



М.ГУНДЗИ

歌舞伎

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР КАБУКИ

郡司正勝 歌舞伎入門 M.ГУНДЗИ

東京 1963

# ЯПОНСКИЙ ТЕАТР КАБУКИ

ПЕРЕВОД С ЯПОНСКОГО  
Б. В. РАСКИНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС»  
МОСКВА 1969

РЕДАКЦИЯ И ПРЕДИСЛОВИЕ Б. В. ПОСПЕЛОВА

КОММЕНТАРИИ Б. В. РАСКИНА

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга эта принадлежит перу Гундзи Масакацу — профессору Токийского университета Васэда. Крупнейший в Японии специалист-театровед, он всю свою жизнь (Гундзи Масакацу родился в 1913 году) отдал изучению национальных форм японского сценического искусства, ратуя за их сохранение и развитие. Именно этой задаче служат многочисленные работы Гундзи — и глубоко научный труд «Выразительность кабуки» (Токио, 1959), раскрывающий пути становления этого замечательного жанра японского театрального искусства, и великолепно оформленная, с большим количеством иллюстраций книга «Бунраку» (Токио, 1966), характеризующая особенности другого театрального жанра Японии, и многие другие. Данная книга также посвящена искусству прославленного театра кабуки. Вышедшая у себя на родине, в Японии, под названием «Введение в кабуки», она выдержала несколько изданий — разве это не является свидетельством того интереса, который проявляют театральные круги Японии к театроведческим трудам профессора Гундзи.

Для советского читателя книга Гундзи Масакацу ценна в двух отношениях.

Во-первых, она представляет собой театроведческую работу, посвященную одному из направлений мирового сценического искусства, каким является искусство кабуки. В книге освещаются важнейшие вопросы развития и специфики этого театрального жанра. Можно с уверенностью сказать, что по прочтении ее у любого, даже неподготовленного, читателя создается полное и ясное представление об этом театре. В книге характеризуются пути становления кабуки, при этом рассматриваются и театральные формы, исторически предшествовавшие его появлению; подробно

анализируются конструкция театра, состав зрителей и актеров, специфика жизненного уклада, метод их подготовки; особое внимание в ней уделено драматургии кабуки, актерской технике, оформлению сцены и даже таким специальным вопросам, как декорации, грим, освещение и т. д.; наконец, в книге немало страниц отведено показу связей театра кабуки с обществом. Уже одного перечня проблем, стоящих в центре внимания автора, достаточно, чтобы убедиться в том, насколько полно проф. Гундзи анализирует искусство кабуки, насколько широк круг затрагиваемых в ней вопросов, имеющих значение для театральной теории как таковой. Театр кабуки существенно отличается от европейского театра, к которому привыкли мы и в рамках которого развивается деятельность наших театральных работников. Поэтому читатель найдет в книге Гундзи Масакацу много таких сведений, которые неизбежно воспринимаются как новые, порою даже необычные. Но они расширяют горизонт наших знаний о мировом театральном искусстве, а следовательно, и самую базу для теоретических изысканий в области современного театра.

Во-вторых, книга Гундзи Масакацу является исследованием, посвященным одной из сторон художественной культуры современной Японии. Следовательно, она может быть отнесена к такого рода литературе, которая в нашей науке составляет целое направление — так называемое японоведение, занимающееся изучением различных сторон жизни Японии. В таком своем качестве эта книга для нас не менее ценна, чем чисто театроведческое исследование, ибо она помогает нам глубже понять специфику художественного творчества японского народа, углубляет наши позна-

ния в области японской литературы и других важнейших элементов японской художественной культуры. А это в свою очередь ведет к расширению наших знаний в области истории, этнографии, фольклористики Японии. И в самом деле, как дополняют, например, наши представления об атмосфере, царившей в феодальной Японии, содержащиеся в книге краткие, но выразительные характеристики влияния общественных процессов на искусство кабуки в различные периоды его развития! Будучи одним из театральных жанров Японии, кабуки в прошлом чутко реагировал на изменения социально-политической обстановки в стране, всегда был в центре внимания властей, объектом политики которых он являлся.

Все эти достоинства книги Гундзи Масакацу позволяют говорить о ней как о работе, которая представляет безусловную ценность и для наших театральных работников — теоретиков и практиков — и для более широких кругов читателей, стремящихся расширить свои знания в области культуры Японии — страны, интерес к которой у нас непрерывно растет.

Заключая в себе общие данные о театре кабуки, книга далеко выходит за рамки простого введения в искусство этого театра и в этом отношении отличается от изданных у нас нескольких работ о кабуки, носящих чисто информационный характер. Кроме уже отмеченных достоинств, она характерна еще и тем, что поднимает ряд важных теоретических проблем философско-социологического плана — проблему национального наследия в области художественной культуры и проблему народности искусства. Та и другая особенно актуальны для современной Японии. Американская оккупация, способствовавшая

распространению в стране иноземной культуры, стремление правящих кругов к «модернизации» жизненного уклада, ведущее на практике к его «европеизации», другие явления, связанные с быстрым экономическим ростом, — все это резко обострило в Японии проблему национальных традиций и национального культурного наследия. Как должно относиться к старому, ставшему классическим национальному искусству в условиях стремительных социальных изменений и широкого, осуществляющегося в мировом масштабе культурного обмена, каков путь создания нового национального искусства и использования его традиций — эти вопросы во весь рост встают перед японской художественной интеллигенцией, в том числе и перед работниками японского театра.

Эту проблему Гундзи поднимает применительно к искусству кабуки. Собственно, вся его книга в конечном итоге написана с целью постановки и решения этой проблемы. Констатируя упадок этого театра в Японии, он авторитетно заявляет, что «его утрата нанесет серьезный ущерб национальному искусству Японии». Именно исходя из этого, автор книги и выдвигает задачу бережного отношения к традициям кабуки, использования их в интересах японского искусства сегодняшнего дня. Но профессор Гундзи далек от того, чтобы настаивать на сохранении и канонизации всего того, что создано в рамках искусства этого театрального жанра. Он ратует прежде всего за его глубокое изучение и использование арсенала его великолепных средств, его драматургии на основе научных данных. Президент японского театрального общества Каватакэ Сигэтоси в предисловии к первому изданию книги отметил: «Гундзи любит красоту кабуки и в достаточной степе-

ни сознает его национальное значение. Он говорит о необходимости критически и заново рассмотреть вопрос о путях его развития в настоящее время, и в этом отношении я с ним солидарен».

Итак, бережное сохранение и творческое использование национальных традиций — вот ответ, который дает профессор Гундзи на вопрос о том, каким должно быть отношение к искусству в современной Японии. Как мы видим, эту подлинно научную точку зрения защищают многие театральные деятели Японии, серьезно обеспокоенные положением дел в области японского национального искусства.

...Мы встретились с профессором Гундзи во дворе Токийского университета Васэда у входа в Музей театрального искусства. Человек исключительного обаяния, с мягкими чертами лица, немного застенчивый, он сразу располагает к себе.

— Все, что я думаю о кабуки, я изложил в своей книге, — ответил он на наш вопрос о судьбах этого театра в Японии, который мы задали ему, остановившись перед стендом с

расположенными на нем предметами театрального реквизита кабуки.

Нас окружила группа студентов, разговор сразу оживился. По их сосредоточенным лицам, внимательному взгляду, с которым они слушали своего учителя, можно было безошибочно заключить, что кабуки для них не отжившее, мертвое искусство, а область живой художественной деятельности, искрящейся всеми красками жизни и доставляющей человеку незабываемое наслаждение.

...А вечером — спектакль в недавно отстроенном великолепном здании театра Кокурацу гэкидзё. Современные фойе, зрительный зал, устланный ковровым покрытием, современная сцена, освещение. Шла пьеса «Сакура Сого» на сюжет из времен феодальной Японии. И казалось, что изумительные краски декораций, роскошные костюмы героев, лучи разливавшегося по сцене света — все, чем знаменит этот спектакль, становилось еще более ярким в этом зале, все оформление которого напоминало о том, что представление идет в XX веке.

Б. ПОСПЕЛОВ

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

В ноябре 1966 года в Японии открылся государственный театр Кокурицу гэкидзё, главная цель которого состоит в сохранении кабуки. Создание этого театра явилось важной вехой в истории кабуки, а также других классических жанров японского театрального искусства.

В настоящее время пьесы кабуки ставят театральные коллективы в театре Кокурицу гэкидзё, труппы компании «Сётику» и «Тохо», а также театр Дзэнсиндза — в Токио и труппы Накамура Гандзио и Катаока Нидзаёмон — в Осака.

Помимо указанных выше театральных коллективов, которые способны обеспечить исполнение классических пьес кабуки, существует ряд трупп, ставящих пьесы в стиле, приближающемся к классическому кабуки. Однако в Японии есть только два театра, которые регулярно ставят пьесы кабуки. Это театр Кокурицу гэкидзё и театр Кабукидза. Иногда пьесы кабуки исполняются также в помещениях других столичных театров. Время от времени пьесы кабуки ставят в театрах Кёто, Осака и Нагоя. Кроме того, театральные труппы кабуки выезжают на гастроли в провинцию.

Поскольку театр Кокурицу гэкидзё не имеет своего коллектива актеров кабуки, он приглашает токийские труппы «Сётику», «Тохо», а также труппы из Осака и Кёто. Предполагается также, что в 1968 году при театре откроется школа традиционных жанров исполнительского искусства. В этом театре имеется большая и малая сцены. На большой сцене ставятся главным образом пьесы кабуки, а на малой — бунраку, бугаку, характерные национальные танцы и т. п.

Пьесы кабуки, вплоть до сегодняшнего дня, как правило, исполняются при переполнен-

ном зале. Что ни говори, спектакли этой театральной школы до сих пор привлекают зрителей своей своеобразной красотой, своей народностью.

Но хотя пьесам кабуки присущ народный характер, они по своим идеям, изображаемым в них нравам и обычаям, а также по форме в значительной степени уже оторвались от сегодняшней действительности и вряд ли могут быть причислены к современным народным пьесам.

Среди ставящихся в настоящее время пьес этого театрального жанра можно выделить классические пьесы эдоского периода, которые с самого начала создавались для исполнения в театре кабуки, и пьесы, которые были созданы для кукольного театра бунраку, а затем переработаны для кабуки. Новые пьесы кабуки, которые появились после революции Мэйдзи, носили на себе отпечаток современных западных идей и западного театра, сохраняя в то же время стиль кабуки.

Следует также отметить, что в настоящее время пьесы кабуки обычно ставят не целиком, а объединяют отдельные выдающиеся сцены из исторических, бытовых и танцевальных пьес. Исключение составляет театр Кокурицу гэкидзё, где принято ставить пьесы (будь то историческая или бытовая пьеса) от начала до конца. Далее, в театре кабуки никогда не было специальных постановщиков, их роль, как правило, выполнял ведущий актер.

Новым явлением в кабуки следует считать тот факт, что в театре Кокурицу гэкидзё введены специальные должности постановщиков.

Итак, театр кабуки и сегодня живет вместе с народными массами, но в то же время он претерпел изменения, поскольку измени-



лась эпоха. Но в связи с этим следует сказать, что создание театра Кокурицу гэкидзё призвано помешать развитию тенденции вносить в классические пьесы кабуки всевозможные неоправданные изменения.

Нельзя обойти молчанием тот факт, что перед театром кабуки, который вместе с народными массами прошел славный путь, стоит целый ряд серьезных проблем. Важнейшая из них состоит в следующем. Известно, что культура периода Эдо в связи с проводившейся в то время политикой закрытия страны для иностранцев носила крайне специфический характер. В этих условиях театр кабуки, выпестованный народными массами, приобрел свои особые идеалы и специфическую структуру. Отсюда возникла уникальность этого театрального жанра.

Действительно, в театре кабуки есть много такого, что вызывает сочувствие и восхищение современных зрителей, но в целом эта театральная школа далека от современной структуры мирового театра.

Поэтому современному зрителю крайне трудно понять все тонкости искусства кабуки, ибо для этого требуются специальные знания. И теперь при постановке его пьес заключенные в них идеи и чувства, которые не воспринимаются зрителем наших дней, в значительной степени «исправляются» на современный лад. Такого рода исправления были начаты движением за реформу театра, возникшим в послемэйдзийский период, когда Япония была вновь открыта для иностранцев. Они осуществляются и по сей день.

Иначе говоря, содержащиеся в пьесах кабуки идеи, а также их классический язык переделываются на современный лад с тем,

чтобы они стали понятны нынешним зрителям. Сокращение продолжительности спектаклей повлекло за собой урезывание их текста. Поскольку каждая новая постановка пьесы вела к появлению нового либретто, тексты пьес кабуки постоянно изменялись, подвергаясь различным переделкам. В связи с этим и в настоящее время нельзя избежать тех или иных изменений в тексте при каждой новой постановке пьесы. Ведь каждый раз ведущие актеры использовали тот текст пьесы, который хранится и передается по наследству в их семье. Именно поэтому появляется возможность сохранения традиционного исполнительского искусства актерских династий. Однако постоянное и значительное воздействие тенденции, направленной на приспособление пьес кабуки к требованиям сегодняшнего дня, ведет к потере классического характера как спектакля в целом, так и исполнительского искусства.

Ныне большое влияние на искусство театра кабуки оказывает психологизм, присущий современной драме. Известно, что в классическом кабуки не придавали серьезного значения изображению характеров. Иногда характер одного и того же героя был совершенно различен в разных действиях одной пьесы. Теперь же появилась тенденция все это объединить путем привнесения в пьесу современного содержания, компенсировать скачкообразность развития характеров действующих лиц их натуралистическим психологическим описанием. Отсюда ослабление убедительности пьес кабуки как классических произведений, уменьшение их силы воздействия на зрителя. На мой взгляд, именно в этом заключен тяжкий рок, который навис над современным кабуки.

Разрешение отмеченных выше проблем является важнейшей задачей театра кабуки в наше время.

В заключение я хотел бы обратиться с несколькими словами к советским читателям.

Я считаю для себя величайшей честью, что моя работа о театре кабуки будет издана в вашей стране, стране литературы, стране театра, о которой я мечтал с детских лет.

Ваша страна первой в мире глубоко поняла и почувствовала кабуки.

Я буду несказанно счастлив, если эта книга окажет содействие взаимопониманию и расширению связей между нашими странами в сфере искусства.

Токио, 1967

**ГУНДЗИ МАСАКАЦУ**

ГЛАВА ПЕРВАЯ

# ПУТИ РАЗВИТИЯ КАБУКИ



Герб актеров Савамура Содзюро  
и Савамура Гэнносунэ

Современный театр кабуки, безусловно, не похож на тот, который зародился в период Эдо. По духу он отличается даже от довоенного кабуки, не говоря уж о том, что не может быть копией театра кабуки периода Мэйдзи, когда в нем играли Дандзюро Девятый, Кикугоро Пятый и Садандзи Первый \*. В связи с этим возникли самые различные мнения о современном кабуки. Одни говорят, что развитие кабуки прекратилось, другие считают, что стали иными темпы и характер его развития, третьи — что изменилось его направление. Во всяком случае, вполне определенно можно сказать одно: кабуки перестал быть театром, соответствующим современному пониманию театрального искусства, каким он был в период Эдо. В то время он пользовался абсолютной поддержкой подавляющего большинства народных масс Японии.

В период Эдо, когда кабуки считался современным театром, существовал еще один жанр народного театра — нингё дзёрури (кукольный театр дзёрури). По своему направлению этот жанр не был враждебен кабуки, и они в то время развивались параллельно, взаимно обогащая друг друга. Короче говоря, существенных разногласий между ними не наблюдалось.

Но начиная с периода Мэйдзи (1867—1911) театр кабуки столкнулся с самыми разнообразными по своему характеру и сути драматическими жанрами и вынужден был противостоять направлениям, которые коренным образом от него отличались. Назову среди них в первую очередь «новую школу» — симпа \*, «новый театр» — сингэки \*, затем кино, радио, телевидение. Появились также различные виды массового театра. Я не думаю, что все эти жанры оказали большое влияние на кабуки, но они, несомненно, все более под-

тачивали социальную основу этого театрального направления. И сегодня кабуки уже не является театром, пользующимся поддержкой подавляющего большинства народа.

Нельзя не учитывать также и того, что изменился сам зритель. Сегодня он уже воспитан не только на пьесах кабуки. Он воспринимает пьесы кабуки глазами и ушами, причисляемыми к новому театру — сингэки, ревью, кинофильмам и джазам. Причем нельзя сказать, чтобы большинство зрителей видели в кабуки нечто близкое к их жизни.

Стоило французам прокричать «браво!», а американцам — «вандэрфул!», как многие стали считать кабуки лучшим театром в мире. Хуже того. Такой же точки зрения стали придерживаться и многие театроведы, занимающиеся изучением этого театрального жанра. Теперь настало время, когда действительно замечательный и уникальный театр кабуки необходимо осветить зеркалом нового, современного разума. Пока мы будем без всяких на то оснований утешаться похвалами, расточаемыми иностранцами, мы будем способствовать гибели театра кабуки.

Сегодня кабуки, новую школу, новый театр, музыкальное ревью, кино, телевидение и т. д. не рассматривают как противостоящие друг другу жанры и считают, что они должны быть взаимосвязанными. И даже те, кто придерживается противоположной точки зрения, заговорили о том, что нужно наслаждаться тем хорошим, что есть в каждом из этих жанров. Но в то же время исчез энтузиазм, дух высокой преданности тому или другому виду искусства, что породило безответственность и вульгаризацию.

Актеры кабуки, модные певицы и артисты телевидения вместе выступают на сцене. Актеры кабуки начинают уходить в кино.

Разве все это не позволяет сказать, что началось порабощение кабуки?! В самом деле, внешне кажется, что открываются широкие горизонты, достигается взаимопонимание и осуществляется преемственность традиций, но за этой внешней стороной не начинается ли глубинный процесс вытеснения самой сущности кабуки? Разве такого рода новая жизнь должна быть predetermined для кабуки?

В первом издании данной книги я уже пытался затронуть это явление. Но с тех пор прошло немало времени, и сегодня, мне думается, положение стало таково, что говорить о существовании кабуки, так сказать, с биологической точки зрения уже нельзя. Здесь, скорее, на первый план выдвигается вопрос этики, а именно: театр кабуки должен жить.

Японское театроведческое общество обратилось ко всем со специальным «призывом к преодолению кризиса кабуки». После обсуждения идеи призыва в правлении общества и одобрения ее на общем собрании всех его членов мне было поручено написать текст обращения, который был затем отредактирован президентом общества Каватакэ Сигэ-тоси.

Ниже приводится полный текст этого обращения.

«Перспективы кабуки таковы, что, если этим вопросом не заняться вплотную, возникает опасность для самого существования кабуки. Исходя из этого, наше Японское театроведческое общество решило обратиться к широкому общественному мнению и предупредить о грозящей опасности театроведческие круги.

Со времен Мэйдзи несколько раз остро ставился вопрос о том, что кабуки переживает

кризис. О кризисе кабуки говорили, например, в связи с движением за театральные реформы в середине периода Мэйдзи, а также после кончины Дандзюро и Кикугоро в 1901 году, в период расцвета новой школы, в последние годы периода Мэйдзи, когда возник новый театр, во время упадка первых годов периода Сёва, в период установления контроля над театральной деятельностью в послевоенные годы и т. д.

Но нынешний кризис, испытываемый театром кабуки, является значительно более серьезным и коренным образом отличается по своему характеру от всех предыдущих.

Если взглянуть на проблему в целом, то застой, вызванный развитием кино и телевидения, касается не только кабуки. Он охватил весь театр. В особенно сильной степени заметен разрыв между веянием времени и такими выдающимися жанрами японского классического искусства, как бугаку, ногаку, бунраку и кабуки.

Для кабуки, который по сравнению с другими классическими жанрами более тесно связан с современной драмой, эта проблема особенно актуальна. Наблюдаются признаки, свидетельствующие о стремлении умышленно изменить характер этого театра, приспособив его к требованиям современности или даже упростив его. И именно в этом таится кризис кабуки как классического жанра. Оставим в стороне вопрос о том, что кабуки может быть поглощен новыми современными драматическими формами. Но если мы именно теперь не будем стремиться к тому, чтобы ясно осознать ценность и значение кабуки, не будем стараться бережно и верно передавать его традиции, то он окажется неспособным внести свой вклад в создание новой драматургии и даже не исключено, что

придет в конце концов к своей собственной гибели.

Долг современников — правильно осознать традиции такого уникального национального театра и ценного культурного достояния, каким является кабуки, поддержать и сохранить его. Чтобы выполнить этот долг, необходимы всеобщее понимание, поддержка и сотрудничество. Нужно, чтобы соответствующие государственные органы занялись изучением положения кабуки, вопросами его сохранения и воспитания кадров актеров, как это делается в отношении государственных театров. Надо сказать, что это является актуальнейшей задачей.

Сейчас, когда каждое заинтересованное лицо на своем посту должно предпринимать в интересах кабуки конкретные меры, данное Общество, обрисовав с научной точки зрения главный путь, по которому должен пойти театр кабуки, горячо призывает сделать все для того, чтобы сохранить и передать традиции кабуки — нашего неповторимого, культурного наследия».

В этом обращении указывается на существование двух путей для кабуки. Один из них — модернизация кабуки, другой — возврат к его классической сущности. В вопросе о модернизации данное обращение ограничивается утверждением своей негативной позиции. Точка зрения театроведческого общества касается главным образом не столько творческой стороны, сколько необходимости в первую очередь теоретического обоснования политики защиты, сохранения кабуки.

Выше я уже указывал, что «наблюдаются признаки, свидетельствующие о стремлении умышленно изменить характер кабуки, приспособив его к требованиям современности или даже упростив его». Практически эти два

пути неотделимы друг от друга. Положение таково, что в настоящее время все взаимосвязано, все влияет друг на друга. Если кабуки не пойдет по пути приспособления к требованиям современности через упрощение, а начнет развиваться на новой, творческой основе, то это будет происходить на базе классического кабуки. Поэтому необходимо бережно отнестись к традициям классического кабуки. Если мы говорим о пути, ведущем к перерождению кабуки, то это означает, что оно происходит в связи с его упрощением. Если же вопрос стоит об улучшении его качества, то здесь опасности перерождения не возникает.

Много раз говорили, что кабуки прекратил свое существование, а он жив до сих пор, недавно выезжал на гастроли в зарубежные страны, получил всемирное признание. Но означало ли это для кабуки скачок вперед в его развитии? Отани Такэдзиро \* считает, что этот театр никогда не прекратит своего существования и будет жить вечно, но, судя по тому, что в нем уже начинают проявляться признаки, так сказать, зарубежного издания, он будет в дальнейшем существовать, лишь внутренне изменяясь. И не усилит ли все это процесс изменения самой сущности кабуки?

Итак, поэтому мы приходим к выводу, что посещаемость кабуки и его всемирное признание не являются непременно признаками его развития. Те, кто смотрит на кабуки не глазами импресарио, а признает его действительную ценность, видят опасность создавшегося положения. Причем оно чревато еще большей опасностью, чем если бы этот театр прекратил свое существование. Может возникнуть вопрос: должен ли существовать кабуки, даже если он полностью деградирует?

И тогда могут решить, что из любви к этому театру необходимо с ним сначала покончить, а затем найти для него новый, настоящий путь. Мне бы не хотелось, чтобы дело дошло до этого.

И здесь я хотел бы подчеркнуть, что одна классическая пьеса кабуки приобретает большую ценность, чем тысяча новых его пьес. Новые пьесы кабуки, созданные после революции Мэйдзи, не могут по своему современному значению быть выдвинуты на передний план. Именно классические пьесы, а также псевдоклассические пьесы кабуки послемэйдзийского периода, которые можно приравнять к классическим, являются уникальными и могут конкурировать на международной арене.

Ценность классики состоит в том, что при сопоставлении с современностью она превра-

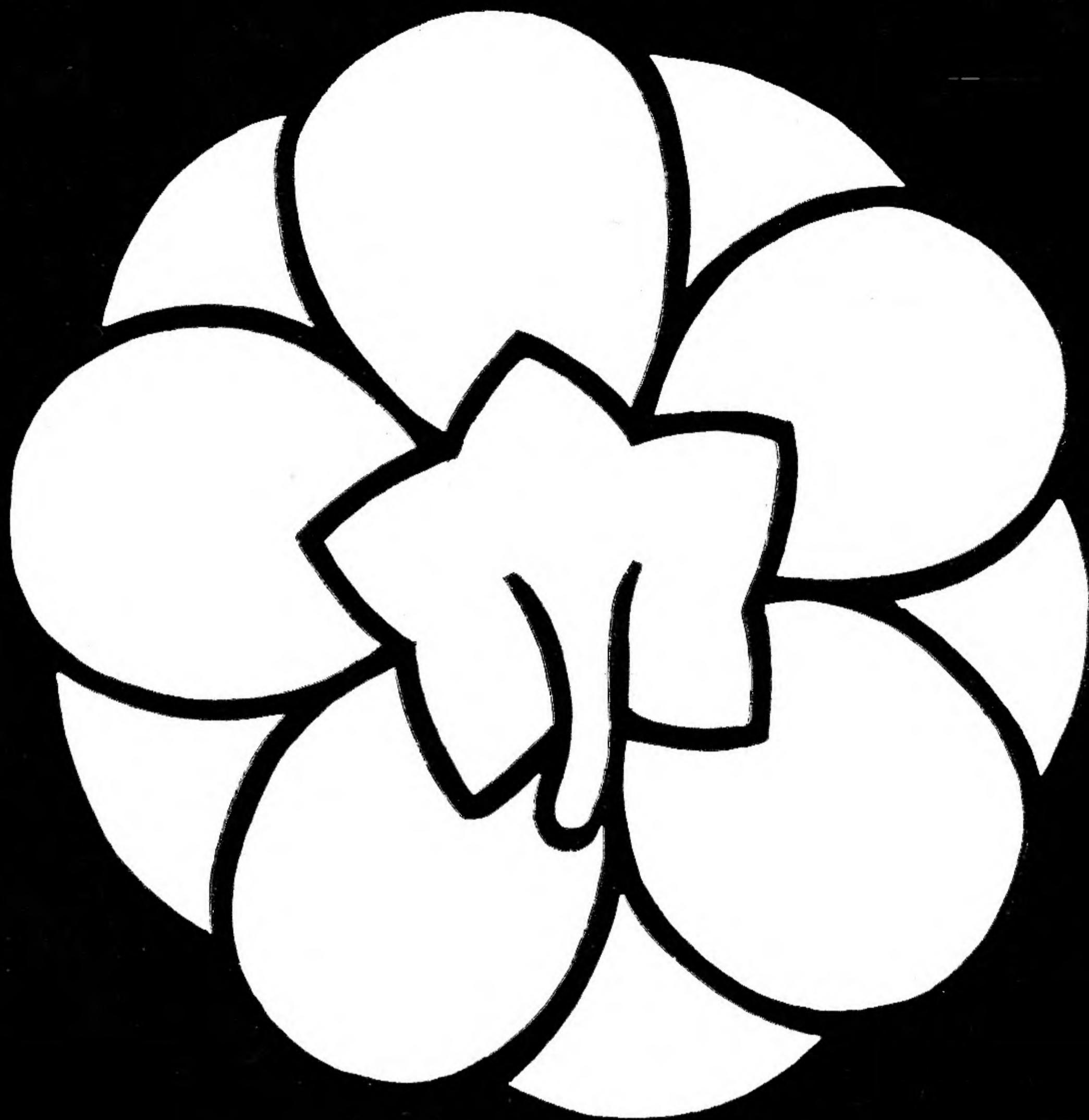
щается в зеркало, ярко отражающее современность. Благодаря классике современность правильно осознает себя, свое значение и наследует традиции классики. Я хотел бы, чтобы был глубоко осмыслен тот факт, что классика существует для современности, для будущего, и чтобы в соответствии с этим театр кабуки как можно скорее пошел бы по строго классическому пути.

В связи с идеей вульгарного приспособления к требованиям сегодняшнего дня театра кабуки внутри самого кабуки складывается ситуация, когда эту идею начинают разделять и те, кто кровно связан с театром кабуки, что вызывает глубокое сожаление. Было бы иллюзией считать, что кабуки всегда, подобно тому как это имело место в период Эдо, будет массовым театром. Теперь кабуки требует высокоинтеллектуального зрителя.



ГЛАВА ВТОРАЯ

СУЩНОСТЬ КАБУКИ



Герб актера Накамура Фукусунэ

## І. ПЬЕСА И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Что, в общем, представляет собой кабуки?

Немало деятелей искусства высказывало по этому поводу свою точку зрения. Но до сих пор никто еще не дал четкого и бесспорного определения его сущности. С полной уверенностью можно сказать по данному вопросу, пожалуй, лишь то, что в кабуки есть нечто такое, чего нельзя объяснить с помощью западноевропейской теории драматургии и ее категорий. Наука о японской эстетике в настоящее время еще полностью не разработана, и поэтому, несомненно, на пути к изучению эстетики кабуки встречается немало трудностей.

Писатель Масамунэ Хакутё \* говорит: «Мне думается, что хотя в Японии и существует история театра, но в ней не было истории драматургии»<sup>1</sup>. Такой ответ, сделанный с позиций западной драматургии, представляет собой подход к сущности японского театра с его негативной стороны. Другими словами, это означает, что основой японского театра, в том числе и кабуки, является пантомима, что в отличие от истории западного театра, которая является, скорее, историей драматургии, история японского театра представляет собой своего рода историю техники актерского исполнения. И сущность кабуки, безусловно, является составной частью этой сущности японского театра.

В театре кабуки впервые среди других жанров японского театра появилась партитура с драматическим текстом. Но это еще не означало самостоятельности пьесы, как таковой. Она представляла собой как бы заметки, касающиеся режиссуры и сценической речи актеров. Поэтому японский театр представля-

ет собою, скорее, театр исполнительского искусства. Но исполнительское искусство (гэй) в данном случае не означает просто технику исполнения. Об этом свидетельствует само слово «гэйдо»<sup>2</sup>. Оно является одним из ключей к пониманию сущности японского театра, в него входят различные сложные элементы. Причем «до» в данном случае выступает в том же значении, какое оно имеет в качестве первого элемента в слове «дотоку» (этика). Техника же воспринимается не как таковая, а мыслится как выражение человечности. Поэтому в Японии не признается превосходная, выдающаяся техника исполнения сама по себе. Кроме того, в слове «гэйдо» заключено и специфическое социальное значение, суть которого состоит в существовании системы преемственности и традиционных актерских династий. С этим переплетаются передача узкоспециальных секретов технического мастерства, преемственность традиций мастерства от отца к сыну, в результате чего формируются своего рода привилегии, замкнутые цеховые организации, характеризующиеся стремлением к непрерывному самосовершенствованию. Так создается мир, ставящий своей целью высокое, но узкое совершенствование.

Таким образом, идеал японского исполнительского искусства (гэй) направлен не в будущее и не столько связан с творчеством, сколько в нем сильна тенденция к обращению к предкам, к великим актерам прошлого. Поэтому довольно часто можно услышать, как известный актер говорит: «Да, мне еще далеко до отца и деда!» Искать идеалы и образцы в прошлом — это своего рода специфи-

<sup>1</sup> Масамунэ Хакутё. Избр., т. 8. Здесь и далее примечания, не помеченные особо, принадлежат автору.

<sup>2</sup> «Гэйдо» — буквально «путь искусства». В этом понятии заложена идея о самосовершенствовании через исполнительское искусство.—Прим. перев.

ка восточного мышления, связанная с тем, что период правления Яо и Шуня<sup>1</sup> считался идеальным веком. В мире актерского искусства употребляется слово «кэйко» (упражнение, репетиция). Иероглифы, составляющие это слово, означают «обращаться к прошлому» («размышлять о прошлом»). Именно в этом заключена духовная основа, порождающая канонические позы (ката). Другими словами, одной из специфических особенностей исполнительского искусства (гэйдо) является этическая, духовная основа, заключающаяся в почитании не столько свободы, сколько наставлений, не столько оригинального творчества, сколько традиций, не столько индивидуальности, сколько стереотипа. При этом в немалой степени подавляется стремление к будущему, к творчеству.

Именно на основе такой системы актерского искусства созданы театры ноо и кабуки. Причем кабуки (на этом мы подробнее остановимся ниже) является представлением,

исполняемым в целях развлечения народных масс. Другими словами, пьесы кабуки являются тем самым представлением, от которого все время стремился освободиться новый театр XIX века. Кабуки же с самого начала прилагал все усилия к совершенствованию в спектакле именно зрелищной стороны.

Окамото Кидо\* говорил, что человек, изучающий театр кабуки, не должен забывать значение слова «представление». Хотя представление—вещь придуманная, но в то же время оно не является ни ложью, ни обманом. Придуманное становится правдой на сцене кабуки<sup>2</sup>.

Кабуки показывает на сцене не кусок человеческой жизни, а представление, где развлекаются в надуманном прекрасном мире. Именно от этого постоянно старался освободиться новый театр — сингэки. Но кабуки является другой вершиной драматического искусства, возвышающейся рядом с театром сингэки.

<sup>1</sup> Яо и Шунь — китайские императоры. Эпоха их правления считалась в Китае «золотым веком». — Прим. перев.

<sup>2</sup> В «Ста советах о поведении на сцене» («Бутай хяккадзё») Суги Кюбэ говорится: «Правда в кёгенах возникает из неправды» («Якуся ронго»).

## II. УСЛОВНОСТЬ И «СОУЧАСТИЕ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ»

Большинство западных театроведов, побывавших на пьесах кабуки, были просто восхищены их условностью и дали этой театральной школе высокую оценку. В этом проявилось восхищение иным миром, очень свежим и новым для людей, глядевших на него из тупика, в котором оказался дошедший до крайности реализм современного театра. Но условность кабуки возникла не в результате такого развития реализма, как это было в Европе.

Основа, на которой зиждется условность кабуки, не проста. Прежде всего следует подумать о том, что условность не является спецификой только данного театра. В некотором смысле более высокую, чем в кабуки, степень условности следует искать в ногаку. В бугаку и других жанрах японского театрального искусства в большей или меньшей степени также присутствует условность. Более того, если взглянуть шире, мы увидим бóльшую степень условности в китайской драме, индийских танцах, танцевальных пьесах Явы и Таиланда и в других жанрах театрального искусства стран Востока. Таким образом, можно совершенно определенно установить, что условность театрального искусства не является специфической только для Японии и тем более не является монополией кабуки. Приезжавшие в Японию индийские танцоры, посмотрев кабуки, говорили, что он очень напоминает индийский театр.

Что же является общей основой этой условности? По моему мнению, в основе условности театра стран Востока лежит религиозный ритуал и танцевальное искусство. К тому же образ жизни восточного общества с его резко очерченными классово-сословными рамками требовал этой условности искусства. И если элемент «до» (путь) в слове «гэйдо»

(путь искусства) понимать как «путь» человека, то этот «путь» не может выйти за пределы классово-сословных рамок, поскольку он зиждется на канонах восточной морали.

Возьмем для примера кабуки. Здесь в зависимости от амплуа актера и его ранга установлены строгие границы для исполнительских возможностей. Так, место и время для игры «дзагасира»<sup>1</sup> и «оннагата»<sup>2</sup> устанавливается на сцене вне зависимости от того, что указывается по этому поводу в тексте пьесы. Дзагасира имеет право подниматься на третью ступень сандан (помост из трех ступеней, на котором показывают актеров перед закрытием занавеса), а оннагата не имеет права подниматься выше второй ступени. Это является условным отображением положения мужчины и женщины в реально существовавшем феодальном обществе. Право пользоваться «цураакари»<sup>3</sup> и «хонцуриканэ»<sup>4</sup>, а также исполнительские ограничения (так, например, только дзагасира имеет право исполнить «хасирамаки-но миэ»<sup>5</sup>), свидетельствуют о том, что ранги актеров отображают сословные различия между господином и слугой, отобра-

<sup>1</sup> «Дзагасира» — главный актер, совмещающий должности руководителя труппы, составителя репертуара и постановщика. После того как в мэйдзийский период на каждый театральный сезон стал меняться состав труппы, его права уменьшились, но ранг дзагасира номинально сохранился.

<sup>2</sup> «Оннагата» — см. гл. VI, раздел 5 — «Актерские амплуа и оннагата».

<sup>3</sup> «Цураакари», или «сасидаси» — осветительная принадлежность. Своего рода подсветка, которую обеспечивает ассистент курого, сопровождающий актера на сцене, с помощью фонаря на длинной палке.

<sup>4</sup> «Хонцуриканэ» — сокращенно «хонцури». Дзагасира имеет преимущественное право пользоваться хонцури, представляющую собой один из видов гэдза онгаку — музыки за сценой. Суть ее заключается в ударах деревянной колотушкой по специальному колоколу — цуриканэ.

<sup>5</sup> «Хасирамаки-но миэ» — одна из поз миэ, когда актер касается обеими руками и одной ногой специального шеста хасира. Думаю, что хасирамаки-но миэ пришло в кабуки из театра ноо.

жают без изменений их восприятие и образ жизни. Поэтому в данном случае нельзя говорить об условности только в том смысле, в каком понимается это в западноевропейском искусстве. В условности кабуки следует видеть наряду с условностью восточного искусства отражение условности, характерной для жизни феодального общества периода Эдо.

Надо сказать, что хотя для ноо и кабуки характерна одинаково высокая степень условности, в том и другом она проявляется совсем по-разному. Для условности пьесы ноо специфичны крайне скупые средства выражения. Рафинированная тонкость ее «аромата» и сдерживаемая сила создают своего рода трагическую красоту. Здесь раскрывается одна из граней своеобразного эстетического восприятия, основывающегося на идее «югэн» — мистического. В то же время для условности в пьесах ноо характерны недоступная величественность и ритуальный церемониал, обращенные аристократическим обществом. В противоположность этому условности в пьесах кабуки, в частности, присуща гиперболизированная и беззаботная любовная развлекательность, граничащая с распущенностью. Такие приемы выражения, как позы миэ и многие другие, демонстрируют нам простонародную условность, диаметрально противоположную аристократичности ноо. Театр кабуки связан своими корнями с простым народом, и идея этого театра в противоположность характерной для ноо идее мистического («югэн») заключалась в «развлекательности». Дух, очищаемый театром ноо, благодаря кабуки получает возможность наслаждаться земными, «плотскими» радостями.

Красота кабуки от начала до конца порождена потребностями простого народа, создателя массового, неиндивидуализированного ис-

кусства. Именно это составляет становой хребет народного искусства, к которому восходит и развлекательный характер кабуки. Для народного изобразительного искусства, начало которому на заре нового времени положили Коэцу<sup>1</sup> и Сотацу<sup>2</sup>, в период Гэнроку\*, при Корине<sup>3</sup>, было характерно подчеркивание декоративности, что проявлялось в искусстве окраски тканей по методу нисидзин и юдзэн<sup>4</sup> в гравюрах укиёэ Мородобу<sup>5</sup> и т. п. Это являлось вершиной художественного мастерства простого народа того времени. Театр кабуки тоже не должен был отставать от этого уровня. Признавая артистизм кабуки, известный японский писатель Сосэки\* говорил: «Люди с крайне ограниченным умственным развитием и обладавшие в то же время сравнительно богатым артистизмом создали кабуки для того, чтобы удовлетворить потребности людей такого же уровня»<sup>6</sup>. Однако в кабуки отсутствует элемент современной интеллектуальности и литературности, поэтому его нельзя

<sup>1</sup> Хонъями Коэцу (1558—1637) — оружейник, специализировавшийся на изготовлении и отделке мечей. Занимался также живописью и прикладным искусством. В последние годы жизни построил в Ракутакагаминэ деревню Коэцу, где собрал и поселил мастеров-ремесленников, которые коллективно создавали различные произведения искусства. Противостоял самурайской культуре.

<sup>2</sup> Таварая Сотацу. Биографические подробности неизвестны. Был тесно связан с Коэцу. Говорят, что Сотацу принадлежал к семье богатых мануфактурных торговцев того времени, торговавших китайскими тканями. Высоко ценились его картины, отличавшиеся новым декоративным стилем.

<sup>3</sup> Огата Корин (1658—1716). Родился в семье богатого столичного торговца мануфактурой. Изучал творчество Сотацу, исследовал и отображал мироощущения горожан в годы Гэнроку. Корин создал свою школу.

<sup>4</sup> Миядзаки Юдзэн (?—1711) считают создателем метода окраски тканей, названного по его имени методом юдзэн.

<sup>5</sup> Хисикава Мородобу — живописец годов Гэнроку (XVII век). Писал гравюры в стиле укиёэ. Открыл новый жанр в истории японской живописи, создав гравюры, отображавшие народные нравы того времени.

<sup>6</sup> На цумэ Сосэки, Сочинения, т. 14.



рассматривать как драму в полном смысле этого слова.

После того как была установлена власть феодального правительства бакуфу, политика сёгуна Иэясу \* состояла главным образом в настойчивом моральном воздействии на класс самураев с тем, чтобы заставить их оказывать решительную поддержку феодальному строю. Политика Иэясу отнюдь не ставила своей целью повышение культурного уровня народных масс. Народные массы, не допускаясь к управлению государством, должны были оставить и мысль о возможности приобщения к литературе. Разрешалось лишь искусство, лишенное каких-либо идей. Поэтому артистизм народных масс развивался лишь благодаря укреплению экономического положения горожан и миру, царившему в стране в результате изоляции. Условность кабуки указывала на этот уровень искусства, характерный для простого народа того времени. Как жанр театрального искусства кабуки отличался от других видов искусства формой выражения. Характер этого отличия можно передать с помощью слова «соучастие». Это слово можно также употребить для того, чтобы отделить кабуки от современного театра, где ясно установлена четкая граница между сценой и зрителями. «Соучастие» прежде всего свидетельствует о том, что в кабуки отсутствует та изолированность, которая характерна для современного театра. Возможно, мне возразят, что и в современном театре имеет место общение между актерами на сцене и зрителем. На это я отвечу: да, действительно, имеется. Но характер этого общения так же отличается от «соучастия», как минус отличается от плюса. Вот о чем следует подумать. Подбадривающие выкрики (какэгоэ) и хвалебные слова (хомэкотоба) со

стороны зрителей, приветствия, с которыми обращаются к зрителям актеры в ходе спектакля, — такого рода общение в новом театре просто немыслимо.

Использование этого приема связано с серьезным различием между японским исполнительским искусством и западноевропейским актерским исполнением. Сердцевинной японского исполнительского искусства являются так называемые ма (паузы). Причем это пауза не временная. Она также не связана с психологией выражения. К этому понятию паузы близко подходит то, что в японском искусстве называется кокю (унисон, сопереживание) или ёхаку (оставленное незаполненным пространство, белое пятно). Это можно было бы даже назвать проявлением сущности национальной специфики. Искусство паузы при этом стало со временем настолько отточенным, что фактически превратилось в способ выражения.

Понятие «пауза» близко к понятию «киай» в военном искусстве поединка и к «ёхаку» в японской живописи. Другими словами, эта пауза выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве. Положительное значение пауз в пьесе состоит также и в том, что они необычайно оживляют канонические позы ката. Именно через эти паузы происходит общение между актерами и зрителями. Актеры посвящают всю свою жизнь созданию этих мгновенных пауз, а зрителям эти мгновения приносят наслаждение, как бы очищают их. Зрители идут на пьесы кабуки не столько для того, чтобы следить за развитием драматической ситуации на сцене, сколько для того, чтобы насладиться этими мгновенными паузами. Короче говоря, кабуки представляет собой пьесу, в которой всё мобилизуется и все стремятся к тому, чтобы



создать условия, порождающие эти паузы. В результате, когда нужно продемонстрировать искусство ухода со сцены, абсолютно не имеет значения, в какую сторону уходит актер. Важно показать само искусство ухода со сцены...

Наиболее откровенно условная красота кабуки проявляется в танцевальных пьесах сёсагото. Танцы, как правило, аранжируются. Причем наиболее простым, можно сказать, приемом аранжировки является атэфури. Суть атэфури состоит в том, что, когда в песне упоминается, например, гора Фудзи, танцующие изображают ее движением рук, либо, когда поют о поднимающемся кверху дыме, руками изображают этот поднимающийся кверху дым. Надо сказать, что этого приема не любят. Есть в японском языке выражение «цукадзу ханарэдзу», которое говорит о необходимости обозначать все иносказательно. Дело в том, что прямое, непосредственное определение чуждо японскому пониманию красоты. В японской красоте особенно ценится настроение. Это проистекает из национального образа жизни. Единственное в своем роде восприятие жизни, характерное для страны, где употребляется тридцать видов местоимений, не может не оказать глубокого влияния на эстетические чувства и формы. Одной из важных форм, характерных для кабуки, является «митатэ»<sup>1</sup>, которая дает косвенное обозначение вещи или явления, вызывает

<sup>1</sup> Митатэ — способ не прямого, а косвенного выражения, осуществляемого через уподобление. В частности, он применяется, когда нечто классическое, установленное ассоциируется с современным. К этой категории относятся и картины митатэ в жанре укиё. Такова, например, картина художника Кацукава Сюнсё «Семь красавиц в бамбуковой роще», в которой он изобразил семь красавиц современного ему Эдо, воспользовавшись китайской картиной «Семь мудрецов в бамбуковой роще». Методом митатэ семь мудрецов были выражены семью красавицами.

своеобразное ощущение как бы двойной экспозиции. Она соответствует ощущению красоты, присущему понятиям перехода, аромата и звучания в «рэнга»<sup>2</sup>. Слово «сюко» (замысел, план) в кабуки является понятием, близким к композиции, но в то же время значительно отличается от него. В плане пьес кабуки главное внимание сосредоточено на выдумке, на эмоции. В результате организующая сила композиции всей пьесы в целом бывает крайне слабой, что является характерной особенностью японского театра. Специфика композиции в пьесах кабуки состоит в том, что в них применяется метод плоскостного изображения, и организующая сила композиции настолько слаба, что возникает даже сомнение: подходит ли к данному случаю основная западноевропейская теория о «драматических конфликтах».

Итак, пьесы кабуки определяются красотой детали, красотой перехода, эмоциональностью. Их форма носит музыкально-танцевальный характер. Отдельные блестящие красоты, созданные благодаря сюко и беспорядочно разбросанные, создают изысканное произведение искусства. В нашем сознании мы их монтируем в единое целое. Однако этот монтаж осуществляет наш современный мозг. Простой же народ Эдо, породивший кабуки, несомненно, воспринимал все в том виде, в каком это ему показывали, без всякого монтажа. Когда теперь мы смотрим кабуки, вкладывая элемент разумности, мы настолько теряем восточный образ мышления, что даже перестаем, можно сказать, понимать кабуки.

<sup>2</sup> Переход, аромат, звучание. Эти слова цитируются из «Кёрайсе», где говорится: в рэнга «в соответствующей мере должны присутствовать приправы из перехода, аромата и звучания».

Перескочив из эпохи феодализма к современности без какого-либо поступательного развития, мы стали спокойно воспринимать обе крайности, которые должны были бы абсолютно противоречить друг другу.

Обогатились ли мы в результате этого или обеднели? Следует ли считать кабуки и новый театр врагами, либо они должны пожать друг другу руки? Когда дело доходит до критерия, с помощью которого надо разрешить этот вопрос, то вполне можно ошибиться. Сейчас можно сказать лишь то, что весомость традиций и их преемственность — проблема сложная и скоропалительный компромисс может привести к тому, что при оценке окажется утраченной сущность того и другого. Прежде чем выдвигать только то, что похоже, и отталкивать то, что отличается, надо правильно измерить расстояние, которое их разделяет. Именно с этого надо начать исследование.

Итак, эффектная яркость кабуки отражает определившиеся характером жизни специфические вкусы простого народа. Подчеркивание гротескности, натурального красного и черного цвета в отличие от японского вкуса, для которого характерны изысканные полутона, таит в себе силу и недостатки массового искусства. Особенность кабуки состоит в сохранении простоты при отточенности и законченности формы.

Было бы ошибочным видеть в присущей кабуки простоте незрелость. Необходимо знать, что за этой простотой стоит вся утон-

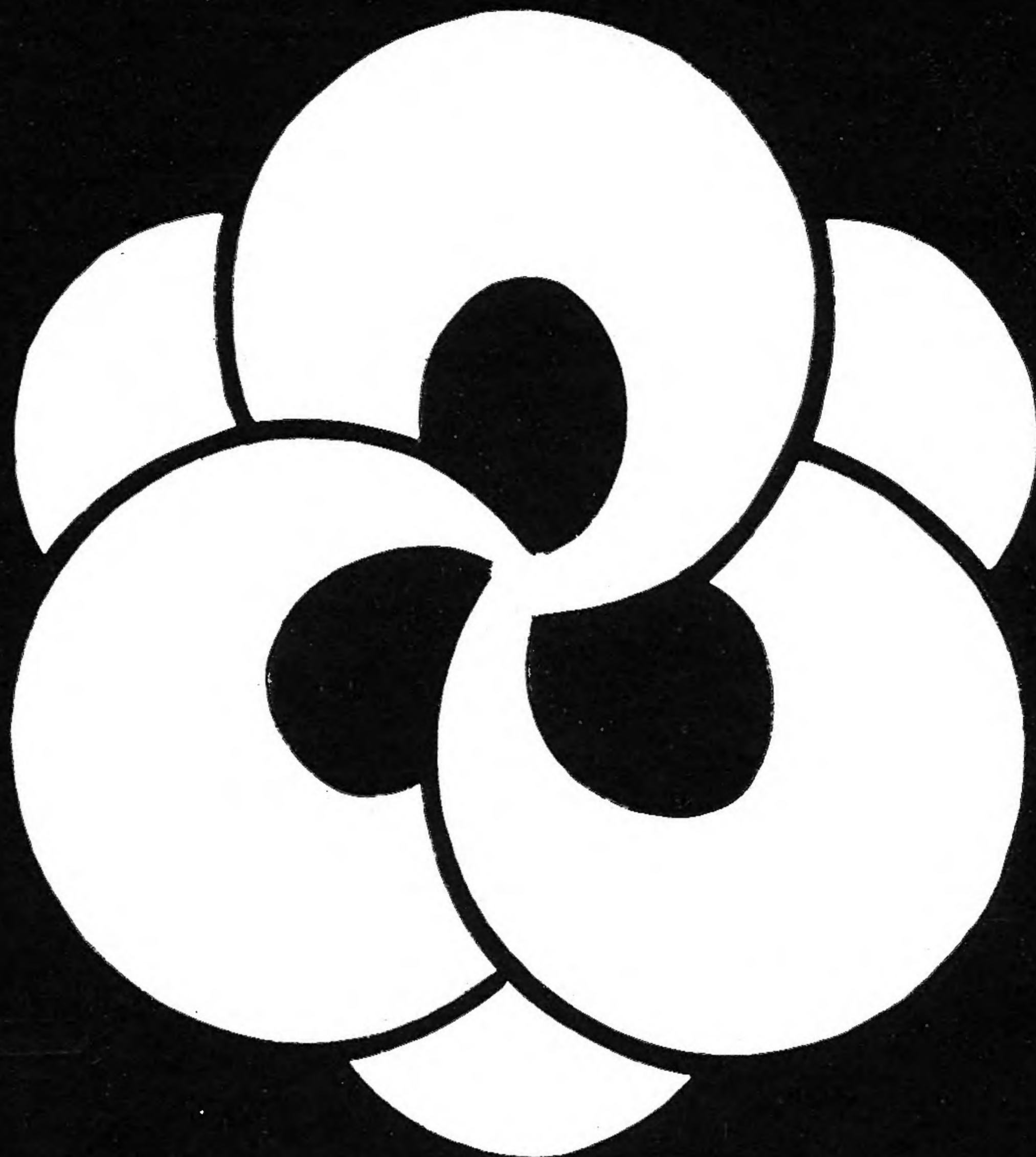
ченность восприятия и эмоций периода Эдо.

Непрестанно твердят о живописности кабуки. Повторяют, что для актеров этого театра необходимо эстетическое понимание живописности. Кабуки отрицает простое копирование реальности, исходит из необходимости ее соответствующего приукрашивания и деформации. Для того чтобы приобрести живописность, всегда жертвуют естественностью. Больше всего в кабуки пренебрегают понятием «нама» (естественный, такой, как есть). Надо сказать, что понимание живописности всегда шло в ногу с эстетикой жанра укиёэ.

Пьесы кабуки лишены интеллектуальных символов и абстракций. Все в них — конкретный, физически ощутимый намек, основанный на интуиции, в них все — деформация. Этот театр, который развивался, не подвергаясь, так сказать, воздействию теории искусства, собрал и показал самую эффективную, полнокровную красоту. Кабуки можно назвать искусством общения, целиком посвященным чувству живой радости. К нему не подходит подтверждающееся примерами из западноевропейской драматургии высказывание Паскаля о том, что «и в пьесе не имеют ценности добродушные сцены, сцены, которые не вызывают страха». Напротив, если бы теоретик периода Эдо писал историю театра, он бы сказал: скорее то, что вызывает страх, не заслуживает того, чтобы быть показанным на сцене.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

**ИСТОРИЯ ЖАНРОВ,  
ПРЕДШЕСТВОВАВШИХ  
ПОЯВЛЕНИЮ КАБУКИ**



Герб актера Итигава Энносунэ

Для того чтобы познакомиться с театром кабуки, необходимо прежде всего узнать его историю, так же как для того, чтобы понять сегодняшнюю Японию, нужно узнать ее историю. Изучая историю кабуки, мы сможем узнать его будущее, угадать те силы, которые будут способствовать дальнейшему развитию кабуки.

Трудность изучения истории театра заключается в том, что в отличие от истории изобразительного искусства мы нередко лишены возможности изучать ушедшие навсегда в прошлое произведения театрального искусства. И следовательно, предметом изучения истории театра очень легко может стать всего лишь, так сказать, остов, скелет, восстанавливаемый по записям. К счастью, в Японии, где веками накапливалась восточная культура, в Японии, которая почти не была связана с внешним миром, до сегодняшнего дня сохранилась живая история театра. С ее помощью вполне можно уяснить себе, несмотря на те или иные изменения, что представляют собой такие театральные жанры, как бугаку, имеющий тысячелетнюю историю, ноо, нингё-дзёрури, кабуки и сингэки. Можно спорить о том, является ли это счастьем или несчастьем Японии, но, во всяком случае, такое единственное в своем роде явление уникально во всемирной истории театра и,

несомненно, заслуживает в этом отношении пристального внимания.

Таким образом, история японского театра в значительной степени отличается от истории западного театра. Перемены, происходившие в западном театре, представляли собой эволюцию предшествующих форм, исчезновение старых форм по мере возникновения новых. В противоположность этому в Японии происходила не смена старых форм новыми, а имело место одновременное сосуществование старых и новых форм, их взаимное влияние и противодействие, что порождало разделение форм, ведущее к различным ответвлениям, а также сосуществование форм. Вот почему так трудно провести строгую линию, разделяющую тот или иной жанр японского театрального искусства.

Не меньшие трудности вызывает правильная оценка и истории одного лишь жанра кабуки. Она, безусловно, будет крайне неполной, если игнорировать жанры театрального искусства, предшествовавшие кабуки.

Поэтому мы вначале остановимся на истории, предшествовавшей появлению кабуки, расскажем в общих чертах о жанрах, существовавших до него, затем перейдем к изложению истории собственно театра кабуки и главным образом изменений, которые он претерпевал.

# І. ДРЕВНИЕ ЖАНРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

## 1. ЧИСТО ЯПОНСКИЕ ЖАНРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ученые всего мира единодушно признают, что театральное искусство, включая танцы, зародилось на заре истории человечества, однако существуют различные теории относительно причин появления этого вида искусства. Тем не менее бесспорным для всего мира фактом является то обстоятельство, что первые ростки театрального искусства связаны с религией. В этом смысле Япония не является исключением.

Но формы театрального искусства приобрели свои специфические особенности в зависимости от характера той или иной религии и связанной с ней той или иной нации. В отношении Японии можно определенно сказать, что здесь сыграли особенно важную роль элементы шаманизма.

Версия о том, что танцы богини Амэноудзумэ-но микото перед входом в небесную пещеру, описанные в «Кодзики» и «Нихонсёки»\*, явились началом японского театрального искусства, несомненно, является беспочвенной. Однако в этих описаниях совершенно определенно проступают особенности древних танцев, посвященных успокоению душ усопших, которые составляют основу содержания и формы японского театрального искусства.

В японском искусстве представления первоначальная и к тому же важная особенность актера или танцовщицы (танцора) состояла в том, что он должен был владеть искусством «камигакари»<sup>1</sup>. В древности этим искусством владели мико (служительницы храмов) и священники. Техника овладения искусством

камигакари обозначалась словом «вадзаоги», которое одновременно обозначало и самого исполнителя. Слову «вадзаоги» присвоили иероглифы «хайю» (актер). Так появились японские актеры — хайю.

Надо сказать, что религиозные воззрения древности не были столь мрачными, как в средние века, когда в религии превалировал комплекс фатальности и чувства вины. Напротив, они были светлыми и радостными и допускали совместные с богами танцы и развлечения. Об этом можно судить по найденным в результате раскопок глиняным статуэткам ханива, изображающим пение, пляски, игру на кото и барабане. Поощрительные слова старинной песни в «Кодзики» («Как приятно песни петь! Споем же!») создают впечатление, будто и вправду слышишь голоса распевających фигурок ханива.

Для людей древности были характерны различные танцы-заклинания, к которым прибегали в целях облегчения добычи тех или иных продуктов питания. Важное значение придавалось подобным танцам во время охоты, рыбной ловли и особенно посадки риса, поскольку рис является основной сельскохозяйственной культурой Японии. Сопровождаемые заклинаниями мимические танцы, связанные с посадкой риса, его выращиванием, созреванием и уборкой урожая, представления, связанные с мольбами о дожде и уничтожением на полях вредных насекомых, сохранились в Японии до сих пор в виде народных сельских празднеств.

Вполне естественно, что моления об урожае, от которого зависела жизнь и экономика нации, находились в тесной связи с театральным искусством Японии. Доказательством может служить то, что танцы-молитвы «Окина» и «Самбасо», которые представляли

<sup>1</sup> «Камигакари» — медиум, человек, на которого снизошло божественное вдохновение. — Прим. перев.

собою те же заклинания, бережно донесены до нашего времени и продолжают до сих пор исполняться на сцене, изображая ритуал очищения. С этой точки зрения пьесы ноо и кабуки представляют собой лишь сценическое воплощение «Окина» и «Самбасо».

Короче говоря, древнее театральное искусство являлось жизненной необходимостью, частью техники производства, а также своего рода ритуалом. И считалось недопустимым наслаждаться им в качестве сторонних наблюдателей. Поэтому люди, пришедшие на представление, должны были принимать в нем участие, хотя бы выкрикивая поощрительные слова или аплодируя. Этот обычай сохранился до сих пор, и его можно наблюдать во время провинциальных представлений и танцев, посвященных празднику бон.

Но когда в обществе появились привилегированные классы, не участвовавшие в производстве, представители этих классов стали только наслаждаться театральными постановками, не принимая в них участия. В результате появились ложи («садзики») <sup>1</sup>, а впоследствии и повозки («мономигурума») <sup>2</sup>.

В то же время в обществе, где театральное искусство являлось частью производства, среди некоторых классов возникло пренебрежительное к нему отношение. Кроме того, в связи с созданием в Японии государства, в котором была установлена система сбора дани, покоренные стали демонстрировать покорителям различные зрелища и представления, рассматривая их как духовную дань или как

знак подтверждения своей зависимости. Таким образом, пренебрежительное отношение к театральному искусству впервые приобрело социальный характер.

Существует легенда о том, что в знак подчинения богов, олицетворяющих богатства моря, богам, олицетворяющим богатства гор, первые совершили мимический танец, изображающий тонущих, и поклялись: «Навечно будем вашими актерами» («Нихонсёки»). Так появился танец хаятомай. Таковы истоки легенды о том, как племя хаято в качестве дани императорскому двору продемонстрировало ему свое искусство.

Многие другие древние танцы и театральные представления (среди них есть и такие, которые до сих пор показывают перед императорской семьей) легенды связывают с различными императорами. Причем следует отметить, что, хотя эти танцы и зрелища по своему значению и характеру отличались друг от друга, они имели и нечто общее, связывающее их между собой: выражение вассальной зависимости.

В 676 году провинциям Ямато, Коти, Сэцу, Ямасиро, Харима, Авадзи, Тамба, Тадзима, Оми, Вакаса, Исэ, Мино, Овари и другим, на которые, очевидно, распространялась в то время центральная власть, было приказано привезти в качестве дани певцов, певиц, карликов и актеров. Этот приказ следует рассматривать как стремление в широких государственных масштабах сконцентрировать в одном месте национальное театральное искусство, стремление, возникшее в результате процветания и усиления императорской власти.

Однако произведения театрального искусства, будучи обработанными при императорском дворе, сразу же теряли свежесть, про-

<sup>1</sup> Самые древние упоминания в летописях о «садзики» можно найти еще в «Нихонсёки». В части, повествующей о мифическом змее ямата-но ороги, сказано: «И построил себе ложу в 8 кэн».

<sup>2</sup> «Мономигурума» представляли собой своеобразные передвижные ложи, сидя в которых аристократы периода Хэйан могли наслаждаться различными зрелищами и празднествами.

стоту, красочность и коллективный характер, рафинировались, стилизовались, унифицировались и по мере появления чужеземных произведений театрального искусства подвергались их влиянию, теряли свою самобытную окраску и превращались лишь в остов, лишенный содержания.

Например, в древней Японии был широко распространен темпераментный танец утагаки. Он представлял собой оригинальный народный танец, связанный с половым созреванием и исполняемый под открытым небом. При императорском дворе его очень сильно стилизовали, и с каждым годом становилось все заметнее, что этот танец идет навстречу своей гибели.

## 2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ПРИШЕДШЕЕ ИЗВНЕ

**ГИГАКУ.** В летописях говорится, что в 554 году (15-й год правления императора Киммэй), когда объединенное японское государство распространило свое влияние на Корею, в Японии уже существовали так называемые утабито (чтецы стихов, певцы), прибывшие туда из страны Кудара, которая в то время была передовым в культурном отношении государством. Но в более полной мере Япония стала привлекать зарубежное театральное искусство спустя пятьдесят лет, когда в 612 году Мимаси из Кудара познакомил Японию с гигаку, которые он изучил в У (по-японски Курэ) в Южном Китае. В то время государством управлял Сётоку-тайси, идеалом которого было создание буддийского государства. Поэтому он приказал, чтобы гигаку (люди того времени называли гигаку песнями и танцами Курэ) исполняли в хра-

мах во время различных ритуалов и церемоний. Таким образом гигаку стали официальным жанром театрального искусства. Государство создало школу по изучению искусства гигаку, ее слушатели освобождались от несения службы и были на материальном обеспечении правительства. Так впервые появились в Японии актеры, находящиеся на государственном обеспечении. Но в своем большинстве это были натурализовавшиеся иностранцы, которые причислялись к группе бэмин, созданной в соответствии с таблицей о рангах.

Их представления, которые в настоящее время совершенно сошли со сцены, являли собой, судя по более поздним записям, представления в масках в форме «гёдо», а некоторые напоминали маскарады и карнавальные шествия. Это были, короче говоря, простенькие фарсы<sup>1</sup>. Огромные гротескные маски, сохранившиеся в небольшом количестве до сегодняшних дней, напоминают нам о том, с каким энтузиазмом в то время Япония перенимала зарубежное театральное искусство. Однако эти заимствованные формы были слишком непривычны для Японии и исчезли, так и не прижившись на японской почве.

**БУГАКУ.** Начиная с правления императора Суйко в течение двухсот лет в Японии не ослабевало поклонение континентальной культуре. Стали отправлять студентов на учебу за границу, принимались в Японии и отправлялись за рубеж различные миссии. Поражают обширные связи в области театрального искусства. Япония знакомится с музыкой, танцами и театральными представлениями различных стран Востока того времени, и

<sup>1</sup> О том, что гигаку представляли по своему жанру разновидность фарса, свидетельствуют такие сцены, как сцена стирки пеленок, сцена опьянения и др.



прежде всего с театром бугаку танского периода.

На этот раз бугаку воспринимаются не как нечто инородное, как это имело место с гигаку. Отбор осуществлялся в большей степени с тем, чтобы натурализовать этот жанр, и прилагаются серьезные усилия к обработке бугаку, при этом в Японии зародился также и свой театр бугаку. Это был так называемый придворный бугаку, который получил наибольший расцвет в период Хэйан\*. Представления бугаку сопровождалась салонной музыкой, получившей название «гагаку».

Обращает на себя внимание стиль обработки. Для нее характерна такая стройность и интеллектуальность, что трудно даже поверить, что представления бугаку разыгрывались артистами-непрофессионалами среди простого народа.

Прежде всего все представление делится пространственно на правую и левую стороны. Соответственно этому разделяются расцветка театральных костюмов и музыкальные инструменты. На правой стороне исполняются маньчжурские боккайгаку, корейские санкангаку, на левой — китайские дайтогаку, индийские тэндзикугаку, индокитайские риньюгаку и баримаи с острова Бали. Представления идут попарно, причем все они имеют подразделения как во времени (древние, современные), так и по длительности (большие, средние, малые).

Стройность композиции танцев обеспечивается геометрическим характером смены фигур, музыкой, которая снабжена нотными знаками и способна соперничать с западной музыкой, и, наконец, наличием теории. Все это в достаточной мере дает возможность судить о высокой степени придворной культуры того времени. Однако после обработки танцы

и представления приобретали формалистический, вкусовой характер и даже тем из них, которые у себя на родине были, очевидно, в большой степени подражательными танцами и имели драматическую композицию, сознательно придавался абстрактный характер.

Для музыки гагаку была характерна необычная для Японии полифоничность, напоминающая оркестровую композицию, что ставило ее довольно высоко даже с точки зрения современного уровня мировой музыкальной культуры. Исходя из нынешнего состояния и будущего национальной музыки, следовало бы глубоко изучить вопрос о том, почему, несмотря на все это, гагаку не послужила базой для музыки общенародной и вся японская музыка по-прежнему основывалась на односложной тональности.

Возникает также вопрос и о взаимоотношении между театральным искусством, привнесенным в Японию из-за рубежа, и исконным японским театральным искусством. Судя по результатам, последнее хотя и сохранило в той или иной степени кое-что, присущее ему по форме, но полностью подпало под влияние искусства, пришедшего в Японию извне. Впоследствии то и другое, находясь под покровительством императорского двора, передавалось актерами от отца к сыну, но после потери императорским двором власти возрождения новых творческих сил, можно сказать, не последовало.

Итак, бугаку представляли собой жанр дворцовой культуры, призванный обслуживать императорскую фамилию. И хотя этот жанр достиг довольно высокой степени развития, он не смог стать нормой, образцом для общенационального театрального искусства. Достаточно выйти из столицы, и в пригородах можно было услышать, как кре-

стьяне поют такую песню при посадке риса:

Ты, негодница,  
Кукушка!  
Только запоешь —  
Значит, в поле  
Мне идти пора.

В этой песне кукушка, к которой при дворе, как правило, добавляли эпитет «грациозная», показана как негодница, как ненавистный бич, гонящий крестьян на работу. Такова разница восприятия. Думаю, что то же самое надо сказать и о культуре бугаку.

САНГАКУ. В период Нара в Японии, примерно в то же время, что и бугаку, появился еще один зарубежный жанр театрального искусства, возникший в районе Центральной Азии. В Китае он назывался «байси» или «цаси». В Японии его называли «сангаку». В отличие от официального придворного гагаку жанр сангаку считался вульгарным, простонародным. Он оставался таким и впоследствии. Причем представления сангаку обычно исполнялись во время состязаний борцов сумо, проводившихся для императорского двора, конных скачек и религиозных празднеств. Представления сангаку включали в себя показ искусства фокусников, акробатов, магов, кукольников, танцоров, а также

состязания в красноречии и т. д. Поскольку этот жанр по своему характеру с самого начала не мог рассчитывать на покровительство со стороны привилегированных классов, он пустил корни среди простого народа и стал свободно развиваться, порождая рассчитанные на массового зрителя представления. Впоследствии жанр сангаку послужил источником для народного театрального искусства.

Начиная с середины периода Хэйан сангаку стали называть «саругаку» или «саруго», что означало «комический мимический танец». В 1060 году появились «Записки о саругаку». Эта книга была написана в форме дневников аристократа, чье внимание привлекло к себе новое искусство саругаку, которое представляло собой «веселую смесь» и широко распространилось и приобрело популярность среди народа, главным образом в столице.

Из представлений саругаку особое внимание привлекают к себе «Мёкони-но муцукигои», «Кёварабэ-но сорадзарэ», «Адзумабито-но уинобори». Для них характерна комедийность с элементами социальной сатиры на темы из городской жизни. Комическая мимика и диалоги в этих саругаку имели успех у народных масс, что способствовало быстрому распространению этого жанра.

## II. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

В средние века, когда политическая власть перешла от придворной аристократии к военному сословию самураев, главенствующую роль в области культуры стали играть синтоистские и буддийские храмы.

ЭННЭН-НО МАИ. Эннэн-но май с особым увлечением исполняли на представлениях в храмах монахи средних веков. Свою культуру они частично восприняли от культуры придворной аристократии, и поэтому за основу композиции их представлений брались бугаку. Кроме того, использовались различные представления на темы, взятые ими из собственной жизни. Разыгрывались также саругаку и различные так называемые эстрадные номера. В эннэн-но май получает развитие искусство декламации. Следует обратить внимание на то, что в жанре эннэн-но май присутствует драматическая композиция в стиле фурю<sup>1</sup>. В связи с тем что женщинам было запрещено исполнять эннэн-но май, наибольший успех получили «танцы юных послушников». Исполнявшиеся ими танцы подчеркивали привлекательность послушников. В отличие от танцев послушников танцы, ставшие монополией взрослых монахов, получили название «тайсюмай», а их исполнителей называли «юсо».

Эннэн-но май не вышли за пределы буддийских храмов. Они не превратились в самостоятельный жанр и постепенно угасли. Но отдельные их элементы были впоследствии использованы в театре. Сильной стороной эннэн-но май было искусство декламации. Своеобразные голосовые модуляции в декламации оказали впоследствии влияние на сценическую речь в кабуки. Следует также отметить,

что «танцы юных послушников» явились предшественниками юношеского кабуки. Кроме того, здесь мы наблюдаем и зарождение в примитивной форме искусства оннагата.

ДЭНГАКУ. В то время важную роль во время храмовых праздников играло исполнение дэнгаку участниками религиозных процессий.

Жанр дэнгаку соединял в себе представления во время сельских празднеств (при посадке риса и т. п.) и некоторые приемы, заимствованные у сангаку, пришедших в Японию извне. В «Записках о саругаку» дэнгаку причисляются к жанру саругаку в широком смысле слова, что практически затрудняет установление различия между ними.

Жанр дэнгаку зародился среди простого народа. Это подтверждает Оэ-но Масафуса\* в «Записках о дэнгаку», где он писал, что дэнгаку породила чернь, а уже потом они стали известны в среде придворной аристократии. Распространение дэнгаку, сопровождавшееся их стилизацией, напоминало по своей широте и силе мощный прорыв подземных вод на поверхность. Оно как бы отражало деградацию аристократии и выход на передний план широких слоев народных масс. Представители аристократии со страхом писали об этом, называя неожиданное распространение дэнгаку «проделкой оборотней». Но в связи с тем, что представления дэнгаку понравились сёгуну Ходзё Такатоки\*, его подчиненные, следуя примеру своего господина, стали всячески способствовать распространению моды на них. В результате в период Камакура\* дэнгаку стали широко использовать в качестве представлений для сбора пожертвований.

Социальные сдвиги породили в Японии многочисленную группу священников-«растриг», которые сохраняли лишь внешность

<sup>1</sup> Подробнее о фурю см. ниже, в разделе «История кабуки». — Прим. перев.



ГРАВЮРЫ В ЖАНРЕ УКИЕЭ ОТНОСЯТСЯ К ИСКУССТВУ ГОРОЖАН ПЕРИОДА ЭДО. СТРЕМЯСЬ ОТОБРАЗИТЬ СРЕДСТВАМИ ЖИВОПИСИ ФОРМАЛИСТИЧЕСКУЮ КРАСОТУ КАБУКИ, ХУДОЖНИКИ ЧАСТО ИСПОЛЬЗОВАЛИ В КАЧЕСТВЕ МОДЕЛЕЙ НАИБОЛЕЕ ПОПУЛЯРНЫХ СРЕДИ НАРОДА АКТЕРОВ ТЕАТРА КАБУКИ.

Актер Сэгава Кикунодзё  
Третий. Художник Тосюсай Сяраку.



Актер Итикава Эбидзо.  
Художник Тосюсай  
Сяраку.



Актер Мацумото Косиро  
Четвертый. Художник  
Тосюсай Сяраку.



Знаменитый актер Сэгава Кикунодзё (слева) и красавица XVIII века Нанивая Окита. Художник Китагава Утамаро.

священников, а на деле перестали соблюдать свой сан, стремясь избежать налогов, взимаемых со служителей храмов. Многие из них, воспользовавшись модой на дэнгаку, начали устраивать подобные представления. Профессиональные актеры дэнгаку, опасаясь, что появление этих новоиспеченных специалистов по дэнгаку может отрицательно сказаться на их материальном положении, решили объединиться и создать свои труппы наподобие храмовых. Эти труппы представляли собой замкнутые цеховые организации, стремившиеся во что бы то ни стало сохранить свои привилегии. В то же время следует подчеркнуть, что учреждение нескольких трупп разожгло между ними конкуренцию, а это в свою очередь способствовало дальнейшему оттачиванию исполнительского мастерства и углублению содержания дэнгаку. К концу периода Хэйан уже действовали конкурирующие между собой труппы Хондза (Кёто) и Синдза (Нара).

В результате этого процесса представления дэнгаку, в основе которых лежало искусство жестикуляции, развились в пьесы, которые уже имели драматический сюжет. Они включали в себя фарс-кёгэн и пьесы, сходные с появившимися впоследствии ногаку. Можно сказать, что отсюда началось зарождение японского театра как с точки зрения его драматической основы, так и в смысле исполнительского искусства. Заметим, правда, что его зачатки наблюдались в композиционном стиле фүрю из эннэн-но май.

Аристократические вкусы повели ногаку по пути крайнего формализма. В противоположность этому основу жанра дэнгаку составило новое «искусство подражания» (мономанэ), базировавшееся на реализме искусства простого народа. Именно это «искусство под-

ражания» благодаря саругаку-но ноо<sup>1</sup> пошло по пути дальнейшего совершенствования.

**НОГАКУ.** Расцвет саругаку и дэнгаку происходил примерно в одно и то же время. Пьесы обоих жанров повсеместно игрались во время храмовых праздников. Но сначала к дэнгаку относились с большим предпочтением. Другими словами, во время храмовых церемоний главным представлением являлись дэнгаку, а саругаку отводилась лишь роль интермедий.

Широкое использование дэнгаку и саругаку во время храмовых праздников породило многочисленные труппы профессиональных актеров этих жанров. Наиболее выдающимися стали труппы Ямато-саругаку и Оми-саругаку. Благодаря тому, что сёгун Асикага Ёсимицу\* стал покровительствовать Канъами и Дзэами — актерам труппы Ямато-саругаку, — последние добились того, что жанр саругаку оттеснил дэнгаку на второй план, и обеспечили независимое развитие и совершенствование саругаку-но ноо. Так появился жанр ногаку.

Благодаря покровительству сёгуна талантливые актеры Канъами и его сын Дзэами смогли превратить ногаку в самый выдающийся драматический жанр той эпохи. Но хотя жанр ноо, родившийся из дэнгаку, должен был развиваться и дальше, наполняясь драматическим содержанием, в действительности в нем усилились чисто лирические элементы. В этом он достиг больших высот, но в то же время замкнулся в узком мире эстетических символов. Темой ноо стали прошлое императорских династий и потусторонний

<sup>1</sup> Слово «ноо» применяют в значении искусства подражания в сочетании с такими жанрами, как дэнгаку, саругаку (дэнгаку-но ноо, саругаку-но ноо). Впоследствии саругаку-но ноо стали просто называть «ноо».





Роль красавца мужчины Икусима из пьесы «Эдзима-Икусима». Актер Накамура Кандзабуро.

мир. В пьесах ноо не было ни светлых надежд на будущее, ни идей гуманизма, за которые надо было бороться.

Однако пьесы ноо, как жанр театрального искусства, совершили эпохальный скачок благодаря тому, что в их основе лежал дух того самого «искусства подражания» (мономанэ), который пришел в ноо из дэнгаку. Еще сам Дзэами говорил: «Уметь хорошо имитировать все без исключения — такова главная цель». Но «искусство подражания», о котором здесь говорится, основано не на наблюдении действительной жизни, как мы ее понимаем, а имеет своей отправной точкой мир театрального искусства с его собственными канонами. Таким образом, «искусство подражания» мыслится здесь вне связи с живым, реальным обществом. И здесь мы сталкиваемся с ограниченностью «искусства подражания» в пьесах ноо.

В противоположность этому фарсы-кёгэн, родившиеся среди простого народа, продолжали сохранять реалистический дух и были тесно связаны с существующим обществом. В кёгэнах проявились свойственные саругаку элементы сатиры, и они могли бы стать единственным в японском театре законченным комедийным жанром, но с тех пор, как ногаку превратились в представления, использовавшиеся самураями во время праздничных церемоний, а кёгэны стали включать в репертуар совместно с ноо, они сохранили значение лишь развлекательной интермедии, пошли по пути формализма, отойдя от тем живого, реально существующего общества.

Начиная с периода Хэйан и вплоть до средних веков в Японии, помимо описанных выше основных жанров, появились и другие жанры театрального искусства, которые становились составными элементами кабуки.

Ниже мне хотелось бы сказать несколько слов о кукольном театре нингё дзёрури, который наряду с театром кабуки являлся одним из двух величайших жанров народного театрального искусства в период Эдо.

Нингё дзёрури чаще и больше других жанров соприкасался с кабуки. О его влиянии на кабуки я расскажу в соответствующих разделах книги. Здесь же отмечу лишь, что по характеру пьес нингё дзёрури несколько старше кабуки.

#### КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР НИНГЁ ДЗЁРУРИ.

С древних времен в Японии существовали особые формы заклинания, основанные на вере в магическую силу слова. К таким формам можно отнести заклинания норито, чтение священных текстов саймон и т. п. Существовали также гильдии профессиональных сказителей, повествовавших о национальных мифах прошлого. С приходом в Японию буддизма в стране распространились новые заморские вокально-музыкальные формы, которые основывались на вокальной теории сёмё. Соединение этих новых форм с указанной выше древней формой заклинания положило начало песенным сказам и балладам последующих веков.

В первые годы периода Камакура приобрел широкую известность слепой сказитель, который рассказывал «Повесть о доме Тайра» («Хэйкэ моногатари») под аккомпанемент бива<sup>1</sup>.

Новый вид баллад — дзёрури распространился в середине периода Муромати. Свое название дзёрури получили от баллады «Повесть о принцессе Дзёрурихимэ». После того как дзёрури стали исполняться под аккомпанемент сямисэна, который был завезен в Япо-

<sup>1</sup> Бива — четырехструнный музыкальный инструмент. — Прим. перев.

нию с островов Рюкю примерно в 1562 году, они внезапно приобрели широкую популярность. Одна за другой появлялись новые баллады дзёрури. Затем дзёрури начали исполняться вместе с кукольными спектаклями, существовавшими со времени появления сангаку. Так зародились пьесы кукольного театра дзёрури. Это произошло примерно в тот же период, когда возник театр кабуки.

Кукольный театр и театр кабуки стали двумя крупнейшими национальными драматическими жанрами Японии. Кукольный театр смог освободиться от рамок средневекового характера баллады лишь в годы Гэнроку, когда кабуки уже переживал период расцвета. В то время Такэмото Гидаю совместно с писателем Тикамацу Мондзаэмоном создали пьесы гидаюбуси, которые стали исполняться труппами Такэмотодза и Тоётакэдза. Конкуренция этих трупп настолько способствовала дальнейшему совершенствованию кукловодства и сценической техники, что кукольный театр приобрел на какой-то период даже большую популярность, чем кабуки. Но с се-

редины периода Эдо он начал приходить в упадок, и в настоящее время его спектакли показывают только в театре Бунракудза.

Пьесы кукольного театра в литературном отношении стояли несколько выше кабуки, поэтому театр кабуки перенял у него характер композиции пьесы. В то же время на кабуки оказал большое влияние напыщенный, злоупотребляющий восклицаниями средневековый стиль баллад, присущий дзёрури.

Следует сказать, что соприкосновение кабуки с пьесами кукольного театра имело для первого как свои плюсы, так и минусы.

Также отметим, что, хотя простота и непритязательность кукольных пьес находила положительный отклик у народа, они по мере развития общества уже не могли соперничать с реализмом и многогранностью кабуки. Сказывался также в значительной степени мистический характер этих пьес. Все это свидетельствует о том, что кукольный театр не сможет достичь расцвета как новый драматический жанр до тех пор, пока он не освободится от пут баллады, носящей ярко выраженный феодальный характер.

### III. ИСТОРИЯ КАБУКИ

#### 1. ЕГО РОЖДЕНИЕ

Всякий новый драматический жанр (исключение составляет пришедший в Японию из-за границы бугаку) возникал в народных массах. В тех случаях, когда он привлекал внимание привилегированных классов и пользовался их поддержкой, он становился в чисто художественном отношении более отточенным и приобретал блеск законченности. Но в то же время он отдалялся от жизни, становился надуманным.

И тогда новые ростки появлялись там, где была ключом жизнь,—в народных массах. Ногаку подверглись влиянию бугаку, но не были порождением последних. Театр кабуки опирался на ногаку, но не был развитием театра ноо. Таковы факты, лежащие в основе истории японского театра.

Драматический характер кабуки и ноо в корне различен, ибо различны общественные слои, на которые они опирались. В то время, когда театр ноо, потакая вкусам придворной аристократии, стал отходить от простого народа, вместе с новым подъемом народных масс родился от их плоти и крови театр кабуки, отбросивший литературные вкусы и символы предшествовавших ему жанров театрального искусства. Он возник как инсургент, восставший против ноо. Пьесы гигаку и бугаку, представлявшие собой до того времени основные жанры, игрались в масках. И именно кабуки с легкостью расстался с масками, существовавшими со времен гигаку. Следует также отметить, что кукольный театр не смог освободиться от средневековой атмосферы именно потому, что наряду с присутствием ему балладным характером дзёрури он от начала до конца был фактически театром масок.

Пьесам кабуки с момента его рождения был присущ чувственный характер. Но хотя в его идеях освобождения человека от узких рамок средневекового уклада очень силен был элемент неосознанного протеста, его пьесы вызвали ощущение бодрости и света, вселяя надежды на будущее. Именно благодаря тому, что кабуки воплотил в своих пьесах веселые песни и танцы народных масс, он завоевал безоговорочную поддержку с их стороны.

Нельзя при этом игнорировать тот факт, что ко времени, когда кабуки стал выразителем народных песен и танцев, сами они уже отличались большим художественным вкусом и мастерством. Этому способствовал так называемый стиль фурию.

Слово «фурию» означает вкус, элегантность. Начиная со средних веков под этим словом подразумевалось умение со вкусом подобрать украшения для обстановки, для того, чтобы придать элегантность одежде, и т. п. Впоследствии сами танцы, исполнявшиеся в украшенной со вкусом одежде, стали называться фурию. Именно дух фурию способствовал тому, что в режиссерском плане пьес кабуки и в costume актеров придавалось очень большое значение проблеме вкуса и так называемого косвенного обозначения (митатэ).

Начиная с периода Муромати и вплоть до первых годов нового времени танцы фурию стали исполняться в связи с храмовыми праздниками. В них участвовали в первую очередь богатые горожане, ремесленники, разбогатевшие благодаря расцвету строительных работ, бедняки, не имевшие ни гроша в кармане. Эти танцы напоминали веселый вихрь, пронесившийся по улицам городов. Фурию имели огромный успех и вскоре распространились по всей Японии. О том, что из себя представляли танцы фурию, можно су-

дять по картине на ширмах, где изображен праздник, устроенный храмом Тоёкуни. А годом раньше, в августе 1604 года, в столице с успехом выступила Окуни — родоначальница кабуки.

Одни танцы фурю распространялись из столицы в провинцию, другие из провинции проникали в столицу. В то время возникло несколько трупп, состоявших главным образом из женщин, которые выступали с танцами и модными песенками. Существовали женские труппы, исполнявшие саругаку и кусэмаи. Среди них появилась и труппа основательницы театра кабуки Окуни, прибывшая в столицу из Идзумо.

Появление женских трупп свидетельствовало о том, что в общество пришли женщины, освободившиеся от рабского положения, в котором они находились в период междоусобных войн и в средние века, когда господствовали религиозные взгляды, лишавшие женщину многих человеческих прав. О том, как изменилось положение женщин, можно судить по следующей песенке, распеваемой придворными служанками, которые выбежали среди бела дня на улицу, напились сакэ и пустились в пляс:

Ни минуты покоя во дворце,  
Все заботы на наших плечах.  
И за эти за муки все  
Одинокую жизнь  
Нам сулит судьба.  
О, печальная наша жизнь...  
Пой, пляши!  
Разве молодость дважды приходит?!  
Ах, на свете все трын-трава.

(Тикусай)

До нашего времени сохранился на ширмах ряд гравюр в раннем стиле укиёэ, отображав-

ших стремление женщин вкусить радости жизни. Картины эти назывались «Развлечения женщин». Они и сейчас еще поражают зрителя своим легкомысленным содержанием.

В новом обществе стали процветать новые женские профессии. Появились служанки из чайных домиков, прислужницы в банях, «веселые» женщины и, наконец, женские труппы, создавшие театр кабуки.

Мрачный мир средневековья сменился животрепещущим, преходящим как сон земным миром последующих лет, который как бы призывал:

Серость прочь и скука.  
Жизнь как сон промчится.  
Эй, сюда веселье!

И когда в самом пекле этого преходящего мира Окуни ударила в колокол во время танца «молитва Будде», это прозвучал не голос молитвы жаждущего освободиться от мрачного брэнного мира средневековья и уйти в мир иной, а голос радости и веселья живого, земного мира. Говорят, что, увидев этот танец, Юки Хидэясу, сын всемогущего сёгуна Иэясу, залился горькими слезами, сравнив свое положение с Окуни — первым человеком в Японии того времени. Этот случай — лишнее свидетельство того, какой популярностью пользовалась Окуни.

**ОКУНИ-КАБУКИ.** Первоначально в танцах Окуни многое было от фурю, в эти танцы вовлекались и сами зрители, образуя общий хоровод. Следует, однако, подчеркнуть, что Окуни стала основательницей театра кабуки не благодаря исполнению «молитвы Будде», а потому, что она создала танец кабуки.

Слово «кабуки» является существительным, образованным от глагола «кабуку», который буквально означал «отклоняться».

В настоящее время этот глагол вышел из употребления, но в то время он был широко распространен. Впоследствии образованное от него существительное «кабуки» стало обозначаться китайскими иероглифами. В то время появились люди, которые своим поведением и одеждой старались выделиться среди окружающих, казаться необычными. Они привлекали внимание на улице даже своей особой походкой. Таких людей называли «кабукимоно». А так сказать, «модерные» для того времени танцы, которые они исполняли в своих необычных костюмах, получили название «кабукиодори» — танцы кабуки.

Не уложенные по японским канонам волосы подвязаны повязкой хатимаки, к парчовой одежде прицеплены неуклюже висящие длинный и короткий мечи, с пояса свисает украшение, на груди — заморский крест. Таков был необычный мужской наряд, в котором Окуни исполняла свои танцы. Это была своего рода дальнейшая «модернизация» одежды стиля фурию.

Но наиболее экстравагантным, необычным в репертуаре Окуни было исполнение сцен, где красавица, нарядившись мужчиной, флиртowała со служанкой из чайного домика либо изображала мужчину с растрепанной после бани прической.

В этих сценках Окуни отображала легкую любовь и обычаи, возникшие в чайных домиках, банях и т. п. среди женщин новых профессий, получивших широкое распространение в тот период. О духе этих сценок можно судить по следующим словам из песенки:

Семь поклонников  
У красотки из чайного домика.  
Одному или двум  
Дарила любовь.

Остальным пятерым  
Лишь говорила, что любит.

Хотя в этих сценках главную роль играли любовные песни и танцы, в них уже в той или иной степени намечались элементы драматической композиции. В промежутках между сценками показывал свое искусство клоун.

Успех Окуни породил многочисленные труппы подражателей, которые стали выступать и в провинции. Этим воспользовались проститутки из «веселого» квартала в Рокудзё. Они направились в район, где выступала со своей труппой Окуни, построили подмости и стали разыгрывать пантомиму — приглашение гостя. Получив от кого-либо из зрителей согласие, они вели его к себе. Такие последствия появления труппы Окуни-кабуки вызвали недовольство властей, которые запретили женские труппы кабуки, считая, что они наносят ущерб нравственности населения. Это произошло в 1629 году, спустя 26 лет после упоминания о появлении труппы Окуни. С тех пор женщинам не разрешалось играть в театре кабуки.

Важнейшая особенность кабуки того времени состояла в том, что в отличие от предшествовавших жанров пьесы кабуки пользовались действительной поддержкой простого народа Японии. Следует также отметить, что пьесы кабуки явились первым в Японии драматическим жанром, который обрел независимость как зрелищное предприятие, создал свой театр и поставил всю свою деятельность на коммерческую основу.

ЮНОШЕСКИЙ КАБУКИ. Запрещение женского кабуки содействовало появлению юношеского кабуки (вакасю кабуки). Это не означало, что он пришел на смену женскому ка-

буки. Юношеский кабуки существовал и раньше, но после запрещения женского кабуки он неожиданно выдвинулся на первый план.

Если вдуматься, то можно прийти к выводу, что появление юношеского кабуки оказалось в некотором отношении решающее влияние на сущность самого кабуки. Но в то время, по крайней мере внешне, не создавалось впечатления, будто юношеский кабуки в чем-либо серьезно отличается от женского. Дело в том, что главная цель как женского, так и юношеского кабуки состояла в показе физической красоты. Когда на сцене появлялись прекрасные юноши, могущие соперничать по своей красоте с женщинами и очень похожие на них, казалось, что перед зрителем выступают наряженные в мужской наряд девочки из современной оперетты.

Короче говоря, по содержанию и характеру представлений здесь, можно сказать, не было никакого прогресса.

**МУЖСКОЙ КАБУКИ.** Феодальное правительство, убедившись в том, что запрещение женского кабуки не достигло цели, было вынуждено издать указ о запрещении также и юношеского кабуки. Это произошло в 1652 году, спустя 23 года после запрещения женского кабуки. В пьесах кабуки отныне разрешалось играть только взрослым мужчинам, откуда и появилось название «мужской кабуки» (яро кабуки). Однако в действительности в этом театре продолжали играть юноши, которые для того, чтобы скрыть свои годы, выбривали спереди волосы (прическа с волной волос над лбом была характерна для юношей). Поверх выбритой части головы они надевали шапку из лиловой материи, которая придавала им своеобразную привлека-

тельность. Все это создавало странное впечатление.

Правительство снова поняло, что старания его не увенчались успехом, и ждало только случая, чтобы прикрыть мужской кабуки. Наконец в 1656 году этот театр в столице был закрыт под предлогом нарушения правил и какого-то скандала. Дальнейшему существованию кабуки угрожала смертельная опасность. В это время в столице владелец театра, по имени Мураяма Матабэ, устроил сидячую забастовку перед зданием суда, который вынес решение о запрещении кабуки. Мураяма продолжал свою забастовку более десяти лет. Платье на нем истлело, большинство актеров покинуло труппу в поисках средств существования, и лишь немногие оставшиеся актеры приносили ему пищу. Что же заставило Мураяма с таким упорством добиваться цели? Конечно, здесь сыграло свою роль и то, что он боролся за работу, которая давала ему средства к существованию. Тем не менее вряд ли он был бы столь упорен и убежден в успехе своей забастовки, если бы не ощущал мощной поддержки театра кабуки со стороны народных масс. Когда через 12 лет театр кабуки был вновь открыт, говорили, что «наплыв зрителей был неопиcуемый».

В противоположность бугаку и ногаку, которые пользовались поддержкой привилегированных классов, театр кабуки был народным искусством. Несмотря на многочисленные удары и притеснения, что было характерно для народного искусства в условиях феодального общества, он не погиб и дожил до наших дней. Причем каждый удар по кабуки, напротив, как бы усиливал привлекательность его пьес...

Надо сказать, что если бы этот театр без конца делал ставку в своих пьесах на голую

чувственность, то когда-нибудь это привело бы его к полному краху. Известно, что запрещение юношеского кабуки и появление мужского кабуки еще более усилило привлекательность его пьес. Однако клятва, которую в связи с правительственным указом был вынужден дать этот театр — отказ от голой чувственности как главной линии своих пьес и сосредоточение всех сил на мимических фарсах, — содействовала тому, что кабуки сделал шаг вперед по пути драматургического мастерства.

Исполнявшиеся прежде песенки, танцы и небольшие сценки, носившие характер ревю, теперь начали скрепляться драматической композицией. Не следует также забывать, что в этот период большую помощь оказали кабуки актеры, которые прежде играли в ноо и фарсах-кёгэнах, но не получили признания и перешли в театр кабуки на второстепенные роли. Однако взлет кабуки как драматического жанра в первую очередь связан с появлением в 1664 году многоактных пьес. Переход от одноактных, не связанных друг с другом сцен, к многоактным пьесам послужил основой для дальнейшего расцвета этой театральной школы в период Гэнроку.

## 2. РАСЦВЕТ КАБУКИ В ГОДЫ ГЭНРОКУ (1688—1703)

Период Гэнроку характеризовался разорением привилегированных слоев горожан и процветанием их средних слоев в Кёто и Осака. На этом социально-экономическом фоне начался невиданный расцвет театра кабуки. Наступил «золотой век» так называемого Гэнроку-кабуки.

В этот период в Кёто официально существовало три театра кабуки, в Осака и Эдо — по четыре театра, причем их деятельность уже имела прочную экономическую основу. В то время особенность представлений кабуки состояла в том, что они проводились в тесной связи с так называемыми «кайтё»<sup>1</sup>, которые устраивались храмами. В этот период наблюдается дальнейший прогресс в области создания текста пьес. В особенности следует отметить приобретение драматургами независимости в своей творческой деятельности, а также появление многочисленных талантливых актеров, что не могло не способствовать дальнейшему расцвету этого театра. От мономанэ (искусство подражания) был сделан дальнейший шаг вперед к реалистической пьесе, где важную роль стали играть движение и сценическая речь актеров. Появились периодические издания, в которых разбирались и подвергалась критике игра актеров. В других областях искусства в период Гэнроку были также достигнуты большие успехи, насколько это было возможно в рамках феодальной культуры. Иногда это были наивысшие достижения в культуре за весь предшествовавший период развития японского народа. К сожалению, в отличие от произведений живописи и литературы успехи сценического искусства того времени невозможно наглядно продемонстрировать. Но даже по сохранившимся критическим монографиям и трудам, посвященным актерскому искусству,

<sup>1</sup> «Кайтё». В определенные периоды (при закладывании храмов, во время священных дат и т. п.) в храмах открывают для верующих святое изображение Будды либо выносят его из храма на всеобщее обозрение. При этом театр кабуки устраивал представления, тема которых в период Гэнроку была настолько связана с данной церемонией, что пьесы, исполнявшиеся во время этих церемоний, стали называться «кайтёмоно».



можно судить, что театр в то время нисколько не уступал другим видам искусства. И с полным правом рядом с именами Сайкаку, Тикамацу, Басё и Корин можно назвать таких выдающихся деятелей театрального искусства, как Гидаю<sup>1</sup> и Тодзюро<sup>2</sup>.

Заслуживающим внимания событием в театральных кругах периода Гэнроку был манифест независимости драматургов. В 1680 году Томинага Хэйбэй впервые ввел название «составитель кёгэнов», а вслед за ним Тикамацу Мондзаэмон стал называть себя «автором кёгэнов». Интересно отметить, что эти действия подверглись резкой критике. Но драматурги считали, что пора перейти от примитивной композиции пьесы, текст которой устанавливался и изменялся по устной договоренности, а порой даже прямо на сцене, к точному тексту сценической речи, к тщательно отработанной в драматургическом отношении пьесе. Для этого уже было недостаточно совмещения в одном лице актера и автора текста. В связи с этим профессиональные драматурги заявили о своей независимости. Но их решимость натолкнулась на сопротивление консерваторов, которые категорически отказывались признать самостоятельность пьесы как литературного произведения. Нельзя, конечно, не отметить, что Томинага и Тикамацу много сделали для обеспечения независимости драматургов, но даже Тикамацу был вынужден в конце концов прекратить работу над пьесами для кабуки и вновь заняться дзёрури, поскольку он не смог перебороть традицию рассматривать текст пьесы как

подчиненный элемент спектакля этой театральной школы.

Тем не менее следует подчеркнуть, что за всю историю этого театра не было такого периода, когда пьеса как литературное произведение ценилась столь высоко, как в период Гэнроку. Не будет преувеличением сказать, что впоследствии не было актера, который придавал столь большое значение пьесе, как Тодзюро.

Среди драматургических произведений, создававшихся в годы Гэнроку, следует обратить внимание на появление пьес о самоубийстве несчастных влюбленных (синдзюмоно). Пьесы с подобного рода сюжетной линией, принадлежавшие перу Тикамацу, были подсказаны кабуки и берут от него свое начало. Они представляли собой трагедии, возникшие благодаря реалистическому подходу театра в те годы к социальным явлениям. Случаи самоубийства несчастных влюбленных, будучи социальным явлением в последние годы периода Гэнроку, представляли собой, можно сказать, крайний гуманистический протест со стороны горожан феодального общества. Однако Тикамацу, как выходец из самурайских слоев, воспитанный на классической литературе, в своих пьесах романтизировал это явление печальными стихами, в которых лишь выражалось сочувствие несчастным влюбленным и восхищение ими. И в этом ограниченность Тикамацу.

Далее следует обратить внимание на прогресс в области актерского искусства. В этот период намечается некоторая систематизация различных приемов исполнительской техники, которые в разное время и совершенно бессистемно вносились в кабуки с момента его возникновения. Игра актеров была сосредоточена на том, чтобы выразить содержание

<sup>1</sup> Такэмото Гидаю (1651—1714). Вместе с Тикамацу Мондзаэмоном Такэмото Гидаю основал театр Такэмотодза, реформировал дзёрури и создал жанр пьес гидаюбуси.

<sup>2</sup> Саката Тодзюро (1647—1709). Известный артист периода Гэнроку. Выступал в Кёто и Осака.

пьесы. Актерская техника достигла высокого уровня. В пьесах, которые ставились театром кабуки в Кёто, главные роли исполнял Саката Тодзюро. Противники стиля игры Тодзюро были возмущены тем, что первое место в пьесе отводится ему, хотя он не отличался блестящей исполнительской техникой, а для оценки актера это являлось главным. Poleмизируя с ними, один из критиков того периода писал, что Тодзюро является актером, который не мечется по сцене, стремясь изобразить лишь красивое зрелище, «не делает так, как принято в театре, а играет реалистично», нет другого такого актера, который так бы привлекал внимание зрителя, не давая ему скучать. Иначе говоря, он выражал превосходство реалистической манеры игры над исполнительским стилем, характерным для танцевальных пьес. Тодзюро вместе с великим мастером реалистического исполнения женских ролей онагата Ёсидзава Аямэ стоял в центре борьбы за утверждение реалистической манеры актерского исполнительского искусства. Из стиля игры Тодзюро родились «яцуси»<sup>1</sup> и «вагото»<sup>2</sup>.

В то же время в молодом городе самураев Эдо, который в то время еще не мог освободиться от своего подчиненного положения, Итикава Дандзюро создал арагото, для которых был характерен героико-романтический, формалистический стиль актерского исполнения. Так возникли и существуют до наших дней две школы кабуки: школа Камигата (Кёто и Осака) и школа Эдо.

Можно привести различные причины того, почему в годы Гэнроку школа кабуки в Камигата не смогла превратить свои пьесы в

реалистические драмы, где главную роль играли бы движение и речь. Но главная причина состояла в том, что новый класс горожан Кёто и Осака, будучи обречен на политическое бесправие, видел в театре такое же место развлечения, как «веселый квартал», где бы он мог тратить нажитые им деньги. Поэтому горожане приходили в театр для развлечения, а не для того, чтобы размышлять над человеческим существованием и переживать сцены из жизни реально существовавшего общества. Что же касается пьес о самоубийстве влюбленных, то, хотя они и вызывали любопытство как тема, взятая из действительности, от реалистического исполнения их вынуждены были отказаться, руководствуясь стремлением к развлекательности. Таким образом, несмотря на поразительный прогресс, достигнутый Тодзюро и его последователями в области реалистического исполнения, они в конце концов не могли не натолкнуться на стену «развлекательности». Таков уж был характер искусства кабуки, таковы были социальные рамки общества.

### 3. КАБУКИ ИДЕТ НА ВОСТОК

В 1714 году произошли события, получившие название «инцидент Эдзима—Икусима». Суть его состояла в том, что высокопоставленная фрейлина из личных апартаментов сёгуна, имевшая право вместо своего мужа посещать храм, иногда по возвращении из храма Дзодзёдзи заходила в район театров и тайно встречалась со звездой того времени—актером Икусима Сингоро. Когда это раскрылось, сёгун был страшно возмущен и приказал закрыть театр Ямамурадза — один из четырех театров в Эдо. После этих событий на-

<sup>1</sup> «Яцуси» — в большинстве случаев роль опустившегося любовника.

<sup>2</sup> «Вагото» — роль любовника в фарсах о жизни «веселых кварталов».

метился некоторый спад в театральной деятельности, носившей столь оживленный характер в годы Гэнроку (1688—1703).

В годы Кёхо (1716—1750) \* кризис феодального строя углубился еще более, так что «простонародье стало теперь ненавидеть правителей как своих врагов» («Сюндайдзёсё»). В связи с этим восьмой сёгун Ёсимунэ провел так называемые реформы Кёхо, действие которых распространилось и на обычаи простого народа. Было решено, что отныне самоубийство влюбленных, которое воспевалось в пьесах периода Гэнроку, следует рассматривать как акт отрицательный. Трупы покончивших с собой влюбленных запрещалось хоронить. Если один из них оставался в живых, его рассматривали как убийцу другого. Если же самоубийство по тем или иным причинам не состоялось, то покушавшихся на него выставляли на позор, а затем отдавали в услужение самой низшей касте париев. Так потерпели крушение гуманистические мечты о возможности выразить последний человеческий протест отказом от жизни. Говорят, что особенно много нарушений вновь принятого указа об общественных нравах было, как ни странно, со стороны самураев, непосредственно подчинявшихся феодальному правительству, и людей из окружения сёгуна. Разложение класса самураев, обнищание горожан, рост противоречий внутри феодального строя привели к установлению еще более жестких рамок и ограничений. Все это, несомненно, не могло не оказать своего влияния и на театр.

Стремление феодального правительства прекратить всякое общение между театром и привилегированными классами проявилось в том, что к актерам стали относиться с презрением, низведя их до положения нищих и

изолировав от остального общества. Трудно даже измерить, сколь отрицательно все это сказалось на повседневной жизни актеров, на их исполнительском мастерстве. Запрещение использовать в пьесах имена современников и выбирать в качестве темы события и происшествия того времени содействовало дальнейшему превращению пьес кабуки в фантастические, мистические произведения. Предоставление навечно привилегий в области постановки пьес кабуки утверждало потомственную преемственность, а взаимоотношения между владельцем театра и актерами стали во всем напоминать отношения между господином и его слугами. В подражание этому среди актеров утвердилась традиция преемственности сценических имен, возникла идея об установлении актерских династий и наследовании актерских амплуа от отца к сыну. В результате даже талантливому актеру стало очень трудно выдвинуться, если он не принадлежал к той или иной актерской династии. Таковы были особенности театрального мира того времени.

В тот период на театральных подмостках кабуки блистал своим искусством Итикава Дандзюро Второй. Получил также признание выходец из самурайской семьи Савамура Содзюро, создавший свой стиль исполнения — «вадзицу»<sup>1</sup>. Но несмотря на это, кукольные спектакли нингё дзёрури настолько затмили в то время кабуки, что даже говорили: «Хотя кабуки и существует, но такое впечатление, будто его нет». Соперничая между собой, театры Такэмото и Тоётакэ одну за другой ставили выдающиеся пьесы кукольного театра. В тот период был окончательно усовершенст-

<sup>1</sup> «Вадзицу» — одно из амплуа актера в главной роли; роль, в которой объединены любовная история и реалистическая история.

вован технический прием, при котором одной куклой управляют три кукловода, были введены другие новшества в области оформления сцены, постановки и т. п. Увлечение кукольным театром, интерес к механическому движению кукол проистекали, возможно, из-за введения строгих ограничений в обществе и лишения народа простых человеческих прав.

Театр кабуки почерпнул многие темы для своих пьес из выдающихся произведений кукольного театра и наряду с этим многому научился у него в области сценического оформления пьес. В 1758 году осакский драматург Намики Сёдзо, который прежде писал пьесы для кукольного театра, а затем ушел в кабуки, создал вращающуюся сцену, которая наряду с дорогой цветов (ханамити) стала выдающимся изобретением данного театрального направления. Все это вместе с дальнейшим усовершенствованием стационарных декораций способствовало усилению условности и «зрелищности» пьес кабуки<sup>1</sup>.

Реакционные реформы Кёхо явились причиной того, что в 1780-х годах усилились коррупция и взяточничество. Господствующие классы утопали в роскоши. В те же годы наблюдался расцвет эдоской культуры. В Эдо стал постепенно перемещаться и центр театральной жизни. Интерес к кабуки охватил все слои населения, причем иногда он принимал удивительные формы. Судя по эссе одного из вассалов сёгуна, в то время среди именитых самураев стало модным устраивать любительские спектакли, в которых они разыгрывали фарсы, пытались исполнять женские роли оннагата, главные роли, роли злодеев и т. п. Их младшие сыновья за-

бирались в театре на места музыкантов, били в барабаны и другие ударные инструменты.

Безалаберная жизнь, которую вели представители самурайства, была на руку горожанам. Ростовщики скупали у самураев получаемый ими в качестве жалованья рис, ссужали их под высокий процент деньгами и таким образом приобретали крупные состояния, обогащаясь за счет господствующего класса. Особенно стали известны имена «восемнадцати великих знатоков»<sup>2</sup>. Их даже отобразили в пьесе «Сукэроку», что вызвало у простых зрителей бурный восторг. Однако было бы неверным считать, что в ней показан отпор, который горожане оказывали самураям. В пьесе скорее прослеживается, как ростовщик-горожанин превращается в самурая. Взгляды горожан, их стремления не попали в поле зрения ее авторов.

Кварталы кэйдзёмати (квартал куртизанок) и сибаймати (квартал театров) в районе Ёсивара были двумя крупными центрами эдоской культуры, нуждавшимся в поддержке высокопоставленных горожан. Именно «знатоки» организовали группы энтузиастов — болельщиков кабуки, от их покровительства зависела судьба актеров, да и немалая часть вложенных в театры капиталов приходилась на их долю.

Характерным для кабуки того времени был расцвет обстановочных танцевальных пьес, которые так нравились богатым горожанам. Не следует также забывать, что это связано

<sup>1</sup> Подробно об этом см. раздел 6 гл. VIII: «Сцена, декорации, освещение».

<sup>2</sup> «Восемнадцать великих знатоков» — представители богатых людей того времени, которые группировались вокруг ростовщиков Бунгё — владельца магазина Яматоя и Гёу — владельца магазина Огутия. Считают, что Гёу явился прототипом Сукэроку — героя одноименной пьесы.

и с распространением музыки, исполнявшейся на сямисэне.

«Сямисэн стал очень модным инструментом. Многие дети именитых родителей — и старшие сыновья, и младшие — обучались игре на нем. С утра до вечера поля и горы оглашались музыкой, исполнявшейся на сямисэне» («Сидзу-но одамаки»). Дадзай Сюдэи \* писал, что нравы и обычаи подрываются «именно этой распущенной музыкой», получившей особое распространение в середине XVIII века. Под «распущенной» музыкой подразумевались музыкальные произведения, исполнявшиеся на сямисэне. К тому же в 1736 году в Эдо распространилась музыка хогобуси. Было бы, конечно, неправильным ставить разложение общества в зависимость от моды на сямисэнную музыку, но нельзя отрицать и того, что тонкая и возбуждающая мелодия дзёрури обладала большой силой воздействия на человеческие сердца. Сравнивая различные мелодии с увлекшими все слои общества хогобуси, в то время говорили: «Если мелодию като можно сравнить с человеком, одетым в парадную одежду самураев, мелодию гэки — с человеком в шароварах, мелодию ханда — с человеком в коротком кимоно, а мелодию гида — с человеком в одном нижнем белье, то хогобуси можно лишь сравнить с человеком совершенно обнаженным». Вскоре под предлогом «развращающего влияния» хогобуси были запрещены, но они уже успели породить музыку томимото и токивадзу, а в начале XIX века появилось целое музыкальное направление в стиле киёмото. Оно оказало большое влияние на пьесы кабуки, которые фактически представляют собой полумузыкальную драму. В последующие годы продолжали возникать различные школы музыкального исполнения на сямисэ-

не. Среди них можно назвать музыку «катобуси»<sup>1</sup>, пользовавшуюся покровительством ростовщиков из Курамаэ, «огиэбуси»<sup>2</sup>, возникшую из нагаута, «мэриясу»<sup>3</sup> и др. Текст к сямисэнной музыке, а также многочисленные танцевальные пьесы эдоского стиля создавали в то время Хорикоси Нисодзи<sup>4</sup> и Сакурада Дзисукэ<sup>5</sup>.

По неписаным законам считалось, что исполнение танцев являлось нерушимой привилегией онагата. Эту традицию нарушил Накамура Накадзо. Именно он творчески аранжировал и исполнил такие танцевальные пьесы, как «Футаомотэ», «Сэки-но то» и др. Именно он покончил с каноническим исполнением роли героя Садакуро в пьесе «47 самураев» («Тюсингура»). Он превратил Садакуро, который появлялся на сцене в традиционном костюме грабителя, состоявшем из огромного кимоно на вате и надетых на ноги трех пар соломенных сандалий, в бедного, опустившегося ронина (самурай, оставшийся без своего господина. — Ред.), возмущающегося порядками современного общества. Он настолько смело пошел по пути реалистической постановки, что даже изобразил кровь, льющуюся изо рта убитого Садакуро. Накаму-

<sup>1</sup> «Катобуси» — произведения этого жанра созданы Масуми Като — учеником Хандаю из Эдо. В 1717 году превратились в самостоятельный жанр. По традиции исполняются и в настоящее время за бамбуковым занавесом, когда играют пьесу «Сукэроку».

<sup>2</sup> «Огиэбуси» — салонная музыка, созданная исполнителем-нагаута в театре кабуки Огиэ Рою путем переработки мэриясу. В настоящее время причисляется к классической музыке. Исполняется крайне редко.

<sup>3</sup> «Мэриясу» — короткая пьеса. Исполнялась как аккомпанемент к игре актеров. К мэриясу относится сольное исполнение.

<sup>4</sup> Хорикоси Нисодзи — один из выдающихся драматургов в театральных кругах Эдо. Считают, что именно он был инициатором обязательного включения в ежедневную театральную программу танцевальной пьесы.

<sup>5</sup> Сакурада Дзисукэ — выдающийся драматург периода Эдо. Его перу принадлежит ряд танцевальных пьес, сохранившихся до наших дней.

ра Накадзо был первым, кому удалось совершить подобные реформы в век, когда господствовал принцип замкнутых актерских династий. Он был первым, кому удалось подняться от второразрядного актера до руководителя труппы. Но у Накамура Накадзо не оказалось последователей, которые поддержали бы и развили дальше его нововведения. Они лишь застыли, превратившись в канон, ставший известным последующим поколениям как канон Сюокаку<sup>1</sup>. Таков был дух той эпохи.

Ликвидация монополии актеров на те или иные амплуа, начатая Накамура Накадзо, не способствовала творческому росту актеров, а явилась удобным прецедентом для укрепления позиции так называемых актеров-«совместителей», которые стали похваляться как своей заслугой совмещением нескольких амплуа. Все это лишь содействовало утверждению идеи о «незаменимости» ведущих актеров и вело к дальнейшему сужению сферы творческой активности остальных актеров. Характерными представителями актеров-«совместителей» были Накамура Утаэмон Третий, Араси Хинасукэ, а позднее Кикугоро Третий. В театральном мире стали появляться звезды, получившие прозвище «сэнрёякуся» (актеры стоимостью в 1000 рё), которые запрашивали за свои выступления настолько высокие (и все более растущие) гонорары, что театры были вынуждены нередко объявлять о своей несостоятельности. И хотя в указе о реформе в годы Кансэй\* сообщалось о снижении жалованья актерам, это привело к прямо противоположным результатам.

<sup>1</sup> Сюокаку — псевдоним Накамура Накадзо Первого (1736—1790), которым он подписывался под своими стихами.

## 4. РАСЦВЕТ ЭДОСКОГО КАБУКИ

Драматург Намики Гохэй из дома Намики Сёдзо, прибывший в 1794 году вместе с Савамура Содзюро в Эдо, распространил в Эдо рационалистический метод драматургии, характерный для Камигата. Его тонкий психологический стиль, проявившийся, в частности, в пьесе «Годайрики коифудзимэ», послужил важной основой для утверждения в Эдо репертуара бытовых пьес (сэвамоно). После годов Гэнроку, для которых были характерны пьесы о самоубийстве несчастных влюбленных, в эдоский период появился ряд так называемых пьес о разрыве (энгиримоно). В этих пьесах женщина, любящая своего мужа и любимая им, решает пожертвовать собой ради карьеры мужа. Она уходит от него, заявляя, что «разлюбила» его, хотя на самом деле это чистая ложь. Возмущенный такой «изменой» любимой жены, муж убивает ее. Так в ряде пьес на смену сценам о самоубийстве несчастных влюбленных приходит сцена убийства. В этих пьесах показаны люди, которые любят друг друга, но не могут достичь взаимопонимания. В них отражены любовь, склоняющая голову перед социальной несправедливостью, отказ от своих целей в жизни, выведены образы отчаявшихся убийц и т. п. Все это являлось отражением тяжелого состояния феодального общества в последние годы его существования.

Надо сказать, что эдоская культура конца XVIII — начала XIX веков значительно отличалась от культуры Эдо 1780-х годов. Свидетельством этих перемен, отражавших положение города Эдо, может служить хотя бы то, что артисту Накамура Утаэмону Третьему, несмотря на явную нелюбовь к нему потом-

ственных эдосцев, удавалось своим стилем игры и талантом все более подрывать позиции эдоских актеров и никто не мог помешать ему в этом. Дело в том, что внедрение в Эдо капитала Камигата, сопровождавшееся усилением влияния горожан Кёто и Осака, вело и к изменению характера культуры Эдо. «Воры из Оми», «побирушки из Исэ», «жалкие глупцы из Камигата» — какими только эпитетами не награждали эдосцы пришельцев из Камигата! Но все эти ругательства лишь отражали бессилие горожан Эдо перед наступлением капитала Камигата.

Надо сказать, что бранные слова стали настолько модными даже на сцене, что эдоские пьесы называли «пьесами ругательств». С одной стороны, это отражало характер эдосцев, не имевших ни гроша за душой, а с другой — социальную картину конца периода Эдо.

«Куда девалось благородство мужчин! Теперь это считают глупостью. Зато полным полно стало всякой мелкой «стружки». Стоит столкнуться с трудностями, как они тут же бегут. Только пятки сверкают. Нет уж тех, кто смеясь мог пожертвовать жизнью», — говорил один из театральных критиков того периода.

Были забыты всякие обязанности и человеческие чувства. Мрачная ругань на сцене встречалась аплодисментами. А в жизни процветали вымогательство и шантаж. На сцене игрались пьесы, в которых горожане высмеивали самураев низших рангов.

«Изготавливают бумажные завязки для книг, ремонтируют старые зонты. И все для того, чтобы кое-как заработать на жизнь. Не могут купить древесный уголь и мерзнут, обогреваясь обыкновенными головешками. И при такой жизни имеют еще наглость называть себя самураями», — писал другой автор.

Жизнь мелких самураев ярко отобразил Цуруя Намбоку в своей пьесе «Токайдо ёцуякайдан». В ней показано, как бедный ронин по имени Иэмон, зарабатывавший на жизнь ремонтом зонтов и жаждавший беззаботной жизни, был вынужден вступить на путь зла — единственный путь, который он мог избрать в условиях феодального общества, где противоречия и разложение достигли своего апогея.

Следует дать высокую оценку злободневному характеру театра кабуки того времени, который в своих пьесах так остро критиковал темные стороны жизни современного ему общества, в то время как в тогдашней литературе нельзя было найти и намека на это. Гениальный драматург Цуруя Намбоку, создававший такие пьесы, хотя и не был образованным человеком, но обладал замечательной драматургической интуицией и блестящим умением ухватить истинную суть явления. Следует отметить несравненную реалистическую игру Мацумото Косиро Пятого, исполнявшего роли мелких бандитов — выходцев из мещан, которые были совершенно непохожи на прежние роли злодеев. Нельзя забыть также и Иваи Хансиро Пятого, который играл «злых старух» — роль, которой до того времени не было в репертуаре онагата.

Надо сказать, что в тот период резко усилилось всеобщее разложение, сказавшееся и на пьесах кабуки. «Совместительская» деятельность Оноуэ Кикугоро Третьего, Накамура Утаэмона Четвертого и других резко нарушила деление актерских амплуа. С большим успехом шли пьесы-ужасы, зрители с восторгом встречали кровавые сцены убийств и эротические любовные сцены.

Осуществленные в 1830—1844 годах Мидзуно Тадакуни\* реформы Тэмпо, представ-

лявшие собой последнее реакционное мероприятие периода Эдо, несмотря на их решительный характер, оказались недостаточными для того, чтобы предотвратить дальнейшее загнивание и упадок общества, поскольку они не совпадали с направлением его развития. Они лишь усилили недовольство среди народа.

Особенно сильный удар эти реформы нанесли театру кабуки. Было приказано уничтожить здание театра и все представления запретить. Но, к счастью, разгрома кабуки удалось избежать благодаря известному в то время чиновнику Тояма Саэмоннодзэ, который посоветовал перевести театр кабуки из центра Токио на окраину, в район Асакуса, квартал Сарувакатё. Этот район стал последним местопребыванием театра в конце правления феодального правительства бакуфу, а весь период развития кабуки вплоть до Мэйдзи получил название периода Сарувакатё.

Характер театра кабуки в последние годы правления бакуфу связан с пьесами Каватакэ Мокуами и исполнительским искусством выдающегося актера Кодандзи.

Пьесы Мокуами не отличались ни высокой идейностью, ни остротой критики. В них не было ни самобытности, ни новизны. В своих пьесах он отобразил мироощущение простого народа того времени, широко используя богатую драматическую технику, в меру одобренную поэтичностью и лирическим диалогом. Сначала в области драматургии с Мокуами соперничал Сэгава Дзёко Третий, создавший такие выдающиеся произведения, как «Кирарэ Ёса» и «Сакура Сого». Впоследствии же Мокуами полностью оттеснил его на задний план.

Пьесы этого периода отходят от специфической для эдоской драматургии тенденции,

которая основывалась на неожиданных сценических трюках и поворотах, рассчитанных на то, чтобы поразить зрителя. В них начинает наблюдаться стремление искать истину даже в атмосфере всеобщего загнивания и разложения. Такие поиски истины, предпринятые крестьянами, показаны, в частности, в пьесах «Тидзимия Синсукэ», «Сано Дзиродзаэмон», «Сакура Сого» и др. Темой пьесы «Сакура Сого» является крестьянский бунт. Сюжет крайне редкий в пьесах кабуки. Эта пьеса не была запрещена потому, что власть феодального правительства ослабела и само оно доживало последние дни. Следует отметить, что в бытовых пьесах того времени драматическое развитие значительно упростилось и они в своих деталях и нюансах стали напоминать развлекательное чтение и декламацию. И характер выбора тем, и перенесение места действия пьесы из города в деревню отражали стремление найти новые, свежие темы, не ограничиваться узкими рамками города, скованного путами феодализма. В литературе это стремление проявлялось в создании писателем Дзиппэнся Икку романа «На своих двоих по токайдойской дороге» («Токайдотю хидзакуригэ»). В области живописи в жанре укиё оно привело к отказу от изображения красавиц и созданию Хиросигэ и Хокусаем серии пейзажей («53 вида Токайдо» и др.).

Следует также упомянуть о пьесах о ворах и бандитах (сиранамимоно), которые широко распространились благодаря содружеству автора пьес Мокуами и их талантливого исполнителя Итикава Кодандзи. До сих пор сохранились такие выдающиеся произведения театра кабуки, как «Нэдзумикодзо», «Саннин Китидза», «Гонин отоко» и др. В них проводилась мысль о том, что и среди бандитов



встречаются благородные люди, что у них сильнее, чем у простых обывателей, бывают развиты человеческие чувства и чувство долга. В этих пьесах подчеркивалась красота зла. В них отображалась несбыточная мечта простого народа о хоть каком-то сопротивлении всеобщему разложению нравов. Такие пьесы, как «Кодзару Ситиносукэ», темой которой является изнасилование женщины, «Мураи Тёан» (о садисте, убивающем своих близких) или «Икакэмацу», где проповедуется идея о том, что нужно жить интересами сегодняшнего дня, можно назвать социальными драмами, в которых отображалась безысходность и отсутствие веры в будущее. Возбуждающие эротические сцены, показ убийств, обмана и шантажа, самоистязаний как бы отображали неосуществимые мечты простого народа, не имевшего сил обрести самосознание, несмотря на то, что надвигалась революция Мэйдзи. Умелое драматическое и музыкальное оформление подобных пьес все более расширяло сферу одурманивания сознания простого народа.

Актер Итикава Кодандзи Четвертый провел юношеские годы в Камигата. Благодаря этому он в значительной степени привнес в эдоский театр присущие Камигата реалистическую манеру игры и некоторые приемы (в частности, в токийском театре кабуки стали широко использоваться «тёбо»<sup>1</sup>).

Невзрачная внешность Кодандзи и страст-

ная манера игры по-настоящему волновали зрителей своей реалистичностью, когда он исполнял роли Тидзимия Синсукэ и Сакура Сого. В феврале 1866 года во время исполнения «Икакэмацу» Кодандзи был вручен приказ властей, в котором говорилось: «За последнее время вы слишком увлекаетесь в своих пьесах показом человеческих страстей. Поскольку это оказывает вредное влияние на нравы... вы отныне не должны слишком углубляться в мир человеческих чувств». Прочитав этот приказ, Кодандзи изменился в лице и, с трудом подавив возмущение, глубоко вздохнул и сказал: «Ничего не поделаешь. Остается один выход — уйти со сцены». На следующий день Кодандзи заболел и в мае того же года в возрасте 55 лет скончался, находясь в самом расцвете творческих сил. В своем дневнике драматург Каватакэ Синсити (позднее известный под именем Мокуами) писал: «Причиной болезни, несомненно, был этот приказ».

Кодандзи прошел тяжелый и тернистый путь, пока не стал знаменитым актером. И в этом отношении его жизнь была похожа на жизнь Накадзо — известного актера 1780-х годов. Кодандзи родился в семье продавца трутов в театре (в то время прикуривали от трута). Отец Кодандзи среди всех работников театра занимал самое низкое положение. Над ним всячески издевались. Упоминается даже случай, когда от пинка одного из актеров Кодандзи свалился со второго этажа и потерял сознание. Величайшая заслуга Кодандзи и Накадзо, которые начали свою деятельность с рядовых актеров низших рангов, состоит в том, что в обществе, где безраздельно царили знаменитые актерские династии, им удалось внести нечто свое, новое в театр кабуки. И заслуживает глубокого сожаления

<sup>1</sup> «Тёбо» — имеются в виду музыка и чтение текста гйдаюбуси в пьесах кабуки. В начале тёбо использовались при постановке пьес, текст которых был взят из репертуара кукольных театров нингё дзёрури. Впоследствии тёбо вводились и в тексты к пьесам кабуки. Само название «тёбо» происходит, очевидно, от того, что в некоторых местах текста для гйдаю сбоку стояли точки (тёбо-тёбо), которые означали, что в этих местах гйдаю должны аккомпанировать либо читать текст.

тот факт, что Кодандзи умер, не осуществив до конца свои замыслы в искусстве, которому он посвятил всю свою жизнь. В этом смысле его судьба оказалась более жестокой, чем у Накадзо. Если бы ему удалось хотя бы еще лет десять развивать и дальше реалистическую манеру игры, кто знает, не отличались ли бы тогда пьесы кабуки от того, что мы видим сегодня.

Нельзя не сказать несколько слов и о талантливейшем и рано сформировавшемся актере Савамура Энносукэ, который уже в 16 лет в первые годы периода Мэйдзи играл главные женские роли. Он прославился благодаря исполнению ролей женщин-вамп в пьесах «Кисин-но Омацу», «Дакки-но Охяку» и др. У Энносукэ была тяжелая форма гангрены. Когда ему отрезали ноги, он продолжал играть на сцене. Он не ушел со сцены и тогда, когда ему вынуждены были отрезать кисти рук. Появление Энносукэ в таком виде на сцене оказывало на зрителей необычное, крайне сильное воздействие. Фигура изуродованного болезнью Энносукэ как бы символизировала конец кабуки эдоского периода.

## 5. ТЕАТР КАБУКИ В ПЕРЕЛОМНЫЙ ПЕРИОД

Потребовалось время, чтобы социальные реформы Мэйдзи распространились и на мир кабуки. Внешне это проявилось в отмене законов о театре, принятых в эпоху правления феодального правительства бакуфу. Этим воспользовался владелец театра Моритадза Морита Канъя, проникнув в 1872 году в район Синтомитё и разрушив царившую там атмосферу консерватизма. В том же году вышло новое «Положение о театре», в котором фор-

мально были признаны социальные права актеров.

Только через десять лет, а именно после появления «пьес живой истории» (кацурэки-моно), можно было судить о влиянии социальных реформ Мэйдзи на содержание драматургии кабуки. Тем не менее надо отметить, что еще до этого стали играть так называемые «Пьесы о стриженных» (дзангиримоно). Они отображали на сцене новые нравы, сложившиеся после революции Мэйдзи, которые как бы символизировались указанием о стрижке волос. Первой такой пьесой была поставленная в 1872 году в Осака пьеса «Сайгоку рисихэн», представлявшая собой переработку произведения Самуэля Смайла «О самопомощи». Однако эти пьесы ограничились лишь внешним отображением бытовых проблем, не превратившись в новую социальную драму, возникшую под влиянием социальных реформ. Реформы Мэйдзи осуществлялись не руками простого народа. И драматурги театра кабуки оказались неспособными понять социальную сторону перемен. Да и доведенный до совершенства и тем самым ограничивший себя драматургический метод Мокуами не оставлял ни малейшей возможности для того, чтобы почувствовать новую ситуацию и новые тенденции.

Название «пьесы живой истории» впервые употребил на страницах газеты «Канаёмисимбун» Канагаки Робун\* в статье о новом жанре пьес, с которым выступил Дандзюро Деятый. Цель Дандзюро состояла в том, чтобы превратить пьесы о прошлом (дзидаймоно) в «пьесы живой истории». Его поддерживала группа ученых во главе с Ёда Гаккай\*. Дандзюро посвятил этой цели свой утонченный стиль актерского исполнения и артистические приемы, которыми славилась его актерская



Гравюра в стиле укиёэ, на которой изображены зал и сцена театра Накамурадза (один из театров кабуки эдоского периода). Художник Тории Киёцунэ. В глубине — сцена театра. Примыкающий к сцене слева дощатый помост, который протянулся через зал, — это ханамити. Нижние места в центре зала — хирадома. Расположенные ярусами слева и справа места — садзики.

династия. По возможности избегая прежних формалистических приемов в постановке, Дандзюро избрал естественную форму выражения. Кроме того, Дандзюро тщательно изучил различные древние церемонии, в результате чего его удивительные по красочности

пьесы приобретали бóльшую достоверность. Однако его пьесы нравились главным образом провинциальным чиновникам. Широким же массам зрителей, привыкшим к пьесам фантастического, мистического содержания («Она Кусуноки», «Сигэмори Кангэн» и др.), они напоминали иллюстрированные пособия по нравственному совершенствованию. В результате его спектакли перестали пользоваться успехом у широких масс зрителей. Народ требовал от Дандзюро другого, а именно исполнения веселых танцев каппорэ.

Однако стремление к утонченной, интеллектуальной игре было поддержано побывавшей в Европе интеллигенцией и высокопоставленными чиновниками, которые организовали движение за театральные реформы. В 1886 году по инициативе Суэмацу Кэнтё\* было создано Общество реформы театра («Энгэки кайрёкай»), вслед за ним появилось еще несколько подобных обществ. Они выступали с критикой кабуки с позиций зарубежной драматургии и требовали создания в Японии пьес в западном стиле. Воспользовавшись этими настроениями, владелец театра и предприниматель Морита Канъя вступил в сделку с высокопоставленными чиновниками и стал добиваться получения монопольных привилегий в театральном мире.

Движение за реформу театра неоднократно подвергалось острой критике. Ряд лиц выступили решительно против него. В конечном счете оно не принесло желаемых результатов, но в 1887 году его сторонникам удалось продемонстрировать перед императором искусство артистов кабуки.

Чем более утонченными были пьесы кабуки, тем более чуждыми становились они массам. Поняв это, Морита Канъя решил порвать с движением за реформы, опасаясь, что ему будет грозить финансовый крах. Но еще раньше Фукудзава Юкити\* в своей статье «О театре» вопреки всеобщему мнению заявил, что движение за реформу театра бессмысленно, если оно не сопровождается ростом эстетического уровня зрителей. Так или иначе, главная причина отдаления кабуки от народных масс состояла в том, что мэйдзийское движение за реформу театра возникло сверху, а не среди народных масс, которые породили и выпестовали кабуки. Тем не менее в 1889 году, уже в то время, когда это движение шло

на спад, был создан театр Кабукидза. Его основателем стал Фукути Оти — член Общества реформы театра, инициатор создания «пьес живой истории», ученый, государственный и политический деятель, журналист.

Следующим ударом по крепости кабуки было появление так называемой «новой школы» (симпа<sup>1</sup>) Японо-китайская и русско-японская войны привлекли внимание народных масс к новым событиям в японской действительности. Пьесы, написанные на материале военных лет, репортажей, с которыми выступила «новая школа», шли под несомняемые аплодисменты. В конце концов театр Кабукидза был вынужден предоставить свою сцену для пьес «новой школы», которую до этого презрительно называли «театром любителей» или «театром политических энтузиастов». Возмущенный предоставлением сцены театра кабуки для «новой школы», Дандзюро даже потребовал, чтобы после окончания гастролей полностью выскребли и обновили сцену, «замаранную» ее актерами. Но несмотря на подобный снобизм актеров театра кабуки, жизнь шла и его пьесы уже перестали быть единственным жанром народного театрального искусства.

Невзирая на то что драматурги из рода Каватакэ по-прежнему пользовались известностью, а Мокуами продолжал снабжать театр кабуки пьесами и после того, как ушел на покой, Фукути Оти замыслил освободить театр кабуки от их влияния. Это столкновение нового со старым проявилось уже в пер-

<sup>1</sup> «Новая школа» — симпа возникла в 1887 г. как политическая пропагандистская театральная труппа, явившаяся составной частью движения за свободу и народные права (дзюминкэнундо). Ее глашатаем был Судо Саданори. Основал симпа Каваками Отодзиро. Сторонники симпа называли себя «новым театром», а кабуки — «старой школой».

вом репертуаре театра Кабукидза. Однако постановка в театре чисто литературных произведений, авторы которых не были связаны с театром, началась лишь около 1897 года. Путь к новой исторической драме открыли Такаясу Гэку, Мацуи Сёе, затем Цубоути Сёе, Окамото Кидо, Ямадзаки Сико и Маяма Сэйка.

Цубоути Сёе опубликовал свой «Лист павлонии» («Кирихитоха») в 1894 году вместе с исследованием об исторической драме. Но на сцене «Лист павлонии» был поставлен лишь спустя 10 лет. Это также свидетельствовало о значительном отставании театра.

В конце первого десятилетия XX века возникло два движения за новую драму. Во главе одного из них стояло Литературное общество («Бунгэй кёкай»), которым руководил Цубоути Сёе. Центром другого был Свободный театр<sup>1</sup>, возглавлявшийся Осанаи Каору и Итикава Садандзи Вторым. Это был период, когда со смертью Дандэуро, Кикугоро и Садандзи наступил конец мэйдзийского кабуки. Не следует, однако, забывать, что актер мэйдзийского кабуки Садандзи Второй явился одним из инициаторов движения за новую драму, центром которого был Свободный театр.

Для театра кабуки 1910-х — начала 1920-х годов были характерны два момента, оказавшие в определенном смысле решающее влияние на его дальнейшую судьбу. Во-первых, это создание «нового кабуки», внесшего свежую струю в традиционные сценические приемы. Во-вторых, это распространение

влияния компании «Сётику», проникшей в Токио из Камигата и прибравшей к рукам токийских артистов и театры. Все это (в том числе и прием, оказанный зрителями из впервые приобретших значение классов общества пьесам, где выступали женщины, учившиеся в театральной школе при императорском театре) способствовало превращению театра кабуки в коммерческое предприятие.

В конце 1900-х годов по инициативе Цубоути Сёе было организовано движение за новую музыкальную драму, которое впоследствии особенно активно выступало за новую танцевальную пьесу в связи с приездом в 1922 году в Японию знаменитой русской балерины Анны Павловой. Этот факт следует отметить также и потому, что он внес новое в мир танца, поскольку прежде, когда речь заходила о танцах, имелись в виду исключительно танцы в пьесах кабуки.

Если в конце XIX — начале XX века театр кабуки еще занимал главное место в театральном мире, то в 1910-е годы он уже вынужден был противостоять таким новым течениям, как «новая школа», «новый театр», оперетта, массовый театр, кино и т. п. Театру кабуки было отведено строго определенное место среди ноо, бунраку и других классических жанров театрального искусства. Все это в конце 20-х — начале 30-х годов XX века отодвинуло театр кабуки на второй план.

В 1923 году произошло землетрясение в районе Канто, которое уничтожило 20 театров в Токио и положило конец блистательной деятельности Кикугоро Шестого и Китиэмона в театре Итимурадза. Пролетарское движение 1920-х годов потрясло также и театр кабуки, в котором еще сильно чувствовался дух феодализма. В 1930 году Итикава

<sup>1</sup> Свободный театр (Дзию гэкидзё) действовал с перерывами с 1909 по 1919 год. За время своего существования дал девять представлений. Большую сенсацию вызвала постановка Свободным театром пьесы Ибсена «Иун Габриель Боркман» и пьесы Горького «На дне».

Энносуке ушел из Сётику и организовал театр Сюндзюдза, но вскоре потерпел крах. В следующем году против «империи» кабуки выступил театр Дзэнсиндза, возглавляемый Каварадзаки Тёдзюро и Накамура Канъэмом.

Напомним также, что в этот период Кикугоро создал школу японских актеров (Нихон хайюдза), а Садандзи Второй, обосновавшись в Токийском театре (Токё гэкидзё), внес в

японский театр новую, свежую струю. Тогда же был создан токийский театр Такарадзука (компания Тохо), который стал крупнейшим соперником Сётику. Впоследствии была организована театральная труппа «Тохо гэкидан».

В конечном счете все эти жанры и труппы были объединены под лозунгом «национального театра», поскольку Япония шла к войне и в стране проводилась система мероприятий чрезвычайного времени.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

## ТЕАТР КАБУКИ







Герб актера Савамура Таносунэ

## 1. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕАТРА

Слово «гэкидзё» стало общеупотребительным лишь начиная с периода Мэйдзи. Судя по названиям книг о кабуки («Гэкидзё синва», «Гэкидзё иккан кэмбикё»), издававшихся еще в период Эдо, слово «гэкидзё» существовало давно, но его использовали в книгах, написанных в китайском стиле, и широко оно тогда не употреблялось. В книжном языке в том же значении использовались иероглифы «гидзё», которые читались как «сибаи». Причем слова «гэкидзё» и «гидзё» употреблялись тогда в значении пьесы, а не театра. А общеупотребительными терминами для обозначения театра были «сибаи» или «сибая». Они включали в себя и понятие пьесы, и понятие театра как здания. Когда же хотели подчеркнуть, что речь идет только о здании театра, говорили «сибаигоя», что означало: «лачуга, где идет представление». В этом словосочетании сквозило своего рода пренебрежительное отношение к театру и актерам. Ведь начиная с середины XVII века в период Эдо театры представляли собой довольно крупные для своего времени здания, которые уж никак нельзя было сравнить с лачугой. И то, что театры упорно продолжали называть сибаигоя, наводит на мысль, что их стремились приравнять к так называемым хинингоя — лачугам, в которых жили хинин — представители самой низшей касты в Японии. Хотя актеры кабуки не причислялись к касте хинин, но с ними обращались почти так же, видя в них представителей низшего класса тогдашнего общества. Хинин вынуждены были существовать в рамках очень жестких ограничений. Так, например, им запрещалось возводить над своими лачугами крышу. Интересно отметить, что в

театрах кабуки вплоть до середины XVII века также запрещалось возводить крышу. Говорят, что этого не делали, опасаясь пожаров, а также следуя установившейся традиции. Мне же думается, что здесь, возможно, проявлялось стремление юридически подвести театр кабуки под ограничения, которые распространялись на лачуги касты хинин. В этом следует видеть своего рода политическую линию феодального правительства Эдо, направленную против театра кабуки, который наряду с кварталом проституток считался местом, пользующимся самой дурной репутацией.

В качестве помещения, где играют пьесы, театр можно рассматривать с двух сторон: как зрелищное предприятие и как место, где демонстрируется искусство.

В истории японского театрального искусства театр обрел условия, сравнимые с современными, лишь начиная с кабуки.

До кабуки театральное искусство пользовалось поддержкой меценатов из привилегированных классов, а местом исполнения пьес и зрительным залом становились различные дворцы, храмы и частные резиденции. В средние века стали широко исполняться дэнгаку и ноо в целях сбора пожертвований для храмов. Организаторами этих зрелищных мероприятий по-прежнему были представители привилегированных классов, и, хотя в качестве зрителей разрешалось присутствовать на них и простому народу, эти спектакли не превратились в независимое зрелищное предприятие. Лишь с появлением кабуки театр стал предприятием в современном смысле этого слова. Только в нем впервые отказались от помощи меценатов и приступили к показу пьес, рассчитанных на массового зрителя. В этом смысле театр кабуки ценен так-

же тем, что его как коммерческое предприятие породил простой народ.

Поскольку такая независимая постановка спектаклей была в то время беспрецедентной, родоначальница кабуки Окуни была вынуждена играть свои пьесы под предлогом сбора средств для храма в Идзумо. Однако уже тогда было ясно, что ее труппа перестала быть зависимой от храмов. Когда же впоследствии феодальным правительством бакуфу была введена система лицензий, театр вышел из системы храмового хозяйства и выступил как независимое предприятие. Вполне естественно, что это привело к различным изменениям как в его структуре, так и в содержании пьес.

В отличие от дэнгаку и ноо, которые исполнялись периодически в целях сбора средств для храмов, театр кабуки избрал метод регулярного показа пьес. Право на их постановку являлось привилегией лишь нескольких театров, между которыми развернулась борьба за зрителя.

Таков был специфический характер театра кабуки, отличавший его от предшествовавших жанров.

## 2. РАЗВИТИЕ ТЕАТРА

Труппы актеров, исполнявших в средние века дэнгаку и саругаку, объединялись в своего рода цеховые организации, которые назывались «дза». В то время словом «дза» обозначались профессиональные труппы актеров, подчинявшиеся храмам. В новое время, когда речь шла о кабуки и кукольном театре, слово «дза» стало применяться, скорее, для обозначения театра, поскольку именно театру давалось право на представления. Например, в Эдо в течение длительного времени этим правом пользовались три

театра: Накамурадза, Итимурадза и Моритадза. Если эти три театра по каким-либо причинам экономического характера не могли реализовать его, разрешалось использовать так называемую систему хикаэ-ягура. Суть ее состояла в том, что право на представления можно было временно, на строго определенный срок, передавать театру, который связан соответствующими отношениями с передающим это право театром и может быть приравнен к театру, обладающему данной привилегией. Такими театрами у Накамурадза был Миякодза, у Итимурадза — Мураямадза или Киридза, у Моритадза — Каварадзакидза. Наличие ягура являлось конкретным, вещественным обозначением того, что право на представления имеется у данного театра. В настоящее время в Токио уж не увидишь ягура. Она сохранилась (и то лишь только по форме) в Осакском театре Накадза. В начале ягура представляла собой небольшую надстройку над входом в театр. Ягура была прикрыта занавеской с изображением герба владельца театра. Внутри нее обычно били в барабан, извещая о начале и конце представления.

Интересно отметить, что в пьесе «Сога-но таймэн», исполнявшейся во время новогоднего праздника, герой пьесы Кудо, в роли которого выступал руководитель труппы, направлялся в сторону ягура, кланялся ей и лишь после этого поднимался на сцену. Этот ритуал был настолько обязательным, что включался в актерскую роль. Так велико было уважение к ягура как к символу, выражающему привилегии владельца театра, которые были ему дарованы официальными властями.

Владелец театра был царь и бог в своей вотчине. Ему подчинялся руководитель трупп-

пы — отец и защитник актеров. На последней ступени находились актеры. Ягура как раз и воплощала в себе такую систему подчинения. Некоторые из владельцев театров были по совместительству и актерами, но они не принадлежали к актерским династиям, и взаимоотношения между ними и актерами представляли собой взаимоотношения между господином и его слугами.

В Камигата эта система подчинения была несколько сложнее. Дело в том, что там обладатели ягура, имевшие право на представления, один за другим терпели крах. В результате они оставались лишь номинальными владельцами ягура. При каждой смене репертуара один из актеров труппы становился руководителем театра и на этот срок превращался в менеджера. Помимо него, имелся также и владелец самого здания театра. В отличие от Эдо в Камигата в старые времена театр называли не «дза», а «сибаи». Например, «Осака-но кадо-но сибаи» («Осакский театр на углу»), «Осака-но нака-но сибаи» («Осакский театр в центре»), «Кёто-но сидзё минамигава сибаи» («Кётоский театр на южной стороне района Сидзё»), «Кётоский театр на северной стороне района Сидзё» и т. п.

Слово «сибаи» в средние века было широко распространено. А выражение «сидеть в театре» («сибаи-ни дзасу») имело даже значение «занимать места на траве». Позднее оно стало обозначать место, разделенное на определенные участки, откуда зрители смотрели борьбу сумо и различные представления. Слово «сибаи» в значении места для зрителей появилось еще в те времена, когда исполнялись эннэн-но май. В театре кабуки под словом «сибаи» вначале тоже подразумевались места для зрителей. Позднее оно стало озна-

чать театр в целом, а затем включило в себя и сам спектакль. В Камигата, следуя названию, принятому среди широких народных масс, театр в течение долгого времени называли «сибаи».

В противоположность этому в Эдо придавали большое значение формальным, правовым традициям. Недаром большинство актеров гордились в первую очередь не тем, что они играют в таком-то спектакле, а своей принадлежностью к такому-то театру.

И в этом тоже проявляется различие между культурой Эдо, придерживавшегося во всем формализма, и культурой реалистичного Камигата.

В то время в Кёто действовали семь театров, имевших право на представление, в Осака — шесть театров, сохранявших формальное право на представления, в Эдо было разрешено функционировать пяти театрам. Позднее (с 1710-х годов до конца правления феодального правительства бакуфу) в Эдо право на представления было закреплено за тремя театрами. В Камигата же, по-видимому, такого закрепления не произошло. Начиная примерно с 1750-х годов в Кёто действовало три театра в районе Сидзёгавара и в Осака — шесть театров в районе Дотонбори (среди них два кукольных).

Не следует забывать, что в то время широко распространились малые театры, которые также назывались «храмовыми театрами». В большинстве своем они были расположены на территории храмов, и им разрешалось для сбора средств в пользу храмов играть в течение ста дней в году. Отсюда их второе название — «стодневный театр». Причем в отличие от крупных театров, подчинявшихся городской администрации, эти театры находились в ведении церковных вла-

стей. «Малым театрам» не разрешалось иметь ягура, запрещалось пользоваться барабаном. Помещение, в котором они ставили свои пьесы, должно было быть крыто рогожей. Они не имели права строить ханамити, вращающуюся сцену, могли пользоваться только падающим занавесом (донтё). Раздвижной занавес (хикимаку) являлся привилегией лишь крупных театров. Отсюда появилось презрительное прозвище этих театров — донтёсибаи (театры с падающим занавесом). Существовал также неписанный закон, по которому актеры из этих «малых театров», как бы талантливы они ни были, не имели права играть в крупных театрах. Таким образом, малые театры и их актеры подвергались притеснениям не только в политическом смысле, но и со стороны своих коллег из крупных театров. Однако роль этих театров нельзя упускать из виду, ибо их появление свидетельствовало о широком распространении среди простого народа пьес кабуки.

### 3. ТЕАТР КАБУКИ КАК КОММЕРЧЕСКОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ

Экономика театра строилась на том, что при каждой смене репертуара несколько предпринимателей предоставляли театру определенный капитал для подготовки и демонстрации нового репертуара. На положении лиц, финансирующих ту или иную программу, сказывался ее успех или провал. В этом отношении их капиталовложения в театр ничем не отличались от финансирования лиц, финансирующих ту или иную промышленность. После того как был вложен достаточный капитал,

выделялся аванс на годовое содержание актеров. Это осуществлялось путем соглашения с владельцем театра относительно ангажирования актеров. В соглашении имелся специальный раздел, касающийся их жалованья. Надо сказать, что впоследствии, по мере роста популярности актеров, жалованье некоторых из них становилось настолько высоким, что театр начинал испытывать серьезные финансовые затруднения. В связи с этим значительно повышалась входная плата, что вело в свою очередь к отдалению кабуки от массового зрителя.

Начиная примерно с 1660-х годов актеры обычно ангажировались в ноябре месяце сроком на один год. После заключения контракта он скреплялся печатью в городском магистрате. В последние годы правления феодального правительства бакуфу годовые контракты стали часто нарушаться из-за оживившегося обмена актерами между Эдо и Камигата. В годы Мэйдзи подобная система была полностью отменена, поскольку стали заключаться разовые контракты на каждый новый репертуар. Это сказалось не только на коммерческой стороне театра, но оказало также большое влияние на актерское искусство и на качество пьес. Когда действовала система годовых контрактов, актер имел возможность широко продемонстрировать свое искусство, имел время для совершенствования и для изучения следующей пьесы. Когда же эта система сменилась разовыми ангажементом, которые, подобно нынешним временам, заключались примерно на 25 дней, актер лишился времени даже на репетиции, ибо сразу же за первым ангажементом следовал второй, затем третий и т. д. У актера значительно сокращались возможности для совершенствования своего исполнительского искус-

ства. Все чаще одни и те же актеры стали играть в течение двух-трех сезонов в одних и тех же пьесах, что притупляло в них стремление к работе над новым репертуаром. Изменение системы ангажемента ускорило в какой-то степени процесс превращения пьес кабуки в канонические.

В прежние времена в Кёто, Осака и Эдо существовали определенные правила и последовательность в показе пьес в соответствии с годовым контрактом. Никакого отклонения, связанного с конкуренцией, не допускалось. Первое представление проводилось в ноябре, после того как заключался контракт на следующий год. Во время этой пышно обставленной церемонии зрителям представляли состав актеров, ангажированных на текущий год, всячески их рекламируя. Специальное издание «Заметки об актерах» («Якуся хёбанки») приурочивалось к новогодним праздникам и было посвящено главным образом церемонии представления актеров. Вслед за этим проводилась церемония встречи ангажированных актеров, распределение ролей и публиковалась программа. Следующим представлением была новогодняя программа, начинавшаяся всегда в январе; в марте она сменялась весенней программой. С 5 мая игрались новые пьесы. Со второй декады июня основной состав актеров кабуки отдыхал. Вместо него выступали начинающие актеры. Причем входная плата в этот период устанавливалась ниже обычной. В сентябре актеры, прибывшие в Эдо на гастроли из Кёто и Осака, давали свои последние представления. Это был осенний репертуар. Таким образом, театральный год подразделялся на сезоны с соответствующим репертуаром. Ниже я подробнее остановлюсь на той зависимости, которая

существовала между этими сезонами и репертуаром пьес.

Надо сказать, что пьесы, имевшие большой успех, продолжали играть в течение трех, а то и четырех месяцев. Однако, как правило, каждые 20 дней в Кёто и каждые 30 дней в Осака репертуар кабуки обновлялся.

Несколько слов о продолжительности представлений и о входной плате. Следует признать, что нынешняя практика двух представлений в течение дня (утренних и вечерних), введенная во время войны, наносит вред творческой работе актеров и не выдерживает никакой критики. В эдоский период, как правило, вечерних представлений не было. Вечерние представления при фонарях были категорически запрещены еще в 1713 году в связи с упоминавшимся выше инцидентом Эдзима. Например, в новогодней (январской) программе театра Моритадза за 1814 год сказано, что «представление начинается в 6 часов утра и будет длиться до 7 часов 30 минут вечера». В среднем представления продолжались около 11 часов, примерно с 6 часов утра до 5 часов вечера.

Входная плата, которую взимали в то время, точно известна, но ее размеры можно было бы представить лишь при сравнении с тогдашними ценами на товары. Не имея возможности это сделать, ограничимся лишь несколькими примерами. В «Синсаёараси» за 1715 год сказано: «Входная плата — 24 монны, циновка для сидения — 5 мон, трут — 3 монны. Общая плата за спектакль составляет 33 монны». Или, например, в июньской программе театра Моритадза за 1813 год входная плата за место в садзики составляла 1 бу 4 сё, в такадома — 1 бу 2 моммэ, в хирадома — 72 моммэ. Шестиместная ложа в хирадома стоила 250 мон. Входная плата летом

была дешевле. Затем были созданы такие места, как «оикоми»<sup>1</sup> и «ракандай»<sup>2</sup>, плата за которые была еще более дешевой.

Следует также отметить, что на первое представление вход был бесплатный, и это, пожалуй, в большой степени содействовало распространению кабуки и его рекламе. Взимание входной платы имело место еще во времена представлений кандзин, когда эти деньги шли в пользу храмов. Но входная плата в современном ее значении начала взиматься лишь в театре кабуки. Надо отметить, что с кабуки, как с любого коммерческого предприятия, взимался властями налог с предпринимателей.

#### 4. КОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА, ЕЕ РАЗВИТИЕ И ХАРАКТЕР

Поскольку театр кабуки был рассчитан на массового зрителя из простого народа, он обязан был заботиться о своей рентабельности как коммерческого предприятия. И характер театрального здания кабуки тоже определялся прежде всего исходя из этих целей. Вначале театр, как место, где происходит представление, состоял из сцены и садзики — деревянного настила для зрителей, расположенного на высоком месте. В таких условиях исполнялись в Японии представления для сбора средств в пользу храма. Таков был и шекспировский театр. Слово «сибаи» означало не садзики, а места для зрителей,

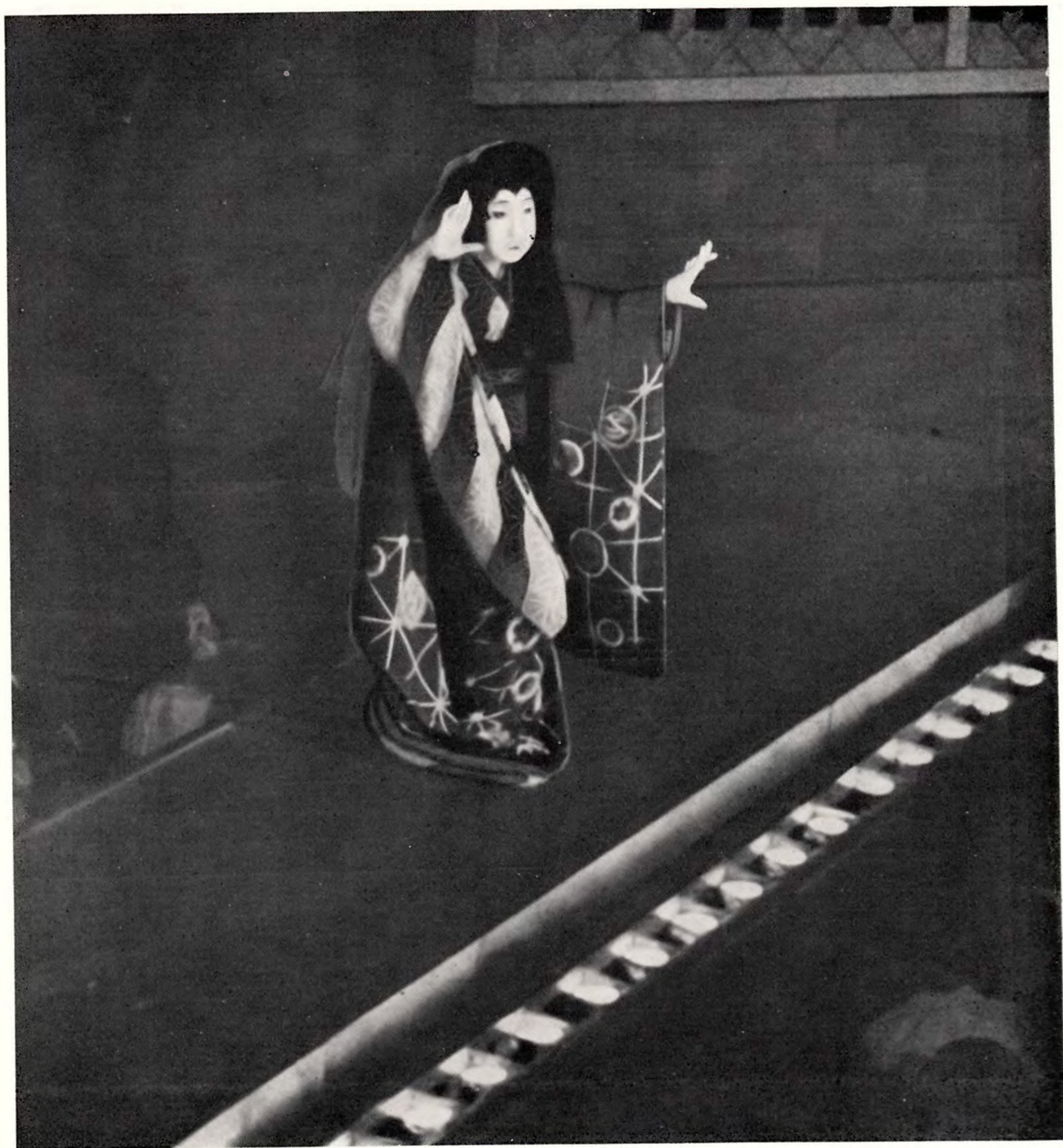
<sup>1</sup> «Оикоми» — вроде нашей галерки, но внизу.— Прим. перев.

<sup>2</sup> «Ракандай» — места для зрителей, созданные в 1740-х годах. Находились сбоку от сцены. Название свое получили потому, что эти места, битком набитые зрителями, если смотреть на них со стороны партера, напоминали изображение учеников Будды (ракандзо).

Актер-оннагата танцует на ханамити. Пьеса «Ймосэяма». В роли девушки Омива актер Накамура Дзякуэмон. Огни рампы вдоль ханамити делают фигуру актера более рельефной.

расположенные прямо на земле. В театре кабуки словом «сибаи» подчеркивалась особенность кабуки как театра для простого народа. Сначала представления действительно игрались на открытом воздухе. Место представления было опоясано бамбуковой оградой, покрытой циновками. Над входом строили башенку — ягура и били в барабан, созывая зрителей. На местах на земле зрители расстилали принесенные с собой коврики и циновки, раскрывали зонтики, ели принесенную с собой пищу, пили сакэ, курили и смотрели спектакль. Между ними все время ходил продавец циновок и трута, предлагая свой товар.

Большой скачок, который совершил театр кабуки по сравнению с предшествовавшими ему жанрами, явился результатом того, что для демонстрации его пьес было создано театральное помещение современного типа, где сцена и зрительный зал находились под одной крышей. Упоминание об этом в литературе восходит к 1717 году, когда в «Заметках об актерах» за 1717 год отмечалось, что «с нынешнего года власти разрешили построить в театре крышу. Зрители больше не будут мокнуть под дождем. Но показ эротических сцен запрещен». Это произошло спустя примерно сто лет после того, как Окуни начала свои выступления на открытом воздухе в Кёто. В 1687 году была построена в театре кабуки крыша, способная уберечь зрителей от дождя. Но, как уже отмечалось, в 1713 году ее приказали снести в связи с известным инцидентом Эдзима. Нежелание властей в течение длительного времени при-





знать необходимость постройки в театре крыши раскрывало социальное положение театра кабуки, а также отношение к нему со стороны феодального правительства бакуфу. И нельзя забывать, что признание права этого театра на строительство крыши оказало огромное влияние на развитие данного театрального жанра, в особенности на его роль как зрелищного коммерческого предприятия. Во всяком случае, впервые в истории японской драматургии был создан театр в современном смысле этого слова.

Инцидент Эдзима, который произошел в 1713 году, привел также к ликвидации садзики и чайной комнаты в театре. Довольно трудно в точности определить, сколько зрителей вмещал в то время театр. О размерах же его можно сказать следующее: театр Сидзёкитагава-но дза в Кёто, считавшийся в 1688 году крупнейшим в Японии, имел в длину по фасаду (с востока на запад) 16 кэнов<sup>1</sup> и в ширину (с юга на север)—30 кэнов, а театр Накамурадза в Эдо в 1804—1817 годах имел в длину 12 кэнов, а в ширину — 21,5 кэна.

Театр кабуки продолжал развиваться, часто подвергаясь как стихийным бедствиям в виде пожаров, так и политическим репрессиям со стороны властей. Его сцена переняла традиции сцены театра ноо, но в то же время она претерпела своеобразные изменения. Процесс развития сцены в театре кабуки отражал его своеобразную, отличную от ноо драматургию.

Так, например, ширина сцены, составлявшая в период зарождения театра 2 кэна, а затем 3 кэна, в конце правления бакуфу уже увеличилась до 8—9 кэнов. Тем не менее в тексте либретто, касавшемся сцены, по при-

вычке продолжали писать «основная сцена в 3 кэна», хотя ширина сцены составляла уже и 4 и 5 кэнов. Основная сцена в 3 кэна представляла собой часть сцены, ограниченную слева и справа двумя шестами — «дайдзинбасира»<sup>2</sup>. Именно этот участок и составлял прежнюю сцену в театре ноо. Впоследствии перед этими шестами была построена дополнительная сцена — «цукэбутай» (процениум). А «хасигакари»<sup>3</sup>, получивший свое название еще в театре ноо, в театре кабуки был расширен и превратился в часть сцены. В 1782—1803 годах два шеста на сцене были ликвидированы, исчезли и своеобразные козырьки, поддерживаемые этими шестами. Это означало, что театр кабуки окончательно расстался с деталями, присущими сцене в театре ноо.

Впервые в мире в театре кабуки были созданы ханамити — «дорога цветов» и вращающаяся сцена, что явилось открытием мирового значения.

Ханамити возникла как помост, по которому проходили актеры, получая от зрителей так называемые «хана»<sup>4</sup>. Вскоре ханамити стали часто использовать при постановке пьес, а начиная с 1716 года она была настолько усовершенствована, что превратилась в неотъемлемый атрибут спектаклей те-

<sup>2</sup> «Дайдзинбасира». Название, пришедшее из театра ноо. Если стать лицом к сцене в театре ноо, то с правой стороны сцены находится шест, называемый дайдзинбасира. Если актер, исполняющий второстепенную роль, выступает на сцене в роли дайдзин (чиновника императорского двора), он занимает место на сцене под этим шестом. Отсюда и название «дайдзинбасира» — шест чиновника императорского двора.

<sup>3</sup> «Хасигакари» — открытый со стороны зрительного зала коридор, соединяющийся с левой частью сцены, по которому актеры поднимались на сцену.—Прим. перев.

<sup>4</sup> «Хана» — вознаграждение, завернутые в бумагу деньги, которые вместе с букетом цветов соответствующего сезона преподносили в прежние времена актерам зрители в знак восхищения их игрой. В виде хана преподносилась также одежда и т. п.

<sup>1</sup> Один кэн равен 1,81 метра. — Прим. перев.

атра кабуки. Первоначальное использование ханамити соответствовало назначению ступеней в центре сцены в театрах бугаку и ноо. По этим ступеням актеры спускались со сцены, чтобы получать подарки от высокопоставленных меценатов. Развитием этой традиции и явилась ханамити. Позднее ханамити была сдвинута влево, а правее был создан еще один, более узкий помост, который получил название «временной ханамити», или «восточной дороги» в отличие от первоначальной ханамити, которая стала называться «основной». В ряде пьес театра кабуки использовались обе ханамити. Так, например, в сцене в горах из пьесы «Имосэяма» или в сцене на улице в пьесе «Игагоэ» обе ханамити использовались как одна длинная дорога. В пьесе же «Нодзакимура» они применялись для обозначения реки и дамбы.

Вращающаяся сцена была создана в 1758 году осакским драматургом Намики Сёдзо. Вначале на сцене были воздвигнуты вращающиеся устройства, которые поворачивали декорации и т. п. Затем сама сцена была сделана вращающейся. В Эдо вращающаяся сцена была «ввезена» из Камигата в 1793 году. В 1829—1847 годах специалист по декорациям Хасэгава Камбэ Одиннадцатый придумал устройство для двойного вращения сцены. В результате диаметр вращающейся сцены увеличился с 3 кэн до 5 и более.

Следует также отметить, что получили развитие и различные крупные детали сценических декораций. Совершенствование всей сценической техники оказывало большое влияние на содержание пьес кабуки и технику актерского исполнения. В свою очередь ряд деталей сценических декораций и их изменение были подсказаны содержанием пьес.

Ниже, в главе, посвященной постановке



Нараку — коридор под сценой, по которому проходят полностью загримированные и готовые к выходу на сцену актеры.

пьес кабуки, мы остановимся более подробно на воздействии деталей сценического оформления на постановку.

Здесь же я хотел бы обратить внимание на одну специфическую особенность пьес этого театра, которой нет ни в бугаку, ни в ноо, ни в современных пьесах. Особенность эта со-

стоит в своеобразной форме общения между зрителями и актерами на сцене. Тот факт, что ханамити проходит через зрительный зал, а в зрительном зале в качестве дополнения к ханамити создана специальная площадка «наноридай»<sup>1</sup>, свидетельствует о стремлении перенести сцену в зрительный зал и установить такое общение между актерами и зрителями, при котором зритель постоянно хотел

---

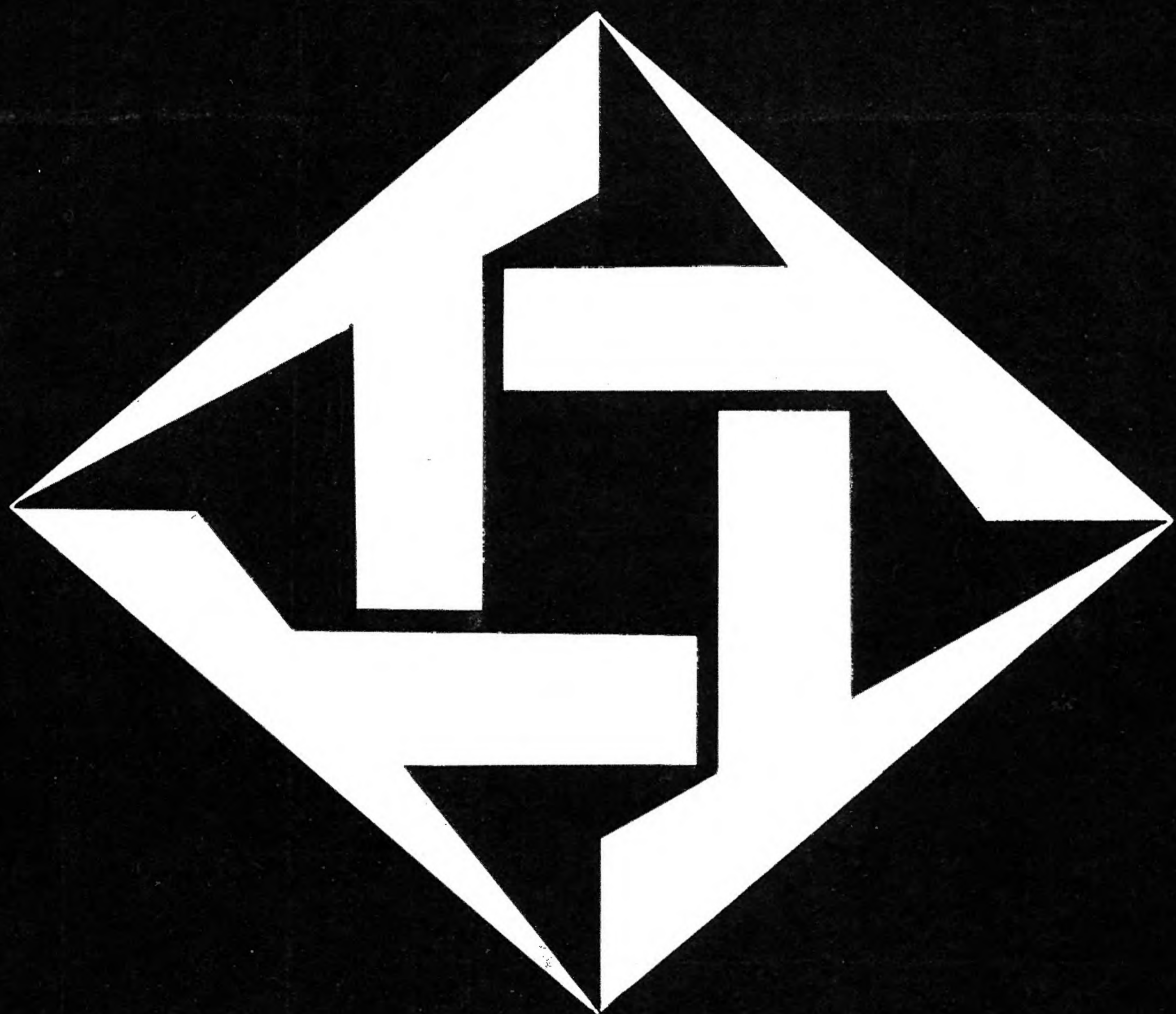
<sup>1</sup> «Наноридай» — прямоугольная площадка, выступающая от ханамити в зал там, где находятся зрительные места *дома*. С этой площадки актер представляет себя зрителям. Создана в эдоском театре кабуки.

бы принять участие в представлении. Такая форма общения является уникальной, и, кроме театра кабуки, ее нигде не встретишь.

Когда позади хасигакари были созданы места для зрителей, сцена со всех сторон оказалась окруженной зрителями. Мало того, когда театр бывал переполнен, многие зрители взгромождались прямо на сцену. Они даже поднимались на ханамити и оттуда произносили «хвалебные слова» актерам. Все это говорит о постоянном общении между актерами и зрителями, которое в театре кабуки развивалось в направлении, совершенно отличном от других жанров театрального искусства.

**ГЛАВА ПЯТАЯ**

**ЗРИТЕЛИ  
В ТЕАТРЕ КАБУКИ**



Герб актера Накамура Гандзиро

## 1. О ЗРИТЕЛЯХ

В период Эдо, когда пьесы ноо превратились в классические и стали исполняться во время официальных церемоний, у театра ноо появился особый класс зрителей. Ими были главным образом даймё во главе с сёгуном, а также их вассалы. В театре нельзя было наблюдать общего проявления непосредственного восхищения игрой актеров, которое могло быть выражено, например, бурей аплодисментов. Немало приводилось примеров, когда человек, пришедший в театр ноо, невольно начинал аплодировать от полноты чувств, а затем был вынужден просить прощения у актеров за свою невоспитанность. Аплодисменты в театре ноо получили право гражданства лишь в послевоенный период. В противоположность этому театр кабуки всегда был объектом непосредственного выражения чувств зрителей, будь то радость или гнев, удовольствие или неприязнь. Он не оставлял безучастными абсолютное большинство зрителей, а направление его пьес в свою очередь устанавливалось с учетом откликов зрителей. Зрители в театре кабуки реагировали совершенно безжалостно на промахи актеров. Если им что-либо не нравилось, они кидали на сцену «хандзё»<sup>1</sup>, на которых сидели. В отличие от театра ноо кабуки не являлся монополией привилегированных классов, а его актеры не существовали за счет подачек. Материальное положение театра кабуки зависело от количества зрителей, ежеднев-

но приходивших на его спектакли. В такой зависимости от зрителей впервые в истории японского театра оказались кукольный театр (нингёсибаи) и театр кабуки.

Хотя в театре кабуки зрители и различались в зависимости от стоимости купленных билетов, однако в нем, можно сказать, не признавалось различия в рангах и социальном происхождении, как это имело место в театре ноо. Правда, в первоначальный период в этом театре для представителей высшей аристократии и самураев были построены специальные ложи — садзики, которые были огорожены ширмами или занавесками. Но после «инцидента Эдзима — Икусима» (1713) все эти ширмы и занавески уничтожили и представителям привилегированных классов стало неудобно открыто посещать театр кабуки. Другими словами, права представителей привилегированных классов в театре были низведены до прав, которыми пользовались все зрители из простого народа. (Ведь и в «веселом квартале» Ёсивара самурай, отстегнувший свой меч, уже не признавался самураем и поднимался к избранной им женщине как обыкновенный простолюдин.) Что касается лож садзики, которые считались лучшими местами в театре, то ими стали пользоваться представители городской буржуазии... Следует также отметить, что по мере повышения входной платы в театре кабуки стал меняться и контингент зрителей.

Различия между зрителями из простого народа определялись спецификой и различием культурного уровня жителей Кёто, Осака и Эдо. Накладывали свой отпечаток и изменения, характерные для той или иной эпохи. Имелись различия и в уровне жизни. Всех этих зрителей, с учетом указанных выше различий, в театре можно было подразделить

<sup>1</sup> «Хандзё» — специальные циновки, которые на время спектакля можно было купить у продавца циновок в театре, которого называли «хандзёури». У него было еще и прозвище «каппа», поскольку в его обязанность входило также стоять у входа в театр и звать зрителей. (Каппа — мифическое чудовище, которое живет в реках и привлекает людей в воду. — Прим. перев.)

на две основные группы. Одна — это зрители, покупавшие билеты в садзики. Другая — завсегда и первых рядов дома (партера). Эти места назывались «кириотоси»<sup>1</sup>. Следует, однако, обратить внимание на то, что эти две группы зрителей в различные периоды то сближались, то отдалялись, а иногда и становились на позиции противоположной группы. Кроме того, в оценках со стороны зрителей Кёто, Осака и Эдо имелись также свои, притом непрерывно меняющиеся особенности.

Надо сказать, что в исследованиях, посвященных театру кабуки, менее всего разработан вопрос о реакции зрителей. Эта проблема ждет своего дальнейшего изучения. В связи с этим я хотел бы остановиться на специфических, присущих зрителям кабуки явлениях, которые получили название «хиики» (покровительство) и «рэндзю» (болельщики-театралы).

Пьесы кабуки не являются для зрителей из простого народа чем-то чуждым, привнесенным извне. Они воспринимают кабуки как свое коллективное достояние. Такое сознание в них прочно укоренилось. Существует точка зрения, что, в особенности в Эдо, театр кабуки развивался, опираясь на обладавшие экономической мощью группы горожан, обосновавшихся в районах Ёсивара, Курамаэ и Уогаси. Их влияние сказывалось не только на материальной стороне театра кабуки, но и распространялось на пьесы и исполнительскую деятельность актеров. Таковую пьесу, как «Сукэроку», являющуюся одной из восемна-

дцати классических пьес репертуара кабуки, нельзя было даже начинать играть, не обратившись вначале с приветствием к представителям этих групп. Их вклад и участие в делах театра были так велики, что каждое представление сопровождалось своего рода торжественными церемониями в их честь. Из Ёсивара, Курамаэ и Уогаси в театр кабуки отправлялись различные подарки, начиная с так называемых «цумимоно»<sup>2</sup> и кончая такими предметами театрального реквизита, как зонты, фонарики и т. п. При этом преподнесение тех или иных подарков было закреплено за определенными группами. Постепенно это вошло в традицию.

Аплодисменты, хвалебные слова и поощрительные выкрики зрителей являлись традицией, восходящей к старинному народному искусству. Но их влияние на драматургию кабуки не имеет себе равных в других жанрах театрального искусства. Здесь в наиболее специфической форме проявляется характер зрителей кабуки. И надо сказать, что существование этой театральной школы было бы немислимо без учета мнения зрителей.

Среди зрителей театра кабуки создавались различные группы театралов, а также группы покровителей, которые получили название «рэндзю» и по своему характеру в какой-то степени напоминали драматические лиги<sup>3</sup>. Эти группы обладали большими пра-

<sup>1</sup> «Кириотоси» получили свое название в связи с тем, что часть сцены была отрезана (киритосарэта) и также превращена в зрительный зал. В отличие от европейских театров, где первые ряды партера считаются самыми дорогими, в театре кабуки эти места считались самыми плохими и, естественно, самыми дешевыми.—Прим. перев.

<sup>2</sup> «Цумимоно» — бочки с сакэ, мешки с рисом и т. п., присланные актерам или театру покровителями. Все эти вещи складывались перед зданием театра. Соответствующие группы «шефствующих» над театром из районов Ёсивара, Уогаси, Кавадори и др. имели право присылать строго определенные цумимоно.

<sup>3</sup> Драматическая лига и рэндзю не отличались друг от друга: та и другая представляли собой группы любителей театра. Но целью лиги была организация коллективных посещений хороших спектаклей по дешевым билетам. В этом отношении рэндзю сильно отличались от лиги.

вами и достаточным влиянием и оказывали серьезную поддержку театру. Важная особенность зрителей кабуки состояла в том, что в этих группах большую роль играло такое специфическое для зрителей понятие, как хиики (покровительство). В своих «Заметках о зрителях» Самба изобразил различные типы зрителей и в подражание оценкам, которые давались актерам в «Заметках об актерам», установил различные градации и среди зрителей. Так, на первое место среди зрителей он поставил хиики дзёрэн (постоянные посетители театра, проникнутые духом хиики), а отдельным представителям зрителей в зависимости от степени активности их участия в деятельности театра и т. п. присвоил хвалебные эпитеты, которые обычно давались актерам (главный актер, самый лучший, лучший из лучших, герой и т. п.).

Самба писал: «Особенно активны группы рэндзю, представляющие различные кварталы Эдо. Не говоря уж о церемонии представления ангажированных актеров, они на протяжении всех сезонов обязательно присутствуют на всех спектаклях и стараются обеспечить своих любимых актеров всем необходимым, вникая в такие мелочи, что даже диву даешься. Таков уж характер эдосцев, и он проявляется здесь с такой силой и решительностью, каких не увидишь в других районах Японии». Этими словами Самба стремился подчеркнуть особенность эдоских зрителей, отличающую их от зрителей Камигата. Далее он отмечает, что «карьера актера во многом зависит от степени покровительства».

Покровители ставились выше «театралов» и «знатоков театра». Уже по одному этому можно судить, что положение театра кабуки зависело не от театральной критики и привлекательности представления. Он поддер-

живался и развивался благодаря специфическому сознанию зрителей, которое основывалось на идее покровительства. Поскольку его пьесы рассчитаны главным образом на то, чтобы зритель наслаждался игрой актеров, взаимоотношения между покровителями и актерами в этом театре имеют много общего со взаимоотношениями, которые складываются между зрителями и борцами, выступающими в японской национальной борьбе сумо. Сложившиеся при этом традиции сохранились до наших дней в связи с церемонией наследования актером сценического имени. В настоящее время подобная церемония требует очень больших расходов, которые целиком покрываются покровителями из числа рэндзю. Такой обычай унаследован зрителями современного Токио от древнего Эдо. Интересно то, что подобной традиции в Осака не существовало, поэтому организация церемонии наследования актером сценического имени в Осака сопровождалась серьезными затруднениями.

Рэндзю нельзя просто отождествлять с драматической лигой. Группы рэндзю оказывали большое влияние на театр кабуки. Всякое пренебрежение чувствами зрителей, входящих в эти группы, в серьезной степени сказывалось и на коммерческих результатах деятельности театра. В Эдо наиболее влиятельными рэндзю были группы из районов Ёсивара, Уогаси, Курамаэ, Симба и др. В Камигата наиболее старыми группами со строгими традициями и регламентацией были осакские группы. Примерно к 1897 году насчитывалось более 60 групп рэндзю. Указанные выше традиции послужили основой для такого явления, как коллективное посещение театра.

Эти посещения представляли собой форму связи между актерами и рэндзю, основан-



ную на идее шефского покровительства и чувстве долга. После революции Мэйдзи потрясения, которые испытало общество, в большой степени сказались и на изменении контингента зрителей в театре кабуки. Если в период Эдо так называемые представители высших слоев японского общества открыто не решались посещать театр кабуки, то теперь среди его зрителей можно было увидеть не только их, но даже (беспрецедентное явление!) императора и императрицу. Кроме того, кабуки завоевал и многих провинциалов, прибывших в разраставшийся Токио. Таким образом, можно было сделать вывод, что у этого театра на какой-то период расширился контингент зрителей. Однако было бы крайне поверхностным считать, исходя только из этого, что данный театральный жанр переживает период расцвета. Дело в том, что, установив связи с высокопоставленными чиновниками и представителями высшего общества, от которых он прежде был оторван, кабуки стал пренебрежительно относиться к зрителям из простого народа, которые до сих пор были его опорой. Это явилось для театра чрезвычайно большой проблемой, чреватой серьезными последствиями. И пожалуй, именно в периоде, наступившем после революции Мэйдзи, следует искать первопричину того, что в настоящее время этот театр потерял свой народный характер. Движение за реформу театра ставило своей целью исправить тенденцию к показу вульгарных и эротических тем в пьесах кабуки, но в то же время оно «исправило» и его народность, на основе которой он был взращен. В частности, предприниматель и театральный менеджер Морита Канъя, стремясь продвинуть театр в центр города, отказался от помощи группы из Уогаси, ко-

торая покровительствовала театру кабуки ранее. Это свидетельствовало об изменении отношения к зрителям в связи с новым положением, которое стал занимать театр кабуки.

И хотя рэндзю и коллективные посещения театра сохранились до наших дней, содержание их в большой степени отличается от того, что было прежде. В настоящее время такие посещения проводятся либо туристами, либо лицами, приглашенными крупными торговыми предприятиями и компаниями. В них не осталось ничего от коллективных посещений рэндзю, которые шли в театр как активные помощники и театралы-болельщики. Большинство участников коллективных посещений театра кабуки составляют теперь либо провинциалы, не имеющие каких-либо прочных связей с ним, либо иностранцы. Для них пьесы театра кабуки являются чем-то привнесенным извне. Другими словами, в театр они приходят как гости. В театре кабуки уже не чувствуется того сердечного контакта между актерами и зрителями, который некогда был установлен и развит простым народом.

## 2. О КРИТИКЕ И ОЦЕНКЕ

Прежде всего следует сказать, что никогда еще не был столь низок уровень критики театра кабуки со стороны зрителей, как в настоящее время. Нынешние актеры этого театра уже не считаются с мнением зрителей так, как они когда-то считались с тем, что скажут об их игре завсегдатаи-театралы и рэндзю. Они безошибочно видят в нынешних зрителях либо провинциалов, либо иностранцев. Кроме того, нынешние зрители

интересуются кабуки как классическим искусством. Они не воспринимают его как современную драму и не пытаются оценивать с этих позиций. Прежде зрители видели в кабуки современную им драму, любили его пьесы за их современный характер и их критическая точка зрения, само собой, была связана с духом времени, отображавшим тогдашнее общество и его жизнь. Так, например, если сегодня одним из условий, предъявляемых актерам этой театральной школы, является старинный стиль, то прежде такие требования, можно сказать, не предъявлялись. Скорее, это считалось старомодным, не соответствующим духу времени. Тогда приветствовалось все современное и зрители всегда требовали, чтобы на сцене отображалась современная им жизнь.

В этом смысле критика всегда должна отвечать духу времени. Иногда критика пьес театра кабуки приобретала настолько специальный характер, что становилась совершенно непонятной для современников. Если критика, как таковая, осуществляется на основе принципов и идей, которых придерживается критик, то в связи с этим приобретают значение его личные взгляды и знания. И если исходить из того, что критика ставит своей целью влиять на общество с помощью неких определенных художественных норм, то надо сказать, что понимание сущности «оценки» в период Эдо в значительной мере отличалось от такой точки зрения.

Очень многое о характере театральной критики в период Эдо могут сообщить «Заметки об актерам», издававшиеся ежегодно в течение более двух столетий. Вряд ли найдется еще страна, в которой сохранился бы в настоящее время столь богатый материал, накопленный за период с XVII по XIX век.

Следует, однако, сразу оговориться, что современное понятие театральной критики совершенно не совпадает с той критикой, о которой мы будем говорить, касаясь театра кабуки того времени. Характер театральной критики в тот период определялся тем, что первоначальной основой для «Заметок об актерам» послужили «Заметки о куртизанках». И хотя «Заметки об актерам», имитировавшие в начале «Заметки о куртизанках», прошли путь от оценки внешности и красоты актеров до критики актерского исполнительского искусства, они по-прежнему исходили из той точки зрения, что главным объектом критики является актер. «Почему ты говоришь о драматурге? Ведь здесь следует оценивать игру актера». «Зачем касаться предмета, не представляющего интереса!» — читаем мы в одном из изданий того периода. Для критики кабуки того времени такие высказывания являлись вполне естественными. Они свидетельствовали о том, что драматург и его произведения оставались вне поля зрения критики, что пьеса находилась в подчиненном положении у актерского искусства. Поистине эпохальным событием явилось издание в 1699 году «Якусягутидзамисэн» — сборника, определившего форму последующих «Заметок об актерам». Четкость оценок, строгость в подборе материала и большой вкус в оформлении этого сборника свидетельствовали о том, что с прежней формой заметок, носившей характер эротического путеводителя, покончено. В «Якусягутидзамисэн» были определены принципы оценок различных амплуа и актеров в Кёто, Осака и Эдо, которых впоследствии придерживались в «Заметках об актерам». Другие формы критики не появились потому, что сам театр кабуки не внес каких-либо решающих нов-

шеств в свою деятельность. Здесь сыграло свою роль также и то, что «Заметки об актерах» почти монополюно выпускались из поколения в поколение издателем Хатимондзи в Кёто. Подобная форма критики сохранилась и в период Мэйдзи, когда авторитетом стали пользоваться «Заметки об артистах» («Хайю хёбанки»), которые в течение 9 лет начиная с 1878 года издавали 62 группы знатоков-театралов. Впоследствии, с появлением театральных журналов и отделов театральной критики в газетах, форма заметок прекратила свое существование.

Следует также вкратце остановиться на содержании заметок, на том, каков был характер критики кабуки в то время. Прежде всего они представляли собой критические заметки не одного критика, как это принято теперь, а являлись выражением мнения многочисленных зрителей. Сами зрители в целом тоже подразделялись на две группы. Выше я уже упоминал, что в заметках часто противопоставлялись точки зрения завсегдатаев театров и зрителей, покупавших билеты на более дешевые места. Эти две группы существовали долгое время и, может быть, в какой-то степени сохранились даже до наших дней.

Заметки состояли из трех частей в соответствии с тремя центрами (Кёто, Осака, Эдо), где наиболее часто ставились и пользовались большим успехом пьесы кабуки. В каждом из этих трех центров у зрителей были свои критерии и вкусы.

В годы Гэнроку (1688—1703), когда театр кабуки достиг наибольшего расцвета в городе Кёто, кётоские зрители считались наиболее квалифицированными и строгими критиками. Так, например, о популярном в Осака актере Оги-но Яэгири, исполнявшем женские

роли, говорилось: «Он таких добился успехов, что хотелось бы показать его искусство знатокам Кёто». Или: «Он обладает многогранным талантом. Хорошо бы показать его игру в Кёто». Нечего и говорить, что актеры стремились в Камигата с его искушенными зрителями, ибо именно там они могли отшлифовать свое актерское искусство. Недаром в Театральной хронике «Якуся ханасугороку» говорится: «Несколько лет выступал в Кёто и благодаря этому стал действительно замечательным актером». Следует, однако, отметить, что в кётоской критике сказывались некоторые особенности восприятия игры актеров, присущие району Камигата. Так, в целом ряде работ отмечалось, что в Кёто обращали большое внимание на мелкие детали и крайне придирчиво относились в этом смысле к исполнительской деятельности актеров кабуки в Эдо. И если в Эдо считали, что для эдоских зрителей не годится лирический, утонченный стиль игры кётоских актеров, то в свою очередь критики из Кёто уверяли, что «присущая эдоскому кабуки резкая игра, вызывавшая в Эдо аплодисменты, у зрителей Кёто никакого восхищения не вызывает». Критики из Кёто считали свой авторитет непоколебимым. Сравнивая игру лучшего эдоского актера Итикава Дандзюро Второго с исполнительским искусством актера из Кёто Савамура Тёдзюро, они говорили: «Актеру можно присвоить титул «несравненный», если такого мнения придерживаются в Кёто, Эдо и Осака. Если же так считают только в Эдо и Осака, то это еще не значит, что в Кёто с этим согласятся. Считают, что Дандзюро красавец, но у зрителей в Кёто иное на этот счет мнение. И именно Тёдзюро, который признан в Кёто, Осака и Эдо, можно, безусловно, присвоить титул „несравненного“».

Но если в середине XVII века критика из Камигата пользовалась непререкаемым авторитетом, то в конце XVII века, по мере того как центр кабуки стал перемещаться на восток, начали все больше прислушиваться к критике из Эдо.

Тем не менее, поскольку издание «Заметок об актерам» по-прежнему было монополизировано в руках Хатимондзи из Кёто, эдоской критике уделяли слишком мало места, да и относились к ней несерьезно. Достаточно сказать, что в ряде случаев оценка пьес, поставленных в Эдо, давалась даже без их предварительного просмотра. В «Накамура Бунсити итидайкёганки», изданных в 1782 году, отмечалось, что уже в 1751—1763 годах «появились печатные труды критического характера о кабуки». Но главное внимание в них по-прежнему уделялось оценке исполнительского искусства актеров. А в Театральной хронике за 1750 год упоминается, что «начиная с 1704—1711-х годов в «Заметках об актерам» стали публиковать критические статьи о пьесах».

Позиция критики основывалась прежде всего и главным образом на той оценке, которую давало пьесам подавляющее большинство зрителей. Мнение же отдельных высокообразованных критиков совершенно не принималось во внимание. Возможно, что в данном случае учитывались коммерческие интересы. Но следует прямо сказать, что стремление выразить общественное мнение и сам дух единства между актерами и зрителями свидетельствовали о том, что «Заметки об актерам» имели под собой здоровую основу. Отсюда можно понять, что их главная цель состояла в том, чтобы дать заключение, основываясь на мнении большинства зрителей.

В Театральной хронике содержится исчерпывающая характеристика «Заметок об актерам».

«Составители «Заметок» собирают мнения во многих местах, затем они эти мнения концентрируют, сравнивают положительные и отрицательные отзывы и на этой основе делают заключение об игре актеров и присвоении им тех или иных титулов. Следовательно, оценка исполнительского искусства актеров выводится на основе мнения большинства, а не с точки зрения двух-трех зрителей. Было бы нелогично и неразумно нам, критикам, давать оценку актерам. В самом деле, довольно трудно было бы продать книгу, если предварительно ее не разрекламировать и не собрать заказы. То же самое и в данном случае. Цель заметок именно и состоит в том, чтобы выразить мнение массового зрителя и читателя».

Отсюда можно сделать вывод, что в заметках большое значение придавалось не высококвалифицированной, профессиональной критике, а точке зрения энтузиастов-театралов. Нельзя забывать, что меценатствующие энтузиасты-театралы сделали значительно больше, чем критика, для того, чтобы выдвинуть, например, династию Итикава Дандзюро на первое место в театральном мире Эдо, хотя семья Итикава и сама по себе из поколения в поколение поставляла выдающихся и широко образованных актеров. Другими словами, понятие «хёбан» (оценка) по своему характеру отличалось от того, что мы понимаем под высокоинтеллектуальной театральной критикой.

Дух театральной критики в Японии проснулся, можно сказать, с появлением ногаку, но независимое положение получили критики лишь благодаря театру кабуки. Следует

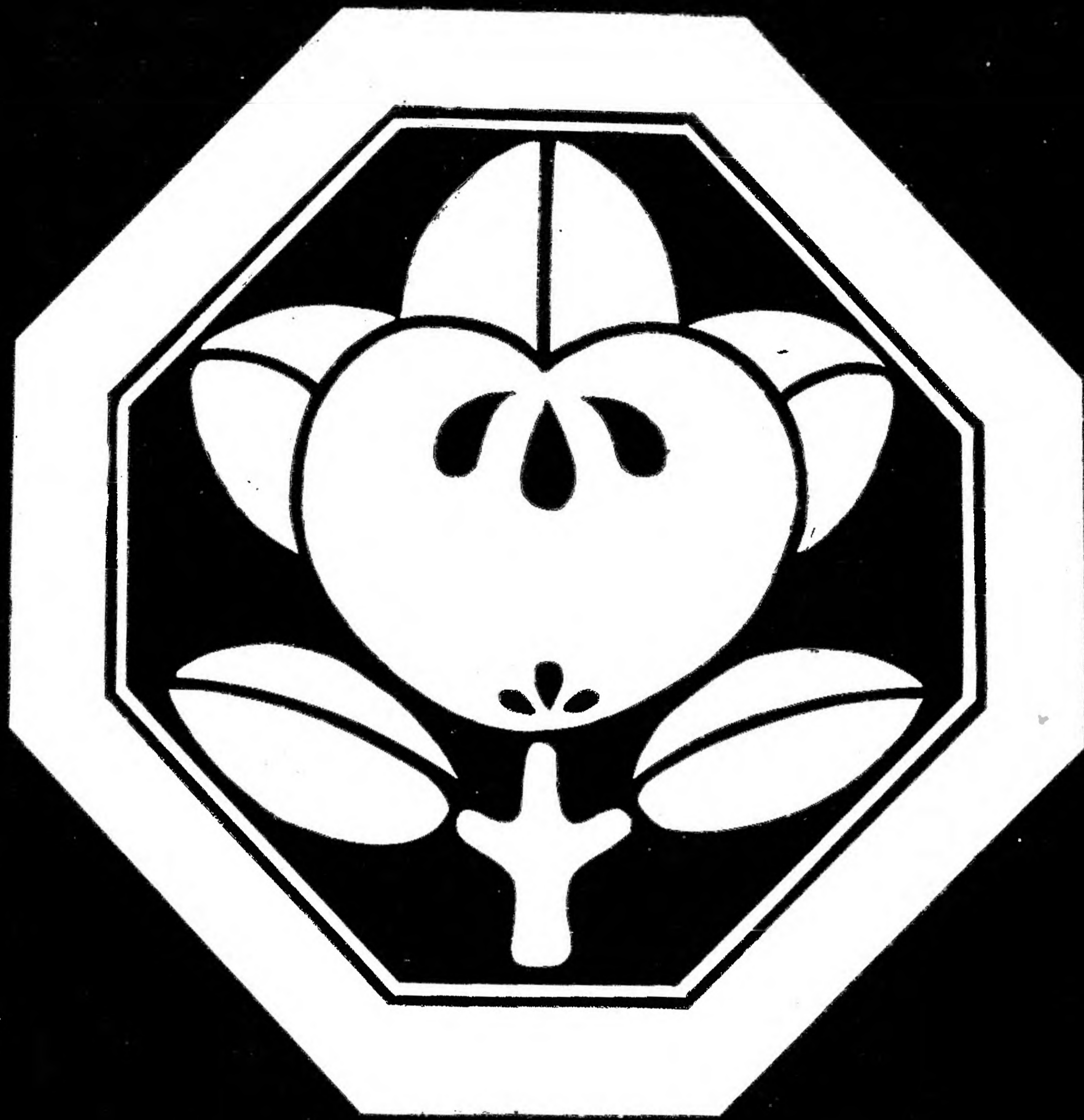
тут же оговориться, что они были выразителями мнений широких масс зрителей из простого народа.

Присвоение актерам высших титулов путем выяснения коллективного мнения зрителей ставило целью выразить объективную точку зрения последнего. Такой метод широко применялся после того, как начиная с 1880 года в газетах стали публиковать критические театроведческие статьи. Но по своему характеру эти статьи вплоть до 1887 года были выдержаны в духе описательских традиций эдоских «Заметок», вокруг которых группировались Канагаки Робун и его последователи. Затем Аиба Косэн, отказавшись от этих старых традиций, пошел по пути оценки текста пьес, продемонстрировав тем самым серьезный подход к проблемам драматического содержания пьесы как таковой. Важный шаг вперед в этом направлении сде-

лали Окамото Кидо из газеты «Асахи», Суги Канъами из газеты «Майнити» и Ока Онитаро из газеты «Хоти». Далее, с появлением статей Мики Такэдзи в «Кабуки симпо», а затем в журнале «Кабуки», в которых он использовал научный метод для изучения канонических поз ката, театральная критика встала на более прочную основу. В этой связи не следует забывать также о многочисленных статьях, опубликованных работавшим в области «нового театра» Осанай Каору в 1910-х и 1920-х годах. Немалую роль в развитии театральной критики сыграли Миякэ Сютаро, рассматривавший ее как неотъемлемую часть просветительской деятельности в области культуры, и Тоита Ясудзи, который уже с новых позиций послевоенного времени ведет большую работу по изучению специфики театра кабуки и наличия в нем общих с другими жанрами элементов.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

## АКТЕРЫ КАБУКИ



Герб актера Итимура Такэнодзэ

## 1. ЯКУСЯ И ХАЙЮ

Иероглифы «хайю» встречаются уже в «Нихонсёки». Отсюда можно сделать вывод об их древности. Они украшали первую страницу истории японского театра. Но было бы несколько опрометчивым отождествлять их с тем словом «хайю», которое мы употребляем в настоящее время. Ибо тогда, при составлении первой в Японии истории, какой являются хроники «Нихонсёки», эти иностранные иероглифы были лишь использованы для обозначения древних японских слов «вадзаоги» и «вадзаогибито».

Эти слова означали умение призвать бога спуститься на землю, а также людей, которые совершали подобное заклинание. А поскольку этим занимались служительницы храмов мико и священники, то они одновременно являлись и хайю. Слово «вадзаоги» в данном случае раскрывает перед нами и истоки возникновения актерской специальности. Но чтение иероглифов «хайю» через вадзаоги не закрепилось потому, что характер игры актеров (хайю) изменился благодаря появлению в Японии иностранных жанров театрального искусства. Дело в том, что исполнителями вошедших в моду примерно с VI века заморских гигаку и бугаку стали придворные слуги, обладавшие вокальным и хореографическим талантом, а не служители храмов — вадзаогибито. И поэтому их не называли ни хайю, ни вадзаогибито.

В средние века традиции вадзаоги были восприняты якуся. Вначале словом «якуся» обозначали лиц, которые принимали участие в религиозных празднествах и церемониях. Впоследствии же якуся стали называться лишь те люди, которые участвовали в представлениях, проводившихся во время этих

празднеств. Так, например, «ноо якуся» называли тех, кто участвовал в религиозных празднествах и церемониях, исполняя саругакуно. Когда же ногаку стали официальным жанром театрального искусства, при дворе сёгунов словом «якуся» стали называть тех, кто играл ногаку.

И наконец, слово «якуся», можно сказать, стало использоваться для обозначения современных актеров тогда, когда возник театр кабуки. А слово «хайю» не стало общепринятым термином для обозначения актеров. Оно применялось лишь в текстах, написанных в напыщенном стиле. Следует признать, что слово «хайю», которое мы употребляем в настоящее время, является, скорее, переводом иностранного слова «actor», появившегося после революции Мэйдзи.

Но даже если мы будем утверждать, что слова «якуся» и «хайю» обозначают одно и то же понятие — «актер», каждое из этих слов имеет свою историю и свои особенности. Так, например, актеры кабуки (якуся) имеют за своими плечами историю жизни, сравнимую лишь с жизнью каваракодзики (нищие из театральных районов), и, уж конечно, они не ощущали того уважения и почитания в обществе, которыми пользуются современные актеры, как деятели искусства. Заглянем же хоть одним глазком в ту жизнь, которую вели якуся.

## 2. ОБЩЕСТВЕННАЯ И ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ АКТЕРОВ

«Не водите наложниц, жен и девушек в театр, ибо это не помогает их культурному развитию. Не понимают они главного, что происходит на сцене. Лишь глядят во все



глаза на любовные сцены, забывают о своем драгоценном муже и отдаются разврату. Не водите их в театр, потому что пользы от этого никакой нет. Теперь, когда у нас есть парламент, стыдно заводить любовные интриги с красавчиками актерами. Лучше трудиться на благо отчизны — Японии. Если тебе нравятся эти, со сбритыми бровями, заведи уж лучше любовницу-прокаженную. А уж если жить не можешь без глазастых (актеров. — Прим. перев.), заведи лучше барсука лупо-глазого и спи с ним на здоровье. Оппекепе».

Это одна из сатирических песенок «Оппекепе буси», получивших широкое распространение в Японии в 1890—1891 годах. Автором многих из них был Каваками Отодзиро, которого считают основателем новой театральной школы симпа. В этой песенке высмеиваются социальные нравы того времени, когда наряду с выражением «купить гейшу» существовало выражение «купить актера». Ведь актеров, так же как и гейш, приглашали важные господа на свои оргии, а затем одаривали их. Такова была жизнь актеров вне сцены. И даже такие известные в годы Гэнроку актеры — исполнители женских ролей, как Ёсидзава Аямэ и Сэгава Кикунодзе Первый, были вынуждены в начале своего жизненного пути утешать любовью именитых господ. Были, конечно, среди актеров и такие, которым гордость не позволяла прислуживать именитым господам, но так поступать было не принято. Актеры с необычайной серьезностью относились к своей профессии и прилагали все усилия к совершенствованию исполнительского искусства. В то же время в социальном отношении положение их было крайне незавидно, ибо они были ниже представителей всех четырех сословий Японии — самураев, крестьян, ремесленников и торговцев.

Даже такой выдающийся актер конца феодального периода, как Итикава Кодандзи Четвертый, был вынужден по дороге в театр и по возвращении домой «кланяться каждому встречному, вежливо приветствовать и кланяться любому холодному сапожнику и мусорщику»<sup>1</sup>.

С актерами обращались почти так же, как с кастой париев. Их не считали вообще за людей, принадлежащих к какому-либо слою общества, и даже не учитывали при переписи. Когда же после реформ Мэйдзи подобные социальные ограничения были упразднены и в 1872 году был издан указ министерства религиозных культов, то в нем среди правил, касавшихся театра, содержалась следующая статья:

«К лицам, которые обеспечивали себе существование работой в театре и другими подобными видами развлечений, до сих пор относились с презрением. Их считали «вне закона». С этим нехорошим обычаем следует отныне покончить. Актерам же со своей стороны надлежит вести себя скромно, так, как полагается в соответствии с их специальностью».

А ведь еще во время реформ 1830—1844 годов актеры подвергались всяческому унижению и притеснениям. При подсчете актеров применялся суффикс, который употребляли при подсчете животных. Актерам запрещалось общение с остальными членами общества. Они имели право иметь жилье лишь в театральном квартале, а при выходе за пределы своего квартала обязаны были надевать «амигаса»<sup>2</sup>. Их популярность среди народных

<sup>1</sup> «Кинсэй няхон энгэкиси» («История японского театра нового времени»).

<sup>2</sup> «Амигаса» — глубокая шапка, сплетенная из травы, тростника или бамбука, которая закрывала все лицо так, что человек мог видеть окружающее лишь через щели в плетении.—Прим. перев.

масс была столь велика, что правители должны были постоянно прибегать к различным методам притеснения. Такую двойственность и противоречивость своего положения актеры терпели почти триста лет.

Несколько слов о частной жизни актеров и их доходах. Если в общественной жизни положение, в которое были поставлены актеры, не могло не вызывать возмущения, то в личной жизни положение ведущих актеров не уступало образу жизни крупных феодалов. Их обслуживали ученики. Они имели свои виллы и в перерывах между спектаклями предавались пьянству и развлечениям; деньги текли у них рекой. Актеры Итикава Дандзюро Седьмой и Накамура Томидзюро Второй были даже изгнаны из Эдо и Осака за слишком роскошный образ жизни. Размеры доходов актеров с древних времен и поныне не подлежат разглашению. Многие из них, хотя это и звучит неправдоподобно, не имели даже представления о том, сколько они зарабатывают. В заметках «Похвала себе» («Тэмаэмисо»), которые Накамура Накадзо Третий опубликовал в нескольких номерах журнала «Кабуки симпо», сотрудником журнала было сделано следующее примечание к абзацу, где говорилось о доходах актера: «Среди всех без исключения актеров существует обычай: никому — ни жене, ни родным, ни детям — не сообщать о величине своих доходов». Накамура Накадзо Третий, который был в ранге надайсита, получал в год дважды по 25 рё плюс задаток в 5 рё. Для того времени это была довольно большая сумма.

Самые первые данные о доходах актеров относятся к 1660—1680 годам, когда сообщалось, что известный исполнитель женских ролей Тамагава Сэнносукэ получал ежегодно до 200 рё. Прославившийся в годы Гэнроку

(1688—1703) актер Тодзюро имел годовой доход 600 рё. Ёсидзава Аямэ был первым актером, доход которого достиг 1000 рё. Отсюда и пошло выражение «сэнрёякуся» — актер с доходом 1000 рё. Во время реформ 1782—1803 и 1830—1844 годов был принят указ о том, что годовой доход актеров не должен превышать 500 рё, но придерживались этого указа недолго. Уже в 1820-х годах доходы Утаэмона составили 1400 рё, доходы Мицугоро — 1300 рё, Дандзюро и Хансиро получали по 1000 рё. К тому времени они стали шить театральные костюмы и заказывать парики на свои деньги. Костюмы с каждым годом становились все пышнее и изысканнее, что требовало немалых средств. Но несмотря на это, у ведущих актеров оставалось достаточно денег для того, чтобы вести роскошную жизнь. Актеры постепенно становились законодателями мод. Еще в старые времена появился специфический стиль Кития в завязывании оби, появились ткани в стиле Кодаю, окраска тканей в стиле Сэнъя, рисунок ткани в стиле Итимацу и т. п. И в более поздние времена вошли в моду коричневый цвет Роко, коричневый цвет Сикан, шапки в стиле Содзюро, рисунок тканей в стиле Кикугоро и т. п.

Доходы рядовых актеров того времени точно не известны, но Накадзо Первый — знаменитый актер с доходом в 1000 рё, писал, что в то время рядовые актеры получали в год 3 рё, то есть столько же, сколько обыкновенные слуги. В 1850-х годах, в особенности в начале периода Мэйдзи, прежняя система оплаты была упразднена и актерам стали платить за каждый ангажемент. В 1892 году Дандзюро Девятый за один ангажемент получил 5200 рё, Кикугоро — 1500. Говорят, что в 1898 году Дандзюро во время

гастролей в Осака получил за два ангажементта 50 000 иен. В настоящее время, как и в прошлые времена, точная цифра доходов актеров кабуки держится в тайне, но говорят, что доходы Накамура Китиэмона, например, составляют 250 000 иен. В то же время доходы рядового актера крайне низки. Стоит ему пропустить один ангажемент по болезни или по другой причине, и ему уже становится буквально не на что жить. И хотя центральной фигурой в театре кабуки является актер, обеспеченную жизнь ведут лишь известные актеры, остальные же испытывают большие материальные трудности.

### 3. АКТЕРЫ — ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА

Актеры кабуки, безусловно, не являются представителями какого-то особого мира. Но проблема состоит в том, что в настоящее время мир артистов этого театра еще нельзя сразу связать с живым современным обществом. Их эталоном не является человек современного общества, как это имеет место у артистов нового театра — сингэки.

Косвенная причина такого положения, нам думается, состоит в том, что во время потрясений, сопровождавших мэйдзийскую революцию, модернизация театра кабуки осуществлялась при сохранении старой основы, на которой покоился мир его актеров. Другими словами, трагедия актеров этой театральной школы состояла в том, что, не будучи признанными в качестве членов общества в период сёгуната, они в годы революции Мэйдзи прежде всего потеряли возможность достигнуть уровня, соответствующего уровню человека — члена современного общества, и

в то же время, не прилагая к тому никаких усилий, превратились в деятелей искусства. Другими словами, появились деятели искусства, которых нельзя рассматривать иначе, как актеров-ремесленников.

И следует серьезно подумать над словами Тацуно Ютака \*, когда он говорит, надо полагать не просто злопыхательствуя, следующее:

«Как мастера сцены Косиро, Кикугоро и Китиэмон, а также покойные Удзаэмон, Байко и Мацусукэ могут быть причислены к выдающимся актерам мирового значения. На любой сцене мира они могут показать себя как актеры высшего класса. Но по неграмотности и отсутствию эрудиции их также, пожалуй, можно причислить к актерам, так сказать, высшего разряда. Разве найдется среди них хоть один, который был бы способен прочесть лекцию о театре (пусть даже на японском языке!) в каком-либо университете за границей? А ведь за рубежом таких актеров хоть пруд пруди. Пусть наши актеры становятся директорами театральных школ либо членами Академии искусств. Все равно они остаются духовно нищими. Таково положение на сегодняшний день, и хотелось бы узнать, что они сами обо всем этом думают. Что же касается критиков и театралов, то они при оценке пьес кабуки ограничиваются глупейшим восхвалением деталей исполнительского искусства, забывая о назначении подлинной критики».

Трудность проблемы состоит в том, что именно изложенного выше не сознают те, кто имеет непосредственное отношение к кабуки.

Когда Цубоути Сёё \* развернул движение за новый театр, он решил воспитывать актеров из людей, не имеющих представления о теат-

ральном искусстве, ибо считал, что актера можно создать из человека, который совершенствуется, пытаясь осознать себя членом современного общества.

Активное участие Итикава Садандзи вместе с Осанаи Каору\* в создании Свободного театра не могло не вызвать заслуженного восхищения такой позицией актера кабуки. Однако даже Садандзи был вынужден впоследствии отступить и подчиниться традициям театрального мира кабуки. Это еще раз свидетельствовало о том, что актеры этой театральной школы не могли преступить определенные границы.

Мир актеров кабуки и теперь отличается ярко выраженным феодальным характером, что не раз вызывало у многих удивление. Но если у тех, кто не благоволил к кабуки, это становилось лишь причиной пренебрежительного отношения к нему, поскольку они считали положение неисправимым, то можно себе представить, сколь велики были бы страдания представителей самого мира кабуки, если бы они начали прозревать. Но можно также сказать следующее: именно грядущие страдания, которые станут испытывать совесть деятелей искусства, обещают нам приближение того дня, когда искусство театра кабуки станет вечно новым национальным искусством страны.

Для этого актеры кабуки прежде всего должны постоянно помнить о необходимости своего совершенствования как деятелей искусства. В их «Беседах об искусстве» можно прочитать о присущим им чрезвычайной увлеченности и упорном стремлении к совершенствованию исполнительского искусства, которому они посвящают все свои помыслы

и всю свою жизнь. Но поскольку, кроме искусства, для них ничего не существует и путь к обществу для них закрыт, не возникает ли в данном случае чудовищная ситуация, когда все их необычайные усилия начинают напоминать действия глупцов, стремящихся добиться победы, размахивая картонными мечами. Нет ли среди них людей, которые ошибочно находят силу выразительности своей игры в застывших технических приемах и канонических позах, созданных благодаря труду их предшественников? Не возникает ли у них неправильное представление об их высоком положении потому, что главной фигурой в театре кабуки является актер, и не влечет ли это за собой опасность самоуспокоенности и чрезмерной уверенности в своих силах?

Короче говоря, для осознания себя как деятеля искусства необходимо обладание высокими, разносторонними и глубокими духовными качествами.

Пьесы кабуки не являются современными пьесами, поэтому они должны обладать своей классической красотой. И один из отличительных признаков современного театра кабуки состоит в том, что от его актеров требуется сохранение соответствующего древнеклассического облика, однако считается, что этому может послужить помехой их воспитание в современном духе. Но актеры кабуки должны приложить новые усилия, с тем чтобы к своему национальному классическому воспитанию добавить современное восприятие жизни. Для того чтобы в истинном смысле слова стать актерами кабуки нового времени, им необходимо прилагать в дальнейшем усилия, неведомые артистам нового театра.

#### 4. АКТЕРСКИЕ РАНГИ И УКЛАДЫ, СУЩЕСТВУЮЩИЕ В ТЕАТРЕ КАБУКИ

Нельзя сказать, что жизнь актеров кабуки осталась во всем неизменной со времен феодализма, но система укладов и рангов феодального периода по-прежнему в значительной степени проявляется в этом театре, и без ознакомления с ней невозможно понять его сущность как жанра театрального искусства.

Так, например, если молодым и неопытным актерам, принадлежащим к семьям выдающихся актерских династий, сразу же поручаются большие роли, то для рядовых актеров, являющихся учениками того или иного ведущего актера, как правило, театральная карьера в широком смысле этого слова закрыта. Феодальный характер существующих в театре кабуки отношений проявляется, например, в том, что для выходцев из известных актерских династий не существует тех промежуточных рангов, которые должны предварительно пройти рядовые актеры. Высшим рангом, которого может достигнуть рядовой актер, является надай. Остальные актеры имеют ранги ниже надай и подразделяются соответственно на четыре группы: надайсита, айтюкамибун, айтю и синайтю. Дети актеров низших рангов становятся учениками того или иного ведущего актера и, начиная с ранга синайтю, в течение ряда лет совершенствуют свое исполнительское мастерство. Пройдя последовательно через указанные выше четыре ранга, они становятся актерами надай. Но с помощью одних лишь личных способностей достигнуть этого ранга практически невозможно. В действительности достигнуть ранга надай можно лишь при соответствующих рекомендациях ведущего ак-

тера и благодаря денежной помощи со стороны богатых театралов-меценатов. В истории имели место случаи, когда актеры, обладавшие всеми данными к тому, чтобы получить ранг надай, были вынуждены отказаться от этого, так как не имели соответствующего денежного обеспечения. Накамура Накадзо Третий, выходец из рядовых актеров, получивший широкую известность в конце правления бакуфу — начале периода Мэйдзи, в своих автобиографических записках следующим образом описывает ситуацию, создавшуюся в связи с представлением его к рангу надай:

«Когда мои коллеги предложили мне непременно выдвинуть в будущем году свою кандидатуру для получения ранга надай, я узнал, что одновременно со мной на этот ранг будут претендовать Эндзо, а также Камэнодзё, собиравшийся принять имя Исабуро. Им обещал неограниченную денежную помощь богач Кога из Коябато. И я понял, что при таких соперниках у меня ничего не получится, даже если я потрачу на это дело три своих состояния. В связи с этим я попросил отложить церемонию на год. Тогда мне посоветовали принять звание надайсита. Это означало, что жалованье я буду получать как настоящий надай, 160 рё, на 10 рё больше, чем я получаю теперь, и на тексте выписанной для меня роли будет фигурировать моя фамилия. Но поскольку я не буду являться настоящим надай, мой герб не будет красоваться на фонарях и на пологие у входа в чайную. Выслушав все это, я дал свое полное согласие стать надайсита». В то время Накамура Накадзо было 44 года.

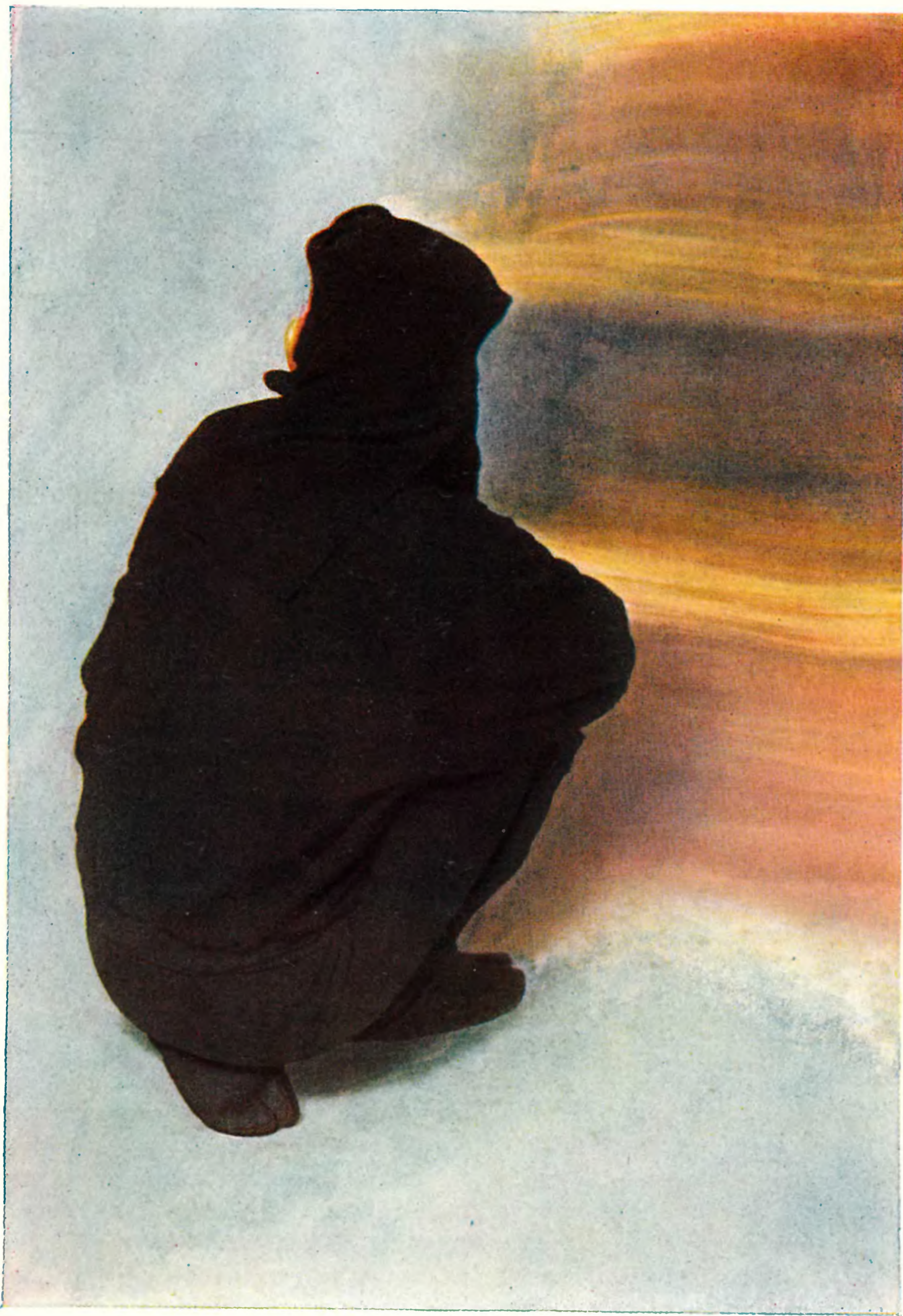
При церемонии присвоения ранга надай учитель или старшие актеры специально общались об этом событии со сцены театра. Для



Кодзё. Обращение к зрителям во время церемонии принятия сценического имени, представления новых актеров зрителям и т. п.

выходцев из известных актерских династий не существовало специальной церемонии присвоения ранга *надай*. К семилетним и десятилетним детям из известных династий с первого их выступления на сцене отношение было такое же, как к *надай*. При церемонии унаследования имен для *надай* и для представителей известных актерских династий су-

ществовали различия в степени торжественности. Если для первых ограничивались перерывом на несколько минут действия в пьесе либо включением в сценическую речь текста с похвалой актеру, то для вторых в последнее время специально создавали целый акт в пьесе, на протяжении которого расхваливали перед зрителями таланты актера. И если выходцы из известных актерских династий унаследовали выдающиеся имена еще в молодости, то рядовые актеры становились



Курого — ассистенты в театре кабуки. На сцене они появляются во всем черном и помогают актерам в их игре (подставляют скамеечку, расправляют рукава кимоно и т. п.). Зритель кабуки привык к фигуре курого и не обращает на нее никакого внимания.

надай и получали сценическое имя большей частью уже в преклонные годы. Но достаточно посмотреть пьесы театра кабуки, и станет ясно, что его искусство построено на талантливой игре этих опытных рядовых актеров.

Однако актеры, унаследовавшие великие имена, понимали ответственность, которую они в связи с этим брали на себя, и старались не посрамить оказанную им честь. В качестве примера можно привести династию актеров Итикава, которая из поколения в поколение давала театру кабуки выдающихся актеров. В тех случаях, когда некому было унаследовать актерское искусство внутри династии, обычно выбирали наиболее талантливых из учеников и обучали актерскому искусству в тех амплуа, в которых специализировалась данная династия. Так, например, коньком дома Итикава считались поединки на мечех — арагото, дома Оноэ — пьесы о привидениях (кайдан), дома Накамура — танцевальные пьесы сёсагото и т. д. Причем существовал неписанный закон, запрещавший актерам одной династии вторгаться в сферу специализации другой династии.

Но те, кто выдвинулся из рядовых актеров, не обязаны следовать этим канонам, так как у них не существует подобной специализации. Они вынуждены разрабатывать нечто новое, и путь их в театральном искусстве далеко не легок. Но эти новаторы со временем сами становятся основателями разработанного ими нового канона. Таким образом по сей день, как известно, не исчезает феодальный характер японского искусства кабуки, заключающийся в классической технике актерского исполнения. Отметим, однако, что в истории кабуки примеров появления таких новаторов очень мало. Известно, что лишь Накамура Накадзо Первый и Итикава Кодандзи Чет-

вертый смогли выдвинуться из рядовых актеров в руководители труппы. Следовательно, нельзя безапелляционно заявлять, что талант актера не признается, но тем не менее в большей степени справедливо то, что судьба актера определена с самого начала системой унаследования привилегий, характерной для феодального общества. Мало того, специфика кабуки состоит также в том, что его искусство нельзя мыслить в отрыве от всех указанных выше рангов и укладов, поскольку сами роли и их исполнение регламентированы и распределяются исходя из положения, которое занимает актер.

## 5. АКТЕРСКИЕ АМПЛУА И ОННАГАТА

В отличие от современного театра театр кабуки не считает главным в сценическом действии отображение обстоятельств и человеческих характеров, заданных текстом пьесы. Для его пьес достаточно нескольких канонизированных характеров. И было бы, пожалуй, ошибочным подходить к действующим лицам в пьесах этого театрального жанра с той же меркой реального отображения характеров, которая применяется при оценке пьес современного театра. В этом смысле у театра кабуки есть нечто общее с точки зрения подразделения амплуа актеров с итальянским театром «Комедиа дель арте» и Пекинской оперой в Китае<sup>1</sup>.

В настоящее время в театре кабуки строгое разграничение амплуа, можно сказать, почти

<sup>1</sup> Пекинская опера, называвшаяся также «Тихуанси», представляет собой выдающийся жанр китайского театрального искусства. В ней имеется пять основных актерских амплуа: шэн (главная мужская роль), дань (оннагата), цзин (злодей), цоу (шут) и мо (второстепенные роли). Эти амплуа в свою очередь подразделяются на ряд более мелких ролей.





АКТЕРЫ — ИСПОЛНИТЕЛИ ЖЕНСКИХ РОЛЕЙ (ОННАГАТА) В ВЫДАЮЩИХСЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПЬЕСАХ СЁСАГОТО.



(Слева) Актер Оноэ Байко в роли девушки Фудзимусумэ из пьесы «Фудзимусумэ».

На этих трех снимках изображен актер Накамура Утаэмон в роли Ханako (пьеса «Мусумэ додзёдзи»). Цель пьесы — показать через танцы красоту женщины. Всякий раз, когда сменяется тема танцев, главная героиня методом хикинуки или буккаэри меняет одежду. На нижнем снимке отображен танец змеи: Ханako, сошедшая с ума из-за ревности, оборачивается змеей.



Танец оннагата. Актер  
Накамура Утаэмон. Пье-  
са «Мусумэ додзёдзи».

отсутствует. Дело дошло до того, что одни и те же актеры выступают и в главных мужских ролях — татияку, и в роли оннагата. В прежние же времена существовали многочисленные амплуа, разграничение которых строго соблюдалось.

Слово «татияку» сначала употреблялось для обозначения актеров, которые в отличие от хаясиката, игравших на музыкальных инструментах сидя, исполняли свои роли стоя. Понятие же «оннагата» возникло после запрещения женского кабуки, когда актеры-мужчины вынуждены были исполнять женские роли. При этом следует отметить, что основные амплуа в кабуки окончательно утвердились в середине XVII века. А по мере развития в пьесах кабуки подобия сюжета возникли как противостоящие друг другу роли татияку и катакияку (роль злодея). Так сфера роли татияку сузилась, поскольку она перестала включать в себя амплуа отрицательных героев. Короче говоря, в период Гэнроку было закреплено следующее подразделение амплуа: татияку, катакияку, дзицуаку, докэ, оядзи, кася, вакаонна, вакасю, кояку. Эти основные амплуа подверглись затем дальнейшей сложной и более мелкой градации в соответствии с ролями в различных пьесах. Продиктованный велением времени, этот процесс стабилизации коснулся не только амплуа. Он распространился и на сами пьесы, и в этом можно признать специфическую особенность культуры эдоского периода.

### РОЛИ В ПЬЕСАХ КАБУКИ

Татияку — актеры на главные мужские роли.

1. В арагото (поединок на мечех) — араготоси — роль смелого богатыря, подобного главному герою в пьесах «Сибараку» и «Яно-

(На обороте) МУЖСКИЕ РОЛИ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПЬЕСАХ СЕСАГОТО.

Танцевальная пьеса, в которой использованы мотивы пьесы театра ноо, — «Сяккё». Танец двух львов.

Актер Итикава Энносукэ Третий в роли «Самбасо» (пьеса «Аяцури Самбасо»). Главный герой этой пьесы Самбасо двигается по сцене, подражая марионетке. Трудность его роли состоит в том, что он должен в точности повторять движения ассистента, который дергает за воображаемые нити, находясь позади Самбасо (в роли ассистента актер Итикава Кодая).

нэ». Привилегия династии актеров Итикава.

2. В вагото — ваготоси. Роль красивого мужчины — любимца женщин. Таков Идзаэмон в пьесе «Югири». Среди них есть также роль пинтокона, которая получила распространение в Камигата в ответ на развитие арагото в Эдо.

3. В дзицугото — дзицуготоси. Роль мудрого, рассудительного человека, к советам которого все прислушиваются.

4. В вадзицу — вадзицуси. Смешанная роль актера, играющего в вагото и дзицугото.

5. Симбояку — один из видов дзицугото. Актер, играющий роль терпеливого человека, готового вынести все невзгоды.

Катакияку — актеры на роли злодеев

1. Дзицуакуяку — бунтовщик, злодей.

2. Ироаку — злодей, сохраняющий личину приличного человека.

3. Дзицугатаки — злодей, выставляющий себя мудрецом.

4. Хирагатаки — не совсем безнадежный злодей.

5. Хандогатаки — комедийный злодей.

Оннагата — актеры на женские роли

1. Кэйсэй — куртизанка.

2. Мусумэгата — девушка из благородного семейства.







Женщина-вамп из пьесы «Момидзигари». Одна из канонических поз в танцевальной пьесе сёсагото.

3. Сэванёбо — роль преданной жены.

4. Оннабудо — роль женщины, владеющей искусством поединка на мечах.

5. Акубаба — роль вредной женщины. Причем не обязательно имеется в виду только вредная старуха.

Тех актеров, которые выступали и в амплуа татияку и в амплуа оннагата (или татияку и катакияку), называли «совместителями». Это явление привело во второй половине эдоского периода к полному нарушению строгой специализации в области амплуа.

Роль оннагата является специфической для театра кабуки. Она вызывает восхищение также и у иностранцев. Но, строго говоря, в этой роли нет ничего необычного. Она, собственно, привлекает только тем, что сохранилась до сегодняшнего дня со старых времен и что ей присуща специфическая исполнительская техника.

Если же говорить по существу, то и в психологическом отношении нельзя отрицать стремления у мужчин и женщин к перемене пола. Такого рода психологическое стремление проявлялось некогда и в Окуни-кабуки, когда женщины гримировались под мужчин, а мужчины в свою очередь исполняли женские роли. Оно проявляется и теперь в театре-ревю девушек, которые исполняют танцы в мужских костюмах.

Исторически подобное явление характерно не только для японского театра. Оно также имело место, например, в театре Шекспира.

Считают, что в Японии начало этому было положено в средние века, когда дети-послуш-

ники исполняли танцы «эннэн»<sup>1</sup>, загримировавшись под женщин.

Затем в ногаку, где основное место занимали пьесы кацурамоно, в которых большинство ролей были женскими, актеры театра ноо также были вынуждены играть женские роли, так как в нем актрисы отсутствовали. Но поскольку ноо представлял собой театр масок, в его пьесах можно было обойтись неким абстрактным отображением женщины. Театр же кабуки требовал более конкретных женских персонажей. Первоначально роль оннагата зародилась еще в Окуни-кабуки, где использовали идею о перемене пола, переняв традиции мужских танцев сирабёси, исполнявшихся женщинами. Появлению оннагата содействовало запрещение женского кабуки. Актеры-мужчины должны были исполнять женские роли, поскольку женщинам было запрещено играть в театре кабуки. Однако теперь, когда запрет, наложенный на участие женщин в актерской деятельности, снят, заменить оннагата на актрис было бы уже поздно. Ибо надо сознаться, что в этом случае будет утеряна большая половина красоты и очарования театра кабуки.

Другими словами, привлекательность оннагата таилась в том, что актеры оннагата обладали такой исполнительской техникой, какой не могут и не могли иметь актрисы-женщины. Таково актерское искусство оннагата, которое не укладывается в категории совершенствования актеров, установленные Станиславским.

Женщины, которых изображают актеры-он-

<sup>1</sup> «Эннэн» — танцы «эннэн-но май». Исполнялись во время храмовых празднеств в средние века. Поскольку в храмах женщинам запрещалось принимать участие в этих танцах, их исполняли соответствующим образом загримированные юные послушники, отличавшиеся привлекательной внешностью.



нагата, не являются настоящими, реальными женщинами. Они представляют собой абстракцию женственности с точки зрения мужчины. Вот почему они кажутся более женственными и более привлекательными, чем настоящие женщины. Вот почему в них отсутствует резко выраженная индивидуальность.

Но причины колдовского искусства актеров-оннагата следует искать не в решении того, как мужчина должен изобразить женщину, а в их стремлении перевоплотиться в настоящую женщину.

Один из знаменитых актеров-оннагата в середине XVII века Ёсидзава Аямэ писал:

«Если ты, будучи оннагата, почувствуешь, что у тебя не все ладится, и на какое-то мгновение подумаешь, что тебе надо сменить твою роль на мужскую, знай, что твое искусство рассыплется подобно песку. Терпи! Представь себе, разве настоящая женщина сможет когда-либо стать мужчиной? Сумеет ли настоящая женщина превратиться в мужчину, если ей надоело быть женщиной? Нет, не сумеет! И если ты решил сменить роль, о, как далек ты от понимания женского сердца!»

В этих словах скрывается логика алогичного, выходящего за рамки общепринятого. А праздник девочек хинамацури в марте, который всегда отмечали оннагата! Все это свидетельствовало о том, как стремились актеры-оннагата перевоплотиться в женщину. И в этом стремлении максимально приблизить ложь к действительности следует признать источник возникновения не имеющего себе равных актерского искусства оннагата.

За последнее время появились актеры-оннагата, которые придерживались иной точки зрения. Они проводили резкую грань между

своей повседневной жизнью и жизнью на сцене и считали, что лишь на сцене они должны перевоплощаться в женщину. Такая точка зрения была вполне естественной, поскольку они сознавали себя актерами. Но, по мнению актеров-оннагата старшего поколения, такой путь ошибочен и ведет к исчезновению невыразимого очарования, возникавшего на сцене благодаря специфике традиций, которыми была пронизана повседневная жизнь актеров-оннагата.

Следует признать, что решающим моментом в роли оннагата, несомненно, является чувственность. Мало того, чувственность представляет собой основной эстетический элемент, присущий всем амплуа в пьесах кабуки. Он необходим даже для амплуа злодея. Мацумото Косиро Пятый, прославившийся исполнением роли злодеев в конце XVIII века, следующим образом предупреждал Накамура Накадзо (бывшего в то время его учеником), который захотел сменить роль чувственного красавца мужчины на роль злодея: «Сейчас рано об этом думать. Почему? Пока я сказать не могу, но у меня есть на то причины. Продолжай всеми силами шлифовать свою роль чувственного красавца. И не думай до моей смерти сменить ее на роль злодея». Впоследствии Накамура Накадзо стал лучшим исполнителем роли злодеев. И источник его успеха заключался, как говорили, в том, что даже в отталкивающую роль злодея он внес чувственную манеру игры, которой он обучился во время исполнения роли красавца мужчины. Этим он очаровывал зрителей. Все это красноречиво свидетельствует о характере исполнительского искусства актеров кабуки.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

# ДРАМАТУРГИЯ КАБУКИ



Герб актера Накамура Сэндзяку

## 1. ГЛАВНАЯ РОЛЬ В СЦЕНАРНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕСЫ ПРИНАДЛЕЖИТ АКТЕРУ

Слово «гикёку» (пьеса) пришло в Японию из Китая. В работе Ван Го-вэя «Истоки пьесы» («Сицью каоюань») сказано: «Что такое пьеса? Это содержание, выражаемое с помощью пения и танцев».

В Японии слово «гикёку» в первоначальном значении тоже обозначало сам спектакль, а не литературный жанр, как это имеет место в настоящее время. Надо сказать, что применение этого переводного термина в его подлинном значении к кабуки было бы ошибочным. В кабуки применяются другие термины («дайхон», «кякухон»), которые означают сценический текст пьесы. Пьесу (гикёку) кабуки, как таковую, вряд ли можно причислить к самостоятельным литературным жанрам. Еще Масамунэ Хакутё указывал на отсутствие самостоятельного характера у пьес, когда писал: «Мне думается, что хотя в Японии и существует история театра, но в ней не было истории драматургии»<sup>1</sup>. Другими словами, пьеса не являлась главной основой, на которой был создан театр кабуки. Дело в том, что в кабуки отдельно от пьесы существовало исполнительское искусство — гигэй, и надо полагать, что именно развитие исполнительской техники потребовало создания пьесы. Следовательно, можно сказать, что пьесы кабуки развивались в направлении создания, так сказать, пояснительного текста, скрепляющего игру актеров на сцене. Поэтому следует считать, что драматургический метод кабуки прямо противо-

<sup>1</sup> Под словом «драматургия» подразумевается теория театра, наука о драме. В данной работе это слово употреблено в смысле драматургического метода.

положен методу, провозглашенному Гауптманом, который утверждал, что пьеса правит спектаклем, а актеры являются марионетками. В театре кабуки, который ставит во главу угла исполнительское искусство актеров, текст пьесы обычно составляется применительно к специфике исполнительской техники того или иного актера. При этом уже готовый текст пьесы сокращается или расширяется в зависимости от того, какой актер будет принимать в ней участие. Мало того, текст пьесы изменяется при каждой новой постановке даже в том случае, если в ней играют одни и те же актеры. Такая система приводила к тому, что драматурги подчас были вынуждены сокращать до абсурда тексты одних пьес данного спектакля для того, чтобы расширить текст пьесы, в которой играет тот или иной выдающийся актер<sup>2</sup>. Поэтому один из важнейших элементов работы драматурга состоял в том, чтобы изменять текст применительно к тому или иному случаю. Считалось даже недостойным играть пьесу в полном соответствии с ее первоначальным текстом. И напротив, использование первоначального текста в качестве каркаса, в который вносились всяческие дополнения и изменения, рассматривалось как свидетельство таланта драматурга. Вот почему мы наблюдаем удивительное явление, заключающееся в отсутствии в пьесах кабуки окончательного, стабильного текста.

Текст пьес кабуки развился из записей сценической речи, и это до сих пор накладывает на них особый отпечаток. Вот почему понятие «пьеса» в театре кабуки следует отличать от так называемого понятия «современная драма». Одним из доказательств справед-

<sup>2</sup> Каждое представление театра кабуки обычно состоит из нескольких пьес. — Прим. перев.

ливости подобного вывода может служить то, что в текстах пьес кабуки перед сценической речью стоят не имена действующих лиц, а имена актеров, выступающих в роли этих лиц.

Далее, в ремарках обычно даются с помощью раз навсегда установленных терминов<sup>1</sup> общие указания на поведение актера без конкретного содержания. Пожалуй, даже слово «указания» в данном случае будет не вполне правильным. Скорее всего, здесь предоставляется свобода действий самому актеру и даже не только предоставляется, но и считается желательной. Другими словами, в эту часть игры актеров автор текста не должен вмешиваться. И здесь также проявляется та особенность, что текст пьесы создается не сам по себе, а именно для актеров. Игра актеров начинается там, где перестает звучать сценическая речь. В качестве яркого примера можно привести такие случаи (а они нередки), когда сказители-дайю сообщают, что «у него на глазах выступили слезы гнева», а актер, не обращая внимания на эти слова, танцует с радостным выражением на лице. Мало того. В пантомимических сценах кабуки вообще прекрасно обходятся без сценической речи. Таким образом, в его пьесах отдельно существуют игра актеров и сценическая речь. В этом можно убедиться, ознакомившись с текстом пьесы. Причины этого явления следует искать в характере традиционного исполнительского искусства. Человека, который, читая тексты пьес кабуки, рассчитывает найти в них то, что он находит при чтении современных пьес и новых драм, постигнет горькое разочарование.

<sup>1</sup> Эти термины означают, что актер может действовать по своему желанию, выбрать одну из поз, подходящих для данного момента, и т. п. — Прим. перев.

Можно сказать, что в новом театре зритель не получит от спектакля впечатления, отличного от того, которое у него возникает при чтении текста пьесы. Бывают даже случаи, когда обычное чтение пьесы производит на человека большее впечатление, чем исполнение ее на сцене. Для кабуки же это исключено. Человек, который не был в этом театре, никогда не ощутит истинный характер его пьес, читая лишь сам текст пьесы. Видя спектакль на сцене, он, пожалуй, должен будет получить впечатление, совершенно отличное от того, которое у него сложилось при чтении сценария.

Итак, текст пьес кабуки представляет собою своего рода план, который не подлежит публикации в качестве самостоятельного произведения. В этом отношении его целевое назначение в корне отличается от современных пьес, которые создаются и публикуются независимо от того, будут они поставлены на сцене или нет. Тексты пьес кабуки, как правило, хранятся в театре у автора, причем посторонним лицам знакомиться с их содержанием не разрешается.

Из всего изложенного выше можно сделать вывод, что в театре кабуки отсутствуют пьесы как самостоятельные литературные произведения, а имеются лишь схематические тексты — *кякухон*.

## 2. ПЬЕСЫ КАБУКИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЧУВСТВ НАРОДНЫХ МАСС

Если мы считаем, что пьеса отображает человеческую жизнь, то это в какой-то степени относится и к текстам пьес кабуки. Но эти пьесы с самого начала создавались не

как литературные произведения. Напротив, их авторы видели в литературных произведениях лишь надуманное развлекательное чтение. Тексты кабуки проникнуты раз навсегда установленной идеей о том, что добро торжествует, а зло понесет заслуженную кару, поэтому не будет ошибкой считать, что сами по себе они не могут иметь какого-либо самостоятельного значения.

Пьесы кабуки от начала до конца являются мелодрамой. Масамунэ Хакутё писал:

«Исполнение пьес кабуки на сцене далеко от отображения жизни обычного реального человека. Оно представляется чем-то крайне абсурдным, не имеющим ничего общего с театральным искусством других стран в прошлом и в настоящее время. Если пьесы на исторические темы, представлявшие собой переработку кукольных спектаклей, и бытовые пьесы носили несколько иной характер, то чисто эдоские пьесы, которые являлись коньком Хакуэн и других драматургов и имели большой успех у зрителей того времени, в глазах современной публики представляются чем-то странным и несуразным. В них не было ни юмора, ни сложных человеческих характеров, ни веселых развлекательных сцен. В них не изображался и мир приятных и прекрасных грез. Судя по хронике «Нэндайки» и другим театральным записям, эти пьесы пронизывала атмосфера мрака и нон-сенса».

Эти слова раскрывают самую сущность пьес кабуки. О том же самом писали и в далеком прошлом: «В нынешнем репертуаре главное внимание уделяется показу актерского искусства. При его составлении тщательно учитываются перемены в увлечениях и интересах публики... Из-за этого спектакли напоминают легкое чтение из иллюстрированных

изданий *соси*» («Кантэн кэмбунки»). «При составлении текстов для пьес кабуки надо представить себя в роли живописца. Если же создавать их как литературное произведение, они получатся слишком сложными и не будут понятны женщинам и детям» («Кабуки дзацудан»). Отсюда видно, что основная цель, которую ставили себе при создании пьес кабуки, состояла в «развлечении» зрителей.

Поэтому в пьесах кабуки, естественно, не отображалась жестокая правда человеческой жизни. Они далеки от проникновения в самую глубину человеческих чувств. Конечно, представление на сцене не является истинной человеческой жизнью. Но в пьесах этого театрального жанра, пожалуй, не ощущалось даже намерения через художественный вымысел показать человеческую жизнь. Теория Тикамацу Мондзаэмона о правде и вымысле исходит из того, что на сцене необходимо показывать нечто среднее между правдой и ложью. А Саката Тодзюро говорил, что если показать на сцене нищего в его истинном виде, то это будет «неприятно для зрителя и не явится для него развлечением». Отсюда понятно, что пьесы кабуки и в этом отношении не похожи на современные, где через вымысел стремятся показать правду.

Итак, в пьесах кабуки нет глубины, оригинальности, индивидуальности, нет характеров, нет психологии. В них нет индивидуальной специфики, характерной для пьес Ибсена, Чехова, О'Нила. В пьесах Сакурада Дзисукэ, Цуруя Намбоку, Каватакэ Мокуами, в их взглядах на жизнь трудно найти существенные различия, хотя у каждого из них есть свои любимые герои и эпохи. Как метко заметил Масамунэ Хакутё, пьесы кабуки являются пьесами низкого сорта; в лучшем слу-

чае их можно назвать фантастическими, в худшем — бессвязными и бессмысленными. Но было бы несколько ошибочным критиковать их лишь с позиций современных взглядов на драматургию. Если же учесть, что главной целью пьес этого театра является стремление «развлечь» зрителей, доставить им удовольствие, то мы увидим, что их очарование состоит в изображении чего-то среднего, все время колеблющегося между действительным миром и сценой. С этой точки зрения следует признать здоровый, не знающий противоречий характер пьес кабуки, и современный зритель видит в них нечто прекрасное, несмотря на то, что чувствует, например, абсурдность «мигавари»<sup>1</sup> в пьесе «Тэракоя».

В этом смысле полное отрицание ценности пьес кабуки проистекает из того, что авторы в большей части исследований ошибочно подходят к ним с западноевропейской драматургической меркой. Нельзя также не чувствовать предвзятости, когда при оценке пьесы просто сбрасывается со счетов все то, что не подходит под мерку зарубежного драматургического метода.

Так, например, решительно критикуя кабуки за отсутствие оригинальности и художественности, забывали о таких замечательных особенностях, присущих пьесам этого театрального жанра, как их общедоступность и народность.

В частности, в настоящее время заслуживает тщательного исследования характер использования в этом театре народных сказаний, которые пронизывают многие его

пьесы. Феодалное правительство, опасаясь критики со стороны народных масс, запретило театру кабуки использовать в качестве сюжетов для пьес текущие события, исторические события, политику правящих кругов. В пьесах было запрещено упоминать само название «Эдо». В результате в них вместо города Эдо обычно упоминался Камакура, а имена исторических личностей несколько изменялись. Так, имя Ода Нобунага заменялось на Ода Харунага, Акэти Мицухидэ на Такэти Мицухидэ, Като Киёмаса на Сато Масакиё, Оиси Кураносукэ на Обоси Юраносукэ и т. п. Или, например, в пьесе «Морицуна Дзинъя» вместо Ходзё Токимаса использовалось имя Таира-но Токимаса. Таким образом, хотя и косвенно, но давалось понять, что события связаны с Мацудаира — домом, откуда произошел Токугава Иэясу. Таковы были своеобразные формы сопротивления театра кабуки в ответ на ограничения, установленные феодалным правительством.

Но мне думается, что не эти пассивные методы сопротивления, а позиция театра кабуки в целом, который, отказавшись от сюжетов из истории правителей, взял за основу своих пьес форму народных сказаний, заслуживает того, чтобы взглянуть на него по-новому. Правда, такие пьесы, как «Тюсингура», не носили фантастического характера, присущего народным сказаниям, поскольку отраженные в них события в то время еще не покрылись дымкой далекого прошлого. Однако пьесы, сюжетом для которых послужили деяния братьев Сога — наиболее популярных народных героев, Есицунэ, пользовавшегося горячим сочувствием простых людей, Сугавара Митидзанэ, превратившегося в бога Тэндзинсама, и т. п., от начала до конца опираются на народные сказания.

<sup>1</sup> «Мигавари» — принесение в жертву близкого, родного человека с целью спасения другого человека, своего покровителя, и т. п. Распространенный в пьесах кабуки сюжет. — Прим. перев.

Главные герои этих пьес совершили в истории замечательные подвиги и, несмотря на это, погибли насильственной смертью от руки тогдашних властителей. В результате у народа накапливалось неистребимое чувство несправедливости такого положения, явившееся отражением противоречий, свойственных обществу того периода. И народные массы, не зная, где искать справедливости, начинали верить, что душам этих павших героев суждена долгая жизнь, чтобы отомстить за причиненные им несчастья в этом мире. Такая вера жила среди народа наряду с верой в то, что души умерших всепрощающи. Младший из братьев Сога (Сога Горо) был самым популярным героем в Эдо. Свидетельство тому — несколько сот вариантов пьес, посвященных Сога, которые из года в год исполнялись в театре кабуки во время новогодних празднеств. Но дело здесь не только в популярности Сога, как героя повести. Среди простого народа Сога Горо был популярен потому, что его отождествляли с богом храбрости Арахитогами, одним из героев народных сказаний. В пьесе «Ёсицунэ Сэмбондзакура», посвященной Ёсицунэ, появляется Лиса-Оборотень, которая, словно тень, неотступно следует на Ёсицунэ и помогает ему бороться с обрушивающимися на него несчастьями. Сюжетом для этой пьесы послужило широко известное народное сказание о Лисе-Оборотне из Ямато. Далее, главный герой пьесы «Сугаварадэндзю тэнараикагами» Кан Содзё отображен не как Сугавара Митидзанэ, являвшийся исторической личностью, а как Сугавара в образе бога Тэндзинсама, который возник и выкристаллизовался в сердцах народных масс как герой народных преданий. В этих преданиях он выступает и как бог грома, в которого он превратился

после своей гибели в ссылке, чтобы покарать плохих людей. В пьесе «Сугавара», созданной по мотивам преданий о Тобиумэ<sup>1</sup> и Домёдзи<sup>2</sup>, именно сцена «Тэракоя»<sup>3</sup> является кульминационной. В данном случае были приняты во внимание подлинные чувства, которые простые люди Эдо с детского возраста привыкли питать к богу Тэндзинсама как к покровителю просвещения, защитнику школ. И эти чувства были воплощены в форму народного сказания. В пьесах кабуки всегда проявлялся большой интерес к содержащимся в них гуманистическим идеям. Примером тому может служить пьеса «Тэмпайдзан», созданная по мотивам народного предания о том, как Сугавара, движимый жаждой отщепенца, превратился в гневного бога грома.

В период феодализма пьесы кабуки распространились по всей Японии. Их с удовольствием смотрели даже простые крестьяне и рыбаки из самых отдаленных провинций. Такая популярность, народность театра кабуки была достигнута в большой степени благодаря тому, что его пьесы создавались по мотивам народных преданий. Одним из наиболее распространенных элементов, встречающихся в многочисленных народных преданиях, является мономи-но мацу — одинокая сосна, которой пользуются для обзора местности. С такими соснами, растущими в разных уголках страны, обычно связаны те или

<sup>1</sup> «Тобиумэ дэнсэцу» — предание о летающей сливе. В нем повествуется о том, как сливовое дерево, которое всю жизнь очень любил Сугавара, полетело вслед за ним в Дадзайфу, куда Сугавара был сослан. Отсюда и имя одного из героев пьесы — Умэо. Умэо — по-японски слива. — Прим. перев.

<sup>2</sup> «Домёдзи» — легенда о боге Тэндзин из храма Домёдзи, что в Ксти. Для сюжета пьесы использован поныне существующий в одной деревне запрет на разведение кур.

<sup>3</sup> См. раздел о лучших пьесах театра кабуки.



иные предания. И когда по ходу действия на подобную сосну взбирался Хигути Дзиро из пьесы «Сакаро» (повествование о расцвете и падении родов Гэндзи и Хэйкэ) или Мицухидэ из «Тайкоки», крестьяне, пришедшие в театр, несомненно, говорили: «А, эта самая сосна! Такая же есть и у нас в деревне!»

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в пьесах кабуки есть еще проблемы, которые требуют нового к себе подхода. Так, например, не лучше ли было бы вместо исследования на тему о том, насколько присутствует в них драматический конфликт, изучить их специфическую связь с народными преданиями? И это всего лишь один из вопросов, требующих специального исследования.

### 3. ВИДЫ СЦЕНАРНЫХ ТЕКСТОВ

С точки зрения сценарных текстов современный репертуар кабуки можно в целом подразделить на марухонкабуки и чистые кабуки.

Термин «марухонкабуки» получил распространение в послевоенный период. Его создателем считается Тоита Ясудзи. Марухонкабуки — это те пьесы кабуки, которые были созданы путем использования текстов кукольных спектаклей нингё дзёрури. Примером марухонкабуки могут служить пьесы «Кокусэнъя», «Тюсингура», «Ёсицунэ Сэмбондзакура», «Сугаварадэндзю тэнараикагами», «Имосэяма», «Нацумацури Нанивакагами» и др.

В прошлом, когда пьесы этого театра были посвящены злободневным проблемам, драматургам отнюдь не прибавляла славы постановка пьес марухонкабуки. Обычно послед-

ние использовались для замены какой-либо пьесы, утратившей популярность, либо в срочном порядке включались в заключительный репертуар года, чтобы восполнить пробел в осенних представлениях. Пьесы марухон получили затем широкое распространение потому, что в конце периода Эдо качество новых пьес резко ухудшилось и их часто стали заменять пьесами марухон, в драматургическом отношении более отточенными. Сказалось также и то, что многие пьесы марухон являлись коньком актеров Камигата, где некогда были заложены основы кукольных пьес нингё дзёрури. Когда же после революции Мэйдзи пьесы кабуки стали классикой, традиционные пьесы гигаю с их формалистической и благородной классической красотой стали неотъемлемой частью его репертуара. Возникло даже мнение, что они являются главным течением в кабуки, что в настоящее время существование этого театрального жанра без таких пьес было бы просто немыслимым. Кроме марухон, существуют пьесы, написанные исключительно в чистом стиле кабуки. (Правда, среди них были и такие, которые можно приравнять к марухон, поскольку в них используется аккомпанемент гигаю.) Это пьесы о поединках, которые преимущественно ставились в Эдо, вадзицу (конек Камигата), бытовые пьесы (многие из них принадлежат перу Мокуами), а также неперенные танцевальные пьесы. Добавим к этому появившиеся в годы Мэйдзи и Тайсё \* новые пьесы кабуки, и мы получим представление о современном репертуаре этого театра.

Однако принятое нами подразделение пьес кабуки и порядок составления его репертуара в значительной степени отличаются от того, что было в период Эдо. Поскольку сов-

ременная организация представлений коренным образом отличается от порядка, существовавшего в прошлом, в настоящее время план составляется на период исполнения каждого репертуара. При этом из имеющихся в наличии у театра пьес выбираются с учетом актеров те из них, которые могли бы привлечь зрителя. И делается это без всякого порядка и последовательности. В прошлом же твердый репертуар составлялся на каждый день исходя из установленного годового репертуара. И ни один театр не имел права нарушить этот неписанный закон. И даже если возникала крайняя необходимость в замене той или иной пьесы, структура ежедневного репертуара оставалась неизменной. А именно: первой шла историческая пьеса, второй — бытовая, а между ними — одноактные или двухактные танцевальные пьесы. Вместо исторической или бытовой пьесы иногда в репертуаре просто указывали: «Первая часть», «Вторая часть», или «Первый кёгэн», «Второй кёгэн». Нередко между первой и второй частями отсутствовала какая-либо связь. В Эдо же, напротив, постоянно стремились связать первую часть со второй. Но следует отметить, что в репертуаре имелись, так сказать, промежуточные пьесы, которые можно было ставить как первыми, так и вторыми. К ним можно отнести исторические бытовые пьесы и пьесы на семейные темы, в которых изображались внутривидовые распри и т. п. В широком смысле слова к историческим пьесам можно отнести также и пьесы на сюжеты, взятые из хэйанской эпохи. Среди них можно назвать пьесы «Рок-касэн», «Имосэяма», «Исэ-моногатари» и др. Пьесы на бытовые темы в конце XVIII века продолжали развиваться в реалистическом направлении. В результате появились напи-

санные в реалистической манере пьесы из жизни горожан.

Следует отметить, что по своему содержанию и пьесы на сюжеты из хэйанской эпохи, и исторические пьесы представляли собой пьесы на семейные темы, в которых отображалась борьба между хорошим, преданным самураем и плохим самураем — бунтовщиком. В репертуаре главное внимание уделялось пьесам на исторические темы. А бытовым пьесам вначале не придавалось самостоятельного значения. Они находились в подчиненном положении у исторических пьес и представляли собою своего рода приложение, на скорую руку составленную пьесу, темой которой были хроникальные новости. Впоследствии в бытовых пьесах стали все более проявляться особенности современной драмы. Именно в них могла в большей степени проявиться свобода творчества. Но в конечном счете пьесы кабуки не смогли достигнуть полной самостоятельности, присущей современной драме, ибо так и не стали самостоятельными литературными произведениями.

#### 4. СТРУКТУРА СЦЕНАРНОГО ТЕКСТА

В основе сценарного текста пьес кабуки лежат понятия «сэкай» (мир) и «сюко» (замысел, трактовка), причем сэкай представляет собой, можно сказать, временной элемент, а сюко — пространственный. Авторы пьес кабуки называют их соответственно вертикальной линией (татэсудзи) и горизонтальной линией (ёкосудзи).

«Сэкай» означает соответствующий выбор эпохи и действующих лиц, что является стержнем пьесы. Когда говорят об элементе

сэкай, то обычно подразумевают ряд установленных тем, имеющих в наличии в портфеле театра. Другими словами, производится выбор сюжета на тему об одном из общеизвестных исторических событий, описание которых имеется в театре. Если в пьесе соединяются два и более временных элемента, получается своеобразное переплетение, получившее название «наймадзэ». Подобное смешение, вызванное переплетением различных времен и действующих лиц, порождает много забавных и неожиданных эпизодов, что особенно нравилось эдоским зрителям, увлекавшимся чтением кибёси — сборников веселых историй и анекдотов.

Особое внимание уделялось определению временного элемента в пьесе, которое имело место при представлении показа лиц (каомисэ). Обычно оно происходило вечером 12 сентября и сопровождалось пышным церемониалом. Участниками узкой встречи, на которой утверждался временной элемент пьесы, были 5—7 человек, в том числе хозяин театра, главный драматург, руководитель труппы и татэояма<sup>1</sup>.

Во время этой встречи не только устанавливался временной элемент пьесы, но и определялась ее судьба, ее успех на протяжении всего года. Такая строгая церемония как бы символизировала отсутствие творческой свободы и инициативы при создании пьес кабуки. Причем при определении временного элемента пьесы требовалось применение крайне сложных технических приемов, поскольку ни в коем случае нельзя было касаться положения в стране и политических событий и давать повод для гнева правительственных

чиновников. Поэтому специально искажались исторические факты, подменялись исторические лица и эпохи. Все умение при этом должно было быть направлено на то, чтобы, несмотря на вынужденное искажение, зритель мог понять, о ком и о каких событиях идет речь в пьесе, и чтобы в то же время театр всегда имел возможность выйти сухим из воды перед правительственными чиновниками. На осуществление этой, по существу, бессмысленной задачи уходило много сил, но, с другой стороны, это порождало своеобразную привлекательность пьесы. Как уже упоминалось выше, имена исторических лиц должны были обязательно заменяться, так же как изменялось место и время действия. Так, раз навсегда было установлено, что, если местом действия было Эдо, оно заменялось на Камакура, река Сумидагава — на реку Инасэгава, а мост на ней — на мост Ханамидзубаси, хотя по своей форме и местоположению это были эдоские мосты Эйтайбаси или Рёгокубаси. Но хотя в пьесе упоминалась камакурская река Инасэгава, на заднике декораций виднелась эдоская гора Мацутияма и храмовые ворота Мимэгуриинари. Подобный прием был необычным, но он почему-то очень нравился народным массам Эдо, а возможно, в нем был выражен технически совершенный и умело задуманный протест со стороны простых людей. Однако нельзя забывать, что подобное увлечение мелкими деталями и забвение главного, существа пьесы, наносило смертельную рану пьесам кабуки.

Но, по нашему мнению, сущность пьес этого театра проявляется не в их вертикальной линии (временной элемент), а в горизонтальной, в трактовке. Именно трактовка является той областью, в которой драматург может наиболее широко применить свой талант и

<sup>1</sup> Татэояма — актер-оннагата высшего ранга в театральной труппе. Актер-татэояма обладал примерно теми же правами, что и руководитель труппы.

творческие возможности. Однако в этой области актер порой ограничивает своими указаниями творческую свободу драматурга. Нередки также случаи, когда сначала создается трактовка, замысел, а затем их, так сказать, «привязывают» к тому или иному временному элементу. С этой точки зрения между временным и пространственным элементами, то есть между сэкай и сюко, отсутствует тесная, органическая связь. И поскольку в пьесах обыгрываются, в общем, твердо установленные ситуации\*, основное направление творчества драматурга состоит в том, чтобы внести нечто новое в эти ситуации.

«Изучить старые замыслы и подать их по-новому — вот в чем состоит новизна трактовки» — так определяются задачи трактовки. Этой идеей были проникнуты литература и драматургия того времени. Причем особое умение в этом отношении проявляли драматурги периода Эдо. Так называемые «перелицованные» пьесы кабуки в большинстве своем были созданы именно путем использования метода трактовки. Особый талант в этой области проявил драматург Мокуами. Пьесы Мокуами «Камиюи Годзи» и «Кокон Хикосо», являющиеся «перелицовкой» пьесы Тикамацу Мондзаэмона «Кокусэнъя», были созданы им по методу трактовки в присутствии только ему специфическом стиле. Мокуами сохранил каркас пьесы Тикамацу и наполнил его новым содержанием бытовой пьесы и новыми обычаями, возникшими в период Мэйдзи. В своем творчестве он основывался на приеме косвенного обозначения (митатэ)<sup>1</sup>, характерном для эдоской эстетики. Но широкое применение подобного метода приводило подчас к страшно запутанной композиции и превраща-

ло пьесу в плоское по содержанию нагромождение загадок и шарад.

И, пожалуй, имелось зерно истины в следующих критических замечаниях, которые высказывались в адрес подобных пьес:

«Сюжетную линию запутывают, чтобы зрители не сразу ухватили суть. Зрители же, не желая, чтобы их водили за нос, все время напряженно следят за развитием сюжета. Они устают так же, как во время выступлений их фаворитов на соревнованиях по борьбе сумо. Они не решаются хоть на минуту покинуть свое место в зале театра, потому что сразу потеряют сюжетную нить».

Короче говоря, отмеченный выше метод трактовки сосредоточивал все внимание драматурга на отдельных сценах, ситуациях, что позволяло ему тщательно отработать детали, показать привлекательность балансирования между правдой и вымыслом, но, с другой стороны, терялось композиционное равновесие пьесы в целом. К тому же введение системы соавторства приводило к конкуренции между драматургами, создававшими отдельные сцены пьесы, при этом они не считались даже с тем, что в итоге их коллективной деятельности характер действующего лица в последнем действии совершенно не походил на тот, каким он был в первом действии.

## 5. ДРАМАТУРГИЯ

Драматургический метод в пьесах кабуки, можно сказать, сводится к техническому мастерству драматургов-ремесленников. Талантливым драматургом в театре кабуки считался не тот, кто в своем творчестве исходил в первую очередь из осознания сущности драмы, а тот, который мог плодотворно работать

<sup>1</sup> См. гл. 2, раздел 2. — Прим. перев.

в узких рамках, ограниченных различными, не зависящими от него внешними условиями. Среди них двумя решающими и специфическими условиями были следующие:

1. Ограничения, обусловленные системой показа пьес и сезонами.

2. Рамки, связанные с системой соавторства.

Так, например, в период Эдо годовой репертуар пьес кабуки устанавливался по сезонам следующим образом:

Каомисэ-кёгэн (ноябрь),

Хацухару-кёгэн (январь),

Яёи-кёгэн (март),

Сацуки-кёгэн (май),

Нацу-кёгэн (июнь—июль),

Бон-кёгэн (Аки-кёгэн) (август — сентябрь).

Итак, создание пьес прежде всего определяется сезонами.

Так, например, в репертуар каомисэ-кёгэн, цель которого—представить зрителям новый состав актеров, обязательно включается обстановочная историческая пьеса или пантомимическая сцена. В репертуар хацухару-кёгэн обычно включаются пьесы, созданные на сюжет «Братьев Сога» (в Эдо) или сюжет из жизни куртизанок (Камигата). В репертуар яёи-кёгэн, которые играют в сезон «любования цветами», главным образом включаются яркие пьесы—«Кагамияма», «Сукэроку» и другие, рассчитанные на зрителей, прислуживающих в аристократических домах и получивших отпуск. В мае и сентябре в репертуар часто включают пьесы о мести. В июне и июле наступает период летних отпусков, когда основной состав актеров отдыхает. Поэтому в репертуар летнего сезона, когда играют второразрядные и третьеразрядные актеры, включают такие пьесы, как «Ловля карпов» («Койдзуками») с использо-

ванием на сцене настоящей воды\*, и различные пьесы о привидениях. Следует, правда, отметить, что великий Намбоку, еще в бытность рядовым драматургом, совместно с актером Сёроку (Мацусукэ) добился большого успеха пьесы «Тэндзюку Токубэ», которая была включена в репертуар летнего сезона. Говорят, что после этого в летних представлениях стали принимать участие также и ведущие актеры. В осенний репертуар часто включали пьесы марухон. Обычно это были заключительные представления, которые давали актеры из Камигата, приезжавшие в Эдо на гастроли.

В первой половине XVIII века, когда была принята система соавторства, пьесы распределялись по частям между несколькими драматургами. При этом создание той или иной сцены поручалось драматургу в соответствии с положением, которое он занимал в театре. Главный драматург устанавливал общую композицию пьесы и распределял между подчиненными ему драматургами различные ее части. О характере такого распределения можно составить себе представление по следующей таблице, взятой из репертуара каомисэ-кёгэн:

#### І. Историческая пьеса — дзидаймоно

Действие первое. Пролог (комедийная трактовка, танцевальная пьеса)	Драматург по кёгэнам (кёгэнката)
Картина вторая (миараваси, сёсагото)	Третий драматург
Действие второе. Картина третья (Сибараку)	Второй драматург
Картина третья (Даммарн). Продолжение	Третий драматург
Действие третье. Картина четвертая (дзёрури, сёсагото)	Главный драматург Второй драматург Внештатный драматург
Действие четвертое. Картина пятая	Второй драматург Внештатный драматург
Картина шестая	Второй драматург
Эпилог (пышная сцена)	Второй драматург Третий драматург

## II. Бытовая пьеса — сэвамоно

Зачин (дзэмаку)	Главный драматург
Второе действие (тюмаку)	
Заключительный эпилог всего представления (огири)	
Несколько сцен, сопровождаемых открытием и закрытием занавеса	Иногда включает в себя и танцевальную пьесу (сёсагото)

Такого порядка строго придерживались в Эдо. В Камигата же он несколько отличался. Ниже мы подробнее остановимся на системе степеней драматургов и их положении в театре.

**Примечание.** Подобный метод создания пьес был окончательно ликвидирован в 1886 году, когда было принято решение об ограничении времени представления восемью часами.

Характер пьес, создававшихся в ту эпоху, в большой степени зависел и от того, в каком из трех городов — Эдо, Кёто или Осака — творил драматург. Вот что писал об этом Намики Сёдзо Второй: «В Кёто пользовались популярностью лирические, спокойные пьесы. Поэтому примерно 60 процентов пьес в Кёто представляли собой пьесы на любовные темы. Такого рода пьесы можно сравнить с кожей человека. В Эдо же предпочитали пьесы жестокого, грубого характера. Вот почему из пьес, создаваемых эдоскими драматургами, 70 процентов занимали пьесы об историческом прошлом, о поединках и примитивных развлечениях. Это были грубые пьесы, которые нравились самураям и не встречали одобрения у женщин. Если большинство кётоских пьес сравнимо с кожей человека, то пьесы Эдо можно отождествить с его костями. Осацких зрителей отличает рассудительность и церемонность. Поэтому 80 процентов пьес для осакских театров соз-

давались на тему о человеческом долге. Они должны были служить воспитанию благородства у мужчин. Эти пьесы можно сравнить с мышцами человека».

Говорят еще и так: «Сюжет — это кости, композиция — мышцы, сценическая речь — кожа». Великое произведение появляется на свет тогда, когда эти три элемента объединены вместе и используются в той степени, в какой это необходимо.

Правила построения пьесы, которые в Западной Европе определяются понятиями завязки, нарастания действия, кульминации, развязки и эпилога, были значительно раньше блестяще изложены в «Кэдзайроку» \*. Правила эти основывались на принципах дзёхакю, характерных для театра ноо, и принципах ци-чэн-джуань-цзэ, а также ши-но-ай-ло \*, присущих китайскому стихосложению.

Драматург должен был удовлетворять следующим требованиям, чтобы соответствовать своей должности: «во-первых, обладать сообразительностью, во-вторых, оригинальностью, в-третьих, стойкостью, в-четвертых, смелостью, в-пятых, обаянием»; он должен быть учтивым «с актерами, со зрителями и с руководителем труппы». Драматургу следовало творить так, чтобы «заставить зрителей, пришедших в театр, забыть о своих повседневных заботах» («Кабуки дзацудан»). Одним словом, задача драматурга состояла в том, чтобы создавать пьесы, приятные массовому зрителю. Таков был основной принцип драматургии. И авторы пьес кабуки, связанные с тем или иным театром, руководствовались исключительно указанными выше правилами. Надо сказать, что этот метод являлся, пожалуй, наиболее совершенным для создания такого рода пьес.

## 6. СТАТУС ДРАМАТУРГОВ В ТЕАТРЕ КАБУКИ

В эпоху, когда драматурги создавали пьесы в одиночку, не было особой необходимости в организации сложной системы взаимоотношений между ними. Она возникла в первой половине XVIII века, когда авторы пьес стали творить коллективно. Окончательно система соавторства утвердилась примерно во второй половине эдоского периода.

В области создания пьес кукольного театра система соавторства утвердилась раньше, чем в театре кабуки, но по своему характеру она несколько отличалась от системы соавторства в кабуки. В театре кабуки за кулисами имелась специальная «комната драматургов», где обычно работало от пяти до десяти и более драматургов во главе с главным драматургом. По своим обязанностям и положению драматурги подразделялись на следующие категории.

**Главный драматург** (татэсакуся, прежде назывался татэдзукури). Он являлся как бы главным советником при театре. В его обязанности входил выбор темы и определение основного содержания пьесы, а также создание наиболее важных сцен.

**Внештатный драматург.** Он находился в равном положении с главным драматургом. Но поскольку в одном театре не могли одновременно работать два главных драматурга, один из них был внештатным.

**Второй драматург, третий драматург.** В обязанности второго и третьего драматургов входило создание действий и сцен, порученных им главным драматургом.

**Кёгэнката.** Драматург-кёгэнката должен был присутствовать на репетициях, ударять в деревянные дощечки, возвещая о начале представления, вписывать в текст пьесы ремарки, выписывать для актеров их роли, переписывать начисто сценарный текст пьесы, суфлировать.

**Ученики.** Ученики выполняли различные мелкие поручения.

В далеком прошлом драматурги обладали большим влиянием, но с середины XVIII века многие из них оказались в полном подчинении у актеров. Каждый драматург был закреплен за тем или иным актером, следовал за ним, если актер переходил в другую труппу, и писал пьесы исключительно для своего актера. Таких драматургов называли «якусяцуки» (буквально — «при актере»). В театре кабуки существовала строгая система ученичества, при которой человек, решивший связать свою жизнь с драматургией, мог приступить к самостоятельному созданию пьесы не ранее как через пять-шесть лет ученичества. В настоящее время, когда пьесы для театра заказываются внештатным специалистом, роль драматургов, работающих при театре, сведена лишь к присутствию на репетициях, составлению плана репетиции, подготовке и оформлению сценарного текста и т. п. Творческой же работой они почти не занимаются.

В заключение я хотел бы отметить, что исчерпывающие сведения об авторах пьес кабуки и их статусе читатель может найти в книге «Исследование о драматургах кабуки» («Кабуки сакуся-но кэнкю»), принадлежащей перу профессора Каватакэ Сигэ-тоси.

## 7. ИЗ ИСТОРИИ СЦЕНАРНОГО ТЕКСТА ПЬЕС КАБУКИ

### ПЕРИОД, ПРЕДШЕСТВУЮЩИЙ ПОЯВЛЕНИЮ ТЕКСТА ПЬЕС

Начиная с 1603 года, когда вошли в моду представления труппы Окуни-кабуки, и вплоть до запрещения юношеского кабуки, в течение примерно 50 лет, основным содержанием представлений были танцы типа ревию, которые сопровождались коротенькими фарсами. Для этого еще не требовалось создания какого-либо сценарного текста.

Но с 1652 года, когда труппы юношеского кабуки были запрещены и было получено разрешение на создание мужского кабуки, постепенно начинает проявляться интерес к сценарному тексту. (Выше мы уже упоминали о том, что разрешение на создание мужского кабуки было получено с условием, что его актеры прекратят представления сугубо эротического содержания и сосредоточат все усилия на создании мимических фарсов.)

Со времени юношеского кабуки сохранился текст пьесы «Сарувака», но надо полагать, что этот текст не является первоначальным, а представляет собой запись пьесы «Сарувака», исполнявшейся в более поздний период. По своей форме он напоминает тексты пьес ноо. Записи же пьес «Ронин сакадзуки» и «Удзигами модэ», сделанные в «Гэйкагами», хотя и излагают содержание пьесы в общих чертах, но в отличие от «Сарувака» более похожи на пьесы кабуки. Надо сказать, что с точки зрения содержания «Удзигами модэ» и другие подобные пьесы представляли собой простенькие фарсы. В этот период применялся так называемый «метод кутидатэ», когда актерам в общих чертах устно излагалось

содержание представления и после достижения договоренности о последовательности действий актеры выходили на сцену и сами по ходу пьесы создавали сценическую речь.

Чем сложнее становились пьесы, тем труднее было актерам запоминать все, о чем устно договаривались они перед представлением. Тогда стали записывать начальные слова ролей для каждого актера. Таков был путь, приведший в конечном счете к рождению сценарного текста пьесы.

### ПОЯВЛЕНИЕ СЦЕНАРНОГО ТЕКСТА

Единственным сохранившимся до настоящего времени свидетельством появления законченного по форме сценарного текста является издание «Укарэкэгэн» (1683). В строгом смысле слова текст «Укарэкэгэн» представлял собой укиёдзоси (форма романа того времени), в котором некоторые новости и интересные сообщения были оформлены в виде сценарного текста, который с современной точки зрения полностью отвечал своему назначению.

Отсюда мы можем предположить, что сценарный текст пьесы в полном смысле этого слова уже существовал в 1680-х годах, то есть после того, как усложнилось содержание и композиция пьес кабуки, появился занавес и от одноактных пьес стали все чаще переходить к многоактным. Таким образом, между появлением представлений кабуки и текстов к ним лежит промежуток времени в 70—80 лет.

С этого времени становятся известными и имена авторов пьес кабуки. Первой многоактной пьесой стала пьеса «Хинин адаути» (1664), принадлежащая перу Фукуи Ягодзаэмона, который к одноактной пьесе добавил второй акт. Она послужила основой для



пьесы «Адаути Цудзурэ-но нисики», которая играется на сцене театра кабуки и в настоящее время. Фукуи Ягодзаэмон впоследствии стал создавать трехактные пьесы. В описываемую эпоху он был наиболее известным драматургом в Кёто и Осака. Кроме него, упоминается также драматург Суги.

Примерно в то же время Мияко Дэннай, родоначальник многоактных пьес в Эдо, создал трехактную пьесу «Имагава синобигурума». Принадлежавшие его перу пьесы «Оэяма» и «Тикубудзима» стали исполняться в театре Миякодза в качестве котобуки-кёгэн (пьес, предназначенных для исполнения во время праздничных церемоний). Считается также, что Каварадзаки Гонносукэ, взяв за основу пьесу «Сога», создал первый сценарный текст для трехактной пьесы о братьях Сога.

Следует отметить, что в тот период еще не наблюдалось стремления избрать драматургию в качестве основной и единственной профессии. Так, например, Фукуи и Суги создавали свои пьесы, будучи одновременно актерами, а Мияко и Каварадзаки совмещали профессию драматурга с положением владельцев театра в Эдо. Кроме того, наряду с писательской деятельностью они занимались обучением молодых актеров. Так, перу Каварадзаки, например, принадлежала теоретическая работа по хореографии — «Букёку сэнрин».

### НЕЗАВИСИМОСТЬ ДРАМАТУРГОВ

Первым, кто осознал себя профессиональным драматургом и назвался «кёгэндзукурри» (создатель кёгэнов), был Томинага Хэйбэй. За это он подвергся критике со стороны общества, не признававшего тогда самостоя-

тельной роли драматургов. Это было в 1680 году. Вскоре другие драматурги последовали примеру Томинага. Так, авторы пьес кабуки начали осознавать значение и важность своего труда.

И надо сказать, что расцвет театра кабуки в годы Гэнроку, названные золотым веком этого театрального жанра, несомненно, во многом обязан тому, что к текстам его пьес стали относиться с большим уважением, обращать на них серьезное внимание. В настоящее время сохранилось от 20 до 30 изданий «Эири кёгэнбон» — иллюстрированных текстов пьес кабуки, которые вышли в свет в 1688—1715 годах. Надо полагать, что в действительности в Кёто, Осака и Эдо их было опубликовано примерно в три раза больше. Правда, оригиналы, на основе которых были созданы эти иллюстрированные тексты пьес, не сохранились, но даже по содержанию «Эири кёгэнбон» можно составить себе более или менее цельное представление о пьесах кабуки в этот период.

Для этой эпохи характерны два основных направления в пьесах кабуки, которые представляли соответственно театры Камигата и Эдо. Их выразителями были Тикамацу Мондзаэмон в Камигата и эдоский актер Итикава Дандзюро, для которого писал пьесы Мимасуя Хёго. Для Камигата было характерным реалистическое направление, постановка пьес на семейные темы. В Эдо же главным образом игрались пьесы о поединках (арагото) и преобладало романтическое направление.

В период от возникновения сценарных текстов пьес и примерно до 1735 года в Кёто, Осака и Эдо насчитывалось до 70—80 драматургов. Столь значительное число драматургов следует объяснить тем, что в то время

еще не было установлено определенного положения о драматургическом творчестве и созданием пьес занимались не только профессиональные драматурги, но и многочисленные дилетанты, обладавшие в той или иной степени бойким пером.

После драматургов, которые совмещали свою профессию с профессией актера или положением владельца театра, появился Тикамацу Мондзаэмон, который положил начало плеяде в полном смысле этого слова независимых драматургов. Многие актеры, проявившие талант в области драматургии, стали покидать сцену и заниматься исключительно драматургией. Вскоре после этого окончательно утвердился статус профессиональных драматургов.

После годов Гэнроку в Кёто и Осака получили широкую известность драматурги Отова Дзиросабуро и Накада Каэмон, а в Эдо появился Цуути Дзихэй, с именем которого связано возрождение и новый расцвет эдоской драматургии. Цуути утвердил стиль четырехактных пьес, в которых переплетались мотивы исторической и бытовой пьесы. Им были заложены основы специфики эдоских пьес. В то же время характерным явлением этого периода был небывалый расцвет пьес для кукольного театра дзёрури. Пьесы дзёрури стали настолько часто исполняться в театрах кабуки, что Отова Дзиросабуро был вынужден с сожалением констатировать: «Прежде кукольные пьесы подражали пьесам кабуки, но за последнее время этот театр стал изучать кукольные спектакли. Разве это не свидетельствует об упадке кабуки?»

Следует также отметить, что именно в этот период окончательно утвердились темы сюжетов и стал применяться так называемый «метод перелицовки» пьес.

## УТВЕРЖДЕНИЕ СТАТУСА ДРАМАТУРГОВ

Уже в годы Гэнроку стал практиковаться метод соавторства в создании текстов пьес. Однако как система он утвердился во второй половине XVIII века. К тому времени уже был строго регламентирован не только драматургический метод, но и даже само оформление сценарного текста пьес. В соответствии с этим появились различные ранги драматургов, в каждом театре была выделена для них специальная комната и создание текстов было целиком и полностью передано в руки профессиональных драматургов.

Сценарный текст пьесы нельзя было выносить из театра, хранился он у главного драматурга. Доступ к нему имели только посвященные, а широкая публика вообще не имела возможности ознакомиться с текстом пьес и их специфическим оформлением. Лишь значительно позднее (в 1790—1870-х годах) в Эдо, следуя примеру Камигата, где несколько раньше стали издавать книги марухон, представлявшие собой тексты кукольных пьес дзёрури, появились в виде печатных иллюстрированных изданий нэхон тексты пьес кабуки. Надо сказать, что феодальный дух в Эдо был намного сильнее, чем в Камигата.

В этот период значительно обогатилось содержание и улучшилась постановка пьес. Большую роль здесь сыграло то обстоятельство, что авторы кукольных пьес одновременно писали также пьесы кабуки, а некоторые из них сосредоточивали свою творческую деятельность лишь на создании пьес кабуки, обогащая их элементами дзёрури. В частности, эти пьесы стали исполнять с музыкаль-



Известные драматурги кабуки: (слева направо) Цуруя Намбоку, Тикамацу Мондзаэмон и создатель вращающейся сцены Намики Сёдзо.

ным сопровождением. Характерным представителем драматургии того времени был Намики Сёдзо. Он первым использовал для пьес кабуки композиционный стиль и приемы марухон, а также декорации и другие сценические средства кукольного театра. Огромное влияние на драматургию оказала и изобретенная Намики Сёдзо вращающаяся сцена. Его талантливый ученик Намики Гохэй посвятил театру кабуки в Эдо вторую половину своей жизни. Он содействовал сближению творческих методов Камигата и Эдо. Творческий метод Намики Гохэй отличался рациональностью. Благодаря ему была достигнута полная самостоятельность в репертуаре первой (историческая пьеса — дзидаймоно) и второй (бытовая пьеса — сэвамоно) части представления. Это явилось событием, важность которого трудно переоценить.

Наряду с Намики Гохэй в Эдо трудился драматург Сакурада Дзисукэ, который добился окончательного разделения исторических и бытовых пьес и в значительной степени способствовал развитию и совершенствованию эдоской бытовой пьесы. Сакурада создал также много талантливых танцевальных пьес. Благодаря его деятельности успешно развивались как историческая пьеса, так и бытовая и танцевальная пьеса.

#### РАСЦВЕТ В ЭДО ПЬЕС-БОЕВИКОВ

В начале XIX века, когда центр театрального мира целиком переместился в Эдо и эдоская культура достигла наивысшего расцвета, в противовес формалистическим пьесам на исторические темы стали отдавать предпочтение реалистичным бытовым пьесам.

Тогда-то и появился Цуруя Намбоку Четвертый, который содействовал появлению реалистических пьес, так называемых кидзэва. Но всю мощь своего таланта он направил на создание входивших тогда в моду чувственных пьес, воспевавших эротику, развлечения и ужасы. Довольно точная характеристика моды на пьесы Намбоку дана в книге «Дэнки сакусё», где говорится: «Он настолько прославился, что в последнее время о всяком поступке, который совершал человек, потерявший голову от любви, говорили: „Это в стиле Намбоку”».

Тем временем наблюдался все больший спад в театральном мире Камигата и ослабление его авторитета. И лишь один Тикамацу Токудзо оказывал некоторое влияние на театральный мир Эдо, избрав путь инсценировки для театра различных литературных произведений.

Вслед за создававшим пьесы-ужасы Цуруя Намбоку прославился Каватакэ Мокуами, который стал писать пьесы о разбойниках. Отображая действительность последнего периода феодального правления, когда эдоское правительство бакуфу доживало последние дни, Мокуами собрал в своих пьесах все самое лучшее, что имелось в эдоском кабуки. В его пьесах не чувствуется проявления, так сказать, голого инстинкта, характерного для пьес Намбоку. Специфика его творческого метода состояла в создании утонченного, приукрашенного мира с соответствующим музыкальным оформлением.

## НАЧАЛО И КОНЕЦ

После революции Мэйдзи театр кабуки по-прежнему сохранял свое положение выдаю-

щегося жанра театрального искусства. В то же время новая ситуация привела к усилению трагических попыток деятелей кабуки к освобождению от груза прошлого. Мокуами, который по-прежнему старался внести в репертуар что-то новое, начал создавать так называемые «пьесы о стриженных». Содержание этих пьес составляли новые обычаи нового времени. Но эти пьесы представляли собой все те же бытовые пьесы, в которые были введены лишь новые обычаи. Он также пытался писать пьесы на темы подлинных исторических событий, поскольку после революции Мэйдзи с них был снят запрет, наложенный феодальным правительством. Но и в этом жанре он не смог создать что-либо новое в идейном отношении. По совету Ёда Гаккай, Фукути Оти и других ученых мужей из Общества театральной реформы (Энгэки кайрёкай) Мокуами занялся также созданием так называемых пьес «живой истории». Впоследствии эти пьесы послужили основой для создания исторических пьес.

Не будучи удовлетворенным пьесами «живой истории», написанными Мокуами, Фукути Оти поступил в 1889 году в театр Кабукидза на должность главного драматурга и сам взялся за перо.

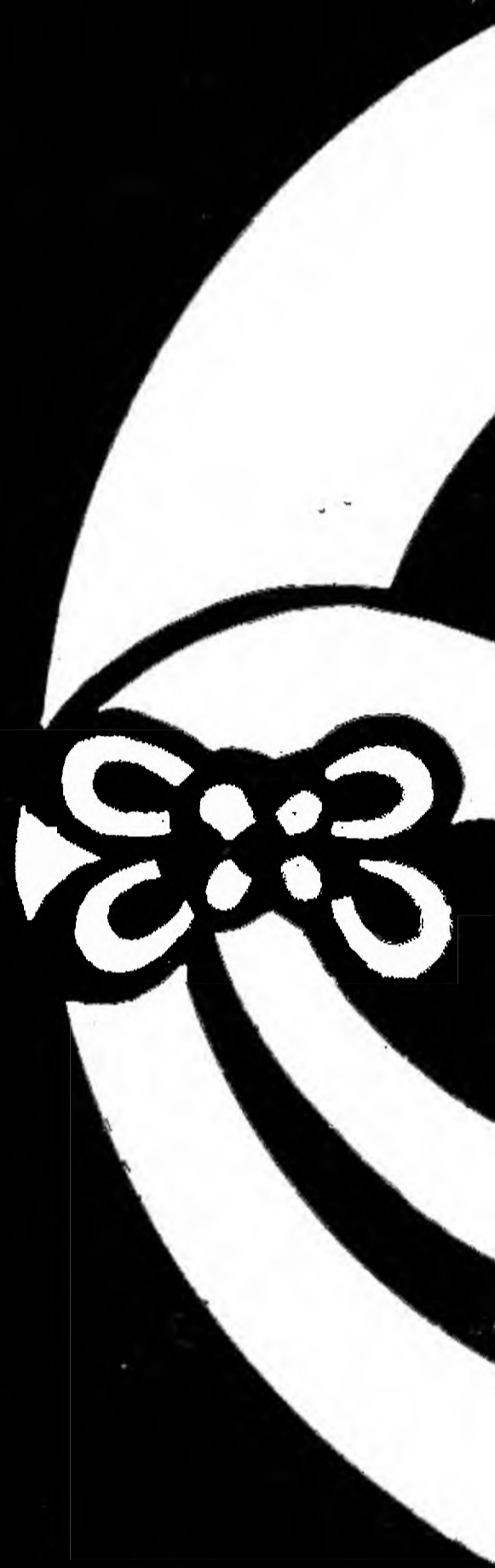
Вслед за этим Цубоути Сёё, Такаясу Гэкко, Мацуи Сёё и другие авторы, которые не были связаны непосредственно с работой в театре, опубликовали такие новые исторические драмы, как «Лист Павлонии», «Кирихитоха» (Цубоути Сёё, 1894), «Сигэмори» (Такаясу Гэкко, 1896), «Акугэнта» (Мацуи Сёё, 1899). Кроме того, ряд пьес Окамото Кидо был поставлен в театре Синкабуки («Новый кабуки»). Все эти явления свидетельствовали о том, что традициям профессиональных драматургов, работавших при театре кабуки,

пришел конец. Отныне пьесы для постановки в этом театре заказывались внештатным драматургам, а авторы кёгэнов должны были удовлетвориться положением служащих теат-

ра, обязанности которых ограничивались наблюдением за ходом исполнения пьесы. Таково их положение и на сегодняшний день.

**ГЛАВА ВОСЬМАЯ**

**АКТЕРСКАЯ  
ТЕХНИКА И  
ПОСТАНОВКА ПЬЕС**





Герб актера Накамура Дзякуэмон



## 1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО КАБУКИ

Любой человек, посмотрев пьесы театра кабуки и пьесы западных театров, не может не почувствовать различия между исполнительским искусством актеров кабуки и актерской техникой, присущей актерам нового театра и других жанров драматического искусства, ввезенных в Японию с Запада. Это безусловно. Но более сложной представляется нам попытка основательно разобраться, в чем же состоят эти различия.

Ниже излагается одна из точек зрения, которая усматривает коренное различие между исполнительским искусством кабуки и актерской техникой, присущей западным театрам, в следующем.

В отличие от характерной для западных театров техники игры актеров, которая родилась непосредственно из самих пьес, исполнительское искусство кабуки с самого начала существовало независимо от пьес. Выше мы уже отмечали, что пьесы кабуки находились в подчиненном положении у исполнительского искусства. Другими словами, исполнительское искусство, как таковое, возникло еще до появления текстов пьес.

К моменту зарождения кабуки уже существовали песенные и танцевальные традиции, традиции эстрады (карувадза) и сольных выступлений. И поскольку пьеса появилась для того, чтобы связать эти отдельные номера и сделать представление более эффектным, эта задача, можно сказать, окончательно определила характер пьес кабуки.

Так, например, распространившиеся в годы Гэнроку онрёгото представляли собой сценарный текст, написанный для эстрадных представлений, а в пьесы о куртизанках обя-

зательно включалась танцевальная сцена. Следует также отметить, что существующие в театре кабуки понятия «дэха» и «хиккоми» по своему характеру отличаются от понятий «выход на сцену» и «уход со сцены» в современных театрах. Дэха представляет собой элемент актерской игры при выходе на сцену и требует особой, конкретной исполнительской техники, именуемой «роппо»<sup>1</sup> и «тандзэн»<sup>2</sup>. Хиккоми означает актерскую игру при уходе со сцены. После появления ханамити здесь также стал использоваться прием роппо. Что касается текста пьесы, то задача его состояла в том, чтобы связать элементы исполнительского искусства и обеспечить последовательность действия. Приведем еще один пример. Даммари (пантомима) считается наиболее типичным для кабуки представлением. И если допустить, что в ней присутствуют элементы, напоминающие пьесу, то вряд ли кто-либо сможет отрицать, что по существу даммари с пьесой ничто не связывает.

Даммари<sup>3</sup> представляла собой пантомиму, смонтированную из следующих одна за другой сцен и канонических поз, в которых участвуют бандит со страшным лицом в парике «дайбякунити»<sup>4</sup>, богатырь, коварная женщина и т. п., появляющиеся на сцене с разных сторон под необычную музыку. Под звуки

<sup>1</sup> «Роппо» — техника передвижения на сцене, развившаяся из шествия во время празднеств. Существуют различные формы передвижения на сцене, например тобироппо («летающий шаг»), кичунэроппо («лисий шаг») и др. Вначале этот технический прием применялся при выходе на сцену, а затем стал использоваться и при уходе со сцены.

<sup>2</sup> «Тандзэн» — один из приемов передвижения по сцене. Имитирует походку франтов, которые посещали банщиц из бани, расположенной напротив здания Мацудайратанго-но ками в Эдо.

<sup>3</sup> См. «Даммари» в приложении.

<sup>4</sup> «Дайбякунити» — парик, который символизирует, что человек сто дней не стригся. В таком парике обычно появлялись актеры, игравшие в пьесах бандитов.—Прим. перев.



НАИБОЛЕЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ  
ЖЕНСКИЕ РОЛИ В  
ПЬЕСАХ КАБУКИ.

(Слева.) Девушка из аристократического дома. Актер Накамура Дзякуэмон в роли Юкихимэ в пьесе «Кинкакудзи».

(Справа.) Актер Накамура Утаэмон в пьесе «Асагао Никки».

(Внизу справа.) Пожилая женщина. Актер Накамура Дзякуэмон в роли Сагами в пьесе «Кумагая Дзинъя».

(Вверху справа.) Куртизанка. Актер Накамура Утаэмон в роли Титосэ Даю в пьесе «Курува Самбасо».



барабанов и других ударных инструментов они отбирают друг у друга белый флаг, иногда сопровождая это танцами. Такое представление напоминало, пожалуй, демонстрации мод, получившие в то время распространение.

С точки зрения европейской драматургии такого рода сцены представляются верхом абсурда, а с точки зрения драматургии кабуки именно замечательная сцена дамари, длящаяся несколько минут, доставляет, можно сказать, наивысшее наслаждение зрителям. Дело в том, что при исполнении дамари для всех тех, кто связан с миром кабуки, достаточно одного взгляда, чтобы оценить искусство и технику актеров. Поэтому сцену дамари зрители не смотрят кое-как, а актеры не исполняют спустя рукава. И если считается, что пьеса без сценической речи существовать не может, то дамари, где не произносится ни единого слова, естественно, нельзя считать пьесой. В пьесах кабуки встречается немало сцен, напоминающих дамари. К ним относится, например, сцена «Саммон», длящаяся всего три-четыре минуты<sup>1</sup>.

Известный разбойник Исикава Гоэмон, поселившийся на воротах храма Нандэндзи, с помощью приема сэриагэ вместе с красочными воротами храма, окруженными цветущими ветвями японской вишни сакура, поднимается над сценой. На нем парик дайбякунити и роскошные одежды. Он сидит на воротах, курит трубку и любит весенним пейзажем. Появляется сыщик и исполняет танец поимки разбойника. Поимка не удается. Тогда в белоснежном платье поднимается на сцену Кю-

кити. Гоэмон бросает в него короткий меч. Кюкити парирует его черпаком и произносит единственные слова в этой сцене: «Спасибо за подарок!» На этом сцена заканчивается. В ней наиболее полно проявляется специфика кабуки. Подобных примеров можно было бы привести великое множество, и все они говорят об одном: драматическое искусство кабуки в большинстве случаев проявляется во всю силу тогда, когда исчезает сценическая речь. Другими словами, актерское искусство в пьесах кабуки начинается там, где кончается сценическая речь. И не будет ошибкой сказать, что с наибольшей силой и красочностью проявляется актерское искусство именно в тех частях пьесы, где в тексте стоят просто ремарки. Отсюда можно сделать вывод, что сущность японского актерского искусства в значительной степени лежит за пределами сценической речи. Характерным примером, в котором наиболее отчетливо проявляется эта особенность, является то, что если актеры на сцене переигрывают, то большей частью в тех местах пьесы, которые обозначены ремарками.

Целый ряд наиболее выразительных приемов используется именно в пантомимических частях пьесы. Вот некоторые из них: внимательно смотреть в глаза друг другу, тщательно скрывая свои чувства; скрывая печаль расставания, спокойно расчесывать волосы, когда любимый уходит навсегда; невольно сломать деревянную подставку самбо, сжимаемую в руках, когда сердце пылает от гнева; несмотря на страстное желание взглянуть друг другу в глаза, сидеть или стоять спиной друг к другу, сдерживая свои чувства; скрывать переживания, закусив зубами полотенце, и т. д. и т. п. В этом раскрывается высшая степень формалистической красоты кабуки.

Актерское искусство кабуки возникло не из

<sup>1</sup> «Саммон» — точное название «Саммон гosan-но кири». Впервые пьеса была поставлена в Осака в апреле 1778 года под названием «Киммон гosanкири». Главный герой ее — Исикава Гоэмон. Обычно, когда говорят «Саммон», подразумевают вторую картину второго действия пьесы.

пьесы. Оно развилось из актерской техники и танцев еще до появления сценической речи.

Горе Масаока в сцене «Сэндайхаги», следующей за убийством на ее глазах сына (тяжелее горя быть не может), неожиданно проявляется в форме танца. Таково искусство кабуки, где самые глубокие чувства выражены в танце.

В этих условиях следует учитывать также серьезную опасность отрыва актерской техники от содержания пьесы. Из-за наличия традиции в технике актерской игры, а также из-за того, что актер-исполнитель всего лишь ремесленник, постоянно существует опасность, что пьеса не сможет стать законченным произведением искусства. Лишь настоящий художник, унаследовавший традиционные технические приемы, способен создать шедевр. Одна из особенностей актерской техники кабуки заключается, можно сказать, в том, что даже рядовой актер, правильно воспринявший традиционные технические приемы, может иногда сойти за выдающегося актера. В этом смысле актеры кабуки представляют собой типичных ремесленников. Причем в этом театре актер, который обладает только творческими способностями, не будет считаться выдающимся мастером. И пожалуй, вряд ли можно отрицать также то, что одна из причин привлекательности кабуки состоит именно в привлекательности актерского искусства этих ремесленников. Навряд ли можно со всей решительностью утверждать, что послемэйдзийский театр кабуки, в котором играют актеры, ставшие художниками, деятелями искусства, является более интересным, более привлекательным, чем театр кабуки периода Эдо, в котором играли актеры-ремесленники. Кикугоро Шестой, которого называли выдающимся акте-

ром своего времени, говорил: «Для того чтобы изобразить красавца мужчину, достаточно уметь скашивать глаза на нос»<sup>1</sup>. Конечно, такой актер, как Кикугоро Шестой, мог сделать такое заявление, поскольку оно подкреплялось его выдающимися способностями. Но что было бы с актерами, которые, не обладая достаточными духовными силами, питающими их талант, восприняли бы из этих слов только сам технический прием?! Вот в чем коренится опасность для искусства кабуки. Содержание «Бесед об искусстве» («Гэйдан») не передавалось непосвященным именно потому, что многим актерам, которые, так сказать, не доросли до глубокого понимания этого свода правил, он нередко мог принести только вред. Еще в старину, вероятно, знали, что передача технических приемов должна быть подкреплена личными данными самого актера, воспринимавшего традиционное искусство. И поэтому в условиях существования замкнутых актерских династий были созданы пустые канонические позы (ката) для обучения бесталанных актеров — выходцев из известных актерских семей.

Не вызывает сомнения тот факт, что формалистическая красота кабуки в немалой степени обусловлена этими каноническими позами, но надо сказать, что до сих пор в достаточной степени не выяснены и не проанализированы их характер и значение. Понятие канонических поз употребляется как в широком, так и в узком смысле. В широком смысле оно означает пьесы марухонмоно и дзидаймоно в формалистической постановке. В узком смысле оно указывает на технический прием, созданный и исполняющийся тем или иным актером. Например, каноническая поза

<sup>1</sup> Канонический прием, которым пользуются актеры при изображении красавца мужчины. — Прим. перев.



Сюкаку, каноническая поза Ханатака Косиро и т. п. Но хотя в узком смысле этого понятия каноническая поза — создание творческой индивидуальности одного человека, она становится общепризнанной лишь при наличии преемственности традиций и одобрения со стороны широких масс зрителей. Может случиться и так, что каноническая поза, считавшаяся значительной в прошлом, перестает признаваться в настоящее время. Поэтому, строго говоря, канонической позой, достойной того, чтобы передаваться актерам из поколения в поколение, может стать лишь такая, которая отвечает целому ряду условий. Но даже и такая каноническая поза, если в нее

не вдохнуть жизнь, превратится лишь в пустую скорлупу, в пустое зрелище. Поэтому ее необходимо «воодушевлять», вкладывать в нее соответствующее чувство, ибо она не имеет никакого смысла, если не наполнена содержанием. Однако теперь, когда зрители настолько отдалены от того периода, что не могут представить себе условия, в которых рождались канонические позы, им становится трудно понять те чувства, которые вложили в позы их творцы. И поэтому для сохранения канонических поз современным актерам необходимо обладать как классическим воспитанием, так и современным восприятием. Отношение же к каноническим позам с

РАЗЛИЧНЫЕ СЦЕНЫ ПОЕДИНКА В ПЬЕСАХ КАБУКИ.



(Слева) Сцена поединка на мечах. Бэнтэн Кодзо (в центре) из пьесы «Бэнтэн мусумэ». Актер Итимура Эбидзо.

Сцена поединка с использованием весла. Окэгути Дзиро из пьесы «Сакаро». Актер Оноэ Сёроку.

Сцена поединка с использованием цветущих веток. Кампэй из пьесы «Отнудо». Актер Накамура Токидзо (справа).

позиций современного здравого смысла ведет к их уничтожению. На нынешней судьбе канонических поз сказывается тот факт, что «физическое» восприятие их, понимание сердцем все более сменяется рациональным восприятием. Такое их осовременивание ведет к тому, что канонические позы все более теряют свое значение и смысл.

Итак, японское исполнительское искусство (гэй) представляет собой не просто технику исполнения. Среди слов, связанных со словом «гэй», существует понятие «гэйдо»<sup>1</sup>. Следовательно, совершенствование техники исполнения должно в то же время способствовать духовному совершенствованию человека. В связи с этим существует целый ряд религиозных и нравственных ограничений, которых должен придерживаться актер. Подобная духовная специфика характерна не только для японского актерского искусства. Она лежит в основе искусства всего Востока.

Идея, которой проникнуты, например, такие представления, как «Карэй эннэн» или «Дзюфуку эннэн», заключается в том, что само исполнительское искусство представляет собою молитву, обращение к богу. Строгость, в которой должны держать себя актеры, посвятившие свою жизнь искусству, проявляется, например, в необходимости соблюдения обрядов духовного и физического очищения. Исполнительское искусство представляет собой молитву для масс. С этой идеей связана необходимость завоевания «любви и уважения всех людей». Другими словами, искусство должно пользоваться любовью и уважением народа. Для искусства кабуки необходимы любовь и уважение зрителей. И можно ска-

зать, что элемент чувственной привлекательности в пьесах этого театрального жанра занимает важное место потому, что он в конечном счете является неотъемлемым условием, необходимым для того, чтобы возбудить в народных массах любовь к кабуки. С другой стороны, исполнительское искусство исходит из того, что актер связал всю свою жизнь со сценой и видит в ней средство познания действительности и самосовершенствования. Исполнительское искусство не подразумевает того, что понятия «любовь и уважение», «чувственная привлекательность» означают для актера необходимость идти на поводу у публики и принижать, вульгаризировать свое искусство. В понятии «гэйдо» имеется элемент «до», который ассоциируется с таким же элементом в понятии «будо»<sup>2</sup>. Недаром передавалось немало подчас анекдотических рассказов, подобных тому, как один бугэйся (самурай — мэтр по искусству поединка на мече) во время исполнения пьесы Накамура Томидзюро «Додзёдзи» так увлекся, что невольно издал боевой клич. Игра была настолько безупречна, что он не мог найти ни малейшей ошибки, чтобы бросить железный веер<sup>3</sup>. Таков еще один штрих, характеризующий особенности японского исполнительского искусства.

## 2. О ПОСТАНОВКЕ

Обычно, когда речь заходит о характере постановки пьес кабуки, его определяют од-

<sup>1</sup> Гейдо—буквально «путь искусства». Понятие, означающее познание жизни и самосовершенствование через актерское искусство.—Прим. перев.

<sup>2</sup> «Будо» — буквально «путь военного искусства». Сущность этого понятия заключается в познании жизни и совершенствовании через искусство поединка. — Прим. перев.

<sup>3</sup> Тяжелый железный веер, который самураи носили при себе вместе с мечом. Иногда использовался в поединке для того, чтобы, заметив ошибку противника, мгновенным броском убить его или нанести ему тяжелую рану.—Прим. перев.



ним словом — формалистический. В самом деле, в этом театре стремятся не отобразить своеобразный «аромат» литературного произведения, а доставить зрителям непосредственное наслаждение. Поэтому возникает необходимость вызвать максимальное зрительное впечатление. Драматический метод кабуки призывает драматургов писать так, чтобы добиться живописности пьесы: пишите так, чтобы получилась картина. Считается, что актер кабуки должен обладать чувством живописца. Постановщик прилагает максимальные усилия к тому, чтобы сцена постоянно строилась по «живописному» принципу. В «эдзура-но миэ»<sup>1</sup>, например, действующие лица замирают в позе, которая композиционно напоминает картину, написанную живописцем. (При этом, конечно, следует учитывать также фон и красоту оттенков театральных костюмов.) Если два актера находятся на сцене, один из них должен быть расположен выше другого. Если же на сцене трое актеров, они должны композиционно составлять определенный треугольник. Актеры располагаются на сцене как бы веером, широкая часть которого обращена к зрителю. Эстетический принцип расположения заключается в том, чтобы по возможности избегать симметрии.

В современном театре расположение актеров лицом к зрителям рассматривается как недостаток работы постановщика. В театре же кабуки при всех важнейших моментах представления актеры обязательно играют лицом к зрителям. Так, например, когда в пьесе актеры, услышав слова «примите соот-

ветствующую позу, чтобы начать разговор», начинают говорить, они поворачиваются лицом не к партнеру, а к зрителям. В сцене, когда разбойник Бэнтэн Кодзо раскрывает себя («Ах, вы не знаете меня?! Сейчас покажу вам, кто я такой!») и начинает поносить партнера, он даже поворачивается к нему спиной, лицом к зрителям. При этом используется композиционный метод двухступенчатой сцены. Это также свидетельствует о том, что сцена в театре кабуки используется не для того, чтобы отобразить реальную действительность, а как элемент монтажа, своего рода средство, с помощью которого можно показать ту или иную композицию. Очень большое значение придается внешнему виду актеров. При любых обстоятельствах одежда не должна быть в беспорядке. Если же она по самому ходу действия должна быть разорванной, измятой и т. п., то это тоже должно выглядеть эстетично.

Режиссура актерского исполнения в пьесах кабуки тоже является формалистичной. При изображении, например, предсмертных страданий каждое частное отображение страдания реалистично, в целом же получается нереальная картина. Дело в том, что вначале картина страданий расчленяется. Отдельно анализируется в этот момент движение ног, рук, выражение лица и т. п. Затем все это монтируется и получается, так сказать, абстрактное отображение предсмертных страданий. Сконструированные таким образом страдания ритмично и постепенно нарастают в рамках искусственного (театрального) времени и пространства. Таким образом, здесь применяется метод отображения того, что ничего общего не имеет с реальной действительностью. Если бы страдания и вопли отображались на сцене театра кабуки так, как это

<sup>1</sup> «Эдзура-но миэ» — один из видов миэ. Миэ представляют собой особо выразительные приемы исполнительского искусства, когда актеры, замирая на момент в определенных позах, должны показать, что действие или чувство достигли кульминации.—Прим. перев.

имеет место в действительности, то в этом усмотрели бы только слабость и несовершенство актера и постановщика. Одна из особенностей отмеченного выше метода отображения состоит в том, что канонические приемы сценической речи (дзюккай, кудоки, моногатири)\*, являющиеся главными в работе постановщика, обычно исполняются в форме «narratage» (обращение к воспоминаниям о прошлом).

После революции Мэйдзи началось всеобщее увлечение просветительскими идеями и наивным реализмом. А в доведенной до совершенства формалистичности пьес кабуки стали видеть лишь фантастические, бессмысленные танцы. Японцы увлеклись новыми переводными пьесами. Стилизованные представления кабуки они стали воспринимать как нудные и старомодные. Глупым и наивным казалось зрителям появление на сцене благородной дамы, которая, поворачивая во все стороны голову, словно в ней запрятан заводной механизм, ходила босиком по земле, таская за собой шлейф платья, а затем точно так же босиком поднималась во дворец. Глупым и наивным казалось появление в разгар спектакля одетого в черное платье «курого»<sup>1</sup>, который нес перед собой скамеечку—аибики и усаживал на нее актера, или заворачивал в красную материю труп и уносил его со сцены, или, стоя позади актера, показывал его одежду во всей красе, поднимая ее широкие рукава, подобно тому как павлин распускает свой хвост.

<sup>1</sup> Существуют два вида «курого». Одни куроги выполняют те функции на сцене, которые описаны выше. Этим обычно занимаются ученики актеров. Другие куроги выполняют роль суфлеров. Тояма Сэйти в своей работе «О реформе театра» («Энгэки кайрёрон сико») писал, что необходимо отказаться от использования куроги, поскольку они не соответствуют высокому стилю представления и на них неприятно смотреть во время спектакля.

Это был период, когда господствовало стремление к обогащению, к достижению личной выгоды. Поэтому по крайней мере представители господствующих классов не желали тратить время на то, чтобы обратить внимание на красоту вымысла, которую породил дух «развлекательности», являвшийся кредо театра кабуки.

Следует отметить, что одним из пунктов, выдвигавшихся движением за реформу театра, было указание на крайнюю неестественность игры актеров, приобретающей под аккомпанемент «тёбо»<sup>2</sup> предельно формалистический характер. Отсюда появилось мнение о «необходимости ликвидации тёбо»<sup>3</sup>. Этот дух рационализма был серьезным врагом театра кабуки. И в современном кабуки нет-нет да и проглянет кое-где влияние реформированного кабуки периода Мэйдзи. Это не что иное, как, так сказать, наследственные явления, возникшие три поколения тому назад. В период, когда западноевропейский театр достиг вершины, исчерпав все возможности реализма, иностранцы, посещавшие Японию, больше всего поражались тому, что эта театральная школа, преодолев тупик, в котором оказался натуралистический театр, свободно наслаждается миром театрального искусства. Я думаю, что следует подчеркнуть слишком большую легковесность суждений тех, кто и те-

<sup>2</sup> В текстах пьес для гигаю те части, которые они должны были исполнять, отмечались своеобразным курсивом тёбо, представлявшим собой красные точки. Затем слово «тёбо» стало обозначать сам аккомпанемент гигаю.

<sup>3</sup> Тояма Сэйти в своей книге «О реформе театра» («Энгэки кайрёрон сико»), опубликованной в сентябре 1886 года, подчеркивал, что «тёбо должны быть ликвидированы», что этот аккомпанемент не только не нужен, но и наносит вред пьесам кабуки. В ответ на это Цубоути Сёё в своей статье, напечатанной в газете «Ёмиури симбун» от 24 октября того же года, предлагал «не ликвидировать тёбо», а подвергнуть реформе. Вслед за этим Цубоути Сёё опубликовал статью «Еще раз о тёбо и о репликах» («Футатаби тёбо-то богэн-о рондзу»).

перь, идя на поводу у иностранцев, посетивших Японию, поднимает в связи с этим шум вокруг кабуки. Неужели же в наших нынешних пьесах настолько исчез присущий этому театральному жанру национальный характер драматургии?

Если иностранцы рассматривают высокую степень формалистичности театра кабуки как результат того, что были до предела исчерпаны все возможности реализма, то такая точка зрения является явно ошибочной. Театру кабуки с самого начала были присущи лишь простейшие, примитивные формы выражения. Однако красота выразительности, явившаяся результатом многолетнего развития эдоской культуры, привела к тому, что театр действительно достиг определенной вершины с точки зрения законченности форм и эмоций. Что касается законченности форм, то в отличие от театра ноо, для которого были характерны жесткие духовные требования, в театре кабуки она проявлялась в наивной пышности и гиперболическом приукрашивании. И в этом смысле кабуки явился самым ослепительным, самым великолепным театром в Японии. Ни один театр не может сравниться с театром кабуки по богатству и нюансам зрительных и слуховых ощущений. В противоположность современному театру, где сцена развивается вглубь, в театре кабуки она все дальше и дальше продвигается в зрительный зал. Кроме того, благодаря изобретению вращающейся сцены и «дороги цветов» (ханамити) появилась возможность динамической постановки, а использование таких элементов сцены, как «нидзю»<sup>1</sup>,

«хинадан»<sup>2</sup> и приема «сэриагэ»<sup>3</sup>, обеспечило возможность создания богатейшей гаммы сложных зрительных ощущений. Так, например, исторические пьесы обычно начинаются с пышной сцены, изображающей замок либо буддийский или синтоистский храм, а бытовые пьесы открываются массовой сценой где-нибудь в Асакуса или в «веселых кварталах» Наканотё. Уже во времена Тикамацу в первой сцене бытовой пьесы использовался так называемый прием показа «с птичьего полета». Он напоминает прием, используемый в современном кино, когда камера, давая общий план, панорамирует затем на фигуру появляющегося главного героя.

В формалистическом характере пьес кабуки наряду со зрительным элементом постановки серьезную роль приобретали (по мере развития в эдоский период музыки) элементы слухового восприятия — музыка и сценическая речь. Все они имели большое значение для оценки художественных достоинств пьес кабуки.

### 3. О СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Выше я уже отмечал, что исполнительское искусство в театре кабуки начинается там, где кончается сценическая речь. В таком случае совершенно естественно предположить, что характер сценической речи в театре кабуки и в новом театре отличаются друг от друга. Подобно тому как исполнительская

<sup>2</sup> «Хинадан» — покрытый красной материей специальный помост в глубине сцены напротив зрителей, на котором сидят «хаясиката» — исполнители песен. Стал так называться потому, что по форме напоминает подставку, которую украшают в японских домах во время праздника девочек.

<sup>3</sup> «Сэриагэ» — прием, с помощью которого актер вместе с декорацией выдвигается из-под пола на сцену.—Прим. перев.

<sup>1</sup> «Нидзю» — специальная подставка на сцене, на которой устанавливаются крупные декорации (дом, дамба, берег реки и т. п.). С помощью нидзю создается как бы двухступенчатая сцена. Существует несколько разновидностей нидзю.

техника актеров кабуки носила независимый от пьесы характер, в технике сценической речи имелся ряд элементов, существовавших еще до появления пьесы. Отличительная особенность техники сценической речи в театре кабуки состоит, короче говоря, в том, что она представляет собой «умение петь», тогда как в сингэки она означает «умение говорить».

Стиль речевого искусства, основанный на традициях, которые существовали еще со времен представлений эннэн, нашел свое развитие в сценической речи в пьесах «Сибараку», «Уиро» и др. Следует отметить, что монолог продавца уиро в настоящее время включен в пьесу «Сукэроку», хотя он никогда не имел никакого отношения к тексту этой пьесы. Другими словами, этот монолог включался по желанию в любую часть какой-либо пьесы лишь для того, чтобы продемонстрировать речевое искусство актера. С другой стороны, цуранэ \* в пьесе «Сибараку» явилось, можно сказать, тем ядром, на основе которого была создана вся пьеса. Наряду с торжественным, приподнятым стилем, характерным для сценической речи героев пьесы — мужчин, для актеров-оннагата существовал специальный речевой стиль «сябэри»<sup>1</sup>. Особенно широкой известностью в речевом искусстве этого стиля пользовались Яэгири в пьесе «Комоти-ямауба» и воспринявшая ее традиции Осава в пьесе «Госёдзакура Хорикаваёути». Еще со средних веков в Японии существовала форма речевого искусства, носившая название нанори. Впоследствии она превратилась в форму сценической речи «наноридзэрифу», которая развилась в «ватаридзэри-

фу»<sup>2</sup> в пьесе «Сиранами гонинотоко» и в «акутай-но сэрифу»<sup>3</sup> в пьесе «Бэнтэн Кодзо».

При этом фразы сценической речи произносятся в форме чередования семи и пяти слогов, что присуще исполнявшимся под аккомпанемент сямисэна деревенским песенкам коута эдоского периода, стихотворениям вака\* и хайку и представляет собой основную форму, которой пользовались так называемые якухараи<sup>4</sup>. В качестве примера 7—5-словой сценической речи можно привести следующие слова из пьесы «Саннин Китидза»:

Цуки-мо оборо-ни	В дымке мерцает луна
Сирауо-но	Черточкой бледной
Кагари-но касуму	И в весеннем тумане
Хару-но сора	Костер побледнел
Цумэтээ кадзэ-мо	Я чуть выпил. Мне ветра
Хораёи-но	Холод приятен

Когда же эта своеобразная сценическая речь исполняется на сцене в форме варидзэрифу или ватаридзэрифу, то есть когда текст распределяется между несколькими актерами и каждый произносит свою строфу по-разному или когда очередную строфу подхватывает другой актер, это создает совершенно специфическую атмосферу. Здесь, пожалуй, сказался национальный характер мышления, который проявляется и в близкой к такого рода сценической речи форме рэнга\*.

<sup>2</sup> «Ватаридзэрифу» — форма сценической речи, когда актеры в определенной последовательности начинают, подхватывают и завершают реплику один за другим.—Прим. перев.

<sup>3</sup> Форма сценической речи, когда актер поносит кого-нибудь в своем монологе.—Прим. перев.

<sup>4</sup> «Якухараи». В данном случае говорится о речевом искусстве с применением музыкальной формы с чередованием в семь-пять слогов. Этой формой пользовались различные чревоушатели и подражатели голосам известных актеров. Слово «якухараи» употреблено здесь потому, что такого рода сценическая речь похожа на пение заклинателей (якухараи), которые приходят в японские дома в первую ночь начала весны, чтобы отгонять злых духов.

<sup>1</sup> «Сябэри». От глагола сябэру; буквально — болтать, вести легкий разговор.—Прим. перев.



Кодзё. Актеры, одетые в церемониальные костюмы камисимо, обращаются с приветствием к зрителям.

Наиболее ярким примером такого рода может служить сцена в пьесе «Госё-но Городзо», когда при встрече в «веселом квартале» Наканотё на основной «дороге цветов» — ханамити и дополнительной ханамити стоят, повернувшись друг к другу лицом, положительный и отрицательный герои и обмениваются друг с другом репликами. И поскольку в сценической речи главное внимание уделено тому, чтобы отдельные фразы были ритмичны и приятны для слуха, а не стремлению точно передать содержание, бывает немало случаев, когда смысл сценической речи просто нельзя уловить. Однако ни у кого из зрителей в театре кабуки и в мыслях не было желания высказать недовольство по этому поводу.

Даже в бытовых пьесах (сэвамоно), где сценическая речь более, чем в каких-либо других пьесах, близка к повседневной, важные речевые сцены произносятся напевно, с соблюдением чередования семи-пяти слогов

в строке. Чередование семи-пяти слогов характерно для всего японского речевого искусства. В сценической речи кабуки немало особенностей было почерпнуто из пьес марухонмоно. В большой степени способствовала развитию искусства речи и позиция зрителей, которым особое наслаждение доставляли кульминационные сцены («савари»). Различной формы сценическая речь всегда произносится напевно. Как правило, такая речь сопровождается музыкальным аккомпанементом.

В театре кабуки существует понятие «нори», которое означает петь (или говорить) в унисон с аккомпанирующими инструментами, например в унисон с сямисэном. Другими словами, норидзи обозначает необходимость музыкального произнесения сценической речи. Особенно большой эффект достигается в том случае, когда такая речь сопровождается стилизованной жестикуляцией. Интересен в этом отношении диалог между Гэнта и Тидори из пьесы «Хиракана Сэйсуйки». Прием норидзи использован и в сцене, ког-

да гонец выбегает со стороны занавеса, который находится перед входом на ханамити, останавливается на месте «ситисан»<sup>1</sup> и сообщает о сражении, сопровождая свой рассказ оживленной жестикуляцией. А в сцене «Дзингя» из пьесы «Омигэндзи сэндзиняката» появляются даже два гонца. Вначале вбегает смелый, мужественный гонец, а вслед за ним появляется гонец-шут, исполняющий ту же роль в комедийном плане. Использование приема нори в комедийных ролях дает большой эффект, способствуя развлечению зрителей, создавая легкую и своеобразную атмосферу.

Говорят, что актер кабуки должен отвечать трем требованиям: «первое — дикция, второе — жестикуляция и третье — красота». В качестве первого требования выдвигается дикция, но, на мой взгляд, это слово употреблено не только в смысле выразительности сценической речи, хотя, несомненно, последняя занимает важное место. Кстати сказать, приятная для слуха дикция, которой обладал Итимура Удзаэмон, в большой степени обеспечивала привлекательность тех пьес, в которых он выступал.

Интересно отметить, что в старинных текстах пьес сценическая речь главных героев — мужчин, выражающая испуг, обозначалась звуками «я-я-я-я-я», а онагата — «ше-е-е». Теперь испуг в театре выражается простыми звуками, близкими к естественным. А прежде его выражали только приведенными выше необычными звуками, независимо от причины, его вызвавшей. В этом тоже можно усмотреть специфические для кабуки каноны. На инди-

<sup>1</sup> «Ситисан» — место на ханамити, которое находится в трех десятых длины ханамити от сцены и в семи десятых — от входа на ханамити. Ситисан особенно активно используется постановщиками кабуки. — Прим. перев.

видуальные характеристики, на психологические нюансы никакого внимания не обращалось. Ярким примером тому может служить сценическая речь в стиле ватаридзэрифу, при котором особых изменений в действии пьесы не происходит, если реплики одного действующего лица вложить в уста другого. В качестве примера ватаридзэрифу можно привести ирохаокури — конец сцены «Тэракоя» из пьесы «Сугаварадэндзю тэнараикагами»:

Мидай. На пути в мир иной привели его в храмовую школу.

Мацуюо. Его учитель — будда, Сакья Муни. Тиё. И стал учеником бога — покровителя детей.

Тонами. На берегу реки смерти Сай — образцы букв из песка.

Гэндзо. Учит по ним азбуку ребенок.

Мацуюо. Ушедший из жизни.

Все. Такова судьба.

В этом отрывке сценической речи вряд ли кто-либо смог бы определить, кому принадлежит та или иная реплика, если скрыть имена действующих лиц. Здесь исчезает не только индивидуальность, но не ясен даже пол говорящего. Будет восприниматься лишь общая поэтичность сценической речи, напоминающая печальную молитву по усопшему. Здесь уже нет отдельных действующих лиц. И в этом хоре печальных вздохов, можно сказать, исчезает вообще все то, что принято называть сценической речью. В этот момент действующие лица пьесы уже теряют присущее им человеческое и возвращаются назад, к куклам. Это невольно напоминает кинооператорский прием, когда повествование уже окончено, камера начинает отдаляться от дей-

ствующих лиц и, наконец, переходит в общий план, уходя все дальше и выше от мира людей.

#### 4. О МУЗЫКЕ И ТАНЦАХ

Формалистический характер постановки в театре кабуки во многом связан с музыкой и танцами. Одни считают, что это свидетельствует о примитивном характере данного театрального жанра, когда пьеса еще не отделена от музыки и танцев. По мнению других, это говорит о законченности, о высоком художественном уровне театра кабуки, когда пьеса, музыка и танцы составляют единый, нерасторжимый комплекс. Оставляя в стороне вопрос, какая из этих точек зрения справедлива, отметим, что музыка и танцы представляют собой, несомненно, специфическую особенность пьес кабуки как драматического жанра.

При постановке пьесы музыка в кабуки используется в двух видах. В одном случае она применяется для создания шумовых, музыкальных эффектов (гэдза онгаку). В другом ее используют как музыку, которая участвует непосредственно в актерской игре (дэгатари). Гэдза онгаку (хаяшката) исполняется за специальной ширмой из бамбуковых палочек с просветами, которая скрывает музыкантов от зрителей. Дэгатари исполняется непосредственно на сцене.

Музыкальное сопровождение оркестровых народных инструментов используется в Японии еще со времен бугаку. Благодаря длительной шлифовке эта музыка достигла высокой степени законченности и сложности. Ее специфические эффекты и эмоциональная окраска в немалой степени способствуют соз-

данию уникальной красоты кабуки. Именно поэтому столь различными бывают оценки пьес этой театральной школы в зависимости от того, насколько зрители понимают эту музыку.

Подобное музыкальное сопровождение служит для создания звукоподражательных эффектов и определенной эмоциональной атмосферы. Кроме того, оно используется и как церемониальная музыка. Инструменты гэдза онгаку подражают пению птиц, кваканью лягушек, раскатам грома и т. п. Так, например, с помощью ударов барабанных палочек в большой барабан создается впечатление стука дождя, завывания ветра, плеска воды, падающего снега и т. п. Однако эти звуки отнюдь не похожи на реальные. Скорее всего, они представляют собой абстракцию определенных звуков, порожденных национальным восприятием. Особенно это видно на примерах, когда с помощью звуков дается понять, что наступает напряженная, необычная сцена, либо когда, например, определенным стуком указывают, что пошел снег и т. п. Возможно, в прошлом, когда ответственный за декорации ударял один раз в специальные дощечки, этим самым он делал знак, что надо выдвинуть на сцену изображение луны. Теперь же о появлении луны свидетельствует один этот звук. Это придает атмосфере необычную эмоциональную окраску и представляет собой один из элементов постановки. Такого рода «звукоподражание» — уникальный прием, присущий только театру кабуки.

Освещение не получило развития в театре кабуки. Конечно, в эпоху, когда отсутствовало электричество, это было характерно не только для японского театра, но и для театров любой другой страны. Но в данном случае сказался также тот факт, что в период

Эдо, как правило, запрещались вечерние представления. Поэтому, кроме естественного освещения, в театре кабуки использовались только фонари для освещения края сцены и ханамити и фонари, которыми курого освещали то или иное действующее лицо в пьесе. Поэтому для изображения каких-либо явлений природы мобилизовывалось не зрительное, а слуховое восприятие, для чего с большим эффектом применялась музыка. Для подчеркивания эмоций или ситуации в театре кабуки использовался оркестр, в котором главным инструментом был сямисэн. В свою очередь этот оркестр подразделялся на два вида: оркестр, состоявший только из музыкантов, и оркестр, в котором главную роль играли певцы. Для музыкального сопровождения использовались самые различные инструменты. Среди них наиболее эффектен большой барабан. Кроме того, широко используются фуэ (японская флейта), барабан (тайко), малый барабан (коцудзуми), дайбёси, хонцуриганэ, дора (бубен), оргору (музыкальная шкатулка), сякухати, кото и другие национальные инструменты.

Существует несколько способов игры на большом барабане, каждый из которых характеризуется применением различных барабанных палочек и различной частотой ударов по барабану. Большим барабаном пользуются как во время представления, так и в начале и конце пьесы (так называемая церемониальная музыка). Особую роль играют также деревянные дощечки «ки» (хёсиги). Наряду с тем, что они используются в роли бубна при поднятии и опускании занавеса, их применяют также как элемент постановки в «хёсимаку»<sup>1</sup>. И это дает эффект, какого

<sup>1</sup> «Хёсимаку» — один из постановочных приемов, когда закрывают занавес (быстро, или медленно, или рывками) в унисон с ударами хёсиги.

нет ни в одном другом театре. Специфический эффект создается также с помощью специальных палочек цукэ в канонических сценах миэ и во время сцен, изображающих поединки. Использование цукэ восходит к национальным традициям, которые вряд ли будут понятны для иностранцев. Их источник тот же, что и у «рандзё»<sup>2</sup>, которые восходят к бугаку. На специфический характер цукэ указывает, очевидно, и тот факт, что в них ударяют не музыканты, а лица, ведающие крупными декорациями (одогуката).

Постановка пьес кабуки в большой степени обязана своей формалистичностью музыке гэдза онгаку. Это особенно ярко проявляется, когда с помощью гэдза онгаку подчеркивается появление или уход со сцены действующих лиц. Она приобретает, так сказать, характер сюжетной музыки, и по ней можно судить, появится ли в данный момент или уйдет со сцены крестьянин, самурай, девушка, злодей или привидение. Эта музыка изменяется также в зависимости от пола или возраста действующего лица. Особенно впечатляюща музыка, под аккомпанемент которой происходит сэриагэ, т. е. когда из нараку (буквально — ад, помещение под сценой) медленно начинают подниматься на сцену крупные декорации. Это напоминает взаимодействие между движением праздничной «даси»<sup>3</sup> и игрой сидящих в ней музыкантов.

<sup>2</sup> «Рандзё» — звуки или музыка, возвещающие появление или присутствие богов и высокопоставленных лиц. Существуют разные рандзё — от примитивных, которые исполняются во время праздника юкимацури, до музыкальных рандзё, которые исполняют музыканты в пьесах ноо и т. п.

<sup>3</sup> «Даси» — высокая празднично украшенная повозка — колесница больших размеров, в которую впрягаются женщины и дети и медленно тянут ее по улицам во время праздников. И в такт этому движению играют сидящие на этой повозке музыканты. — Прим. перев.



Музыкальное сопровождение (гэдза онгаку) исполняется за черным бамбуковым занавесом (слева от сцены, если смотреть со стороны зрителей) и называется также «кагэбаяси». Музыка же, которую исполняют прямо на сцене, получила название «дэбаяси». В балладах дзёрури она носит название «дэгатари». Музыкантов, исполняющих дэгатари, обычно называют «тёбо», а помост, на котором они сидят, — «ямадай» (в кабуки — «юка»). Помост, на котором сидят исполнители нагаута, получил название «хинадан».

Нагаута имеют такие же старые традиции, как и кабуки, и занимали в нем среди других музыкальных жанров ведущее место. Впоследствии получили широкое распространение музыкальные жанры иттю, катю и др., ныне считающиеся классическими. Они в большой степени способствовали расцвету танцевальных пьес сёсагото. Театр все более стал переходить от эпической музыки одзасума (разновидность нагаута) к более утонченным лирическим жанрам.

Театр кабуки, начав с танцев, породил драму. Но он не только не смог полностью освободиться от танцев, а имел, скорее, тенденцию к совершенствованию своего искусства как искусства танцевальной пьесы. В данном случае в большой степени сказалось влияние формалистического характера кабуки и развитие музыки в эдоский период.

Обычно в программу каждого представления этого театра обязательно включалась одна или две танцевальные пьесы. Прежде они не являлись самостоятельной единицей репертуара, а были связаны со всем спектаклем, как одна из его частей. Но в то же время танцевальная пьеса, как таковая, сохраняла самостоятельность как сцена, отличная от других сцен представления. В Камигата

такие танцевальные пьесы получили название «кэйгото», а в Эдо их называли «сёсагото». Среди сёсагото я бы хотел обратить особое внимание на одну своеобразную форму, называемую «митиюки»\*. Будучи специфическим явлением в японской литературе, форма митиюки имеет многолетние традиции и в области театрального искусства. Источником появления митиюки явились различного рода праздничные шествия. Важное место занимала митиюки и в балладах дзёрури, пользовавшихся широкой популярностью среди простого народа в начале позднего средневековья. Имелась форма митиюки и в пьесах ноо, но она не нашла там особого развития, может быть, из-за аристократического характера этого театра. В балладах форма митиюки особенно процветала, надо полагать, благодаря бродячему образу жизни бедных актеров-исполнителей и народности самих баллад. Появление среди танцев театра кабуки жанра митиюки произошло под влиянием трех факторов: танцевальной части митиюки в пьесах ноо, жестикюляции и характера телодвижений в фурю и, наконец, формы митиюки из баллад дзёрури. До наших дней сохранились неповторимые по красоте сцены митиюки. Целый ряд танцевальных пьес сёсагото, составлявших жанр «кёранмоно»<sup>1</sup>, также использовали форму митиюки. В годы Гэнроку для театра кабуки открылась новая область драматургической деятельности, когда форма митиюки стала использоваться в пьесах о самоубийстве несчастных влюбленных. Постановка таких пьес стала еще более эффектной после изобретения ханамити. Когда несчастные влюбленные, потеряв всякую

<sup>1</sup> «Кёранмоно» — танцевальные пьесы, где главный герой либо сумасшедший, либо человек, получивший тяжелую психическую травму. — Прим. перев.

надежду на то, что в этом мире сбудутся их мечты, и надеясь, что на том свете они смогут соединиться, собираются кончать жизнь самоубийством, их появление на ханамити создает незабываемо прекрасную картину. При этом раз навсегда установлено, что одежда обоих, свидетельствующая о приготовлении к смерти, должна гармонически сочетаться и иметь расцветку «цуюсиба»<sup>1</sup>, которая говорит об эфемерности, преходящем характере всего сущего в этом мире. Отсюда можно понять, что сценам митиюки придается живописный характер даже в том случае, когда главные герои готовятся к смерти. Но в бурный период конца правления феодального правительства бакуфу в пьесах с митиюки начинают видеть уж слишком большое однообразие формы, что не позволяет этому жанру получить дальнейшее развитие. На смену этим пьесам приходят танцевальные пьесы хэнгэмоно, в которых по ходу действия появляются различные привидения и происходят самые неожиданные превращения действующих лиц. Это были поверхностные пьесы в стиле ревю, представляющие собой соединение нескольких коротких сцен. Многие из танцев, сохранившихся до наших дней, относятся именно к жанру хэнгэмоно. Были среди них и танцевальные пьесы, где все эти сцены связаны неким подобием сюжета.

К жемчужинам танцевального репертуара кабуки можно отнести такие танцевальные пьесы, как «Сэки-но то», «Модорикаго», «Масакадо» и др. И хотя большинство представлений, частью которых были эти танцеваль-

ные пьесы, давно забыты, сами танцы по-прежнему пользуются популярностью и исполняются на сцене.

При исполнении танцевальных пьес на сцену специально настилается «окибутай»<sup>2</sup>. По такому настилу очень легко скользить, и он обладает прекрасным резонансом. Обычно танцы должны происходить в определенном, установленном месте сцены. Например, исполнение таких танцев, как кёмаи, считается идеальным в том случае, если танцор не выходит за пределы одного «татами»<sup>3</sup>. В этом отношении центристский характер японских танцев противоположен тяготеющему к радиальности западным танцам.

В танцах кабуки особое восхищение вызывает искусство использования рукавов и подола. Если европейские танцы проникнуты стремлением продемонстрировать тело, то в танцах кабуки руки и ноги по возможности должны быть скрыты одеждой. Другими словами, в танцах кабуки должны жить движущиеся части одежды. Недаром говорят, что не может считаться настоящим танцором тот, у кого недвижим в руках кончик театрального полотенца. Следует отметить, что в давние времена одежда исполнителей танцев кабуки сильно отличалась от тех роскошных одежд, в которые впоследствии стали наряжаться танцоры. Появление длинных широких рукавов и подола, который как шлейф тянулся по земле, привело к резкому изменению как в жестикуляции и телодвижениях, так и в выразительности. Поэтому, говоря о танцах кабуки вообще, следует иметь в виду, что между танцами времен Окуни и танцами,

<sup>1</sup> «Цуюсиба» — рисунок материи, изображающий росу на траве. Роса в Японии символизирует эфемерность жизни: в этом мире все так же непрочно, как роса, которая, появившись, быстро исчезает, ничего не оставляя после себя. — Прим. перев.

<sup>2</sup> «Окибутай» — настил из толстых досок, который кладется поверх сцены. — Прим. перев.

<sup>3</sup> «Татами» — соломенный мат размером несколько больше 1,5 кв. м. — Прим. перев.

которые впоследствии исполняли оннагата, почти ничего нет общего. Следует обратить внимание и на тот факт, что вместо вееров тюкэй и оги, которые прежде были неотъемлемой частью наряда у исполнителей танцев, впоследствии танцоры стали пользоваться специальным полотенцем тэнугуи. Это означало, что в более поздний период танцоры кабуки стали пользоваться такими присущими простому народу предметами обихода, каких не было ни в бугаку, ни в ноо.

Прежде существовал неписанный закон, что танцы кабуки могут исполняться исключительно актерами-оннагата. Однако известный актер 1780-х годов Накамура Накадзо Первый нарушил эту старую традицию. Тем не менее выразительность рукавов (содэ), которой добились оннагата, остается непревзойденной. Особенно блестяще она использована для передачи чувственной красоты и женского очарования в пьесах «Мусумэ додзёдзи» и «Сагимусумэ».

В танцах кабуки большое место занимало отображение жизни женщин из «веселых кварталов». Но после революции Мэйдзи на волнах движения, которое выступало против столь узкого назначения танцев этого театра и требовало танцевальных пьес более возвышенного характера, всплыли пьесы, получившие название «мацубамэмоно». Название «мацубамэ» означает задник сцены в театре ноо с характерным для него изображением стилизованной японской сосны. Другими словами, это свидетельствовало о том, что сюжет пьес почерпнут в театре ноо. Танцевальные пьесы, перешедшие из театра ноо, широко исполнялись на сцене театра кабуки и раньше. Среди них особенно широкой известностью пользуются «Додзёдзи», «Сяккё», «Сиокуми» и др. К мацубамэмоно принадлежит

также и поныне популярная пьеса «Кандзинтё», которая еще в 1830—1840-х годах была причислена к шедеврам театра кабуки. Но если в период Эдо танцевальные пьесы старались отдалить от первоначального источника—хонгё (хонгё означает первоначальное название пьесы ноо, из которой взят этот сюжет) и приспособить к требованиям театра кабуки, то после революции Мэйдзи появилось стремление использовать все лучшее из заимствованных из театра ноо танцевальных пьес, по возможности следуя первоисточнику. К такого рода танцевальным пьесам относятся «Момидзигари», «Фуна Бэнкэй», «Цутигумо», а также пьесы, взятые из средневековых фарсов: «Мигавари дзадзэн», «Суоотоси», «Саннин катава» и др. В последние годы периода Мэйдзи писатель Цубоути Сёе, выдвинув «теорию новой музыкальной драмы» и опубликовав свои пьесы «Синкёку Урадзима» и «Онацу кёран», указал тем самым новое направление в развитии японского танцевального искусства. Прибытие в Японию в 1910-х годах известной русской балерины Анны Павловой положило начало движению за новое танцевальное искусство. В результате западноевропейское балетное искусство стало внедряться в танцы кабуки. Поддавшись велению времени, Итикава Энносукэ после путешествия в Европу написал пьесу «Насекомое» («Муси»), а Накамура Фукусукэ Пятый поставил в театре «Женщину и Тень» Поля Клоделя.

## 5. ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ. ПАРИКИ. ГРИМ

Понятно, что в театре используются костюмы, парики и методы гримировки, которые в обыденной жизни не применяются. Здесь

мне хотелось бы обратить внимание лишь на некоторые специфические черты этой области театрального искусства, в которых особенно ярко проявляется характер кабуки.

### ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ

Театральный костюм Агэмаки — куртизанки высшего разряда, роль которой является важнейшей для актеров-оннагата в пьесе «Сукэроку юкари-но эдодзакура», — представляет собой верх пышности. На ее верхней накидке (утикакэ) из черного атласа вышиты ветви сосны, побеги бамбука и цветы сливы. От плеч к рукавам идет украшение симэ, сплетенное из золотых нитей. На спине узор из плодов мандаринов и листьев дерева юдзури, а также сделанный из шелка краб. Поверх этого спускаются длинные золотые и серебряные ленты. На нижней накидке на алом фоне с узором монриндзу вытканы яркий шатер для увеселений в дни любования цветами вишни, барабаны, охваченные языками пламени, и разбросанные повсюду цветы вишни. С пояса «манайтаоби»<sup>1</sup> спускаются длинные серебряные нити, напоминающие струи водопада. Там же золотыми нитями вышит карп, поднимающийся против течения к водопаду. Замысел этого театрального костюма как бы олицетворяет январский, мартовский и майский праздники<sup>2</sup>. Когда Агэмаки появляется на сцене во второй раз,

<sup>1</sup> «Манайтасби». Обычно оби — широкий пояс с бантом на спине, которым повязывается кимоно. Манайтаоби — пояс, который носили куртизанки. Он завязывается широким бантом спереди и благодаря имеющимся на нем украшениям придает одежде куртизанки особую привлекательность. — Прим. перев.

<sup>2</sup> Имеются в виду новогодний праздник, праздник расцвета вишен сакура и праздник мальчиков. — Прим. перев.

на ней белоснежная шелковая накидка с узором тушью, олицетворяющая праздник урожая (1 августа). Затем она появляется в кимоно, вышитом хризантемами, что означает осенние сентябрьские празднества. Этот общепринятый прием используется для того, чтобы отобразить смену времен года и одновременно пять важнейших празднеств в Японии. В этом проявляется стремление автора подчеркнуть утонченность и многозначительность самого театрального костюма. Все это не имеет, можно сказать, какого-либо отношения ни к самой пьесе, ни к отображению характера Агэмаки как действующего лица. Такой костюм напоминает о происхождении кабуки от некогда существовавшего стиля фурю. Вначале стиль фурю был связан со своеобразным оформлением и украшением праздничных колесниц и одежд. Затем он распространился на исполнительское искусство, когда танцоры стали наряжаться в костюмы в стиле фурю. Театральный костюм Агэмаки свидетельствовал о том, что эти традиции сохранились и в самой одежде. Когда слуги из «веселых кварталов» или четверка храбрых самураев-силачей, раздвинув колени, показывают свисающие с пояса украшения или перед опусканием занавеса курого специально расправляет у актера рукава, чтобы создать впечатление распустившегося хвоста павлина, — в этом замысле и движениях проявляется исполнительское искусство в стиле фурю.

Если Агэмаки трижды появлялась на сцене, всякий раз меняя при этом свой театральный костюм, то впоследствии стали применяться приемы, с помощью которых появилась возможность менять костюм прямо на сцене. Они получили название «хикинуки» и «буккаэри». Техника хикинуки состояла в

том, что достаточно было дернуть за соответствующие ниточки, и верхний костюм падал, а под ним оказывался другой. При *буккаэри* костюм начиная от плеч выворачивался другой стороной прямо на актере. Способ *хикинуки* в большинстве случаев применялся для того, чтобы у зрителей вызвать мгновенное и непосредственное ощущение перемены. Так, например, он используется в различных танцевальных пьесах типа *додзёдзи*. Одновременно с переменной театрального костюма изменяется и атмосфера сцены. Довольно часто при этом меняется музыка и ее ритм. Когда мгновенно спадает ярко-красная верхняя одежда, под ней оказывается костюм восхитительно красивого голубого цвета, на котором повторяется бывший на красном костюме рисунок, изображающий опущенные книзу ветви вишни. Это повторение рисунка как бы предупреждает, что предыдущая музыкальная тема будет через некоторое время в этой сцене продолжена. Таким образом, здесь происходит удивительное сочетание и взаимодействие зрительного и слухового, музыкального восприятия. Прием *буккаэри* применяется в тех случаях, когда необходимо показать превращения привидений или оборотней либо когда происходит раскрытие таящегося под иной личиной истинного характера героя. В отличие от приема *хикинуки* *буккаэри* используется для показа превращения, имеющего смысловое назначение. Для того чтобы показать, что куртизанка из пьесы «*Сэки-но то*» является духом прекрасной вишни, что страж на заставе *Камбэй* в действительности не кто иной, как бунтовщик *Отомоно Куронуси*, прибегают к смене театрального костюма способом *буккаэри*. Этот же прием используется, чтобы показать истинный характер *Итидзё Дайдзюкё*, скрывающегося

под личиной дурачка. Итак, чтобы отобразить изменение характера действующего лица, в данном случае сбрасывается или прямо на актере меняется костюм, тогда как в театре *ноо* и т. п. в этих же целях, наоборот, специально надевают другой костюм («*моногисэ*») <sup>1</sup>. Но хотя приемы эти по своей форме противоположны, они по духу и традициям едины.

Когда на сцене снимают театральный костюм или надевают новый, это указывает на изменение характера действующего лица либо на появление в его характере новых, доселе неизвестных черт. Ту же цель преследует и «*хадануги*» <sup>2</sup>. В одном из замечательных старинных танцев в стиле *фурю* девочки танцуют, освободив от верхней одежды правое плечо и подвязавшись лишь одним «*тасуки*» <sup>3</sup>.

Этот прием *хадануги* вспоминается, когда смотришь пьесу «*Имосэяма оннатэйкин*», а именно, когда в сцене во дворце героиня пьесы *Омива*, заливаясь слезами, танцует «*Такэсу*».

С появлением пьес *ноо* исполнители танцев *кёран* также освобождали от одежды правое плечо. Очевидно, и здесь продолжалась традиция древних танцев, когда считалось, что на исполнителей танцев *кёран* снисходит своего рода божественное вдохновение.

Прием *хадануги* в танцах *кёран* рассчитан не только на то, чтобы вызвать у зрите-

<sup>1</sup> В театре *ноо* этот прием, носящий название «*моногисэ*», означает переодевание непосредственно на сцене. В театре *кабуки* он называется «*моноги*». Это переодевание на сцене сопровождается специальным аккомпанементом — «музыкой переодевания».

<sup>2</sup> «*Хадануги*» означает освобождение от одежды одного или обоих плеч. — Прим. перев.

<sup>3</sup> «*Тасуки*» — специальный шнур, который опоясывает плечи. С помощью этого шнура обычно подвязывают длинные рукава *кимоно*, чтобы они не мешали работе. — Прим. перев.

лей эстетическое наслаждение. Он не является порождением пьесы, а представляет собой форму выражения чувств, рожденную в древние времена в народе.

То же самое, очевидно, можно сказать и относительно использования в театре шнура тасуки. Его подвязывали не только для того, чтобы было удобнее работать. Толстый шнур ниодасуки в пьесе «Сибараку» как бы символизирует сверхъестественную силу героя. Использование такого шнура восходит к древним празднествам «Микава-но ханамацури» и «Ниину-но юкимацури», во время которых появляется черт, опоясанный толстым тасуки. Все это свидетельствует о том, что такие приемы возникли задолго до кабуки. То же самое можно сказать и об использовании актерами в пьесах-поединках (арагото) жестких бумажных лент «тикарагами»<sup>1</sup> и высоких гэта<sup>2</sup>.

Следует отметить, что блестящий характер постановки пьес кабуки именно и состоит в возрождении этих старых традиций в новом восприятии. Когда покойный Итикава Садандзи приехал в Россию с пьесой «Наруками», на советских зрителей, по-видимому, произвела очень сильное впечатление сцена, во время которой на настоятеле храма, не устоявшем перед чарами Кумо-но Таэмахимэ, белоснежное одеяние сменяется методом буккаэри на платье, украшенное языками пламени, как бы символизируя этим перемены, происшедшие в его характере. В то время в России говорили, что в театре кабуки даже театральный костюм используется для выра-

жения перемены, происшедшей в характере героя. Считают, что этот прием был вскоре применен в России при постановке «Саломей». Мне думается, что влияние кабуки следует усматривать и в приеме, который был использован в советском фильме «Каменный цветок» (этот фильм демонстрировался в Японии после войны), когда у героини фильма, идущей по пещере, меняется платье по мере того, как она проходит мимо разных драгоценных камней.

В театральном костюме кабуки есть еще одна очень важная особенность. Она заключается в так называемом временном диссонансе. Например, Оно-но Комати в пьесе «Роккасэн», будучи действующим лицом хэйанской эпохи, выходит на сцену в парике фукива, который по канонам кабуки могут носить только принцессы (хотя по пьесе Оно-но Комати и не принцесса), да к тому же такой парик стали надевать лишь в период Эдо. Надетая на ней накидка «хифу» появилась только в период Токугава. Кроме того, она означает, что Оно-но Комати является любимой наложницей высокопоставленного лица, чего нет на самом деле. В следующей же сцене, когда происходит, так сказать, очная ставка Оно-но Комати с Куронуси, ее костюм выглядит комичным, поскольку на ней надето двенадцать кимоно, поверх которых повязан шнур тасуки<sup>3</sup>.

Тем не менее человека, который сказал бы, что такой прием примитивен, зрители периода Эдо просто бы высмеяли. Зрителям кабуки и в прошлые эпохи нравилось, когда

<sup>1</sup> «Тикарагами» — куски жесткой бумажной ленты, которые прикрепляются за плечами актера у основания парика. Олицетворяют силу и мужественность.— Прим. перев.

<sup>2</sup> Гэта — японская обувь на деревянных дощечках-подставках.

<sup>3</sup> Этот наряд производит впечатление комичного, потому что всем понятна невозможность и бессмысленность использования тасуки для подвязывания рукавов (это обычно делается, чтобы длинные рукава не мешали при работе), если на человеке надето двенадцать кимоно.— Прим. перев.

древних героев несколько переделывали на современный лад, и они наслаждались привлекательностью выдумки, в которой и проявлялась красота пьес этой театральной школы. Они наслаждаются пьесой, сознавая наличие временного диссонанса.

Трудно даже представить себе, насколько теряли драматическую привлекательность мэйдзийские пьесы «живой истории», в которых при создании театральных костюмов точно следовали исторической достоверности.

Поскольку в театре кабуки придерживаются мнения, что театральный костюм должен соответствовать не действующим лицам, а исполняющим их роли актерам, то в рисунке костюма обязательно присутствует и изображение герба актерской династии и принятая в этой династии расцветка. Надо сказать, что это нравится и самим зрителям. Они приходят в восторг, когда видят герб Дандзюро (мимасу — три квадрата один в другом) на его платье в пьесе «Госё-но Городзо» или на его поясе в пьесе «Сукэроку», когда видят изображение «ёкикотокику»<sup>1</sup>, вышитое на костюме Кикугоро.

### ПАРИКИ (КАЦУРА)

Волосы японцев не обладают разнообразием цвета и фактуры, присущим волосам европейцев и американцев. Но в театре это восполняется разнообразием форм магэ — верхней части парика. Форма магэ различна для людей разного социального положения, пола и возраста. Для театра кабуки характерно огромное разнообразие париков. Только акте-

ры-оннагата применяют более сорока видов париков. Актеры, играющие в бытовых пьесах, пользуются париками, созданными в более или менее реалистической манере. Но в пьесах о прошлом большей частью используются парики, которые имеют несколько символическое значение. Необыкновенный, своеобразный характер красоты кабуки в большой степени является результатом сложной, сложившейся на протяжении многих лет организации, следствием подчас мелочного, но строго определенного разделения труда. А в области создания париков сложность системы разделения труда носит просто поразительный характер.

Так, изготовлением париков занимается кацура, укладкой верхней части парика (магэ), а также украшениями (гребни, шпильки) ведаёт токояма. Кроме того, токояма подразделяются на санкай и тюникай. Санкай является парикмахером, обслуживающим актеров на главные мужские роли. Тюникай специализируется на женских париках оннагата. Причем ни один из них ни в коем случае не вмешивается в сферу деятельности другого. Можно привести любопытный пример с париком Кэсатаро из мимической сцены «Миядзима-но дамари». Поскольку по ходу действия Кэсатаро наряжается проституткой, его парик представляет собой сложное сооружение, которое должно включать в себя элементы как мужской, так и женской прически. В этом случае передняя часть парика и часть, прилегающая к затылку, являющиеся элементами мужской прически, оформляются парикмахером санкай, а характерный для женской прически элемент сагэгами (нечто вроде косы) приспособливает к парику парикмахер тюникай. Таким же образом изготовляется и парик Омиё из пьесы «Тидэимия

<sup>1</sup> «Ёкикотокику» — узор с изображением топора, музыкального инструмента кото и хризантемы, являющийся гербом актерской династии Кикугоро. — Прим. перев.

Синсукэ», который надевается при исполнении танцев «тэкомаи»<sup>1</sup>.

Следует обратить внимание также и на то, что в театре кабуки при перемене театрального костюма нередко меняется и характер парика. Когда Таматэ в пьесе «Гаппо» или Кампэй в пьесе «Тюсингура» по ходу действия умирают на сцене, то в смертельной агонии они выдергивают из парика скрепляющую заколку и прическа беспорядочно рассыпается, закрывая волосами лицо, либо верхняя ее часть сползает на сторону. Сплошь и рядом актеры высвобождают плечи от верхней части костюма и игра их приобретает необычайно «резкий» характер. Для того чтобы по ходу пьесы изменить прическу, применяются самые разнообразные средства. Так, например, когда покойный Накамура Утаэмон исполнял роль Омива, издевавшаяся над Омива придворная фрейлина заранее незаметно привязывала к скрепляющей заколке прически длинную ленту и в соответствующий момент дергала ее. Заколка выпадала, прическа рассыпалась, и волосы беспорядочно падали на лицо героини.

В париках театра кабуки имелись и такие тончайшие особенности, распознавание которых было доступно очень немногим зрителям. И это также являлось одним из элементов привлекательности его пьес. Так, например, парики мусири различались отсутствием или наличием макушки, что должно было свидетельствовать о некоторых различиях в характере роли. В этом выражался условный характер пьес кабуки. Нельзя игнорировать также такие дополнительные детали парика, как омацури, тосака и сикэ, поскольку они пере-

дают некоторые нюансы и тонкости, характерные для данного театра. Омацури представляет собой пряди волос, выступающие вправо и влево над затылочной частью парика. Они придают характеру действующего лица эротический оттенок. Омацури используется также в парике лихого, развязного носильщика и т. п. Тосака обычно добавляется к парику для того, чтобы усилить значение верхней части прически. Этой деталью часто пользуются исполнители старинных танцев тэкомаи. Ровная или неровная стрижка края тосака также свидетельствует о различиях в характере действующих лиц. Среди указанных выше дополнительных деталей парика особое разнообразие присуще сикэ. Сикэ — пряди волос, свисающие сбоку от парика бин. Они различаются как в зависимости от характера действующих лиц, так и от того, является ли пьеса бытовой или исторической. Так, для Масаока из пьесы «Сэндайхаги» характерны пряди, называемые «онидзикэ», а для своенравной проститутки — «итодзикэ». Кроме того, пряди сикэ слева и справа соединены между собой, и, если потянуть за одну из них, вторая исчезает, а первая становится непомерно густой и длинной. Этот прием также используется, чтобы показать перемену в характере действующего лица. Нельзя также забывать, что дополнительные нюансы и оттенки в характере героев пьес передаются с помощью различных гребней, шпилек, накладок из плотной бумаги и материи и т. п.

## ГРИМ (КУМАДОРИ)

Кумадори является широко известным методом гримирования в театре кабуки. Он чем-то, несомненно, напоминает маски. Все жан-

<sup>1</sup> «Тэкомаи» — древние танцы, которые исполняются женщинами, наряженными в мужские костюмы. — Прим. перев.



ры исполнительского искусства, предшествовавшие кабуки, были, можно сказать, представлениями масок. В гигаку, бугаку и ногаку обязательно пользовались масками. Одним из революционных преобразований, осуществленных театром кабуки, был отказ от традиционных масок. Но в методе гримирования кумадори осталось как бы воспоминание об этих масках.

Театр кабуки добился очень больших успехов в области театрального грима. Следует отметить, что в Японии некогда существовали своеобразные взгляды на грим. Так, например, белила накладывались на лицо не только ради красоты, а также и для того, чтобы приобрести такие же сверхъестественные силы, которые приобретал человек, надев маску. В древние времена юные послушники храмов во время празднеств гримировались, чтобы воплотиться в богов, стать глашатаями их воли. В песне из пьесы «Мусумэ додзёдзи» есть такие слова: «Для чего ты наложила на щеки румяна и черной краской покрасила зубы? Для того, чтобы показать свою преданность любимому». В этом отрывке подчеркивается стремление засвидетельствовать свою преданность путем наложения на лицо грима. Интересно, что в феодальную эпоху, например, наведением косметики на лицо выражалось уважение к старшим и лицам высокого ранга. Самураи, даймё и придворные императора отдавали особое предпочтение грубому гриму, когда средства косметики наносились на лицо толстым слоем. В данном случае исходили из того, что появление перед мужем или господином с ненакрашенным лицом считалось неприличным. В то же время проститутки в отличие от общепринятого мнения, будто они злоупотребляют средствами косметики, не

пользовались ни румянами, ни белилами, а гейши использовали их лишь в минимальной степени. Эти общие взгляды на грим не переносились, конечно, в обязательном порядке на сцену, но восприятие его обществом должно было сказываться и в театре.

Особое внимание уделяют гриму актеры-оннагата, затрачивая на это немало сил. Одним из приемов, придающих специфическую привлекательность лицу актера, является мэцури — подтягивание наружного края век. Обычно перед тем, как надевается парик, на лбу гримируемого разглаживают морщины и подтягивают вбок и кверху кожу у наружного края глаз. Когда при этом натягивают на голову шапочку, на которую затем крепится парик, лицо приобретает очень своеобразное выражение. Бывали случаи, когда актеры накладывали грим даже на глаза и язык. Так, например, чтобы показать, как в пьесе «Сэмбондзакура» у Томомори, поднимающего тяжелый якорь, от напряжения наливаются кровью глаза, актер запускал в глаза румяна. Таких актеров теперь уже нет, но в былые времена они для создания большего эффекта жертвовали своим здоровьем. Немало актеров погибло, отравившись свинцом. Они употребляли исключительно ядовитые свинцовые белила, поскольку такие белила хорошо накладывались на лицо. Одной из последних жертв этих белил явился покойный Накамура Утаэмон.

В пьесах кабуки есть такие сцены, когда актер должен широко раскрыть рот и высунуть язык. В этих случаях актеры в былые времена мазали язык румянами, чтобы подчеркнуть его красноту. Этим пользовались, например, актеры, исполнявшие роль князя Токихира в сцене «Курумабики», Куронуси



в пьесе «Сэки-нотто», а также исполнители танца ситадаси самбан. Все эти специфические приемы в последнее время стали постепенно исчезать. Но нельзя не отметить, что, если мы у исконного кабуки отнимем гротескность, это нанесет ущерб самой его сущности.

Кумадори — специфический для театра кабуки способ гримирования, отличающийся своеобразной красотой. В целом красный цвет в гриме символизирует справедливость, страстность, смелость, синий — хладнокровие, злость, безнравственность, черный и коричневый — божественность, потусторонность. Здесь приводятся различные виды кумадори.

Слева направо: а) Ханкума, Нихонкума, Мукимикума.  
 б) Дзарэкума, Варанкума, Сарукума.  
 в) Цутигумокума, Кугэарэ, Ханьякума.  
 г) Тандзэнкума, Каэнкума, Судзикама.



Характерная особенность роли грима в театре кабуки состоит также в том, что он меняется прямо на сцене, когда по ходу действия меняется театральный костюм и парик. В пьесе «Наруками» есть сцена, когда настоятель храма, не устоявший перед чарами принцессы Таэмахимэ, напивается саке и засыпает. Воспользовавшись этим, прин-

цесса перерезает священные веревки симэнава, с помощью которых остановлен водопад и заперт бог дождя. Бог дождя освобождается, и на землю проливается дождь. Проснувшийся настоятель убеждается, что его обманули. Он в гневе. В соответствии с его состоянием меняется на нем одежда, и он незаметно, прямо на сцене наносит на лицо



ЭТАПЫ ГРИМИРОВАНИЯ  
АКТЕРА НА ЖЕНСКИЕ  
РОЛИ — ОННАГАТА.

Накамура Дзякуэмон — актер  
театра кабуки. Лицо без грима.



Прежде всего волосы актера завязываются специальной шелковой материей, затем на шею наносятся белила.

Специальной щеточкой слой густых белил наносится на лицо.

Кисточкой наносится краска на губы и брови, подкрашиваются глаза.

синие линии грима кумадори. Такой своеобразный прием является выдающимся достижением театра кабуки. В старых сценических текстах пьесы «Сугаварадэндзю тэнарикагами» сказано, что когда Сугавара появляется на горе Тэмпайдзан, его лицо сразу становится красным. Очевидно, что и в этом случае использовался прием изменения грима непосредственно на сцене. В фильмах Диснея используется прием психологического отображения с помощью цвета (в одном из них показано, как прямо на глазах бледнеет морда собаки, которую приговаривают к смертной казни; таковы же кадры из «Бэмби», где ласка-самка после поцелуя самца тут же краснеет. Но этот прием применялся

в театре кабуки еще за несколько сот лет до появления фильмов Диснея. Надо сказать, что и здесь сказывается тот факт, что пьесы кабуки не относятся к жанру пьес, в основе которых лежит реализм.

Итак, способ грима кумадори, безусловно, не является реалистическим. Само слово «кумадори» означает «нанесение полос на лицо». Одна из версий о происхождении кумадори предполагает, что этот метод грима, возможно, был создан под влиянием китайского театра, поскольку он похож на грим из образцов гримов лянью. Метод кумадори развился вместе с развитием формалистической постановки пьес о прошлом. Он получил особенно широкое распространение



Наносится слой белил на руки и ноги.



Гриммер накладывает белила на затылок.



После того как грим полностью наложен, актеру на голову надевают парик.

в театральном мире Эдо, где увлекались романтизмом и формализмом.

По цвету кумадори можно подразделить на три большие группы. Кумадори красных оттенков символизируют справедливость и сверхчеловеческую силу, фиолетово-синих оттенков — страх и скрытую злобу. Кроме того, существуют специальные расцветки грима фудокума и кумадори, используемые для отображения животных: сисигути, цутигумо и др. С точки зрения эффекта кумадори носят скорее формалистический характер, чем значение символа. Это можно понять при сравнении кумадори с немецким экспрессионистским методом гримирования и методом, применяемым в настоящее время в модернистском балете.

Говорят, что Дандзюро Девятый в сценах, где он должен был изобразить на лице гнев, напрягал на лице вены и широкими мазками наносил прямо на вздутые вены грим. Теперь, когда на сцене существует электрическое освещение, грим становится мельче и все более приобретает характер тонкого узора. С появлением электрического света исчезла привлекательность прежнего способа кумадори, а в былые времена при тусклом свете подносимого к лицу актера фонаря эти грубо нанесенные на вздувшиеся вены полосы грима двигались, словно живые, и производили на зрителя неизгладимое впечатление.

Современный театр кабуки лишился этого эффекта.



Затем актера облачают в театральный костюм, начиная с нижнего кимоно.

На актера надевают верхнее кимоно и завязывают пояс оби.

Актер перед зеркалом в последний раз проверяет и подправляет грим.

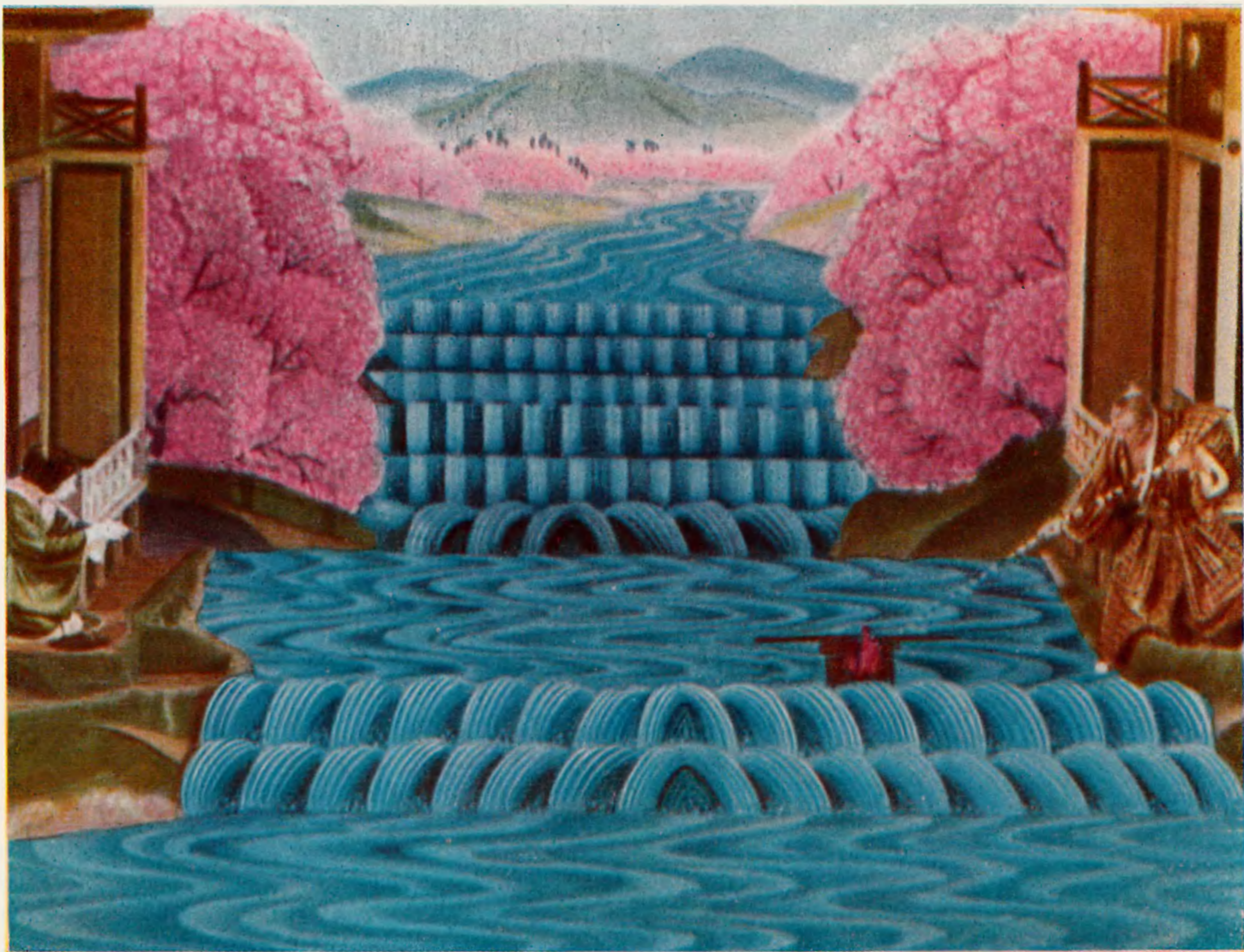
## 6. СЦЕНА. ДЕКОРАЦИИ. ОСВЕЩЕНИЕ

Прогресс в области механизации сцены театра кабуки и применения различных эффектных элементов декорации, несомненно, связан с характером постановки и актерского исполнительского искусства. Изобретению и дальнейшему развитию вращающейся сцены и ханамити в решающей степени способствовали эмоциональная динамичность постановки пьес кабуки, особенности этого жанра театрального искусства в целом.

Вращающаяся сцена была изобретена осакиским драматургом Намики Сёдзо. Создавая ее, Намики ставил своей задачей путем различных поворотов сцены обеспечить изобра-

жение различных событий, происходящих одновременно в разных местах. Такой прием очень напоминает метод параллельного монтажа, применяемый при создании кинофильмов. В настоящее время вращающаяся сцена используется лишь для того, чтобы сэкономить время для смены декораций, и это, несомненно, является шагом назад.

Часто ханамити сравнивают с хасигакари в театре ноо, но надо сказать, что по своему конкретному назначению они отличаются друг от друга. Хасигакари представляет собой путь, по которому проходят божества, путь, связывающий сцену с потусторонним миром. Ханамити — это помост, который служит для общения между актерами и зрите-



Декорации к сцене в горах из пьесы «Имосэяма». Река Ёсинокава, протекающая между горами Имойма и Сэяма, и водопад изготовлены из материи. Специальное устройство создает на реке волны, быстрины и т. п.

лями. Как уже отмечалось, сначала ханамити использовалась для вручения актерам подарков (хана). Следует подчеркнуть, что появление ханамити привело к серьезным изменениям как в характере постановки пьес кабуки, так и в области актерской техники.

По поводу последней достаточно сказать, например, что прием передвижения роппо, применявшийся раньше лишь при выходе актера на сцену, после появления ханамити стал использоваться при уходе со сцены. На наш взгляд, ханамити превратилась в важный элемент спектакля начиная с первой половины XVIII века. В качестве элемента постановки она обычно использовалась для изображения дороги, реки, коридора и т. п. В не-



которых случаях она играла роль второй сцены. Так, например, в пьесе «Сэндайхаги» Отоконосукэ, находясь под полом дома на основной сцене, пытается наступить ногой на мышь. И когда он кричит: «Не поймал!», мышь бежит по ханамити, падает в «суппон»<sup>1</sup> и, сразу же превратившись в героя пьесы Ники, медленно поднимается из люка обратно на ханамити. Таким образом, одновременно создаются как бы две картины на двух сценах. Отоконосукэ, находящемуся в подвале дома на основной сцене, Ники не виден, но зрители видят его. В это время основная сцена как бы исчезает и центр игры сосредоточивается на ханамити, где находится Ники. В некоторых пьесах основная сцена представляет собой сушу, а ханамити играет роль моря или реки. В пьесе «Имосэяма» в сцене в горах зрительный зал подразумевает собой реку Ёсиногава, а основная и временная ханамити превращаются в ее берега, на которых через реку — зрительный зал — действующие лица перебрасываются репликами. Есть и другие интересные постановочные приемы, когда одновременно используют основную сцену и ханамити. Например, в пьесе «Идзаёи Сэйсин» Мотомэ и Сэйсин, находящиеся соответственно на основной сцене и на ханамити, вначале поочередно произносят монологи, не связанные друг с другом, что свидетельствует о большом расстоянии между ними, не позволяющем им слышать друг друга. Затем, по мере того как они сближаются, их монологи превращаются в диалог.

В период Эдо, когда в театре кабуки еще не существовало должности художника-оформителя, эскизы к декорациям — одогу

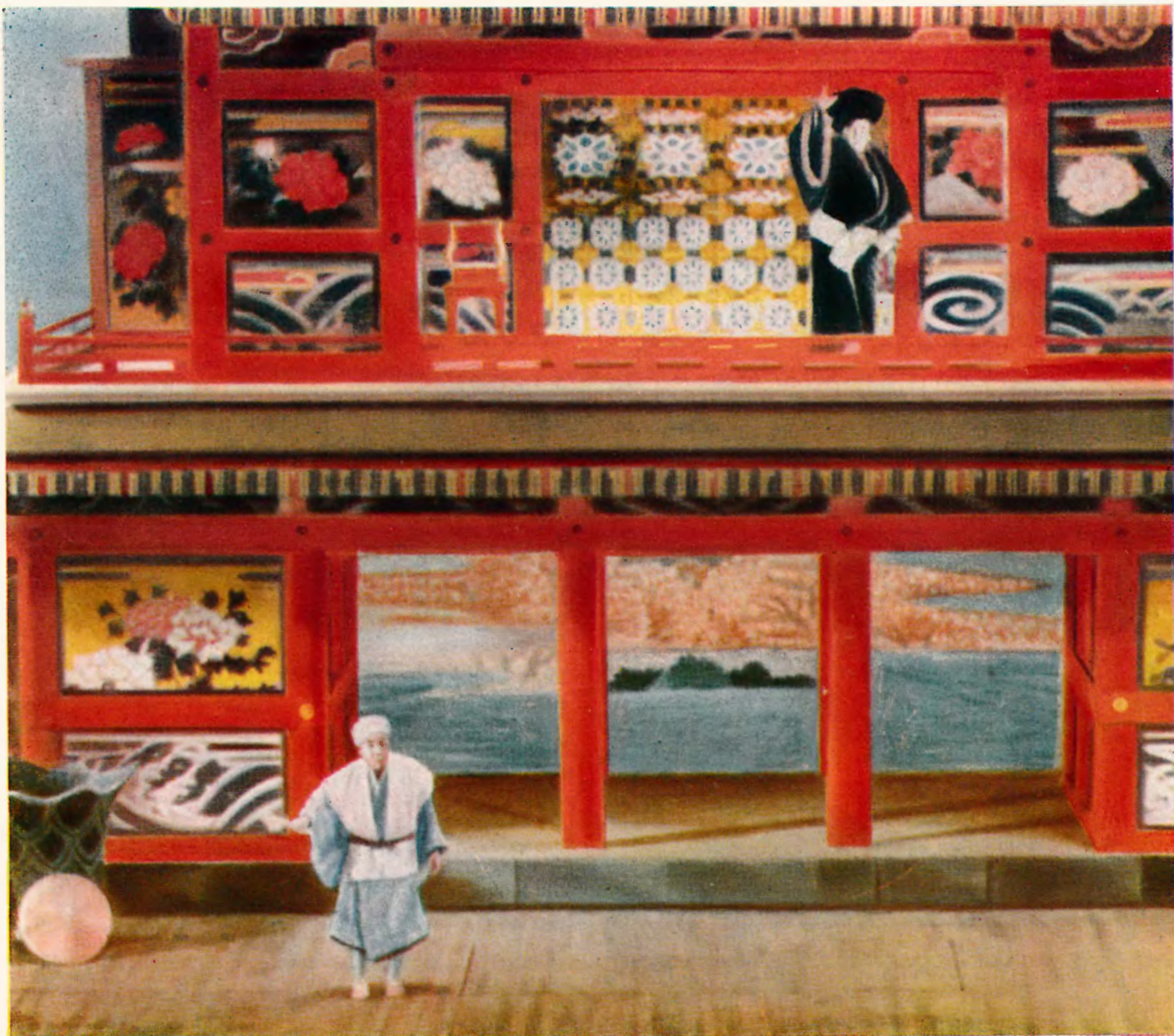
рисовал драматург — специалист по кёгэнам. Затем эти эскизы передавались для изготовления мастерам-декораторам. Одогу представляют собой в большинстве случаев раз навсегда установленные, стационарные декорации и элементы оформления сцены. И даже пьесы нередко создавались в соответствии и с учетом этих декораций. Так, например, если в пьесе речь шла о дворце или о жилище бедняка, то постановка осуществлялась в соответствии с наличием одогу «киндэн»<sup>2</sup> и «сэваятай»<sup>3</sup>. У декораций одогу существуют специальные приспособления, которые свидетельствуют о том, что в давние времена их использовали для демонстрации различных трюков. В этом отношении они имеют немало общего с приспособлениями, которые применяются в кукольном театре. В соответствии с используемыми в них приспособлениями эти декорации подразделяются на «хикидогу», «гандо», «хикивари», «сэриагэ»<sup>4</sup> и др. В театре кабуки употребляются также различные задники и фоновые декорации, перемена которых служит для изменения общей атмосферы на сцене в зависимости от обстоятельств и игры актеров. Например, при появлении на сцене крупного военачальника фоновый занавес падает и перед зрителем открывается далекая перспектива будущего поля битвы и т. п.

<sup>2</sup> «Киндэн» — декорация одогу, изображающая дворец.

<sup>3</sup> «Сэваятай» — декорация одогу, которая служит для изображения жилища бедняка. Используется в бытовых пьесах — сэвамоно.

<sup>4</sup> «Хикидогу» — декорация с приспособлением, с помощью которого действующее лицо, сидящее на каком-либо предмете, увозится с этим предметом со сцены. «Гандо» — декорация с приспособлением, которое ее переворачивает. «Хикивари» — декорация с приспособлением, разделяющим ее пополам. «Сэриагэ» — декорация, которая с помощью особого механизма появляется из-под сцены.

<sup>1</sup> «Суппон» — специальный люк, который находится на ханамити. — Прим. перев.



Декорации, изображающие храмовые ворота в пьесе «Саммон гosan-но кири». Методом сэриагэ эти огромные и красочные ворота поднимаются из-под сцены.

Занавес в театре кабуки используется не только для того, чтобы отделять картины и действия друг от друга, но и как важный

элемент постановки. В этом театре впервые был создан раздвижной занавес, который, как правило, открывается, если смотреть со стороны зрительного зала, слева направо, а закрывается справа налево. В крупных театрах кабуки обычно не используется занавес,

раздвигающийся вправо и влево от центра, как это имеет место в западноевропейских театрах. Но театр кабуки является, пожалуй, единственным в мире театром, где занавес не опускается, а падает сверху вниз. Это падение голубого занавеса (асагимаку), скорость которого и форма с помощью специальных приспособлений регулируются в соответствии с обстоятельствами, является, как считают, важным элементом, создающим непередаваемую, присущую только этому театральному жанру красоту. А специальные фоновые занавесы, с помощью которых можно последовательно показать все пятьдесят три станции на тракте Токайдо, соединяющем Кёто и Эдо! Кроме того, целый ряд занавесов, таких, как куромаку, даммаку, асагимаку и др., выполняют, можно сказать, роль символических декораций. В качестве постановочного элемента занавес стал использоваться уже в древних ритуальных представлениях Кагура. В них занавес заставляли колебаться, что обычно предшествовало появлению на сцене божества. Такое использование занавеса было примитивным и преследовало лишь цель привлечь сверхъестественные силы. В пьесах ноо занавес агэмаку использовался в важнейших мистических сценах. Его поднятие и опускание сопровождалось специфическими ударами в малый барабан. Интересно использовали занавес в пьесе «Сяккё», где главный герой несколько раз подряд появляется и уходит со сцены. В театре кабуки значительно расширилось по сравнению с театром ноо применение занавеса в качестве элемента постановки. При этом особое значение приобрели различные раздвижные занавесы (хикимаку) и занавесы для отдельных декораций (догумаку). А при применении занавеса хёсимаку, который от-

крывался и закрывался в унисон с ударами в деревянные дощечки хёсиги, ощущались и знаменитые паузы (ма) и сопереживание (ко-кю). Для аккомпанемента движения занавеса хёсимаку была создана специальная музыка. Занавес в театре кабуки использовался и в качестве постановочного элемента для более сложных сцен. Так, например, Бэнкэй в пьесе «Кандзинтё» и Ники в пьесе «Сэндайхаги» после закрытия занавеса на основной сцене переходят на ханамити и затем как бы вторично уходят со сцены, спрятавшись на этот раз за занавесом агэмаку, что скрывает вход на ханамити. Своеобразным занавесом, присущим лишь театру кабуки, является кэсимаку, с помощью которого закрывается на сцене умерший по ходу действия герой пьесы. Наконец, для всех трех театров кабуки в Эдо существовал (различаясь только в оттенках) канонический занавес, который состоял из полос черного, зеленого и коричневого цвета. Достаточно человеку, мало-мальски сведущему в кабуки, увидеть подобную расцветку, как у него сразу же возникает ассоциация с этим театром. Настолько она стала близка и понятна народным массам Японии.

Специфическую атмосферу театра кабуки создают и так называемые «цуриэда» — ветви, свисающие сверху над сценой. В зависимости от времени года и характера сцен это могут быть ветви вишни или сливы, ивы или сосны и т. п.

В этом театре нередко мелкие детали реквизита («кодогу»<sup>1</sup>) становятся центром пьесы и основой для развития сюжета. Существует народная традиция, согласно которой

<sup>1</sup> «Кодогу» — детали реквизита, бутафория. В отличие от стационарных декораций и элементов сцены (одогу) к кодогу относятся все переносные элементы оформления сцены. — Прим. перев.

некоторые вещи имеют значение своеобразного морального символа. К ним относятся, например, так называемые «сансю-но синки»<sup>1</sup>, являющиеся символом императорской власти в Японии. Такое же символическое значение (правда, в меньшем масштабе) имеют хранящиеся в домах сёгунов и даймё драгоценные мечи, старинная посуда для чайной церемонии, каллиграфические надписи и т. п. Все эти вещи привлекают внимание не столько своей материальной ценностью, сколько как символы, свидетельства, указывающие на ранг и положение их владельца. Вот почему их берегут больше жизни. Именно вокруг такого рода вещей развивается действие в пьесах о домашних распрях эпохи феодализма. На сцене этим драгоценным реликвиям придаются сверхъестественные силы: из них может начать бить фонтаном вода, на них садятся стаи птиц, наконец, эти вещи сами по себе могут улетать из нечистых мест, опозоренного дома и т. п.

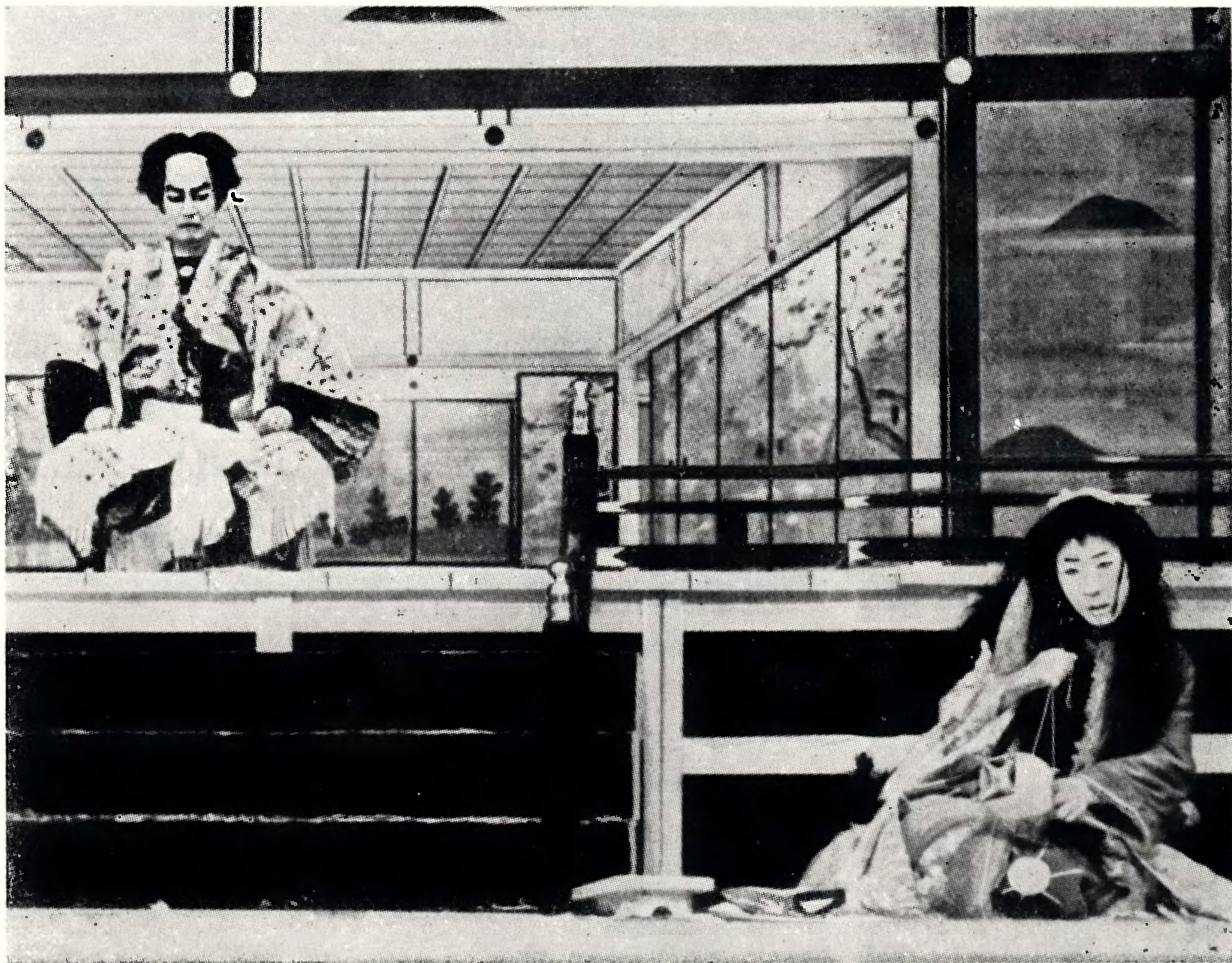
Существует анекдот о крестьянах, которые, впервые побывав в театре кабуки и возвратившись в родную деревню, говорили: «Сегодня в театре мы видели, как была на сцене разбита драгоценная вещь, и такой шум и крики поднялись, что стало не до спектакля». Так непосредственно они восприняли игру на сцене. Этот анекдот, надо сказать, очень точно указал на слабое место пьес театрального жанра кабуки. Дело в том, что в пьесах кабуки реликвии использовались большей частью не для символизации человеческих судеб, а лишь как средство развития сюжета.

<sup>1</sup> «Сансю-но синки» — три священных сокровища императорской фамилии в Японии: священный меч, священное зеркало и священная яшма. — Прим. перев.

Характеру кодогу чужд дух реализма. Думаю, что их сущность хорошо раскрывается в разговоре, который, как говорят, произошел между актером Мицу Горо Третьим и одним из драматургов. Когда драматург предложил Мицу Горо, пользовавшемуся на сцене чашей из «хариботэ»<sup>2</sup>, заменить ее на настоящую чашу, Мицу Горо отказался, заявив, что это испортит всю актерскую игру. В пьесе «Сэки-но то» топор в первом действии представляет собой самый обыкновенный топор, с помощью которого один из персонажей пьесы рубит дрова. Но в последнем действии пьесы, когда с помощью этого топора необходимо расправиться с привидением, он внезапно неимоверно удлиняется. В этом также можно увидеть специфическую черту, характерную для кодогу в пьесах кабуки. Или другой пример. У Комати из той же пьесы к посоху привязан лоскут фиолетовой материи, а соломенная шляпа на ней выткана из золотых нитей. Отсюда понятно, что даже самые реальные кодогу в зависимости от характера роли теряют свой реалистический характер, превращаясь в вещи, которые должны соответствовать в данном случае характеру Комати.

В театре кабуки прежде всего обращается внимание на то, чтобы кодогу были не реальными вещами, а подобными реальным вещам, содействуя созданию характерной для этого театра атмосферы. Искусственная бабочка на упругой золотой нити, которая машет крылышками благодаря подергиванию этой нити, вызывает специфическое настроение у зрителей. Здесь мы также наблюдаем стремление избежать реалистичности.

<sup>2</sup> «Хариботэ» — кодогу, изготовленные из папье-маше. В прошлом для театра кабуки и чаши и кувшины изготовлялись исключительно из бумаги.



Так называемая двухэтажная сцена. Второй этаж составляет возвышение на основной сцене, изображающее внутреннюю часть дома. Сцена из пьесы «Имосэ-яма».

Следует отметить, что при изготовлении одогу и кодогу наблюдается такое же строгое и сложное разделение труда, как и при изготовлении париков. И если, например, дерево причисляется к одогу, то ветка на нем, которую ломает по ходу пьесы Комати, уже

относится к кодогу, и изготовлением ее ведет другой мастер.

Наиболее отсталой областью сценического оформления в театре кабуки оставалось освещение. Выше уже отмечалось, что именно благодаря несовершенству освещения в нем стали широко применяться шумовые и ударные инструменты. В период Эдо представления, как правило, шли в дневное время. Ка-

тегорически запрещалось играть пьесу при фонарях. Поэтому во время спектаклей использовалась лишь подсветка — цураакари (сасидаси), идзари, рурито (в Камигата) и т. п. В частности, фонарь цураакари представлял собой примитивную подсветку, но поскольку использование его каждым актером снизило бы эффект цураакари, существовало ограничение, согласно которому пользоваться им имели право только ведущие актеры. В связи с запрещением искусственного освещения в театре кабуки в ряде случаев применялось естественное освещение. Так, например, чтобы изобразить молнию, концентрировали с помощью зеркал лучи солнечного света, а затем отражали их в нужном направлении. Нельзя причислять к средствам освещения и чадающее пламя, которое использовалось при появлении на сцене привидений. Отметим попутно, что

этими видами «освещения» ведали декораторы — специалисты по кодогу.

Началом революции в освещении явилось использование драматургом Морита Канъя в 1878 году в театре Синтомидза газовых фонарей. Это привело к коренному изменению существовавшей прежде техники освещения в театре кабуки. В 1879 году впервые на сцене этого театра стали изображать луну с помощью газового фонаря, помещенного сзади отверстия, вырезанного в форме луны. Лишь в 1887 году в театрах Японии стало применяться современное электрическое освещение, причем первым использовал электрическое освещение театр кабуки. Это явилось крупнейшей реформой, которая отразилась на характере постановки, грима, исполнительского мастерства, театрального костюма и декораций и решительно изменила весь облик театра кабуки.

**ГЛАВА ДЕВЯТАЯ**

**ТЕАТР КАБУКИ  
И ОБЩЕСТВО**



Герб актера Наварадзани Гондзюро



Искусство в целом, несомненно, является общественным явлением. Но среди всех видов искусства для театра, поскольку он должен существовать в условиях, так сказать, мгновенного настоящего, имеют важное значение социальные связи, отличные от взаимоотношений, которые связывают с обществом другие виды искусства.

Говорят, что культурный уровень той или иной страны находит отражение в ее театре. Для того чтобы определить, в правильном ли направлении развивается театр кабуки, необходимо изучить социальные условия, лежащие в его основе. Почему, например, несмотря на то, что в пьесах этой театральной школы содержались элементы современной драмы, ее развитие не пошло в этом направлении и в конечном счете должно было пойти по пути танцевально-музыкальной пьесы?

Вне всякого сомнения, этот вопрос невозможно разрешить, не учитывая связи театра кабуки с японским обществом как важнейшим фактором, способствовавшим его развитию.

Театр, как таковой, имеет двойственный характер: с одной стороны, он в значительной степени объективно отображает общественную жизнь, но в то же время он и воздействует на общество. Об этой стороне кабуки можно сказать, что театр кабуки в конечном итоге не сознавал тех обязанностей перед обществом, какими должно обладать искусство. Другими словами, эта театральная школа не противостояла обществу, а развивалась по воле общества. Такие взаимоотношения с обществом проявились в характере отношений, существовавших в театре кабуки между актерами и зрителями, а также и в том, что его пьесы не имели самостоятельного значения как литературный жанр.

Вполне естественно, что в эдоском обществе, где в управлении страной не учитывалась воля народа, где отсутствовали стремление к освобождению и гражданские свободы, а людей вынуждали удовлетворяться тем социальным положением, которое было определено сверху в эдоском обществе, главной экономической силой которого являлась торгово-ремесленная прослойка, пьесы театра кабуки были крайне бедны идеями, отдавали дань эпикурейству и простым инстинктам, что сближало их с тогдашней живописью и музыкой. В конечном счете искусство этого театра, проявлявшееся в отточенности формы и в отшлифованности до мельчайших деталей исполнительской техники, не могло не превратиться в ремесленное искусство. Именно на этом основываются высказывания о том, что искусство этого театра является искусством слабоумных и дураков.

Театр кабуки предельно развил свои возможности именно как развлекательный жанр театрального искусства. В Западной Европе для искусства всегда была характерна тенденция к отходу от развлекательности. Однако такой тенденции нельзя было обнаружить в театре кабуки эдоского периода. И в этом тоже проявляется одна из важнейших специфических особенностей этого театрального жанра. Театру кабуки не присущи изолированность от общества, стремление стать над обществом. Напротив, характерным для него, пожалуй, является, так сказать, «соучастие в представлении»<sup>1</sup>.

Поскольку кабуки — это жанр искусства, возникший и совершенствовавшийся в условиях феодального общества, он, несомненно, и по своей сущности и по форме выражения

<sup>1</sup> См. гл. II, раздел II. — Прим. перев.

в большей степени отражает его феодальный характер. Находясь в рамках феодального общества, театр кабуки смог достигнуть своеобразного расцвета, развиваясь в том же направлении, что и искусство национального костюма, искусство гравюры в стиле укиёэ и другие виды искусства эдоского периода.

С точки зрения идеологического развития этот театр ни на шаг не вышел за пределы идей, выдвинутых феодальным обществом. В то же время нельзя отрицать, что в пьесах выражалось некоторое, правда крайне незначительное, сопротивление феодальному обществу путем использования формы народных сказаний. Кроме того, в театре кабуки иногда с реалистических позиций обращались к вопросам, связанным с природой, человеческой сущностью и социальным злом. Тем не менее этот театр, по существу, содействовал утверждению духа конфуцианства, на котором зиждилось феодальное общество Японии, и выдвигал в качестве своего кредо поверхностно заученную идею о торжестве добра и наказании зла. Однако никакими прописными истинами нельзя было погасить эротическое содержание пьес кабуки, которое явилось как бы реакцией на мораль самурайского общества, считавшего наслаждение грехом. В целом же можно сказать, что в этом театре полностью отсутствовало стремление к сознательному руководству обществом и к его критике. Когда в последние годы сёгуната актер Кодандзи возмутился требованием властей, запрещавших ему реалистическое отображение действительности, он так поступил не с целью критики общества и не потому, что стоял на определенных идеологических позициях, а потому, что ему, человеку, посвятившему всю свою жизнь сцене, запретили играть в характер-

ной для него естественной манере. Воплощение на сцене в том виде, как оно существует, противоречия между идеалами феодального общества и теми его сторонами, которые свидетельствуют о его разложении, также являлось доказательством того, что театр кабуки не был оторванным от общества искусством, существовавшим ради самого искусства.

В еще большей степени на существование прочных связей с обществом указывала развлекательная сторона искусства кабуки. И в этом отношении поддержку театру со стороны общества можно сравнить с той поддержкой, какую современное общество оказывает киноискусству. Если рассматривать этот вопрос в историческом плане, то окажется, что в древние времена общественный характер театрального искусства проявлялся в практическом его использовании, в вере в его сверхъестественную силу.

Искусство бугаку, появившееся в хэйанскую эпоху, было искусством, завезенным в Японию извне. Оно превратилось в предмет развлечения аристократических кругов и, естественно, ни в коей мере не носило общенародного характера. В средние века среди простого народа родилось искусство ногаку, но на него обратил внимание новый правящий класс — класс самураев. В результате ногаку превратились в своего рода торжественные церемониальные представления, на которых присутствовали сюзерены в сопровождении своих вассалов. В связи с этим представления ногаку утратили свою народность. Искусство кабуки возникло при поддержке горожан, которые выдвинулись на передний план в общественной жизни в начальный период позднего средневековья. Вопреки всяческому давлению и репрессиям со стороны феодального правительства бакуфу искус-

ство кабуки продолжало расти и развиваться как истинно народное искусство, неотделимое от широких масс. Надо сказать, что в связи с этим оно добилось столь высокой степени развлекательности, какой не имел ни один из предшествовавших ему жанров театрального искусства. Однако его развлекательность носила ярко выраженный вульгарный характер. Тем не менее этот театр опирался на здоровую основу, поскольку его развлекательность не была оторвана от художественной стороны театрального представления, как такового.

Наслаждение, которое доставлял зрителям театр кабуки, они не смогли бы найти ни в литературе, ни в этике, ни в религии. Оно дало возможность простому народу феодального общества почувствовать себя людьми, ощутить духовную свободу. С утверждением феодального общества этот театральный жанр стал для простого народа, перед которым была полностью закрыта сфера политической деятельности, так сказать, объектом чисто потребительских устремлений. Но и здесь он мог выполнять свою развлекательную функцию лишь в строго ограниченных кварталах театров и домов для развлечений. Эти два района явились важнейшими источниками эдоской культуры, однако у общества они пользовались дурной репутацией и находились под постоянным надзором, подвергаясь всяческим притеснениям со стороны властей. Все это не могло не наложить отпечатка и на сам театр кабуки. Но и после стремительного расцвета этой театральной школы в годы Гэнроку она была лишена возможности обращаться к сюжетам из жизни современного общества и тем более выступать с критикой его. Это не позволило театру кабуки развиваться по пути современной драмы.

В результате он был вынужден избрать жанр танцевальной пьесы, в которой получила наибольшее развитие тенденция воздействия на чувства зрителей. Отсюда и неиндивидуализированный, канонический характер театра кабуки. Вот почему он сосредоточил все свои усилия и внимание не столько на том, «что» отображать, а на том, «как» изображать.

Актеры кабуки были поставлены в сложное положение двойственным отношением к ним общества, которое, с одной стороны, презирало их, называя «нищими из квартала Кавара», а с другой — видело в их игре источник наслаждения. О воздействии на театр кабуки феодального общества с присущими ему классовыми отношениями свидетельствовал тот факт, что в театре стали в первую очередь обращать внимание не на природные способности актера, а на принадлежность его к известным актерским династиям, ибо среди актеров была принята система унаследования. Это отразилось даже на самом характере актерской игры на сцене. В отличие от актеров театра ноо, которые находились в положении вассалов, подчинявшихся своему сюзерену, актеры кабуки пользовались определенной свободой, но эта свобода не способствовала творческому развитию, а проявлялась в нарочитой и ненужной вульгарности. Их исполнительское искусство приобрело своего рода ремесленный характер. Актеры кабуки стали в первую очередь гордиться отточенностью своей исполнительской техники. Они тщательно и детально изучали различные амплуа, одновременно происходило дальнейшее, все более детальное разделение ролей. Исполнительская техника была подразделена на канонические позы и тщательно шлифовалась.

Тем не менее нельзя сказать, что пьесы театра кабуки совершенно не показали социальные перемены потому, что они имели незначительную литературную ценность. Положение, сложившееся в годы Гэнроку, нашло отражение в пьесах о семейных распрях и в пьесах о самоубийстве несчастных влюбленных. Различие в местных условиях проявилось в возникновении реалистического направления в кётоском кабуки и романтического направления в театре кабуки в Эдо. Противоречия и разложение общества в последний период феодального правления породили пьесы о разбойниках. Казалось бы, нет ничего общего между этими противоречиями и использованием в качестве сюжета для пьесы таких специфических личностей, как разбойники. Однако подобные сюжеты приобретали широкое звучание, ибо они были разработаны так, что вызывали сочувствие простого народа. Надо сказать, что в прошлом пьесы кабуки не подразделялись, как это имеет место теперь, на ремесленнические пьесы с модным сюжетом и на действительно высокохудожественные произведения. И в этом, пожалуй, проявлялся здоровый дух, не разъедаемый разрывом, существующим в социальной культуре нынешнего общества. В этом отношении современному обществу не мешало бы задуматься над тем, почему некоторые пьесы, созданные по горячим следам (подобные пьесам Тикамацу на тему о самоубийстве несчастных влюбленных), стали настоящими шедеврами театрального искусства.

Реформы Мэйдзи осуществлялись людьми, вышедшими из провинции. Создав новый социальный институт власти, они внушили театру кабуки, который до того времени был изолирован от высшего общества, идею о не-

обходимости общения с верхушкой представителей новой власти. Народные массы, которые выпестовали кабуки, были забыты. Это театральное направление увлеклось поддерживаемым извне движением за реформу театра. В результате получили широкое распространение так называемые «пьесы живой истории». Все это привело к тому, что кабуки отошел от масс, изолировался от общества и замкнулся в башне из слоновой кости. С тех пор этот театр, оторвавшись от общепринятой социальной основы, превратился в аристократическую забаву, в своего рода произведение искусства и, несомненно, потерял свою роль как средства живого общения с массами. Подобно тому как это некогда имело место с ногаку, театр кабуки периода Мэйдзи отвернулся от масс, связал свою судьбу с государственной властью, и похоже на то, что в случае появления такой возможности он готов, получив свой государственный театр, давать в нем официальные представления...

Игре на сямисэне, без которого немислим театр кабуки, раньше обучались люди из простого народа. Любой Кумасан, любая Хаццан<sup>1</sup> из самых захудалых закоулков, их дочери, приказчики из лавчонок, плотники и ремесленники, возвращаясь после бани домой, заходили в своеобразные музыкальные школы и учились там играть на этом музыкальном инструменте. Теперь подобная простота исчезла и обучение игре на сямисэне стало привилегией представителей праздных слоев общества. Театр кабуки способствовал распространению национальных обычаев и внес большой вклад в развитие культуры, в развитие печатного дела и изобразительного

<sup>1</sup> Кумасан и Хаццан — обобщенные имена людей из народа. — Прим. перев.

искусства, благодаря ежегодным изданиям «Заметок об актерах», публикациям иллюстрированных текстов пьес, использованию его сюжетов в гравюрах укиёэ и т. п. Однако кабуки в настоящее время перестал быть театром для простого народа. Нынешнее общество, можно сказать, абсолютно не ощущает его воздействия. Теперь влияние, которое оказывала эта театральная школа на общество, перешло в руки киноискусства. В нынешней Японии театр кабуки как по своей форме, так и по содержанию продолжает ощущать на себе в большой степени влияние феодального общества. Тем не менее этот театр, как законченный жанр искусства, свидетельствует о замечательных творческих силах и высоком художественном уровне, которыми в прошлом обладал простой народ Японии. Есть ли у народных масс современной Японии искусство, которое могло бы сравниться с искусством кабуки? На этот вопрос вряд ли можно ответить положительно.

И в то же время к театру кабуки вплоть до самого недавнего времени общество, как это ни странно, относилось с презрением. О позиции так называемых просветителей, отражавших интересы средних классов, можно составить себе представление из статьи о тогдашнем ректоре императорского университета Хамао, написанной Тацуно Ютака. Ниже приводится отрывок из статьи, где описан эпизод о том, как ректор Хамао ругал студентов императорского университета — членов секции плавания, узнав, что они во время пребывания на тренировках в Идзу сыграли перед жителями окрестных деревень пьесы «Сэндайхаги» и «Гэнъядана»:

«Г-н Хамао начал сдержанно, но строго. Он предупредил наставника и студентов, принимавших участие в исполнении пьес кабу-

ки, о несовместимости их поступка со званием студента. Затем, все больше и больше распаляясь, он воскликнул: «К лицу ли студентам, да к тому же студентам императорского университета, мазать лицо тушью и белилами и подражать этим нищим актерам. Если бы вы еще хоть выбрали сцены, подходящие для студенческой самостоятельности, из шедевров Шекспира и Гёте! А ведь вы подражаете пьесам, которые и плевка не стоят, пьесам, в которых отображены сомнительные обычаи и поступки темных и безграмотных негодяев. Это просто неслыханно!» Затем Хамао потребовал, чтобы студенты серьезно обдумали свое поведение и дали обещание так больше не поступать».

Таково было в то время отношение интеллигенции к театру кабуки. Тем более поразителен сам факт, что студенты смогли сыграть пьесы кабуки. В данном случае мы не будем касаться того, на каком уровне прошло это представление. Но можно легко себе представить положение театра, который пользовался столь широкой популярностью и в то же время официально осуждался обществом. Сегодня студенты, которые решились бы организовать представление кабуки, не подверглись бы столь серьезному порицанию со стороны общества. Но это не значит, что общество изменило свою точку зрения по отношению к кабуки. Скорее это свидетельствует о потере этим театром общественного влияния. Такада Тамоцу говорил: «Театральное представление можно сравнить с сильнодействующим снадобьем». Однако ядовитость этого снадобья потеряла в пьесах кабуки свою вредоносную силу, поскольку данный театр сильно утратил свою социальную значимость.

Говоря о театре кабуки как о массовом театре, мы не должны забывать, что обще-

ство и массы, являющиеся его объектом, теперь уже не те, какие были в период Эдо. Театр, считавшийся массовым в период Эдо, не обязательно остается массовым и в настоящее время. Но было бы неправильным считать, что модернизация кабуки, путь, по которому должен идти этот театр, заключается в том, чтобы во имя возвращения утраченных позиций снизить его искусство в угоду массам. Такой путь может быть одним из источников существования для менеджеров

и актеров. Но для самого театра кабуки такой путь неприемлем.

В настоящее время сохранение кабуки как замечательного классического театра, как достояния национальной духовной культуры стало долгом всего народа. И для того, чтобы иметь представление о том, в правильном ли направлении развивается этот театр, необходимо его глубоко понимать, любить и организовать строгое и неустанное наблюдение за ним со стороны общества.

# ПРИЛОЖЕНИЕ



Герб актера Оноэ Нуроэмон



## ЛУЧШИЕ ПЬЕСЫ ТЕАТРА КАБУКИ

Мною выбрано тридцать две наиболее выдающиеся классические пьесы кабуки, исполняемые в настоящее время, и сделаны к ним краткие комментарии для того, чтобы молодые люди, интересующиеся этим театром, могли получить некоторые предварительные знания и оценить по достоинству наиболее значительные сцены из его пьес. Надеюсь, что это послужит для них началом к глубокому изучению и пониманию театра кабуки.

В репертуар современного театра кабуки входят, так сказать, «чистые» пьесы, написанные исключительно для театра кабуки, гидаю кёгэн, перешедшие в репертуар кабуки из кукольного театра, и танцевальные пьесы сёсагото. Среди пьес, написанных специально для кабуки, следует в первую очередь отметить пьесы, получившие название «кабуки дзюхатибан». Под ними подразумеваются восемнадцать пьес, выбранных Итикава Дандзюро Седьмым. Они имели наибольший успех у зрителей благодаря блестящему исполнительскому искусству актеров из дома Итикава, передававшемуся из поколения в поколение. Прежде всего следует назвать следующие пьесы и сцены из пьес, исполняющиеся и в настоящее время: «Сибараку», «Сукэроку», «Уироури» (сохранилась как одна из сцен в пьесе «Сукэроку»), «Янонэ», «Кагэкиё», «Наруками», «Кэнуки», «Осимодоси» (в большинстве случаев включается во второе действие пьес «Додзёдзи» и «Футаомотэ», самостоятельно исполняется редко) и «Кандзинтё».

Пьесы «Наруками» и «Кэнуки» были вновь возвращены на сцену благодаря покойному Итикава Садандзи. Удалось вновь осуществить постановку таких пьес, как «Камахигэ», «Фудо», «Канъу», «Гэдацу», «Фува», «Дзохики», «Нанацуомотэ», «Увана-

ри» и др. Однако исполняются они довольно редко. К «чистым» пьесам кабуки относятся также восемнадцать пьес нового кабуки, выбранные уже в период Мэйдзи, а также «десять новых и старых пьес» и др.

В настоящее время на сцене театра кабуки исполняется значительно больше пьес гидаю, чем «чистых» пьес этой театральной школы. Это означает, что теперь предпочитают показывать классику кабуки. Если в «чистых» пьесах основное внимание уделяется не литературной, а постановочной стороне и сценический текст изменчив, то пьесы гидаю отличаются более определенным литературным сюжетом и неизменным характером постановочных средств.

### ПЬЕСЫ, НАПИСАННЫЕ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ДЛЯ ТЕАТРА КАБУКИ

#### «СИБАРАКУ»

Общепринято, что названия пьес кабуки состоят из пяти или семи слогов. Эти нечетные цифры издавна считались в Японии счастливыми, и само название из пяти или семи слогов для Японии привычно и легко произносимо\*. В этом смысле пьеса «Сибараку» представляет собой необычное исключение. Дело в том, что прежде не существовало пьесы под названием «Сибараку», а в пьесе с иным названием была сцена, во время которой главный герой появляется со словами «сибараку, сибараку!» («подождите, подождите!»). Впоследствии эту сцену стали просто называть «Сибараку», и под этим названием она превратилась в самостоятельную пьесу. Впервые как самостоятельная пьеса «Сибара-



ГЛАВНЫЕ ГЕРОИ НЕКОТОРЫХ ИЗ 18 ШЕДЕВРОВ КАБУКИ (КАБУКИ ДЗЮХАТИБАН), ИСПОЛНЯВШИХСЯ АКТЕРСКОЙ ДИНАСТИЕЙ ИТИКАВА.

(Слева.) Гору — главный герой «Янонэ», одной из наиболее выдающихся пьес в стиле арагото.

(Справа.) Актёр в амбуа аристократа-злодея в пьесе «Сибараку».

(Вверху справа.) Бэнкэй — главный герой пьесы «Кандзинтё».

(Внизу справа.) Сукэроку (в центре) — главный герой пьесы «Сукэроку».



ку» была исполнена в ноябре 1905 года в театре Кабукидза.

В период правления феодального правительства бакуфу «Сибараку» обязательно включалась в качестве одной из сцен в спектакле, во время которого зрителям представляли новых актеров. Он исполняется в Эдо в ноябре каждого года. Главное содержание «Сибараку» составляла классическая сцена арагото, считавшаяся коньком династии Итикава еще со времен Итикава Дандзюро Первого (годы Гэнроку). Следует отметить, что арагото (об этом можно судить по «Сибараку») не было лишь бессмысленным нагро-

мождением убийств. Нельзя игнорировать тот факт, что в арагото присутствует и безыскусственный юмор, и многое такое, что напоминает похождения Кинтаро — героя детских сказок. И именно поэтому в настоящее время становится все труднее и труднее ставить на сцене арагото.

Когда в пьесе «Сибараку» открывается занавес, перед взорами зрителей предстает внутренний двор синтоистского храма.

На возвышении — действующее лицо в амплуа злодея, которое в пьесе носит название «укэ» \*. На лице синий грим кумадори, на голове золотой головной убор. Одет он в бело-

снежное платье. Такой костюм несколько необычен. По правую руку от него сидят прислужники «харадаси» (обнажившие живот). Их обнаженные части тела выкрашены в ярко-красный цвет. Вот-вот они должны зарубить прекрасных, но слабых и беспомощных людей — хозяина самурайского дома и его прислужницу. В пьесе их называют «татисита» — «те, над которыми навис меч». В этот момент слышится голос: «Сибараку, сибараку!» («Подождите, подождите!»), и на ханамити появляется юноша в коричневом кимоно, опоясанный большим мечом. Спереди волосы у него выстрижены двумя углами (так стригли мальчиков вплоть до того момента, когда они становились молодыми людьми), сзади — парик «курумабин»<sup>1</sup>, из-за которого видны «тикарагами»<sup>2</sup>. На лице грим в стиле судзикаума. Это главный герой. Он идет по ханамити, останавливается на месте «ситисан» и произносит длинный, пересыпанный блестками красноречия и ругательствами монолог. В прежние времена текст этого монолога, как правило, всякий раз составлялся заново. Теперь же его содержание в основном остается неизменным.

Затем на главного героя один за другим нападают сторонники злодея, но терпят поражение и вынуждены отступить. На сцене появляются женщины и мужчины — шуты и клоуны. Они показывают смешные фокусы и

трюки. Их речь пересыпана блестками юмора. Следует отметить, что теперь уже становится трудно понять как причины их появления на сцене, так и во многом их юмор.

И когда на сцене самураи восклицают: «Вай-вай тэнно хая су-га осуки», то зрителям, не сведущим в обычаях старинного Эдо, совершенно непонятно, что означают эти слова.

Но возвратимся к содержанию «Сибараку». Со странным восклицанием «яттоко тоттян токона» главный герой, объявивший, что его зовут Камакура Гонгоро Кагэмаса, поднимается с ханамити на сцену. Он освобождает плечи от верхнего кимоно. На нем толстые шнуры, называемые «ниодасуки». Взмахом меча Камакура отрубает головы всех своих противников. Зрители видят интересное и необычное зрелище, когда ассистент бросает на сцену, словно картофелины, искусственные головы, якобы срубленные одним ударом меча главного героя.

Исполнение «Сибараку» связано с народной традицией изгнания в определенное время года злых духов. При этом спектаклю дана развлекательная трактовка с элементами юмора, что имело успех в те времена у эдоских зрителей. В тех случаях, когда «Сибараку» исполняют онагата, пьесу называют «Онна сибараку» — «Женский сибараку».

### «СУКЭРОКУ»

#### («СУКЭРОКУ ЮКАРИ-НО ЭДОДЗАКУРА»)

«Сукэроку» — одна из наиболее выдающихся пьес кабуки. Ее главный герой, Сукэроку из Ханакавадо, является для всех эдосцев идеалом благородного мужчины. В спектакле рассказывается о борьбе между Сукэроку и Хигэ-но Икю за расположение

<sup>1</sup> «Курумабин» — вид задней части парика, когда пучки волос закручены в форме колеса телеги и скреплены между собой маслом. Существует курумабин с тремя, пятью и семью пучками с каждого бока, закрученными в виде колеса телеги. В «Сибараку» у главного героя парик курумабин с пятью пучками. Такого рода парики используются в арагото.

<sup>2</sup> «Тикарагами» — плотные ленты пергаментной бумаги, которые завязываются сзади у основания парика. Края их выступают в виде крыльев. Они также используются в арагото и олицетворяют недюжинную силу действующего лица.

куртизанки из прекрасного Ёсивара. В театре Эдо пьеса шла как многоактный кёгэн о похождениях братьев Сога, который обычно исполнялся во время новогодних представлений, причем под личиной Сукэроку скрывался Горо — младший брат Сога. Побочная интрига в пьесе сводится к тому, что Горо в поисках замечательного меча Томогиримару приходит в «веселый квартал» Ёсивара, провоцирует многочисленные ссоры с пришедшими туда самураями с тем, чтобы оскорбленные самураи, приняв вызов на поединок, обнажили свои мечи. Убедившись, что среди них нет того меча, который он ищет, Горо прекращал ссору. Его старший брат Дзюро, нарядившись продавцом сладкого сакэ, тоже приходит в Ёсивара. Вначале он осуждает Горо за многочисленные ссоры, но затем, узнав, что Горо ищет меч Томогиримару, присоединяется к нему. В пьесе много комедийных ситуаций, в частности в сцене, когда Сукэроку-Горо обучает мягкосердечного и непривычного к поединку старшего брата Дзюро приемам поединка на мечях, а также когда Горо заставляет своих трусливых противников пролезать у него между ногами — выражение крайней степени презрения к врагу. В квартал Ёсивара приходит переодетая самураем мать Горо и Дзюро — Мицуэ; она порицает поведение своих сыновей и заставляет Сукэроку надеть бумажное кимоно<sup>1</sup>. Говорят, что именно актер Дандзюро Второй привнес в облик сурового Сукэроку из арагото характерную для вагото мягкость.

<sup>1</sup> Бумажное кимоно — кимоно, изготовленное из 48 листов бумаги. Такие кимоно носили бедняки. Они часто использовались в представлениях яцусигото. Говорили, что Саката Тодзюро, разрешив актеру Яматояма Дзиндзаэмону использовать для игры на сцене бумажное кимоно, тем самым как бы передал ему секреты исполнительского искусства в яцусигото (вагото).

Возлюбленная Сукэроку — куртизанка Агэмаки берет под защиту своего любимого. Она ненавидит старого самурая Хигэно Икю, который пытается добиться ее расположения. Большую привлекательность придает этим сценам насыщенная юмором игра слуг Икю — Кампера Момбэй и Асагао Сэмбэй. Между Сукэроку и Икю происходит перебранка, во время которой Сукэроку презрительно предлагает своему сопернику Икю японскую трубку для курения, зажав ее между пальцев ноги, и нахлобучивает Икю на голову «гэта», сопровождая это восклицанием: «Смотрите-ка, нищий Эмма-сама!»<sup>2</sup> и т. п. Не в силах выдержать подобные издевательства, Икю выхватывает из ножен меч и перерубает подставку для светильника. Сукэроку сразу же узнает, что это тот самый меч Томогиримару, который он ищет. Сукэроку прячется и поджидает возвращения Икю, чтобы отобрать у него меч.

Все эти сцены очень красочны и развертываются на фоне свисающих веток сакуры и красной ограды дома Миурая, сквозь которую видны гуляющие куртизанки.

Атмосфера, в которой развивается действие пьесы, создается уже с самого начала, когда под аккомпанемент исполняющих котобуси музыкантов появляется на ханамити с раскрытым зонтом Сукэроку. Он идет под теплым, ласкающим дождиком. На голове — повязка из фиолетового шелка<sup>3</sup>, кимано надето

<sup>2</sup> Эмма — князь тьмы по буддийской мифологии. — Прим. перев.

<sup>3</sup> Повязка из фиолетового шелка обычно преподносилась актерам меценатами — театрами из Курамаэ и Уогаси. В театре кабуки используются два вида повязок. Повязка Сукэроку из фиолетового шелка называется «датэхатимаки» — повязка для щеголей; повязкой, используемой Югири (см. ниже), обычно перевязывают голову больные — она называется «ямаихатимаки».

в стиле «хитоцумаэ»<sup>1</sup>, а с пояса свисает единственное украшение, сосуд для лекарств инро»<sup>2</sup>. Очень эффектна сцена, когда наряду с Сукэроку на сцене появляется куртизанка Агэмаки, роль которой исполняют, как правило, самые выдающиеся актеры-оннагата. На Агэмаки роскошная накидка, узор и украшения которой символизируют пять праздников. Она навеселе, идет несколько неуверенным шагом носками внутрь (так называемый «стиль роппо для куртизанок») и пересыпает свой монолог ругательствами.

«Сукэроку» — очень обстановочная и яркая пьеса. Она дает возможность по-настоящему насладиться красотой кабуки, в ней показаны одновременно «веселый квартал» Ёсивара и театр — два крупнейших центра эдоской культуры, созданных в период расцвета великого Эдо.

В пьесу «Сукэроку» включена сцена «Уироури». Прежде «Уироури» была самостоятельной пьесой и не имела никакого отношения к «Сукэроку». Благодаря монологу продавца лекарств в этой сцене удается продемонстрировать искусство красноречия. В заключение следует отметить, что только одно это действие в пьесе «Сукэроку» длится более двух часов, если пьеса исполняется в точном соответствии с установленными для нее канонами.

<sup>1</sup> Стиль «хитоцумаэ» означает, что, сколько бы ни было одето на человеке кимоно, они спереди составляют как бы две толстые полы, которые лишь один раз закладываются одна на другую. Это дает возможность актеру в случае необходимости сразу же обнажить ноги, раздвинув колени. Когда же каждая левая пола предыдущего кимоно закладывается поверх правой полы последующего, сразу обнажить ноги невозможно. — Прим. перев.

<sup>2</sup> С пояса свисает единственное украшение (инро) — свидетельство изысканного вкуса.

## «НАРУКАМИ»

Пьеса «Наруками» так же относится к числу упомянутых восемнадцати шедевров кабуки. После длительного забвения она была возрождена к жизни предшественником нынешнего Итикава Садандзи. До того как «Наруками» стала самостоятельной пьесой, она составляла одну из сцен пьесы «Райдзин фудо китаямадзакура», которую впервые исполнял Дандзюро Второй.

Святой монах Наруками, затаивший обиду против императорской семьи, с помощью магии заточил бога дождя в водоем, куда низвергался водопад. В результате на всей земле началась засуха, народ начал бедствовать. Тогда к Наруками была подслана первая красавица императорского двора Кумо-но Таэма, которая его совратила и выпустила бога дождя на волю. Такова вкратце фабула «Наруками». Эта пьеса представляет собою, так сказать, японское издание «Танцовщицы Таис». Здоровый эротизм пьесы и веселая и искусно оформленная сцена превращения святого Наруками в падшего монаха, не сумевшего устоять перед чарами Кумо-но Таэма, до сих пор привлекают зрителей.

Действие происходит в глубине гор в жилище святого, расположенном у водоема, куда стекает вода из водопада. К одетому в белое платье святому приходит Кумо-но Таэма и просит взять ее в ученицы. Заслушавшись рассказом Кумо-но Таэма о ее жизни, полной любовных приключений, святой падает с возвышения, на котором он восседал. Следует прелестная сцена, во время которой Кумо-но Таэма продолжает рассказ о своей жизни послушникам Хакуумбо и Кокуумбо, сопровождая его непринужденной жестикуля-

цией. Затем святой и Кумо-но Таэма пьют сакэ. Опьяневший святой засыпает. Воспользовавшись этим, Кумо-но Таэма перерезает окружающие водоем священные веревки и выпускает на свободу бога дождя.

После того как Кумо-но Таэма убегает, появляются послушники и с криками «о святой, идет дождь!» будят его. Проснувшись, святой обнаруживает обман, он вне себя от гнева. В соответствии с его состоянием меняются его одежда и грим (пока святой лежал, он незаметно нанес на лицо синий грим кумадо-ри). Святой бросает священный свиток в лицо пытающемуся его остановить послушнику и устремляется в погоню за Кумо-но Таэма, став предварительно под дождем в позу хасирамаки-но мизэ (см. сноску на стр. 21).

Эта пьеса пользовалась большим успехом в Советском Союзе, куда ее привозил покойный Итикава Садандзи. Особую похвалу заслужила у советских зрителей сцена, отображающая формалистическую красоту кабуки, когда в конце пьесы у святого меняется грим на лице и одновременно с помощью приема букваэри его белоснежное одеяние превращается в платье с узором из языков пламени. В тех случаях, когда роль святого исполняет актер-оннагата, а роль Кумо-но Таэма — юноша, пьеса идет под названием «Онна наруками».

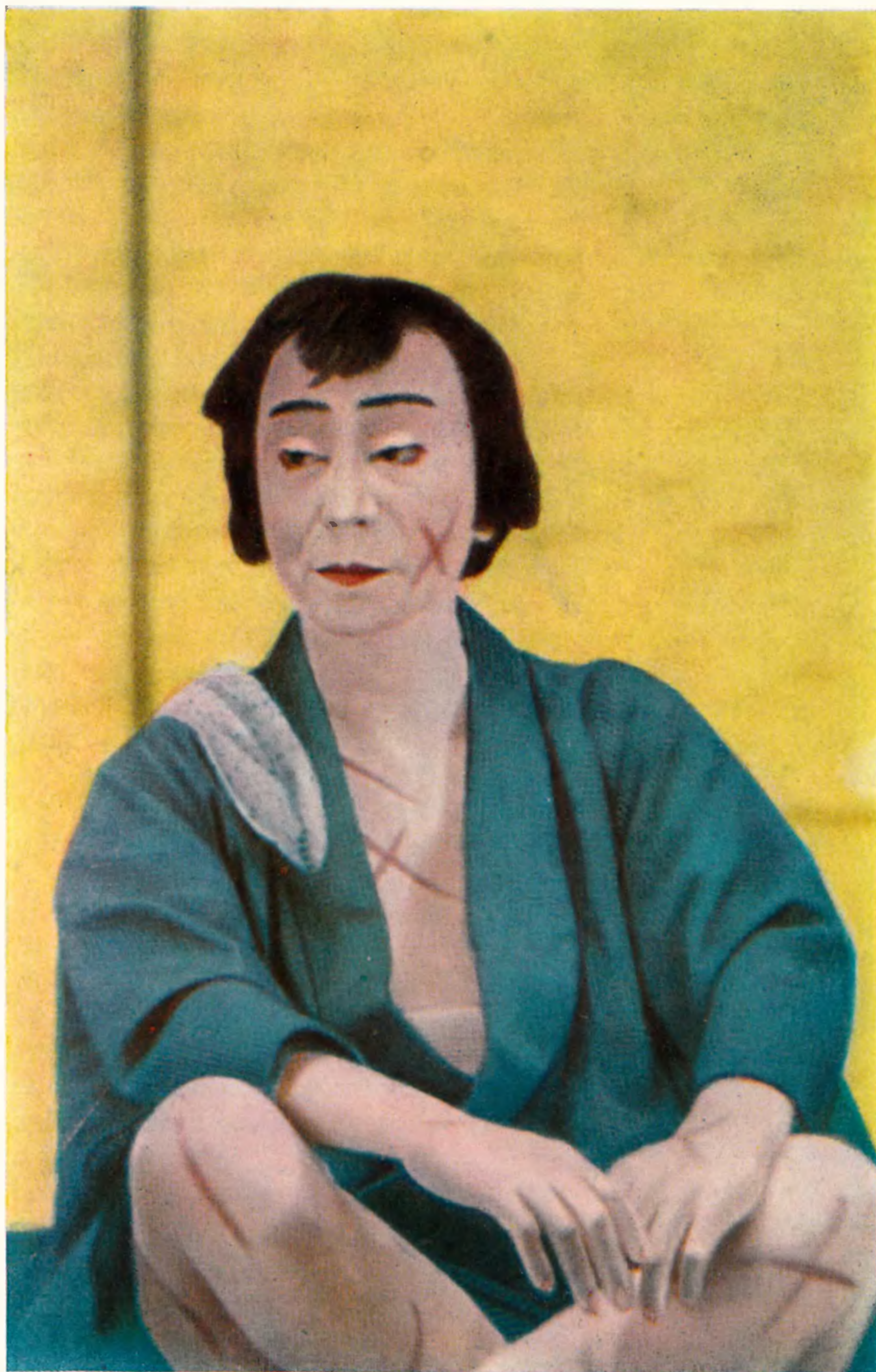
### «КАНДЗИНТЁ»

Пьеса «Кандзинтё» одной из последних вошла в число «восемнадцати шедевров». Впервые ее исполнял Дандзюро Седьмой в марте 1840 года в эдоском театре Каварадзакидза. В отличие от других «чистых» пьес кабуки в «Кандзинтё» большую роль играют и широко используются нагаута в исполнении музыкантов на сцене. На пьесу «Кандзинтё» нало-

жил свой отпечаток утонченный вкус Дандзюро Седьмого. Пьеса создавалась в период, когда была сильна тенденция возврата к классике. Поэтому она во многом следовала традициям и содержанию пьес ноо. В годы Мэйдзи благодаря стараниям Дандзюро Девятого она приобрела еще более утонченный и торжественный характер. В настоящее время пользуется большой популярностью.

Сцена полностью оформлена в стиле ноо (на заднике видна стилизованная сосна). Вначале на сцене появляется начальник заставы Тогаси Саэмон. Он сообщает историю заставы и причины ее создания. Затем под аккомпанемент нагаута с ханамити на сцену поднимается Ёсицунэ и сопровождающие его слуги, переодетые странствующими монахами<sup>1</sup>. Среди них Бэнкэй, на рясе которого вышиты санскритские письмена. Такой костюм придумал Дандзюро Девятый. Дорогу им преграждает Тогаси, начальник заставы, заявляя: «Ни один человек не пройдет через эту заставу!» Ёсицунэ и его слуги решают прорваться силой и начинают предсмертную молитву. Далее следует сцена молитвы и танцы сёсагото, сопровождаемые соответствующей музыкой. Тогаси несколько смягчается, но, чтобы удостовериться, действительно ли перед ним странствующие монахи, предлагает Бэнкэю, который для маскировки выдает себя за главного в группе монахов, прочитать «Кандзинтё». Начинается сцена «миэ», во время которой Бэнкэй, делая вид, что читает по свитку (хотя это свиток чистой бумаги, на которой ничего не написано), пытается отстраниться от Тогаси, а Тогаси старается

<sup>1</sup> Ёсицунэ скрывался от своего старшего брата Минамото Ёритомо, который приказал схватить его, подозревая, что Ёсицунэ претендует на место верховного правителя, которое занимал Минамото Ёритомо. — Прим. перев.



Актер Итикава Дандзюро Одиннадцатый в роли Ёсабура из известной бытовой пьесы театра кабуки «Киранэ Ёса». Роль Ёсабура исполняет лишь красавец актер на главные мужские роли. Шрамы на лице — своеобразное проявление декадентской красоты кабуки.



заглянуть в свиток, по которому читает Бэнкэй. Затем следует сцена «Ямабуси мондо», когда Тогаси настойчиво пытается выяснить, действительно ли Бэнкэй монах, и задает ему всевозможные вопросы, а Бэнкэй без запинки на них отвечает. Эта сцена является первой кульминацией пьесы. В конце концов Тогаси разрешает всей группе монахов пройти через заставу, но его подозрение вызывает носильщик. (Ведь под видом носильщика скрывается сам Ёсицунэ.) Чтобы выйти из создавшегося положения, Бэнкэй начинает погонять «носильщика» — своего хозяина Ёсицунэ. Это вторая кульминация пьесы. Тогаси уже понял, что здесь что-то нечисто, но, видя такую самоотверженность со стороны Бэнкэя, пропускает их через заставу. Следует сцена, где избежавший смертельной опасности Ёсицунэ с благодарностью жмет руку Бэнкэю и последний от полноты чувств не может сдержать слез. Так проходит сцена, повествующая о том, как у «никогда не плакавшего Бэнкэя» на глаза навернулись слезы». Это третья кульминация в пьесе «Кандзинтё».

Тогаси затем догоняет Ёсицунэ и сопровождавших его слуг и угощает всех сакэ. Далее следует веселая сцена, во время которой Бэнкэй под удивленными взглядами солдат, охраняющих заставу, выпивает огромную чашу сакэ и исполняет танец «эннэн-но май»<sup>1</sup>. Говорят, что сцену с эннэн-но май добавил к пьесе Дандзюро Девятый. Опасаясь какого-нибудь подвоха, Бэнкэй, продолжая танцевать, подает остальным знак не задерживаться и следовать дальше. Занавес закрывается, и видно, как Бэнкэй бежит по ханамити, догоняя остальных. (При этом он

пользуется приемом передвижения по сцене, называемым «роппо».)

### «СОГА-НО ТАЙМЭН» («КОТОБУКИ СОГА-НО ТАЙМЭН»)

Точно так же, как «Сибараку», «Сога-но таймэн» представляет собой сцену из пьес о братьях Сога, которые ежегодно исполнялись в театре кабуки. Впоследствии «Сога-но таймэн» превратилась в самостоятельную пьесу, повествующую о встрече Кудо с братьями Сога. Пьесы о братьях Сога составляли более половины всего репертуара эдоского кабуки и пользовались огромной популярностью. Подобно тому как в Камигата пьесы о куртизанках (кэйсэйгото)\* входили в обязательный репертуар, пьесы о братьях Сога начиная с годов Гэнроку вошли в обязательный репертуар новогодних представлений театра кабуки в Эдо. Особенно часто исполнялась сцена «Сога-но таймэн». Причем ее трактовка ежегодно обновлялась и изменялась и наконец канонизировалась в том виде, в каком эту сцену играют в настоящее время. Содержание пьесы сводится к встрече, которая при содействии Асахина происходит во дворце Кудо между Кудо и братьями Сога. Братья Сога получают от Кудо разрешение на охоту у подножия горы Фудзи и расстаются с ним, договорившись о следующей встрече<sup>2</sup>. Постановка пьесы отличается формалистической красотой, характерной для классического кабуки.

<sup>2</sup> Братья Сога ищут человека, который убил их отца, чтобы отомстить ему. Наконец они узнают, что убийцей их отца был Кудо. С помощью Асахина они приходят во дворец Кудо якобы с целью получить от него разрешение на охоту. Кудо понимает, что они хотят отомстить ему, но не противится этому, а, напротив, разжигает в них жажду кровной мести. — Прим. перев.

<sup>1</sup> «Эннэн-но май» — танцы, исполнявшиеся в храмах в средние века.

Пьеса открывается сценой, в которой изображен замок Кудо. Когда поднимаются трехъярусные перегородки (сёдзи), расписанные в стиле Итимацу\*, перед зрителями появляются одетый в хаори Кудо Асахина в кимоно «суо», вышитом стилизованными журавлями, и девушки Оисо-но Тора и Сёсё в одежде куртизанок. В роли Кудо выступает руководитель труппы, в роли Тора — главный актер на женские роли, в роли Асахина — шут, в ролях Кадзивара, Оми и Явата (слуги Кудо) — актеры катакияку, в ролях Дзюро и Горо — соответственно наиболее выдающиеся актеры — исполнители вагото и арагото.

На сцене появляется Асахина и объявляет: «Я тот самый Асахина, который неизменно исполняет каждую весну роль посредника». Он вызывает братьев Сога. Считают, что актер Накамура Дэнкуро впервые придумал для Асахина грим сарукума и специфическую для него сценическую речь. Входит Дзюро. Он несет «симадай»<sup>1</sup>, что сразу создает атмосферу новогоднего праздника. Окружающие Кудо самураи начинают один за другим насмехаться над бедностью братьев Сога. Куртизанки Тора и Сёсё пытаются их урезонить. Не будучи в силах терпеть подобные издевательства, Горо пытается броситься на самураев, но Дзюро мягко его останавливает. В этой сцене Горо демонстрирует канонические позы из арагото, а Дзюро — из вагото.

Следует обратить внимание на то, что грим Горо одинаков с гримом Сукэроку в пьесе

«Сукэроку». Получив от Кудо чашу с вином, Горо произносит свой знаменитый монолог («Какой чудесный сегодня день...»). В то время, когда Кудо говорит: «Вы печалитесь, что убит ваш отец», Горо сжимает руками столик для угощений и ломает его в щепы. Эта поза является кульминацией пьесы. В конце пьесы Кудо, бросив братьям Сога завернутое в материю разрешение на охоту, поднимается на высокий помост и замирает в позе журавля, распростершего крылья. Горо пытается броситься на Кудо, Дзюро упирается в него руками и сдерживает его, а Асахина хватает его за поясицу. Все трое составляют фигуру, напоминающую по форме гору Фудзи. На этом закрывается занавес.

## ДАММАРИ

Прежде дамлари не считалась самостоятельной пьесой. Но в настоящее время она исполняется как самостоятельная единица репертуара. Так, например, во время провинциальных гастролей обязательно включается в репертуар в качестве отдельного действия «Омэмие дамлари», которая представляет собой одноактную пантомиму, знакомящую зрителей с амплуа и рангами актеров. Местом действия многих дамлари являются горы. На сцене один за другим появляются бандит, самурай, женщина с наброшенной на голову накидкой, женщина-грабитель, юноша, самурайские слуги и т. п. Под аккомпанемент гротескной музыки, исполняемой большей частью на ударных инструментах, они на ощупь бродят в сумерках по сцене. В заключение из какой-либо расположенной на перекрестке часовни или небольшого храма появляется предводитель бандитов в парике дайбяку, роль которого исполняет веду-

<sup>1</sup> «Симадай» — подставка, на которой уложены различные украшения, а также стоит изображение трехглавой райской горы Хорайсан. В настоящее время ее используют как украшение во время свадьбы. Называется также «сумаха». В былые времена подставка симадай являлась обязательной принадлежностью празднеств.

щий актер — руководитель труппы. Главный бандит становится в позу хасирамаки-но миэ (привилегия ведущего актера) и направляется на ханамити к месту ситисан. В этот момент все присутствующие на сцене меняют способом хикинуки одежду и исполняют сцену раскрытия настоящих лиц — «хиппари-но миэ». На этом занавес закрывается, и лишь один ведущий актер, оставшийся на ханамити, исполняет уход за занавес агэмаку (у входа на ханамити) приемом роппо.

Даммари является одним из наиболее характерных для кабуки спектаклей, в котором в самом чистом виде проявляется сущность этой театральной школы. За исключением небольших реплик, которые иногда включаются в даммари, они, как правило, не сопровождаются сценической речью и представляют собой короткие пантомимы, в которых главное внимание сосредоточено на шумовых эффектах музыки гэдза онгаку, на показе исполнительского искусства актеров, красоты театральных костюмов и увлекательности различных превращений. Как метко сказал Тоита Ясудзи, смотреть даммари — это все равно, что глядеть сквозь стекло аквариума.

Многие даммари стали самостоятельными пьесами, выделившись из пьес о прошлом, исполнявшихся во время каомисэ (пьесы представления лиц). В отличие от них даммари, которые исполняются в бытовых пьесах, в значительно большей степени привязаны к сюжету и, хотя они и не смогли стать самостоятельными, как это имело место с даммари от пьес о прошлом, в них в большей степени, чем у последних, чувствуется своеобразие замысла.

В даммари в качестве необходимых элементов постановки для дальнейшего разви-

тия сюжетной линии используются такие приемы, как, например, подобрать с земли нечто напоминающее кошелек, разорвать рукав кимоно, бросить камешек, провожать взглядом идущих по ханамити, смотреть на свет луны через вещь, поднятую на сцене, и т. д. и т. п. Причем в последующих сценах раскрывается смысл и причины подобных действий.

### «ИСЭ ОНДО»

#### («ИСЭ ОНДО КОИ-НО НЭТАБА»)

«Исэ ондо» относится к жанру бытовых пьес — энгиримоно. Она является одной из наиболее выдающихся пьес этого жанра и пользуется большой популярностью у зрителей. Сюжетная основа энгиримоно строится на том, что герой и героиня пьесы, горячо любящие друг друга, вынуждены из-за определенных обстоятельств расстаться. В большинстве пьес этого жанра женщина ради карьеры мужчины говорит, что разлюбила его. Мало того, она делает вид, будто увлеклась другим мужчиной. В пылу гнева любимый человек убивает женщину, которая ради его карьеры решила пожертвовать своей любовью, своим счастьем.

Пьеса «Исэ ондо» была впервые поставлена в июле 1796 года в городе Осака в театре Кадо-но сибай. Пьеса была написана буквально за три дня главным драматургом упомянутого театра Тикамацу Токудзо на основе происшествия, о котором узнали от гонца (об убийстве девяти человек в Исэ). Для жанра бытовых пьес сэвамоно издавна были характерны представления, созданные путем обработки газетной информации о различных городских происшествиях. К такого рода пьесам относились и пьесы Тикамацу о самоубийстве несчастных влюбленных. По-

спешность в создании такого рода пьес приводила к тому, что у многих из них был крайне рыхлый, а подчас и нелогичный сюжет, поскольку драматург не успевал как следует обработать материал. Отсюда возникло и немало подражательных пьес. В «Исэ ондо» тоже ощущается значительное влияние «Годайрики» — выдающейся пьесы этого жанра, которая была поставлена годом раньше. В «Исэ ондо» Тикамацу полностью использовал замысел из его же пьесы «Нагамати оннахаракири», несколько переделав лишь сцену «Дайдайко-но ба»<sup>1</sup>. Однако пьеса выигрывает благодаря своеобразию местного колорита Исэ, проявляющегося в изображении жизни «оси»<sup>2</sup>, а также в бытовых деталях из жизни «веселых кварталов». В настоящее время крайне редко ставят комедийную сцену «Дайдайко-но ба». Обычно же исполняют лишь сцену разрыва и сцену убийства.

Сцена «Абурая-но ба» открывается изображением гостиной в провинциальном доме для развлечений. Действующие лица в легких кимоно обмахиваются веерами утива, что создает атмосферу жаркого лета. Сзади висят шторы (когда приближается сцена убийства, эти шторы падают и зрители видят внутренний двор). Женщина Окон, роль которой играет главный актер-оннагата, исполняет каноническую сцену разрыва. Она флиртует с отрицательным персонажем пьесы, стремясь в то же время утащить у него оригами — свидетельство, удостоверяющее исключительные

качества его меча. Окон говорит любимому, что больше его не любит, хотя сердце ее обливается кровью. Сцену разрыва усиливает игра старухи Манно — надзирательницы над проститутками, которая всячески старается распалить гнев главного героя Мицугу. Перепалка между Манно и Мицугу оживляет эту сцену, в которой роли Манно и Мицугу можно считать ведущими. Участие в представлении дешевой проститутки Осика, с которой флиртует Мицугу, придает этой сцене — смешной и печальной — дополнительный колорит, какого нет в других пьесах в жанре энгиримоно. Особенно интересна роль Мицугу, являющаяся примером сочетания мягкой чувственности с мужественностью; роль эта играется попеременно то в стиле исторической, то в стиле бытовой пьесы.

Осика требует у Мицугу причитающуюся ей плату, но тот отказывается платить и зовет надзирательницу Манно, чтобы доказать, что деньги им уплачены. На сцене появляется Манно, но это не помогает Мицугу, а ставит его в еще более затруднительное положение. Далее следует монолог, когда Мицугу возмущенно восклицает: «Хоть я и не знатный господин, но я Мицугу из Фукуока, и я не такой человек, чтобы обманывать женщину и не платить ей положенные деньги». И тут наступает кульминационная сцена, когда Окон, стремясь убедить Мицугу в том, что она его разлюбила, говорит: «Так ли уж ты чист всегда, как это сейчас представляешь!» После этих слов Манно начинает издеваться над Мицугу, пуская ему в лицо табачный дым и с ненавистью ударяя его в грудь веером.

Изгнанный из дома для развлечений, Мицугу вынужден вернуться обратно, так как у него возникло подозрение, что его меч под-

<sup>1</sup> Дайдайко — деньги, которые собирают с верующих при исполнении храмовых представлений Кагура в храме Исэ.

<sup>2</sup> «Оси» — люди, прислуживавшие в храмах на святых местах в Исэ и Кумано. В их обязанности входило обеспечение богомольцев жильем и прочими удобствами. В Исэ к именам таких людей прибавляли обычно слово «даю».

менен. Его встречает Манно и, видя в руках Мицугу меч, подступает к нему со словами: «Ах, ты пришел убивать, так вот я, убей меня». Мицугу ударяет ее плашмя по плечу мечом, вложенным в ножны. Ножны разламываются, и Манно, поглаживая место удара, презрительно говорит: «Ах, как прохладно!» В гневе Мицугу зажимает ей рот рукой, и в этот момент в нем вспыхивает жажда убийства. Начинается сцена убийства, которая происходит под аккомпанемент доносящегося снаружи веселого пения и танцев. На белой одежде с мелкой серой вышивкой, в которую одет Мицугу, ярко выступают алые брызги крови. Эта картина очень характерна для кабуки.

### «ЁЦУЯ КАЙДАН» («ТОКАЙДО ЁЦУЯ КАЙДАН»)

В состав кабуки входят пьесы о привидениях (кайданмоно). Среди них до настоящего времени сохранились «Касанэ», «Ботан доро», «Сараясики», «Сэйгэн» и другие. Особое место занимает пьеса «Ёцуя кайдан», в которой фигурирует дух Оива. Участием в постановке этой пьесы обессмертил свое имя актер Цуруя Намбоку Четвертый.

Пьесы о привидениях и в настоящее время включаются в летний репертуар театра. Надо сказать, что и в прошлом они исполнялись именно в этот сезон<sup>1</sup>. Причем здесь сыграли

свою роль не только коммерческие интересы, но также и религиозные мотивы.

Впервые пьеса «Ёцуя кайдан» была поставлена 130 лет тому назад эдоским театром Накамурадза. В то время Оноэ Кикугоро Третий исполнял сразу три роли: Оива, Кохэй и Ёмосити. Надо отметить, что с тех пор исполнение роли Оива стало привилегией актерской династии Оноэ. Живое отображение тогдашнего феодального общества, достигшего крайней степени разложения, в сочетании со своеобразным сценическим оформлением породило совершенно необыкновенную бытовую пьесу.

Несколько слов о сцене «Иэмон Ротаку».

Сцена «Иэмон Ротаку» построена на сопоставлении ронина Ротаку, который добывает себе средства к существованию починкой зонтов, и живущего по соседству богача Ито, накопившего столько богатств, что ему иногда даже приходится чистить и мыть припрятанные с давних времен деньги. Решив жениться на дочери Ито, Иэмон, сговорившись с семейством Ито, отравляет свою жену и обвиняет в сожителстве с ней укравшего яд Кохэя. Он прибывает к деревянной двери свою жену, с другой стороны — Кохэя и бросает эту дверь в реку. Гротескную комедийность придает этой пьесе второстепенная роль Такуэцу, который вынужден (так как Иэмон заставил его сделать это) с трепетом объясняться в любви с Оива, когда она, с радостью приняв яд от кормилицы из дома Ито, расчесывает волосы, красит зубы в черный цвет, с тем чтобы нанести визит вежливости в дом Ито и поблагодарить кормилицу. Ведь последняя выдала яд за целебное лекарство, необходимое после родов! Причем только Такуэцу видит, как после принятия яда меняется лицо Оива. Надо отдать должное поста-

<sup>1</sup> Существует несколько версий, пытающихся объяснить, почему пьесы о привидениях исполнялись именно в летний сезон. Одни это объясняют тем, что именно в июле (праздник Обон) посещают родной дом души умерших родственников. Другие полагают (и это, пожалуй, несколько анекдотичная версия), что пьесы о привидениях приурочены к жаркому летнему периоду потому, что зрители от страха начинают просто дрожать как от холода, а это приносит им облегчение в жаркую погоду. — Прим. перев.



Любовная сцена из пьесы «Хирагана сэйсуйки». В роли Кадзивара Гэнта (слева) — актер Итикава Садандзи Третий, в роли куртизанки Умэгаэ — актер Накамура Утаэмон Шестой.

новщику, который в традиционную сцену расчесывания волос (камисуки) внес элемент трагизма и ужаса. Используя своеобразное соло Оива, постановщик создал жестокую красоту этой сцены, атмосферу ужаса, показав, как выпадают расчесываемые Оива волосы, как выкрашенные тушью зубы как бы разрывают ее рот, как льется

кровь из сжимаемых в кулаке выпавших пучков волос — и все это происходит под несмолкаемый плач ребенка, на фоне клубов дыма, поднимающихся над курильницами.

В сцене «Онбобори-но ба» Иэмон, преследуемый мстью душ погибших, убивает девушку из соседнего дома и скрывается. Он сидит на плотине близ деревни Сунамура и ловит рыбу. На крючок цепляется дверь, которую ранее Иэмон бросил в реку. Заслуживает внимания сцена, когда один актер исполняет две роли: душ Оива и Кохэя, кото-

рые были прибиты Иэмоном к обеим сторонам двери. Следует также отметить, что здесь пришлось широко использовать машинную технику сцены. Причем была проявлена такая изобретательность, какую вряд ли можно найти в любой другой пьесе в эпоху, когда не применялось на сцене электричество.

### «КИРАРЭ ЁСА»

(«ЁВАНАСАКЭ УКИНА-НО ЁКОГУСИ»)

«Кирарэ Ёса» — выдающаяся бытовая пьеса периода конца правления феодального правительства, созданная Сэгава Дзёко Третьим. Впервые была поставлена в марте 1853 года в эдоском театре Накамурадза. «Кирарэ Ёса» состоит из 9 действий (18 сцен), но в настоящее время исполняются только несколько сцен.

Ёсабуро — приемный сын владельца магазина Идзуя в районе Нихонбаси влюбляется с первого взгляда в наложницу Отоми, принадлежащую богачу Акама Гэндзаэмону, влиятельному лицу в Кисарадзу — таков сюжет сцены «Кисарадзу кайган-но ба». Увидев Отоми, Ёсабуро останавливается как вкопанный и глядит на ее удаляющуюся чувственную фигуру, не замечая даже, что его верхнее кимоно — накидка хаори — сползло с плеч на землю. Не отрывая от нее взгляда, Ёсабуро поднимает хаори, надевает ее подкладкой кверху (не замечая этого) и следует за Отоми. Так заканчивается эта сцена, столь характерная для жанра бытовой пьесы. Крайне редко исполняется теперь следующая за ней сцена, когда Ёсабуро схватили во время его тайной встречи с Отоми, избили до полусмерти и сбросили в море. Затем следует известная сцена «Гэнъядана», в которой показана картина шантажа Отоми. В ней ярко отраже-

на эмоциональная атмосфера, характерная для конца эдоского периода. Несмотря на тридцать четыре ножевые раны, которые Ёсабуро получил во время схватки в доме Отоми, он выжил. Он становится бродягой и вместе со своим другом Ясу Летучая Мышь отправляется в дом наложницы, чтобы выманить у нее деньги. Там он неожиданно встречается с живой и здоровой Отоми и произносит свою знаменитую реплику в форме танка, начинающуюся словами: «Вот что сделала со мною твоя подлая любовь». Этому предшествует комедийная сцена признания в любви банщика Тохати, беседующего с только что совершившей омовение Отоми, весь вид которой излучает чувственную красоту продажной женщины. Привлекает внимание прием постановщика, который в этот самый момент вводит на сцену зловещие фигуры двух бродяг. В блестящей манере исполнял покойный Удзаэмон сцену появления Ёсабуро в доме Отоми. Франтоватый Ёсабуро входит, повязав голову и часть лица вышитым полотенцем, чтобы скрыть шрамы на лице. Сложность исполнения усугубляется тем, что, хотя Ёсабуро опустился до положения бродяги, он должен иметь благородные манеры, присущие молодому господину из аристократической семьи. Появление Ясу Летучая Мышь в доме Отоми переодетым в женское платье ввел в пьесу Накамура Накадзо Третий, создав тем самым новый канон.

### «ИДЗАЁИ СЭЙСИН»

(«САТОМОЁ АДЗАМИ-НО ИРОНУИ»)

Эта пьеса написана Каватакэ Мокуами — самым известным драматургом в период конца правления феодального правительства ба-

куфу и первых годов Мэйдзи. Впервые пьеса была поставлена в феврале 1855 года в эдоском театре Итимурадза. «Идзаёи Сэйсин» блестяще отображает на сцене атмосферу разлагающегося Эдо в период, когда влияние извне затрагивает закрытую для иностранцев Японию, когда она вышла на широкую политическую арену, а разложение внутри страны достигло своего апогея.

Молодой монах Сэйсин влюбляется в проститутку Идзаёи. За грех сожителства с женщиной его изгоняют из храма. Идзаёи, которая забеременела от Сэйсина, бежит из дома для развлечений. Они встречаются и решают покончить жизнь самоубийством, бросившись в реку. Но Сэйсин выплывает и поднимается на берег, а Идзаёи спасает учитель стихосложения Бякурэн. Выйдя на берег, Сэйсин решает переменить род занятий. Он становится бандитом-вымогателем и присваивает себе имя Ониядзами-но Сэйкити. Вскоре Сэйсин встречается с Идзаёи, которая стала бродячей монахиней. Они решают пойти в дом спасшего Идзаёи Бякурэна, чтобы с помощью шантажа получить у него деньги. Выясняется, что Бякурэн в действительности является предводителем шайки разбойников Одэра Сёбаем. В это время дом Одэра окружает полиция, но Идзаёи и Одэра, прорвавшись сквозь кольцо полицейских, удаётся скрыться.

Обычно сцена «Инасэгава тосин-но ба» исполняется как своего рода танцевальная пьеса сёсагото. Она получила широкую известность благодаря музыке в стиле киёмото.

Специальное кимоно «хадануки», которое надевают проститутки, повязанное вокруг головы длинное полотенце с концами, развеваемыми ветром, стук каблуков по освещенной луной ханамити — все это создает атмо-

сферу чувственной привлекательности Идзаёи. Интересна сопровождаемая музыкой и жестикულიцией сцена объяснения между Сэйсином и Идзаёи, когда выясняется, что Идзаёи ждет ребенка. В тексте пьесы упомянутая выше сцена названа «Инасэгава-но ба» (сцена на реке Инасэгава, что в Камакура). На сцене же декорации дают понять, что все происходит не в Камакура, а на эдоской реке Сумидагава в районе Окавабата.

Однако вернемся к содержанию пьесы. После того как Идзаёи и Сэйсин бросаются в реку, сцена поворачивается и мы видим западную сторону реки Инасэгава, где с помощью факелов ловят рыбу сирауо. Бякурэн спасает попавшую в садок для рыбы Идзаёи. Снова поворот сцены, и перед зрителями появляется Сэйсин, который с трудом выбирается на берег. Он слышит веселую музыку и смех, доносящиеся из чайных домиков на берегу реки. Тогда-то он и решает переменить образ жизни. Сэйсин отбирает кошелек у проходившего мимо юного прислужника храма Мотомэ и убивает его. Начинается известный монолог Сэйсина: «Жизнь человека всего 50 лет длится...». Затем происходит пантомимическая сцена, в которой участвуют спасенная Идзаёи, Бякурэн и кормчий с судна. Тем временем Сэйсин с кошельком бежит на ханамити. Теперь при исполнении пьесы «Идзаёи Сэйсин» второе действие опускают и сразу переходят к сцене вымогательства. Здесь интересна сцена появления Идзаёи (ее настоящее имя Осаё), у которой на голове лишь начали отрастать волосы. Это также придает Идзаёи своеобразную чувственность. Далее пьеса переходит в жанр пьес о разбойниках (сиранамимоно), и в конце концов выясняется, что Бякурэн и Сэйсин братья.



**«БЭНТЭН КОДЗО»**  
**(«АОТОДЗОСИ ХАНА-НО НИСИКИЭ»)**

Эта выдающаяся пьеса была создана сорокасемилетним Мокуами, который известен как драматург, специализировавшийся на пьесах о разбойниках. Обычно она шла под названием «Пять разбойников» («Сиранами гонин отоко»). Впервые поставлена в марте 1862 года в театре Итимурадза. Основой для сюжета послужили события в Тэрадая, инциденты в Намамуги и у ворот Сакаситамон, которые отражали атмосферу неуверенности, царившую в конце токугавского периода. В наши дни исполняются лишь картина шантажа из сцены «Хамамацу-но ба» и сцена «Сэйдзорой-но ба», а также в редких случаях эпилог «Гокуракудзи саммон».

Один из пяти бандитов, Бэнтэн Кодзо Кикуносукэ, наряжается девушкой из самурайской семьи, а Нангорики-мару изображает сопровождающего ее самурая. Они приходят в мануфактурный магазин Хамамацуя и делают вид, будто собираются совершить кражу. Бэнтэна ранят в лоб, но он и эту рану использует для вымогательства. Однако Бэнтэна разоблачает проходивший мимо лавки Даэмон, нарядившийся самураем. Бэнтэн сбрасывает с себя верхнее кимоно и предстает перед зрителями в алых трусах и с татуировкой на теле в виде синих хризантем. Бэнтэн садится по-мужски и рассказывает о том, кто он есть в действительности. Привлекает внимание зрителей резкий переход от мягкого и вежливого разговора, который он вел, переодевшись в женское платье, к грубому и резкому жаргону бандита. Широко известен его монолог, начинающийся словами: «Ах, вы не знаете меня! Так я вам скажу, кто я такой». Эта сцена рассчитана на то,

чтобы создать атмосферу разложения и эротизма, и напоминает сцену с переодевшимся в женское платье Китидза из пьесы о разбойниках «Саннин Китидза». Далее в пьесе собираются вместе пять бандитов у реки Инасэгава. (Декорации свидетельствуют о том, что это не река Инасэгава, а район Окавабата в Эдо.) Пятеро бандитов, роскошно одетые, стоят на ханамити, обмениваются репликами и рассказывают о себе. Зрителю следует обратить внимание на их театральные костюмы, музыкальное оформление, характер и распределение реплик в сценической речи. Картина становится еще более пышной, когда пять бандитов поднимаются с ханамити на сцену, которая украшена свисающими ветвями цветущей вишни, раскрывают зонты и начинают размахивать мечами.

В эпилоге «Гокуракудзи саммон» Бэнтэн Кодзо, окруженный солдатами правительственных войск, делает себе харакири, стоя на крыше ворот. В этот момент ворота поднимаются все выше над полом сцены и становится виден стоящий на воротах ниже Бэнтэна Ниппон Даэмон, одетый в большое кимоно на вате, которое, так же как и его парик, свидетельствует о том, что Ниппон Даэмон является главарем бандитов. Приходит предводитель солдат Аото Саэмон. Они вместе принимают каноническую позу миэ. Эта сцена очень пышна, обстановочна и восхищает своими декорациями. Она представляет собой своеобразное подражание сцене «Саммон», в которой главным действующим лицом является Гоэмон. Как свидетельствует само название пьесы, она напоминает движущуюся красочную картину (нисикиэ). Из других пьес о разбойниках, принадлежа-

щих перу Мокуами, часто исполняется сцена шантажа Котияма и сцена «Кумо-ни мэгоу уэно-но хацухана» из пьесы «Мититосэ», где в качестве главного действующего лица выступает Наодзамураи.

## ГИДАЮ КЁГЭН (МАРУХОНКАБУКИ)

### «ЮГИРИ ИДЗАЭМОН»

Эта пьеса ценится благодаря тому, что в ней передан стиль исполнительского искусства, присущий вагото в Камигата-кабуки. Прежде это была пьеса с Югири (Югири кёгэн), которую известный актер годов Гэнроку Саката Тодзуро исполнял восемнадцать раз в течение своей жизни. В настоящее время из всей пьесы исполняется только сцена «Ёсидая-но ба».

Идзаэмон, растративший свое имущество и разорившийся из-за Югири из дома Огия, в холодный день в конце декабря поднимается с ханамити к лавке Ёсидая. Идзаэмон не в силах подавить в себе воспоминания о Югири. Его жалкая фигура в бумажном кимоно и дешевой соломенной шляпе привлекает внимание приказчиков, и они его прогоняют, считая, что Идзаэмон — нищий бродяга. В это время появляется хозяин. Он узнает Идзаэмона и приглашает его в дом. В сцене, когда хозяин тянет за рукав Идзаэмона и говорит: «Как шершаво на ощупь бумажное кимоно!», чувствуется мягкость, характерная для вагото из Камигата. Главное внимание в сцене «Ёсидая» обращено на картину ожидания. Хозяин обещает привести Югири, и Идзаэмон в ожидании ее не знает, куда себя девать, волнуется, бегаем по сцене.

Его волнение и радость усиливаются, когда он узнает, что Югири пришла в дом и вот-вот предстанет перед ним. Зрителям следует обратить внимание на игру Идзаэмона. Когда же Югири очень холодно встречает Идзаэмона, он в гневе называет ее продажной женщиной и пинает ногой. В эту блестяще поставленную в стиле Камигата сцену включен комедийный элемент, для чего используется печка котаци, на которую в сильном возбуждении нечаянно садится Идзаэмон. Думаю, что эта сцена представляет собой классическое вагото.

Следует отметить, что она точно следует классическим традициям пьес Камигата на тему из жизни куртизанок. Выяснение отношений между разорившимся молодым господином и тяжело заболевшей из-за любви проституткой, помощь и содействие, которое им оказывает хозяин лавки, ларец с деньгами, который он для них приносит, веселье и смех, передающие атмосферу новогоднего праздника, — все это резко отличает эти пьесы от эдоских арагото.

### «УМЭКАВА ТЮБЭЙ» («КОИБИКЯКУ ЯМАТО ОРАЙ»)

Эта пьеса представляет собой переработку текста, написанного Тикамацу Мондзаэмом в 1711 году. В настоящее время исполняются сцены «Фуингири» и «Инокути мура».

Воспитанник дома посыльных Тюбэй влюблен в проститутку Умэкава. Он появляется на ханамити и в ожидании свидания с Умэкава ходит взад и вперед, заглядывая за ограду «веселого» дома, в котором находится Умэкава. «Может быть, я и есть тот самый Кадзивара Гэнта (известный сердце-

ед), только чуть-чуть похуже!» — говорит Тюбэй. Кульминацией сцены считается момент, когда Тюбэй, возмущенный до глубины души насмешками и издевательством отрицательного героя Хатиэмона, ломает печать на пакете с деньгами, который он как посыльный должен доставить по назначению. Следует отметить, что в постановке этой сцены существует два варианта: первый — когда Тюбэй сознательно срывает печать с пакета с помощью щипцов для размешивания углей, второй — когда пакет разрывается случайно. Эти два варианта свидетельствуют о различной трактовке характера Тюбэя. На доставшиеся ему таким путем деньги Тюбэй выкупает Умэкава и торопит ее в путь. На вопрос Умэкава, почему он так спешит, Тюбэй отвечает: «Надо торопиться, путь далек». Начиная с этого момента следует обратить особое внимание на игру Тюбэя, поскольку все его действия окрашены ощущением неизбежности смерти, которую Тюбэй заслужил, распечатав конверт с деньгами.

В сцене «Инокути мура» Тюбэй и Умэкава, растратив все деньги, идут к родному дому Тюбэя. Издали Тюбэй прощается со своим отцом Магоэмоном. Сцена заканчивается тем, что правительственные чиновники хватают Тюбэя, когда ему наконец удается встретиться с отцом. Считают, что в этой пьесе Тикамацу прекрасно отобразил отцовскую любовь. Следует отметить блестяще исполняемую эмоциональную сцену, когда одетая в роскошное платье куртизанки Умэкава чинит обувь отцу Тюбэя.

Среди других пьес, напоминающих стиль камигатских вагото, можно упомянуть «Камидзи», «Титиморай» и др.

## «НАЦУМАЦУРИ»

(«НАЦУМАЦУРИ НАНИВАКАГАМИ»)

«Нацумацури» представляет собой дзёрури в жанре пьес о благородных рыцарях. Пьеса написана в 1745 году и является плодом совместного творчества драматургов Намики Сэнрю, Миёси Сёраку и Такэда Коидзумо. Она характерна тем, что в ней впервые появляются куклы в купальных костюмах. В этой пьесе показаны похождения трех рыцарей на фоне специфического осакского летнего пейзажа. Особенно типична для кабуки сцена «Сютогороси».

Выходит из тюрьмы Дансити, которого посадили туда за то, что он в драке ранил человека. В рваной тюремной одежде входит он в парикмахерскую, а выходит оттуда в костюме благородного рыцаря. На улице между Дансити, вырвавшим из земли шест для объявлений, и Иссун Токубэем происходит драка. Жене Дансити Окадзи удается разнять дерущихся. Здесь заслуживает внимания сцена ссоры, поставленная в формалистическом стиле. Интересен также момент, когда в знак примирения Дансити и Токубэй обмениваются рукавами своих кимоно. Такова сцена «Сумиёси торимаэ». В сцене «Сабуно ути» в дом к старому рыцарю Сабу приходит жена Токубэя Отацу. Ей поручено получить разрешение у Сабу на то, чтобы спрятать в его доме Исинодзё — родственника хозяина Отацу и Токубэя. Отацу клянется, что никому не выдаст новое местопребывание Исинодзё, и в доказательство этого прикладывает к щеке раскаленный железный лук. Далее следует картина убийства (сютогороси) из сцены «Нагаматиура-но ба». Тесть Дансити Гихэйдзи воспылил желанием к Котоура, любимой Исинодзё, и направляется к ней,

чтобы склонить ее к любовной связи. Узнав об этом, Дансити догоняет Гихэйдзи и убивает его на заливном рисовом поле в Нагаматиура. Поединок в грязи представляет собою одну из канонических сцен в театре кабуки. Интересны различные позы поединка на мечах, которые исполняет обнаженный Дансити в алых трусах фундоси и с татуировкой на теле. В этих сценах используется колодезная бадья и настоящая вода. Привлекает особое внимание каноническая поза урамие, когда Дансити заносит за спину меч, поза Гихэйдзи каэрумиэ и др. Блестяще осуществлена постановка сцены убийства, во время которой за забором проходит шествие, посвященное летнему празднику Кодзумацури, и слышится веселая музыка.

**«ТЭНАРАИКАГАМИ». «ТЭРАКОЯ»  
(«СУГАВАРА ДЭНДЗЮ  
ТЭНАРАИКАГАМИ»)**

Пьеса «Тэнараикагами» — один из шедевров репертуара кабуки. В августе 1746 года была впервые поставлена в осакском кукольном театре Такэмотодза. В ее создании принимали участие Намики Сэнрю, Миёси Сёраку, Такэда Коидзумо, а также другие драматурги. Вскоре, в октябре того же года, эта пьеса была переработана для театра кабуки.

В первоначальную пьесу Тикамацу «Тэндзинки», главным героем которой был Сугавара Митидзанэ, были включены в переработанном виде народные сказания, а также новые действующие лица: три брата Мацуо, Умэо и Сакурамару, посвятившие себя служению Сугавара, супруги Сикибу и Гэндзо, тетка Сугавара Какудзю и др. Считают, что в пьесе «Тэнараикагами» сцена «Домёдзи» в конце второго действия, сцена «Га-но ивай»

в конце третьего действия и сцена «Тэракоя» в конце четвертого действия представляют собой различные вариации на тему о расставании родителей с детьми. За лучшее отображение этой темы соревновались между собой упомянутые выше три драматурга. Наибольшей известностью пользуется сцена «Тэракоя», чаще других исполняемая в настоящее время.

Пролог пьесы, в котором изображен проезд китайского посла в императорский дворец, в настоящее время не исполняется. Крайне редко ставят и следующую за прологом сцену «Камодзүцуми». Эта очень красочная сцена, в которой принимают участие четверо молодых людей, представляет собой завязку пьесы. В ней показано свидание в карете младшего брата императора принца Токиё с воспитанницей Сугавара Карияхимэ, которое было устроено с помощью слуг императора супругов Сакурамару. Вслед за этим следует сцена «Дэндзюба», где Сугавара призывает к себе Сикибу и Гэндзо, изгнанных в былые времена из дома Сугавара за недостойное поведение, и обучает Гэндзо каллиграфии, которой славился дом Сугавара. Участие в этой сцене шута-злодея, выражающего недовольство такими действиями Сугавара, придает ей комический характер. По доносу Токихира во дворец вызывают Сугавара. Как предвестник несчастья, у Сугавара при входе в императорский дворец падает головной убор. Стремясь спасти род Сугавара, супруги Гэндзо скрываются, захватив с собой его любимого сына. Сцена «Домёдзи» из конца второго действия сложна и может быть исполнена лишь при наличии соответствующих актеров. Исключительно трудна роль тетки Сугавара Какудзю.

В сцене «Цүэ сэккан» Какудзю наказывает розгами свою дочь Карияхимэ, которую она

отдала на воспитание в дом Сугавара, поскольку вольно или невольно Карияхимэ стала причиной раздоров и несчастий Сугавара.

Далее следует сцена «Тотэнко» (крик петуха), во время которой двоюродный брат Сугавара Сукуя Таро и тесть Хёэй замышляют похитить его и передать властям. Ночью кричит петух. Это пароль, услышав который Сугавара должен выйти из дому. Но по чудесному стечению обстоятельств Сугавара спасается, а похитители вместо него похищают деревянную статую. Далее следует сцена «Сёдзё нагори», в которой Сугавара перед отъездом в Цукуси в последний раз прощается с Карияхимэ.

Известная сцена «Курумабики» происходит в начале третьего действия пьесы и поставлена в театре кабуки в стиле своеобразного арагото. В ней показан спор трех братьев с князем Токихира, карету которого они остановили. В этой сцене привлекают внимание наряду с прекрасной музыкой замечательно и с большой выдумкой изготовленные театральные костюмы, парики и грим, а также исполняемое актерами движение по сцене в стиле тобиросппо (летающий шаг) и каноническая сцена хикиай-но ба. Карета, которую останавливают братья, ломается, и на ней появляется фигура Токихира. Он бледен. На лице грим аюкума. Токихира одет в полное парадное платье аристократа. Он стоит не шевелясь, вытянувшись во весь рост. Такую каноническую позу может исполнить только большой актер. Он должен сыграть так, чтобы подавленные его властным видом братья замерли пораженные, когда Токихира внезапно появится из разбитой кареты. Роль Токихира относится к классическому амплу злодея. Затем следует сцена «Сатамура-но ба». Трое

братьев приходят к своему отцу Хакудаю, чтобы засвидетельствовать ему почтение в праздник «га-но иваи»<sup>1</sup>. Во время ссоры во дворе между братьями Мацуо и Умэо они случайно ломают ветку вишни. Это явилось как бы намеком. И третий брат Сакурамару делает себе харакири, считая, что на нем лежит вина за события, последовавшие после свидания между Карияхимэ и принцем Токиё. Вызывает чувство щемящей тоски смерть юного Сакурамару, оставившего осиротевшую молодую жену, и страдания его старого отца Хакудаю. В настоящее время совершенно не исполняется сцена «Тэмпайдзан» из следующего, четвертого действия, в которой Сугавара исполняет арагото. Конец этого действия известен под названием «Тэракоя». Эта сцена представляет собой одну из классических ситуаций «мигавари»<sup>2</sup>. Гэндзо, бежавший с сыном Сугавара, скрывается от всех в храмовой школе (тэракоя), надеясь, что сможет таким путем сохранить жизнь сына Сугавара. Женщина приводит в школу мальчика Котаро из благородной семьи. Эта картина носит название «Тэраири». В настоящее время она значительно сокращена. В ней показано возвращение Гэндзо в школу. Он жестоко страдает, так как получил приказ отрубить голову сыну Сугавара. Гэндзо с женой решают вместо сына Сугавара отрубить голову мальчику Котаро, которого в этот день привели в школу. При этом произносится знаменитый монолог, начинающийся словами: «Уж лучше бы ему [Сугавара. — Прим. перев.] не служить при дворце...» Появляются в

<sup>1</sup> «Га-но иваи» — празднование юбилея, которое проводится каждое десятилетие, начиная с сорока лет. — Прим. перев.

<sup>2</sup> «Мигавари» — сцена пожертвования родного человека с целью спасения сюзерена или его сына. — Прим. перев.

паланкинах Гэмба и Мацуо, которые должны удостовериться, что голова отрублена именно у сына Сугавара. Зрителям следует обратить внимание на картину появления Мацуо. Он выходит из паланкина, тяжело опираясь на меч. Мацуо одет в кимоно, вышитое соснами, покрытыми шапками снега. Начинают опознавать в лицо всех детей, обучающихся в школе тэракоя. Интересна эффектная интермедия, где обращает на себя внимание актер, исполняющий роль мальчика, у которого течет из носа. Она как бы усиливает эффект последующей трагической сцены. Слышен удар меча, которым Гэндзо отрубает Котаро голову. Мацуо пошатнулся и невольно толкнул жену Гэндзо Тонами. Наступает одна из кульминаций сцены, когда Мацуо, опираясь на меч, становится в позу миэ, обвиняя Тонами в том, что именно она толкнула его. Затем следует картина, в которой Мацуо должен удостовериться, действительно ли отрублена голова сына Сугавара. Он кладет обе руки на крышку ящика, в котором находится голова, но не открывает ее. Более старой является другая каноническая поза: Мацуо опускает руки под подбородок отрубленной головы. Этот момент является главной кульминацией всей пьесы. После того как мигавари обошлось благополучно, все уходят. Появляется Тиё — мать Котаро. Она пришла встретить ребенка, возвращающегося из школы. Она уже забрала ящичек со школьными принадлежностями сына и ждет его появления. Гэндзо встречает Тиё и пытается убить ее. Тиё подставляет под удар меча школьный ящик Котаро. Он раскалывается, и Тиё видит, как из него падает белая гекатабира<sup>1</sup>. Тиё понимает, что ее

сын убит. Появляется переодевшийся в черное кимоно Мацуо. Он раскрывает себя, сообщая, что предан не властями, не Тёкихира, а Сугавара. Он одновременно радуется и плачет от горя, потому что его сыном пожертвовали ради того, чтобы спасти сына Сугавара<sup>2</sup>. В конце сцены «Тэракоя» Мацуо и его жена надевают белые кимоно, свидетельствуя этим о своем намерении уйти из жизни. Тонами разжигает прощальный костер, и слышатся слова знаменитой «Ирохаокури».

#### «СЭМБОНДЗАКУРА» («ЁСИЦУНЭ СЭМБОНДЗАКУРА»)

Пьеса впервые поставлена в ноябре 1747 года в осакском кукольном театре Такэмотодза. Авторы пьесы — Намики Сэнрю, Миёси Сёраку и Такэда Коидзумо. В переработанном для кабуки виде была поставлена спустя полгода в токийском театре Накамурадза.

Подобно тому как в «Тэнараикагами» Сугавара Митидзанэ не всегда выступает в качестве главного героя, в пьесе «Сэмбондзакура» Ёсицунэ нередко уступает место главного героя другим действующим лицам. Авторы пьесы возрождают к жизни Томомори, Корэмори и Норицунэ из рода Тайра (хотя в действительности все они погибли при падении этого рода) и заставляют их действовать во имя возрождения былой славы Тайра. В пьесе включены также эпизоды бегства Ёсицунэ в Ёсино, похождения лисицы, оборотившейся Таданобу, и эпизод с Сидзука Годзэн — возлюбленной Ёсицунэ. Такова общая структура пьесы. В настоящее время сохранилась (хотя и редко исполняется) сцена из начала второ-

<sup>1</sup> Белая погребальная одежда, на которой вышиты буддийские молитвы. — Прим. перев.

<sup>2</sup> Котаро оказывается сыном Мацуо. — Прим. перев.



Пантомимическая сцена дамари из пьесы «Дзирайя». Актеры Оноэ Байко (слева) и Бандо Мицугоро (справа).

го действия «Ториимаэ» (сцена перед воротами храма Фусэми Инари). Содержание ее сводится к следующему: Ёсицунэ получил в подарок из императорского дворца барабан цудзуми, на который натянута шкура лисицы. При первых же звуках барабана появляется лиса, которая узнает, что на барабан натянута шкура ее матери. Она превращается в Таданобу, преданного вассала Ёсицунэ, и исполняет в стиле арагото «лисий шаг». По-

следующие сцены часто исполняются самостоятельно под названием «Икари Томомори». Выдав себя за паромщика Гимпэя, Томомори под видом привидения нападает на Ёсицунэ. Но когда Томомори убеждается, что он не в силах справиться с Ёсицунэ, он привязывает себя к якорю, бросается с ним в море и погибает. В данном случае драматурги наметили ситуацию, крайне отличную от той, которую мы наблюдаем в пьесе ноо «Фуна Бэнкэй».

Раскрыв зонт, на сцене появляется Гимпэй. Он приглашает на паром Ёсицунэ и сопровождающих его лиц. Вслед за этим про-

износятся слова: «Перед тобой дух Тайра Томомори, девятого сына императора Камму». Мгновенно открываются ширмы с правой стороны сцены, и перед Ёсицунэ предстает в белом с золотом платье сёгун Томомори из дома Тайра. Ёсицунэ бежит, а Томомори преследует его. В использованном в этой сцене приеме дондэнгаэси (быстрые перемены и превращения) ярко проявляется сущность кабуки. На эту сцену зрителям следует обратить особое внимание.

В сцене «Даймоцу-но ура» раздвигаются внутренние ширмы дома с правой стороны сцены, и перед глазами зрителей предстают одетая в 12 кимоно жена Гимпэя (а в действительности Цубонэ—кормилица юного императора), император Антоку, который принял вид дочери Гимпэя Оясу, и охраняющие его фрейлины. На ханамити появляется гонец, оживленно рассказывающий о ходе морского сражения. Видно, как на месте сражения один за другим гаснут на кораблях императора сигнальные огни. Это значит, что они идут ко дну. Появляется второй гонец. Его монолог идет в унисон с музыкальным аккомпанементом. Такой прием носит название «нори» и является одним из формалистических элементов, характерных для постановки пьес кабуки.

Прижав к себе юного императора Антоку, Цубонэ поднимается на скалу и с криком «смотрите на это, о боги моря!» хочет броситься в море. Ее останавливает Ёсицунэ и сопровождающие его самураи. Появляется разыскивающий императора Томомори. Он тяжело ранен и с трудом опирается на меч. Кольчуга с торчащими из нее многочисленными вражескими стрелами покрыта пятнами крови. Ему навстречу выходит Ёсицунэ, взявший императора под свою защиту. Томо-

мори поручает Ёсицунэ сохранить жизнь императору и бросается в море со словами: «Передай всем, что в море у Даймоцу дух Томомори, много плохого сделал Ёсицунэ». В конце этой сцены Томомори, привязавшись к якорю канатом, вначале бросает со скалы в море якорь и, увлекаемый последним, падает в море лицом кверху.

В третьем действии исполняется сцена, в которой Игами-но Гонта вымогает деньги у остановившихся в пути под деревом сии близ деревни Сомоитимура жены Корэмори Вакаба-но Найдзи и сопровождавших ее Рокусиронокими и молодого самурая Кокингю. Сцена поворачивается, и мы видим, как гибнет в бою Кокингю, а отец Гонта Ядзаэмон отрубает у трупа Кокингю голову, чтобы она не досталась врагу. Далее следует сцена «Сусия». Дочь продавца суси<sup>1</sup> Осато объясняется в любви с Ясукэ. Входит брат Осато — Гонта и вымогает у матери деньги. В этот момент возвращается Ядзаэмон, держа голову Кокингю. Испугавшись брани отца, Гонта прячет деньги в бочку для суси. Ядзаэмон кладет голову Кокингю в другую бочку для суси. Различные трюки с использованием этих двух бочек придают сцене оттенок детективной пьесы. Ночью в дом Ядзаэмона приходят Найдзи и Рокусиронокими. Выясняется, что под видом Ясукэ скрывается Корэмори. Узнав об этом, Осато произносит свой известный монолог, который начинается словами: «Полюбит ли он дочь простого продавца суси». Гонта также узнает, что в их доме находится Корэмори. Он отбрасывает в сторону Осато, пытающуюся его задержать, забирает из бочки голову Кокингю и убегает, чтобы донести властям о

<sup>1</sup> Блюда из вареного риса с начинкой из сырой рыбы и т. п.—Прим. перев.



местонахождении Корэмори. Ядзаэмон преследует его, пытаясь остановить. В этот момент появляется сторонник враждующего с Тайра рода Минамото Кадзивара с солдатами. Он пришел за головой Корэмори. Гонта предлагает Кадзивара за деньги голову Кюкинго и отдает на расправу Найдзи и Рокусиронокими. В этом месте исполняется каноническая поза, когда Кадзивара ногой поднимает за подбородок голову Найдзи. В ответ на слова Гонта: «Мне деньги дороже, чем жизнь отца» — Кадзивара с похвалой отзывается о Гонте («Какой ты дельный парень!») и уходит. Улучив момент, Ядзаэмон поражает своего сына Гонта мечом. Наступает сцена «модори»<sup>1</sup>, во время которой Гонта раскрывает себя. Выясняется, что Найдзи была его женой, а Рокусиронокими — сыном. С полным правом можно сказать, что в этой сцене главным действующим лицом является Гонта.

Четвертое действие начинается сценой, которая довольно часто исполняется отдельно в виде танцевальной пьесы. В Ёсинояма среди цветущих вишен сакура танцуют Сидзука и оборотившаяся Таданобу лиса. Привлекают внимание жестикуляция в повествовании о битве при Ясима и очень красивая каноническая поза, изображающая «мэбина» и «обина»<sup>2</sup>.

Специфично для кабуки введение роли шута Хаями-но Тота, которой в тексте пьесы нет. Сцена заканчивается стилизованными

танцами, изображающими поединок на мечах.

В конце четвертого действия происходит сцена, когда встречаются лицом к лицу настоящий Таданобу и лиса, принявшая облик Таданобу. В замешательстве Ёсицунэ приказывает Сидзука определить, кто же из них настоящий Таданобу. Сидзука ударяет в барабан цудзуми, на который натянута лисья шкура. Лиса-Таданобу, услышав звук барабана, тут же необычным способом (поднимаясь по обратной стороне ступеней лестницы) появляется на сцене. Затем выходит актер в лисьей шкуре, имитируя голос и движения лисицы. Лисе отдают барабан, на который натянута шкура ее матери. В благодарность за это она показывает различные смешные трюки, подшучивая над публикой, пришедшей на гору. Норицунэ, скрывающийся под именем Какухан, прижимает ногой лисицу к земле. В таком виде он поднимается над сценой методом сэриагэ. Роль Какухана, принявшего облик монаха-воина, исполняет ведущий актер, руководитель труппы.

### «ТЮСИНГУРА» («КАНАДЭХОН ТЮСИНГУРА»)

Пьеса «Тюсингура» («47 ронинов») — шедевр кабуки, известный каждому японцу. Ее считают панацеей от всех неудач, имея в виду, что достаточно поставить на сцене эту пьесу, и в любое время в театре будет аншлаг. Впервые пьеса была поставлена в августе 1748 года в осакском театре Такэмотодза. Авторами ее являются все те же Намики Сэнрю, Миёси Сёраку и Такэда Коидзумо. Особенность этой пьесы состоит в том, что в ней крайне мало фантастического и она очень близка к реалистической хронике. В основу

<sup>1</sup> «Модори» — ситуация, когда человек, действовавший как отрицательный персонаж, в конечном счете оказывается хорошим, честным человеком либо когда в его характере появляются положительные черты.

<sup>2</sup> «Мэбина», «обина» — фигурки, изображающие императора и императрицу в соответствующем платье. Этими фигурками украшают самую верхнюю ступеньку хинадан — украшения, которое ставят в комнате в праздник девочек в марте. — Прим. перев.

пьесы положены события, связанные с местью справедливых самураев. Это вызвало сильный отголосок во всей Японии эдоского периода.

Говорят, что хроника о мести самураев вскоре послужила сюжетом для постановки пьесы в эдоском театре Накамурадза, а спустя две недели ее использовали в пьесах о братьях Сога, но на это представление был наложен запрет. Таким образом, месья справедливых самураев (события были изменены, но так, чтобы зритель безошибочно мог понять, о чем идет речь) стала темой многих пьес. Наименьшим изменениям эти события были подвергнуты в пьесе Тикамацу «Гобан Тайхэйки», под влиянием которой и была создана пьеса «Тюсингура».

Это произошло как раз через 47 лет после того, как была совершена месья 47 самураев. Трудно с достоверностью утверждать, было ли это случайным совпадением либо эта дата была выбрана специально, чтобы почтить память 47 самураев. Возможно, эта дата была использована как хорошая примета, как талисман для привлечения зрителей. Точно так же как и тот факт, что в прологе «дайджэ»<sup>1</sup> происходит проверка прочности 47 шлемов, а в шестом действии пьесы 47 раз встречается иероглиф «кин» (золото, деньги), а в названии пьесы были использованы слова «тюсингура»<sup>2</sup>, поскольку в пьесу включены биографии преданных самураев. Считают также, что эта часть названия связана с тем, что каждое «хранилище» (кура) в прежние времена имело свой номер, обозначавшийся буквами азбуки «кана». Кроме того, присут-

ствие в названии пьесы слова «кура» связано с именем героя Оиси Кураносукэ. С целью избежать запрета со стороны феодального правительства бакуфу имевшие место события перенесены в пьесе в район Камакура, а время действия — в период правления Асикага. Такого рода изменения составляли главный принцип драматургического метода кабуки.

Следует отметить, что в отличие от других пьес «Тюсингура» часто исполняется от начала до конца. Кроме того, в ней полностью сохранен пролог, что также крайне редко для пьес кабуки. Пролог пьесы обставлен чрезвычайно торжественно. Он открывается сценой проверки шлемов. Во время этой сцены жена Энъя Каоё Годзэн перед сёгуном Асикага производит проверку шлемов Ёсисада. Один за другим она вытаскивает из специального шкафа и проверяет качество 47 шлемов. В этой сцене использован замысел завязки из китайской пьесы «Шуй Ху чжуань», где рассказывается, как из-под наклоненного памятника вылетают звезды, превращающиеся в преданных воинов.

Затем происходит сцена, во время которой Моронао передает любовное послание Каоё, а Вакасаносукэ это замечает и резко порицает его. В тот момент, когда Вакасаносукэ кладет руку на эфес меча, слышатся крики, свидетельствующие о возвращении сёгуна Асикага. Моронао ударяет Вакасаносукэ веером, обращая его внимание на проезжающего сёгуна. Вакасаносукэ едва успевает ему поклониться. Второе действие начинается сценой рубки дров. Старший слуга Вакасаносукэ Какогава Хондзо узнает, что его господин хочет убить Моронао, но он не только не останавливает Вакасаносукэ, но полностью одобряет его намерения, отрубая мечом

<sup>1</sup> «Дайджэ» — означает пролог, зачин в пьесах о прошлом в жанре гидаю кёгэн.

<sup>2</sup> «Тюсингура» — хранилище преданности. — Прим. перев.

ветви у сосны. Хондзо вскакивает на коня и мчится к месту, где должен появиться Моронао. Эта сцена исполняется в театре крайне редко. Далее следует сцена, которой начинается третье действие. Хондзо нагоняет Моронао и вручает ему деньги, с тем чтобы последний отказался от поединка с хозяином Хондзо Вакасаносукэ. Моронао не покидает паланкина, но покашливанием дает знать, что он там находится. Эту сцену называют также «сценой покашливания». Она насыщена многочисленными неожиданными поворотами и открывает большие возможности для игры шута Сагисака Баннай. Хондзо удаётся вручить Моронао взятку и тем самым выкупить жизнь своего господина.

Далее следует сцена обнажения меча, которую в просторечии называют «сценой ссоры». Перед жаждущим убийства Вакасаносукэ Моронао бросает на землю свой меч, давая тем самым понять, что отказывается от поединка. Моронао кланяется Вакасаносукэ, говорит ему комплименты и в заключение заявляет, что готов следовать за ним. Столь неожиданный поворот выбивает почву из-под ног Вакасаносукэ, и ему ничего не остается, как уйти. На сцене появляется Энъя Ханган. Моронао упрекает его за то, что он явился слишком поздно. Вносят ларец с ответом Каоё, из которого следует, что Моронао отвергнут. Он вымещает свое возмущение на Энъя, который является мужем Каоё, тычет Энъя в грудь веером, повторяя: «Эх ты, самурай вонючий!» Вне себя от обиды Энъя выхватывает меч и бросается на Моронао, но его сзади хватает Хондзо. Брошенный меч впивается в столб. Эта картина привлекает необычностью замысла: жажда убийства, которую испытывал Вакасаносукэ, не реализуется, как надеялся зритель, а переходит к

Энъя. Вбегает слуга Энъя Хаяно Кампэй. Он занимался любовными делами с Окару, но услышал шум и поспешил на место происшествия. Хаяно опоздал, ибо все уже свершилось и помочь он ничем не мог<sup>1</sup>. Хаяно и Окару решают бежать из дворца, опасаясь, что кара распространится и на них. Шут Баннай преграждает путь Окару и Кампэю. Эта веселая комедийная сцена служит для усиления эффекта следующей за ней печальной драматической сцены.

Четвертое действие посвящено сцене харакири Энъя Хангана. В соответствии с законом Ханган готовится к обряду харакири. Он зовет своего пажа Рикия и спрашивает, не пришел ли Юраносукэ. Рикия отвечает: «Еще не пришел». Энъя поднимает короткий меч, чтобы совершить харакири, и снова спрашивает. Рикия идет к ханамити и кричит оттуда: «Он...», затем приближается к Энъя и горестно добавляет: «... нет, не пришел». Не в силах далее ждать Энъя Ханган вонзает себе меч в живот, одновременно на ханамити слышатся шаги: появляется Обоси Юраносукэ. Этот момент представляет собою одну из кульминаций пьесы. Следует отметить, что относительно появления в этой сцене Юраносукэ издавна установлены различные канонические позы и устные указания, передававшиеся актерами из поколения в поколение. Далее следуют сцена похорон и совета самураев. На совете встает вопрос о разделе имущества Энъя Хангана, который был их сюзереном. Здесь Кюдаю раскрывает свой характер, требуя, чтобы имущество было поделено в зависимости от размера жалованья, которое получали самураи. В ответ на

<sup>1</sup> Человек, обнаживший меч в императорском дворце, должен сделать себе харакири. — Прим. перев.

это Юраносукэ произносит свой знаменитый монолог, начинающийся словами: «Вы еще слишком молоды, слишком молоды, чтобы к вам прислушиваться». Сцена поворачивается, и перед зрителями предстает парадный вход в замок. Начинается сцена передачи замка Энъя властям. Юраносукэ снимает фонарь с гербом дома Энъя и прячет в рукав, затем он касается губами места, где на коротком мече, которым Энъя совершал харакири, запеклась его кровь (каноническая поза). С помощью специального устройства замок как бы все больше и больше отдаляется от самураев под печальные крики ворона. Вся эта часть пьесы, начиная от харакири Энъя Хангана и до передачи замка, написана в виде реалистической хроники. В ней нет ничего надуманного, и она скорее оставляет впечатление современной исторической пьесы.

Пятое действие состоит из двух сцен: для того чтобы добыть Кампэю деньги, необходимые для мести, Ёитибэй продает в дом для развлечений свою дочь Окару, которую любит Кампэй. Ёитибэй получает задаток в 50 рё, но его убивает и забирает эти деньги сын Кюдаю Садакуро. Во время охоты, преследуя дикого кабана, Кампэй случайно убивает Садакуро, забирает у него кошелек с деньгами, принадлежавшими Ёитибэю, и бежит на ханамити. Хотя эта сцена представляет собой второстепенную линию в пьесе, в ней с особой яркостью проявляются типичные особенности кабуки. И в этом отношении она перекликается со сценой «Курумабики» из пьесы «Тэнараикагами». Следует напомнить, что Накамура Накадзо Первый внес серьезные изменения в облик Садакуро. Если ранее Садакуро был одет в канонический костюм грабителя, то Накамура Накадзо превратил его в простого и жестокого бродячего

самурая, и в таком виде Садакуро появляется на сцене и в настоящее время. С тех пор эта роль, считавшаяся ранее второстепенной, стала исполняться ведущими актерами кабуки. Возвращаясь к содержанию пятого действия, отметим, что поскольку Кампэй, случайно убив Садакуро и забрав у него кошелек, не знал предысторию этих денег (а зрителю все это было известно), он невольно способствовал трагическому повороту последующих событий. В этой сцене использована постановка в стиле своеобразной пантомимы.

Шестое действие является одним из важнейших. Место действия — охотничий домик. Хозяйка дома для развлечений (в тексте пьесы — хозяин) приносит остальные деньги в уплату за Окару. Окару силой сажают в паланкин и уносят. Но перед самой ханамити они встречаются с Кампэем. Он пытается вернуть паланкин обратно. Происходит сцена расставания с Окару, ибо Кампэю хозяйка «веселого» дома вручает кошелек с деньгами за Окару. Происходит крайне сложная каноническая сцена, во время которой Кампэй сравнивает кошелек, который он взял у убитого Садакуро, с кошельком хозяйки. Вносят труп Ёитибэя. Мать Окару обвиняет Кампэя в убийстве ее мужа. Появляются самураи Тидзаки и Хара. Кампэй, не имея возможности оправдаться, делает себе харакири. После расследования, которое провели Тидзаки и Хара, они приходят к выводу, что Кампэй не убивал Ёитибэя, а, скорее, из мести убил Садакуро. Вся эта сцена носит характер бытовой пьесы, раскрывающей трагические события, которые происходят в связи со сбором денег ради мести 47 самураев. Роль Кампэя, как правило, исполняется ведущим актером.

Седьмое действие представляет собой своего рода веселую интермедию. Юраносукэ делает

вид, что веселится, пьянствует и развлекается с женщинами, с тем чтобы всех убедить, будто он отказался от мысли о мести. Во дворе «веселого» дома он под висячим фонарем читает длинное послание от Каоё. Его тайком прочитывает находящийся за углом Кюдаю, а также стоящая у окна на втором этаже Окару. Она делает вид, будто прихорашивается перед маленьким зеркальцем, а на самом деле с его помощью читает письмо. Эта сцена очень своеобразна и привлекает внимание зрителя. Заметив проделку Окару, Юраносукэ тут же решает ее выкупить, с тем чтобы убить. Как раз в это время к Окару приходит ее старший брат Хэйэмон. Узнав о том, что произошло, Хэйэмон обращается к Окару с просьбой о том, чтобы она разрешила именно ему, ее старшему брату, убить ее: ведь все равно Юраносукэ ее убьет. Если же ему, Хэйэмону, доведется своею рукой убить Окару, это зачтется ему как заслуга и доказательство преданности делу 47 самураев. Эта сцена также очень интересна. С Окару, узнавшей о самоубийстве Кампэя, начинается истерика, а Хэйэмон, забыв о своей жестокой просьбе, начинает всячески ее успокаивать. В этой картине основная игра выпадает на долю Хэйэмона.

В восьмом действии главное место занимает сцена, в которой жена Хондзо Томусэ ведет свою дочь Конами в дом Юраносукэ, с тем чтобы навязать ее в жены Рикия. Для того чтобы эта сцена не наскучила зрителям, в нее введена клоунада, а также картины, показывающие богомольцев, пришедших помолиться храму Исэ.

Девятое действие происходит в доме, где живет Юраносукэ. Эта сцена достигает кульминации, когда Томусэ, получив от Рикия отказ взять Конами в жены, хочет отрубить ей голову, не желая более терпеть такого

позора. Слышатся звуки флейты сякухати, и из-за ширм, закрывающих правую часть сцены, раздается голос, который разряжает напряженную обстановку: «Не надо делать этого!» Здесь следует обратить внимание на каноническую позу Томусэ. Появляется Хондзо, одетый бродячим музыкантом комусо. Это означает, что Хондзо осознал свою вину<sup>1</sup> и пришел с покаянием. Как Хондзо и предполагал, Рикия поражает его копьем. Умирая, Хондзо раскрывает свое сердце. Он сообщает, что втайне был сторонником Энъя, и как приданое своей дочери передает план дома Моронао. Вся эта печальная сцена происходит на фоне непрерывно падающего снега.

Три смерти в этой пьесе являются ее тремя кульминационными точками, они как бы перекликаются с тремя расставаниями в пьесе «Сугавара Митидзанэ». В эту главную нить пьесы искусно вплетены эпизоды, олицетворяющие любовь людей разного возраста.

В настоящее время крайне редко исполняется девятое действие, в котором показана самоотверженная помощь 47 самураям со стороны горожанина Гихэя.

Десятое действие представляет собой картину кровной мести и убийства Моронао. Иногда эта сцена исполняется и в настоящее время, но в ее нынешней постановке мало что остается от стиля кабуки.

### «КУМАГАЯ ДЗИНЪЯ» («ИТИНОТАНИ ФУТАБА ГУНКИ»)

Впервые поставлена в декабре 1751 года в осакском театре Тоётакэдза. Пьеса явилась плодом коллективного творчества Намики Со-

<sup>1</sup> Ведь мечь 47 самураев готовится из-за того, что он удержал Энъя Хангана, стремившегося убить Моронао.— Прим. перев.



Сцена из пьесы «Кумагая дзинъя». Кумагая смотрит на отрубленную голову своего сына. В роли Кумагая актер Оноэ Сёроку.



Кумагая в одной из канонических поз. Актер Оноэ Сёроку.

сукэ и других драматургов. Она имела большой успех и не сходила со сцены вплоть до ноября следующего года. В ноябре 1752 года пьеса «Кумагая Дзинъя» была поставлена в театре кабуки. Намики Сосукэ скончался, написав только три действия пьесы, поэтому исполняемые в настоящее время сцены «Дзиммон» и «Кумиути» из второго действия и сцена «Кумагая Дзинъя» из конца третьего действия — последнее, что было создано им перед смертью.

В сцене «Дзиммон» единственный сын Кумагая Кодзиро, вооружившись ножом на

длинной рукоятке, первым пробирается к враждебному стану дома Тайра. Вечерний ветер доносит до него звуки музыки, исполняемой в стане Тайра, и сердце его охватывает жалость. (Эта картина очень красива.) Но подстрекаемый Хираяма Мусядокоро Кодзиро врывается в стан противника. Кумагая спешит ему на помощь. Он выносит на руках раненого Кодзиро. Появляется Ацумори, преследующий Хираяма, а вслед за ним выбегает Тамаорихимэ и заклинает Ацумори своей любовью, чтобы он вернулся. Хираяма обращает на нее внимание и пытается скло-

нить к любовной связи. Получив отказ, он смертельно ранит Тамаорихимэ. Падает занавес асагимаку, и перед зрителями предстает дальний план Сума-но ура. Начинается сцена, во время которой Кумагая убивает Ацумори.

Верхом на лошади появляется Кумагая. Размахивая веером с изображением солнца, он окликает Ацумори, который на лошади въезжает в море, и преследует его. Для того чтобы создать впечатление дальнего плана, сцену поединка в море исполняют дети. Когда поединок кончается, падает занавес намимаку, изображающий морские волны, и методом сэриагэ поднимается над сценой поверженный Ацумори, над которым склонился Кумагая. У Кумагая появляется мысль сохранить жизнь Ацумори, но Хираяма зорко следит за ним, и Кумагая вынужден отрубить Ацумори голову. Услышав крик Ацумори, на сцену вползает раненая Тамаорихимэ, которой Кумагая разрешает проститься с головой Ацумори. Как мы видим, никакого сложного сюжета в этой сцене нет, но в ней заключен неожиданный поворот, который становится ясным в следующей за ней сцене: оказывается, Кумагая отрубает голову не Ацумори, а своему единственному сыну Кодзиро.

Начало третьего действия в настоящее время не исполняется, зато большой популярностью пользуется заключительная сцена. В тех случаях, когда точно следуют тексту пьесы, сцена начинается появлением жены Кумагая Сагами и матери Ацумори Фудзиноката. Но чаще всего эту часть сцены опускают и она начинается с появления Сагами, которая встречает возвращающегося Кумагая. Сагами просит прощения у Кумагая за то, что пришла к полю битвы, и объясняет,

что беспокоилась за жизнь любимого сына Кодзиро. Услышав о том, что Кумагая убил Ацумори, вбегает мать Ацумори Фудзиноката и бросается на Кумагая.

Кумагая рассказывает о своем поединке с Ацумори. Его повествование, сопровождаемое жестикующей с веером в руке, очень выразительно. Фудзиноката играет на флейте — предсмертном подарке Ацумори. При звуках флейты на ширмах отражается тень Ацумори. Кумагая меняет одежду и появляется с ларцом, в котором хранится отрубленная голова. Раздвигаются задние ширмы, появляются очертания военного лагеря Ёсицунэ — сюзерена Кумагая. Появляется Ёсицунэ, и начинается картина опознавания убитого. Ёсицунэ отстраняет шестом с доской для приказов Фудзиноката и Сагами, пытающихся приблизиться к ларцу после того, как с него сняли крышку. Следует кульминационная поза миэ, когда обе женщины оттеснены на плоскую часть сцены, а на них со ступеней возвышения пронзительно смотрит Ёсицунэ. (Следует отметить, что в данном случае существуют две канонические позы: Ёсицунэ держит шест, которым он отстраняет женщин, доской для приказов кверху или книзу.) Поняв, что Кумагая отрубил голову не Ацумори, а своему сыну, Сагами произносит монолог, в котором порицает Кумагая. Кадзивара спешит донести, что совершен обман, но его останавливает резцом камнерез Мидароку, появляющийся с правой стороны сцены. Когда Мидароку доходит до ханамити, к нему обращается Ёсицунэ. Происходит сцена «Миараваси», в которой действующее лицо раскрывает себя: оказывается, что под видом камнереза скрывается Тайра Мунэкиё. Он снимает скрывавший его лицо платок и возвращается на сцену. В этой картине ак-

тивную роль должен играть актер, исполняющий роль камнереза Мидароку. В благодарность за услугу, которую ему некогда оказал Тайра, Ёсицунэ вручает ему сундук для хранения доспехов, в котором находится целый и невредимый Ацумори. Тайра Мунэкиё прощается с Кумагая. Он снимает доспехи и шлем и оказывается в костюме монаха с бритой головой. Происходит каноническая сцена, когда Мунэкиё спускается с возвышения на сцене, идет к ханамити, а затем бежит по ней, все еще опасаясь преследования. Он трясет своей обритой под монаха головой и повторяет: «Нет, это сон, это сон!» Закрывается занавес и слышится с поля битвы бой барабана. В душе Мунэкиё вновь вспыхивает дух самурая. Он снова рвется в бой и снова колеблется, но в конце концов подавляет в себе это желание. Зрителям следует обратить особое внимание на сцену, раскрывающую колебания Мунэкиё.

### «ИМОСЭЯМА»

#### («ИМОСЭЯМА ОННАТЭЙКИН»)

«Имосэяма» — романтическая пьеса фантастического содержания на сюжет, взятый из эпохи Фудзивара Каматари \*. Она относится к пьесам «одаймоно» <sup>1</sup>. Впервые поставлена в январе 1771 года в осакском театре Такэмотодза. Автором пьесы является Тикамацу Хандзи \*, а также другие драматурги. Говорят, что благодаря пьесе «Имосэяма» театру Такэмотодза удалось значительно поправить свое пошатнувшееся финансовое положение — одно из свидетельств того, какой популярностью пользовалась у зрителей эта выдающаяся пьеса.

В настоящее время исполняются сцены, являющиеся концом третьего и четвертого действий. Ставят также, но редко, сцены «Сугидзакая» и «Митиюки».

Содержание первой из пьес сводится к следующему. Единственный сын Дайхандзи Киёсуми Коганосукэ и дочь вдовы Дадзая Садатика Хинадори полюбили друг друга. Владения обеих семей соседствовали друг с другом, но эти семьи разделяла вражда. Бунтовщик Сога-но Ирука воспользовался этой любовью, чтобы разжечь существовавшую между двумя домами вражду. Обе семьи, неся ветки вишни, появляются на двух ханамити, которые разделяет река Ёсинокава. Им необходимо решить трудный вопрос, касающийся их детей. Посередине сцены протекает река Ёсинокава, слева и справа от нее соответственно усадьба Киёсуми и Садатика. Искусно используя механизмы сцены и декорации, постановщик поочередно переносит место действия то в один, то в другой дом. В этой пьесе актеры, исполняющие роли представителей обеих семей, должны быть одинаково талантливы, иначе в значительной степени теряется привлекательность пьесы. По ее замыслу (любящие друг друга дети враждующих семей своей смертью прекращают эту вражду) пьесу «Имосэяма» можно назвать японским вариантом «Ромео и Джульетты». Эта сцена длится в течение двух часов. Дайхандзи заставляет своего сына Коганосукэ сделать харакири, а Садатика отрубает своей дочери Хинадори голову и на подставке для украшений пускает ее по реке от горы Имойяма к горе Сэяма <sup>2</sup>. Эта пре-

<sup>1</sup> Одаймоно — пьесы на сюжеты, взятые из дотокугавского периода.—Прим. перев.

<sup>2</sup> Горы Имойяма и Сэяма соответственно означают гора-невеста и гора-жених. Голову Хинадори как бы отправляют в дом жениха. Отсюда и название пьесы «Имосэяма» — гора невесты и жениха. — Прим. перев.



красная, печальная и ни с чем не сравнимая сцена является кульминацией. В сценах «Сугисакая» и «Митиюки» рассказывается о том, как дочь Сугисакая Омива, полюбившая Фудзивара Танкая, следует за ним по пятам и попадает во дворец Ирука. Сцена из четвертого действия начинается так: рыбак Фукасита появляется в весьма комичном наряде. Поверх ватного кимоно на нем парадная форма самурая, и в то же время голова обвязана полотенцем, а к ножнам привязана бутылочка сакэ. Он предлагает Ирука выпить сакэ, полученное в подарок от Каматари. Ирука пугается, принимая горлышко бутылки за дуло ружья. И в этом также комичность ситуации<sup>1</sup>.

Поскольку роль Фукасита исполняется в стиле арагото, актеру не следует забывать, что сцена должна носить также и юмористическую окраску. Интересна поза миэ, когда пьют приворотное сакэ. Затем Фукасита изгоняют из дома слуги Ирука, которые стреляют в него из лука и окружают стеной из стрел, не давая двинуться в сторону. Фукасита уходит, разорвав штаны и закинув их на плечи. Появляется Омива, преследующая Фудзивара. Начинается картина, во время которой фрейлины всячески издеваются над Омива. Особенно привлекательна игра Омива в картине, когда ее заставляют исполнять песню погонщика. Страшно уставшая Омива теряет сознание. В это время фрейлины привязывают к Омива «симадай»<sup>2</sup> и убегают. Придя в себя, Омива идет к ханамити, но, услышав свадебную музыку, возвращается ко дворцу. Она совершенно обезумела, освобождает от

верхней одежды плечо, распускает парик, и волосы беспорядочно ниспадают на плечи. Все это видит не замечаемый никем Фукасита. Он хочет наказать бесчестного Ирука, но для этого ему нужна кровь женщины, обуреваемой ревностью. Фукасита считает, что Омива как раз подходит для его цели и убивает ее. Вслед за этим Фукасита объявляет, что в действительности он — Канава Горо. Методом хикинуки мгновенно изменяется его костюм, и далее следует его рассказ о том, с какой целью он пришел во дворец Ирука. Канава окружают солдаты.

#### «СЭНДАЙХАГИ» («МЭЙБОКУ СЭНДАЙХАГИ»)

Эта пьеса была вначале написана в жанре кабуки кёгэн, затем ее стали исполнять как дзёрури и, наконец, как пьесу кабуки. В театре кабуки пьеса была впервые поставлена в 1777 году. В качестве дзёрури впервые исполнялась в 1785 году в эдоском театре Юкидза. Пьеса занимает выдающееся место и среди эдоских дзёрури.

«Сэндайхаги» относится к жанру пьес о распрях в знатных домах.

Основной стержень пьесы составляют сцены от «Маматаки» до «Юкасита». Кормилица Масаока, приставленная к юному наследнику, сама приготовляет ему пищу, опасаясь, что его отравят тайные враги. Приходит Сакаэ Годзэн, которую послал сюда сюзерен юного наследника с тем, чтобы передать ему в подарок отравленные сладости. Прежде чем дать их наследнику, Масаока угощает сладостями своего единственного сына Сэммацу. Соглядатай Ясио убивает ее сына, чтобы не раскрылось то, что сладости были отравлены. Видя, что Масаока ведет себя так, будто

<sup>1</sup> В данном случае комичность сцены состоит в том, что в те времена ружей в Японии не было, и зрители это знают. Здесь используется прием дзидай сакуго—временной диссонанс. — Прим. перев.

<sup>2</sup> См. примечание к стр. 184.—Прим. перев.

умирает не ее сын, Сакаэ Годзэн начинает подозревать, что Масаока дала отравленные сладости не своему сыну, а юному наследнику. В связи с этим Сакаэ решает, что Масаока можно открыться, показывает ей текст скрепленной кровью клятвы бороться против юного наследника с подписями всех его противников. Когда все уходят, Масаока обнимает труп своего сына и произносит известный монолог, начинающийся словами: «У многих родителей в этом огромном мире есть дети...» Это кульминация. Роль Масаока считается одной из самых трудных в кабуки и исполняется актером-оннагата высшего ранга.

В сцене «Юкасита» дворец поднимается над сценой и внизу виден подвал. В подвале Арасиси Отоконосукэ пытается раздавить ногой крысу, которая схватила бумагу с клятвой врагов юного наследника. Отоконосукэ поднимается из подвала, держа над головой железный веер. Вся эта сцена исполняется как арагото в стиле актерской династии Итикава. Крыса скрывается в люке на ханамити и сразу же появляется снова в виде Ники Дандзё, освободившегося от чар. Посредине лба у Ники кровоточащая рана, которую Отоконосукэ нанес крысе, наступив на нее ногой. Интересен уход Ники по ханамити после того, как основной занавес закрывается. В противоположность Отоконосукэ, который одет в платье красных оттенков и на лице у которого красный грим (олицетворение положительного, светлого начала), на Ники все серое, мышинового цвета, что олицетворяет собой отрицательное, темное начало.

Далее следует сцена словесного поединка между преданным самураем Гэки и Ники. В момент, когда Гэки должен был признать

свое поражение, появляется Хосокава Кацумото и разоблачает злые козни Ники. Актер, исполняющий роль Кацумото, должен обладать красноречием и отменной дикцией, иначе потеряет силу привлекательность его сценической речи, написанной в стиле ба-сен Эзопа. Исполнение роли Кацумото считалось привилегией покойного Итимура Удзаэмона.

В следующей сцене Ники, воспользовавшись моментом, убивает Гэки. Особенно интересны сцены выхода обуреваемого жаждой убийства Ники на ханамити, поединка на мечях с использованием ширмы в качестве щита и канонические позы миэ. Парик эндэ, используемый Ники, является характерным для особо жестоких злодеев.

#### «ТАЙКОКИ» («ЭХОН ТАЙКОКИ»)

Пьеса «Тайкоки» в просторечии называется «Тадзю», что является сокращенным названием десятого действия. Впервые исполнялась в июле 1799 года в осакском театре Вакадаюдза. В 1800 году «Тайкоки» была поставлена в театре кабуки в Осака. Авторы пьесы Тикамацу Янаги и др. Пьеса состоит из тринадцати действий, в которых отражены события тринадцати дней (с 1 по 13 июня), начиная с бунта Мицухидэ против Ода Нобунага и кончая разгромом Мицухидэ. В настоящее время исполняется и пользуется популярностью десятое действие.

Десятое действие начинается с того, что в дом, где скрывается Сацуки — мать Такати Мицухидэ, приходят жена Мицухидэ Мисао и Хацугику — невеста его единственного сына Дзюдзиро. Сюда же заходит с просьбой о ночлеге странствующий монах. Следует печальная сцена расставания между Хацу-

гику и Дзюдзиро, отправляющимся на битву. Сацуки и Мисао празднуют их помолвку и прощаются с Дзюдзиро. Следует грустный монолог Сацуки: «Как это печально — посылать на верную гибель такого прекрасного юного самурая!» Из бамбуковой рощи в левой части сцены к увитому стеблями лунного цветка югао крыльцу крадучись подходит Мицухидэ. На нем парик хисикава, а кольчуга скреплена черными нитями. На ногах соломенные сандалии, на плечи накинута соломенный крестьянский плащ. Он прикрывает свое лицо широкополой шляпой из бамбука. Слышится реплика тёбо: «Человек, который появился, не кто иной, как Такэти Мицухидэ». С этими словами Мицухидэ широким жестом отводит шляпу, открывает свое лицо и становится в позу миэ. В этот момент зритель видит, что на лбу у Мицухидэ зияющая рана, а на лице синий грим ясэкума. Лягушки, только что верещавшие на разные голоса, мгновенно замолкают с появлением Мицухидэ<sup>1</sup>. Мицухидэ делает из бамбука самодельное копьё. Он узнает, что под личиной монаха, попросившего ночлег, скрывается Кюкити, который подослан для того, чтобы его убить. Мицухидэ кажется, что сквозь ширмы он видит тень Кюкити. Он пронзает ширмы копьем, но за ними оказывается не Кюкити, а его мать Сацуки. С пронзенной копьем грудью Сацуки начинает монолог, порицающий действия Мицухидэ. К ней присоединяется жена Мицухидэ Мисао. Особое внимание следует обратить на его лицо, когда он молча все это выслушивает, хотя в груди у него все кипит и

сердце разрывается от невыносимых душевных мук. На ханамити появляется раненый Дзюдзиро. Увидав его, Мицухидэ от неожиданности оступается. Дзюдзиро рассказывает о ходе военных событий. Сказывается действие ранения, и он постепенно теряет зрение. Наступает кульминационный момент игры актера, исполняющего роль Дзюдзиро, который, совершенно ослепнув, ощупывает лицо своей нареченной Хацугику. Умирая, Дзюдзиро зовет отца. Наступает каноническая сцена, когда Мицухидэ, не двигаясь с места, ударяет железным веером по металлическим поножам, давая сыну знать, что он здесь. Слышатся громкие удары в большой барабан и гонг. Это значит, что вражеская армия приближается. Сцена поворачивается, и перед глазами зрителей предстает Мицухидэ, обзирающий с высокой сосны поле битвы. К Мицухидэ приближаются его противники — Кюкити и Като Масакиё. Сцена заканчивается «Хиппари-но миэ» — одной из канонических сцен поединка. В этой пьесе эффектно сопоставляется трагическая печаль Мицухидэ, восставшего против своего сюзерена и потерпевшего поражение, и несчастная любовь его сына Дзюдзиро.

#### «ГАППО»

#### («СЭССЮ ГАППОГАЦУДЗИ»)

Пьеса была впервые поставлена в феврале 1773 года в осакском театре Китахориэдза. Она состоит из двух действий, в основу которых были положены песни «Ёрохоси» и баллада бродячего сказителя «Синтокумару». Авторы пьесы — Суга Сэнсукэ и Вакатакэ Фуэми. В настоящее время в театре кабуки исполняется сцена из второго действия. Пьеса написана на сюжет о любви ма-

<sup>1</sup> Все эти детали подчеркивают грядущие несчастья и печальные события, которые ожидают дом Мицухидэ после того, как он убил Ода Нобунага и тайком возвращается домой. — Прим. перев.



Сцена из пьесы о разбойниках «Бэнтэн мусумэ мэо-но сиранами». В роли Бэнтэн Кодзо актер Оноэ Байко (справа). В роли Нангорикимару — актер Итикава Садандзи (слева).

чехи к пасынку. Роль мачехи Таматэ Годзэн исполняет главный актер-оннагата. Покойный Накамура Байгёку оставил для нас блестящий образец исполнения роли Таматэ.

С правой стороны сцены голова князя тьмы Эмма и флаги, которые означают, что будет

начато строительство часовни в память об Эмма. Перед ними заросший лотосом пруд. Как говорит Тоита Ясудзи, эти декорации должны вызвать у зрителей представление об аде и рае. Мать Таматэ Гаппо зажигает фонарь на фронтоне дома, и, как бы влекомая светом фонаря, с ханамити на сцену поднимается Таматэ Годзэн, закрывая лицо куском черной материи. Утаэмоном установлено при этом два канона: один — когда Таматэ закрывает лицо платком, другой — когда она отрывает у кимоно один из рукавов и закрывает им лицо. В ответ на голос дочери Гаппо, думая, что дочь ее уже умерла, говорит: «Не душа ли это пришла?» Из этих слов становится ясным, зачем Гаппо зажигает фонарь, — для встречи душ усопших родственников<sup>1</sup>. «Ну что ж, — говорит Гаппо, — если ты душа усопшей, то можешь войти в дом». Но Таматэ отвечает, что она не дух, что она пришла, чтобы встретиться с любимым Сюнтокумару. «Ах ты животное», — ругает ее Гаппо и, понося дочь бранными словами, втаскивает ее в комнаты, не желая, чтобы кто-либо заметил Таматэ. Больной Сюнтокумару и его жена Асакахимэ, которых Гаппо поселила у себя в доме, выходят из комнаты в правой части сцены и горько сетуют на свою судьбу. Таматэ показывает раковину «аваби»<sup>2</sup> и признается, что она, Таматэ, виновна в тяжелой болезни Сюнтокумару. Появляется шут Ирихэй, который всячески

<sup>1</sup> В Японии существует поверье, что в летний праздник обон души усопших родственников приходят навестить родной дом. Именно для них и зажигают фонарь такатори на фронтоне дома. Зрителю сразу становится понятным, что действие пьесы происходит летом. — Прим. перев.

<sup>2</sup> «Аваби» — одностворчатая морская раковина. Символизирует собою неразделенное чувство. Аваби-но кон — неразделенная, безответная любовь. — Прим. перев.

порицает поступок Таматэ. Таматэ вне себя от гнева. Она резко встает, выдергивает шпильку из парика и освобождает от верхнего кимоно плечо. Волосы в беспорядке падают ей на плечи. Таматэ сжимает зубами шпильку, под пылающими гневом глазами появляется бледно-розовый грим. Эта поза миэ является кульминацией сцены. Из дома выходит разгневанная Гаппо и пронзает мечом Таматэ. Далее следует картина «Модори», во время которой раненая Таматэ раскрывает свои истинные намерения.

Оказывается, Таматэ решила полюбить Сюнтокумару столь преступной любовью для того, чтобы спасти его от неродного младшего брата, который намеревался убить Сюнтокумару. Для этого же она напоила его ядом. Сюнтокумару заболел, и его отправили в дом матери Таматэ Гаппо, в результате чего младший брат решил оставить мысль о его убийстве. И вот теперь Таматэ пришла сюда, чтобы излечить его своею кровью, поскольку она родилась в день, месяц и год тигра<sup>1</sup>. С этими словами Таматэ прикладывает раковину аваби к смертельной ране, которую нанесла ей Гаппо, наполняет ее своею кровью и поит Сюнтокумару. Как она и ожидала, Сюнтокумару меняется прямо на глазах, превращаясь в здорового красавца, каким он был прежде. Видя все это, Гаппо ударяет в колокольчик, прося бога, чтобы дочь ее попала в рай. Под звон колокольчика ослабевшая Таматэ хватается руками за стоящий рядом бочонок, но он разваливается, и Таматэ падает замертво, сложив руки в буддийской молитве.

<sup>1</sup> В Японии существует поверье, что человек, родившийся в день, месяц и год тигра, обладает чудодейственной силой. — Прим. перев.

## ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ (СЁСАГОТО)

### САМБАСО

В театре ноо пьеса «Окина» причислялась к церемониальным представлениям и в репертуаре ноо всегда шла первой. В более упрощенной, лишенной торжественности форме «Окина» под названием «самбасо» исполнялась комедийными актерами средневековых фарсов — кёгэнов. В театре кабуки в прежние времена «Окина» исполнялась под названием «Окинаватаси» («Сикисамба») во время трехдневных представлений показа лиц, новогодних представлений, а также при открытии новых театров и т. п. Роль Окина исполнял тогда владелец театра (таюмото), роль Сэндзая — его сын (вакадаю), а роль Самбасо — руководитель труппы или балетмейстер театра. Живые и веселые танцы, исполняемые Самбасо, соответствовали стилю кабуки. Поэтому в театре кабуки было создано несколько вариантов танцевальных пьес, главной темой которых были танцы Самбасо. По его имени и эти пьесы стали называть самбасо. Так появились самбасо, исполняемые двумя танцорами («Футари самбасо»), актером-оннагата («Хинадзур самба»), «Курува самба», «Сараси самба» и др. В настоящее время чаще всего исполняются «Ситадаси самба» и «Аяцури самба».

В просторечии «Ситадаси самба» называют «Сигаяма самба». Этот танец исполнял в 1813 году Накамура Утаэмон Третий в театре Накамурадза перед возвращением в Осака с гастролей. Тем самым он возродил танец Самбасо в стиле сигаяма, исполнявшийся Накамура Накадзо Первым. Пьеса идет под



Старуха. Актер Отани Томозон в роли Какудзю в пьесе «Сугаварадэндзю тэнранкагами».

аккомпанемент нагаута и киёмото. Теперь роль Окина в «Ситадаси самба» не исполняется. А Сэндзай и Самбасо отображают в танце жизнь супругов от свадьбы до рождения и воспитания ребенка. Название «Ситадаси самба» восходит к канонической позе, во время которой Самбасо высовывает язык, произнося установленную фразу: «Пусть процветает Накадзо и его семья». Особенность этой танце-

вальной пьесы состоит в смелой постановке: Самбасо танцует в одном лишь кимоно без длинных штанов хакама и во время танцев снимает свою высокую шапку эбоси. Представляет интерес также прием нанбан, когда танцор одновременно выставляет вперед левую руку и левую ногу, либо правую руку и правую ногу.

«Аяцури самба» поражает отточенностью техники. В этой танцевальной пьесе Самбасо подражает движениям марионетки, управляемой с помощью нитей. Пьеса впервые была поставлена в феврале 1853 года. В годы Мэйдзи ее возродил в несколько измененном варианте Оноэ Кикугоро Пятый. Пьеса исполняется под аккомпанемент нагаута. Во время первых представлений Окина и Сэндзай подражали заводным куклам. Теперь же они танцуют в обыкновенном стиле. Самбасо же, которого достают из ящика для кукол, исполняет танец в сопровождении кукловода<sup>1</sup>. Очень интересны моменты, когда у кукловода якобы обрываются или запутываются нити, а Самбасо соответственно повторяет это в танце. Следует также отметить, что тональность музыкального сопровождения меняется в зависимости от того, кто танцует. Так, когда на сцене танцуют Окина и Сэндзай, на сямисэне соответственно подтягивают вторую струну или сохраняют обычную настройку. Во время же танцев Самбасо ослабляют третью струну, что придает аккомпанементу своеобразный оттенок. Танцевальная пьеса «Аяцури самба» длится 27 минут.

<sup>1</sup> Сзади Самбасо сопровождает кукловод. Трудность танца состоит в том, что Самбасо должен совершенно синхронно повторять движения невидимого им кукловода, якобы дергающего за несуществующие нити. — Прим. перев.

**«МУСУМЭ ДОДЗЁДЗИ»  
(«КЁКА-НО КО МУСУМЭ ДОДЗЁДЗИ»)**

«Мусумэ додзёдзи» — наиболее выдающаяся танцевальная пьеса в театре кабуки. В этом театре с давних времен ставили пьесы на сюжет додзёдзи из театра ноо. Окончательный вариант «Мусумэ додзёдзи» утвердился в постановке Накамура Томидзуро Первого. Пьеса была впервые поставлена в марте 1753 года в театре Накамурадза. Музыка в стиле нагаута. Выдающаяся особенность «Мусумэ додзёдзи» состоит в том, что она полностью отходит от характерной для ноо основы и блестяще аранжирована в стиле кабуки. Сцена «Митиюки» в начале пьесы чаще всего не исполняется. В ней показано, как дух Киёхимэ, превратившейся в «сирабёси»<sup>1</sup>, приходит в храм Додзёдзи на праздник, посвященный поднятию колокола. Киёхимэ отвечает на вопросы, которые задают ей послушники храма. Затем ее заставляют танцевать. Киёхимэ надевает шитую золотом высокую шапку эбоси и исполняет различные танцы. В этой части пьесы сюжет развивается в строгом соответствии с первоисточником (ноо), но, начиная с песни Киёхимэ «Канэ-ни урами-га кадзу-кадзу годзару»<sup>2</sup>, пьеса исполняется в стиле кабуки. За-

<sup>1</sup> «Сирабёси» — средневековые танцовщицы, исполнявшие танцы в белых мужских одеждах с прицепленными к поясу мечами и в мужских париках. — Прим. перев.

<sup>2</sup> «Канэ-ни урами кадзу-кадзу годзару». На слух зрителями эта фраза воспринимается одновременно в двух значениях: «Как много страдала я из-за колокола» и «Как много страдала я из-за денег». Дело в том, что слово «канэ» означает одновременно и «колокол» и «деньги». В первом значении эту фразу Киёхимэ произносит потому, что, согласно тексту пьесы, под колоколом спрятался скрывающийся от нее возлюбленный. Во втором значении ее воспринимают зрители потому, что большинству из них пришлось немало пострадать из-за нужды, из-за отсутствия денег. — Прим. перев.

кончив танец с веером, Киёхимэ сбрасывает веером шапку с головы, и шапка повисает на красно-белом шнуре. Далее следует танец «Тэодори», который Киёхимэ вначале исполняет как сирабёси, а затем — как городская девушка тех времен. Методом хикинуки Киёхимэ меняет красное кимоно на голубое и исполняет танец «Мариута-но дан». Следующий танец называется «Ханагаса одори». Это очень выразительный танец, во время которого Киёхимэ освобождает оба плеча от верхней одежды. На голове у нее широкополая соломенная шляпа ханагаса, в руках фуридасигаса (соединенные шнуром и уложенные одна в другую несколько шляп, которые во время танца одним движением превращаются в целую гирлянду). После революции Мэйдзи этот танец превратили в исполняемое монахами ревю. В былые же времена в нем принимали участие лишь два монаха низшего ранга. Киёхимэ вновь меняет платье и исполняет танец «Тэнугуино одори». Этот танец с полотенцем характерен для кабуки. Очень красив монолог в «Изучении азбуки для любовного послания». Это кульминация всей пьесы. «Ненавистный, ненавистный», — произносит Киёхимэ, косясь на колокол. Это каноническая поза. Затем следует танец «Какко» (с миниатюрным барабаном на груди, по которому Киёхимэ ударяет барабанными палочками), меняется одежда и начинается танец «Судзу дайко» (танец с увешанным колокольчиками барабаном, напоминающим тамбурин). Вновь меняется одежда, и следует сцена «Канэхаири». Киёхимэ становится под колокол. Колокол падает, все монахи истоиво молятся. Входят сыщики (хана-ётэн), которые должны схватить Киёхимэ. Поднимают колокол. Под ним сидит Киёхимэ (второй ее выход), согнувшись

под покрывалом. Внезапно она поднимается. В руке у нее посох, на лице новый грим, белая одежда покрыта золотой или серебряной змеиной чешуей. На ней ярко-красные длинные штаны хакама. Начинается танец «Сёсататэ», имитирующий поединок. Следует поза миэ, когда один из сыщиков делает обратное сальто, а Киёхимэ наступает на него ногою. Все в страхе опрокидываются лицом кверху. Затем следует картина освобождения от змеиной чешуи (урокоотоси). Пьеса заканчивается изгнанием злого духа (осимодоси), которая исполняется в стиле арагото и считается одной из лучших сцен в кабуки. (Иногда сцена «Осимодоси» не исполняется.) Перед закрытием занавеса главное действующее лицо поднимается на возвышение, фон которого составляет алая материя. «Осимодоси» исполняется в этом случае в стиле Гэнроку миэ: колокол становится как бы головой змеи, а сыщики имитируют ее тело. В связи с этим их одежда напоминает чешую змеи, и их называют «урокоётэн». В случае если «Осимодоси» не исполняют, главное действующее лицо на возвышение не поднимается, а стоит на колоколе. На этом пьеса заканчивается.

Среди различных вариантов додзёдзи исполняются «Футари додзёдзи» (когда танцуют двое), «Якко додзёдзи» (когда в пьесе только одни мужские роли) и т. п.

### «САГИМУСУМЭ» («ЯНАГИ-НИ ХИНАСЁТЁ-НО САЭДЗУРИ»)

В театре ноо существует танцевальная пьеса «Саги». Но пьеса «Сагимусумэ», исполняемая в театре кабуки, полностью отличается от нее по замыслу, поскольку в ней в главной роли выступает город-

ская девушка. Впервые пьеса была поставлена в исполнении Сэгава Кикунодзё Второго в театре Итимурадза в апреле 1762 года.

Очень впечатляюща фигура девушки, одетой в белоснежное кимоно и в головном уборе из ваты, которая стоит на границе снега и воды, символизируя собой образ белоснежной цапли. Кажется, будто она только что сошла с картины Харунобу\*. Вначале под звуки песни «Сума-но ура», которая сопровождается музыкой нагаута, появляется девушка-цапля (сагимусумэ). Она стоит у воды среди падающего ночью снега, создавая атмосферу скорби и своеобразной чувственной привлекательности. Затем методом хикинуки она меняет одежду, превращается в городскую девушку и исполняет веселый танец. После танца с барабаном она исполняет очень выразительный танец с соломенной шляпой. Затем начинается вторая часть пьесы — «Сэмэ»<sup>1</sup>. Методом буккаэри девушка меняет одежду, вытаскивает из парика скрепляющую шпильку, и волосы ее в беспорядке падают на плечи. В руке у нее ветка ивы. Начинается «Танец сумасшествия». В нем отображены мучения, которым девушку подвергли в аду. В этой пьесе блестяще сочетается средневековая тема с элементом современности. «Сагимусумэ» напоминает японский вариант «Умирающего лебедя». Можно без преувеличения сказать, что эта пьеса наряду с додзёдзи олицетворяет сегодня самую суть и характер танцевальных пьес сёсагото, исполнение которых являлось монополией оннагата.

<sup>1</sup> Содержание «Сэмэ» сводится к тому, что девушка умирает и попадает в ад, где ее подвергают всяческим мучениям и издевательствам. — Прим. перев.



**«ФУТАОМОТЭ» (СИНОБУУРИ)  
(«ФУТАОМОТЭ ЦУКИ-НО СУГАТАЭ»)**

Использованный в пьесе театра ноо «Фугари Сидзука» замысел, согласно которому на сцене появляются два одинаковых действующих лица, с давних времен стал применяться и в театре кабуки (пьеса «Футаомотэ»). Танцевальная пьеса «Футаомотэ» в ее современной форме ведет свое начало с марта 1795 года, когда Накамура Накадзо Первый исполнил в театре Накамурадза танец Хокайбо — монаха, сборщика пожертвований. В настоящее время пьеса идет под аккомпанемент музыки токивадзу, которая исполнялась в 1799 году. При постановке этой пьесы в форме дзёрури ей большей частью присваивают название «Футаомотэ мидзу-ни тэру цуки». «Футаомотэ» исполняется как отдельно, так и в качестве танцевальной пьесы, составляющей часть «Хокайбо».

Дух влюбленного в Окуми Хокайбо — монаха, нарушившего религиозный завет, — соединяется с духом женщины по имени Новакэхимэ, и в таком виде появляется у реки Сумидагава перед Вакамацу и принявшей вид зеленщицы Окуми. Дух Хокайбо, приняв образ Окуми, всячески досаждает истинной Окуми и Вакамацу. Особенно интересна сцена, когда поднявшийся над ханамити дух попеременно превращается то в женщину, то в мужчину: он то принимает образ женщины (когда поворачивается лицом к Вакамацу), то являет перед Окуми страшный облик монаха Хокайбо. В этой сцене привлекают внимание также гротескные канонические позы, во время которых дух Хокайбо то высовывает язык, то выставляет перед грудью согнутые в кистях руки с растопыренными пальцами.

Наконец паромщица Осидзу показывает

духу Хокайбо священную фигурку богини Каннон. Дух корчится в муках и скрывается внутри колокола. «Футаомотэ» — увлекательная фантастическая пьеса, изобилующая различными трюками и превращениями.

**«СЭКИ-НО ТО»  
(«ЦУМОРУКОЙ ЮКИ-НО СЭКИ-НО ТО»)**

«Сэки-но то» считается одной из наиболее выдающихся танцевальных пьес кабуки. Впервые была исполнена в ноябре 1784 года Накамура Накадзо Первым в эдоском театре Киридза. Поскольку она являлась одной из танцевальных сцен в представлении показа лиц, а само представление в целом давно сошло со сцены и не возобновлялось, в настоящее время тема «Сэки-но то» во многом неясна, однако, пожалуй, нет и особой необходимости в том, чтобы подробно выяснять ее содержание. Дело в том, что для танцев кабуки отсутствие темы не является таким уж серьезным грехом. И причину того, почему ряд танцевальных пьес сохранился до наших дней и пользуется большой популярностью, следует искать не в содержании, а в чем-то ином.

Пьеса «Сэки-но то» исполняется под музыку токивадзу и состоит из двух частей. Место действия — покрытая снегом застава Оосака. Комати приходит к своему возлюбленному Мунэсада. Между ней и солдатом с заставы Сэкибэем происходит разговор у калитки. С помощью Сэкибэя ей удастся встретиться с Мунэсада. Далее Комати повествует о своей любви, а Сэкибэй начинает танец, делая вид, будто он потерял свое «варифу»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Варифу» — нечто вроде удостоверения личности. Особая бумага, разорванная пополам. Одна из половинок хранится у владельца, другая — у властей. — Прим. перев.

Следует плавный и манерный танец с участием Комати, Сэкибэя и Мунэсада, особо интересный тем, что передает атмосферу 1780-х годов. Придя в веселое расположение духа, Сэкибэй уходит со сцены. После этого Мунэсада смотрит в вырытое им из земли магическое зеркало и видит в нем истинный облик Сэкибэя. Он сообщает об этом Комати, и последняя поднимается на ханамити, чтобы сообщить всем о том, кем в действительности оказался Сэкибэй. На этом кончается первая часть пьесы.

Вторая часть начинается с выхода Сэкибэя. Он, покачиваясь, появляется на сцене, держа в одной руке бутылочку для сакэ, а в другой — чашку, в которую он наливает сакэ и выпивает его. Затем он становится в позу хосикури-но миэ и смотрит на отражение звезд в чашечке для сакэ. В этот момент на верхушку вишни взлетает печать «канго-но ин»<sup>1</sup>. Сэкибэй точит секиру и начинает рубить эту заколдованную вишню. В тот же миг он теряет сознание. Слышится тревожная музыка. Из дупла дерева появляется дух голубой вишни (сумидзомэдзакура), принявший облик куртизанки. Начинается эротический танец, во время которого показывают шествие ойран — куртизанки высшего разряда. Следует сцена «миараваси», когда Сэкибэй раскрывает себя. Вместо кимоно на вате, которое носят бандиты, на нем появляется костюм аристократа, и он называет себя:

«Я Отомо-но Куронуси, который хочет покорить всю поднебесную». Дух голубой вишни также меняет одежды и нападает на Куронуси, хлеща его веткой вишни. Следует очень красивый танец, имитирующий поеди-

нок, он сменяется сценой, во время которой Куронуси двумя руками вскидывает секиру над головой и высовывает язык, а дух голубой вишни резко отклоняется назад. Сцена выполнена в формалистической манере, демонстрирующей специфическую для кабуки мистическую красоту.

### «КАСАНЭ» («ИРОМОЁ ТЁТТО КАРИМАМЭ»)

«Касанэ» представляет собой отдельно исполняемую танцевальную пьесу, которая некогда входила в сцену «Киноситагавадзуцуми митиюки-но ба» из пьесы «Касанэ». Впервые была исполнена в июне 1823 года в эдоском театре Моритадза. Позднее сохранилась лишь музыка к этой танцевальной пьесе, а сам рисунок танца был утерян. В годы Тайсё ее возродили покойные Байко и Удзаэмон, и с тех пор она пользуется большой популярностью у зрителей.

Красивый молодой самурай Ёэмон и служанка из аристократического дома Касанэ решают покончить жизнь самоубийством, так как на этом свете им не дают насладиться любовью. Они приходят к берегу Киноситагава и видят плывущий по реке череп с воткнутым в него серпом. Ёэмон вытаскивает из черепа серп и видит, что этот череп принадлежит отцу Касанэ, которого он когда-то убил. Дух отца не знает, что с Ёэмоном стоит рядом его дочь, и вот, желая отомстить Ёэмону, он превращает красавицу Касанэ в уродливую хромоножку. Увидев это, Ёэмон наносит смертельную рану Касанэ, раскрывая тем самым свой жестокий, недоброжелательный характер. Монолог Касанэ, после того как внешность ее так изменилась, поставлен в гротескном стиле. Касанэ не зна-

<sup>1</sup> Печать, скрепляющая разрешение на торговлю с заморскими странами. — Прим. перев.



Сцена из пьесы «Митиюки».

ла, что у нее так изменилось лицо, и продолжала вести себя, как красивая женщина. Следует каноническая поза на мосту, когда Ёэмон, ударивший Касанэ серпом, подносит к ее лицу зеркало. Касанэ освобождает плечо, которое Ёэмон поразил серпом, от верх-

него кимоно, и зритель видит нижнюю одежду, расшитую алыми кленовыми листьями, которые должны создать впечатление о пятнах крови. В этом проявляется присущая кабуки эстетика митатэ. Ёэмон бежит по ханамити, накинув на себя соломенную рогожу. В этот момент поднимается дух убитой им Касанэ и притягивает его к себе. Здесь используется прием рэнрибки, когда дух машет рукой, а Ёэмон вдруг останавливается как вкопанный и затем спиной приближается к нему, как бы влекомый неодолимой силой.

**«ФУДЗИМУСУМЭ»  
(«КАЭСУ-ГАЭСУ О НАГОРИ  
ООЦУЭ»)**

В период бакумацу, в отличие от предшествующих лет, получили широкое распространение танцы с переодеванием в стиле ревью, не имеющие драматического сюжета. «Фудзимусумэ» в нынешнем исполнении связана с именем Сэки Сандзюро Второго, который исполнил этот танец с пятью переодеваниями в сентябре 1826 года. В этой танцевальной пьесе, которая исполняется под аккомпанемент нагаута, танцует целый ряд действующих лиц, которые как бы сошли с картин Ооцу\*. Одна из них—Фудзумусумэ—появляется в широкополой нарядной шляпе с веткой вишни через плечо, с которой свисают длинные гроздья цветов. Она исполняет ряд танцев, повествуя о восьми прекраснейших пейзажах в Оми (близ озера Бива). Исполняемый ныне вслед за этим танец «Итакобуси» был позднее включен в пьесу Накамура Накадзо Третьим.

**«РОККАСЭН»  
(«РОККАСЭНСУГАТА-НО  
ИРОДОРИ»)**

«Роккасэн» — наиболее крупная и выдающаяся танцевальная пьеса в жанре «хэнгэмоно»<sup>1</sup>. Она построена на шести переменах облика актера, связанных с шестью знаменитыми поэтами — Комати, Нарихира, Хэндзё, Кисэн, Ясухидэ и Куронуси. «Роккасэн» — единственная пьеса в стиле хэнгэмоно, которую играют в наши дни от начала до конца. Впервые исполнялась Накамура Утаэмоном Пятым в эдоском театре Накамурадза в марте 1831 года.

Первая сцена посвящена посещению Комати священником высшего ранга Хондзё, одетым в костюм из красной материи. На сцене декорации дворца, вокруг которого опущен бамбуковый занавес. Появляется Комати, и Хондзё объясняется ей в любви. Диалог между Хондзё и Комати заканчивается тем, что последний с чувством сожаления возвращается домой. В настоящее время эту сцену исполняют под аккомпанемент гитаю, а во время первого представления — под аккомпанемент нагаута. Следующая сцена носит в просторечии название «Бунъя» и, подобно сцене «Кисэн», часто исполняется отдельно.

Ясухидэ выбегает из дома, шутливо засунув веер за воротник кимоно. Служанки не пускают его, расставив руки. Исполнение в аранжированном виде сямисэнной музыки синнай и хаута вносит в события хэйанского периода эмоциональную атмосферу Эдо, что

придает пьесе своеобразную привлекательность временного диссонанса. Звучит музыка в стиле киёмото. Поднимается бамбуковый занавес, перед зрителями предстают музыканты и певцы нагаута, сидящие на возвышении в глубине сцены. Появляется Комати. Вначале на ней одежда аристократки периода Токугава, затем она сменяет ее на дзюнихитоэ — одежду из двенадцати кимоно. Появляется утонченный красавец Нарихира, одетый в праздничный костюм лучника императора, как он изображен на подставке хинадан, которую украшают различными куклами в праздник девочек. Начинается танцевальный дуэт Комати и Нарихира. Нарихира также получает от Комати отказ и с сожалением провожает взглядом через плечо ее удаляющуюся фигуру. Сцена заканчивается позой миэ, во время которой Нарихира наматывает на руку рукав кимоно с тем, чтобы ему удобней было незаметно провожать взглядом из-под руки удаляющуюся Комати.

Грустная музыка сменяется бравурной. Выходит одетый в белое платье Кисэн. На ветке вишни, которую он держит через плечо, болтается бутылочка для сакэ. Кисэн флиртует с Окадзи — девушкой из чайного домика. Между ними происходит объяснение. Затем исполняются танцы «Тёбокурэ», «Сумиёсидори» и «Варуми» (когда мужчина передразнивает женщину). Сцена заканчивается приходом послушников, которые уводят Кисэна со сцены. Музыкальный аккомпанемент — киёмото и нагаута. Последняя сцена исполняется под громкую и эмоциональную музыку одзацума. Возвышение для музыкантов в глубине сцены раздвигается в стороны и через образовавшийся проход на специальном помосте на сцену въезжает Отомо-но Куро-

<sup>1</sup> «Хэнгэмоно» — один из видов танцевальных пьес сёсагото, в которых танцует один и тот же актер, поочередно принимая облик различных действующих лиц. — Прим. перев.

нуси в черном кимоно и в черном головном уборе и Комати, одетая в двенадцать кимоно, перепоясанных через плечи шнурами тасуки. У нее в руках свиток со стихами. (Такой способ появления на сцене носит название «осимодоси».) Затем следует сцена, во время которой происходит спор между Комати и Отомо-но Куронуси о принадлежности стихов, заканчивающийся «сосиараи»<sup>1</sup>. Пьеса завершается старинной позой миэ, которая исполняется на высоком помосте сандан. В прошлом обычно все пять мужских ролей этой танцевальной пьесы исполнял один актер. В настоящее же время их исполняют разные актеры.

#### «САНДЗЯМАЦУРИ»

##### («ЯЁИ-НО ХАНААСАКУСА-МАЦУРИ»)

В просторечии эту сцену называют «Дзэн-дама акудама». Пьеса представляет собой хореографическое изображение праздника Сандзямацури в Асакуса. Впервые была исполнена в марте 1832 года в эдоском театре Накамурадза. Два рыбака, которые изображают кукол в праздничной повозке даси, вдруг начинают двигаться. Они садятся в рыбацью лодку, выходят в море и закидывают сеть. Вдруг на них падают шары дзэн-дама и акудами (шар добра и шар зла), кото-

рые вместе с облаком спустились с неба. Рыбаки начинают веселый и легкий танец в масках, на одной из которых изображен иероглиф «добро», а на другой — «зло». Замысел пьесы взят из сборника юмористических рассказов «Сингаку хаядзомэгуса», принадлежащий перу Санто Кёдэн. Необычен динамичный атлетический танец в балетном стиле. Такой танец был введен в сёсагото впервые. «Сандзямацури» принадлежит к наиболее выдающимся танцевальным пьесам конца эдоского периода. Пьеса исполняется под музыку киёмото.

#### «КАГАМИДЗИСИ»

##### («СЮНКЁ КАГАМИДЗИСИ»)

Эта талантливая пьеса была создана в годы Мэйдзи и в настоящее время пользуется большой популярностью у зрителей.

В театре кабуки с давних пор исполняются танцевальные пьесы сисимоно (сяккёмоно), в основе которых лежат пьесы театра ноо, получившие название «сяккё». Действующими лицами в этих пьесах являются львы. Пьеса «Кагамидзиси» тоже создана с использованием сюжета старинной танцевальной пьесы «Макурадзиси». Впервые была исполнена в марте 1893 года в токийском театре Кабукидза Итикава Дандзюро Девятым. Музыкальный аккомпанемент — нагаута. Текст написан Фукути Оти. Постановка осуществлена в присутствии периода Мэйдзи утонченном и обстановочном стиле. Первое действие пьесы посвящено танцам, исполняемым служанкой супруги сёгуна Яёи во время праздника львиной головы. После танцев с двумя веерами и с лоскутом шелковой материи фукуса Яёи

<sup>1</sup> «Сосиараи». Существует предание о том, что во время состязаний в стихосложении, происходивших в присутствии императора, Отомо-но Куронуси, движимый завистью к таланту Комати, записал исполняемые ею стихи на пустые страницы старинной книги стихов и обвинил ее в том, что она прочитала не свои, а чужие стихи, предъявив в качестве доказательства эту книгу. Тогда Комати попросила сосуд с водой и легко смыла со страниц только что вписанные Куронуси стихи. Так Комати доказала свое алиби, а Отомо-но Куронуси был посрамлен. — Прим. перев.

в заключение исполняет танец с львиной головой. Как бы влекомая духом львиной головы, Яёи теряет самостоятельность в движениях и, спотыкаясь и падая, движется по ханамити. В перерыве между первым и вторым выходом Яёи появляется на сцене в

образе льва. Она исполняет танец льва, потрясая пышной львиной гривой. Полагают, что эта пьеса послужила для Кокто толчком к созданию балета «Красавица и зверь». Пьесу «Кагамидзиси» безупречно исполнял Оноэ Кикугоро Шестой.

К стр. 13

*Дандзюро Девятый, Кикугоро Пятый и Садандзи Первый* — имена наиболее известных актеров театра кабуки, прославивших его далеко за пределами Японии: Итикава Дандзюро (1838—1903), Оноуэ Кикугоро (1844—1903) и Итикава Садандзи (1842—1903). Следует также отметить, что, помимо своей актерской деятельности, Дандзюро Девятый после революции Мэйдзи активно участвовал в движении за обновление театра кабуки.

«Симпа» — новая школа. Театральный жанр, возникший в период Мэйдзи в противовес жанру кабуки, получившему название «старой школы». Пьесы симпа ставятся в Японии и в настоящее время. В отличие от старого кабуки симпа преследовала цель применить в пьесе реалистический метод исполнительского искусства. Тем не менее в новой школе многое сохранилось от старого кабуки как в исполнительских приемах, так и в использовании актеров-мужчин на женские роли.

«Сингэки» — новый театр. Реалистический театр, возникший в Японии в 1910-х годах. Труппы этого театра поставили ряд пьес западных авторов (Ибсен, Шоу и др.). Сингэки всегда был связан с демократическим движением в японском искусстве. Подробно о нем см. книгу К. Одзаки «Новый японский театр», вышедшую в русском переводе в Издательстве иностранной литературы (Москва, 1960 г.).

К стр. 15

*Отани Такэдзиро* (1877 г.) — известный менеджер, владелец театров и кинокомпаний, способствовавший сохранению таких национальных жанров театрального искусства Японии, как кабуки, бунраку, кукольного театра нингё дзёрури и др.

К стр. 19

*Масамунэ Хакутё* — крупный японский писатель и драматург XX века. В ранних произведениях показал беспросветную жизнь японских крестьян и идейные искания интеллигенции. Кроме того, перу Масамунэ Хакутё принадлежит несколько пьес («Белая стена» и др.) и критических статей по театральному искусству.

К стр. 20

*Окамото Кидо* (1872—1930) — японский драматург, писал главным образом так называемые «новые пьесы кабуки» (синкабуки), в которых стремился вложить новое содержание в традиционные формы кабуки. Наибольшей популярностью пользовались его пьесы «Сюдэндзи моногатари», «Бантё сараясики» и другие. У Окамото Кидо имеется также ряд критических статей по теории театра.

К стр. 22

*Гэнроку* — период в истории Японии (1688—1703), характеризовавшийся бурным расцветом феодальной культуры, искусства, театра.

*Сосэки — Нацумэ Сосэки* (1867—1916) — известный японский писатель, мастер психологического романа, на русский язык переведены его повесть «Сердце», а также юмористические повести «Мальчик» и «Я — кошка», в которых автор высмеивает честолюбие, эгоизм и другие отрицательные качества людей.

К стр. 24

*Иэясу — Токугава Иэясу* (1542—1616) — крупнейший феодал, основавший династию правителей (сёгунов) Токугава.

К стр. 30

«Кодзики», «Нихонсёки». «Кодзики» — древнейшие японские летописи, в которых собра-

ны различные мифы, сказания, легенды, а также старинные народные песни и стихотворения. Впервые после соответствующего отбора были собраны воедино О-но Ясумаро в 712 г.

Летописи «Кодзики» составили три тома, из которых первый посвящен мифам, а последующие два охватывают эпоху от легендарного первого японского императора Дзимму Тэнно до императора Суйко. «Кодзики» представляют собой выдающийся памятник японской национальной культуры.

«Нихонсёки» (*Нихонги*). Древнейшая официальная история Японии, окончательно отредактированная в 720 г. под руководством принца Тонэри. Состоит из 30 томов. 1-й и 2-й тома посвящены так называемой «эре богов», остальные 28 томов — императорской династии, начиная с императора Дзимму Тэнно и кончая 697 годом (правление императора Дзито). Весь текст ее написан в китайском стиле камбун.

К стр. 33

*Период Хэйан*. Принятое в японской исторической науке название четырехсотлетнего периода в истории Японии, начиная с 794 года, когда столицей Японии был г. Хэйан (нынешний Киото), до учреждения сёгуната Минамото в 1192 г. и перемещения столицы в г. Камакура. Этот период характерен расцветом литературы и искусства Японии. Именно тогда были заложены основы японской национальной культуры.

К стр. 35

*Оэ-но Масафуса* (1041 — 1111) — выдающийся ученый последних годов периода Хэйан. Занимал ряд высоких постов при дворе, был крупным знатоком древней китайской и японской поэзии.

*Сёгун Ходзё Такатоки* (1303—1333) — последний сёгун камакурского периода правления феодального правительства бакуфу. Покровительствовал театральным труппам, ставившим дэнгаку, и способствовал их распространению в Японии.

*Период Камакура*. Принятое в японской историографии название периода в истории Японии с 1192 по 1333 год, когда город Камакура являлся резиденцией сёгунов из дома Минамото. Город Камакура известен своими историческими памятниками. Здесь была построена в 1252 г. знаменитая 15-метровая статуя Будды.

К стр. 40

*Сёгун Асикага Ёсимицу* (1358—1408) — третий сёгун из дома Асикага. В 1397—1398 гг. Ёсимицу построил себе огромный загородный дворец, где часто устраивал празднества с участием актеров.

К стр. 51

*Реформы Кёхо* наряду с реформами Тэмпо и Кансэй причисляются к важнейшим политическим и экономическим реформам феодальной Японии. Реформы Кёхо были осуществлены в годы правления Токугава Ёсимунэ (1716—1745) — восьмого сёгуна эдоского феодального правительства бакуфу. Причиной реформ явилось тяжелое финансовое положение правительства, усугубившееся выпуском большого количества денежных знаков.

К стр. 53

*Дадзай Сюндай* (1680—1747) — известный ученый эдоского периода — исследователь конфуцианства. Его перу принадлежит ряд трудов, посвященных религии, экономике, стихосложению и т. п.



## К стр. 54

*Реформы в годы Кансэй.* Наряду с реформами годов Кёхо (1716—1736) и Тэмпо (1830—1844) реформы годов Кансэй явились крупнейшими за весь период правления феодального правительства бакуфу. В области экономики реформы выдвигали требование жесточайшей экономии средств, восстановления сельского хозяйства и т. п. Ограничения в оплате актеров составляли один из многочисленных пунктов экономии. Осуществлявшиеся под руководством Мацудайра Саданобу реформы Кансэй коснулись всех сторон жизни Японии.

## К стр. 55

*Мидзуно Тадакуни* (1794—1851) — политический деятель последних годов эдоского периода. Один из главных организаторов реформы годов Тэмпо (1830—1844). Потерпев неудачу с реформой, Мидзуно Тадакуни ушел в отставку.

## К стр. 58

*Канагаки Робун* (1829—1894) — японский драматург последнего периода правления феодального правительства бакуфу. После революции Мэйдзи написал несколько пьес («На своих двоих по западной дороге» и др.). С 80-х годов активно сотрудничает в ряде газет и журналов, публикуя в них критические статьи о театре.

*Еда Гаккай* (1833—1909) — японский театральный критик и драматург, один из активных участников движения за реформу театра. Выполнял роль посредника между правительством и театральными кругами. Написал несколько пьес в жанре «кацурэки» (пьесы живой истории).

## К стр. 60

*Суэмацу Кэнтё* (1855—1920) — японский литературный критик и активный участник движения за реформу театра.

*Фукудзава Юкити* (1835—1905) — известный японский ученый второй половины XIX в. Путешествовал по Америке и Европе, побывал в России, выступал против феодальных пережитков, за приобщение Японии к западной культуре. Для Фукудзава Юкити характерна пропаганда типичного для мыслителей поднимающейся буржуазии идеала — «независимой и уважающей себя» личности. В 1868 г. он основал школу Кэйо, которая впоследствии превратилась в крупнейший университет Японии. Фукудзава основал также газету «Дзидзи симпо», которая долгие годы являлась довольно влиятельным органом японской буржуазии.

## К стр. 90

*Тацуно Ютака* (1888 — 1961) — известный японский литературовед и эссеист. Окончил факультет права и факультет французской литературы Токийского императорского университета. Кроме многочисленных статей и монографий по французской литературе, перевел на японский язык «Женитьбу Фигаро».

*Цубоути Сёё* (1859 — 1935) — известный драматург, переводчик и театральный деятель. Его перу принадлежит ряд пьес и теоретических работ по театру. Цубоути Сёё был одним из лидеров движения за создание нового театра.

## К стр. 91

*Осанаи Каору* (1881 — 1928) — театральный деятель, драматург. Автор ряда статей по теории театрального искусства. Осанаи

Каору был одним из организаторов «Свободного театра» (Дзию гэкидзё), ставившего пьесы западных драматургов. Во время путешествия по Европе (1911) Осанаи Каору посетил Москву, где смотрел спектакли МХАТа и встречался со Станиславским, что оказало большое влияние на его взгляды на театральное искусство.

К стр. 112

Тайсё — период правления императора Тайсё (июль 1912 — декабрь 1926 г.).

К стр. 115

Установленные ситуации. К установленным ситуациям относятся любовная сцена (нурэба), сцена убийства (коросиба), сцена пыток, мучений (сэмэба), сцена шантажа (юсуриба), сцена, изображающая безвыходное положение (сэваба), сцена самоубийства (харакири), сцена, когда герой жертвует своим сыном ради спасения молодого господина (мигавари), сцена разрыва с любимым человеком (айсодзикаси) и др.

К стр. 116

...с использованием на сцене настоящей воды. Эти слова означают, что в пьесе играют посредственные актеры. В соответствии с канонами кабуки первоклассному актеру, в отличие от рядовых, не нужна настоящая вода, поскольку он своей игрой может создать у зрителя аналогичное впечатление без использования воды на сцене.

К стр. 117

«Кэдзайроку» — выдающийся труд по драматургии кабуки и дзёрури. Написан в 1801 г. Намики Сёдзо Вторым.

Принципы *ци-чэн-джуань-цзэ* и *ши-но-ай-ло* — принципы древней китайской поэзии. *Ци-чэн-джуань-цзэ* означают: зачин — развитие темы — поворот — итог (мораль); *ши-но-ай-ло* — радость — гнев — грусть — веселье.

К стр. 136

*Дзюккай, кудоки, моногатари* — различные формы сценической речи, в которых актер раскрывает свои чувства, выражает сожаление либо просто повествует о тех или иных событиях.

К стр. 138

*Цуранэ*. В эдоском кабуки, особенно в пьесах арагото, чрезвычайно большое значение придавалось красноречию, важнейшим элементом которого является *цуранэ*, представляющее собой длинные монологи, громким голосом произносимые со сцены главными действующими лицами. *Цуранэ* нередко придумывались самими актерами и произносились вне всякой связи с текстом пьесы.

*Вака (танка)* и *хайку* — традиционные жанры японской поэзии с определенным чередованием слогов в строке: *вака* — пятистрочное стихотворение в 31 слог с чередованием слогов 5—7—5—7—7 с возможными перестановками; *хайку* — трехстрочное стихотворение в 17 слогов с подобным же чередованием числа слогов.

*Рэнга* — искусство поэтического диалога, имевшее широкое распространение в периоды Камакура и Муромати. *Рэнга* обычно состоят из ряда чередующихся строк с семью и пятью слогами. Их произносят по очереди двое и больше актеров. *Рэнга* обычно состоят из ста строк.

## К стр. 143

«Митиюки». Термин «митиюки» имеет различное значение в литературе, театре и музыке. Однако его первоначальный смысл означает процесс ходьбы до определенного пункта. В театре кабуки сцена «митиюки» стала приобретать большое значение после пьесы Тикамацу «Сонэдзаки синдзю». Особенно широко используется в пьесах о самоубийстве несчастных влюбленных, когда юноша и девушка готовятся вместе умереть, так как условия жизни не позволяют им соединиться на этом свете.

## К стр. 175

...привычно и легкопроизносимо. Такому названию пьесы придавалось большое значение, поскольку считалось, что оно способствовало привлечению в театр зрителей.

## К стр. 177

Укэ — персонаж, против которого направлены в пьесе «Сибараку» действия главного героя.

## К стр. 183

Пьесы Кэйсэйго — один из жанров танцевальных пьес, в которых отображается жизнь куртизанки. Характерным для этих пьес являются так называемые превращения (хэнгэ) — каждый танец исполняется в новом наряде, причем меняется характер и самого действующего лица.

## К стр. 184

...расписанные в стиле Итимацу. Итимацу — простейшие геометрические узоры, применявшиеся, в частности, при окраске тканей. При раскопках древних курганов в Японии тако-

го рода узоры найдены на одежде глиняных фигурок ханива. Таким же узором вытканы ткани VII — VIII вв., хранившиеся в храме Хорюдзи, а в наше время — ткани кимоно и поясов оби. Название Итимацу восходит к актеру эдоского театра Накамурадза Санокава Итимацу, игравшего в театральном костюме с вышивкой этим узором.

## К стр. 206

Фудзивара Каматару (614 — 669) — придворный из рода Фудзивара. В годы его правления были осуществлены реформы Тайка, оказавшие большое влияние на последующую политическую жизнь Японии. В результате реформ Тайка была установлена единая система земельных отношений. Вся земля объявлялась собственностью государства. Ликвидировались остатки прежнего родоплеменного устройства, и был создан централизованный аппарат феодального государственного управления.

Тикамацу Хандзи (1725—1783) — известный драматург эдоского периода, специализировавшийся на жанре дзёрури. В 1762 г. написал свою первую пьесу («Адатигахара»), которая была поставлена в театре Такэмотодза. Тикамацу Хандзи писал как исторические, так и бытовые пьесы. Особый успех выпал на его пьесу «Имосэяма» и др.

## К стр. 214

Харунобу. Судзуки Харунобу (1725—1770) (?) — известный японский художник, зачинатель цветной гравюры в жанре укиёэ. Цветная гравюра (нисикиёэ) появилась в Японии в 1765 г. Харунобу было создано свыше пяти-сот цветных гравюр, среди которых особое место занимают гравюры, изображающие красавиц.

К стр. 217

*Картины Ооцу.* Такое название получили национальные жанровые картинки, которые

изготавливались и продавались в виде сувениров в Ооцу (префектура Сига) в 30—50-е гг. XVII в. Наибольшего расцвета этот жанр достиг в годы Гэнроку (1688—1704).

# ОГЛАВЛЕНИЕ

227

ПРЕДИСЛОВИЕ. <i>Б. Поспелов</i>	5
ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ	8
Глава первая. ПУТИ РАЗВИТИЯ КАБУКИ	11
Глава вторая. СУЩНОСТЬ КАБУКИ	17
I. ПЬЕСА И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ	19
II. УСЛОВНОСТЬ И «СОУЧАСТИЕ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ»	21
Глава третья. ИСТОРИЯ ЖАНРОВ, ПРЕДШЕСТВОВАВШИХ ПОЯВЛЕНИЮ КАБУКИ	27
I. ДРЕВНИЕ ЖАНРЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА	30
1. Чисто японские жанры театрального искусства	30
2. Театральное искусство, пришедшее извне	32
II. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ	35
III. ИСТОРИЯ КАБУКИ	44
1. Его рождение	44
2. Расцвет кабуки в годы Гэнроку (1688 — 1703)	48
3. Кабуки идет на восток	50
4. Расцвет эдоского кабуки	54
5. Театр кабуки в переломный период	58

<b>Глава четвертая. ТЕАТР КАБУКИ</b>	<b>63</b>		
		1. Возникновение театра	65
		2. Развитие театра	66
		3. Театр кабуки как коммерческое предприятие	68
		4. Конструкция театра, ее развитие и характер	70
<b>Глава пятая. ЗРИТЕЛИ В ТЕАТРЕ КАБУКИ</b>	<b>75</b>		
		1. О зрителях	77
		2. О критике и оценке	80
<b>Глава шестая. АКТЕРЫ КАБУКИ</b>	<b>85</b>		
		1. Якуся и хайю	87
		2. Общественная и частная жизнь актеров	87
		3. Актеры — деятели искусства	90
		4. Актерские ранги и уклады, существующие в театре кабуки	92
		5. Актерские амплуа и оннагата	95
		Роли в пьесах кабуки	99
<b>Глава седьмая. ДРАМАТУРГИЯ КАБУКИ</b>	<b>105</b>		
		1. Главная роль в сценарном тексте принадлежит актеру	107
		2. Пьесы кабуки как отражение чувств народных масс	108
		3. Виды сценарных текстов	112
		4. Структура сценарного текста	113

	5. Драматургия	115
	6. Статус драматургов в театре кабуки	118
	7. Из истории сценарного текста пьес кабуки	119
	Период, предшествующий появлению текста пьес — 119. Появление сценарного текста — 119. Независимость драматургов — 120. Утверждение статуса драматургов — 121. Расцвет в Эдо пьес-боевиков — 122. Начало и конец — 123.	
<b>Глава восьмая. АКТЕРСКАЯ ТЕХНИКА И ПОСТАНОВКА ПЬЕС</b>		<b>125</b>
	1. Исполнительское искусство кабуки	127
	2. О постановке	134
	3. О сценической речи	137
	4. О музыке и танцах	141
	5. Театральные костюмы. Парики. Грим	145
	Театральные костюмы — 146. Парики (кацура) — 149. Грим (кумадори) — 150.	
	6. Сцена. Декорации. Освещение	157
<b>Глава девятая. ТЕАТР КАБУКИ И ОБЩЕСТВО</b>		<b>165</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b>		<b>173</b>
	<b>ЛУЧШИЕ ПЬЕСЫ ТЕАТРА</b>	<b>174</b>
	Пьесы, написанные исключительно для театра кабуки	174
	«Сибараку» — 174. «Сукэроку» — 178. «Наруками» — 180. «Кандзинтё» — 181. «Сога-но таймэн» — 183. «Даммари» — 184. «Исэ ондо» — 185. «Ёцуя кайдан» — 187	

«Кирарэ Ёса» — 189. «Идзаёи Сэйсин» — 189. «Бэнтэн Кодзо» — 191.

**Гидаю кёгэн (марухонкабуки) 192**

«Югири Идзаэмон» — 192. «Умэкава Тюбэй» — 192. «Нацумацури» — 193. «Тэнараикагами. «Тэракоя» — 194. «Сэмбондзакура» — 196. «Тюсингура» — 199. «Кумагая Дзинъя» — 203. «Имосэяма» — 206. «Сэндайхаги» — 207. «Тайкоки» — 208. «Гаппо» — 209.

**ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПЬЕСЫ (СЁСАГОТО) 211**

«Самбасо» — 211. «Мусумэ додзёдзи» — 213. «Сагимусумэ» — 214. «Футаомотэ» — 215. «Сэки-но то» — 215. «Касанэ» — 216. «Фудзимусумэ» — 217. «Роккасэн» — 218. «Сандзямацури» — 219. «Кагамидзиси» — 219.

**КОММЕНТАРИИ. Б. Раскин 221**



РЕДАКТОР З. Н. ПЕТРОВА

ХУДОЖНИК Л. Ф. ШКАНОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР  
В. И. ЧИСТЯКОВ

ТЕХНИЧЕСКИЕ РЕДАКТОРЫ  
В. С. МЕЩЕРЯКОВА, А. Г. ФИРSOVA

КОРРЕКТОР В. КЛОКОВА



**Гундзи Масакацу. Японский театр кабуки**

Сдано в производство 6/II-1968 г. Подписано к печати 29/IV-1969 г. Формат 70×82 1/16. Бум. л. 7 1/4—16,96 печ. л. Уч.-изд. л. 15,56. Изд. № 13/7050. Цена 1 р. 96 к. Зак. 3193. Тираж 7500 экз.