председателем был избран старейшина мира кабуки Итикава Дзюкай III. Члены этого общества считают, что будущее кабуки – насущная проблема культуры нации.

В 1973 году с целью поощрения деятельности, направленной на охрану классического кабуки, налоговое управление Японии приняло решение не облагать налогом спектакли из классического репертуара кабуки, если в них принимают участие актеры – члены общества «Кабуки ходзонкай». Движение за сохранение и развитие традиционного искусства кабуки активизируется в среде рядовых актеров, особенно в связи с открытием первого в Японии Государственного театра – «Кокурицу гэкидзё», состоявшимся в октябре 1966 года. Этот театр стал резиденцией актеров кабуки ортодоксального, направления, находящихся в ведении компании Сётику.

Очень серьезно к проблеме сохранения и развития традиций искусства кабуки относится труппа «Дзэнсиндза». Этот крупный коллектив стоит особняком в мире кабуки, и деятельность его заслуживает внимательного рассмотрения.

Жанровая принадлежность этого театра выражена не совсем четко – он одинаково успешно ставит спектакли классического кабуки, пьесы синкабуки, а также пьесы японских и европейских драматургов, составляющих репертуар театров современной драмы – сингэки. Кроме того, коллектив театра активно и плодотворно участвует в создании прогрессивных кинофильмов. Совершенно необычна для Японии организационная структура театра «Дзэнсиндза», создавшего своеобразную театральную республику. Заслуживает внимания и общественная деятельность этого коллектива.

Официальная дата создания популярного в Японии театра – 22 мая 1931 года. Он возник на гребне революционной волны, прокатившейся по Японии в 20-е годы в связи с широким распространением идей Великой Октябрьской социалистической революции. Эти идеи были чрезвычайно популярны в среде прогрессивной интеллигенции. Они породили движение за развитие пролетарской культуры, охватившее литературу и искусство Японии. В театре это движение было связано в основном с жанром сингэки, но оказало влияние и на прогрессивно настроенных актеров кабуки, в том числе на одного из основателей театра «Дзэнсиндза» – Каварадзаки Тёдзюро II.

Каварадзаки Тёдзюро как актер кабуки был связан обязательствами с компанией Сётику и не мог свободно располагать собой. Тем не менее, когда в октябре 1924 года его пригласили принять участие в спектакле «На дне» М. Горького, который ставили в театре сингэки «Цукидзи сёгэкидзё», Тёдзюро охотно согласился. И именно это выступление послужило первым толчком в его поисках нового пути. Вторым толчком стала поездка в Советский Союз в составе труппы Итикава Садандзи II в 1928 году.

Встреча с новым зрителем, посещение московских театров, общение с советскими театральными деятелями произвели на Каварадзаки Тёдзюро глубокое впечатление. Ему захотелось видеть советские пьесы на сцене японского театра. По его предложению в молодежном театре «Кокородза» были поставлены «Трест Д. Е.» по И. Эренбургу и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Правда, второй спектакль был запрещен властями за день до премьеры.

Жизнь японского театра в 1929 году была сложной. Экономическая депрессия коснулась всех зрелищных предприятий, и в том числе театра кабуки. Зарботную плату актеров снижали, обслуживающий персонал (ураката) увольняли. В первую очередь страдали молодые, рядовые актеры. Они-то по инициативе Каварадзаки и организовали движение протеста и создали объединение рядовых актеров – «Юсикай». Это был беспрецедентный случай в истории кабуки. К движению молодых присоединились и некоторые из ведущих актеров, в частности Итикава Энноскэ II и его младшие братья Яодзо и Кодаю. Семья Итикава Энноскэ II стала своеобразным центром оппозиции. В их доме устраивались собрания молодых актеров, обсуждения новых постановок.

Деятельность союза актерской молодежи обеспокоила компанию Сётику. Опасаясь возможности полевения актеров, связанных с этим объединением, руководство Сётику предложило Энноскэ прекратить свою деятельность. Энноскэ отказался повиноваться. В результате его отношения с компанией обострились, и он объявил о разрыве с ней. Этот разрыв был событием значительным, и в декабре 1930 года сообщение о нем появилось под крупными заголовками во всех японских газетах. Порвав с Сётику, Энноскэ занялся возобновлением работы театра «Сюндзюдза», организованного им еще в 1920 году с целью обновления кабуки. Молодые актеры, стремившиеся к новому и недовольные положением, существующим в Сётику, поддержали его, и в числе первых здесь был Каварадзаки Тёдзюро И.

В январе следующего, 1931 года в помещении театра «Итимурадза» состоялось первое представление. Был поставлен спектакль «Адзия-но араси» («Буря над Азией») – адаптация советского кинофильма «Потомок Чингис-хана» В. И. Пудовкина. Спектакль имел успех, но в связи с денежными затруднениями и недовольством властей, признавших пьесу «слишком красной», деятельность труппы «Сюндзюдза» дальнейшего развития не получила. Братья Итикава вскоре вернулись в Сётику, а те, кто решил до конца бороться за создание нового демократического театра, продолжили свою деятельность и стали организаторами труппы «Дзэнсиндза».

На организационном заседании было решено: 1) сделать управление театром коллективным, даже вопрос о заработной плате актеров решать на общем собрании (в Сётику размер заработной платы устанавливается произвольно президентом компании); 2) уничтожить иерархическую систему кабуки, уничтожить порочную систему взаимоотношений между учителем и учеником, подобную той, что существовала между господином и слугой; каждому предоставить место, соответствующее подлинным его возможностям; 3) признать

равные права за каждым из членов труппы; сделать организацию труппы рациональной; всем членам труппы помогать друг другу в любом деле¹

Эта первая резолюция нового коллектива свидетельствует о том, что наиболее острой проблемой в кабуки была демократизация организационной структуры, уничтожение остатков старых цеховых пут. Новый театр, созданный силами молодых актеров, начал с критики и перестройки старых порядков. Слово «дзэнсин» («вперед») стало девизом театра. Оно же вошло в название театра. К нему присоединили лишь окончание «дза» («театр»).

Что касается непосредственно вопросов театрального искусства, то за основу работы коллектив принял художественные традиции театра кабуки. Правда, они утвердились на сцене нового театра не сразу. В первый период – период поисков неповторимости лица труппы – репертуар театра был довольно пестрым, разностильной была и манера исполнения. Однако на сцене «Дзэнсиндза» утвердился жанр кабуки.

В пьесах классического репертуара кабуки сохранили и исполнение женских ролей актерами оннагата. В переводных и в новых японских пьесах женские роли исполняли актрисы.

Движение за обновление кабуки было тесно связано с сингэки, и руководство театра постоянно поддерживало дружеские связи с крупнейшими прогрессивными деятелями этого направления – Осанаи Каору, Хидзиката Ёси, Мураяма Томоёси.

Первые шаги нового коллектива были нелегкими. К финансовым затруднениям добавились трудности, связанные с арендой помещения. Никто не хотел сдавать театр труппе, не имеющей дохода и не пользующейся поддержкой со стороны властей. Труппа «Дзэнсиндза» выступала в помещениях театров, случайно оказавшихся свободными, участвовала в радиоспектаклях, выезжала на гастроли по провинции. Существенную поддержку этому коллективу оказывали зрители. Уже в октябре 1931 года в Осака было создано первое объединение зрителей, поддерживающих театр, – коэнкай. К 1934 году такие объединения появились и в других городах, а в 1936 году было создано «Всеяпонское объединение зрителей» – «Дзэнкоку коэнкай». Эти объединения стремились сделать свою помощь действенной. Они активно посещали спектакли, помогали театру деньгами, дарили реквизит. Сеть таких объединений, охватывающая всю страну, является прочной опорой театра «Дзэнсиндза» и в наши дни.

В августе 1932 года при «Дзэнсиндза» были созданы полугодовые курсы по подготовке актеров. Для новых актеров, поступающих в труппу, установили шестимесячный срок стажировки. С декабря того же года начался выпуск ежемесячной газеты «Гэккан Дзэнсиндза», которая регулярно выходит до сих пор.

Очень необычно, особенно в условиях капиталистической действительности, организована повседневная жизнь коллектива «Дзэнсиндза». В 1933 году в театре был выдвинут лозунг: «От индивидуализма к коллективизму». Три года спустя создали Совет семей актеров «Дзэнсиндза», цель работы которого – наиболее рациональная организация жизни и деятельности труппы. Было решено наладить коллективный быт. Составили проект театрального центра, предусматривающий также строительство жилых домов для актеров и их семей. Нашли участок земли в одном из отдаленных районов Токио. В 1937 году создали акционерное общество по строительству комплекса зданий для «Дзэнсиндза», имевшее очень демократичную систему управления.

¹ См. кн.: *Сакамото Токумацу*, «Дзэнсиндза». Токио, 1953, с. 34.

Вскоре были построены центральное здание, где разместились торжественно открытое театральное и кинематографическое творческое объединение «Дзэнсиндза» («Дзэнсиндза энгэки эйга кэнкюдзё») и жилые дома. На втором этаже центрального здания разместились администрация, отдел рекламы и художественный отдел, на первом – гостиница, столовая-клуб и два репетиционных зала: большой зал (площадью 103 кв. м) со сценой, помещениями для артистов, костюмерными, помещениями для различного оборудования; и малый зал (площадью 40 кв. м), оборудованный большими зеркалами, для занятий танцами. Имелась также комната для собраний (площадью 20 кв. м). Все было направлено на максимальную рационализацию работы коллектива, на осуществление лозунга: «Добьемся максимального успеха, затратив минимальную энергию». Строительство и усовершенствования велись и в последующие годы.

Усилиями коллектива осуществили ряд мероприятий, улучшивших жизнь актеров и их семей. Так, были введены совместное приготовление пищи, общая прачечная, оборудованная стиральными машинами, и т. д. Вопросами коллективного быта занимался специально созданный Совет жен. Все это способствовало демократизации и рационализации жизни труппы. Организация общественного питания дала важное поручение женщинам, непосредственно не участвовавшим в творческой работе театра, в то время как другим членам коллектива освободила время для занятий искусством, кройкой, шитьем и другими необходимыми для театра делами.

Большое внимание в коллективе театра «Дзэнсиндза» уделялось воспитанию детей и приобщению их к искусству. Был создан детский сад, а для школьников за счет театра организовали уроки танцев (японских и европейских), пения (японского и европейского), игры на музыкальных инструментах (японских и европейских), занятия живописью, английским и русским языками, каллиграфией, основами социальных наук и театроведения.

В 1946 году была организована детская группа театра «Дзэнсиндза». Ее силами ставили детские спектакли, устраивали новогодние танцевальные представления. Кроме того, дети исполняли все детские роли в спектаклях для взрослых, принимали участие в съемках кинофильмов. Все это развивало детей, вырабатывало у них актерские навыки и способствовало воспитанию смены внутри коллектива. При этом все дети получали одинаковую подготовку и имели одинаковые права – никаких привилегий детям ведущих актеров не предоставлялось.

Такая необычная организация жизни театра «Дзэнсиндза» позволяет называть его «театральной республикой» (в отличие от остального мира кабуки, который не без оснований называют «театральной монархией»).

Соединение высокой художественности спектаклей с широкой доступностью является важной задачей театра «Дзэнсиндза». Для репертуара театра стало характерным соединение в одном представлении пьес различного характера: одна пьеса из классики кабуки, вторая – новая, историческая, и третья – популярная, развлекательная.

Мрачным периодом в истории театра «Дзэнсиндза» явились годы второй мировой войны. В стране господствовал безудержный разгул военщины: жестокие репрессии обрушились на прогрессивные труппы сингэки; многие выдающиеся прогрессивные деятели театра были арестованы. В тяжелое положение попал и коллектив «Дзэнсиндза». Существование его было под угрозой.

Начался разлад внутри театра. В его репертуаре наряду с классическими пьесами кабуки появились такие шовинистические спектакли в жанре сингэки,

как «Ноги сёгун» («Генерал Ноги») Маяма Сэйка. Однако в конце концов приверженность к классике победила, тем более что это позволило избежать требуемой властями открытой пропаганды милитаризма. На сцене театра преобладали пьесы из классического репертуара: «Кандзинтё», «Тюсингура», «Скэроку», «Наруками» и т. д. Эта своего рода внутренняя эмиграция позволила сохранить коллектив театра.

С 1944 года театр уехал на гастроли в провинцию. К этому его вынудили усилившиеся воздушные налеты на Токио, а также мобилизация большей части мужчин труппы, в том числе и ведущего исполнителя женских ролей Каварадзакки Кунитаро. В этих условиях театр мог устраивать лишь небольшие представления в деревнях и поселках.

Сразу после окончания войны театр вернулся в Токио и уже в сентябре 1945 года показал одну из самых популярных пьес классического репертуара кабуки — «Скэроку» Цууги Дзихэя. Этот спектакль имел очень широкий резонанс, являясь как бы символом возвращения к нормальной жизни после всех ужасов военного времени.

В октябре произошли знаменательные для всей прогрессивной Японии события, связанные с бурным подъемом международного демократического движения. После многолетнего заключения были освобождены руководители Компартии Японии. В это же время из тюрьмы был выпущен прогрессивный деятель японского театра, режиссер Хидзиката Ёси.

Театр «Дзэнсиндза» уже в ноябре 1945 года смог поставить пьесу французского писателя-коммуниста Жана Ришара Блока «Тулон», написанную в 1943 году, во время пребывания автора в Советском Союзе, и посвященную французскому движению Сопротивления. А в октябре следующего года театр показал еще одну антифашистскую пьесу — «Стража на Рейне» американского драматурга Лириан Хеллман. Режиссером этого спектакля был Мураяма Томоёси.

Для школьников были поставлены «Отверженные» по роману В. Гюго, «Венецианский купец», «Сон в летнюю ночь» (режиссер Хидзиката Ёси) и «Много шума из ничего» У. Шекспира. Эти спектакли с большим успехом прошли по всей стране. Шекспировские спектакли очень удались коллективу театра, воспитанному на романтике, героике и трагедийном накале пьес из репертуара классического кабуки, рассчитанных на массовую аудиторию, как и пьесы Шекспира. «Венецианский купец» выдержал шестьсот представлений и собрал около миллиона зрителей. Эти спектакли имели большое просветительное значение, за них театр в 1948 году был удостоен премии газеты «Асахи».

Чтобы как-то преодолеть трудности, вызванные недостатком больших театральных помещений, связанные с разрушениями времен войны, труппа разделилась на несколько бригад, которые отправились на гастроли в различные провинции. Эти гастроли способствовали сближению коллектива театра с широкими массами, а также помогли актерам театра осознать социальную значимость их деятельности — сохранить культурное наследие прошлого, способствовать развитию нового театра, нести искусство народу.

Посвятив себя благородной цели служения народу, театр «Дзэнсиндза» неустанно ищет пути к созданию подлинно народного искусства. Бережно храня традиции японского национального театра, актеры «Дзэнсиндза» делают все, чтобы приблизить свое искусство к массам. Они адаптируют сложный для понимания широкой аудитории язык классических пьес, по-новому осмысливают героику старых исторических хроник.

Некоторые изменения в тексте пьесы и в исполнении отдельных ролей, вносимые по желанию ведущих актеров, руководства театра или в соответствии с требованиями времени, не являются редкостью для театра кабуки. Существующий в нем жесткий регламент традиций позволяет все же известные отклонения от установившихся канонов. В книге Накамура Канъэмона II «Энгирон» («Об актерском мастерстве») приводятся различные варианты реплик, которые допускаются на сцене кабуки. Иногда смысл реплик от этого не меняется, но новый вариант позволяет актеру по-своему передать характер речи и настроение героя. Иногда изменение реплик имеет более существенное значение.

Так, например, в пьесе «Тэракоя» приняты различные варианты реплик Гэндзо. Вынужденный ради спасения сына своего господина пойти на убийство ни в чем не повинного ученика, он говорит: «Да, нелегка служба вассала» («Сэмадзика моно ва миядзукаи дзя на»), выражая тем самым усталость и удрученность. Другой вариант этой реплики Гэндзо: «Что ж, это служба вассала» («О-миядзукаи коно дзя ваи»). В этой формулировке звучит мужественное сознание долга. Поскольку в кабуки нет режиссеров, характер отклонения зависит от того, как ведущий актер понимает замысел пьесы и характер героя.

Театр «Дзэнсиндза» идет значительно дальше — стремится дать новое, свое толкование всей пьесы, изменяя в соответствии с ним звучание всех или основных ролей, расставляя новые акценты в исполнении. Эта тенденция особенно заметна в послевоенном репертуаре театра, в таких пьесах, как «Наруками», «Сакура Сого», «Кандзинтё», «Тайра-но Масакадо» и др. Все эти постановки отражают активное стремление сохранить национальную культуру и критически освоить классику. Основная задача «Дзэнсиндза» — добиться, чтобы искусство кабуки, оставаясь самим собой, было живым, современным искусством.

Внимательно присмотревшись к спектаклям классического кабуки театра «Дзэнсиндза», можно заметить стремление создать в них атмосферу непринужденности и вернуться к народности, характерной для кабуки раннего периода.

Интересно сравнить спектакль «Наруками» в постановке театра «Дзэнсиндза» и обычной труппы кабуки. Сюжет пьесы несложен. Отшельник Наруками силой своих заклинаний заключил духа дождя в каменный грот, находящийся высоко в горах. Поля страдают от засухи, парод бедствует. Красавица Таэмахимэ отправляется в горы, обольщает Наруками, хитростью выведывает у него тайну заклęcia и освобождает дождь.

Обычный спектакль кабуки, если можно так сказать, условно натуралистичен. С одной стороны, существует традиционная условность оформления спектакля и строгое соблюдение системы канонических жестов, что приводит к известной скованности главных героев, с другой — явная натуралистичность отдельных сцен, например сцены обольщения.

Спектакль театра «Дзэнсиндза» человечней и реалистичней. Герои держатся непринужденно. В поведении Наруками нет демонической напряженности, а в Таэмахимэ — церемонной скованности, обычно принятых в этих ролях на сцене кабуки. Создаваемые ими образы более жизненны, гуманны. А сцена обольщения поставлена с большим тактом, без навязчивой многозначительности.

Большую реалистичность постарался придать театр «Дзэнсиндза» и оформлению спектакля, заменив условное изображение водопада, выдержанное в стиле традиционной живописи, реалистическим и использовав подсвечивание. Добавлено также звуковое и световое оформление, имитирующее грозу.

Лучше ли это? Пожалуй, нет. Ведь сюжет сказочен, и некоторая традиционная условность, от которой, кстати, не полностью отказался и театр «Дзэнсиндза», в спектакле оправданна. А предгрозовое напряжение отлично передают очень выразительное смятение Таэмахимэ, своеобразный, порывистый и стремительный танец и традиционное музыкальное сопровождение.

Интересно остановиться и на некоторых изменениях, которые внесены «Дзэнсиндза» в текст пьесы «Наруками».

Спектакль начинается разговором двух монахов. Обычно один спрашивает другого: «Ты слышал, о чем теперь молится святой учитель Наруками?» («Си-но бо Наруками сёнин-но кондоно гёхо-но вакэ киига ка»). В театре же «Дзэнсиндза» монах говорит: «Ты слышал? Говорят, что все люди, а крестьяне особенно, ужасно недовольны тем, о чем молится теперь святой учитель Наруками» («Си-но бо Наруками сёнин-но кондо-но гёхо о хякусё о хадзимэ то ситэ сяба-но нингэндомо га хидоку урандэ иру тою ханаси о киига ка тою но да»). Эта фраза сразу представляет Наруками как силу, враждебную народу, причиняющую ему страдания и лишённую доверия простых людей.

Кроме того, обычно в кабуки Таэмахимэ — придворная дама, отправляющаяся к отшельнику Наруками по повелению императора, а в «Дзэнсиндза» к Наруками под видом придворной красавицы является деревенская женщина, полная решимости любой ценой спасти народ от бедствия, вызванного колдовскими чарами этого злобного человека.

Таких отклонений в спектакле немало, и они придают старому классическому спектаклю новое, острое социальное звучание.

В исторических спектаклях, таких, как «Сакура Сого» или «Тайра-но Масакадо», театр стремится по-новому представить события, послужившие поводом для создания этих пьес, переосмыслив их с народных позиций. Так, совершенно новую окраску в спектакле «Дзэнсиндза» приобретает образ Масакадо. В официальной истории Масакадо считается бунтовщиком, восставшим против центрального феодального правительства по личным мотивам. В спектакле «Дзэнсиндза» Масакадо — народный герой, восставший против властей, борющийся за интересы простых людей и пользующийся любовью и поддержкой крестьянских масс. И хотя пьеса оканчивается гибелью Масакадо и его сторонников в неравном бою с правительственными войсками, спектакль окрашен в светлые, оптимистические тона. В нем звучит уверенность в неизбежности победы народа, победы добра и справедливости.

Есть еще одна особенность театра «Дзэнсиндза»: здесь стержнем спектакля считается не главная роль, а тема пьесы. Отсюда внимание к проблеме ансамбля, обычно отсутствующее в других труппах кабуки.

Одной из важных сторон творческой активности коллектива «Дзэнсиндза» является работа над созданием прогрессивных фильмов.

Руководит театром один из его основателей, замечательный актер Накамура Канъэмон, в 1976 году отметивший семидесятилетие своего сценического творчества.

Значительна общественная деятельность театра «Дзэнсиндза». В 1952 году Накамура Канъэмон был одним из членов японской делегации на Конференции сторонников мира стран Азии и Тихого океана. От имени японского народа он выступал с призывом бороться за мир — первейшую и необходимейшую предпосылку развития национального искусства.

Коллектив театра ведет также просветительную работу в массах. В 1963 году в театре организован специальный лекторий по искусству кабуки. Для широкого

зрителя устраивают представления кабуки, перед началом спектакля кто-либо из актеров читает популярную лекцию о кабуки, сопровождаемую иллюстрациями – раскрытием «секретов» сценического искусства кабуки. Такие представления пользуются большим успехом, особенно у молодежи.

Творческие достижения театра «Дзэнсиндза» получают признание театральной общественности Японии. Коллектив театра и отдельные его члены неоднократно удостоивались премий различных официальных и общественных организаций.

В Японии, как правило, театральные труппы не имеют своих помещений и арендуют театры, принадлежащие крупным театральным компаниям. Труппы кабуки не составляют исключения. Они пользуются большими театральными помещениями, которые почти все сейчас сосредоточены в руках компаний Сётику и Тохо. Спектакли кабуки требуют особого оборудования сцены и зрительного зала, поэтому круг театров, используемых этими труппами, ограничен. Иногда представления кабуки устраивают в залах или театрах, не имеющих соответствующего оборудования, но это редкие исключения, потому что спектакли получают тогда неполноценными.

Важнейшими из театров, вполне приспособленных для представлений кабуки, в Токио являются – «Кабукидза», «Кокурицу гэкидзё», «Тэйкоку гэкидзё», «Симбаси эмбудзё», «Мэйдзидза»; в Киото – «Минамидза»; в Осака – «Синкабукидза»; в Нагоя – «Мисонодза».

Расскажем о первых трех из названных театров.

Театр «Кабукидза» – святая святых ортодоксального кабуки, принадлежит компании Сётику. До недавнего времени на его сцену зрелища других жанров не допускались. Однако в последние два-три года эта традиция стала нарушаться. Театр «Кабукидза» был построен в 1889 году в старинном традиционном для театральных помещений стиле, но с необходимыми усовершенствованиями. В 1912 году он попал в руки компании Сётику и был перестроен, позднее сгорел (1921), затем заново построен из железобетона (1922), а год спустя разрушен землетрясением. Вскоре его восстановили, и он функционировал до мая 1945 года, когда был разрушен во время воздушного налета на Токио. После войны здание отстроили по последнему слову строительной техники, сохранив при этом прежний архитектурный стиль театрального помещения эпохи Момояма. На восстановление театра было затрачено около 280 млн. иен. Вновь отстроенный театр открылся в 1951 году. Его зал вмещает 2600 зрителей. Общая площадь здания 11254 кв. м. Ширина сцены – 27 м, высота – 6,3 м, глубина 18,2 м. В театре есть вращающаяся сцена, ханамити, подъемно-опускные площадки на игровой части сцены и на ханамити.

Театр «Тэйкоку гэкидзё» предоставляет свою сцену различным жанрам. Кроме спектаклей кабуки там идут оперные и балетные спектакли, часто выступают зарубежные гастролеры. Построен он был в 1911 году в европейском стиле. Формально он организован как самостоятельное акционерное общество, отделившееся от компании Тохо, но фактически тесно связан с ней – руководят им представители этой фирмы. В сентябре 1966 года театр был открыт после генеральной реконструкции, выполненной по проекту известного архитектора Танигути Ёсиро. Новый, девятиэтажный театр «Тэйкоку гэкидзё» модернизирован во всех отношениях. По словам газет, от старого «Тэйгэки» не осталось ничего, кроме символа театра – маски Окина, помещенной в вестибюле. Сцена театра 18 м ширины, 9 м высоты и 19 м глубины. Она оборудована поворотным кругом и несколькими подъемно-опускными площадками. Есть также две накатные фуры, с помощью которых перемещают на сцену уже

смонтированные декорации. Подъемно-опускной оркестр дает возможность при необходимости за счет оркестровой ямы увеличивать авансцену или площадь зрительного зала. В глубине сцены расположен экран размером 17X7 м. За ним установлен проектор, позволяющий воспроизводить на экране любое черно-белое или цветное изображение. В зрительном зале установлена самая современная осветительная техника, рассчитанная на трансляцию спектаклей по цветному телевидению. В зале имеется съемный помост — ханамити, который устанавливается только для спектаклей кабуки. Число мест в зале меняется в зависимости от пользования ханамити и оркестровой ямой. Максимальное число мест 1950, минимальное — 1826.

Театр «Кокурицу гэкидзё» — крупнейший национальный театральный центр Японии.

Впервые мысль о необходимости создания Государственного театра возникла в среде японской театральной интеллигенции давно, вскоре после революции Мэйдзи. Однако многочисленные планы и проекты, связанные с осуществлением такого замысла, не были воплощены — почти сто лет в государственном бюджете Японии не находилось необходимых для этого средств. В 1945 году премьер-министр Катаяма Тэцу официально заявил, что приветствовал бы создание Государственного театра, который стал бы символом национальной культуры. Лишь в 1956 году появилась реальная возможность постройки такого театра. Был организован комитет по подготовке к созданию Государственного театра («Кокурицу гэкидзё сэцурицу дзюмби кёгикай»), отпущены необходимые средства, и началась разработка проекта и различных вопросов, связанных с учреждением театра. В 1958 году выбрали место для постройки. Это был большой участок земли в центре Токио, неподалеку от императорского дворца. До ноября 1958 года этот участок был занят американским военным ведомством, которое затем перебазировали в небольшой городок под Токио — Татикава.

В 1963 году состоялся конкурс проектов здания театра. Предпочтение было отдано проекту архитектора Ивамото Хироюки, в основе которого лежал традиционный стиль древних деревянных построек — адзэкура.

Главную цель учреждения «Кокурицу гэкидзё» сформулировали так: «Театр должен стать основным органом, способствующим сохранению классического национального искусства и развитию культуры нашей страны. С этой целью будут устраивать представления различных жанров национальной театральной классики, воспитывать наследников художественных традиций, вести исследования, собирать материалы и т. д.» Из жанров национальной классики на двух сценах (большой и малой) Государственного театра представлены: кабуки, нингё дзёрури, японская традиционная музыка (хогаку), японские традиционные танцы (хобу), гагаку и кёгэн.

Член Академии искусств, профессор Каватакэ Сигэтоси, бывший главным консультантом театра, дал интересное толкование ориентации театра на национальную классику: «Государственный театр — это звучит внушительно. Нельзя допустить, чтобы он стал формальным и чопорным, чтобы превратился в особый правительственный орган надзора над театральным искусством. И хотя этот театр призван сохранять традиции национального искусства, не надо считать его регламентатором. И традиционное искусство должно быть интересным, занимательным, быть классикой, максимально соответствующей современности»¹. Каватакэ призывал бережно относиться к оригиналам

¹ «Кокурицу гэкидзё. Кандзэ кабуки козя», Токио, 1966, с. 14.

классических пьес, стремиться к исторической достоверности их, раскрывать в спектакле замысел автора. Он считал, что сказители — гидаю должны читать текст так, чтобы тот был понятен на слух и доставлял удовольствие не только людям, изучающим искусство гидаю, но и всей публике.

Масштаб зала и сцены театра «Кокурицу гэкидзё» позволяет отнести его к театрам средних размеров. Он уступает и токийскому «Кабукидза» и «Синкабукидза» в Осака. Его большой зрительный зал вмещает 1746 зрителей, малый — 630. Ширина просцениума сцены в большом зале 22,1 м, в малом 13,6 м; высота соответственно 6,3 м и 5,5 м; глубина — 26,95 м и 19,25 м. Такие размеры сцены и зала признаны оптимальными для японского традиционного театрального искусства, так как позволяют каждому зрителю четко видеть игру актера и слышать его голос. Обе сцены оборудованы поворотными кругами, диаметром 20 м и 13 м. Поскольку театр предназначен для спектаклей традиционных жанров — в первую очередь кабуки, — в обоих залах есть ханамити, а в большом зале еще и кариханамити. Оба зала снабжены самыми современными механизмами сцены, осветительным и звуковым оборудованием. Театр снабжен также техникой, позволяющей осуществлять видеоманитофонную запись прямо на сцене. Это помогает сбору материалов по истории традиционного театрального искусства, так как увековечивает высшие достижения мастерства наиболее выдающихся исполнителей. Кроме того, использование видеоманитофона во время репетиций помогает актерам при подготовке новых спектаклей.

Театр «Кокурицу гэкидзё» создан, чтобы содействовать сохранению и распространению японского традиционного театрального искусства. Он призван способствовать очищению и развитию этого искусства. Для этого он устраивает регулярные представления различных жанров традиционного театрального искусства, относится к классическим образцам серьезно и бережно. На большой сцене ставят преимущественно спектакли кабуки, там показывают концерты гагаку, японской традиционной музыки (хогаку), японского традиционного танца (буё) и различных жанров народного театрального искусства (миндзоку гэино). На малой сцене ставят спектакли кукольного театра «Бунраку», кёгэны, а также осуществляют концерты японской традиционной музыки и танца. Здесь, как и в других театрах Японии, каждая программа идет 20–25 дней подряд, потом ее меняют. В течение 1966–1973 годов на двух сценах театра было поставлено свыше 150 спектаклей. В дни, когда спектаклей нет, помещение сдают для всевозможных представлений, вечеров, собраний и других мероприятий, преимущественно имеющих отношение к японскому традиционному искусству.

Театр «Кокурицу гэкидзё» воспитывает также новые кадры и оказывает помощь молодым специалистам, изучающим традиционное национальное искусство.

В 1969 году при «Кокурицу гэкидзё» создана первая в истории японского традиционного театра школа-студия, где готовят молодую смену кабуки. В нее принимают юношей 15–16 лет, успешно сдавших экзамены. Курс обучения — два года, в течение которых воспитанники приобретают навыки в области традиционного танца, музыки, пения, актерского мастерства, акробатики, грима, костюма и т. д. Затем, после окончания студии, они на протяжении пяти лет продолжают овладевать искусством кабуки, обучаясь у крупных актеров. Лишь после окончания этой своеобразной стажировки ученики становятся профессионалами.

В школе делается все возможное для серьезной подготовки молодой смены. При разработке учебной программы был использован опыт Московского хореографического училища и Московского государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. При театре планируется организация и более основательного курса подготовки актеров, музыкантов, драматургов, композиторов, режиссеров и других специалистов в области традиционного искусства.

А пока в Государственном театре своих специалистов нет. Их приглашают в основном из компании Сётику. А Сётику совершенно не заинтересована в таком мощном конкуренте, как Государственный театр, тем более что он поставлен в более выгодные экономические условия, так как освобожден от обязательного десятипроцентного налога на входные билеты. Сложившаяся ситуация уже вызвала энергичные протесты со стороны компании Сётику, требующей таких же льгот и для себя. А за Сётику стоят Тохо и другие театральные компании. Театр «Кокурицу гэкидзё» осуществляет также сбор, исследование и систематизацию материалов, касающихся традиционного искусства, составление хронологий, устройство выставок и т. д. Эта работа поручена специально созданному Отделу исследований (тёсабу). Сотрудники отдела составляют программы, подготавливают и исправляют тексты ставящихся пьес, вырабатывают аутентичные тексты, составляют и публикуют хронологии, основанные на документах, фотографиях, пластинках, магнитофонных записях и документальном кино. В отделе будут собирать материалы по традиционному национальному искусству — книги, документы, ноты, тексты пьес, выписки ролей, перечень реквизита и декораций, головы кукол «Бунраку», парики, образцы реквизита, украшения, музыкальные инструменты, модели и т. д. — и предоставлять их в распоряжение специалистов-исследователей и постановщиков новых спектаклей.

Отношение к искусству кабуки в Государственном театре существенно отличается от отношения к нему в других театрах.

Прежде всего Государственный театр отказался от принятой в других труппах кабуки системы двух представлений ежедневно. Театр «Кокурицу гэкидзё» обычно дает только вечерние спектакли и лишь в субботу и праздники — дневные. Это ликвидирует ставшую серьезной в мире кабуки проблему постоянной перегрузки ведущих актеров, оставляет им время для более тщательной подготовки новых спектаклей и для творческого роста.

Основной принцип постановки пьес классического репертуара в Государственном театре — бережное отношение к оригиналу пьесы, выявление первоначального замысла, характера выбранного произведения. Дело в том, что сейчас пьесы классического репертуара часто ставят не в первоначальной редакции, а в более поздней, имеющей наслоения не всегда оправданных изменений и упрощений, внесенных для удобства постановки или в связи с вольной интерпретацией текста исполнителями.

В обычных театрах кабуки теперь многоактные пьесы не ставят. Показывают один или два наиболее выигрышных акта из них в расчете на то, что содержание пьесы зрителю известно, а если нет, то поможет театральная программа. Естественно, при таком показе цельность восприятия спектакля публикой нарушается. Театр «Кокурицу гэкидзё» старается ставить пьесы полностью. В тех случаях, когда это по времени невозможно (в репертуаре кабуки есть пьесы, состоящие более чем из десяти актов), изыскивают возможности постановки, которые сделали бы понятной сюжетную линию пьесы. При этом, правда,

возможны метаморфозы, подобные той, что произошла с пьесой «Имосэяма онна тэйкин».

В настоящее время репертуар театров кабуки очень ограничен. Снова и снова ставятся все те же пьесы. И дело не в том, что мало пьес для кабуки. Их запас очень велик. Но для многих из пьес не сохранились обычно передаваемые от учителя ученику общий рисунок постановки и музыка спектакля. А это делает постановку затруднительной. Однако среди забытых пьес есть много интересных, они заслуживают серьезной исследовательской работы и воссоздания на сцене. Театр «Кокурицу гэкидзё» систематически работает над этим.

Большое внимание театр «Кокурицу гэкидзё» уделяет распределению ролей. Обычно в труппах кабуки стараются максимально использовать привлекательность и популярность известных актеров. Поэтому подбор пьес и распределение ролей производится так, чтобы «звезды» фигурировали в них как можно чаще. В результате зрелищность спектаклей кабуки преобладает в ущерб содержанию. Руководство театра «Кокурицу гэкидзё» решило по возможности избегать этого и строго придерживаться распределения ролей с учетом наиболее полного соответствия актера характеру исполняемой роли.

Руководство театра несколько ограничило также своеволие ведущих актеров, стремясь добиться единства ансамбля. До сих пор режиссеров в кабуки не было. Для удобства ведущих актеров изменяли тексты пьес, рисунок роли. Каждый исполнитель старался наиболее выигрышно подать свое искусство, часто в ущерб всему спектаклю. В театре «Кокурицу гэкидзё» придают большое значение режиссуре. Спектакли осуществляются в соответствии с общим замыслом постановщика.

Бережно относясь к классическому искусству кабуки, сохраняя и возрождая его, руководство Государственного театра поощряет создание новых произведений, используя при этом старую традиционную технику. Театр осуществляет их постановку в надежде, что лучшие из них пополнят репертуар кабуки. Сохраняя классику, он стремится сделать традиционный национальный театр живым, не стареющим театром современности.

Одной из важных сторон деятельности Государственного театра является широкая информация о японском традиционном театральном искусстве не только внутри страны, но и за рубежом. Для этого театр публикует подробнейшие программы и различные исследования на японском и английском языках. Регулярно выходит также информационный бюллетень «Кокурицу гэкидзё ньюсу», в котором помещают материалы о текущей работе и творческих поисках театра. Проводятся циклы лекций по традиционным театральным жанрам для учащейся молодежи. Ежегодно театр продает по доступным ценам около 70 тыс. абонементов на спектакли, которые показывает учащимся в каникулярное время.

За десять лет работы театр приобрел немало приверженцев. Организовано общество «Адзэкуракай» – объединение зрителей, поддерживающее «Кокурицу гэкидзё» в его следовании национальным традициям. Общество насчитывает свыше 15 тыс. человек. Члены общества платят взносы, идущие в фонд помощи театру, но зато имеют право приобретать театральные билеты с двадцатипроцентной скидкой.

Новым в деятельности Государственного театра является популяризация народного искусства провинциальной Японии. На малой сцене театра регулярно устраивают концерты, составленные из песен, танцев и кукольных представлений различных провинций. Показывают здесь и такие редкие виды национального

искусства, как исполнение, древних сказаний под аккомпанемент старинного музыкального инструмента бива (хэйкёку) и буддийские богослужения (сёмё).

Чтобы молодые исполнители могли показать свое искусство, театр «Кокурицу гэкидзё» ежегодно устраивает традиционные представления, в которых они играют ведущие роли.

Руководство «Кокурицу гэкидзё» уделяет внимание и новым национальным театральным жанрам, появившимся после революции Мэйдзи, — симпа и синкокугэки. Их называют промежуточными (тюкан энгэки), так как они находятся на стыке между традиционными и новыми жанрами, возникшими под влиянием европейского театра. Мелкобуржуазная мелодрама симпа признана достойной сцены Государственного театра и начиная с 1972 года периодически там появляется. Синкокугэки — массовый развлекательный жанр, прародитель самурайских фильмов, долгое время на эту сцену не допускался. Первый спектакль синкокугэки в театре «Кокурицу гэкидзё» состоялся в мае 1975 года.

Театр «Кокурицу гэкидзё» непосредственно не подчинен японскому правительству. Административное управление им осуществляет специальная комиссия, созданная в соответствии с законом, принятым парламентом в 1966 году. Главным директором является президент Академии искусств Такахаси Сэйитиро. Главный директор, директор-исполнитель и совет директоров назначаются министром просвещения. Расходы по оплате персонала несет правительство, постановка спектаклей финансируется из доходов театра.

Зарубежные гастроли

Первые гастроли кабуки за рубежом состоялись в 1928 году в Советском Союзе. Труппу, насчитывающую девятнадцать актеров, восемь музыкантов и восемь человек вспомогательного персонала, возглавлял Итикава Садандзи II. Коллектив привез три программы, в которые вошли спектакли «Сюдзэндзи моногатари», «Торибэяма синдзю», «Бантё Сараясики», «Наруками», «Мусмэ Додзёдзи», «Самбасо» и «Тюсингура». Представления кабуки имели большой успех у советских зрителей, а пребывание в Советском Союзе творчески обогатило японских актеров. Участники гастролей имели возможность познакомиться со спектаклями московских театров, общались с советскими театральными деятелями, встретились с К. С. Станиславским. Все это произвело на членов труппы огромное впечатление.

Послевоенный период жизни театра кабуки отмечен его более активным выходом на международную арену. Если за всю предыдущую историю своего существования театр кабуки впервые выехал за рубеж один раз — в 1928 году в Советский Союз, — то начиная с 1960 года зарубежные гастроли различных трупп кабуки следуют одни за другими. С искусством кабуки познакомились: США, КНР (1960); СССР (1961); Франция, Португалия, Западный Берлин (1965); Канада, Гавайи (1967); Австралия, Новая Зеландия (1968); США (1969); Англия, ФРГ (1972). Кроме того, в 1966 году пьеса кабуки «Мусмэ Додзёдзи» была показана на Международном телевизионном конкурсе национального искусства в Ирландии, а в 1972 году группа актеров кабуки представляла Японию на Международном семинаре деятелей искусства в Копенгагене.

Значение гастролей кабуки очень велико. Каждая из поездок — событие в международной культурной жизни и в жизни самого театра. Спектакли кабуки имели успех во всех странах. Благодаря гастролям зарубежные зрители познакомились с замечательным искусством японского классического театра.

Зарубежные поездки принесли театру кабуки международное признание и еще больше укрепили его позиции в своей стране.

Известный японский театровед Каватакэ Тосио, сопровождавший театр во время заграничных гастролей, писал: «Реакция зарубежной публики <...> доказала, что широкий зритель, который, вероятно, считал, будто привлекательность кабуки заключается в экзотических костюмах и красивых танцах, понял, что кабуки — высокое театральное искусство. Несмотря на различие в языке, необычность костюмов и прочее, подлинное искусство трогает людей всегда и всюду. Театр кабуки доказал, что его искусство именно таково»¹

В состав труппы, выезжавшей на гастроли в США в 1960 году, входили: Накамура Кандзабуро XVII, Оноэ Сёроку II, Накамура Утаэмон VI, Накамура Матагоро II, Оноэ Куроэмон, Накамура Токидзо III и еще 18 актеров, 18 музыкантов, рабочие сцены, парикмахеры, костюмеры и т. д., всего 64 человека.

Труппа выступала три недели в Нью-Йорке, две недели в Лос-Анджелесе и неделю в Сан-Франциско. Для гастролей было подготовлено две программы. В первую программу вошли «Кандзинтё», «Цубосина рэйгэки», «Кагоцурубэ»; во вторую — «Мусмэ Додзёдзи», «Тюсингура» и «Мигавари дзадзэн». Спектакли были тепло приняты публикой и положительно оценены театральной критикой.

В Советском Союзе в 1961 году театр кабуки представляли старейшина актерского мира кабуки Итикава Энноскэ II и один из лучших оннагата нашего времени, Накамура Утаэмон VI. Их партнерами были талантливые Дзицукава Эндзиро II, Итикава Данко III, Итикава Сётё III. В течение 1962—1963 годов все они поднялись на новые ступеньки иерархической лестницы кабуки и получили новые сценические имена: Эндзиро II стал Эндзяку III, Данко III — Энноскэ III, Сётё III — Монноскэ VII. Среднее поколение представляли известные актеры Итикава Яодзо IX и Итикава Дансиро III (единственный в труппе участник гастролей 1928 года). В труппу вошло 28 актеров, 22 музыканта и обслуживающий персонал, всего 72 человека.

Гастроли продолжались четыре недели. Две недели труппа выступала в Москве и две в Ленинграде. Программу составили так, что все важнейшие черты искусства кабуки были в ней представлены. Каждый вечер исполнялось пять пьес. «Рэндзиси» и «Мусмэ Додзёдзи» — танцевальные пьесы, заимствованные из театра ноо, с яркой печатью влияния искусства этого театра и бугаку. «Сюнкан» — историческая пьеса из репертуара кукольного театра дзёрури, обладающая всеми присущими таким пьесам специфическими чертами (сказитель — гйдаю, аккомпанемент сямисэна, элементы пантомимы). «Кагоцурубэ» — бытовая драма с типичным для кабуки содержанием и пышным оформлением. «Наруками» — пьеса со сказочным сюжетом, вошедшая в категорию «кабуки дзюхатибан» — один из восемнадцати шедевров кабуки.

Конечно, искусство кабуки предстало перед советским зрителем в сокращенном варианте: обычный спектакль театра кабуки продолжается вдвое дольше, чем принято у нас. Организаторам гастролей и актерам пришлось немало потрудиться, чтобы втиснуть традиционную программу кабуки в принятый нашим театром лимит времени.

Сначала руководители труппы хотели разделить программу пополам и показывать ее отдельными частями. Однако тогда представление кабуки утратило бы цельность: в принятой программе кабуки обязательно должны присутствовать и историческая, и бытовая, и танцевальная пьесы, в совокупности

¹ Нихон-но кабуки. Токио, 1963, с. 45.

представляющие все грани этого традиционного искусства. Члены труппы единодушно отвергли подобный вариант, хотя для исполнителей он был бы самым простым и легким выходом из положения.

Принцип, которым руководствовалась при этом труппа, сформулирован Каватакэ так: «Мы считали основным показать настоящий кабуки, а не кабуки, приспособленный для иностранцев <...> поскольку мы полагали, что истинная значимость кабуки заключается не в сплав с современной жизнью Запада, а в его уникальной красоте, рожденной бытием нации»¹.

Началась труднейшая работа по сокращению пьес. Снова и снова проигрывали их на репетициях, исключая то один эпизод, то другой. Придирчиво следили актеры, чтобы при этом не утрачивался рисунок ролей и характер пьес, чтобы сохранилась цельность впечатления. И даже после того, как спектакли были показаны публике, этот мучительный процесс продолжался. Труппа театра кабуки, который, как многие думают, крепко связан обременительными путями традиций, проявила удивительную гибкость и подлинно творчески разрешила эту проблему.

Ежедневно велся строгий хронометраж длительности представления. Он показывает, как упорно сражались участники гастролей за каждую минуту.

Название пьесы	Москва			Ленинград	
	премьера	3-й день	4-й день	премьера	последний день
«Наруками»	не шла	48 мин.	47 мин.	45 мин.	44 мин.
«Рэндзиси»	38 мин.	29 мин.	31 мин.	30 мин.	29 мин.
«Кагоцурубэ»	14 мин.	12 мин.	15 мин.	15 мин.	13 мин.
«Сюнкан»	1 ч. 02 мин.	53 мин.	52 мин.	53 мин.	55 мин.
«Мусмэ Додзэдзи»	56 мин.	44 мин.	32 мин.	30 мин.	29 мин.
Всего	2 ч. 50 мин.	3 ч. 06 мин.	2 ч. 57 мин.	2 ч. 53 мин.	2 ч. 50 мин.
включая антракты	3 ч. 39 мин.	3 ч. 59 мин.	3 ч. 50 мин.	3 ч. 50 мин.	3 ч. 43 мин.

Гастроли театра вызвали большой интерес театральной общественности Советского Союза и были очень тепло встречены широким зрителем. Яркое своеобразие искусства кабуки и чужой, непонятный для большинства присутствующих язык не помешали установлению контакта актеров со зрительным залом. В книге «Поездка кабуки в Советский Союз» («Кабуки собиэто о юку». Токио, 1962), выпущенной после возвращения театра на родину, актеры посвятили немало добрых слов московской и ленинградской публике, встреча с которой явилась для них подлинным праздником. Очень высоко оценила искусство гостей советская театральная критика.

Следующей большой зарубежной поездкой кабуки были гастроли в Европе в 1965 году. С его искусством познакомилась зрители Западного Берлина, Парижа и Лиссабона. В труппу входили: Накамура Кандзабуро XVII, Оноэ Байко VII, Итимура Удзаэмон XVII, Оноэ Куроэмон, Итикава Монноскэ VII и другие. Всего 25 актеров, 21 музыкант, 24 человека – руководство, вспомогательный и обслуживающий персонал.

¹ Нихон-но кабуки, с. 45.

Труппа дала 20 спектаклей: 8 в Берлине на Фестивале искусств, 9 в Париже и 3 в Лиссабоне. Было показано две программы. В первую входили: «Курума хики» (пьеса из группы «восемнадцать шедевров кабуки» — «кабуки дзюхатибан»), «Сюнкан» (историческая пьеса), «Мусмэ Додзёдзи» (танцевальная пьеса). Вторую программу составили несколько актов «Тюсингура» (историческая пьеса) и «Кагами дзиси» (танцевальная пьеса).

После возвращения труппы на родину была выпущена книга «Хоо кабуки соно кироку то ханкё» («Поездка кабуки в Европу. Заметки и отклики»), подводящая итоги гастролей. Интересно, что в ней руководство компании Сётику особо отметило роль Советского Союза в том, что театр кабуки вышел на международную арену. Гастроли в Москве и Ленинграде в 1928 году были первыми за рубежом, а «всемирно известный советский режиссер Станиславский и творец теории киномонтажа Эйзенштейн и другие советские деятели искусства первыми очень высоко оценили кабуки»¹.

И действительно, на Эйзенштейна кабуки произвел глубочайшее впечатление. Советский режиссер удивительно точно определил театральную сущность этого жанра:

«Звук, движение, пространство, голос у японцев не аккомпанируют (и даже не параллелизируют) друг другу, а трактуются как равнозначные элементы. <...> Здесь имеет место единое монистическое ощущение театрального «раздражителя». Японец рассматривает каждый театральный аспект не как несоизмеримую единицу различных категорий воздействия (на разные органы чувств), а как единицу театра. <...> В кабуки мы действительно «слышим движение» и «видим звук»².

Новые театральные жанры

Новыми жанрами в японском театроведении принято называть театральные жанры, появившиеся в Японии после революции Мэйдзи. К ним относятся: симпа — новый вид театрального искусства, возникший в конце прошлого века на базе традиционного театра; синкокугэки — популярный театральный жанр, созданный также на основе японского традиционного театра; сингэки — современная драма европейского типа, развившаяся под непосредственным влиянием европейского театра, и заимствованные в Европе театральные жанры, такие, как опера, балет, ревю и т. д.

Все эти жанры живут на сценах японских театров, более или менее успешно развиваются, имеют своих приверженцев среди различных кругов зрителей и занимают определенное место в театральной жизни страны. Ни один из этих жанров не обладает пока завоеванным веками авторитетом и законченностью художественной формы классического театра, но каждый из них идет своим путем, добивается успеха своими средствами, привлекая часто более широкого зрителя, чем классика. И поэтому картина театральной жизни современной Японии не может считаться полной без рассмотрения этих новых жанров.

¹ Хоо кабуки, 1966, с. 7–8.

² Эйзенштейн С. М. Нежданый стык. — Избр. произв. в 6-ти т., т. 5, с. 305–306.

Симпа

Симпа (буквально — новая школа) — самый старый из новых традиционных жанров, занимает видное место в театральном мире современной Японии. Спектакли симпа наряду с кабуки и синкокугэки идут на сценах крупных театров и привлекают большое число зрителей.

Движение за создание новых форм в японском театре началось в период широких социальных преобразований, последовавших за революцией Мэйдзи. Оно возникло в период реформ времен Мэйдзи, охвативших все сферы жизни страны, как революционный протест против традиционной неподвижности, царившей в классическом японском театре. Жанр симпа появился в результате стремления в более реалистической форме отразить на сцене события и идеи современности.

Социальные и политические мероприятия, связанные с введением в 1887 году закона об охране общественного спокойствия, были вызваны стремлением правительства подавить «движение за свободу и народные права» («дзию минкэн ундо») — либерально-демократическое движение тех дней — и избавиться от нежелательных элементов, нарушивших введенный порядок. Около шестисот наиболее активных участников движения были изгнаны из Токио. Лишенные возможности прямо выразить свои оппозиционные настроения, они стали искать новые формы для выражения протеста. Одной из таких форм стал организованный ими театр политической сатиры — соси сибай (театр политических бойцов). Этот театр и был непосредственным предшественником симпа.

Первое представление соси сибай состоялось в Осака в 1888 году. Руководителем группы энтузиастов, организовавших это представление и называвших себя Театральным обществом политических преобразователей великой Японии (Дай нихон соси кайрё энгэки кай), был молодой политический деятель, член Либеральной партии, Судо Саданори (1866—1907). В созданную им группу входило около двадцати человек.

Для постановки были выбраны две пьесы «Тайнин-но сёсэй тэйсо-но кадзин» («Терпеливый студент и добродетельная красавица») и «Кинно бидан Уэно-но акэбоно» («Монархические побасенки в Уэно на заре»). Первая из этих пьес представляла собой драматизацию политического романа Судо Саданори «Готан-но сёсэй» («Храбрый студент»). Ее главным героем был рикша, собственными силами пробивший себе дорогу в жизни. Эту роль исполнял сам Судо, а поскольку при постановке актеры стремились к максимальной достоверности, он три дня работал рикшей в Осака, чтобы глубже прочувствовать и понять жизнь изображаемого персонажа. Другие участники спектакля, игравшие, например, массажиста, нищего, также стремились хоть недолго пожить жизнью изображаемого героя.

Вторая пьеса была драматизацией романа Ои Кэнтаро, посвященного событиям в Осака в последние годы сёгуната, и имела явную антиправительственную направленность.

Спектакль получился интересным и совершенно новым для театрального мира Японии. Несмотря на неопытность актеров и непрофессиональное руководство, он имел большой успех на сценах Осака, Токио и других городов.

Группа продолжала деятельность вплоть до смерти своего руководителя (1907). Однако она гастролировала главным образом в провинции и не могла

похвалиться большими успехами, так как ей не хватало профессионального мастерства, талантливого драматурга и умения вести дело.

Непосредственным продолжателем дела Судо Саданори и в известной степени его конкурентом явился также член Либеральной партии, ученик известного прогрессивно настроенного политического деятеля Фукудзава Юкити, Каваками Отодзиро (1864–1911).

В 1891 году на сцене в Осака появился исполнитель новых популярных сатирических песен политического содержания, которые стали называться опшэкэпэ-буси, так как в них имелся припев, состоящий из не имеющего смысла звукосочетания «опшэкэпэ». Это был Каваками Отодзиро, принадлежавший к группе либерально настроенных актеров. Он организовал небольшую труппу, которая стала специализироваться на представлениях, отражавших политические события. Ее выступления имели успех и в провинции и в столице.

Каваками стал широко известен как политический бунтарь. Выступления против властей неоднократно завершались его арестом и тюремным заключением. Политические сатиры и песни Каваками были одной из форм протеста и пользовались большой популярностью. Талант постановщика и организатора позволил Каваками создать новый вид театрального искусства, который в дальнейшем стал называться симпа.

Теоретики европейской мещанской драмы считали театр политической трибуной, резко критиковали кастовую замкнутость привилегированных театров, утверждали новый, промежуточный между комедией и трагедией жанр, отражавший жизнь третьего сословия и насыщенный социально-бытовой конкретностью. Аналогичную позицию занимали и создатели жанра симпа.

В 1894 году в токийском театре «Асакусадза» Каваками поставил три пьесы, являющиеся продолжением одна другой и посвященные сатирическому освещению нагумевшего в то время «инцидента Сома» – ссоры в крупном аристократическом доме периода Мэйдзи. Пьесы были написаны Ивадзаки Сюнка и назывались «Игай» («Неожиданность»), «Мата игай» («Опять неожиданность») и «Мата мата игай» («И опять неожиданность»). Они привлекли внимание зрителей. В спектакле особенно большой успех выпал на долю актера Таката Минору (1871–1916). Это явилось началом блестящей карьеры одного из лучших актеров симпа. Редкая выразительность и глубокое психологическое проникновение в исполняемый образ снискали ему долгую популярность у зрителей и неофициальный титул «Дандзюро симпа», то есть самое высокое звание исполнителя мужских ролей по иерархии, принятой в кабуки.

Когда началась японо-китайская война (1894–1895), Каваками отправился на фронт, чтобы увидеть боевые действия армии. После возвращения он написал пьесу «Содзэцу кайдзэцу ниссин сэно» («Величественная победоносная японо-китайская война»). Спектакль шел в реалистических декорациях, изображавших фронтовую обстановку, со световыми и шумовыми эффектами. Он был воспринят как документальное произведение и пользовался необычайным успехом.

После вторичной поездки в Китай Каваками продолжил обращение к военной тематике, поставив пьесу-репортаж «Каваками Отодзиро сэнти кэмбун никки» («Военный дневник Каваками Отодзиро»).

Успех военных постановок Каваками объясняется не их художественной ценностью. Напротив, в художественном отношении это был явно шаг назад по сравнению с предыдущими спектаклями. Но оперативность, документальная достоверность постановки, а также атмосфера, царившая в стране, способствовали

их горячему приему. В те дни многим казалось, что именно таким и должен быть новый театр.

Эти постановки укрепили финансовое положение труппы и позволили Каваками в 1896 году основать собственный театр «Кавакаמידза». Однако военный угар кончился. Несколько неудачных спектаклей разорили Каваками, и театр пришлось закрыть. В 1900 году Каваками с женой, актрисой Сада Якко, и небольшой труппой, состоящей из восемнадцати человек, отправились в гастрольное турне по Европе и Америке. Во время этой поездки они имели возможность познакомиться с современным театральным искусством Запада. Однако спектакли труппы Каваками создали там ложное представление о японском театре, так как были поделками в стиле псевдокабуки. Но бывшая гейша Сада Якко, отличавшаяся необыкновенной красотой, произвела впечатление на зарубежную публику и имела успех во всех странах, в том числе и в России.

Вернувшись в Японию, Каваками, используя европейскую исполнительскую технику, поставил несколько адаптации трагедий Шекспира: «Отелло», «Венецианский купец» и «Гамлет». Он ввел в японский театр европейскую систему продажи билетов и значительно сократил продолжительность спектаклей.

После 1903 года Каваками продолжал активную театральную деятельность. Он организовал детский театр, создал школу для подготовки актрис, основал театр «Тэйкокудза» в Осаке. В 1911 году Каваками умер. Не все его начинания были успешны, но его заслуги в создании нового японского театра общепризнанны.

Жанр симпа в том виде, в котором он известен в настоящее время, сложился в результате деятельности группы артистов, отделившихся от Каваками в самом начале его деятельности (1891). Эту группу создали Ии Ёхо (1871–1932) и Мидзуно Коби (1863–1928). В отличие от Судо и Каваками они считали, что центром тяжести деятельности труппы должно быть искусство, а не политика. Созданная ими группа «Сэйбикан» («Общество спасения искусства») занялась постановкой пьес исторического плана, создаваемых профессиональными драматургами, писавшими новые пьесы для кабуки. В той труппе на сцене впервые после трехсотлетнего перерыва появились актрисы.

Однако на первых порах спектакли этого коллектива не имели успеха. Из-за финансовых затруднений положение труппы более десяти лет оставалось неустойчивым. Но это не смущало ее участников. Большое внимание они уделяли профессиональной подготовке молодых актеров, и это сказалось в их дальнейшей работе.

Настоящий успех пришел к труппе «Сэйбикан» в 1904 году, когда к ней присоединились пришедшие из других трупп Китамура Рокуро, Таката Минору и Фудзисава Асадзиро. Коллектив твердо решил придерживаться натуралистического стиля игры, избегать стилизации и преувеличения.

Авторы пьес симпа, как и авторы европейских мелодрам, не раскрывали реальных жизненных конфликтов. Они делали человека игрушкой непостижимых сил, насыщали действие атмосферой тайн и рока, фетишизировали случаи, создавали неправдоподобные сюжеты, показывали исключительные события, поражающие воображение зрителей.

В репертуар труппы включались пьесы, созданные по мотивам печатавшихся в газетах судебной хроники и детективных историй, а также инсценировки популярных сентиментальных романов. При этом отнюдь не строго придерживались оригинала. Иногда в театре появлялось несколько инсценировок

одного и того же романа, причем эти варианты подчас были очень далеки и друг от друга и от первоначального источника. Так выработался характерный для репертуара симпа тип семейных драм из жизни мелкобуржуазных слоев японского общества конца XIX — начала XX века.

До сих пор со сцены симпа не сходят созданные в то время пьесы «Кондзики яся» («Золотой демон»), «Оно га цуми» («Мой грех»), «Хототогису» («Кукушка») и др.

«Кондзики яся» — драматизация популярного романа Одзаки Коё, героем которого является молодой человек Канъити, потерявший родителей в раннем детстве. В школьные и студенческие годы он проявил выдающиеся способности, и ему предсказывали блестящее будущее. Он был обручен с молодой женщиной по имени Мия. Однажды Канъити случайно узнал, что один богатый господин уговорил его невесту провести с ним несколько дней у моря. Канъити поехал за ними вслед и тщетно пытался образумить Мию. Тогда он озлобился и все свои способности обратил на добывание денег. Вскоре Канъити стал широко известен как холодный, расчетливый и безжалостный финансист. Женщины не интересовали его, друзья его покинули, а он все копил деньги. Тем временем друзья стали уговаривать несчастную в замужестве Мию встретиться с ее прежним женихом и заставить его отказаться от пагубного пути. Она согласилась, но поздно. Когда Мия подошла к дому финансиста, то увидела, что дом объят пламенем, в котором, как золотой демон, мечется и смеется потерявший рассудок Канъити.

«Оно га цуми» также инсценировка популярного в то время романа Кикүти Юхо. Мальчик Масахиро отдыхает у моря со своими родителями. Однажды на прогулке они встречают пожилую женщину по имени Осаку. Осаку поражена сходством Масахиро с ее воспитанником Таматаро. Она хочет увидиться с матерью мальчика. При встрече выясняется, что мать Масахиро до замужества родила сына, который был тайно увезен и отдан на воспитание какой-то женщине. Выйдя замуж, она родила второго сына, Масахиро. Оказалось, что Осаку и есть та женщина, которой отдали на воспитание первого ребенка. Значит, Масахиро и Таматаро — братья. Но как сказать им об этом? Однако, прежде чем женщины успевают что-либо предпринять, случается непоправимое. Масахиро во время купания попадает в поток, который уносит его в море. Таматаро пытается его спасти, но оба тонут. Мать в отчаянии еще и оттого, что Таматаро погиб, так и не узнав, кто его мать. Потрясенная до глубины души, она во всем признается своему мужу, стремясь получить прощение.

Одновременно с «Сэйбикан» существовали и другие труппы симпа, но они чаще всего были недолговечны и не могли справиться с постоянными финансовыми затруднениями.

Первое десятилетие XX века было временем расцвета жанра симпа. Этот театр наиболее полно отвечал интересам зрителя того времени. Он затмил кабуки, вытеснил ноо и полновластно господствовал на сценах Японии. Спектакли симпа получили всеобщее признание, отмечались театральными премиями.

Репертуар симпа в это время был довольно обширным. Наряду с семейными мелодрамами шли военные пьесы, посвященные русско-японской войне, переводные пьесы «Отелло», «Венецианский купец» Шекспира, а также пьесы Тикамацу, взятые из репертуара кабуки. Художественные средства, применявшиеся в симпа, также были весьма разнообразны: манерная мелодрама, натурализм, реализм и традиционный язык кабуки.

С началом второго десятилетия XX века положение изменилось. В искусстве симпа начался застой и упадок. Внимание зрителей все больше привлекает появившаяся в это время современная драма европейского типа — сингэки. Начинается преодоление спада и известное оживление в театре кабуки.

После периода упадка, продолжавшегося примерно пятнадцать лет, театр симпа обрел новую жизнь. После землетрясения 1923 года на сцене появилась новая группа талантливых актеров симпа. В их числе были Ханаяги Сётаро, Фудзимуро Хидэо, Кобори Макото и Мидзутани Яэко. Почти все они до сих пор составляют ядро труппы симпа и пользуются неизменным успехом у публики. К 1929 году они образовали профессиональный коллектив, который занял прочное положение в театральном мире Японии.

Успехи трупп симпа во все годы были связаны с появлением хорошего драматурга. И каждый взлет означал сотрудничество с такими крупными писателями, как Идзуми Кёка, Сато Короку и Маяма Сэйка.

Так, в 1931 году труппа показала пьесу Сэто Эйти «Футасудзи мити» («Два пути»). Спектакль шел снова и снова, а число зрителей, желавших его видеть, не убывало. Этот успех во многом определило мастерство исполнителей. Драма не отличалась особыми достоинствами, но была написана для определенных актеров, что способствовало наиболее полному проявлению их талантов.

Пьеса «Футасудзи мити» посвящена судьбе неудачливого дельца Акуцу (его роль исполнял Ии Ёхо). Акуцу обанкротился, предприятие его закрылось, а сам он поселился у гейши Киёдзи (ее роль играл Китамура Рокуро). Преданная любовь Киёдзи поддерживала и утешала его в бедности. Как-то раз навестить Киёдзи пришла ее подруга Осуга (роль ее исполнял Каваи Такэо). Увидев Акуцу за домашней работой, она просила ее помочь Акуцу вернуться в деловой мир, полагая, что он должен тосковать по настоящему делу. Затем в доме Киёдзи появлялась жена Акуцу, Руйко, с адвокатом. Во время банкротства мужа она спасла свои деньги и теперь хотела вернуть все еще любимого Акуцу к прежней жизни. Встрече Руйко с Акуцу и Киёдзи помешала подруга Киёдзи гейша Кэйко (ее роль исполнял Ханаяги Сётаро). Руйко уезжала ни с чем. Но ее разговор с Кэйко слышали и Акуцу и Киёдзи. Акуцу еще раз убеждался в том, что любит только Киёдзи. Киёдзи же становилось ясным, что она стоит на его пути, мешая занять утраченное общественное положение. И она стала настаивать на разлуке. Обиженный, он соглашался ее покинуть. Перед лицом неизбежной и близкой разлуки Акуцу и Киёдзи были полны нежности друг к другу, и печаль их — бесконечна.

В 1938 году во главе с Ханаяги Сётаро образовалась новая труппа симпа, которая стала называться «Синсэй симпа гэкидан» («Новая труппа симпа»). В нее вошли такие крупные актеры, как Оя Итидзиро, Янаги Эйдзиро, Исии Кан и другие. Директором ее стал драматург Кавагути Мацутаро.

Труппа «Синсэй симпа» провозгласила иное, более серьезное отношение к драме. Это привлекло к ней многих выдающихся деятелей театрального и литературного мира. На ее сцене были показаны многие инсценировки популярных в то время романов, а также новые драматические произведения. Однако публика требовала, чтобы в каждую программу в качестве второй пьесы непременно включали сентиментальную драму, повествующую о жизни средних слоев японского общества конца XIX — начала XX века, конфликт которой составляли бы борьба между чувством и долгом.

Запросам публики вполне отвечали пьесы Кавагути Мацутаро. Многие из его драм до сих пор занимают почетное место в репертуаре симпа и пользуются

успехом у зрителей. Наиболее известны из них «Фурю Фукагава ута» («Баллада о Фукагава») и «Мэйдзи итидай онна» («Женщина эпохи Мэйдзи»),

Пьеса «Мэйдзи итидай онна» за тридцать лет выдержала тысячу постановок и: пользуется большим успехом поныне. Сюжет драмы заимствован из материалов судебной хроники за 1897 год, когда слушалось дело гейши, которая, спасая любимого, совершила убийство, сама явилась в полицию, предстала перед судом и была осуждена на пожизненное заключение. В спектакле использованы художественные средства кабуки. В нем участвуют сказители — гидаю, ведущие повествование под аккомпанемент сямисэна; действие подчеркивает и разграничивает стук колотушек — хёсиги. Широко используется также ханамити, часть женских ролей исполняют актрисы, часть актеры оннагата.

Героиней «Мэйдзи итидай онна» является гейша Оумэ. Она любит восходящую звезду театра кабуки актера Савамура Наризэ, который отвечает ей взаимностью. Наризэ не принадлежит к знатному актерскому дому, что так важно в иерархическом мире кабуки, все его театральные успехи завоеваны талантом и трудом. Однако счастье наконец улыбается ему. Благодаря поддержке влиятельного Кикугоро V он может получить желанное актерское имя Сэнноскэ III.

Но присвоение нового актерского имени связано с большими расходами, а Наризэ не богат. Оумэ хочет помочь любимому и предлагает ему свои скромные сбережения, но Наризэ отказывается от этой жертвы.

Время присвоения Наризэ нового актерского имени приближается. Оумэ отправляется в театр «Синтомидза», чтобы посмотреть спектакль с его участием. В антракте она приходит в чайный дом при театре и там неожиданно встречается с заносчивой и кичливой гейшей Хидэкиги. Наризэ был дружен с Хидэкиги, пока не полюбил Оумэ. И теперь уязвленная Хидэкиги стремится отомстить сопернице. В присутствии известных театралов, гейш и актеров она заявляет, что не ждет ничего интересного от предстоящей церемонии присвоения Наризэ нового имени, насмешливо намекая на его связь с Оумэ и на их плачевное финансовое положение. Слова Хидэкиги вызывают смех у присутствующих. Оумэ от стыда готова провалиться сквозь землю.

Хидэкиги с друзьями уходит. Оумэ погружается в горькое раздумье. Чтобы церемония присвоения имени прошла как следует, нужно по крайней мере тысячу иен. А где их взять? К Оумэ приходит Минокиги. Он обещает дать ей необходимые деньги в обмен на ее благодарность. Гуляка Минокиги — выходец из зажиточной самурайской семьи. Но он бросил дом, уехал в Токио и там докатился до того, что кормился, выполняя различную работу для гейш. Он влюбился в Оумэ, хотел жениться на ней, обещая заняться достойным делом. Но Оумэ, преданная Наризэ, ничего не хотела слушать. Поэтому, вручая ей займы тысячу иен, Минокиги требовал, чтобы девушка обещала выйти за него замуж. Оумэ против своей воли давала обещание.

Минокиги уезжает к себе на родину, обманывает брата, продает принадлежавшую их семье землю и получает тысячу иен.

Оумэ встречается с Наризэ и спешит передать ему полученные от Минокиги деньги. Но Наризэ расценивает их как предательство Оумэ, стремящейся расстаться с ним. Охваченный негодованием, Наризэ швыряет ей деньги, проклиная женское вероломство. В это время из соседнего помещения слышатся голоса Минокиги и пытающихся остановить его служанок. Оумэ скрывается в стенном шкафу. Минокиги врывается в гостиную. Он подозревает, что Оумэ, нарушив обещание, продолжает встречаться с Наризэ. Увидев Наризэ одного,

Минокити, удрученный, уходит. Появляется Оумэ. Только сейчас она поняла, что жизнь без Наризэ для нее невысказима. Гейша бросается к любимому и клянется, что не расстанется с ним даже под страхом смерти. Наризэ крепко обнимает ее. А Минокити, вытолканный служанками за дверь, бродит вокруг дома, смотрит на окна второго этажа, и в каждой тени ему чудятся смеющиеся над ним Наризэ и Оумэ.

Минокити потерял работу — услуги человека, внезапно врывающегося в комнаты для гостей, в доме гейш не нужны. Как безумный он преследует Оумэ. Минокити приходит и в дом матери Оумэ, но та уверяет его, что в ближайшие дни не ждет посещения дочери. Минокити не верит ей и скрывается за домом.

Появляется коляска рикши, присланного Наризэ, чтобы встретить Оумэ. Оумэ поспешно садится в нее и отъезжает. Минокити незаметно следует за ней. На заснеженном пустынном берегу реки Минокити догоняет коляску. Поняв, что решительного объяснения не избежать, Оумэ отсылает рикшу.

Минокити требует, чтобы Оумэ вышла за него замуж. Гейша отвергает его просьбу, обещает вернуть деньги и просит забыть ее. Минокити выхватывает из-за пазухи короткий меч и бросается на Оумэ. Во время борьбы Оумэ нечаянно смертельно ранит Минокити.

В распахнутом кимоно, растрепанная, вбегает Оумэ в дом матери и рассказывает ей и брату о том, что произошло. Они потрясены, сочувствуют ей, но раз убийство совершено, преступница должна явиться с повинной и предстать перед судом. Оумэ и не думает избежать наказания, но через несколько дней состоится церемония присвоения Наризэ нового имени. Если бы она могла увидеть его на сцене в тот день, а потом... Брата тронуло ее чувство, и он согласился спрятать ее до торжественного дня.

И вот день торжественной премьеры наступил. За кулисами театра «Синтомидза» шумно и людно, готовится угощение, друзья и поклонники приходят к Наризэ с поздравлениями. Но слух о том, что Оумэ убила Минокити, уже распространился, и потому в комнате чувствуется напряжение.

Наризэ все время чего-то ждет. И предчувствие не обманывает его. Когда на мгновение комната пустеет, крадучись, как тень появляется Оумэ с покрывалом на лице. «Как хорошо, что ты пришла...» — «Поздравляю...». Они обнимаются. Но Наризэ пора на сцену. Еще несколько мгновений он медлит, потом быстро уходит. Из зала доносится буря приветственных аплодисментов. Оумэ прислушивается к ним, спокойно достает клинок и вонзает в свою грудь. Цепляясь за ширмы, она падает. Светлая улыбка скользит по ее лицу. Губы шепчут слова ободрения.

Роль Оумэ превосходно играет актриса Мидзутани Яэко, возглавляющая эту труппу. Это один из лучших созданных ею образов.

Актеры, не вошедшие в труппу «Синсэй симпа», продолжали свою деятельность, считая себя основным направлением этого жанра — «хонрю симпа». В этот коллектив входили Китакура Рокуро, Каваи Такэо, Умэдзима Нобору, Фудзимура Хидэо, Кобори Макото, Ханабуса Таро, позже к ним присоединилась Мидзутани Яэко. С 1942 года эта труппа стала называться «Гэкидан симпа». Такое название она сохранила и до сих пор. Существенной разницы в репертуаре и характере творчества этих двух групп не было. После войны «Синсэй симпа» перестала существовать. Часть ее актеров стала работать в кино. Ханаяги, Оя, Исии и некоторые другие влились в труппу «Гэкидан симпа».

Из послевоенных драматургов, пишущих для театра симпа, наиболее известны Кавагути Мацутаро, за выдающиеся достижения в области драматургии в 1973

году удостоенный звания заслуженного деятеля культуры (бунка корося), Накано Макото, Ходзэ Хидэдзи, Яги Рюитиро, Мураяма Томоёси и другие.

Самым заметным в послевоенном репертуаре симпа явились две пьесы Ходзэ Хидэдзи «Оками» («Хозяйка») и «Коттаи-сан» («Куртизанка»), поставленные в 1952 и 1955 году.

Несчастливым для труппы симпа был 1965 год. В январе умер ее руководитель, великолепный актер оннагата Ханаяги Сётаро. С февраля по август болела и не появлялась на сцене Мидзутани Яэко. Многие театралы и театроведы, считавшие, что популярность симпа держится в основном на этих двух столпах, предсказывали близкий крах жанра. И действительно, отсутствие двух ведущих актеров сразу сказалось и на качестве постановок, и на сборах, хотя, чтобы спасти положение, были приглашены такие известные актрисы театра и кино, как Ямада Исудзу, Мияко Матико и Абэ Ёко.

В этот период одной из ведущих актрис симпа стала молодая исполнительница Мицумото Юкико, начавшая свой путь с телевидения. Большие роли стали поручать Намино Курико и Сэто Ёко. Крупные мужские роли, кроме ветеранов симпа, таких, как Оя Итидзиро и Исии Кан, играли молодые актеры Ясуи Сёдзи, Мори Масаюки, Сугавара Кэндзи и другие. Совместные выступления опытных актеров симпа и молодежи оказались успешными.

Однако труппа все еще не может выйти из кризисного состояния. В 1965–1967 годах коллектив симпа часто объединяется с актерами других жанров и трупп.

Примечательными событиями театрального мира Японии были объединенные спектакли актеров кабуки и симпа (1966), состоявшиеся в феврале и марте в театре «Кабукидза» и в апреле в зале Тоёко хору. Правда, эти спектакли были объединенными лишь формально. Фактически слияния жанров не произошло — актеры кабуки в основном играли пьесы из своего репертуара, а актеры симпа — из репертуара симпа. В той же части представления, где исполнительский состав был смешанным, ансамбля не получилось. В апреле Мидзутани Яэко участвовала в танцевальном спектакле кабуки «Кои-но омони» («Бремя любви») вместе с Сёроку. Однако и это сочетание не оправдало ожиданий любителей театра.

В ноябре 1967 года Оя Итидзиро играл в спектакле современной драмы — сингэки в труппе «Бунгакудза». Он с успехом выступил в пьесе Кубота Мантаро «Отэра гакко» («Школа при храме»). Критика отметила плодотворность его контакта с актерской молодежью сингэки.

Стремясь привлечь зрителей, труппа симпа в 1966 году поставила на сцене несколько полюбившихся зрителям телевизионных спектаклей. Однако критика не одобрила это начинание.

В поисках выхода из кризиса труппа симпа пытается пересмотреть творческие позиции жанра. Остро стоит вопрос о продолжении традиций, сложившихся в нем. Появилась тенденция по-новому ставить старые пьесы, наиболее популярные в репертуаре симпа. Так, в 1966 году были осуществлены новые постановки двух пьес Кавагути Мацутаро: «Симпэн Сумидагава» («Сумидагава в новой редакции») и «Сирасаги» («Белая цапля»). Это была попытка осовременить старые пьесы, сделать их произведениями, отвечающими запросам сегодняшнего дня. Однако заметных успехов на этом поприще добиться пока не удалось.

Большая проблема для симпа — наследование искусства оннагата, которое представлял Ханаяги Сётаро. Интересно, что актриса Ямада Исудзу в пьесе Ходзэ Хидэдзи «Цукуда-но ватаси» («Переправа в Цукуда»), игра которой, казалось бы, должна была диссонировать с канонами игры оннагата, выработанными Ханаяги, доказала полную возможность актрис быть продолжательницами этого искусства.

Успешной стала также постановка пьесы Ходзё Хидэдзи «Мэйдзи-но юки» («Снег Мэйдзи»), показанная публике в ноябре 1966 года на сцене театра «Симбаси эмбудзё». В этом спектакле актеры симпа продемонстрировали исключительный ансамбль и мастерство, каких на сцене симпа давно не бывало. Примечательным оказалось исполнение Мидзутани Яэко главной роли Хигути Нацуко. Спектакль был отмечен на ежегодном фестивале искусств. Исполнительница роли Хигути Кунико, молодая актриса Ханабуса Цуяко, была удостоена поощрительной премии Фестиваля искусств за 1966 год.

В марте 1966 года поставили специальный спектакль, посвященный памяти замечательного артиста Ханаяги. В зрительном зале собралось множество почитателей его таланта. И когда Мори Масаюки, исполнявший главную роль в пьесе Кавагути Мацутаро «Дзёнан ханаби» («Фейерверк страданий из-за женщины»), появился на сцене в гриме, имитирующем грим Ханаяги, он был встречен бурей оваций. Многие зрители плакали.

Но, несмотря на определенные успехи, положение труппы симпа остается нестабильным. Текучесть и перегруппировка коллектива создает дополнительные трудности в развитии жанра. Осенью 1967 года труппу симпа покинули Ханаяги Кисё и Мори Масаюки. Постепенно укрепляются позиции молодежи — успешно выступают актрисы Абэ Ёко, Мицумото Юкико и Хано Курико, из актеров выдвинулся Арита Масааки.

Итак, жанр симпа можно определить как жанр мелодрамы. Симпа пользуется художественными средствами кабуки, а также средствами современной драмы европейского типа. Однако органического слияния этих средств не произошло, они сосуществуют эклектически. Симпа может быть названа промежуточным театральным жанром, находящимся между кабуки и сингэки. Хотя актеры симпа стремились к реалистичности игры, становление их творческого метода происходило под сильным влиянием кабуки, и поэтому их исполнительская манера отличается известной условностью и преувеличенностью.

В одних спектаклях симпа используются позы (миэ) и сценическая речь (сэриффу) более кабукианские, чем в самом кабуки, в других — художественные средства современной драмы европейского типа, совершенно не отличимые от сингэки.

И все же драматургия и исполнительская манера симпа имеют свою специфику. В японском театральном мире существуют специальные термины — «симпатэки» («характерный для симпа») и «симпа хигэки» («трагедия симпа»). Объяснить их не просто — пристальный анализ показывает, что эти качества можно найти и в других жанрах. Те же термины могут быть применены и в сингэки и в кино. Качества эти можно примерно определить как искусство мелодрамы, при котором актеры чуть-чуть переигрывают. Однако определение это далеко не полное. Драматургический материал симпа также специфичен. Это преимущественно сентиментальные бытовые пьесы, отражающие повседневную жизнь мелкобуржуазных слоев японского общества конца XIX — начала XX века.

В театре симпа женские роли исполняют и актрисы и актеры оннагата. Но игра оннагата в симпа несколько иная, чем в кабуки. Она мягче, проще, спокойнее. В моменты наибольшего напряжения действия применяется своеобразная мелодика сценической речи, тоже несколько отличная от мелодики речи кабуки. Как и в кабуки, в симпа применяется система поз — миэ, но они тоже не являются точной копией поз кабуки. Во всех спектаклях применяется помост — ханамити. Но в отличие от кабуки текст пьесы симпа составляет обычный разговорный язык,

и спектакль лишен сплошной музыкальной основы. Традиционное музыкальное сопровождение применяется лишь там, где этого требует содержание пьесы.

Сейчас существует всего одна труппа симпа — «Гэкидан симпа». В 1972 году она понесла ощутимую утрату. Умерли три ведущих актера старшего поколения: Исии Кан, Оя Итидзиро и Ханабуса Таро. Теперь ветеранов в ней представляют Сима Акира, Утида Санъитиро, Ии Томасабура и Фудзимура Хидэо. Из молодых актеров труппы можно назвать Усуи Сети, Сугавара Кэндзи, Кавагути Ватару и Каната Рёноскэ, среди актрис выделяются Абэ Ёко, Мидзутани Рёдзю и Мицумото Ёкико. В 1973 году на смену ушедшему Ханабусе Таро пришел Ханабуса Таро II. Это имя было присвоено молодому оннагата труппы Окубо Акихиса.

Художественный руководитель и ведущая актриса труппы — Мидзутани Яэко. Она родилась в 1905 году, выступать на сцене начала в девятилетнем возрасте, когда впервые появилась в детской роли в спектакле труппы сингэки «Гэйдзюцудза». В двенадцать лет она сыграла Сережу в спектакле «Анна Каренина» по Л. Толстому в театре «Тэйкоку гэкидзё». Пятнадцати лет принимала участие в спектакле «Синья птица» М. Метерлинка и была замечена актером симпа Иноуэ Масао. Ей предложили роль в кино, а затем роли в спектаклях современной драмы. Вскоре Мидзутани Яэко стала ведущей актрисой труппы «Гэйдзюцудза».

Прекрасные внешние данные и выдающееся актерское мастерство обеспечили Мидзутани Яэко прочное положение звезды театрального мира Японии. В начале 20-х годов она стала изредка выступать в спектаклях симпа, затем оставила современную драму и все силы, отдала жанру симпа. Широко известны созданные ею образы Мия в пьесе «Кондзики яся» («Золотой демон»), Оумэ в «Мэйдзи итидай онна» («Женщина эпохи Мэйдзи») и другие.

Заслуги Мидзутани Яэко в развитии жанра симпа и ее большой вклад в национальное театральное искусство были высоко оценены. В 1966 году она была избрана членом Академии искусств, в 1971 году ей было присвоено звание заслуженного деятеля культуры, а в следующем году присуждена премия газеты «Асахи».

Симпа может быть сравнима с мещанской драмой и мелодрамой европейского театра XVIII века, возникшими в результате поисков новой драматической формы, в которой сочеталась бы трагичность сюжета и изображение повседневной жизни третьего сословия. Конкретное описание обстановки, мизансцен, костюма и жеста героев, введенные в пьесу разговорные интонации ломали принципы классицизма и заставляли театры искать новые средства выразительности. Такие же процессы, но на японской почве, происходили в жанре симпа, противопоставившем себя традиционному театру.

Сохранит ли этот жанр свою специфику в дальнейшем, трудно сказать. Неясно, на каком пути найдет он выход из создавшегося сейчас тяжелого положения. Вопрос о будущем этого жанра стоит очень остро. Некоторые театроведы считают, что существование симпа бессмысленно и жанр этот в будущем исчезнет. Тем более что после смерти лучших актеров оннагата, Китамура Рокуро и Ханаяги Сётаро, в симпа не осталось сколько-нибудь выдающихся исполнителей женских ролей. Полагают, что в будущем слово «симпа» сохранится лишь как название единственной в настоящее время труппы этого жанра — «Гэкидан симпа». Насколько справедливы такие прогнозы, неизвестно. Но если говорить об историческом значении симпа, то жанр этот сыграл очень важную роль в развитии японского театра, в истории японской культуры.

Синкокугэки

Еще одной, кроме кабуки и симпа, театральной труппой, дающей представления на больших сценах (так называемые дайгэкидзё энгэки), является труппа синкокугэки (буквально – «новый национальный театр»). Жанровая принадлежность ее неопределенна, хотя она и обладает ярко выраженным индивидуальным творческим лицом. Японские театроведы единодушно причисляют эту труппу к категории тюкан энгэки – промежуточных театральных жанров, находящихся между традиционными национальными жанрами и современной европейской драмой сингэки.

Когда труппа синкокугэки ставит исторические пьесы, стиль постановки и исполнения напоминает новые спектакли кабуки – синкабуки. Если же ставит современные пьесы, спектакль и манера игры напоминают бытовую драму симпа. Специфику репертуара труппы составляют так называемые кэнгэки – пьесы, центральное место в которых занимают сцены сражения на мечах. В этом жанре у синкокугэки нет соперников. Именно в таких пьесах ярче всего проявляется творческое лицо коллектива.

Жанр кэнгэки получил широкое распространение в послевоенной кинематографии. В нем выдержаны многочисленные самурайские фильмы, так называемые тямбара эйга, своеобразные японские вестерны.

Труппа синкокугэки сформирована в 1917 году талантливым актером, энергичным театральным деятелем Савада Сёдзиро (1892–1929). Ее первые шаги не были особенно успешны, и только невероятное упорство и целеустремленность ее организатора и руководителя помогли коллективу уцелеть и укрепиться.

Савада Сёдзиро родился в Токио. Особыми успехами в школе не отличался. Единственным достижением школьных лет, придавшим ему уверенность в собственных силах, была победа на конкурсе детского рисунка. На выставку ученических работ Сёдзиро дал рисунок, на котором изобразил лягушку, прыгнувшую на ветку ивы. Рисунок был представлен императорскому двору и удостоился всяческих похвал. В дальнейшем он стал и до сих пор остается эмблемой труппы синкокугэки.

Савада Сёдзиро сначала не помышлял об артистической карьере. Он поступил в Университет Васэда на отделение английской литературы и там познакомился с выдающимся театральным деятелем Цубоути Сёё, оказавшим на него огромное влияние. Цубоути собрал группу студентов, из которых подготовил актеров нового театра. Савада стал одним из двадцати членов этой группы. Однажды на студенческом празднике он увидел постановку, которая произвела на него большое впечатление. Это было представление, где показывали интересное сражение на мечах, имевшее, однако, весьма далекое отношение к сюжету пьесы.

Еще будучи студентом, Савада не раз принимал участие в спектаклях первых японских трупп сингэки «Бунгэй кёкай», «Гэйдзюцудза» и других. В 1913 году он выступил в спектакле труппы «Гэйдзюцудза» вместе с известной драматической актрисой Мацуи Сумако в пьесе Оскара Уайльда «Саломея» в роли Иоанна и имел шумный успех. Спектакль привлек внимание критиков, появилось много рецензий, и имя Савада стало известным.

Следующей постановкой этой труппы, в которой Савада должен был снова выступать партнером Мацуи Сумако, должно было быть «Воскресение» по роману Л. Толстого. Уже шли репетиции, но из-за разногласий, возникших в связи

с трактовкой образа Катюши Масловой, Савада покинул труппу. С ним вместе из коллектива ушел поддерживавший его известный драматург Акита Удзяку.

Два года Савада выступал в спектаклях различных трупп. В 1916 году он снова вернулся в «Гэйдзюцудза». В течение года он сыграл Никиту во «Власти тьмы» Л. Толстого, Каренина в спектакле «Анна Каренина» по Л. Толстому (Анну играла Мацуи Сумако, Сережу – Мидзутани Яэко) и Гаева в «Вишневом саде» А. Чехова.

Но споры и разногласия с Мацуи Сумако продолжались, и Савада на этот раз окончательно покинул труппу «Гэйдзюцудза».

Он чувствовал, что его не удовлетворяет психологически напряженная, но мало динамичная, лишенная яркой зрелищности европейская драма. Савада решил организовать собственную труппу. Его поддержало одиннадцать энтузиастов, и в 1917 году новая труппа была создана. Сначала ее хотели назвать «Коку гэкидзэ» («Национальный театр»), но Савада считал, что оно неточно, так как имеет в виду включение спектаклей классического национального театра, а задача его труппы – создание нового национального театра. Новая труппа была названа «Синкокугэки» («Новый национальный театр»). Из одиннадцати её пионеров двое продолжают выступать на сцене синкокугэки до сих пор. Это Номура Сэйитиро и Хисамацу Киёко.

Для первого представления, состоявшегося в апреле 1917 года в театре «Синтомидза», было выбрано четыре оригинальных японских пьесы. Однако, несмотря на энтузиазм участников, представление успеха не имело. Савада не был смущен провалом. Он продолжал настойчиво искать пути создания нового театра, отвечающего запросам широкой публики. Он не гнался за коммерческим успехом, считая, что нужно двигаться вперед вместе со зрителем. Отсюда родился его девиз – «на полшага вперед» («хампо дзэнсин сюги»), и никаких скачков.

За первым провалом труппы последовал второй в Киото. И лишь в Осака коллектив Савада наконец получил признание публики. Чутко улавливая настроение зрителя, Савада решил оживить свои спектакли, включив в них сцены схваток и сражений на мечах, какие он видел когда-то в юности. Для этого ему понадобились пьесы, где герой, искусно владеющий мечом, сталкивался с трудностями, которые мог преодолеть лишь в сражениях, с помощью своей необычайной доблести. Писать такие пьесы, называемые кэнгэки, для труппы синкокугэки стал Юкимото Рифу. И дорога к сердцу широкого зрителя была найдена. Спектакли имели успех. Положение труппы укрепились.

Но кроме кэнгэки в программу представления обычно включали и более серьезные японские и иностранные пьесы. Так, в одну из программ была включена инсценировка «Преступления и наказания» по роману Ф. Достоевского. Роль Раскольникова исполнял Савада Сёдзиро.

Одной из самых удачных была программа, включавшая пьесы «Эйдзигороси» («Детоубийство») Ямато Юдзо, «Окудзэ-но кёдзин» («Безумная на крыше») Кикиути Кан и «Цукигата Хампэита» Юкимото Рифу, а также программа, включавшая драматизацию нашумевшего романа Накадзато Кайдзан «Дайбосацу тогэ» («Горный перевал Дайбосацу»).

Успех этих программ был так велик, что Савада смог заключить годовой контракт с компанией Сётику, и весь 1922 год труппа выступала на большой сцене в Токио в театре «Мэйдзидза», делая полные сборы. Новые популярные представления синкокугэки, рассчитанные на массового зрителя, завоевали любовь публики и в столице.

Успешные выступления труппы в Токио были нарушены землетрясением 1923 года. Нормальная жизнь столицы была прервана, большинство театров

разрушено. Савада был одним из первых театральных деятелей, оправившихся от потрясения.

Труппа синкокугэки продолжала активную деятельность, и ее позиции в театральном мире все больше укреплялись. Значительным достижением был ее спектакль «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, осуществленный в 1926 году. Сюжет пьесы был перенесен на японскую почву. В японском издании она называлась «Сирано Бэндзиро», в заглавной роли выступал Савада. Спектакль имел огромный успех.

В 1928 году на сцене «Тэйкоку гэкидзё» в Токио труппа синкокугэки показала новую пьесу Хасэгавы Син «Куцукакэ Токидзиро». С этой постановки началось плодотворное сотрудничество драматурга Хасэгава Син с коллективом синкокугэки, в репертуаре которого появился новый тип пьес, героем которых является бродячий авантюрист, задира и искатель приключений. Этот образ, созданный Савада Сёдзиро, был необыкновенно привлекателен и надолго остался на сцене, кочуя из пьесы в пьесу.

Год спустя труппа синкокугэки понесла большую утрату: в расцвете сил, тридцати семи лет, умер ее организатор и вдохновитель Савада Сёдзиро. Его популярность была так велика, что на похороны пришло более ста тысяч человек.

Лишившись руководителя и лучшего актера, коллектив пережил трудные дни. Положение усугублялось общей экономической депрессией, царившей в стране в то время. И многие предсказывали скорый развал труппы.

Но на смену Савада Сёдзиро пришли Тацуми Рютаро, — по мнению критиков, живая копия Савада, — и Симада Сёго, ищущий собственный путь в искусстве. Эти два талантливых, разных по характеру актера стали столпами синкокугэки. Их быстро признала публика, и оба до сих пор остаются ведущими актерами труппы.

Последующие пятнадцать лет не были особенно плодотворными для работников театра. В 1931 году начались военные действия в Маньчжурии, потом в Китае. Япония втягивалась во вторую мировую войну. Многих молодых актеров мобилизовали в армию, и далеко не все они вернулись. Деятельность зрелищных предприятий строго контролировалась властями. На сцену допускали лишь откровенно пропагандистские милитаристские поделки, лишённые всяких художественных достоинств. Труппа синкокугэки не избежала общего течения. Наряду со старыми спектаклями в ее репертуаре появились новые военные пьесы — «Санто суйхэй-но никки» («Дневник матроса третьего класса»), «Муги то хайтай» («Хлеб и солдаты») и др.

Сразу после окончания войны труппа синкокугэки, верная заветам Савада, оживила свою деятельность. Воздушные бомбардировки сильно разрушили Токио, почти все театры сгорели. Труппа начала выступать в уцелевших школьных залах. В декабре 1945 года удалось организовать первое большое представление. Постепенно в коллектив возвращались актеры, мобилизованные в армию, и скоро он снова насчитывал около шестидесяти человек. Руководителями труппы стали Симада Сёго и Тацуми Рютаро.

Своими послевоенными успехами труппа в значительной мере обязана сотрудничеству с талантливым драматургом Ходзё Хидэдзи. Одной из самых удачных его пьес была «Осё» («Монарх»), поставленная в 1947 году. Это правдивая история очень бедного человека, великолепно игравшего в сёги (японские шахматы). Привлекала внимание и другая пьеса Ходзё Хидэдзи, «Мацукава дзикэн» («Дело Мацукава»), поставленная труппой синкокугэки в 1959 году. Она посвящена нашумевшему провокационному процессу, направленному против

японских коммунистов. Пьесу включили в представление памяти Савада Сёдзи, подготовленное в связи с тридцатой годовщиной со дня его смерти. Спектакль вызвал широкий отклик японской общественности.

Пьеса Ходзэ Хидэдзи, «Кири-но ото» («Звук тумана»), поставленная труппой синкокугэки, была удостоена премии Фестиваля искусств и премии газеты «Майнити» за 1951 год.

В 1956 году сама труппа синкокугэки получила поощрительную премию Фестиваля искусств, а год спустя – театральную премию Ассоциации журналистов – «Тэаторон». Тогда же актерской премии газеты «Майнити» был удостоен ведущий актер труппы Симада Сёго. В 1958 году поощрительную премию Фестиваля искусств получил актер труппы Гудзи Макото. Эту же премию в 1960 году вручили другому актеру коллектива – Огата Катаси. Он же получил премию Ассоциации корреспондентов телевидения за 1965 год.

Обычно представление синкокугэки состоит из двух пьес. Сюжетная линия драмы может быть сколь угодно сложной. Важно, чтобы она перемежалась сражениями и драками. Это – главные сцены в спектакле синкокугэки. Характерным для синкокугэки является спектакль «Ансацу» («Убийство»), поставленный по роману Симэ Тотаро «Бакумацу» («Последние годы сёгуна»). Сюжетную основу его составляет борьба между сторонниками императора и приверженцами сёгуна. Но подается все это в серии примерно таких сцен.

Осень 1860 года. Улица перед маленькой гостиницей и публичным домом Фудзикава. Поздний вечер. Раздается выстрел. Мужчина стреляет из пистолета в хатамото (вассал сёгуна), обидевшего уличного гадалщика, и убегает. Это приверженец императора, Киёкава Хатири. За ним гонятся сбежавшие хатамото и их приспешники. Снова появляется Киёкава, он бросает пистолет в кадку с водой и скрывается. Из публичного дома выходит девушка Орэн, достает из кадки пистолет и уносит его в дом.

Киёкава, возвращается снова, его окружают полицейские и хатамото. Киёкава просит отвести его в ближайший полицейский участок, чтобы он мог там сделать харакири. Он разыгрывает преследователей, чтобы усыпить их бдительность. Выбрав момент, Киёкава выхватывает меч и отрубает руку стоящему рядом хатамото. Выбравшая из дома Орэн передает ему пистолет. Теперь Киёкава вполне готов к бою. При первом же его движении хатамото в страхе разбегаются. Киёкава скрывается в доме Фудзикава. Хатамото возмущены. Среди них оказался брат пострадавшего, преподаватель военной школы Сасаки Тадасабуру. Он считает, что задета честь школы, и потому вместе с главным специалистом по фехтованию – иэмото Такахаси Ёсидзаэмоном решает разделаться с Киёкава.

Сасаки и Киёкава с палками для фехтования в руках готовятся к поединку. За их действиями напряженно следят Такахаси, хатамото и Орэн. Сасаки бросается на противника. Киёкава спокойно и уверенно отражает удары. Победить его в открытом бою не удастся. «Поединок окончен», – возглашает Такахаси, и Сасаки, затаив злобу, удаляется.

Проходит несколько лет. Киёкава, ведущий активную деятельность как сторонник императора, вызывает ненависть теряющих власть хатамото, и они решают тайно убить его.

Наемные убийцы во главе с Сасаки поджидают Киёкава у одного из мостов в Киото. Появляется Киёкава, напевающий веселую песенку. Его окружают шестеро убийц. Начинается сражение на мечах. Киёкава превосходно держится, но силы не равны, он падает, сраженный мечом Сасаки. Убийцы разбегаются.

Другой пьесой этой программы была «Сэкибэцу-но фу» («Печаль разлуки») Симокава Тоси. Ставил ее известный прогрессивный драматург и режиссер Мураяма Томоёси. Действие ее происходит в период русско-японской войны. Показана жизнь студентов и преподавателей медицинского института на севере Японии. Основу конфликта составляет столкновение между студентами, поддавшимися шовинистическому угару официальной пропаганды, и прогрессивно настроенными интеллигентами-интернационалистами. Время действия и сюжет пьесы несколько необычны для синкокугэки, но в ней умело применены характерные для этого театра художественные приемы (сцена драки студентов поставлена в традициях кэнгэки). Это свидетельствует о том, что возможности жанра еще не исчерпаны и тематические рамки репертуара синкокугэки могут быть значительно расширены.

Сцены сражений, составляющие существенный элемент спектаклей синкокугэки, называются в этой труппе, как и в театре кабуки, татимавари, хотя несколько отличаются по своему характеру. В синкокугэки татимавари более динамичны. Это театрализованные сражения, и они требуют от исполнителя большого не только технического, но и актерского мастерства. Многие актеры синкокугэки с детства размахивают игрушечными саблями и уже в юности получают специальную подготовку по фехтованию. Но для театра этого мало. «Татимавари в театре — это часть драмы, подчиненная общей идее пьесы и потому наполненная содержанием. Как бы энергично ни размахивал актер на сцене мечом или палкой, без постижения образа, без динамики сюжета татимавари не получится. Однако и одного актерского мастерства для синкокугэки недостаточно. Если актер в совершенстве не владеет фехтованием, движения его будут скованны и он не сможет сыграть сцену татимавари с нужной выразительностью»¹. Без татимавари спектакль в синкокугэки немислим. Поэтому во многих спектаклях этого театра показываются события смутного времени конца сёгуната, а упорная тренировка в татимавари входит в обязательный курс подготовки актеров синкокугэки.

Сейчас труппа синкокугэки насчитывает около восьмидесяти человек. Она регулярно дает представления в больших театральных помещениях. В 1964 году коллектив претерпел реорганизацию. Ведущими актерами стали молодые актеры Ояма Кокки, Огата Катаси и Такакура Норико. А ведущие до реорганизации актеры Тацуми Рютаро и Симада Сёго исполняют теперь роли, соответствующие их возрасту. С февраля 1965 года начались выступления реорганизованной труппы — «Синкокугэки синтайсэй».

Правда, качественного перелома в искусстве коллектива пока не заметно. Перед труппой стоит проблема создания нового репертуара, рассчитанного на новых исполнителей. Усилилась тенденция к кооперированию с актерами других жанров. Актеры синкокугэки, как никогда прежде, стали часто выступать по телевидению, сниматься в кино, участвовать в спектаклях других трупп. В свою очередь актеров других театров постоянно приглашают участвовать в спектаклях синкокугэки.

Так, в марте 1965 года для спектакля, который шел на сцене театра «Мэйдзидза», пригласили со стороны двух актеров — Юри Тэцу и Саяма Сюдзи. В апреле того же года к участию в спектакле труппы синкокугэки привлекли двух актрис из театра «Синдзюку кома гэкидзё» — Мияги Марико и Сага Митико. Однако критика отмечала, что эти меры успеха труппе не принесли. От

¹ «Синкокугэки». Театральная программа. 1965, ноябрь, с. 24.

включения в спектакль исполнителей искусства другого плана постановки только проиграли.

Следующей аналогичной попыткой было приглашение двух актеров из труппы симпа – Итикава Мидориоги и Абэ Ёко для спектакля «Цутэнкаку» («Небесный дворец») Ходзэ Хидэдзи, демонстрировавшегося на сцене «Симбаси эмбудзэ» в феврале 1966 года. Однако и эта попытка окончилась неудачей.

Еще одним необычным в этом плане был спектакль «Сюра» («Поле боя») Ходзэ Хидэдзи, показанный в июне 1966 года в театре «Мэйдзидза». В нем принимала участие знаменитая актриса театра и кино Ямада Исудзу. Исполнительница играла великолепно, но вся программа была несколько странной. Она состояла исключительно из пьес Ходзэ Хидэдзи, поставленных самим автором. Это был смелый, но, по мнению критики, вряд ли оправданный эксперимент.

Широкое распространение в последние годы получили спектакли, в которых принимают участие актеры театра разных жанров. Примером может служить спектакль, поставленный в январе 1966 года в зале Тоёко хору актерами синкокугэки и кабуки. В нем были заняты основные актеры труппы синкокугэки – Ояма, Огата и Такакура – и Итимура Такэноскэ из кабуки. Представление состояло из трех частей, объединенных общим названием «Мэйдзи исин» («Революция Мэйдзи»). Первую часть, «Соно дзэнья» («Накануне»), написал Ногути Тацудзи, вторую – «Акиёси кудзурэ» («Падение Акиёси») – Кобата Киндзи, третью – «Гётэн-но хоси» («Утренняя звезда») – Эномото Сигэтами. Все они – драматурги, которых объединяет своеобразное отношение к истории. Они стремятся изображать факты «не такими, какими они были, а такими, какими они могли бы быть»¹

Из трех названных частей внимания заслуживает лишь «Гётэн-но хоси», написанная несомненно талантливым Эномото Сигэтами. Она весьма значительна и может быть поставлена как самостоятельная пьеса. В ней создан интересный образ главного героя, искренне преданного делу революции.

Еще одним объединенным представлением был спектакль, состоявшийся в театре «Кабукидза» в октябре 1966 года. На этот раз были использованы силы трех жанров: кабуки, симпа и синкокугэки. Основными исполнителями являлись актеры синкокугэки Симада Сёго и Тацуми Рютаро. Из актеров кабуки в спектакле участвовали Морита Канъя и Итимура Такэноскэ, из симпа – актрисы Абэ Ёко и Мидзутани Рёдзю. Спектакль «Гэнроку тюсингура» («Тюсингура годов Гэнроку») Маяма Сэйка с Морита Канъя в роли Оиси Кураноскэ и Симада Сёго в роли Исэки Токубэ получился интересным. В пьесе Эномото Сигэтами «Хана-но Ёсивара хякунин кири» («Убийство ста человек в цветущем квартале Ёсивара») очень хорошо играла Мидзутани Рёдзю, а Симада Сёго в роли Сано Дзиродзаэмона уступал прежнему исполнителю Ханаяги Сётаро. Спектакль в целом был неровным, хотя в нем и были удачные моменты.

Если говорить о репертуаре последних лет, то не все пьесы по характеру своему соответствуют труппе синкокугэки. Так, например, пьеса Кавагути Мацутаро «Ноби-но вакатака» («Молодой сокол в поле»), которая шла на сцене «Мэйдзидза» в июне 1965 года, как считают, не годилась для синкокугэки и гораздо больше подошла бы труппе «Тоэй кабуки».

Особое внимание обращают на себя пьесы молодых авторов Эномото Сигэтами «Эдо мусюку» («Бездомные в Эдо») и «Ясу юкёдэн» («История искателя развлечений»).

¹ «Энгэки нэнкан-67», с. 17.

Из удачных спектаклей 1965 года критика отмечает постановку, очень характерную для синкокугэки. Это «Нумадзу хэйгакко» («Военная школа в Нумадзу») Яги Рюитиро. В спектакле был занят исключительно мужской состав труппы. Зрелище получилось живым и динамичным, выдержанным в лучших традициях синкокугэки.

В 1967 году коллектив синкокугэки отметил свое пятидесятилетие. Тогда же появились два действительно выдающихся спектакля, подтвердивших жизнеспособность и перспективность жанра. В феврале на сцене «Симбаси эмбудзё» была поставлена пьеса Эномото Сигэтами «Аа, доки-но сакура» («Да, сакура в то время»). Это произведение словно специально создано для синкокугэки, где так много молодых актеров.

Второй удачей 1967 года стал спектакль по пьесе «Дзёи ути» («Восставший») того же автора, созданной по сценарию одноименного фильма Такигути Ясухико и Хасимото Синобу. Здесь есть яркий образ воина эпохи Токугава, смело восставшего и мужественно боровшегося против деспотических порядков феодализма.

Юбилейный спектакль «Дзёи ути» прошел с большим успехом и явился крупной творческой удачей труппы синкокугэки. Ее можно рассматривать как залог грядущих достижений этого жанра.

Сингэки

Сингэки (буквально — «новая драма») — современная драма европейского типа — появилась в Японии в начале XX века благодаря усилиям крупных прогрессивных театральных деятелей Цубоути Сёё и Осанаи Каору (1881 — 1929).

В 1906 году профессор Университета Васэда Цубоути Сёё создал общество «Бунгэй кёкай» («Литературно-художественное общество»). Первоначально это общество стремилось поддерживать искусство вообще. Однако постепенно круг его интересов сконцентрировался только на театре. С начала 1909 года «Бунгэй кёкай» фактически превратилось в театральное общество.

Цубоути, унаследовавший от родителей значительное состояние, отдал часть своей усадьбы под театральную студию, где намеревался готовить актеров для нового театра, искусство которых не было бы связано с манерой кабуки. Цубоути начал заниматься с небольшой группой молодежи — семнадцатью юношами и четырьмя девушками. Многие из них стали в дальнейшем крупными деятелями нового японского театра. Като Сэйити и Каватакэ Сигэтоси сделали видными театроведами, работавшими до последнего времени в Университете Васэда, а Савада Сёдзиро стал основателем синкокугэки. Хаяси Титосэ, Мацуи Сумако и Ямакава Урадзи много лет были популярнейшими исполнителями зарубежных пьес, шедших на сцене театров сингэки.

Усиленные занятия в студии продолжались два года. Большую поддержку Цубоути оказывал философ, будущий театральный деятель Симамура Хогэцу (1871 — 1918). Симамура окончил Университет Васэда, учился в Оксфордском и в Берлинском университетах, где изучал психологию и эстетику. Одновременно он серьезно знакомился с европейским театром.

Первым спектаклем группы «Бунгэй кёкай» был «Гамлет» Шекспира в переводе Цубоути, поставленный (1911) на сцене только что отстроенного «Тэйкоку гэкидзё». Цубоути, первый переводчик Полного собрания сочинений Шекспира на японский язык, был ревностным пропагандистом его драматургии. Симамура же считал, что новый театр должен начинать свою деятельность

постановками пьес Ибсена, Зудермана, Чехова и Горького, близких и понятных интеллигенции, составлявшей основную массу зрителей на представлениях сингэки. И в то время как Цубоути готовил к постановке «Венецианского купца» Шекспира, Симамура перевел и предложил поставить «Кукольный дом» Ибсена.

Оба спектакля были показаны осенью 1911 года. Шекспировский спектакль прошел почти незамеченным, а «Кукольный дом» привлек внимание и своей драматургией и исполнением роли Норы молодой актрисой Мацуи Сумако (1896 – 1919), первой крупной актрисой сингэки.

Появление пьес Ибсена, Зудермана, Чехова и Горького на сцене первых театров сингэки отнюдь не случайно и не может быть объяснено только вкусом руководителей коллективов. В этом сказалась сознательная и исторически оправданная ориентация передовой театральной мысли Японии.

Творчество Ибсена, являвшееся огромным достижением западноевропейской драматургии XIX века, способствовало формированию идейно-эстетических принципов деятелей нового театра. Тема освобождения личности, содержащаяся в произведениях Ибсена, обличение фальши буржуазных семейных отношений, перерастающее в обвинение в бесчеловечности всей существующей социальной системы, бунт против законов буржуазной среды, связанный с активным утверждением прав свободной и цельной личности, были близки и понятны новому японскому зрителю.

Критика социального неравенства, ханжеской буржуазной морали, звучавшая в пьесах Зудермана, привлекали театральную общественность Японии тех лет. Чехов же, воплотивший в своих драмах идеи свободы личности, раскрепощенности мысли и чувства, широкого и гармонического развития человека, был и поныне остается кумиром театральных деятелей и зрителей Японии.

Постановкой драмы Ибсена «Йун Габриель Боркман» (1909) начала свою деятельность другая труппа сингэки, «Дзию гэкидзё» («Свободный театр»), руководимая известным театральным деятелем Осанаи Каору и не менее известным актером кабуки Итикава Садандзи II. Целью их была пропаганда современной европейской драмы в Японии и переучивание актеров по совершенно новой системе, не имеющей ничего общего с кабуки и симпа. Спектакль имел огромный успех. Он открыл японской публике новое представление о театре.

Общество «Бунгэй кёкай» и труппа «Дзию гэкидзё» по-разному подходили к одной и той же проблеме – подготовке кадров для нового театра. «Бунгэй кёкай» предпочитало воспитание актеров из любителей. Группа «Дзию гэкидзё» начала свою работу с актерами-профессионалами. Но, поскольку они были актерами кабуки, в спектакли вносился инородный элемент, несовместимый с характером пьес, которые ставились на сцене этого театра. И хотя профессиональные актеры довольно быстро подготовили спектакль «Йун Габриель Боркман», он выглядел довольно странно хотя бы уже потому, что женские роли, как в кабуки, там исполняли актеры оннагата.

Большим достижением труппы «Бунгэй кёкай» была постановка пьесы Г. Зудермана «Родина» (1912). Исполнение Мацуи Сумако роли Магды стало крупным событием в театральной жизни Японии. Однако вскоре спектакль был запрещен властями, так как изображение на сцене свободной женщины, не повинующейся своему консервативному отцу, казалось слишком вольным в Японии, еще не освободившейся от пут феодализма.

В следующем году было осуществлено несколько менее удачных постановок, а в 1914 году из-за внутренних трудностей и разногласий труппа распалась. Вместо нее образовалось три театральных коллектива: «Гэйдзюцудза» («Художественный театр»), «Бутай кёкай» («Сценическое общество») и «Мумэйкай» («Общество без названия»). В последующие несколько лет возникло много других аналогичных трупп, любительских и профессиональных, но существование большинства из них было кратковременным. Заметный след в истории сингэки оставила труппа «Гэйдзюцудза».

В нее вошли Симамура Хогэцу, Мацуи Сумако, Акита Удзюку, Савада Сёдзиро и другие. Актеры «Гэйдзюцудза» показали на сцене «Тэйкоку гэкидзё» «Власть тьмы» Л. Толстого и инсценировки его романов «Воскресение» и «Анна Каренина», «Медведь» А. Чехова, «Кукольный дом» Г. Ибсена, «Саломея» О. Уайльда, «Кармен» по новелле П. Мериме и другие произведения.

Огромной популярностью пользовалась песенка Катюши Масловой в исполнении Мацуи Сумако. Эта песня, написанная композитором Накаяма Симпэем специально для спектакля, живет до сих пор.

Успешная деятельность труппы продолжалась пять лет. В 1918 году умер Симамура Хогэцу, годом позже покончила жизнь самоубийством Мацуи Сумако. Лишенная ядра, труппа распалась.

До 1919 года продержалась и труппа «Дзию гэкидзё». Руководитель ее, Осанаи Каору, в 1912 году отправился в Европу, чтобы познакомиться с театром. Через год он вернулся, обогащенный знакомством с постановками К. С. Станиславского и М. Рейнгардта. Особенно большое впечатление произвел на него Московский Художественный театр. Осанаи поставил «На дне» М. Горького и еще несколько пьес европейских авторов, но вскоре в связи с началом первой мировой войны и обострением разногласий внутри труппы ее работа практически прекратилась. Деятельность «Дзию гэкидзё» внесла значительный вклад в развитие сингэки, а спектакли этого театра оказали большое влияние на интеллигенцию того времени.

Но все эти многочисленные труппы лишь подготовили почву для нового театра. Подлинным рождением сингэки было создание театра «Цукидзи сёгэкидзё» («Малый театр Цукидзи»). Этот коллектив был создан выдающимся прогрессивным театральным деятелем Японии Хидзиката Ёси (1898-1959).

Хидзиката Ёси родился в аристократической семье. По окончании начальной школы он поступил в привилегированный колледж. В годы учебы Хидзиката часто посещал спектакли новых трупп, читал произведения выдающихся западных драматургов. Все это способствовало зарождению его любви к театру.

С 1918 года начинается непосредственное сближение Хидзиката с театральным миром. Он познакомился со многими сценическими деятелями того времени. Особенно тесная дружба связала его с Осанаи Каору, которого он считал своим учителем.

В 1922 году Хидзиката уехал в Германию для изучения театрального искусства. Он занимался у Карла Грейна, познакомился с Артуром Райхом. Хидзиката посчастливилось побывать на спектаклях труппы М. Н. Германовой, представительницы Московского Художественного театра, гастролировавшей в то время в Германии. Проезжая через Москву, Хидзиката видел спектакли Мейерхольда, которые произвели на него неизгладимое впечатление.

Когда же в сентябре 1923 года Хидзиката узнал о разрушительном землетрясении в Токио, он решил вернуться на родину и построить небольшой театр, оборудованный по последнему слову европейской театральной техники.

Так появился театр «Цукидзи сэгэкидзэ», рассчитанный на 497 мест. Это был первый в Японии театр с по-европейски оборудованной сценой, оснащенной современным осветительным оборудованием, имеющий собственную труппу. В состав коллектива «Цукидзи сэгэкидзэ» входили актеры Сиоми Ё, Аояма Сугисаку, Сэнда Корэя, Такэути Рёити, Маруяма Садао, Оно Миякити, актрисы Ямамото Усуо и Тамура Акико, директора Осанаи, Хидзиката и Китамура Кихати. Многие из них в дальнейшем стали выдающимися деятелями театра и кино. Через год после открытия театра к ним присоединились такие замечательные исполнители, как актер Такидзава Осаму и актрисы Хигасияма Тиэко, Киси Тэруко и Мурасэ Юкико, а еще через год в театр пришла актриса Сугимура Харуко.

Деятельность труппы «Цукидзи сэгэкидзэ» началась со спектакля «Морской бой» Р. Геринга, поставленного в манере Мейерхольда. Осанаи показал постановки «Лебединую песню» по А. Чехову, «Каникулы» Э. Мазо, сделанные им в реалистической манере. Затем Хидзиката поставил драму «Волки» Романа Роллана, «На дне» М. Горького, «Вишневый сад», «Три сестры» и «Дядя Ваня» А. Чехова, «Ревизор» Н. Гоголя и многие другие.

Первые два года в театре шли только переводные пьесы. В 1926 году после сорока четырех зарубежных драм была поставлена первая японская пьеса Цубоути Сёё «Энно гёдзя» («Пилигрим»). В дальнейшем шли «Аиёку» («Страсть») Мусьякодзи Санэацу, «Осио Хэйхатино» Накамура Китидзо, «Таному» («Просьба») Сатоми Тон, «Отэра гакко» («Школа при храме») Кубота Мантаро, «Сару кара моратта каки-но танэ» («Зернышко хурмы, полученное от обезьяны») Китамура Комацу и другие пьесы японских драматургов.

Годы деятельности театра «Цукидзи сэгэкидзэ» совпали с широким распространением в Японии революционных социалистических идей. Поэтому в его репертуаре стали появляться пьесы революционного характера. А поскольку мировоззрение работников театра не было единым, начались разногласия.

В 1927 году Осанаи Каору и Акита Удзяку были приглашены в Советский Союз на празднование десятой годовщины Великой Октябрьской революции. В СССР Осанаи провел около десяти месяцев, видел многие спектакли московских театров и вернулся, полный энтузиазма и планов перестройки работы своего театра. Однако он вскоре скоростигжно скончался. После его смерти особенно обострились противоречия в труппе, и в 1929 году произошел раскол. Театр «Цукидзи сэгэкидзэ» перестал существовать.

Несмотря на кратковременность, деятельность театра «Цукидзи сэгэкидзэ» имела огромное значение. Само появление театра означало консолидацию сил выступающих за новую драму. Очень важным в работе театра была планомерная подготовка новых актеров из числа любителей. Заслугой театра было также то, что он познакомил японскую публику со многими выдающимися произведениями западной драматургии и с такой революционной пьесой, как «Рычи, Китай!» С. Третьякова.

Вскоре после распада труппы «Цукидзи сэгэкидзэ» Хидзиката Ёси, придерживавшийся социалистических идей, вместе со своими единомышленниками организовал труппу «Синцукидзи гэкидан» («Новый театр Цукидзи»). В ее создании приняли участие Маруяма Садао, Ито Коити, Сусукида Кэндзи, Ямамото Ясуэ, Хосокава Тикако, Симада Кэйити и Такахаси Тоёко. Труппа Хидзиката примкнула к распространившемуся в это время в Японии движению за пролетарский театр, вступив в Японский союз пролетарских театров («Нихон пурорэтэрия гэкидзэ домэй»). Другая значительная группа актеров

«Цукидзи сэгэкидзё» образовала труппу «Гэкидан цукидзи сэгэкидзё». Остальные члены распавшегося коллектива присоединились к различным группам сингэки.

В 20-е годы в связи с общим ростом демократического движения в Японии широкое распространение получило движение за пролетарский театр. Одним из первых коллективов пролетарского театра была труппа «Нихон родо гэкидан» («Японский рабочий театр»), созданная в 1919 году во время забастовки на верфях Кавасаки в Кобэ. Это была любительская труппа, состоявшая примерно из тридцати рабочих, мужчин и женщин, ставившая спектакли для трудящихся.

Художественный уровень этих спектаклей был невысок, и держалась труппа в основном благодаря энтузиазму зрителей.

Вслед за этим коллективом возникло еще несколько любительских и полупрофессиональных трупп, связанных с движением за пролетарский театр, но все они существовали недолго. Первым профессиональным коллективом этого направления был театр «Торанку гэкидзё» («Передвижной театр»), организованный в начале 1926 года. Сначала эта труппа считалась театральной секцией Японской лиги пролетарской литературы (Нихон пурорэтэриа бунгэй рэммэй), а затем оформилась в самостоятельную группу. Ядро ее составляли Сасаки Такамару, Мураяма Томоёси, Сано Сэки, Сэнда Корэя, Янагасэ Масаму и Хатта Мотоо. Труппа стремилась нести свое искусство в самую гущу борющихся народных масс. Реквизит ее был чрезвычайно прост, поэтому она могла устраивать спектакли где угодно. Иногда представления были нелегальными. Ставили преимущественно агитационные пьесы. Этот театральный коллектив принял активное участие в забастовке печатников компании «Кёдо инсацу» (1926).

В конце того же года была создана более мощная профессиональная труппа, «Дзэнъэйдза» («Авангард»), к которой примкнули многие актеры из «Торанку гэкидзё». Первой пьесой, поставленной «Дзэнъэйдза» в помещении театра «Цукидзи сэгэкидзё», был «Освобожденный Дон Кихот» А. Луначарского. Спектакль был горячо встречен публикой. Правда, аудитория состояла не столько из рабочих, сколько из студентов и радикально настроенной мелкобуржуазной интеллигенции. В 1927 году Сэнда Корэя, руководивший труппой «Дзэнъэйдза», уехал учиться в Германию, а труппа распалась.

В марте 1928 года произошло событие, взволновавшее всю прогрессивную общественность Японии, известное под названием «события 15 марта». В этот день были проведены массовые аресты коммунистов. Театральные деятели левого направления ответили на это мероприятие властей консолидацией сил. В следующем же месяце разрозненные группы актеров соединились в «Саёку гэкидзё» («Левый театр»).

Этому театру пришлось испытать на себе гнет жесточайшей цензуры. Она не только заставляла делать купюры в пьесах, но иногда просто запрещала их постановку. Так была запрещена постановка пьесы Фудзимори Сэйкити «Харицукэ Мондзаэмон» («Распятый Мондзаэмон»). Но, несмотря на трудности и репрессии, «Саёку гэкидзё» шесть лет продолжал свою активную деятельность. Он устраивал спектакли на первомайских празднествах, содействовал формированию многочисленных театральных трупп в провинции.

Труппа «Саёку гэкидзё» поставила много пьес прогрессивных японских авторов, в том числе «Борёкудан ки» («Записки о шайке разбойников») Мураяма Томоёси, рассказывающую о мужественной стачечной борьбе китайских железнодорожников, выступавших против тирании японской военщины, а также

инсценировку известного романа Токунага Сунао «Тайё-но най мати» («Улица без солнца»), о забастовке типографских рабочих, и др.

Из переводных произведений, поставленных этим коллективом, можно назвать «Страх» А. Афиногенова, инсценировку романа Э.-М. Ремарка «На западном фронте без перемен» и др.

Труппа «Саёку гэкидзё» стала ядром созданного в 1929 году всеяпонского объединения левых театров Японского союза пролетарских театров (сокращенно – «Пуротто»).

Таково было положение дел в движении за пролетарский театр к моменту раскола самой значительной труппы сингэки того времени – «Цукидзи сёгэкидзё».

Одна из образовавшихся в результате раскола трупп – «Синцукидзи гэкидан», руководимая Хидзиката Ёси, – открыто примкнула к движению за пролетарский театр и вступила в Пуротто. Другая – «Гэкидан Цукидзи сёгэкидзё», в которую вошли Сиоми Ё, Такидзава Осаму, Датэ Син, Мурасо Юкико, Хигасияма Тиэко, Киси Тэруко и др., организационно к движению за пролетарский театр не примыкала, но ставила те же пьесы, что и группа Хидзиката. Так, например, труппа «Синцукидзи гэкидан» показала на сцене «Тэйкоку гэкидзё» спектакль по роману М. Горького «Мать».

В следующем месяце этот же спектакль был поставлен труппой «Гэкидан Цукидзи сёгэкидзё» на сцене театра «Цукидзи сёгэкидзё». Примерно одновременно на разных сценах эти труппы показали инсценировку романа «На западном фронте без перемен». Довольно часто обе труппы осуществляли объединенные постановки.

Однако в связи с началом военных действий в Маньчжурии репрессии против левых театральных деятелей усилились, и эти труппы практически прекратили свое существование.

Весной 1933 года Хидзиката Ёси присутствовал в качестве председателя Японского союза пролетарских театров на состоявшейся в Советском Союзе Международной революционной олимпиаде. Летом следующего года он принял участие в работе Первого съезда Союза советских писателей. В 1938–1941 годах Хидзиката был режиссером московского Театра Революции. В 1941 году он вернулся в Японию и сразу был арестован. Из тюрьмы Хидзиката вышел лишь после окончания войны.

Наиболее левые члены распавшихся коллективов собрались в «Саёку гэкидзё», другие разошлись по мелким труппам, которых в эти годы существовало множество.

Особенно жестокие гонения властей обрушивались на самый левый коллектив сингэки – «Саёку гэкидзё». Многие его актеры были арестованы. К 1934 году репрессии настолько усилились, что постановка сколько-нибудь прогрессивных пьес стала невозможной. Практически невозможным стало и само существование труппы «Саёку гэкидзё». Чтобы хоть на время скрыться от преследования властей, ее переименовали в «Тюо гэкидзё» («Центральный театр»). Но и под новой вывеской театр не мог продолжать работу.

В 1934 году после двухлетнего заключения вышел из тюрьмы Мураяма Томоёси. Благодаря его активной деятельности к концу года удалось объединить разрозненных, выбившихся из сил актеров сингэки в новую крупную труппу «Синкё гэкидан» («Объединенная труппа артистов сингэки»). В нее вошли актеры «Тюо гэкидзё», часть актеров из труппы «Синцукидзи гэкидан» и многие участники мелких трупп. «Синкё гэкидан» просуществовала до 1940 года. К этому

времени разгул японской военщины захлестнул жизнь страны. Деятельность прогрессивных трупп сингэки была запрещена, сами они — распущены. Девяносто человек актеров во главе с Мураяма Томоёси арестовали. Мураяма был вскоре выпущен из тюрьмы и уехал в Корею.

Труппа «Синкё гэкидан» существовала шесть лет. За это время она поставила много переводных пьес, в том числе «Грозу» А. Островского, «Фауста» И.-В. Гёте, «На дне» М. Горького, «Разбойников» Ф. Шиллера, «Анну Каренину» по Л. Толстому и др.

Из пьес японских авторов свет рампы увидели «Ёакэ маэ» («Перед рассветом») — инсценировка по роману Симадзаки Тосона, «Хокуто-но кадзэ» («Северо-восточный ветер») Хисаита Эйдзиро, «Кадзамбайти» («Вулканическое плато») Кубо Сакаэ и еще многие другие произведения.

Единственной труппой сингэки, уцелевшей во время репрессий и гонений, обрушившихся на новый театр в 1940 году, был коллектив «Бунгакудза» («Литературный театр»), созданный в 1937 году на базе труппы «Цукидзидза». Эта труппа выдвинула лозунг — «Искусство для искусства» и старательно сторонилась всяческих политических течений и группировок. Однако ей не удалось избежать трудностей военного времени, особенно после 1941 года, когда началась война на Тихом океане. Развлекательные представления были запрещены. Силы театра были мобилизованы в помощь военной пропагандистской машине. Актеры могли выступать перед солдатами, в деревне или на заводах только с целью объединить нацию, воодушевить людей, мобилизовать их на новые усилия во имя победы.

Естественно, что в таких условиях ни о какой серьезной творческой деятельности не могло быть и речи. Основной задачей театральных коллективов было выжить. Единственным произведением в репертуаре театра этих лет, наиболее примечательным в тот период, была пьеса Моримото Каору «Онна-но иссё» («Жизнь женщины»). Спектакль с Сугимура Харуко в заглавной роли отличался истинной художественностью. Поставить его было трудно, так как большинство театральных помещений либо было разрушено, либо сгорело во время воздушных налетов на Токио. Впервые спектакль показали за четыре месяца до конца войны. В 1947 году постановку возобновили. Сугимура Харуко за прекрасное исполнение роли героини пьесы Нонобики Кэй удостоили премии Японской Академии искусств. Пьеса эта с успехом идет до наших дней. В 1973 году показали семисотый спектакль «Онна-но иссё».

В 1944 году была организована труппа «Хайюдза» («Театр актера»). Ее создали с целью подготовки к деятельности в послевоенное время. Актеры ничего не пытались ставить, они совершенствовались свое искусство и ждали лучших времен. Труппу организовала актриса Киси Тэруко, жена Сэнда Корэя, находившегося в то время в тюрьме. По рекомендации мужа Киси собрала небольшую группу актеров сингэки, и началась серьезная работа. Читались лекции по драматическому искусству, проходила учебная актерская молодежь.

Годы второй мировой войны были черными годами для деятелей театра. Все, что не способствовало военным успехам, категорически запрещалось. Но даже пьесы, дозволенные к постановке, подвергались строжайшему контролю. Малейшие нарушения требований цензуры жестоко карались. Аресты следовали один за другим. И только мелкие передвижные труппы поддерживали видимость активности в театральном мире.

К моменту окончания войны положение театра Японии было плачевным. Шесть из девяти больших театров Токио были разрушены бомбардировками и

пожарами. Уцелевшие три театра должны были удовлетворить потребность публики в искусстве всех театральных жанров. Конкуренция между жанрами, а также разорительный налог на зрелищные предприятия делали постановку спектаклей сингэки почти невозможной. Большие сцены были доступны лишь труппам кабуки и симпа.

И все же объединенными усилиями актеров трех трупп – «Бунгакудза», «Хайюдза» и вновь созданной «Токё гэйдзюцу гэкидзё» («Токийский Художественный театр») – в декабре 1945 года на сцене театра «Юракудза» был поставлен «Вишневый сад» А. Чехова. В нем участвовали самые лучшие исполнители, спектакль был сыгран с огромным подъемом и горячо встречен аудиторией, приветствовавшей возвращение русской драматургии на японскую сцену.

В конце 1945 года из Кореи вернулся Мураяма Томоёси и немедленно принялся за возрождение труппы «Синкё гэкидан». В январе 1946 года труппа была уже организована. В нее вошли сорок актеров сингэки, придерживавшихся наиболее левых взглядов. В течение двух последующих лет они поставили такие прогрессивные пьесы, как «Под каштанами Праги» К. Симонова, «Тайё-но най мати» («Улица без солнца») Токунага Сунао и «Буки то дзю» («Оружие и свобода») Осава Микио.

В 1946 году Япония еще не оправилась от разрушений военного времени, но в Токио уже активно действовали четыре труппы сингэки – «Синкё гэкидан», «Токё гэйдзюцу гэкидзё», «Хайюдза» и «Бунгакудза», которые объединили многих освобожденных из заключения актеров.

В конце 1945 года был освобожден из тюрьмы и торжественно встречен театральной общественностью страны Хидзиката Ёси. В 1946 году он вступил в Коммунистическую партию. Два года спустя он занял пост директора Центральной театральной школы. Вклад этого выдающегося прогрессивного деятеля Японии в развитие нового театрального искусства страны был очень велик. Его заслуги отметили в 1959 году, посмертно присудив Хидзиката Ёси премию Конгресса деятелей культуры Японии.

В 1947 году к четырем действующим коллективам присоединилась труппа «Минсю гэйдзюдза», или сокращенно «Мингэй» («Народный Художественный театр»), в которую вошли такие выдающиеся актеры и театральные деятели, как Такидзава Осаму, Мори Масаюки, Уно Дзюкити, Ямагути Ёсико, Нацукава Сидзуэ. Режиссером и руководителем этого коллектива был Окакура Сиро. Они поставили спектакль «Хакай» («Нарушенный завет») – инсценировку одноименного романа Симадзаки Тосона, посвященного все еще актуальной проблеме – жизни людей из сословия эта, находившихся на самой низшей ступени социальной лестницы феодальной Японии и до сих пор страдающих от различных форм традиционной дискриминации.

В том же году появилась еще одна труппа сингэки – «Будо-но кай» («Общество винограда»). Ею руководила актриса Ямамото Ясуэ. Коллектив начал работу с постановки пьесы Киносита Дзюндзи «Юдзуру» («Журавлиные перья»), поэтичного народного предания о девушке-журавле, полюбившей крестьянского юношу и погубленной его жадностью. Группа и в дальнейшем ставила много пьес Киносита Дзюндзи. Ведущим режиссером был Окакура Сиро, один из талантливейших прогрессивных театральных деятелей, горячий поборник системы Станиславского. Его смерть в 1959 году явилась большой утратой не только для трупп «Мингэй» и «Будо-но кай», где он больше всего работал, но и

для всего театрального мира Японии. Труппа «Будо-но кай» еще некоторое время продолжала давать спектакли, но вскоре перестала существовать.

Серьезной проблемой, затруднявшей развитие сингэки в послевоенные годы, было отсутствие театральных помещений. Сцены немногих уцелевших театров были слишком велики для драматических спектаклей. Единственно подходящим для спектаклей сингэки был небольшой зал, оборудованный на одном из этажей универмага Мишукоси. Этот зал был открыт в 1947 году, в нем выступали все труппы сингэки до 1952 года, когда администрация универмага стала использовать его для иного назначения. Проблема сцены стала еще более острой.

За решение этой задачи взялись актеры труппы «Хайюдза». Они собрали деньги, заработанные ими в кино и на телевидении, и в Токио, в районе Роппонги, построили небольшой, хорошо оборудованный театр на 400 мест. Этот единственный в Японии театр, принадлежащий выступающей в нем труппе, открылся в 1954 году спектаклем «Лисистрата» Аристофана.

Долги, связанные с постройкой театра, вынуждали актеров до 1961 года часто сниматься в кино и участвовать в телевизионных постановках, и заработанные деньги шли на уплату долга. Большая работа вне театра тормозила творческую работу коллектива, тем не менее в эти годы он осуществил ряд интересных постановок. Среди них «Иванов», «Три сестры» и «Вишневый сад» А. Чехова, «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, «Отелло» У. Шекспира, «Гартюф» Ж.-Б. Мольера, «Фрёкен Юлия» И.-А. Стриндберга и др. Из оригинальных пьес японских драматургов можно отметить «Акай рампу» («Красная лампа») Мацунэ Ютака, «Фуэ» («Флейта») и «Кёйку» («Воспитание») Танака Тикао, «Юрэй ва коко ни иру» («Призрак среди нас») Абэ Кобо и др.

Темой «Юрэй ва коко ни иру» послужила проблема возвращения бывших военных к гражданской жизни. Автор показал, как жертвы военных лет используются в политических и коммерческих интересах. Спектакль имел шумный успех.

В 1960 году труппа театра «Хайюдза» активно участвовала в кампании протеста против пересмотра американо-японского договора безопасности. Возглавил это движение актеров известный драматург Танака Тикао, с 1951 года ставший постоянным членом коллектива «Хайюдза».

Начиная с 1960 года Сэнда Корэя уделяет серьезное внимание постановке пьес Бертольда Брехта на японской сцене. Очень большой успех имел показанный им спектакль «Трехгрошовая опера» (1962). Одним из удачных спектаклей труппы, осуществленных в то же время, был «Слуга двух господ» К. Гольдони.

«Хайюдза» — одна из ведущих трупп сингэки. Ее коллектив, возглавляемый Сэнда Корэя, состоит из девяноста четырех человек. Филиалами театра «Хайюдза» являются шесть небольших трупп, руководимых Сэнда и Танака. Эти труппы называются «Накама» («Товарищи»), «Сэйнэндза» («Молодежный театр»), «Додзинкай» («Общество единомышленников»), «Токио ансамбль» («Токийский ансамбль»), «Синдзинкай» («Общество новых людей») и «Хайю сёгэкидзё» («Малый театр актера»).

Еще одной крупной труппой сингэки в настоящее время является «Бунгакудза». В ее коллективе девяноста девять человек. В их числе одна из наиболее заслуженных драматических актрис Японии, Сугимура Харуко. Вместе с ней выступают Мицу Такакэ, Накамура Нобуо и Миягути Сэйдзи. В 1949 году в труппу пришли Акутагава Хироси, Кондо Дзюн, Нагаока Тэрукуо и Кисида Кёко, пополнившие ряды ведущих ее актеров. С 1950 года с этим коллективом стал постоянно сотрудничать драматург Фукуда Цунэари.

Из пьес Фукуда, поставленных труппой «Бунгакудза», особое внимание привлекла драма в стихах «Мэйан» («Свет и тьма»).

В ней рассказывается о сложной судьбе слепого человека, отношения в семье которого неожиданно изменились после того, как ему было возвращено зрение. Интерес к спектаклю в значительной мере объясняется стихотворной формой пьесы, которая позволила публике лишней раз оценить красоту звучания японского языка.

С успехом выступил Фукуда и как режиссер. Поставленные им «Трамвай «Желание» Т. Уильямса (1953) и «Гамлет» (1955) У. Шекспира вошли в число лучших спектаклей «Бунгакудза». В 1963 году Фукуда покинул труппу «Бунгакудза» и возглавил новый коллектив сингэки, названный «Кумо» («Облако»). Вместе с ним ушел и актер Акутагава Хироси.

Из переводных пьес внимание публики привлекла поставленная в 1959 году драма Джона Осборна «Оглянись во гневе».

В 60-е годы труппа «Бунгакудза» начинает уделять значительное внимание авангардистским течениям европейского театра. В ее репертуаре появляются произведения Самуэля Беккета и Эжена Ионеско. Особенную известность приобрели спектакли «В ожидании Годо» Беккета и «Носороги» Ионеско. Они вызвали интерес авангардистски настроенных молодых театральными деятелями и стали примером для подражания.

Труппа «Бунгакудза» подчеркнуто придерживается своей прежней позиции — невмешательства в политические вопросы. И даже во время широкой кампании протеста против пересмотра американо-японского договора безопасности, охватившей в 1960 году все слои японской интеллигенции, коллектив театра «Бунгакудза» остался от нее в стороне.

Прогрессивным театральным коллективом зарекомендовал себя театр «Мингэй». В первые годы его существования многие из его актеров часто снимались в кино, и это затрудняло работу театра. В 1950 году труппу реорганизовали, в ней остались лишь те, кто действительно предан театру. Этот, как его называют японские театроведы, второй «Мингэй» ознаменовал начало своей деятельности постановкой чеховской «Чайки». Из произведений японских драматургов шли «Соно имото» («Его сестра») Мусякодзи Санэацу и «Хоно-но хито» («Пламенный человек») Миёси Дзиро. Исполнение Такидзава Осаму роли Ван Гога в пьесе «Хоно-но хито» было событием в театральном мире Японии и привлекло внимание широкой публики.

Несколько лет с успехом шла поставленная в 1957 году пьеса Хотта Киёми «Сима» («Остров»), впервые в японском театре поднимавшая проблемы, связанные с последствиями атомной бомбардировки Хиросимы.

Свое десятилетие (1960) труппа отметила постановкой «На дне» М. Горького, осуществленной Мураяма Томоёси. Из спектаклей последующих лет широкий резонанс получили «Кадзамбайти» («Вулканическое плато») Кубо Сакаэ, «Отто то ёбарэру ниппондзин» («Японец по имени Отто») Киносита Дзюндзи и «Иркутская история» А. Арбузова. Две последние пьесы были поставлены Уно Дзюкити. Успех этих постановок закрепил за ним место ведущего режиссера и руководителя труппы.

В последние годы труппа «Мингэй» часто обращается к советской драматургии. Она познакомила японских зрителей с пьесами «Потерянный сын» А. Арбузова (1964), «Поднятая целина» по М. Шолохову (1965), «Мой бедный Марат» А. Арбузова (1966) и «Старшая сестра» А. Володина (1967), «Васса

Железнова» М. Горького (1968), «Шестое июля» М. Шатрова (1970), «Тень» Е. Шварца (1973) и др.

Труппа «Синкё гэкидан» в 1959 году объединилась с труппой «Тюгэй». Новый коллектив получил название «Токё гэйдзюудза». Возглавляет его прогрессивный драматург и режиссер Мураяма Томоёми. В последнее время особой активности эта труппа не проявляет. Ставит она три-четыре спектакля в год. Из переводных произведений была поставлена антифашистская пьеса Лириан Хеллман «Стража на Рейне» (1966), острая антирасистская пьеса Дж. Болдуина «Блюз для мистера Чарли» (1967). Из национальной драматургии — «Ару родоса сакка-но сёгай» («Жизнь рабочего писателя») Мураяма Томоёси, Ямадзаки Кита и Инагаки Дзюн.

Размещены и функционируют труппы сингэки очень неравномерно. Свыше шестидесяти коллективов сингэки сконцентрировано в Токио и только пятнадцать в провинции. Подавляющее большинство токийских трупп выступает от случая к случаю, месяц или два в году. Лишь три самые крупные труппы — «Мингэй», «Бунгакудза» и «Хайюдза» — дают представления почти ежедневно, ставя примерно десять спектаклей в год.

В Японии новый спектакль сингэки идет обычно 10—20 дней подряд, в зависимости от успеха у публики, а затем труппа готовит новую постановку. Правда, бывают и отклонения — некоторые спектакли не удерживаются и пяти дней, другие же выдерживают более ста представлений. Нередко столичные труппы совершают гастрольные поездки по провинции. Некоторые же из коллективов, базирующихся в Токио, например «Синсэйсакудза», руководимая Маямо Михо, ориентируются на провинцию и в столице выступают изредка.

Ежегодно на сценах Токио различные труппы ставят более ста пьес сингэки. Чуть более половины их принадлежит перу японских драматургов, остальную часть репертуара составляет западная драматургия — классика и произведения современных драматургов. Значительное место в театре сингэки занимают пьесы русских и советских авторов.

На сценах театров сингэки много новых произведений современных драматургов. Известный японский театровед Одзаки Кодзи, анализируя их, отмечает, что в этих пьесах так или иначе отражаются современные политические и экономические проблемы японской действительности. Позиция Японии во вьетнамской войне, приводившая к косвенной, а иногда и к прямой поддержке американских агрессоров, сказалась в творчестве драматургов. В современной японской драматургии настойчиво звучит тема своей скрытой вины. Конечно, материал, сюжет и герои этих произведений различны, но атмосфера в них общая.

Например, в пьесе Абэ Кобо «О-маэ ни мо цуми га ару» («Ты тоже виноват»), поставленной театром «Хайюдза», происходят странные события. В комнату одинокого мужчины какие-то люди втаскивают труп убитого человека. Хозяин жилища не имеет отношения к случившемуся. Он не знает, кто, кем и почему убит, не знает, кому и по какой причине нужно прятать труп. Но случайно втянутый в преступление, чувствует себя сообщником убийц. Сознание собственной вины гнетет его, и он доносит на себя в полицию. Это драма о фальшивом обществе, где человека против его воли делают соучастником преступления и заставляют переживать чувство вины.

Вслед за пьесой Абэ Кобо театр «Хайюдза» поставил драму Миямото Кэн «Дза пайротто» («Пилот»). В ней американский летчик, имевший отношение к атомной бомбардировке, и японец, пострадавший во время этого налета, ищут виновных.

Ту же тему разрабатывает Иноуэ Мицухара в пьесе «Хатигацу-но кару» («Охота в августе»), воплощенной на сцене труппой «Сэйхай» («Молодые актеры»). Действие в ней происходит на фоне войны в Корее. Рабочий-японец, насильно вовлеченный в эту войну, настойчиво ищет объяснения своим действиям и не находит их, так как понимает, что вина легко может быть возложена на кого угодно, но это не освобождает человека от чувства моральной ответственности.

Молодой драматург Хитоми Какухико в «Томоэ-но цудзуми» («Барабанчик Томоэ»), говорит о царящей в традиционном японском театре феодальной системе измоты, обличает зло, пришедшее в сегодняшний мир из прошлого.

Тема внутренней вины японцев звучит и в пьесах молодых драматургов авангардистского направления – «Дзо» («Слон») Бэттяку Макото и «Омоидасиття икэнай» («Об этом лучше не вспоминать») Фукуда Ёсиюки, где говорится о войне во Вьетнаме. Оба произведения поставлены группой «Сэйгэй» («Молодое искусство»).

Все чаще на сценах театров сингэки появляются драмы на острые, злободневные темы. Пьеса Ода Кэнъя «Бута-но каиката» («Кормление свиней») представляет собой репортаж о борьбе против американской военной базы в Ниидзима (поставлена труппой «Миккикай»). А «Нихон-но юрэй» («Японский призрак») Кояма Юси рассказывает о том, как в годы войны на одном из островов японского внутреннего моря было налажено производство отравляющих веществ. Факт этот мало был известен, но последствия его сказываются до сих пор. Болеют и умирают люди, когда-то занятые на этом производстве, и те, кто случайно вдохнул смертоносный дым. Преступления прошлого не проходят бесследно. Эта пьеса поставлена театром «Хайюдза».

Острой злободневностью проникнута была антивоенная пьеса Хаяси Коити и Накамура Сюнъити «Минами Буэтонамү кара-но тэгами» («Письмо из Южного Вьетнама»). Поставленная труппой «Накама» (1966), она пользовалась большим успехом у зрителей Токио и провинции.

Деятельность трупп сингэки в 1966 и 1967 годах отличается большой активностью. На сценах Токио за это время ими показано примерно по сто двадцать новых спектаклей в год.

Наиболее деятельны «Мингэй», «Бунгакудза», «Хайюдза» и «Кумо». На долю этих четырех трупп приходится почти четверть всех новых спектаклей.

Самой жизнеспособной проявила себя труппа «Мингэй». В 1967 году она поставила десять новых спектаклей, а общее число данных ими в этом году представлений с учетом гастролей в провинции достигло шестисот.

Курс на увеличение числа новых постановок связан со стремлением привлечь максимум зрителей. Поэтому труппы сингэки используют любые сценические площадки, обычные театры, концертные залы, открытые сцены, репетиционные залы и т. д. Нередко труппы показывают одноактные пьесы поздно вечером на освобождающихся сценах театров и концертных залов. Такие представления рассчитаны примерно на двести зрителей.

Широкое распространение в последние годы приобрели спектакли для старших школьников. Особенно преуспевают в этом труппы «Миккикай», «Мингэй».

Увеличение числа коллективов сингэки в последние годы связано с широким распространением экспериментаторства. Первой такой труппой была «Хаккэнкай» («Открытие»). Весной 1966 года группа молодых актеров арендовала небольшое помещение в районе Синаномати и начала давать

регулярные представления. Осенью того же года актеры труппы «Хэнсин» («Перевоспложение») поставили стулья в репетиционном зале района Ёёги и открыли театр «Ёёги сёгэкидзё» («Малый театр Ёёги»), где стали устраивать представления сначала первую неделю, а потом первые десять дней каждого месяца.

Группа «Куро-но кай» («Черное общество») организовала театр ААТ («Театр искусств Аояма») в верхнем этаже детского сада. Группа «Дзию гэкидзё» («Свободный театр») оборудовала сцену и зрительный зал в подвальном помещении нового дома. Студенческий театр при Университете Васэда – «Васэда сёгэкидзё» («Малый театр Васэда») использовал для спектаклей второй этаж чайного домика (киссатэн). Вслед за этими появились и другие микротeatры сингэки. К этому движению могут быть отнесены и небольшие коллективы актеров, создаваемые драматургами, чтобы на свои средства ставить собственные произведения, такие как созданный Мицунэ Ютака «Сёсай гэкидзё» («Кабинетный театр») и студия Абэ Кобо – «Абэ Кобо сутадзю».

Число мест в таких в буквальном смысле слова малых театрах колеблется от 50 до 80 и никогда не превышает 100. Сценическое оборудование в них элементарно. Простейшие осветительные приборы прикрепляются над головами зрителей. В таких помещениях актеры не могут рассчитывать на иллюзии, создаваемые в больших зданиях, от исполнителей требуется предельная искренность и правдивость игры. Приверженцы движения малых театров считают, что только здесь можно утвердить театральное искусство, свободное от всяких ухищрений. Но чтобы добиться исключительной реалистичности и выразительности, необходим очень высокий уровень актерского мастерства, а далеко не все сторонники нового движения им обладают.

Новые мелкие труппы сингэки формально возникали как нечто противостоящее существующим крупным театральным коллективам. Но в действительности их появление было нередко результатом экономических трудностей и расколов. Молодые театральные деятели теоретически обосновывают новое движение тем, что драма сингэки выродилась в результате тенденции к украшательству, к излишней театрализации этих постановок. Они считают, что только спектакли мелких трупп могут сохранить в чистоте специфику жанра.

Успеху движения малых театров серьезно мешает отсутствие драматургии для них. В репертуаре этих театров преобладают произведения западных авангардистов и молодых японских авторов той же ориентации. Из японских драматургов этого плана наиболее способными признаны Бэттяку Макото и Акихама Сатофуми. Серьезной трудностью является также проблема зрителя. И хотя считают, что малые театры не должны ждать широкой поддержки массового зрителя, что они должны ориентироваться на узкий круг единомышленников, однако для продолжения регулярной работы нужна определенная экономическая база. И одного молодого энтузиазма здесь явно недостаточно.

Движение малых театров пока ограничивается лишь пределами Токио. Провинциальные театры по-прежнему обращаются к широкому зрителю своих районов. Труппа «Кэйхин кёдо гэкидан» («Сводная труппа Токио – Иокогамы») базируется в городе Кавасаки и выступает в Токио, Иокогаме и Хирацука. «Кансай гэйдзюцудза» («Художественный театр района Кансай») совершает поездки по району Кансай и устраивает спектакли в школах. В Киото функционирует театр «Курумидза» («Грецкий орех»). Базируется в Гифу и совершает выезды в Нагоя, Такаяма и Гундзё труппа «Хагурума» («Зубчатое колесо»).

Активно действующим мелким театрам противостоит самый большой в Японии театр сингэки «Ниссэй гэкидзё». В этом огромном театральном помещении обычно идут спектакли объединенных трупп. Чаще других в этих постановках принимают участие труппы «Хайюдза» и «Сики» («Четыре времени года»). Значительное место в репертуаре этого театра занимают пьесы Ж. Ануя и Ж. Жироду, Большое внимание привлекли спектакли «Гамлет», «Фауст» и инсценировка романа «Анна Каренина», поставленные Сэнда Корэя, а также спектакль «Братья Карамазовы» по роману Ф. Достоевского.

Еще одним крупным театральным помещением, которое могло бы быть использовано для спектаклей сингэки, является государственный театр «Кокурицу гэкидзё». Однако обе его сцены предоставляются исключительно для традиционных видов театрального искусства. Только когда в театре «Кокурицу гэкидзё» нет своих спектаклей, на его сцену допускаются труппы сингэки, и то в случае, если спектакль будет одобрен дирекцией театра, что бывает очень редко. Так, например, спектакль театра «Хайюдза» «Тидори» («Кулик») и постановка коллектива «Бунгакудза» «Сирано де Бержерак» были допущены на сцену «Кокурицу гэкидзё», а спектакли «Токё гэйдзюцудза» «Отверженные» и «Бункадза» – «Нигурума-но ута» («Песня тележки») допущены не были.

Ассоциация театров сингэки (Сингэкидан кёгикай) послала запрос руководству театра с просьбой сообщить критерий, согласно которому спектакли сингэки могут быть допущены на сцену «Кокурицу гэкидзё». Однако ответ дирекции, гласящий, что допускаются лишь «высокохудожественные и интересные по содержанию спектакли», оставляет возможность произвольного решения этого вопроса.

Из режиссеров сингэки ведущую роль играет Сэнда Корэя.

Талантливый актер и бессменный руководитель театра «Хайюдза», Сэнда Корэя в последние годы много внимания уделяет режиссерской работе. Среди наиболее удачных его работ последних лет «Гамлет» У. Шекспира, «Фауст» И.-В. Гёте, «Анна Каренина» по роману Л. Толстого, «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта.

Большую режиссерскую работу в театре «Мингэй» ведет Уно Дзюкити. Широко известны его постановки пьес советских авторов, «Иркутская история» и «Потерянный сын» А. Арбузова, «Поднятая целина» по М. Шолохову, «Шестое июля» М. Шатрова, спектакль, осуществленный в год 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. В 1966 году выдающейся режиссерской работой был признан спектакль «Японец по имени Отто», осуществленный Уно в содружестве с актером Такидзава Осаму, в 1972 году за постановку «Трех сестер» А. Чехова Уно получил премию газеты «Майнити». Удачные спектакли на сцене театра «Мингэй» показал Сугавара Такаси. Среди его лучших постановок последних лет можно назвать «Сима» («Остров») Хотта Киёми.

Из режиссеров труппы «Бунгакудза» особенно активен Кимура Коити. Его считают самым многообещающим из молодых режиссеров. Выдающимися признаны его постановки «Ямахида» («Горная гряда») Минаками Цутому, «Ракуё никки» («Осенний дневник») Кисида Кунио и «Трамвай «Желание» Тенниси Уильямса. Кроме Кимура в труппе «Бунгакудза» работают режиссеры Мории Итиро, Нагаока Тэруко и другие.

В труппе «Кумо» основную режиссерскую работу ведет Фукуда Цунэари. Талантливым постановщиком проявил себя и ведущий актер труппы Акутагава Хироси. За исполнение главных ролей в спектаклях «Генрих IV» Л. Пиранделло и «Король Лир» У. Шекспира, а также за выдающееся режиссерское искусство,

продемонстрированное им в спектакле «Эномото Такэаки» Абэ Кобо, он был удостоен премии Фестиваля искусств 1967 года.

Некоторые молодые режиссеры ищут новые пути развития драмы сингэки, используя в своих работах элементы традиционного театра. Так, режиссер Хаяно Тосиро при постановке пьесы «Кати-кати яма» («Застывшая гора») по роману Дадзай Осаму в труппе «Хайю сёгэкидзё» успешно использовал традиционный сказ. Китасиро Дзюн и Акихама Госи в труппе «Сандзюнин кай» занимаются творческими поисками, взяв за основу форму кёгэн. Критика положительно оценила их постановки, осуществленные в 1967 году: «Акума ва кимбэн» («Усилия злого духа») Китасиро и «Хоранбака» и «Сиракэ обакэ» («Оборотень») Акихама.

В 1966—1967 годах театры сингэки повторно ставят ряд пьес.

Так, вторично были поставлены «О маэ ни мо цуми га ару» и «Добрый человек из Сезуана» («Хайюдза»), «В ожидании Годо», «Отто то ёбарэта иихондзин» («Мингэй»), «Трамвай «Желание», «Оцугомори» и «Ханахадасий итидзоку» («Бунгакудза»), «Минами Буэтонаму кара-но тэгами» («Накама»), «Парижская коммуна» («Миккикай») и др.

Все эти спектакли не простое повторение прежних постановок. В них актеры и режиссеры нашли новую глубину, достигли большей выразительности. Поэтому не удивительно, что ряд этих спектаклей и актеров, участвующих в них, отмечен премиями.

В этот же период снова блеснули мастерством актеры-ветераны, начавшие свою деятельность в период «Цукидзи сёгэкидзё».

Одна из старейших актрис Японии, Хигасияма Тиэко, возглавляющая Всеяпонское объединение актеров сингэки («Нихон сингэки хайкокёкай»), достигла редкой выразительности в роли старой женщины, героини драмы Кисида Кунио «Ракуё никки» («Осенний дневник»). Эта пьеса была опубликована в 1927 году, а впервые поставлена почти сорок лет спустя. Несколько десятилетий не находилось исполнительницы, способной воплотить эту сложную роль. Хигасияма Тиэко единственная из актеров сингэки удостоена ордена за культурные заслуги. Награждение орденом сопровождается выплатой суммы в размере 1 млн. иен. Получая награду, Хигасияма сказала: «Теперь я смогу жить, не обременяя труппу, даже когда буду настолько старой, что не смогу участвовать в спектаклях»¹. Эти слова широко комментировались в прогрессивной печати как еще одно напоминание о незавидной участи японских актеров, лишенных какого бы то ни было социального обеспечения в старости.

Выдающееся мастерство продемонстрировал еще один ветеран сингэки, Такидзава Осаму. Он был удостоен театральных премий газет «Асахи» и «Майнити». За участие в спектакле «Ёакэ маэ» («Перед рассветом») он получил театральную премию «Тэаторон» за 1965 год. Театральная критика отмечала, что хотя актеру более шестидесяти лет, он подвижен, как юноша, а опыт и техника позволяют ему создавать убедительные, многогранные образы. Творческим взлетом, которым Такидзава гордится, было воплощение образа В. И. Ленина в пьесе М. Шатрова «Шестое июля» (1970).

Очень высоко оценено исполнение роли Бланш в спектакле «Трамвай «Желание» представительницей старшего поколения актеров сингэки Сугимура Харуко, в 1974 году удостоенной звания заслуженного деятеля культуры.

Премии за актерское мастерство были присуждены актрисам театра «Хайюдза» Киси Тэруко и Оцука Митико за участие в спектакле «Мамаша Кураж и ее дети»

¹ «Энгэки нэнкан-67», с. 24.

Брехта. Успех Киси не случаен. Она долго готовилась к этой роли, встречалась с Еленой Вайгель, исполнявшей эту роль в «Берлинер ансамбль».

Из деятелей сингэки старшего поколения следует отметить также актрису Ямамото Ясуэ, получившую премию газеты «Асахи» в 1974 году. Осенью 1964 года, когда труппа «Будо-но кай» была распущена, она создала группу «Ямамото Ясуэ-но кай» («Группа Ямамото Ясуэ») и начала там ставить пьесы Киносита Дзюндзи. В 1966 году были поставлены «Ёкика дзигоку ябури» («Разрушение ада») и «Ханавака». В последний спектакль Ямамото включила музыку и танец, удачное сочетание которых в драме привлекло внимание театральной общественности и было положительно оценено в печати.

Группа «Ямамото Ясуэ-но кай» снова поставила известную пьесу Киносита Дзюндзи «Юдзуру» («Журавлиные перья»). Этот спектакль был показан в Токио и в провинции и выдержал 456 представлений. Ямамото превосходно исполнила роль Цу в этой пьесе.

К молодым актерам сингэки, выросшим в послевоенной Японии, относятся Итихара Эцуко, Хирамики Дзиро, Ватанабэ Мисако, Хиносита Такэси и другие. Талантливые, работы этих актеров доказывают, что будущее драмы сингэки в надежных руках.

Большой вклад в подготовку актерских кадров в послевоенный период внесли Хайюдза энгэки кэнкюсё (Исследовательский центр при театре «Хайюдза») и Хайюёсэйсё (Школа для подготовки актеров) при том же театре. Почти двадцатилетний опыт этих учебных заведений используется в созданном в 1966 году первом в Японии театральном институте. Сейчас срок обучения в нем два года. В будущем курс подготовки актеров предполагают превратить в четырехлетний. Руководит институтом Сэнда Корэя, преподают в нем Абэ Кобо, Танака Тикао и другие.

Большую роль в развитии движения сингэки после второй мировой войны играют объединения зрителей. Сразу после войны была создана первая такая организация – «Томин гэкидзё («Театр жителей Токио»). Она возникла на базе театрального лектория при Токийском управлении просвещением. Сначала в ее задачу входила организация коллективных просмотров спектаклей кабуки, бунраку и оперы. Кружки любителей сингэки появились только в 1955 году. Сначала они охватывали лишь 960 человек, а к концу 1966 года это число превысило 5 тысяч.

Самым крупным объединением зрителей, поддерживающих труппы сингэки, является «Роэн» (Кинрося энгэки кёгикай – Общество трудящихся любителей театра), отделения которых существуют во многих городах Японии. Первое такое объединение было создано в 1956 году в Токио. Число его членов колеблется от 11 до 15 тысяч.

Для координации деятельности объединений «Роэн», разбросанных по всей Японии, создан «Дзэнкоку роэн рэнраку кайги» (Всеяпонский совет координации действий «Роэн»). Периодически в Токио собираются съезды представителей этих объединений, которые подводят итоги и составляют планы предстоящей работы. На съезде, состоявшемся весной 1966 года, было представлено 105 тысяч членов «Роэн», число которых намечалось довести до 200 тысяч. Очень существенна роль объединений «Роэн» в организации гастролей трупп сингэки по провинции. Чаще всего в гастрольных поездках театральным коллективам помогают отделения «Роэн».

Современное состояние жанра сингэки вызывает много споров японских театроведов и критиков. Мнения расходятся. Одни считают, что жанр переживает

кризис, другие утверждают, что он в расцвете. Но, что бы ни говорили специалисты, несомненно, что в последние годы деятельность трупп сингэки более оживленна, чем когда бы то ни было. Появляются пьесы, привлекающие внимание и вызывающие споры, выдвигаются новые имена режиссеров и исполнителей. Деятели сингэки ищут новые пути развития современной драмы, и многие их поиски увенчиваются успехом.

Опера, балет, ревю

Особняком в театральном мире Японии стоят наиболее молодые, заимствованные на Западе театральные жанры: опера, балет, ревю. Они не имеют еще сложившихся творческих традиций и, как правило, остаются вне поля зрения театроведов и прессы.

Впервые на японской сцене опера прозвучала в 1895 году, когда в Токио, в музыкальной школе в Уэно, силами иностранных артистов был поставлен один акт из «Фауста» Ш. Гуно. В 1912 году в музыкальную секцию театра «Тэйкоку гэкидзё» был приглашен итальянец Джованни Витторио Роси. Он поставил спектакли, которые положили начало оперному театру в Японии.

Развитие оперы здесь было затруднено — в стране не было подготовленных певцов, оркестрантов и театров, слабо распространена западная музыка.

В 1916 году музыкальная секция «Тэйкоку гэкидзё» была распущена, а певцы и танцоры, руководимые Роси, организовали первый в Японии оперный театр «Роярукан», где регулярно осуществлялись постановки опер и оперетт. Прежде Роси работал в Лондоне и ставил преимущественно оперетты, в которые включал много танцевальных номеров. Его постановки в Японии тоже больше тяготели к легкому жанру. Тем не менее его заслуга основоположника оперы в Японии считается бесспорной.

После закрытия театра «Роярукан» актеры организовали несколько мелких трупп, которые стали устраивать спектакли в небольших театрах в Асакуса — популярном увеселительном районе Токио. Чтобы привлечь массового зрителя, они ставили главным образом музыкальные комедии и лишь иногда оперы. Их спектакли пользовались успехом и ознакомили широкие круги слушателей с европейской музыкой. Но экономическое положение этих трупп было крайне неустойчивым, и к 1920 году большинство их распалось.

Оставшиеся не у дел актеры объединились в труппу «Нэгиси кагэкидан» («Оперная труппа Нэгиси»). За три года этот коллектив поставил ряд классических европейских опер. В их числе «Сельская честь» П. Масканьи, «Кармен» Ж. Визе, «Волшебная флейта» и «Свадьба Фигаро» В.-А. Моцарта, «Риголетто» и «Аида» Дж. Верди, «Тоска» Дж. Пуччини и др. Но в 1923 году сильнейшее землетрясение разрушило почти все театральные помещения города, и труппа перестала существовать.

Деятельность «Нэгиси кагэкидан» оказала большое влияние на развитие музыкального театра в Японии и подготовила почву для появления и работы последующих оперных трупп, а также для многочисленных коллективов ревю и женской оперы.

Последовательное развитие оперы в Японии относится к 30-м годам. Оно связано с деятельностью Японской ассоциации музыкальной драмы («Нихон гакугэки кёкай»), ядро которой составляли актеры, группировавшиеся вокруг талантливого певца Фудзивара Ёсиэ. Организатором и руководителем этой ассоциации был Ямада Косаку, выдающийся композитор и дирижер, создатель

первых японских опер «Отитару тэннэ» («Падшая небесная фея») и «Куробунэ» («Черный корабль»). Эта ассоциация показывала оперные спектакли в таких крупных зданиях, как «Кабукидза».

Фудзивара, начавший свою артистическую карьеру на подмостках маленьких театров Асакуса, в 1934 году, несмотря на социально-экономические трудности предвоенных лет, создал труппу «Фудзивара кагэкидан» («Оперная труппа Фудзивара»), которая остается основным оперным коллективом Японии до наших дней. Труппа начала свою деятельность со спектакля «Богема», показанного ею в центральном токийском концертном зале «Хибия».

В военные годы невероятно трудно было сохранить молодой оперный коллектив. И все же Фудзивара стремился развивать оперное искусство в Японии. Много сил и времени уделял он обучению актеров. В отличие от своих предшественников, ставивших оперы с значительными купюрами, Фудзивара стремился к полноценному воплощению оригиналов на японской сцене. Так были поставлены «Лоэнгрин» и «Тангейзер» Р. Вагнера, «Дон Жуан» В.-А. Моцарта. Коллектив показал и японские оперы: «Юдзуру» («Журавлиные перья») и «Ёкихи» («Солнечная принцесса») композитора Дан Икума и «Нисиура-но ками» («Божество бухты Нисиура») Хирота Тацутаро.

После войны труппа Фудзивара трижды выезжала на гастроли в Америку. У труппы нет постоянного помещения, театральный сезон ее не регламентирован. Она дает несколько спектаклей в год в Токио и выезжает на гастроли в провинцию. В 1974 году она показала три оперы Дж. Менотти – «Консул», «Медиум» и «Телефон».

Ведущие актеры этой труппы – Сунахара Митико, Каваути Сумиэ, Кувабара Эйко, Миямото Ёсихара и другие.

С 1947 года появилась еще одна японская оперная труппа, руководимая певицей Нагато Михо, – «Нагато кагэкидан». Она осуществила постановки «Фиделио», «Чио-Чио-Сан», «Микадо» и др. Однако ее деятельность сильно затруднена недостатком материальных средств. В 1974 году эта труппа показала «Проданную невесту» Б. Сметаны и «Перикола» Ж. Оффенбаха.

В 1950 году образовалось еще одно оперное объединение – «Никкикай». Это группа прогрессивно настроенных музыкантов, ставящая целью пропаганду оперного искусства среди широких масс и создание национальной оперы. «Никкикай» выступает в провинции Японии, опираясь на свои многочисленные филиалы и на поддержку профсоюзов и других общественных организаций, в частности «Роон». В репертуаре труппы западные оперы, а также новые японские произведения, такие, как опера Симидзу Осаму «Кити Ёроку сётэн» («Смерть Кити Ёроку»), созданная по мотивам местных преданий, и «Сюдзэндзи моногатари» по известной пьесе Окамото Кидо. Однако пока новые оперы не приобрели широкой известности. Заслуги же труппы «Никкикай» в развитии и пропаганде оперного искусства в Японии общепризнанны. В 1970 году этот коллектив получил премию Министерства просвещения, а за постановку «Орфея» Глюка «Никкикай» удостоена премии газеты «Майнити» (1974).

Музыкальные критики Японии отмечают все еще невысокий уровень оперных спектаклей, осуществленных отечественными коллективами. Каждый спектакль идет не более двух-трех раз, что совершенно не покрывает расходов, затраченных на постановку.

Многие театральные деятели Японии не без основания полагают, что развитие оперного искусства в стране невозможно без финансовой поддержки правительства или общественных организаций.

Большие надежды в этом смысле возлагаются на новый Государственный театр. В 1973 году был организован и начал функционировать Комитет по подготовке создания второго государственного театра («Дайни кокуруцу гэкидзё сэцурицу дзюмби кёгикай»). В Комитет вошли видные театральные деятели, возглавляет его Такахаси Сэйитиро. Предполагается, что в деятельности этого театра основное внимание будет уделено опере, балету и симфонической музыке.

В Токио функционирует также Ансамбль камерной оперы («Токё сицунай кагэкидан»). В его исполнении в 1974 году прозвучали «Ревизор» В. Эгга, «Вначале музыка, потом слова» А. Сальери, «С сегодня на завтра» А. Шенберга и «Давайте ставить оперу» Б. Бриттена, Эти произведения исполнялись в небольших залах и привлекли узкий круг любителей оперного искусства.

Зато настоящим событием в театральной жизни страны становятся гастроли прославленных зарубежных оперных коллективов — Большого театра (1970) и итальянского театра «Ла Скала» (1974), приехавшего в Японию уже в седьмой раз.

Еще одной специфически японской разновидностью оперного искусства является так называемая женская опера (сёдзё кагэки). Однако это зрелище ближе к оперетте или ревию, хотя иногда такие коллективы ставят оперы «Кармен», «Чио-Чио-Сан» и другие.

Возникновение женской оперы относится к 1918–1920 годам. Мелкие оперные труппы, выступавшие в то время в театрах Асакуса, возникли после финансового краха относительно серьезных оперных трупп, возглавляемых Роси. Чтобы избежать подобной участи, их руководители пошли по линии упрощения и облегчения жанра. Они ставили одноактные музыкальные комедии, в которые включали танцевальные номера. Получалось развлекательное зрелище типа варьете. Таким образом, коллективы, создававшиеся для популяризации оперы, сыграли значительную роль в создании легких театральных жанров, пользовавшихся большим успехом в широких слоях городского населения Японии нового времени. Среди зрителей преобладали студенты, молодые служащие, работники сферы обслуживания. Некоторые подобные труппы состояли лишь из молодых певиц и носили название «женская опера». В дальнейшем они положили начало труппам ревию, выступавшим в столице.

Первая труппа ревию появилась в провинции в небольшом городке Такарадзука, около Осака, в 1914 году. Сначала это была небольшая группа девушек, выступавших с песнями и танцами, чтобы привлечь публику в создаваемый там центр развлечений. С этого и начала свою деятельность самая большая, популярная в Японии труппа ревию — «Такарадзука кагэкидан».

Настоящий успех пришел к этому коллективу в 1927 году после осуществленного им грандиозного представления «Мон Пари». «Такарадзука кагэкидан» стала модной. С тех пор ее спектакли пользуются неизменным успехом, а ее «звезды» являются идолами девочек-подростков не одного поколения. Обычно труппа показывает музыкально-танцевальное шоу, рассчитанное на большую аудиторию. В ее программе традиционные танцы из репертуара кабуки, народные песни и танцы различных провинций Японии, современные зарубежные песни и танцы. Кроме того, в репертуаре коллектива периодически появляются музыкальные комедии, оперетты и даже оперы. Успеху представлений способствуют современная сценическая техника, роскошные декорации и костюмы. В настоящее время труппа «Такарадзука» насчитывает 700 человек. Основное ядро ее составляет 400 актрис, получивших профессиональную подготовку в специальной школе при этой труппе.

Основная база «Такарадзука кагэкидан» — город Такарадзука, где существует театр на три тысячи мест. Большой театр этой труппы («Токё Такарадзука гэкидзё») есть в Токио. Коллектив разделен на четыре группы с поэтическими названиями «Хана» («Цветок»), «Цуки» («Луна»), «Юки» («Снег») и «Хоси» («Звезда»), которые дают регулярные представления в двух этих театрах и часто гастролируют по стране и за границей. Они успешно выступали во всех крупнейших городах Европы и США, регулярно демонстрируют свое искусство на Гавайях, в Канаде, на Филиппинах, в странах Юго-Восточной Азии. В 1975 году с программой «Девушки из Такарадзуки» познакомились советские зрители.

Другими наиболее крупными японскими ревю являются «Сётику кагэкидан», гастролировавшая в Советском Союзе (1971), а также «Нитигэки кагэкидан». По характеру эта труппы не отличаются друг от друга. Все они состоят исключительно из женщин, представления их происходят в больших театральных помещениях два-три раза в день. В спектаклях используется как японская, так и иностранная тематика. Основное внимание уделяется эффектности представления.

Стоит назвать еще одну японскую труппу ревю, активно действующую в районе Киото — Осака. Это «Ниппон кагэкидан», несколько раз приезжавшая к нам в Советский Союз на гастроли.

Балет впервые появился в Японии в 1912 году, когда туда приехал итальянский балетмейстер Джуованни Роси, который в течение трех лет преподавал танец в театре «Тэйкоку гэкидзё». Среди его учеников были Исии Баку, Таката Масао и Сава Морино. Танцовщики Исии и Таката со временем стали исполнять танцы в стиле Айседоры Дункан, а манера актрисы Сава была более близка классической. Подлинный балет японцы увидели лишь в 1922 году, когда в Японии гастролировала русская балерина Анна Павлова. С этого времени в стране возник огромный интерес к классической хореографии, и началась профессиональная подготовка собственных танцовщиц и танцовщиков, наставниками которых стали преимущественно лица русского происхождения.

Первые уроки классического танца в Японии стала давать (1920) девятнадцатилетняя русская эмигрантка Элиана Павлова. Ее учениками были многие наиболее известные артисты балета страны — Адзума Юсаку, Татибана Акико, Хаттори Тизэко, Каитани Яоко, Симада Хироси и другие. Они и их многочисленные ученики стали преподавателями и исполнителями классического балета по всей Японии. Именно они осуществили первые постановки европейского балета в 20-е годы.

Постепенно сформировалось несколько балетных трупп, носящих имена своих руководителей. Наиболее крупные из них — «Комаки барэдан», «Каитани барэдан», «Мацуяма барэдан», «Хомура Томои барэдан» и др.

Однако наиболее серьезных успехов балетный театр Японии достиг лишь в послевоенный период. Начиная с 1946 года он познакомил своих соотечественников с основными балетами классического репертуара: «Лебединое озеро» (1946, «Комаки — Каитани»), «Коппелия» (1947, «Комаки — Каитани»), «Петрушка» (1950, «Комаки»), «Золушка» (1951, «Каитани»), «Ромео и Джульетта» (1956, «Каитани»), «Бахчисарайский фонтан» (1957, «Мацуяма»), «Корсар» (1962, «Каитани»), «Дон Кихот» (1965, «Тани») и др. В 1958 году была основана Японская балетная ассоциация («Нихон барэ кёкай»), объединившая ведущих деятелей хореографии и возглавляемая патриархом балетного мира страны Хаттори Тизэко.

В 1960 году в Токио создали Балетную школу имени П. И. Чайковского, преподавать в которой пригласили советских специалистов. За четыре года

существования школа подготовила группу сильных танцовщиков, образовавших ядро новой балетной труппы «Токё барэ дан» («Токио балет»), созданной в 1964 году. Труппа не только регулярно выступает на японской сцене, но выезжает на гастроли в другие страны. В 1966 и 1970 годах с ее искусством познакомились советские зрители.

В репертуаре труппы кроме классических балетов есть новые, в которых использован национальный материал. Широкую известность получил балет композитора Кан Исии «Маримо», поставленный советскими хореографами А. Варламовым и С. Мессерер по мотивам народных преданий айну. Удачей коллектива был и балет «Времена года» на музыку Масахару Кикиути, поставленный Риё Асука, основу которого составили японские народные танцы. Появление таких балетов критика сочла ярким свидетельством благотворного влияния русской хореографической школы на развитие балетного искусства Японии.

Сотрудничество труппы «Токио балет» с советскими мастерами искусства продолжается. В 1976 году ее руководство обратилось к одному из первых преподавателей токийской балетной школы имени П. И. Чайковского, А. Варламову, отдавшему много сил делу воспитания балетной молодежи Японии, с просьбой создать к пятидесятилетию труппы новый балет на японском материале. Советский хореограф приступил к работе. По своему либретто он ставит балет «Принцесса Кагуя» («Кагуяхимэ»), в основу которого положены мотивы японских народных сказаний. Музыка балета написал советский композитор М. Меерович.

Японская балетная ассоциация развернула широкую деятельность. Одна из основных ее забот – постановка балетов, в которой приняли бы участие артисты различных трупп. Для этого необходимо было заручиться поддержкой Управления культуры, муниципальных властей, газетных компаний и других организаций. Первым таким спектаклем стал «Золотой петушок» (1959) Н. А. Римского-Корсакова. Затем последовали «Жизель» А. Адана (1970), «Спящая красавица» П. И. Чайковского (1971), «Ромео и Джульетта» (1972) и «Золушка» (1973) С. С. Прокофьева, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского (1974), «Копеллия» Л. Делиба (1976).

Начиная с 1963 года эта ассоциация устраивает ежегодные фестивали балетного искусства, в которых принимают участие все ведущие хореографы Японии, а через девять лет организовала регулярный выпуск ежегодников и других изданий по балету, способствующих пропаганде этого жанра среди широкой публики.

Об успехе хореографии в Японии свидетельствуют итоги международных балетных конкурсов, в которых начиная с 1970 года представители этой страны регулярно участвуют. На Пятом Международном конкурсе артистов балета в Варне танцовщик Фукагава Хидэо был удостоен серебряной медали, а балетмейстер Сасамото Кимизэ – «Гран при». На Первом Международном конкурсе артистов балета в Москве Фукагава Хидэо получил одну из вторых премий, а из пяти награжденных балетных пар третьей премией отмечены Ясуда Юкико и Дзюн Исия. В 1970 году жюри Международного фестиваля танца в Париже признало лучшим балетмейстером Китахара Хидэтэру, осуществившего постановку балета «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена в труппе «Токё барэдан». На Седьмом Международном конкурсе артистов балета в Варне японская балерина Морисита Ёко получила «Гран при».

В послевоенной Японии регулярно гастролируют все крупнейшие балетные коллективы мира. Публика познакомилась с искусством Большого театра, Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко, Музыкального академического театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и многих других.

Советские хореографы оказывают постоянную помощь балетным школам и коллективам Японии. Солисты наших театров принимают участие в японских спектаклях.

На ежегодных фестивалях балетного искусства японские хореографы демонстрируют свои новые произведения, свидетельствующие о том, что японское искусство классического танца развивается, крепнет и активно ищет собственный путь. Среди оригинальных произведений японской хореографии привлекают внимание балеты, поставленные по мотивам пьес традиционного театра, такие, как «Хагоромо» (балетмейстер Томой), «Коя Хидзири» (балетмейстер Мацуяма), «Токайдо ёцуя кайдан» (балетмейстер Огава) и др.

В 1976 году в Токио силами Фонда международного искусства, созданного на частной основе при поддержке Министерства иностранных дел, Управления культуры и других организаций, был проведен Первый Международный конкурс артистов балета. Цель его – расширение контактов с хореографами других стран, повышение мастерства японских артистов балета. В конкурсе приняли участие молодые артисты балета из тринадцати стран. Участие в нем советских артистов Р. С. Стручковой (председатель жюри), Людмилы Семеняки и Александра Богатырева (первая премия) способствовало повышению общего уровня конкурса и созданию атмосферы дружбы и сотрудничества между всеми его участниками.

Заключение

Мы рассмотрели в общих чертах основные театральные жанры, представленные на сценах современной Японии. Каждый из них интересен по-своему. Каждый из них ищет свой путь в искусстве. Но, как известно, искусство в капиталистическом мире идеологически неоднородно. Наряду с демократическими элементами в нем содержатся и даже преобладают буржуазные элементы, и потому оно является ареной непрекращающейся острой идеологической борьбы. Не представляет собой исключения и богатое и разнообразное театральное искусство Японии.

Отличительная особенность театрального мира послевоенной Японии — заметная тенденция к общей демократизации всех видов театрального искусства страны. Это делает невозможным или, во всяком случае, весьма затруднительным пропаганду в театре откровенно реакционных лозунгов. Идеологическая борьба в этой сфере приобретает усложненные формы. Силы реакции прибегают к различным формам маскировки. И важно быть очень чутким к содержанию и звучанию каждого театрального представления, к его идейной направленности, рассматривая каждое явление театрального искусства во всей его сложности;

Относительно просто выглядит расстановка сил в театре сингэки, где довольно ясно просматривается позиция автора, режиссера, актерского коллектива. Такие откровенно реакционные спектакли, как пьеса Мисима Юкио «Мой друг Гитлер», поставленная труппой «Роман гэкидзё» (1969), на сцене японских театров редкость, так как они обычно встречают отпор демократической общественности. Каждый коллектив сингэки выбирает репертуар в соответствии со своими творческими возможностями и политической ориентацией.

Наиболее прогрессивные труппы уделяют большое внимание русской и советской драматургии. Только за последние пять лет (1970—1975) на японской сцене было поставлено 38 спектаклей по произведениям русских и советских авторов. Тепло были встречены зрителями «В добрый час!» В. Розова (1972, «Сэйнэн гэкидзё»), «Тень» Е. Шварца (1973, «Мингэй»), «Таня» А. Арбузова (1975, «Синдзинкай») и инсценировка «А зори здесь тихие...» Б. Васильева (1975, «Тоэн»), поставленная прогрессивными театральными деятелями Японии в ознаменование 30-летия победы над фашизмом.

Значительным событием в театральной жизни Японии стали спектакли «Шестое июля» М. Шатрова (1970, «Мингэй»), которым было отмечено 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, и «Таланты и поклонники» А. Островского (1974, «Мингэй»). Эту пьесу в своем переводе впервые в Японии поставила советский режиссер Окада Ёсико. Театральный сезон 1974/75 года вообще получил название «русского сезона», так как за один год японские зрители увидели 12 спектаклей по произведениям русских авторов. Из них 9 спектаклей по пьесам А. Чехова, осуществленных в ознаменование 70-летия со дня его смерти.

Особое место среди трупп сингэки занимают микротeatры. Возникновение их нередко является следствием финансовых осложнений и раскола более крупных драматических трупп. Однако сторонники нового направления стараются подвести под это теоретическую базу, утверждая, что только микротeatры способны сохранить подлинное драматическое искусство, уберечь его от чуждых наслоений. При этом, провозглашая лозунг сохранения в чистоте специфики жанра, микротeatры подчас предоставляют трибуну западным и отечественным авангардистам, ориентирующимся на совершенно определенный круг зрителя. Авангардисты предлагают публике постановки, где абстракция и изломанность формы подавляют мысль, уводя зрителя в сложный лабиринт бессмысленных формальных переплетений.

Однако из этого вовсе не следует, что все движение минитеатров может быть отнесено к антидемократическому лагерю. Минитеатры не приносят дохода, не требуют больших материальных вложений. А бесспорным преимуществом их являются широкие возможности для экспериментирования. Поэтому движение это привлекает самые разнообразные категории участников. В нем и полупрофессиональные студенческие и молодежные театры, многие из которых твердо стоят на демократических позициях.

Гораздо сложнее все в традиционном театре: и процесс демократизации и проявление идеологической позиции. Японский традиционный театр, сложившийся в феодальную эпоху и составляющий значительную часть культурного наследия страны, многогранен, как все это наследие.

В статье «Критические заметки по национальному вопросу» В. И. Ленин подчеркивает: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую» Именно поэтому культурное наследие прошлого в любой стране является достоянием всего народа. Важно лишь, кто к нему обращается, какая его часть и с какой целью используется.

В предвоенные и военные годы в Японии с целью мобилизации нации для идеологической и военной экспансии выпячивались наиболее реакционные стороны национальной культуры. В первые послевоенные годы, в условиях американской оккупации, прогрессивные силы страны обратились к демократическому ядру национальной культуры. Обратились как к опоре в борьбе против американизации японской культуры, чтобы противодействовать духовному порабощению нации. С окончанием периода оккупации, когда наступила послевоенная стабилизация жизни японского общества, необходимость крена в сторону национальной специфики в области культуры отпала. Началась повседневная борьба различных прогрессивных течений с тенденциями более или менее реакционными. Борьба эта идет не прекращаясь, с переменным успехом, связанным с общим балансом соотношения сил демократического и антидемократического лагерей в общественно-политической жизни страны. При этом к культурному наследию прошлого обращаются оба лагеря. И очень важно различать, с каких позиций, с какой целью и к какой грани этого наследия обращаются.

Эта борьба есть и в японском традиционном театре. Все жанры его имеют народные истоки, но в дальнейшем, на разных этапах развития, они были оторваны от народа, канонизированы и превращены в зрелище для избранной публики. В послевоенной Японии наблюдается активный процесс демократизации этих жанров. Идет он в основном по линии приобщения к ним более широких кругов зрителей, а это в свою очередь не может не сказываться на форме и содержании спектаклей данных жанров.

Существенную роль в приобщении широкого зрителя к традиционному театру играют средства массовой информации: телевидение и радиопередачи, выпуск пластинок и магнитофонных кассет с записями наиболее значительных драматических и музыкальных произведений в исполнении крупнейших артистов. Большое значение имеет деятельность демократических общественных организаций, объединяющих зрителей, таких, как «Роон», «Роэн», «Томин гэкидзё», а также просветительская деятельность руководства театра «Кокурицу гэкидзё» и ассоциации «Бунраку кёкай» (продажа ими по сниженным ценам

абонементов для школьников и студентов, публикация популяризаторских изданий, организация лекториев и т. д.).

Традиционные жанры требуют больших затрат на подготовку актеров и музыкантов, на постановку спектаклей. Эти затраты обычно не окупаются кассовыми сборами, а государство до 1966 года не принимало участия в финансировании традиционного театра. Открывшийся в 1966 году государственный театр «Кокурицу гэкидзэ» был призван стать национальным театральным центром, опорой традиционного сценического искусства. Большое внимание уделяет он планомерной подготовке актерских кадров для кабуки, способствует выдвиганию актерской молодежи. Очень важной является и его популяризаторская миссия.

Однако не все в деятельности этого национального театрального центра бесспорно положительно. Наряду с здоровым курсом на демократизацию традиционных театральных жанров, на их сохранение и развитие, творческая практика театра «Кокурицу гэкидзэ» порой отражает стремление правящих кругов страны проводить свою политическую линию и поддерживать консервативные элементы национального театра.

Постановка 1974 года пьесы «Имосэяма онна тэйкин», на которой мы останавливались, лишь наиболее яркий пример подхода руководства «Кокурицу гэкидзэ» к постановке пьес классического репертуара. Аналогичная работа проводится при сценическом воплощении многих пьес силами этого коллектива. Театральная классика может быть представлена зрителю любой из своих граней. И вопрос о том, какую грань на данном этапе подчеркивать, очень важный и серьезный вопрос. Очевидно, эта проблема требует внимания не только театрального руководства, но и более широкой общественности.

Совершенно по-другому относится к классике кабуки последовательно стоящий на демократических позициях коллектив театра «Дзэнсиндза». Он стремится с позиций народа переосмыслить пьесы классического репертуара, делает более доступным широкому зрителю язык старой классики, добивается большей реалистичности и гражданственной наполненности спектаклей.

Примером демократического обращения к классике может служить спектакль «Сакура гиминдэн», включенный в программу, посвященную творческой деятельности группы, возглавляемой патриархом мира кабуки, членом Японской Академии искусств, талантливейшим актером Накамура Кандзабуро. Это представление, показанное в 1974 году на сцене театра «Симбаси эмбудзэ», привлекло внимание широкой театральной общественности, было особо отмечено критикой и премией Японского фестиваля искусств.

Накамура Кандзабуро выбрал старую пьесу (первая постановка ее состоялась в 1851 году), воскрешающую одну из страниц крестьянского движения средневековой Японии и посвященную легендарному народному герою Киути Сого из Сакура. По преданию, этот человек пожертвовал своей жизнью и жизнью всех членов своей семьи, стремясь облегчить участь крестьян, страдающих от гнета местного феодала. Сого из Сакура отправился в столицу Эдо, чтобы подать жалобу непосредственно сёгуну, военному диктатору того времени, хотя отлично знал, что подобная дерзость наказывается казнью не только человека, вручающего петицию, но и всей его семьи. Осуществив свой замысел, герой гибнет во имя надежды, что жертва его не напрасна и жизнь народа будет хоть сколько-нибудь улучшена.

Обладатель яркой актерской индивидуальности, Накамура Кандзабуро в этом спектакле, проникнутом пафосом величия подвига во имя народа, великолепно

воплотил образ главного героя. Он показал его умным, обаятельным и простым человеком, считающим самоотверженное служение народу главным смыслом своей жизни, и вызвал к Сого из Сакура глубокое уважение и сочувствие зрителей разных поколений и социальных групп.

В жанре синкокугэки, специализирующемся на изображении сражений и отдающем предпочтение пьесам, воспевающим воинскую доблесть, заметна склонность к национализму. Но и в его репертуаре встречаются такие прогрессивные спектакли, как «Сэкибэцу-но фу».

На первый взгляд чисто развлекательный жанр ревю тоже подчас несет определенную идеологическую нагрузку. Так, в программе ревю труппы «Такарадзука», показанной советскому зрителю в 1976 году, присутствовали необычные для этого жанра элементы японской национальной борьбы кэндо и каратэ, хореографически оформленные сцены сражений. К тому же в этой программе были строго сбалансированы элементы восточные и западные, причем безоговорочно утверждались именно первые. Все это свидетельствует о том, что националистические тенденции, усилившиеся в последние годы в различных сферах жизни японского общества, не обошли стороной и развлекательное, коммерческое искусство страны.

Анализ спектаклей разных жанров, отличающихся различной идейной наполненностью, можно было бы продолжить. Театральная жизнь современной Японии дает для этого богатейший материал. Но, встречаясь с японским театральным искусством любого жанра, важно подходить к каждому представлению с должным пониманием и умением видеть его идейную направленность.

В творческом развитии лучших традиций прошлого, в стремлении показать мир духовной жизни человека и через него раскрыть смысл важнейших событий современной действительности — залог прочного успеха прогрессивных деятелей японского театрального искусства, традиционного и нового.

Словарь японских слов и театральных терминов, встречающихся в книге

Агэмаку — занавес в театре ноо и кабуки, отделяющий сцену от комнаты, где находятся актеры перед выходом.

Адзэкура — один из видов японских древних деревянных построек.

Адо — второстепенный персонаж в кёгэнах.

Аи — промежуточный персонаж в театре ноо.

Аигума — грим в кабуки: кумадори синего цвета.

Айтюкамибун, айтю — низшие категории актеров кабуки.

Айну — народность, проживающая на острове Хоккайдо.

Акахимэ — амплуа в кабуки, красавица аристократка.

Акуба, докуфу — амплуа в кабуки, злая женщина, женщина-вамп.

Арагото — 1) мужественный динамичный стиль исполнения пьес кабуки; 2) амплуа в кабуки; воин, богатырь, обладающий сверхъестественной силой.

Асидзукаи — кукловод в кукольном театре дзёрури, управляющий ногами куклы.

Атодза — часть сцены в театре ноо, на которой располагается оркестр.

Баба — один из видов женских голов в кукольном театре дзёрури: старая добрая женщина.

Бакуфу — военное правительство феодальной Японии.

Бива — японский народный музыкальный инструмент, напоминающий лютню.

Бива хоси-во моногатари — рассказы странников, играющих на бива. Народный песенный сказ, широко распространенный в Японии в X—XI веках.

Бугаку — музыкально-хореографические представления, получившие распространение в Японии в VII—VIII веках как искусство придворной аристократии.

Буккаэри — один из приемов быстрого переодевания актеров кабуки прямо на сцене, когда в момент кульминации действия меняется верхняя часть костюма.

Бунсити — персонаж и название кукольной головы в театре «Бунраку»: ведущий герой, благородный и сильный.

Бэникума — грим в кабуки: кумадори красного цвета.

Бэнто — коробочка с японским завтраком, состоящим из риса с приправой.

Бэнси — рассказчики в немом кино.

Вагото — 1) мягкий, чувствительный стиль исполнения пьес кабуки; 2) амплуа в кабуки: изнеженный красавец, молодой любовник.

Вакаоннагата — амплуа в кабуки: молодая красивая героиня.

Вакасю кабуки (кабуки юношей) — труппы кабуки, состоящие из юношей. Появились в 1629 г. в связи с запрещением выступления актрис на сцене этого театра.

Ваки — партнер главного действующего лица в спектакле ноо.

Ваки-басира — правый передний столб на сцене ноо, к нему отходит ваки, когда его часть роли кончается.

Ваки-дзурэ — спутник второстепенного действующего лица в ноо.

Вараимэн — разновидность маски в бугаку: смеющаяся.

Ватаридзэрифу — переходящая реплика, разновидность сценической речи в кабуки.

Гагаку — древняя церемониальная музыка. Сопровождает танцы бугаку.

Гакубутисики-но бутай — обрамленная сцена в театре кабуки.

Гидаю — певец-сказитель в кукольном театре дзёрури и в кабуки.

Гидаюбуси — особый стиль исполнения песенного сказа дзёрури, созданный Такэмото Гидаю (1651—1714).

Гидаю-кёгэн, марухон-моно, марухон-кабуки — пьесы дзёрури, исполняемые в кабуки.

Гундан — военные рассказы, разновидность коданов, получившие распространение в годы войны.

Гундзи рокёку — песни-баллады нанива-буси военного содержания.

Гэдза хаяси — музыканты в театре кабуки, которые играют за кулисами.

Гэнроку — исторический период (1688—1703), известен как «золотой век» развития искусства средневековой Японии.

Гэнта — персонаж и название кукольной головы в театре «Бунраку»: юный любовник.

Гэта — японская национальная обувь на деревянных подошвах.

Дадайко — большой барабан, применяющийся в бугаку.

Дайгэкидзё энгэки — театральные представления, идущие на больших сценах.
Дайдо-гэй — средневековое уличное представление (цудзи-гэй, какодзукэ-гэй).
Даймё — крупный феодал, один из распространенных персонажей кёгэнов и спектаклей кабуки.

Даймё-моно — пьесы о крупных феодалах (кёгэны).

Дайхон — текст кодана.

Дансити — персонаж и название кукольной головы в театре «Бунраку»: мелкий негодяй и хулиган.

Дза — цех в средневековой Японии. Так же назывались и называются до сих пор театры.

Дзабутон — плоская подушка для сидения.

Дзагасира — глава труппы кабуки в феодальную эпоху.

Дзангири-моно — новые бытовые пьесы для кабуки, появившиеся после революции Мэйдзи (1868).

Дзарэгума — грим в кабуки: кумадори для комических персонажей.

«Дзё» (экспозиция), «ха» (разработка), «кю» (финал) — обязательные части пьесы и представления ноо, на которых основана общая структурная гармония этого искусства.

Дзёрури — японский старинный народный песенный сказ, который в XVI веке был соединен с кукольным представлением и дал жизнь традиционному театральному жанру нингё дзёрури.

Дзёсики догу — типовые декорации в кабуки.

Дзёсикимаку — полосатый традиционный занавес в театре кабуки.

Дзидай-гэки, дзидай-кёгэн, дзидаймоно — исторические пьесы в театре кабуки.

Дзидай-но сэрифу — вычурная декламационная речь, используемая в исторических пьесах кабуки.

Дзиутаидза — правая часть сцены в театре ноо, на которой располагается хор.

Дзицуаку — амплуа в кабуки: откровенный негодяй, преступник.

Дзицугото — амплуа в кабуки: рассудительный, мудрый и справедливый муж.

Дзию минкэн ундо — движение за свободу и народные права, демократическое движение Японии конца XIX века.

Дзябисэн — старинный японский струнный музыкальный инструмент, прародитель сямисэна.

Докэката — амплуа в кабуки: комический персонаж, простак.

Донтё — поднимающийся занавес в театре кабуки.

Донтё сибай — дешевый театр кабуки в средневековой Японии, имеющий занавес донтё.

Донтё якуся — актер второго разряда в кабуки средних веков.

Дэбаяси — музыканты в театре кабуки, играющие на сцене.

Дэдогу — реквизит, находящийся на сцене в японском театре.

Дэнгаку, дэнгаку-но ноо — представления в средневековой Японии, основанные на деревенских песнях и танцах.

Ёдзё — один из художественных приемов театра ноо: эмоциональные отзвуки, ответные эмоции.

Ёкёку — драматургия театра ноо.

Ёсэ — японский традиционный эстрадный театр.

Ёсэба — место для представления ёсэ.

Идзуми — название школы в жанре кёгэн.

Инари — божество, покровитель театра.

Ироаку — амплуа в театре кабуки: злодей с внешностью изнеженного красавца.

Иэмото — глава школы в традиционном японском танце и театре.

Исёя — костюмер в театре кабуки.

Итабин — парик в кабуки для ролей воинов-богатырей.

Кабуки — ведущий жанр японского традиционного театра, сложившийся в XVII веке как искусство горожан, соединяет в себе музыкально-танцевальные и драматические элементы.

«*Кабуки дзюхатибан*» — группа популярных пьес кабуки, выделенная в особую категорию — «восемнадцать шедевров кабуки».

Кагами-но ма — комната с зеркалом в театре ноо, где актеры находятся перед появлением на сцене и перевоплощаются в образ.

Кайка кодан, синкодан (кодан цивилизации, новый кодан) — коданы периода революции Мэйдзи.

Кагэкиё — персонаж и название мужской головы в кукольном театре «Бунраку»: благородный и печальный рыцарь.

Какинуки — выписки ролей в японском театре.

Какэайдзэрифу — разновидность сценической речи в кабуки: перекликающиеся реплики.

Какэмоно — настенное украшение.

Ками-моно (пьесы о богах) — группа пьес ноо, относящихся к категории «дзё» (экспозиция).

Канго — китаизмы, встречающиеся в японском языке.

Кансякугума — грим в кабуки: кумадори для ролей откровенных негодяев в исторических пьесах.

Караори — нарядный, красочный костюм в ноо.

Кариханамити — вспомогательный помост ханамити в театре кабуки.

Касягата — амплуа в кабуки: старая женщина.

Ката — поза в японском традиционном театре.

Катакияку — амплуа в кабуки: отрицательный герой.

Катахадзуси — парик в кабуки для ролей жен военачальников.

Кацурэки-гэки, кацурэки-моно — новые исторические пьесы для кабуки, появившиеся после революции Мэйдзи.

Кёгэн — драматическая форма в традиционном японском театре. Средневековый фарс, исполняется как интерлюдия в спектаклях ноо.

Кёгэнси — актеры кёгэн.

Кидзэвамоно — пьесы кабуки из жизни воров и мошенников.

Киити — один из видов мужской головы в кукольном театре «Бунраку»: трагический персонаж.

Киридо — незаметная дверь на сцене ноо, позволяющая быстро исчезать и появляться.

Киссатэн — современный чайный домик, небольшое кафе.

Китику-моно (пьесы о демонах), *кири-моно* (завершающие пьесы) — группа пьес ноо, входящих в категорию «кю» (финал).

Ко-адо — третьестепенный персонаж в кёгэнах.

Коваиро — часть программы театра ёсэ: подражание речи известных актеров.

Кодан, косяку — устные рассказы, входящие в программу ёсэ.

Коданси — профессиональный рассказчик коданов.

Кодза (трибуна, кафедра) — сцена в театре ёсэ.

Кодогу — реквизит в японском театре.

Коката — роль в театре ноо, исполняемая ребенком.

Кокэн — актер в японском традиционном театре, помогающий на сцене другому актеру, исполняющему ведущую партию в танцевальной пьесе. Выходит на сцену в парадном кимоно с гербами. Подает и забирает реквизит, помогает переодеться на сцене, поправляет костюм и прическу.

Комусмэ — один из видов женских голов в кукольном театре «Бунраку»: девочка 11–12 лет.

Комэй — один из видов кукольных мужских голов в театре «Бунраку»: изысканный кавалер.

Кото — японский национальный струнный щипковый музыкальный инструмент, напоминающий цитру.

Коцудзуми — музыкальный инструмент из оркестра ноо: маленький барабан.

Кояку — амплуа в кабуки, роль ребенка.

Кумадори — грим в кабуки, состоящий из различных по цвету и форме резких линий, наносимых на лицо актера.

Кума-но мусири — парик в кабуки для ролей молодых развратников.

Куроко (куромбо) — рабочий сцены в театре кабуки, одетый в черное платье с капюшоном. Он помогает актерам на сцене во время действия: подает и забирает реквизит, подставляет и убирает табуреточку для главных персонажей в исторических пьесах.

Куруй-моно (пьесы о безумных), *кёран-моно* (пьесы о неистовстве) — группа пьес ноо, относящихся к категории «ха» (разработка).

Кусэмаи — вид танца, популярный в Японии в XIV веке, вошел в хореографию театра ноо.

Кутиаки Бунсити — Бунсити с широко открывающимся ртом. Разновидность кукольной головы главного героя в театре «Бунраку».

Кугэаку — 1) амплуа в кабуки: «благородный негодяй», обычно аристократ, силой обстоятельств вынужденный действовать как негодяй; 2) грим: разновидность кумадори синего цвета.

Кэйсэй — 1) амплуа в кабуки: куртизанка высокого ранга; 2) один из видов женских голов в кукольном театре «Бунраку»: женщина-вамп, роковая обольстительница»

Кэнбиси — один из видов мужских голов в кукольном театре «Бунраку»: сдержанный и рассудительный герой.

Кэнгэки — пьесы, центральное место в которых занимают сцены сражения на мече.

Маи — разновидность традиционного японского танца и танец в театре ноо.

Мандан — устные карикатуры, короткие анекдоты, исполняемые в театре ёсэ.

Мандзай — юмористический диалог, входящий в программу театра ёсэ.

Матшири ноо — торжественные представления театра ноо в средневековой Японии, на которые приглашали представителей горожан.

Мацубамэ-моно, ноотори-моно — пьеса кабуки, заимствованная в театре ноо.

Маэ-дзитэ — главное действующее лицо в пьесе ноо до кульминации действия.

Митиюки (в пути) — сцена путешествия, традиционная часть в спектаклях ноо, кабуки и дзёрури.

Миэ — поза в кабуки, выражающая кульминацию действия или переживания.

Мономанэ — 1) эстетическая концепция в театре ноо: подражание действительности; 2) звукоподражание в театре ёсэ.

Мотидогу — реквизит, который актеры выносят на сцену.

Мукумигума — грим в кабуки: разновидность кумадори красного цвета.

Мусмэ — один из видов женских голов в кукольном театре «Бунраку»: красивая молодая положительная героиня, идеальная возлюбленная.

Мусмэката — амплуа в кабуки: юная девушка.

Мэйдзи — название незавершенной буржуазной революции в Японии (1868) и последовавшего за ней периода (1868–1911).

Мэцкэ-басира — левый передний столб на сцене ноо, служит ориентиром для актеров в масках.

Нагаута — 1) один из видов речитативного пения в традиционном японском театре. Используется как музыкальное сопровождение в традиционных танцах; 2) песня, в которой передается содержание исполняемого танца.

Надай — 1) ведущий актер в театре кабуки; 2) рекламные афиши с портретами ведущих исполнителей.

Намадзимэ — парик в кабуки для ролей сильных юношей.

Нанива-буси, рокёку — японские национальные песни-баллады.

Нидзю — вид типовых декораций в кабуки: приподнятая сцена. Различаются: *цунзаси* — обычные, *тюаси* — средние, *такааси* — высокие.

Нингё дзёрури — японский традиционный кукольный театр.

Нингэн кокухо — почетное звание для представителей творческого труда: «человек — национальное сокровище».

Ноо — японский традиционный театральный жанр, сложившийся в XIV–XV веках как искусство военной аристократии. Представления ноо включают музыкально-танцевальные и драматические элементы.

Ноогакудзюку — школа для подготовки актеров и музыкантов ноо.

Ноо-но ката — поза в театре ноо.

Ноотори-моно — пьеса кабуки, заимствованная в театре ноо.

Ноти-дзитэ — главный персонаж в пьесе ноо, после кульминаций действия раскрывший свою подлинную сущность.

Нэмбуцу-одори — популярный народный танец средневековой Японии.

Обэя — 1) общая артистическая уборная, где готовятся к выходу на сцену рядовые актеры кабуки; 2) презрительное название рядовых актеров.

Одогу — декорации в японском театре.

Одогуката — рабочие сцены в японском театре.

Оирибукуро — пакет с вложенной в него монетой: награда членам труппы, делающей полные сборы

Оитидза — ядро труппы кабуки в старину.

Оиэмоно — исторические пьесы кабуки, повествующие о жизни крупных феодалов.

Окуни кабуки (кабуки Окуни), *онна кабуки* (женский кабуки), *юдзё кабуки* (кабуки куртизанок) — театр кабуки периода распространения женских трупп (начало XVII века).

Окура — название школы в жанре кёгэн.

Окэси — парик в кабуки для ролей мальчиков.

Омо, ситэ — главное действующее лицо в кёгэнах.

Омогаку (благородная музыка) — вид музыки гагаку, сопровождающий танцы бугаку группы сахо-но-маи.

Омодзукаи — главный кукловод в кукольном театре дзёрури, управляющий головой и правой рукой куклы.

Они-моно — пьесы о злых божествах и демонах (кёгэны).

Онна-будо — амплуа в кабуки: женщина, владеющая воинским искусством, воительница.

Оннагата — 1) амплуа в кабуки: женские роли; 2) актеры в кабуки, исполняющие женские роли.

Онна-моно (пьесы о женщинах), *кацура-моно* (пьесы с париками) — группа пьес ноо, относящихся к категории «ха» (разработка).

Оппэкэпэ-буси — сатирические песни политического содержания, популярные в конце XIX века.

Осигума — отпечаток на бумаге или шелке линий кумадори актера кабуки.

Отё-моно — исторические пьесы репертуара кабуки из жизни придворной аристократии и духовенства до XII века.

Отогисю, ракугока — профессиональные рассказчики ракуго.

Отоко-моно (пьесы о мужчинах), *сюра-моно* (батальные пьесы) — группа пьес ноо, относящихся к категории «ха» (разработка).

Оцудзуми — музыкальный инструмент из оркестра ноо: средний барабан.

Ракуго — комические или сатирические устные рассказы с неожиданной концовкой, входящие в программу ёсэ.

Рёва — парик в кабуки для ролей жен воинов.

Ронин — самурай, лишившийся своего господина.

Рокёкуси — профессиональный исполнитель нанива-буси.

Рокёку зйга — фильмы, основанные на нанива-буси.

Рю — школа, творческое направление в искусстве кёгэн.

Сангаку — народные представления, завезенные в Японию с материка в VIII веке.

Санниндзукаи — способ вождения одной куклы тремя кукловодами в японском традиционном театре дзёрури.

Саругаку — популярные массовые представления, имевшие распространение в XII веке.

Саругаку-но ноо — театральное искусство средневековой Японии, основу которого составляли пение и танец, предтеча ноо.

Саругума — грим в кабуки: разновидность кумадори красного цвета.

Сэдзури — голосовое сопровождение в бугаку.

Сахо-но-маи — вид танца бугаку: танец левой стороны.

Сёги — японские шахматы.

Сёгун — военный диктатор в феодальной Японии.

Сёсабутай, окибутай — настил на сцене кабуки, применяемый в танцевальных пьесах.

Сёсагото, буё-гэки — танцевальная пьеса в кабуки.

Сибай-дзя — театральные чайные дома в средневековой Японии.

Сигуса — сценическое действие актеров кабуки.

Сикигаку — церемониальная музыка.

Симаи — вид танца в театре ноо, не связанный с пьесой, обычно исполняется между пьесами или их частями.

Симбун кодан (газетный кодан) — устный рассказ, основанный на материале газетных статей.

Симпа — новый театральный жанр, сложившийся в Японии в конце XIX века, японский вариант мещанской драмы.

Симпа хигэки — трагедия симпа, японская мелодрама.

Синайтю — название рядовых актеров кабуки, введенное после революции Мэйдзи.

Сингэки — японская современная драма.

Синкабуки — новые пьесы для кабуки.

Синкокугэки — новый популярный японский театральный жанр, сложившийся в начале XX века, соединяет в себе элементы традиционного театра и современной драмы сингэки.

Синсакуноо — пьесы в форме ёкёку, созданные после революции Мэйдзи и хотя бы однажды поставленные на сцене.

Ситадзуми, обэя, инаримати — презрительное название исполнителей небольших ролей в кабуки.

Ситэ — главное действующее лицо в пьесах ноо и в кёгенах.

Ситэ-басира — задний левый столб на сцене ноо, от него ситэ начинает двигаться на сцене.

Ситэ-дзурэ — спутник главного действующего лица в ноо.

Соси сибай — театр политической сатиры периода после революции Мэйдзи.

Судзикума — грим в кабуки: разновидность кумадори красного цвета.

Сэвамоно, сэва-кёгэн — бытовая пьеса в театре дзёрури и кабуки,

Сэванёбо — амплуа в кабуки: послушная преданная жена из купеческого сословия.

Сэва-но сэрифу — спокойная речь, близкая к обычной разговорной; используется в бытовых пьесах кабуки.

Сэйдзи кодан — политический кодан, разновидность устных рассказов, получившая распространение в 80-е годы XIX века.

Сэмбэй — печенье из рисовой муки.

Сэнкоку дзидай (эпоха сражающихся государств) — название периода японской истории (XVI век).

Сэрифу — сценическая речь в театре кабуки.

Сякуба — место выступления рассказчиков кодан.

Сямисэн — японский струнный музыкальный инструмент, широко применяющийся в кукольном театре дзёрури и в кабуки.

Таби — японские матерчатые носки с отдельным большим пальцем.

Тайко — музыкальный инструмент из оркестра ноо: большой барабан.

Такиги ноо — представление ноо, устраиваемое при свете костров.

Танка — одна из классических форм японской поэзии, часто встречающаяся в пьесах ноо.

Тарокадзя-моно — пьесы о слугах Таро (кёгэны).

Татами — циновки из рисовой соломы, которыми устилается пол в японском доме.

Татимавари — сцена сражения в кабуки и в синкокугэки.

Татияку — амплуа в кабуки: положительный герой, умный, сильный, красивый.

Татэхёго — парик для ролей куртизанок высокого ранга в театре кабуки.

Тёбо — певец-сказитель гигаю в театре кабуки.

Тёммагэ — мужская прическа в Японии феодальных времен.

Тобу — «ответный танец» — вид музыки гагаку, сопровождающий танцы бугаку группы ухо-но-маи.

Токояма — парикмахер в театре кабуки.

Токугава период — период господства сёгунов из дома Токугава (XVII-XIX века).

Тоттири-соба — лапша из гречневой муки, которой ошибившийся на сцене актер угощает всех, кто в это время был на сцене.

Тэнугуи — японское полотенце, применяется исполнителями традиционных танцев и рассказчиками ракуго.

Тэракоя — сельская школа в средневековой Японии.

Тюкан энгэки — театральные жанры, находящиеся на стыке японских традиционных и новых европейских жанров.

Тямбара эйга — самурайские фильмы со сценами сражений

Ума-но сиппо — парик в кабуки для ролей деревенских девушек.

Ураката — обслуживающий персонал в театре кабуки.

Утаи — пение в театре ноо.

Ухо-но-маи — вид танца бугаку: танец правой стороны.

Фукива — парик в кабуки для ролей красавиц из аристократических домов.

Фукувадзюцу — чревовещание, одна из составных частей программы ёсэ.

Фукэояма — 1) амплуа в кабуки, женщина средних лет; 2) один из видов женских голов в кукольном театре «Бунраку»: ведущая положительная героиня средних лет.

Фурикодэ — длинные рукава у нарядного женского кимоно.

Фурюодори — народные пляски в средневековой Японии.

Фуэ — музыкальный инструмент оркестра ноо: флейта.

Фуэ-басира — правый задний столб на сцене ноо, около него сидит флейтист.

Хабутаэ — тонкий шелк, надеваемый под парик.

Хакама — парадная мужская одежда.

Хампо дзэнсин сюги — «на полшага впереди» — девиз театра синкокугэки.

Ханамити — дорога цветов, помост, идущий на уровне сцены от левого ее края через весь зрительный зал в кукольном театре дзёрури и в кабуки. Используется для выхода и ухода актеров, а также как дополнительная и игровая площадка.

Ханаси, карукутибанаси — рассказы, веселые устные рассказы, ракуго.

Хандокатаки — амплуа в кабуки: полукомический мелкий враг.

Ханьягума — грим в кабуки: разновидность кумадори синего цвета.

Харакири — сэшпуку, ритуальное самоубийство в Японии.

Хатамото — вассал сёгуна.

Хариути — парик в кабуки для ролей девочек-прислужниц куртизанок.

Харэмэн — разновидность маски бугаку: распухшее лицо.

Хасигакари — помост в зале театра ноо, ведущий из комнаты кагами-но ма на сцену.

Хаяси — оркестр в японском традиционном театре.

Хаясиката — оркестранты в японском традиционном театре.

Хёсиги — деревянные колотушки, один из звучащих элементов представления кабуки.

Хидаридзукаи — кукловод в театре дзёрури, управляющий левой рукой куклы.

Хикимаку — задерживающийся занавес в театре кабуки.

Хикинуки — один из приемов быстрого переодеваний актеров кабуки, происходящего прямо на сцене. Применяется в танцевальных пьесах. Позволяет несколько раз полностью сменить костюм.

Хинадан — разновидность типовых декораций в кабуки — двухступенчатый помост для певцов и музыкантов.

Хинамацури — традиционный праздник девочек (3 марта).

Хиноки — японский кипарис.

Хирабутай — разновидность типовых декораций в кабуки: плоская сцена.

Хобу, буйё — японские традиционные танцы.

Хогаку — японская традиционная музыка.

Хонханамити — основная ханамити.

Хэйкёку — исполнение старинных сказов под аккомпанемент бива.

«*Хэйкэ-моногатари*» — японский феодальный эпос о борьбе домов Тайра и Минамото — источник сюжетов для многих пьес традиционного театра.

Цкэита — деревянная доска, по которой стучат колотушками хёсиги в театре кабуки.

Цудзи-гэй (дайдо-гэй, кадодзукэ-гэй) — средневековое уличное представление.

Цурэ — вспомогательное лицо в ноо.

Цутигумокума — грим в кабуки: кумадори коричневого цвета.

Эбоси — церемониальный головной убор, применяющийся в традиционных японских танцах.

Эндэ — парик в кабуки для ролей благородных негодяев.

Югэн — эстетическая концепция в театре ноо: скрытый внутренний смысл.

Юивата — парик в кабуки для ролей девушек-горожанок.

Ягура — башня на старом здании театра кабуки, на которой в дни представлений били в барабан, чтобы привлечь публику,

Ямабуси — странствующий монах, персонаж кёгэнов.

Яро-атама — мужская прическа с обритым лбом в средневековой Японии.

Яро кабуки — труппы кабуки, состоящие из мужчин. Получили распространение после 1652 года, когда были запрещены труппы вакасю-кабуки.

Ясио — один из видов женских голов в кукольном театре дзёрури: злая женщина, соперница ведущей положительной героини.

Список основной использованной литературы

Литература на русском языке

Конрад Н. И. Театр Кабуки. Л. — М., 1928.

Конрад Н. И. Японский театр. — В кн.: Восточный театр. Л., 1929.

Конрад Н. И. Театр «но». — В кн.: О театре. Л., 1926.

Кёгэн — японский средневековый фарс. М., 1958.

М. Гундзи. Японский театр кабуки. М., 1969.

Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзюндзи Киносита, Хироси Минами, Кабуки. М., 1965.

Одзаки К. Новый японский театр. М., 1960.

Киоко Сато. Современный драматический театр Японии. М., 1973.

Театр и драматургия Японии. М., 1965.

Литература на английском языке

- Bowers Faubion. Japanese theatre. Tokyo, 1974.
Keene Donald. No: The classical theatre of Japan. Tokyo, 1967.
The noh drama. Ten plays from the Japanese. Tokyo, 1973.
Hironaga Shuzaburo. Bunraku. Japan's unique puppet theatre. Tokyo, 1964.
Nakamura Yasuo. Noh. The classical theater. New York, Tokyo a Kyoto, 1971.
Toki Zemmario. Japanese nô plays. Tokyo, 1954.
Gunji Masakatsu. Buyo. The classical dance. New York, Tokyo a Kyoto. 1970.
Togi Masataro. Gagaku. Court music and dance. New York, Tokyo a Kyoto, 1971.

Литература на японском языке

- Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси. Токио, 1966.
Каватакэ Тосио. Нихон-но энгэки. Токио, 1961.
Дэнто гэйдзюцу ко дза, т. 2. Кабуки, «Бунраку». Токио. 1355.
Фудзинами Ёхэй. Сибаи-но кодогу. Токио, 1974.
Тоита Ясудзи, Гундзи Масакацу. Кабуки. Токио, 1965
Хасэгава Ёсио. Оннагата-но кэнкю. Токио, 1931.
Ногуту Тацудзи. Кабуки. Токио, 1966.
Уэно Тадамаса. Кабуки кумадори дзусэцу. Токио, 1943.
Тобэ Гинсаку. Кабуки-но энги. Токио, 1956.
Сакамото Токумацу. «Дзэнсиндза». Токио, 1953.
Янаги Эйдзиро. Симпа-но рокудзюэнэн. Токио, 1948.
Синкокугэки годзюэнэн. Токио, 1967.
Ибараки Тадаси. Сёва-но сингэки. Токио, 1956.
Театральные ежегодники «Энгэки нэнкан» за 1966 – 1975 гг., Токио, 1966-1975.

ГРИШЕЛЕВА Лидия Диомидовна *Театр современной Японии*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные:

Бугаку

1. *Танец Ранрё.*
2. *Танец Насори*

Ноо

3. *Небесная дева из спектакля «Хагоромо».*
4. *Мать, ищущая сына, из спектакля «Сумидагава».*
5. *Сцена из спектакля «Момидзигари».*
6. *Актеры и музыканты на сцене.*
7. *Актер в маске.*

Кёгэн

8. Бог счастья.

«Бунраку»

9. Сцена из спектакля «Хонтё нидзюсико».
10. Сцена из спектакля «Имосэяма онна тэйкин».

Кабуки

- 11–14. Грим – кумадори.
15. Накамура Утаэмон в танцевальном спектакле «Мусмэ Додзёдзи».
16. Оноэ Байко и Мацумото Косиро в спектакле «Итинотани фтаба гунки».
17. Дзицукава Эндзяку в заглавной роли танцевального спектакля «Горо».
18. Накамура Дзякуэмон, Накамура Сикан и Дзицукава Эндзяку в спектакле «Имосэяма онна тэйкин».
19. Бандо Тамасабуру и Накамура Китиэмон в спектакле «Юки-но хина».
20. Итикава Энноскэ в танцевальном спектакле «Кагамидзиси».
21. Оноэ Кикугоро в спектакле «Тюсингура».
22. Оноэ Кикугоро в заглавной роли спектакля «Скэроку».

Черно-белые:

Бугаку

23. Маски.
24. Представление в императорском дворце в Токио.
25. Исполнение танца Яматомаи в храме Касуга в Нара.
26. Занятия музыкой гагаку в Токийском университете искусств.

Ноо

27. Общей вид сцены.
28. Маски.
29. Фрагмент текста пьесы.
30. Актер надевает маску перед выходом на сцену.
31. Каркасная декорация – лодка.
32. Позы: слезы; скорбь. Манипуляция веером: сон; любование луной.
33. Сцена из спектакля «Юдзуру».
34. Обучение искусству ноо. Кандзэ Мотомаса занимается со своим сыном.

Кёгэн

35. Маски.
36. Миякэ Токуро в кёгэне «Ури нусубито».
37. Молодые исполнители в спектакле «Бусу».
38. Сцена из спектакля «Босибари».

«Бунраку»

39. Головы кукол: мужская; женская.
40. Героиня спектакля «Имосэяма онна тэйкин» Омива.
41. Сцена из спектакля «Ёсицунэ Сэмбондзакура».
42. Полководец Тайра-но Томомори из спектакля «Ёсицунэ Сэмбондзакура».

Кукольный театр

43. Сцена из спектакля «Тюсингура» в театре «Гайси соккё нингё гэкидзё».

44. *Сцена из спектакля «Цуру-но фуэ» в театре «Такэда нингёдза».*

Ёсэ

45. *Зрительный зал театра.*

46. *Выступает рассказчик ракуго Кацура Бунраку.*

Кабуки

47. *Театр «Кокурицу гэкидзё».*

48. *Фойе театра «Кокурицу гэкидзё».*

49. *Зал и ханамити театра «Кокурицу гэкидзё».*

50. *Рабочий сцены с колотушками – хёсиги.*

51. *Сказитель – гйдаю.*

52. *Накамура Кандзабуро в гриме, изображающем необычайное уродство.*

53. *Курого во время действия.*

54. *Любовная сцена – нурэба.*

55. *Сцена убийства – коросиба.*

56. *Сцена «в пути» – митиюки.*

57. *Сцена сражения – татимавари.*

58. *Дети-актеры – когата.*

59. *Накамура Утаэмон на экскурсии в Кремле во время московских гастролей 1961 года.*

60. *Накамура Утаэмон и Итикава Энноскэ в спектакле «Ёсицунэ Сэмбондзакура».*

61. *Актер-оннагата Бандо Тамасабуро.*

62. *Бандо Тамасабуро в спектакле «Имосэяма онна тэйкин».*

63. *Накамура Кандзабуро и Накамура Канкуро в танцевальном спектакле «Рэндзиси».*

64. *Итикава Энноскэ II в спектакле «Куродзука».*

65. *Итикава Энноскэ III в спектакле «Куродзука».*

66. *Итикава Энноскэ в роли Тайра-но Томомори из спектакля «Ёсицунэ Сэмбондзакура».*

67. *Итикава Эбидзо и Итикава Коёнэ в спектакле «Гэндзи моногатари».*

68. *Накамура Кангэмон в роли героя спектакля «Сюнкан» театра «Дзэнсиндза».*

69. *Хасэгава Кадзуо в роли Хансити в спектакле «Кои-но аваюки» труппы «Тохо кабуки».*

70. *Сцена из спектакля «Тюсингура».*

Симпа

71. *Ханаяги Сётаро в спектакле «Таки-но сираито».*

72. *Ханаяги Сётаро и Исии Кан в спектакле «Фукэйдзу».*

73. *Мидзутани Яэко в спектакле «Мэйдзи итидай онна».*

Синкокугэки

74. *Тацуми Рютаро и Симада Сёго в спектакле «Миямото Такэдзо».*

75. *Тацуми Рютаро в спектакле «Дайбосацу тогэ».*

Сингэки

76. *Художественный руководитель театра «Мингэй» Уно Дзюкити.*

77. *Сцена из спектакля «Остров» Хотта Киёми. «Мингэй», 1957 г.*

78. *Сцена из спектакля «Иркутская история» А. Арбузова. «Мингэй», 1961 г.*

79. *Сцена из спектакля «Таланты и поклонники» А. Островского. «Мингэй», 1974 г.*

80. *Сцена из спектакля «Три сестры» А. Чехова. «Мингэй», 1972 г.*

81. *Художественный руководитель театра «Хайюдза» Сэнда Корэя в роли Мефистофеля в спектакле «Фауст» И.-В. Гёте. 1965 г.*

82. *Хигасияма Тизко в роли Раневской в спектакле «Вишневый сад» А. Чехова. «Хайюдза», 1960 г.*

83. Сцена из спектакля «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта. «Хайюдза», 1960 г.
84. Сцена из спектакля «Пилот» Миямото Кэн. «Хайюдза», 1965 г.
85. Программа спектакля «Ревизор» Н. Гоголя. «Хайюдза», 1974 г.
86. Сугимура Харуко в роли Кэй в спектакле «Жизнь женщины» Моримото Каору. «Бунгакудза», 1964 г.
87. Программа спектакля «А зори здесь тихие...» Б. Васильева. «Тоэн», 1975 г.

Опера

88. Сцена из оперы «Волшебная флейта» В.-А. Моцарта.

Балет

89. Сцена из балета «Маримо» Исии Кан. «Токио балет», 1964 г.
90. Сцена из балета «Шехерезада» Н. Римского-Корсакова. «Японская балетная ассоциация», 1974 г.

Ревю

91. Выступление группы «Такарадзука».
92. Выступление группы «Нитигэки».