

Н.И. Конрад

Японский театр

Сборник статей

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 792
ББК 85.33
Н11

Н11 **Н.И. Конрад**
Японский театр: Сборник статей / Н.И. Конрад – М.: Книга по Требованию, 2023. – 48 с.

ISBN 978-5-458-32582-0

Сборник статей российских ученых, посвященных японскому театру. Его выход был приурочен к первым гастролям театра кабуки в советском союзе.

Иллюстрации удалены по причине плохого качества.

ISBN 978-5-458-32582-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ТЕАТР В ЯПОНИИ

Говоря о театре в Японии необходимо прежде всего определить, что нужно под этим термином подразумевать. Понятие театра в этой стране отличается, во первых, некоторыми специфическими чертами в своем содержании; во вторых, к театральному искусству может быть отнесено многое как будто бы слишком различных явлений.

Исторически японское театральное искусство характеризуется двумя главными признаками. Во первых, оно неразрывно связано с музыкой, от музыки изошло, на музыке построено. Вне музыки — строго говоря — театра нет. Во вторых, это искусство неотъемлемо от танца. Танец — такой же исток театра, как и музыка. К танцу восходят все движения, культивирующиеся и в театре Но, и в театре Кабуки. С танца начинает и современный актер свое обучение сценическому искусству.

Разумеется, эти два истока, по существу, неотрывны друг от друга. Танец входит в музыку, музыка в танец. Этот комплекс существовал и на отдаленной заре японского театрального искусства, остается нерасторжимым и сейчас. Это можно обнаружить и аналитически, изучая современные формы театра, и исторически, обращаясь к точной истории, повествующей о первоначальных видах сценических представлений, и к мифологии, передающей нам известный миф о танце богини Удзумэ на пустом опрокинутом чане под аккомпанемент «шумового оркестра» собравшихся мириад богов, танце, имевшем целью вызвать солнце. Традиционная версия эту именно пляску и считает начальным моментом всей истории японского театра. Для нас танец Удзумэ интересен, конечно, не как историческое начало, но как отображение в мифотворчестве основной черты японского театрального искусства вообще — синтеза музыки и танца. Музыка и танец — основное. Все прочее — вторичное и по существу, и исторически. Единый комплекс музыки-пляски стал постепенно расширяться включением новых элементов, на первом месте среди которых стоит, конечно, слово. Внедрение слова в первоначальное двуединство музыки и пляски оказалось столь мощным, что

повлияло на самую устойчивость этого двуединства. Слово органически спаялось с музыкой. Появилось пение в разных своих обликах: понятие пения прилагается одинаково как к пению ариозному, так и к речитативу и даже декламации. В виду этого еще в ранних стадиях развития японского театра сочетание «музыка — пение — танец» стало совершенно обычным, настолько обычным, что к нормальному тону простой разговорной речи слово на сцене в Японии, строго говоря, никогда не перешло.

Следующим элементом, присоединившимся к основным, был элемент-декоративный в широком смысле этого слова. Он касался прежде всего и в основе всего — самого исполнителя, актера. Актер стал стремиться как нибудь по особому выделить себя и внешне. Отсюда как специальный костюм (безразлично — жреческое ли облачение во время мистериальных действ или наряд странствующего фигляра), так и особая маска (безразлично — в виде ли особо надеваемой маски, или же в виде специфического грима).

Таким образом, создались те основы, на которых зиждется все исторически известное нам японское театральное искусство: музыка, как начало организующее весь ритм представления и создающее его особый эмоциональный тон; пляска, как момент, организующий все движение актера; слово, вводящее в действие известное понятийное содержание, и, наконец, декоративное оформление, придающее всему целому эффект своеобразного, чисто театрального, «остранения». Все прочее — обстановка, площадка, определенный строй, — совершенно второстепенные элементы в театральном искусстве Японии.

Это искусство знает три больших исторических формы, формы, тесно связанные с общекультурным развитием Японии, и в частности — с развитием японского общественного строя. Япония знала эпоху гегемонии родовой аристократии (VII — XII в.), эпоху господства феодального дворянства (XII — XIX в.) и эпоху владычества городского сословия, сначала еще под политической эгидой феодализма (XVII — XIX в.), потом — с перерождением в капиталистическую буржуазию (со второй половины XIX в.) — нераздельно. Родовая аристократия создала свой театр — так называемый Гагаку; феодальное дворянство свой — так называемый театр Но; городское сословие — театр Кабуки.

Под собственным именем Гагаку подразумеваются различные представления, бывшие в ходу среди беспечных аристократов японского «галантного века», эпохи Хэйан (IX — XII в.), особенно — при дворе. Все они слагались из двух указанных элементов музыки и танца.

Генетически эти представления восходят к древним народным пляскам, как бытовым, так и культовым; исторически они создались под сильнейшим влиянием «культурной» музыки и танца, каковыми были для тогдашних японцев музыка и пляска, пришедшие из Кореи, частью, из Китая и даже далекой Индии.

Гагаку — различные виды самодеятельного театра придворной аристократии, носившие сначала характер чисто увеселительный, с течением же времени получившие значение представлений церемониальных. В настоящее время эти представления можно встретить только при императорском дворе или в некоторых крупнейших храмах в особо торжественных (вроде коронации) случаях, при чем исполнителями являются знатнейшие представители старинной аристократии.

Театр феодального дворянства, театр Но, принял вполне отчетливые формы уже в XIV в., в так называемую эпоху Асикага — время расцвета японского феодализма. Спектакли Но — уже настоящие театральные представления и в нашем смысле этого слова. Здесь — те же основные элементы — музыка и танец, только в соединении с сильно развитым элементом слова и вещественного оформления. Слово в театре Но выступает в форме подлинной пьесы, вещественное оформление вызывает к жизни и специальную сцену, и бутафорию. Пьесы Но — драматизированные культовые легенды, исторические предания, эпизоды знаменитых романов. Исполнение этих пьес — на наш взгляд — очень близко по своему характеру к нашей опере, так как актеры на сцене большей частью поют или говорят мелодическим речитативом; с оперой же сближает Но и наличие хора и оркестра. С другой стороны, спектакль Но во многом приближается к нашему балету, так как движения актеров основаны на танце, а местами переходят в самый настоящий танец, являющийся к тому же центральным местом и всей роли, и всего спектакля в целом. Эти представления удержались вплоть до настоящего времени. И сейчас время от времени различные общества любителей этого старинного искусства устраивают циклы таких спектаклей, при чем исполнителями их являются либо любители-энтузиасты Но, либо — и это чаще — исконные, наследственные представители этого искусства, культивирующие из рода в род свои древние традиции и окруженные всеобщим поклонением и почетом. Публику этих представлений составляют знатоки, гурманы, как из среды прежних феодалов и их самураев, так и из кругов буржуазных рантье.

Театр Кабуки, как будет подробно объяснено в последующих статьях, есть театр японской торговой буржуазии, развивавшейся

еще при феодализме. Этот театр составляет исконное наследие современной японской буржуазии, выросшей из этого феодального «городского сословия», наследие совершенно усвоенное ею и бережно поддерживаемое. Прошло еще слишком немного лет господства этой буржуазии (со второй половины XIX в.), она во многом еще не отошла от своей прошлой культуры; еще до сих пор быт господствующих классов Японии насквозь пропитан элементами, выросшими в эпоху феодализма. Поэтому и театр Кабуки для современной буржуазии не только музейное наследие, но и актуальное культурное явление. Правда, по мере дальнейшей европеизации Японии появляются круги, которых это старое искусство уже не удовлетворяет. Этими общественными кругами создается свой театр, идущий под знаком сильнейшего влияния европейской драматургии и европейского мастерства. Для этих же кругов пересаживается на японскую почву и европейский театр в точном смысле этого слова. В сфере такого европеизированного театра начинают появляться и левые течения, группирующиеся вокруг себя левую и разночинную японскую интеллигенцию и отчасти некоторые слои пролетариата. Однако, развитие этих новых жанров — дело будущего. Сейчас над всем доминирует несомненно жанр Кабуки, и здание «Кабуки-дза» в Токио, в котором этот жанр по преимуществу и культивируется, служит действительным символом национального театрального искусства Японии — в его высшем и при том еще вполне актуальном проявлении.

Н. И. КОНРАД

ТЕАТР КАБУКИ

ЕГО ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

ТЕАТР КАБУКИ ЕГО ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

Третий по исторической последовательности театральный жанр, возникший в Японии, есть так называемый театр Кабуки. В противоположность Но — этому, хотя и существующему сейчас, но совершенно законченному и застывшему виду театрального искусства, театр Кабуки не только все еще живет, но и развивается. Более того, ему суждено, повидимому, еще долго доминировать на японской театральной арене.

Если театр Но исторически связан с феодальной Японией, принадлежит целиком феодально-дворянской культуре, тесно связан с господствующей формой мировоззрения того времени — буддизмом, искусство Кабуки есть порождение уже совершенно новой среды и иных исторических и культурных условий. Театр Кабуки создан культурой японского города, рожден японским городским сословием и для него существует.

Необходимо отметить, что искусство Кабуки также, в сущности, появилось еще в эпоху феодализма. Те торговцы и ремесленники, которые создали этот свой театр, были представителями торгового капитализма в той его стадии, которая проходит еще в рамках феодальной государственности. Горожане, заполнившие театры этого жанра, были непосредственно предшественниками современной японской буржуазии, укреплявшие — при политической гегемонии феодального дворянства — свои экономические позиции и вырабатывавшие свою культуру. Коротко говоря это было то третье сословие, которое бурно развились в Японии в так называемую эпоху Токугава (XVII — XIX в.), в третью и последнюю стадию в истории японского феодализма, и которое в трансформированном виде мы застаем и теперь в качестве капиталистической буржуазии. Такое происхождение Кабуки совершенно необходимо иметь в виду при всяком ознакомлении с этим театральным жанром.

Начало Кабуки — это считается общепризнанным — положено жрицей храма Идзумо, Окуни, которая в 1603 году переехала в Киото

и начала здесь исполнять танец «Нэмбуцу-одори». Танец этот по существу представляет собой не более чем повторение «танца жриц» в храме Идзумо, и очень — до чрезвычайности — прост по своему характеру.

Вскоре к Окуни присоединился некий Нагоя Сандзабуро, бывший ранее вассалом одного феодального дома. Он стал обучать Окуни различным песням, отчасти — модным в то время, отчасти — сочиненным им самим; кроме того научил ее разнообразить костюмы во время исполнения. Таким путем первоначальный примитивный танец принял более сложный характер. Через некоторое время к ним стали присоединяться ученики — женщины и дети, и скоро образовалось нечто вроде труппы. Представления этой труппы имели значительный успех у Киотосских горожан; репертуар стал увеличиваться и разнообразиться, включив в себя сценки на ходячие бытовые сюжеты, комические эпизоды; появились в большом количестве подражатели, разрабатывавшие этот, вновь созданный, жанр, получивший скоро наименование *Онна-кабуки* — «женских песен-плясок».

Первое время все труппы работали в Киото, но скоро стали распространяться и на другие провинции, так что представления *Онна-кабуки* стали широко известными. Одновременно с этим продолжал усложняться и репертуар: от простых песен-плясок и небольших сценок постепенно переходили к упрощенному пересказу сюжетов Но; кое где стало вводиться и музыкальное сопровождение — сямисэн¹⁾. Таким образом, постепенно создавалось и специфическое содержание — сюжеты представлений, и само исполнительское искусство — особые приемы. Новый жанр быстро приобретал необычайную популярность. Однако, очень скоро *Онна-кабуки*, — эти женские труппы, привлекли на себя внимание полиции нравов. Они были признаны вредными для общественной нравственности и запрещены. В 1629 г. воспоследовало полицейское распоряжение, распускающее все уже существовавшие труппы и запрещающее формирование новых²⁾.

Таким образом с 1629 года труппы *Онна-кабуки* перестали существовать. Однако, ему на смену выступили сейчас же новые труппы, так называемые *Вакасю-кабуки*, — состоящие из молодых мальчиков. Ни по сюжетам своих представлений, ни по приемам игры они ничем существенным не отличались от предыдущих женских трупп. Единственным отличием их было только наличие в роли актеров красивых мальчиков, вместо прежних женщин.

¹⁾ Сямисэн — трехструнный музыкальный инструмент, среднее между домрой и балалайкой; играют на нем костяным пlectром.

²⁾ О мотивах этого запрещения см. статью Ол. Плетнера, стр. 31.

С этим новым жанром связано уже устойчивое сформирование нового театра в Японии: представления Вакасю-кабуки стали заслуживать полностью наименования театральных представлений.

До нашего времени дошла одна пьеса из репертуара этой эпохи. Это — сохранившаяся в театре Накамура-дза пьеса «Сару-вака». Пьеса эта исполнялась основателем такого жанра в Эдо — акамура Кан-дзабуро 1-м. Ныне существующая редакция носит следы позднейших переделок, но все же по ней можно до известной степени судить о характере представлений того времени. Повидимому, эти представления были полнейшим, только чрезвычайно упрощенным, вульгаризированным подражанием структуре и характеру Но: те же два актера, то же музыкальное сопровождение, те же приемы декламации. Единственным отличием их от Но было введение сямисэна как основного музыкального инструмента.

Впрочем, такое решительное влияние театра Но на новый жанр наблюдалось только в Эдо. В Киото была иная картина. Поскольку мы можем судить по оставшимся пьесам («Ронин-сакадзуки», «Удзигами-модэ», «Кэйсэй-гото»), там новый театральный жанр был и гораздо самостоятельнее и гораздо сложнее. Там не имело места такое огульное подражание Но: и в области сюжетов пьес, и в области приемов актерской игры, и в области сценической декламации, устройства сцены, — всюду создавался свой собственный специфический стиль театра Кабуки. В частности, пьесы стали отражать быт окружающего общества, стали откликаться на злободневные темы, т. е. приобретать известное социальное значение. Несомненно, новый театр на своей родине — в Киото — развивался гораздо быстрее, чем в Эдо.

Бдительная полиция однако скоро заприметила, что и эти новые, труппы, состоящие из одних очень красивых мальчиков, также мало способствовали улучшению нравов; поэтому в 1652 году были запрещены и эти труппы. Разрешалось формировать труппы только из взрослых мужчин. Таким образом новый японский театральный жанр вступил в третью стадию своего развития: от «женского театра», и «театра мальчиков» он перешел к «театру юношескому» (Яро-кабуки). Такое изменение актерского состава существенно не отразилось на самом характере нового жанра; существовавшие труппы очень быстро перестроились, освоились с новым положением, и скоро наступила новая полоса расцвета. Историки театра Кабуки склонны даже рассматривать это запрещение как крайне положительный фактор для дальнейшего развития нового театрального жанра. По их мнению, этот полицейский акт сделал самое главное: передал все новое театральное искусство в руки настоящего актера, вернее — вызвал появление последнего. До сего времени главной притягательной силой

и «театра женщин», и «театра мальчиков» была преимущественно красота исполнительниц и исполнителей; теперь исполнителям—взрослым и иногда пожилым мужчинам—оставалось привлекать зрителя уже другими средствами: искусством своего исполнения. А это дало сильнейший толчок к развитию и расцвету того актерского мастерства, которым так знаменит театр Кабуки.

Параллельно с этим шло дальнейшее развитие и самого материала представлений: если до сих пор все исполняемые пьесы были в сущности простыми, короткими сценами, иначе говоря, обязательно одноактными, теперь появились так называемые пудзуки-кёган, пьесы многоактные. Это сопровождалось соответствующим изменением и в сценическом оборудовании: появился занавес для обозначения перемены места или времени действия, появился реквизит. Театр Кабуки быстрыми шагами шел к своему полному оформлению.

На одной гравюре, относящейся к 1677 году, мы видим уже все основные элементы позднейшего театра. Имеется уже «ханамити», «цветочная тропа»,—ход со сцены через весь партер в противоположное фойе, предоставляющий актерам дополнительную площадку для игры и помещающий их в публику. По правую и левую сторону партера, а также сзади, устроены ложи (садзикки) на приподнятом полу. Иначе говоря, общий вид зрительного зала в основном уже не отстает от современных.

Автором одной из самых знаменитых в то время многоактных пьес—«Хинин-но адаути» (Месть пария) был актер Фукуи Ягодзэмон. Совмещение в одном лице актера и автора и для Кабуки стало самым обычным явлением. До этого содержание пьесы обыкновенно определялось самцами актерами, которые собирались, уставливались об основном содержании и порядке действия и намечали общий характер исполнения. Конкретный же текст предоставлялся свободному творчеству актера-исполнителя. Твердый текст существовал только для песенных мест: тут были точно определены и слова и музыка; так называемых «кякухон», т. е. пьес с твердо установленным текстом еще не существовало. Постепенно, однако, установился обычай подвергать материал предварительной драматургической обработке, при чем эта работа поручалась какому либо особо искусному в этом деле члену труппы—актеру.

Внук и ученик Фукуи Ягодзэмона Томинага Хэйбэй считался первым автором-профессионалом театра Кабуки; иначе говоря, он создал особое амплуа в труппе Кабуки—амплуа «автора театра»: именно с него начали приписывать сбоку афиши-программы имя автора.

С этих же времен и в Эдо, и в Осака появился обычай выпускать к представлению особые иллюстрированные книжки. В них помеща-