

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
Кафедра всеобщей истории
Лаборатория востоковедения и африканистики

Т. М. Гавристова

**История
зарубежного искусства Востока
(театральное искусство
Китая и Японии)**

Учебно-методическое пособие

Ярославль
ЯрГУ
2019

УДК 7.03(075.8)
ББК Щ03(5)я73
Г12

Рекомендовано
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного издания. План 2019 года

Рецензент
кафедра всеобщей истории ЯрГУ им. П. Г. Демидова

Гавристова, Татьяна Михайловна.
Г12 История зарубежного искусства Востока (театральное искусство Китая и Японии) : учебно-методическое пособие / Т. М. Гавристова ; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова. — Ярославль : ЯрГУ, 2019. — 44 с.

Пособие написано на основе лекций автора по дисциплине «История искусства зарубежного Востока» и включает в себя темы, посвященные истории традиционного театрального искусства Китая и Японии: китайской музыкальной драмы, театра кукол и теней, театра Кабуки.

Предназначено для студентов, обучающихся по программам бакалавриата и магистратуры и специализирующихся по всеобщей истории.

УДК 7.03(075.8)
ББК Щ03(5)я73

© ЯрГУ, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусство Востока многогранно и полихромно. Оно базируется на различных цивилизационных моделях, в числе которых индо-буддийская, буддийско-конфуцианская, иудейская, христианская, исламская. Каждая представляет собой самостоятельный предмет исследований, как и сформировавшаяся на их основе культура.

Предмет данного учебного пособия — постановочное искусство Китая и Японии, точнее одно его направление: театр.

Китайский театр по праву считается древнейшим в мире. Его корни уходят в глубь веков, а становление происходило в тесной взаимосвязи с традиционными религиями, мировой (буддизм) и региональными (конфуцианство, даосизм). Театральные постановки изначально были частью ритуала и лишь со временем превратились в особый жанр, синтетический по форме и содержанию.

Япония веками развивалась под влиянием китайской культуры: это касается языка и литературы, философии и религии. Однако благодаря синтоизму — традиционной японской религии, в основе которой лежат анимистические верования, культ природы и предков, — театральное искусство обрело особую одухотворенность, которая проявилась в создании театров Но и Кабуки, абсолютно эксклюзивных и на протяжении веков во взаимодействии друг с другом претерпевших значительную эволюцию.

Традиционный театр Китая и Японии не похож на европейские образцы. Он вместил в себя самые разнообразные формы искусства: живопись, музыку, скульптуру, пластику — пространственно-временные и динамические. Одна из его отличительных черт — Красота (с большой буквы), картинность. Картинно в нем все: грим, маски, жест, поза, костюм, внешний облик музыкальных инструментов, пластическое изображение иероглифов — при том что рисунок танца, убранство сцены, декорации отличаются лаконичностью и минимализмом, а исполнители в экстазе могут доходить до визга и крика. Оглушительным может быть и барабанный бой.

В Японии многовековой культ красоты, наряду с культом природы, определил жанровую специфику литературы, живописи, скульптуры, выраженную в преобладании и разнообразии всех форм пейзажной лирики, что естественно для этноса, который возводит в традицию любование цветущей сакурой, золотисто-багряным кленом или горой Фуцзи. Очарование мимолетного, благородство лаконичного и изящество деталей — все это японский театр: воплощение гармонии и совершенства.

Созерцание — один из способов восприятия театрального искусства Китая и Японии — не может быть пассивным. Эмоциональный заряд (полифония, полихромия, полиморфность, поливариантность), смысловое наполнение сюжета (разнообразные образы, символы, знаки, коды), характерные для традиционного искусства трансцендентность и имманентность, провокативность сюжета и самой актерской игры, не ограниченных временем и пространством, многообразие постановочных средств, сделали зрителя своего рода заложником действия, в которое он напрямую вовлечен.

Изучение театрального искусства Китая и Японии невозможно без погружения в его атмосферу — без всматривания, вслушивания, вчувствования. Визуальное восприятие сопряжено с эмоциональной напряженностью и нагрузкой и предусматривает если не владение языком, то, по крайней мере, знание контекста: истории, литературы, религии, культуры, искусства.

В настоящее время театр — одно из самых ангажированных направлений постановочного искусства, востребованное в Китае, Японии и за их пределами не только в силу эксклюзивности и экзотизма, но и благодаря высочайшему профессионализму артистов, постоянно совершенствующих свое исполнительское мастерство.

ТЕМА 1. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ

1.1. РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

Китай — страна богатых театральных традиций. Их генный субстрат включает ритуальные танцы (они были известны еще во II тысячелетии до н. э.), искусство народных сказителей (шошу) и много что еще. Простейшие формы театрального искусства существовали уже при жизни Конфуция¹ в середине I тысячелетия до н. э. и в эпоху Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) трансформировались в придворные игры и представления, где пение и танцы сочетались с показом инсценированных историй и выступлениями кукол.

Становление театра как самостоятельного вида искусства относится к эпохам Тан (618–907 гг.) и Сун (960–1279 гг.), когда наблюдался расцвет экономики и культуры. Театр развивался в тесной взаимосвязи с изобразительным искусством: пейзажной живописью (шаньшуй — в буквальном переводе с китайского языка «горы и воды»), гравюрой, — литературой. Так сформировались основные черты театрального искусства, определяющие его специфику до настоящего времени. Прежде всего это неразрывная связь с религией: чань-буддизмом, даосизмом, конфуцианством.

В дни религиозных празднеств театральные представления предназначались не столько для развлечения людей, сколько для умиротворения духов (душ умерших). Перед началом постановок актеры приносили жертвы богам и создателям всех трех религий (полулегендарным Будде и Лаоцзы и вполне реальному Конфуцию), выкрикивая магические заклинания, взрывали хлопушки (петарды), исполняли ритуальный танец «божественного чиновника», разыгрывали сценку на мифологический сюжет.

На юге Китае актеры изображали веселое пиршество в Небесном дворце матери-богини Запада. Его главные герои — ба-сянь (восемь даосских бессмертных) — воплощали, рассаживаясь на сцене, иероглифы, несущие в себе пожелания долголетия и процветания. По ходу представления безо всякой связи с сюжетом ис-

¹ Кун Фуцзы (551–479 гг. до н. э.) — выдающийся педагог, историк, философ.

полнялись танцы в честь прославления богов и продвижения в карьере чиновников — шэньши — высшего сословия Китая.

Специфику театрального искусства определял синтетический характер представлений: единство пения, музыки, танца, пантомимы, жеста, акробатики, декораций и костюмов; регламентация амплуа действующих лиц и исполнителей (герой, героиня, почтенный старик, военный, комик); символизм и простота сценического оформления; приоритет эмоционального игрового начала; диалог со зрителями.

Одним из наиболее ранних видов китайского театра стал жанр цзацзюй: вокальные, танцевальные, музыкальные, акробатические номера — импровизация на заданную тему — носили преувеличенно комический характер и пользовались популярностью в XII–XIV вв. В эпоху Юань (1279–1368 гг.) на севере Китая на основе цзацзюй развился жанр бэйцзюй (героико-исторические постановки небольшого размера). Вокальные партии исполнял один актер, остальные персонажи вели диалоги. Сценарий писали профессиональные авторы: Ван Шуфу, автор лирической драмы «Западный флигель»; Бо Пу, автор исторической пьесы «Дождь в платанах», и другие.

Одновременно оформился жанр сицзюй (музыкальная драма). До настоящего времени она остается наиболее типичной формой традиционного оперного искусства. Перемещение центра культурной жизни к югу вызвало зарождение наньцзюй — южной оперы. В XIV в. она стала называться чуанцзи. Драматург Гуань Ханьцин в XIII в. написал более 60 пьес для нее, каждая состояла из четырех действий. Наиболее известная пьеса — «История лютни» — принадлежала перу Гао Чзэчэна.

В XVI в. законодателями моды стали актеры местечка Куньшань вблизи Сучжоу. Сучжоу приобрел репутацию театральной столицы. Куньцзюй (куньшаньский стиль: утонченная, близкая танцевальной музыка) стал маркой театрального искусства Китая и дал жизнь цзинси — пекинской региональной опере. Большой вклад в его развитие внес поэт и композитор Вэй Лянфу и другие профессиональные драматурги, певцы и композиторы. В репертуар театра вошли драмы «О том, как красавица Сиши стирала свое платье в реке Хуаньша» Вэй Лянфу и Лян Чэньюя, «Пионовая беседка» Тан Сяньцзу, «Дворец вечной жизни» Хун Шэна.

Сюжет постановки «Веер с цветами персика» Кун Шагжэня повествует о том, как поэт-патриот оплакивает разорение южной столицы — Нанкина — захватчиками-маньчжурами. С середины XVII в. в театре стала использоваться оркестровая музыка — ши фаньгу: духовые, струнные, ударные инструменты.

Актуализация театрального искусства происходила параллельно с эволюцией актерских амплуа. Различались положительные и отрицательные, трагические и комические, мужские и женские — всего приблизительно два десятка амплуа. Шло упорядочение их символических типов. Положительные герои носили длинную бороду и усы. Лица злодеев покрывались разноцветным гримом. У комиков был большой белый нос. Воины носили «шлемы, подобные красной чаше». Отличительной чертой бедных женщин была «кофта в заплатках».

В эпоху Мин (1368–1644 гг.) эволюцию претерпели костюмы персонажей. Актеры в качестве символов использовали около 50 видов различных головных уборов, разнообразные платья, пояса, обувь, аксессуары. «Чиновники» и «полководцы» на сцене представляли перед зрителем в одеждах из лучших сортов шелка. В XVI в. возникла тенденция украшать театральные костюмы четырехпалым драконом. Он символизировал благие пожелания. Такие одеяния императоры жаловали особо отличившимся чиновникам.

Актерский реквизит включал весьма разнообразный ассортимент вещей: оружие; флаги; палки (они заменяли коня, а при необходимости — весло); кукол, изображавших младенцев; таблички с иероглифами и др.

В XVI в. театр пережил взлет в своем развитии. Содержать актерскую труппу стало делом престижа. Сановник Жуань Дачэн использовал свой театр для политической агитации. Сановник Ли Юй превратил свой театр в источник доходов. Люди из лучших семей не считали зазорным учиться актерскому мастерству. Императоры держали театры. В 20-х гг. XVII в. император Тяньци лично принимал участие в спектаклях.

Театральное искусство Китая включает сотни видов региональной оперы и несколько десятков разновидностей театра кукол и театра теней. В настоящее время это еще драма, опера европейского типа, балет, цирковое искусство. И хотя ангажиро-

ванность музыкальной драмы за пределами Китая не велика, пройдя через время взлетов и падений, старейшее её направление — цзинси: сплав музыки, пения, танца, акробатики, боевых искусств, речитатива, диалога, искусства перевоплощений — сохранило свою популярность.

Театр в Китае не копировал действительность: он творил собственный, полный символов, мир, пусть условный, даже фантастический, но реальный в границах искусства. Костюмы отличались исторической достоверностью. Оружие было настоящим. Окружающий мир (преимущественно ландшафт) воссоздавался на основе воображения.

1.2. ЦЗИНСИ — ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА

Различия диалектов в разных районах Китая, разнообразие певческих манер, музыкальных инструментов, стилистики исполнительского искусства, а также огромная дистанция, разделяющая литературный и разговорный языки, создали условия для возникновения множества разновидностей оперного искусства, среди которых были элитарные (куньцюй) и простонародные. На стыке традиций сложилась пекинская столичная опера цзинси — один из брендов современного Китая. По сути, она представляет собой эталонный музыкально-драматический театр, объединяющий артистов, владеющих средствами пластической, драматической, вокально-музыкальной выразительности, приемами акробатической техники и боевых искусств.

Пение — основной её компонент. Поют исполнители, как правило, фальцетом, с особой интонацией, которая отличает пекинскую оперу от других региональных традиций.

Представление китайской оперы не ограничено ни во времени, ни в пространстве. Спектакль — при желании актеров и публики — может продолжаться от зари до зари. Декорации почти отсутствуют. Если какие-то реалии повседневности не могут быть представлены на сцене, они воспроизводятся символически. Движениями рук, ног, тел можно изображать вход и выход из помещения, подъем и спуск с горы и по лестнице, переправу через реку и практически все иероглифы, необходимые для уточнения контекста.

Время и место действия обозначаются определенными мелодиями. Особенностью мастерства актеров является игра с воображаемыми предметами, аллегорически-образное использование предметов реквизита (хлыст в руке актера означает, что он едет на лошади, весло — поездку на лодке).

Езда в экипаже изображалась статистами, держащими в руках флажки с изображением колес. Платок, наброшенный на лицо героя, символизировал смерть. Хождение по кругу — долгое путешествие. Если на сцене, лишенной декораций, актер держал весло или лопатку и приседал, имитируя большое напряжение, значит он плыл на лодке; гору мог изображать стул, храм или лес — флажок с надписью.

Стремление к обобщению сценической выразительности привело к канонизации актерской игры. Определенные жесты, походка, грим, цвет и покрой костюма указывают на особенности характера персонажа, его общественное положение. Так, если герой одержим страхом, он потрясает руками над головой, если яростью — втягивает голову в плечи. У честного героя лицо раскрашено в красный цвет, у обманщика — в белый, у храброго — в желтый. Золотой грим применяется для обозначения богов и духов. Грим на лицо может быть нанесен и в форме иероглифа.

Роли различаются по возрасту и характеру героев и жестко делятся на амплуа: женские (дань); мужские (шэн); мужчины-комики (чоу; их характерный признак — белое пятно на лице); грубияны (цзин; злые, агрессивные) и хуалянь («раскрашенные лица»).

В классическом китайском театре существует пять постоянных амплуа: 1) шэн — положительные мужские роли подразделяются на вэн (штатских) и у (военных); они делятся на лаошэн (стариков) и сяошэн (молодых); 2) дань — женские роли подразделяются на лаодань (пожилые женщины), чжэндань (молодые добродетельные женщины), хуадань (служанки, куртизанки), даомадань (амазонки, самостоятельные женщины); 3) цзинь (да хуалянь) — военные персонажи, положительные и отрицательные; 4) чоу — комические роли; мо (второстепенные роли). Для каждого амплуа существовал свой стиль, свои правила поведения, изобразительные средства, отточенная техника пения и жестов.

Советский журналист Олег Рахманин в заметках «Из китайских блокнотов» писал о своей встрече с известным в середине

XX в. исполнителем женских ролей в столичной опере Мэй Ланьфаном (интервью датируется 1955 г.), который вспоминал, как пришел в цзинси:

«Я происхожу из семьи потомственного актера. Мой дед и отец были актерами — исполнителями женских ролей. В старое время в силу <...> обычаев все женские роли на сцене исполнялись мужчинами.

Пекинская опера <...> классическая музыкальная драма. <...> действие в ней выражается в песнях и танцах и <...> согласуются с ритмом музыкального сопровождения. В этом отношении в пекинской опере выработались определенные законы. Наши предшественники <...> приложили много усилий для развития этого вида искусства. Они создали много замечательных танцев и не просто перенесли на сцену жесты и движения, взятые из повседневной жизни людей, а художественно обработали их, гиперболизировали, сделали более изящными и красивыми <...> Так, жесты и движения царя обезьян Сунь Укуна в опере «Переполюх в Небесном дворце» <...> прежде всего передавали присущие обезьяне ловкость и сообразительность <...>.

Исполнительский успех каждого актера, независимо от роли, которую он исполняет, зависит от прочной основы, заложенной в самом начале обучения, с детского возраста. Я начал выступать на сцене с десяти лет <...> Необходимость такого раннего обучения объясняется тем, что пекинская опера представляет собой сложный комплекс приемов пластического, драматического, музыкально-вокального мастерства и <...> акробатической техники»².

Вокальная часть пекинской оперы включает речь и пение. Речь существует в двух видах: юньбай (речитатив; он используется для взрослых, серьезных персонажей) и цзинбай (разговорная речь молодежи, женщин, комиков). Пение производится на основе двух мотивов: эрхуан (сложился на основе мелодий провинций Аньхой и Хубэй) и сипи (мелодии провинции Шэньси), но может включать заимствования из песен Северного и Южного Китая.

Традиционный репертуар цзинси на протяжении веков сохранил более 1 000 сюжетов. 200 из них входили в обязательный список для регулярного показа. В их числе «Хитрость с пустой

² Рахманин О. Из китайских блокнотов. М.: Наука, 1982. С. 60–62.

крепостью» (Мудрый староста Чжугэ Лян побеждает своего противника Сыма И), «Собрание героев» (царства У и Шу разбивают армию царства Вэй у Красной скалы на реке Янцзы), «Месть рыбака» (Герой Сяо Энь убивает продажного чиновника), «Дебош в Небесном дворце» (Царь обезьян съедает персики бессмертия Нефритового владыки и побеждает Небесное воинство).

Мэй Ланьфан вспоминал: «Костюмы персонажей <...> заимствованы из гардероба китайской знати времен Танской и Сунской, Минской и Цинской династий. В основном используются костюмы Минской династии (1368–1644 гг.), которые, однако, не механически перенесены на сцену, а сделаны более красочными, их детали несколько гипербилизированы. В большинстве случаев костюмы расшиты яркими узорчатыми рисунками. Своеобразная раскраска лиц персонажей, парики, длинные усы и бороды, полотняная обувь на толстой подошве, длинные и широкие рукава, разноцветные флажки за спиной и многие другие <...> детали <...> костюмов и грима — все это создает единое целое с аллегорически-образной стилистикой пекинской оперы»³.

Театральный костюм по покрою, орнаментации, цвету всегда строго соответствовал роли, которую играл актер; зритель часто по внешнему виду безошибочно определял даже имя персонажа, особенно если персонаж исторический. Соответствие имело условно-театральный характер: нищий рыбак и его бедная дочь всегда были облачены в одежды, сшитые из такого материала, о каком в жизни бедняк не мог и мечтать.

Костюм дополнялся головным убором, который представлял собой сложное сооружение из блестящих подвесок, помпонов, глиняных шариков, колеблющихся на тонких проволочках, фазаньих перьев. Такой головной убор отдаленно напоминает повседневные и определяет характер изображаемого персонажа.

Наряду с пекинской оперой распространение получили и местные театры с аналогичными традициями. Пиньцзюй оформился в конце эпохи Цин (1644–1912 г.). Его истоки — народная музыкальная и песенная традиция провинции Хэбэй и опера лянхуалао. Техника пения и жестов хэбэйской оперы получили название банцзы — «трещотка». В границах жанра распространены ме-

³ Рахманин О. Из китайских блокнотов. С. 61–62.

лодии, диалоги, жесты, звукоряд, заимствованные из народной жизни. Юйцзюй (хэнаньская опера) также возникла в эпоху Цин и базировалась на народной музыке провинций Хэнань, Шэньси, Хэбэй, Шаньдун, Аньхой. В ней использовался речитатив. Юэцзюй (шаосинская опера) уходит корнями в песенную традицию уезда Шэньсянь провинции Чжэцзянь. Особую популярность она получила в Шанхае, впитав в себя вокальные и сценические элементы местных опер, прежде всего куньцзюй, и отличается лирическим, утонченным исполнением, изяществом, отточенной техникой пения и жеста. Циньцян (шэньсийская опера) возникла в эпоху Мин и представляет собой громкое, чистое, ритмическое пение, под трещотки, которые отбивают ритм.

1.3. МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ КИТАЯ

Китайская музыкальная традиция (юэ) — одна из древнейших в мире. Согласно религиозным представлениям это дар Неба. Её разнообразие во многом связано с природно-климатическими особенностями страны, а истоки уходят к эпохе Чжоу (1045–221 гг. до н. э.). Уже тогда было известно более 80 видов музыкальных инструментов: ударные (кожаный барабан, металлические колокольчики) и духовые (бамбуковая дудка, глиняная окарина)⁴. С помощью музыки китайцы стремились вызвать дождь, воздействовать на рост злаков и цветение растений; с музыкой связывали и доблестное поведение героев. Так, истоком добродетели мифического правителя Шуня считалась игра на цине — пятиструнной домре.

⁴ Во время раскопок ранних захоронений эпохи Сражающихся царств (могилы князя Цэна в Суйсяне, провинция Хэбэй) в мае 1978 г. был обнаружен набор из 124 музыкальных инструментов, таких как колокол, барабаны из кости, цинь (семиструнный щипковый инструмент), сэ (двадцатипятиструнный щипковый инструмент), чи (горизонтальная бамбуковая флейта), сяо (вертикальная бамбуковая флейта), шэн (язычковый инструмент). Эти находки свидетельствуют о составе оркестра того времени. Особый интерес представляет группа ударных из 65 колоколов, изысканно сделанных и искусно подобранных. Вместе они образуют музыкальный ряд в пять с лишним октав, включающий в себя 90 музыкальных тонов. См.: Энциклопедия нового Китая. М.: Прогресс, 1989. С. 488.

Из распространенных в Китае песен и гимнов Конфуций составил «Книгу песен» («Ши Цзин»). В ней упоминается 25 музыкальных инструментов. Создание «Книги песен» датируется VI в. до н. э. Она положила начало истории китайской музыки, хотя музыкальные записи не сохранились. С развитием конфуцианства музыка стала частью ритуала — ли. С помощью музыки конфуцианские ученые-чиновники намеревались управлять государством и обществом, воздействовать на мораль и нравственность, учить, лечить, воспитывать.

В соответствии с развитием китайского языка в музыке было выделено 5 важнейших тонов, образовавших пента-тонный звукоряд. Его происхождение объяснялось подражанием природе: первый звук обозначал гром, второй — шум ветра в ветвях, третий — потрескивание дров в огне, четвертый и пятый — журчанье ручья. С какого бы звука ни начиналась пента-тонная гамма, её первая ступень, имеющая символическое значение, называлась гун (дворец), вторая — шан (беседа, совет), третья — дзюэ (рог), четвертая — чжи (манифестация), пятая — юй (крылья). Эти пять тонов отождествлялись с первоэлементами философии (у-син: огонь, вода, дерево, металл, земля) и школой основных цветов (красный, черный, синий, желтый, белый). Имели они и социальную интерпретацию, отражая вековую иерархию в обществе: гун символизировал правителя, шан — чиновников, дзюэ — народ, чжи — деяния, юй — объекты.

Теория и практика традиционной музыки динамично развивалась на протяжении Средневековья. Музыкальные занятия практиковали в конфуцианских школах и училищах, в среде ученого сословия (шэньши). Музыка стала частью монастырской жизни. Музицирование рассматривалась как медитативное упражнение. В 1584 г. достижения музыкантов были зафиксированы Чжу Цзайюем в книге «Энциклопедия музыкальных звуков» («Люйлюй Цзинь»).

В эпоху Чжоу существовала специальная придворная служба — Дасьюэ, — включавшая мастеров-наставников, ведавших исполнением песенной и танцевальной музыки и обучением музыкантов и танцоров. В составе Дасьюэ насчитывалось 1 464 человека. Тогда же началось становление музыкальной науки. Специальные исследования появились позднее — в эпоху Юань. Самая

ранняя работа о вокальном искусстве — книга «Происхождение цы» («Цы Юань») поэта и музыканта Чжан Яня (1248–1320{?}) — посвящена истории и теории песенного творчества.

В XIII–XIV вв. в музыке сложились два стиля: северный и южный — их называют школами. Они существовали параллельно с северной и южной школами в буддийской философии, поэзии, живописи. Для северной школы характерна героическая тематика, простота музыкального языка, композиторских приемов и средств. Для южной — культ лирики, утонченных, изысканных средств музыкального выражения, строгие правила композиции, пентатоника, участие деревянных духовых инструментов.

Традиционный оркестр включает около 100 видов инструментов⁵. Самая большая группа — струнные: щипковые и смычковые. Традиционная классификация музыкальных инструментов производится на основе материала, из которого они сделаны. Выделяется 8 категорий: инструменты из тыквы (из высушенного корпуса тыквы семейства горлянок), глины (земли), кожи, дерева, камня, металла, шелка, бамбука.

Среди ударных наиболее распространены яогу, баньгу (односторонний малый барабан). Ударный инструмент из камня — цин (тэцин), известный со времен Шан-Инь (XVI–XI вв. до н.э.), — представляет собой подвешенную каменную пластину: звукоизвлечение производится с помощью деревянной колотушки. Позднее появился бяньцин — ударный инструмент, состоящий из набора каменных плит (как правило, из нефрита, в количестве 12–16), подвешенных на деревянной раме и имеющих определенную настройку. Широко использовались бяньчжун — медные колокола и колокольчики, хроматические настроенные, преимущественно в наборе 12–24 штук.

Бяньцин и бяньчжун обязательно принимали участие в дворцовых и храмовых празднествах и имелись в больших оркестрах. Кроме них, популярны были гонги, барабаны, двухсторонние и односторонние, материалом для их изготовления служили бронза, глина, дерево, тыква, кожа, пузыри.

⁵ Некоторые из музыкальных инструментов представлены в коллекции Российского национального музея музыки в Москве.

Древнейший струнный щипковый музыкальный инструмент — пяти-семиструнный цинь (цисяньцин) — представляет собой разновидность цитры с шелковыми струнами. Однако в большей мере в оркестрах используется поздний четырехструнный инструмент — пипа (прототип лютни). Особо популярен среди щипковых хуцинь (эрху) — двухструнный смычковый инструмент и, кроме того, гусли (сэ), арфы, лютни (трехструнная сяньцзы, четырехструнная пипа), мандолины (юэцзинь).

Семейство духовых инструментов в оркестрах представлено многими видами продольных (сяо, пайсяо, пана) и поперечных (ди) флейт, бронзовых труб, окарин, свирелей с камышовыми мундштуками. Распространена труба — сона (род зурны или гобоя).

В китайском оркестре встречается многоствольный инструмент шэн — язычковый духовой инструмент древнего происхождения с воздушным резервуаром из тыквы. Количество трубок в шэне колеблется от 13 до 24. С шэном связано немало легенд и магических верований; его звучание считается похожим на голос фантастической птицы-феникса.

Управление оркестром обычно осуществляет барабанщик, который с помощью бамбуковых палочек способен издавать разные звуки: громкие, тихие, мягкие, выражающие агрессию, сентиментальные и романтические чувства героев, возбуждение, страсть.

Китайских знатоков музыки интересовали не только музыкальные звуки, но и движения пальцев и рук музыкантов; их «полет» («танец») описаны разными метафорами, призванными продемонстрировать связь между реальным миром и миром духов, Землей и Небом, действием и воображением. Для характеристики происходящего музыкантам предлагали использовать следующие формулы: «журавль танцует в пустынном саду», «одинокая утка оглядывается на стаю», «священная черепаха выходит из воды».

Подробная и строгая регламентация предусматривала систему настройки инструментов, способов игры на них, расположения в оркестре. Книга «Чжоуские правила» («Чжоу ли») содержит описания придворных и храмовых оркестров и правила исполнения произведений в соответствии с разными обстоятельствами. В эпоху Хань оркестры могли достигать огромных размеров (например, 829 музыкантов; кроме них, в коллективе имела группа (132 человека) танцоров и певцов). Большую роль

в развитии музыки и театра сыграла созданная императором Сюань-цзуном (713–756 гг.) «Школа грушевого сада» (она размещалась в саду императорского дворца). В ней обучалось 300 музыкантов и актеров, владевших искусством пения, танца, пантомимы и игры на музыкальных инструментах.

В эпоху Сун — с возрождением конфуцианской теории музыки — развивается и музыкально-театральная традиция. Певец и поэт Куп Саньчжуань создал новый жанр — чжугуидяо — песни-баллады в нескольких частях, исполняемой в разных тональностях в сопровождении струнных инструментов. Самая известная из них — «Западный флигель» Дун Цзюаня.

1.4. ТЕАТР КУКОЛ

Возникновение кукольного театра в Китае предшествовало появлению драматического искусства. Разнообразие кукол было связано с традицией изготовления глиняных фигурок, которые сопровождали умершего в потусторонний мир: их опускали в могилу во время похорон. Свидетельства о том, что такие куклы использовались в процессе постановок, можно найти в разных источниках, в том числе в У Цзин и Сы Шу⁶. В древнейших упоминаниях о кукольных представлениях прослеживается их связь с погребальными обрядами. В эпоху Хань в ходе пиршеств знатные люди развлекались сценками с участием кукол. Постановки сопровождались исполнением похоронной музыки.

В источниках есть сообщение о том, что в VI в. в парке императорского дворца располагался балаган со сценами в три яруса. На нижнем находился кукольный оркестр из семи музыкантов, в среднем ярусе семеро монахов двигались по кругу, отбивая поклоны Будде, а на верхней сцене среди облаков летали буддистские божества. Куклы приводились в движение водой. Одновременно в Китае появился традиционный кукольный персонаж по прозвищу «лысый Го» — одна из первых типовых кукол.

В VII–IX вв. кукольный театр приобрел популярность у разных слоев населения. Перед началом спектакля актеры со-

⁶ У Цзин (в буквальном переводе на русский язык «Пятикнижие») и Сы Шу (в буквальном переводе на русский язык «Четырехкнижие») — свод конфуцианской канонической литературы.

вершали обряд «открывания глаз» кукол: их освящали, подобно статуям Богов. Представление начиналось с парада кукол-богов и сценок из жизни обитателей Небесного дворца. Сцена выступала символом Универсума, рядом размещался алтарь и столик для жертвоприношений. На юго-восточном побережье Китая труппа кукольного театра по традиции состояла из 36 кукол и 72 масок⁷, в совокупности представляющих полный комплект божественных сил. Представления тематически были связаны с историческими и героическими хрониками, а также буддийскими и даосскими мифами и легендами.

Термин «куйлэй» в Китае используют применительно к деревянным куклам. Марионетки — «куклы на нитках» — были известны в Китае уже во II в., но становление театра марионеток растянулось на века. В эпоху Тан он назывался цяньсы — «театр шелковых ниток».

Число кукол в труппе варьируется от 4 до 40. Нити собраны на вагу (деревянную палку с перекладиной) — поэтому иногда в Китае их называют «куклами на палке». На одном конце ваги — рукоятка с крючком, за которую куклу подвешивают за кулисами. Одной рукой кукловод держит рукоятку ваги, а другой перебирает нити управления. Самое трудное — движение ног, походка. Именно по походке куклы судят о мастерстве кукловода.

Куклами управляли еще и с помощью тростниковых палочек, пальцев рук, с помощью огня и воды. Разновидностями кукольного театра можно считать «театр на коромысле» и «театр одного актера», когда актер обходился в своей работе только собственными возможностями (пластикой тела, гибкостью рук, ног) и очень ограниченным реквизитом.

Самая известная разновидность кукольного театра — «куклы на палке». Обычно выделяют два крупных центра его распространения — на севере и юге: Пекин и Гуанчжоу. В комплекте такой труппы, как правило, насчитывалось 35–60 голов. Их подразделяют на восемь типов:

- 1) тип молодой героини;
- 2) тип молодого ученого;

⁷ Их количество в идеале должно быть кратно восьми — священному числу буддизма.

3) тип мужчины зрелого возраста с более резкими чертами лица;

4) тип молодого воина с почти квадратным лицом;

5) тип клоуна — большой нос, который может шевелиться, смеющийся рот, глаза подвижны, язык высовывается;

6) тип сводницы (комический женский персонаж) — шаржированные черты лица;

7) тип зрелого мужчины с еще более резкими чертами лица;

8) тип мятежных и варварских царей — похож на предыдущий, но с предельно резкими и жесткими чертами лица.

В каждой труппе имеются головы лошади и тигра.

Театр сохранял связь с магией. Актеры, работающие с куклами, учились у даосов заклинаниям, вызывали духов, позволяли им вселяться в куклу. Присутствие духа отпугивало других духов, вредных для человека.

Труппы, как правило, вели кочевой образ жизни. Входили в них актеры и музыканты. Обучение профессии велось на протяжении длительного времени — не менее десяти лет. Первые пять лет ученики наблюдали за мастерами. Затем им поручали роли второго плана. Привыкание к кукле, к приемам вождения длилось еще примерно три года. После это наступало время выбора специализации: ученик решал, в каком амплуа будет выступать, и выбирал учителя.

Главная часть куклы — голова. Ей при изготовлении куклы уделяли самое большое внимание: учитывалась специфика амплуа, особенности вождения. У кукол, как правило, была длинная шея, уходящая глубоко внутрь корпуса. У некоторых вращались глаза, открывались рты, двигались брови, носы, лбы, подбородки.

Корпус куклы укреплен на деревянном или проволочном каркасе. Ноги и руки сделаны обычно из двух деревянных частей, скрепленных кожаным ремнем. Кисти рук бывают двух типов: сжатые в кулаки (в них можно вставлять предметы) и со сгибающимися пальцами. В корпус куклы, в кисти рук и в ступни вставляются свинцовые шарики. Они придают фигуре устойчивость, помогают создать более точные жесты и позы. В костюмах соблюдается китайская театральная символика, позволяющая по деталям одежды или по орнаменту определить характеристику персонажа.

Мастерство кукловодов виртуозно. Знаменитый советский кукольник Сергей Образцов, создатель Центрального театра кукол в Москве, так писал об увиденном в Китае: «Я не поверил своим глазам, когда <...> кукла, изображающая женщину, работающую на ткацком станке, подняла рукой корзину с пряжей и вновь поставила её на место <...> В следующей сцене главная героиня в костюме воина выигрывает состязание по стрельбе из лука. Маленькие руки куклы натянули тетиву и пустили настоящую стрелу»⁸.

Вождение кукол считалось самой сложной частью профессии, однако актер должен был еще владеть искусством сценической речи, петь, хранить в памяти большое число пьес и текстов ролей.

Подобные умения распространялись и на театр «кукол на пальцах». Самое раннее упоминание о нем относится к эпохе Тан. Существует несколько легенд о «куклах на пальцах». Одна из них рассказывает, что императору однажды показалось, что куклы подмигивают его женам и сановникам. Правитель приказал убить создателя кукол, но раньше, чем палач успел приблизиться к кукольнику, тот быстро разрезал «актеров» ножом, стремясь доказать, что они сделаны из дерева и кожи. Император успокоился и разрешил мастеру продолжать выступления, а, чтобы недоразумений не было, женщинам запретил смотреть представления.

Другая легенда рассказывает историю происхождения первой такой куклы. В ней рассказывается, как враждебный императору хан осадил город. Один из сановников императора, зная о том, что жена хана очень ревнива, приказал сделать куклу-красавицу и с помощью каких-то приспособлений заставил её танцевать на городской сцене. Жена хана, увидев танцующую куклу, приняла её за живую женщину, испугалась, что, захватив город, хан сделает красавицу своей наложницей, а сама она утратит ханскую любовь и милость. Опасность была столь велика, что ревнивая жена сумела уговорить мужа снять осаду с города.

Перчаточные куклы отличаются малыми размерами. Некоторые куклы дополнительно механизированы: у них, как у марионеток, вращаются глаза, открываются рты, шевелятся пальцы. Их сочленения подвижны. Они способны держать предметы одной

⁸ Образцов С. Театр китайского народа. М.: Искусство, 1957.

рукой: меч, лук, коромысло. Детали их одежды и выражения лиц соответствуют типажам и амплу традиционного театра.

Кукольные представления длились недолго, разыгрывались, как правило, короткие пьесы. Все действие происходило на улице, в монастырском саду, во дворе частного дома, куда актера приглашали, заранее договорившись об оплате. Кукольники могли работать по одному и с помощником, в паре и с группой музыкантов. Тип персонажа выражается голосом, всем внешним видом, формой головы, раскраской лица.

В театре одного актера большое значение имеет пластика. Пластика перчаточных кукол Китая очень «красноречива», как в пантомиме. У персонажей разные походки, они могут фехтовать, жонглировать, носить коромысло, танцевать, после тяжелой работы или сражения они учащенно дышат, во сне они храпят, если жарко, то вытирают пот. Кукла-полководец, разрабатывая план сражения, ходит, заложив руки за спину. Кукольный тигр может чесаться, ловить блоху на задней лапе.

1.5. ТЕАТР ТЕНЕЙ

Театр теней — еще одна разновидность кукольного театра — в Китае возник в эпоху Тан. Согласно хронике, в конце I тысячелетия до н. э. император Хань Уди грустил по своей безвременно умершей жене. Вернуться к жизни и государственным делам помог советник, придумавший оригинальный способ развлечь правителя: он вырезал из бумаги профиль супруги императора и за ширмой разыграл представление, заключавшееся в движении фигурки и отбрасываемой на ширму тени.

Для представления обычно актер использует большой полупрозрачный белый экран и плоских цветных кукол на тонких палочках (спицах). Они прислоняются к экрану сзади и становятся видны. По одну сторону матерчатого или бумажного экрана плоские фигуры освещаются лампой, а по другую зритель видит не тени, а цветные фигуры виртуозно вырезанных кукол.

Кукла обычно вырезается из бумаги и получается хрупкой. Чтобы придать ей прочность, из дубленой бараньей, лошадиной или ослиной кожи вырезается точно такая же фигурка, которую скрепляют с бумажной. Поскольку материалом для большинства

кукол служит ослиная кожа, в народе театр теней называют «театром кукол из ослиной кожи».

По бумажному шаблону вырезаются пластичные детали из высушенной до прозрачного состояния ослиной кожи. На полученные элементы наносится раскраска, причем выбор цвета является определяющим для характера будущего персонажа: красный цвет означает честь, зеленый — отвагу, черный — справедливость, белый — коварство. После нанесения рисунка детали утюжат и соединяют между собой для получения гибкой фигурки, к которой прикрепляют бамбуковые палочки, обеспечивающие её подвижность.

Техника вырезания фигур позаимствована из искусства народной бумажной вырезки. Фигурки получаются словно живые. Высота куклы чаще всего 30 сантиметров, но бывают и большие, 70-сантиметровые. Фигурки подвижны в сочленении плеч, локтей, запястий, бедер и колен. Управляются они тремя железными спицами. Основная спица прикреплена к шее, и получается так, что кукла как бы висит на ней. Две другие прикреплены к запястьям. Спицы вставлены в тонкие тростниковые палочки.

Основу разыгрываемых сюжетов составляют легенды, сказки, предания, предназначенные для народных гуляний. Театр теней — самый народный из традиционных китайских театров и, хотя изначально был предназначен для взрослых, в настоящее время превратился в театр для детей.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ⁹

1. Когда возникли простейшие формы театрального искусства в Китае?
2. Когда в Китае происходит становление театра как самостоятельного вида искусства?
3. В чем проявляется синтетический характер театральных представлений?
4. Когда популярностью пользовались такие жанры, как сицзюй и бэйцзюй?
5. Как называется пекинская опера?
6. В чем состоит символика китайского театра?

⁹ Вопросы составлены студентами группы И-14МО М. Смирновой, А. Степановой, Е. Харькиной.

7. Сколько постоянных амплуа существует в классическом китайском театре?
8. По каким деталям зритель всегда мог определить характер персонажа в постановке?
9. Какое религиозное учение предполагало управление государством с помощью музыки?
10. С чем отождествлялись 5 тонов в музыке Китая?
11. Назовите отличия северного и южного стилей, сложившихся в Китае в XIII–XIV вв.
12. Когда и для обучения кого была создана «Школа грушевого сада»?
13. Что способствовало возникновению театра кукол в Китае?
14. Назовите виды кукольного театра.
15. Как происходил процесс обучения актёров театра кукол?
16. Что представлял собой обряд «открытия глаз» куклам?
17. Как и когда зародился театр теней?

ТЕМА 2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЯПОНИИ

2.1. ИСТОКИ ЯПОНСКОГО ТЕАТРА

Театр и музыка Японии, как и искусство Китая, развивались в русле культовых традиций. Зарождение японского театра относится к VII–VIII вв., когда зрелище было частью богослужения. Его истоки уходят в традиции древних мистерий — кагура, танцевальной драмы — гигаку и несут в себе элементы дэнгаку (крестьянские песни; песенно-танцевальные представления из отдельных сценок), бугаку (хореографическое действо во время храмовой службы) и саругаку (фарс, увеселительное представление).

Происхождение этих жанров не совпадает ни хронологически, ни географически, а их распространение и взаимодействие во времени и пространстве способствовали трансформации в традиционный театр. Особенностью жанров является органическое сочетание — синтез — музыки, вокальной и инструментальной, и танца. Их соединение с диалогом относится к более позднему времени. В конце VIII в. песенно-танцевальные буколические сценки разыгрывались для забавы аристократии. Лирико-эпические постановки позднее вошли в представления театра Но.

В эпоху Нара (710–794 гг.) происходило обогащение театральной традиции за счет внешних влияний, чему, с одной стороны, способствовала китаизация государственного управления и приверженность знати всему китайскому (языку, религии, философии, поэзии, искусству), а с другой — стремление буддийских миссионеров к адаптации в местной среде, в том числе путем распространения традиционной культуры (пейзажной лирики и живописи, выращивания цветов в горшках, создания композиций на подносах).

Корни гигаку уходят в Индию. Эта своеобразная танцевальная драма — по сути древний ритуальный танец, исполняемый сначала перед изображением любого божества, а позднее — только перед изображением Будды. В нем средствами хореографии воспроизводились отдельные эпизоды жития Будды¹⁰. Из Индии танцы были привнесены в китайское царство У¹¹

¹⁰ Иофан Н. А. Культура древней Японии. М.: Наука, 1974. С. 207.

¹¹ Царство У (222–280 гг.) — одно из трех царств Китая эпохи Троецарствия, периода героического противоборства царств Вэй, У и Шу.

(на японском языке — Го), а оттуда — в Корею. В VI в. с проникновением буддизма началось их распространение в Японии, где сначала они получают название гогаку (музыка Го), а потом — гигаку (виртуозная, искусная музыка). Вместе с этими представлениями в Японии появляются маски.

Вопрос о происхождении и характере японских масок до настоящего времени остается открытым. Самый достоверный источник «Кёнуисё» — анонимное сочинение о музыке и театре, датированное 1233 г., на которое ссылается японский искусствовед Нома Сэйроку, а вслед за ним советский исследователь Н. А. Иофан, — утверждает, что маски в VI в. были завезены с материка, как и музыкальные инструменты. Ряд исследователей прослеживает воздействие на них античного театра.

Маски, датированные VI в., не сохранились, но существуют коллекции более позднего времени — 223 экспоната: 31 маска VII в. из храма Хорюдзи хранится в Национальном музее Японии в Токио; 134 маски VIII в. находятся в собрании музея Сёсоин¹²; 28 аналогичных масок можно увидеть в храме Тодайдзи¹³. Сделаны они из ценных пород дерева, например японского кипариса, или лака и окрашены в разные цвета, имеющие символическое значение. Черный цвет означает добродетель, красный — радость и героизм, зеленый — счастье. Их сочетание дает своеобразную психофизическую характеристику персонажа.

Так, например, на датированной VIII в. маске Каруры из музея Сёсоин хорошо сохранилась первоначальная окраска: её верхняя часть зеленого цвета; щеки и нижняя челюсть — красного. Маска изображает священную птицу Каруру, держащую в клюве драгоценный рубин (или гранат). Образ её заимствован из индийской мифологии¹⁴. В VIII в. маски изготавливали уже местные мастера. За пределами Японии подобных масок нигде не сохранилось.

В VIII в. в представлениях гигаку принимали участие уже 18–20 персонажей. Среди масок — божества, воплотившиеся в об-

¹² Сёсоин — сокровищница при храме Тодайдзи в Наре на северо-западе от Зала Великого Будды, где представлена крупнейшая коллекция масок гигаку.

¹³ Иофан Н. А. Указ. соч. С. 208.

¹⁴ Карура — Гаруда, священная птица, в буддийском пантеоне — один из восьми стражей Будды.

разах людей, зверей и птиц; простые смертные: чужеземный царь и жрец, грубый варвар, старик и кокетливая девушка. Все они появлялись на сцене в определенном порядке. Первым выходил Сиси — Лев, который в буддийской традиции Махаяны почитался защитником и стражем веры в образе зверя. Самая ранняя из сохранившихся масок Льва датируется XII в. Непременным спутником Сиси является Сисико — «дитя Льва». Маска Сисико из храма Тодайдзи, датируемая VIII в., изображает веселого юношу, скалящего зубы в улыбке, могущественного укротителя Льва.

Следующая пара масок — Тидо и Гоко из храма Хорюдзи — хранится в Национальном музее Токио. Тидо имеет большой белый нос. Гоко — заморский правитель.

Конрон — самая большая по размеру маска чужака: эманация корейцев, китайцев, индийцев.

Годзё — девушка царского рода, олицетворение женственности, красоты, изящества: единственная женская маска гигаку, которая отражает идеал женской красоты того времени (VIII в.).

Образ Рикиси, воплощенный в маске VII в. из коллекции Национального музея Токио, является прототипом одного из самых популярных персонажей японского театра — борца, обладающего необыкновенной силой.

Маска Тайкофу из храма Тодайдзи, изображающая бородатого старика неазиатского типа, предназначалась для религиозных празднеств. В родоплеменном обществе старцы выполняли жреческие функции, в ходе буддийских действий они обрели комический облик — жалкого, смешного старичка. В общей массе персонажей есть и другие комические маски, в значительной мере связанные с буддийскими представлениями¹⁵.

Первое упоминание театра гигаку относится к 612 г. Особенно пышными, как сообщает «Кёкунсё», постановки были во время торжеств в честь освящения бронзового Будды в монастыре Тодайдзи в 752 г.

Музыкальное сопровождение представлений на протяжении веков претерпело эволюцию. Старейшие инструменты японского и не японского происхождения в Японии можно увидеть в Сёсоин. В коллекции ударных преобладают барабаны и гонги, а также

¹⁵ Подробнее см.: Иофан Н. А. Культура древней Японии. С. 210–223.

древнейший инструмент — палка с металлическими кольцами. Духовые инструменты (подобия флейты и гобоя) изготовлены из бамбука, что типично для японской традиции и придает особый характер их звучанию.

Практика изготовления некоторых инструментов нашла отражение в мифах. Так, флейта фуэ (дудка, свисток) считается священным инструментом. По преданию, богиня Амэ-но Удзумэ сделала её из бамбука, выросшего на Священной горе Небесных ароматов. Название «фуэ» в буквальном переводе с японского языка обозначает «птица с Небес», а звучание завораживает, более всего напоминая пение птиц. Хранящиеся в Сёсоин фуэ имеют собственные имена. Самая известная из них Сякухати — продольная бамбуковая флейта, используемая во время монастырских медитация в эпоху Нара.

В числе струнных музыкальных инструментов особенно почитают цитру кото — в эпоху Нара её называли «священным оракулом богов».

В целом, японские оркестры напоминали китайские и следовали тем же традициям, о чем свидетельствуют самые разнообразные источники, в том числе «Кодзики» (712 г.) и «Нихонги» (720 г.).

2.2. ТЕАТР НО

Искусство японского театра Но сформировалось в эпоху становления и расцвета самурайской культуры — в период Камакура (1185–1333 гг.) — и изначально было ориентировано на представителей высшего сословия самураев. Его родиной считается префектура Нара и одноименный город — первая столица Японии.

Театр возник в процессе взаимодействия синтоистских представлений и древнего песенно-танцевального творчества. Первоначально при больших храмах существовали актерские труппы, имевшие специальные права на участие в ритуальных празднествах. В эпоху Мурамати (1336–1573 гг.) они стали пользоваться поддержкой влиятельных военачальников — сёгунов.

Расцвет театра Но связан с именами двух выдающихся мастеров: отца и сына — Канъами (1333–1384) и Дзэами (1363–1443), актера и режиссера, драматурга, теоретика театра. Дзэами изложил свои взгляды на искусство в трактате «Посвящение в Цветок

стиля» («Фусикадэн»). Он писал: «<...> что такое искусство Но? Оно должно уравновешивать сердца всех людей, воздействовать на чувства высоких и низких, быть источником долголетия и счастья, продления жизни <...> искусство Но более, чем что-либо, способствует процветанию Поднебесной, счастью, долголетию, продлению жизни»¹⁶.

Театр синтезировал практически все достижения искусства прежних веков: музыки, танца, поэзии, сценического искусства, обрядовой магии, воплощавшей связь с духами предков — ками, создав то, что Т. П. Григорьева (вслед за японскими исследователями) определяет как национальный дух, «позволяющий приоткрыть завесу над тайной эпохи»¹⁷. Он есть не только воплощение того, что «собирает, но дает новую жизнь тому, что было, и не только поэзии, но и музыке, не только музыке, но и танцу. Пьесы (ёкоку) призваны одушевить прошлое: фразы, отрывки из повестей, стихи, давно знакомые японцам, органично вплетались в словесную ткань ёкоку»¹⁸.

Таким образом, путем заимствования из прежних источников идей, символов, образов, знаков — своего рода «мемов» — создавался стиль, именуемый «цудзурэ нисики» (в буквальном переводе с японского языка «парча из лоскутков»), подражание искусству действительности, подобие (мимесис). Театр Но впитал в себя в преобразованном виде культовые танцы, синтоистские ритуальные пляски и пантомиму (кагура), увеселительное пение и танцы (кабу), песни под музыку (каё), народные представления, земледельческие обряды.

Эпоха Мурамати совпала с расцветом традиционной культуры. Сёгун Асикага Ёсимицу (1358–1408) покровительствовал искусствам и театру Но. В период его правления построили Золотой и Серебряный павильоны в Киото. В 1374 г. сёгун посмотрел спектакль Но «Окина» и пригласил Канъами в столицу. С изменением публики изменился и сам театр.

¹⁶ Цит. по: Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. М.: Искусство, 1993. С. 333.

¹⁷ Там же. С. 331.

¹⁸ Там же. С. 330–331.

Сёгун Ёсимицу, человек образованный, знаток дзэн, до конца жизни покровительствовал роду Канъями. В 1408 г. Дзэами был удостоен чести выступать в императорском дворце. Известны случаи, когда актерам за хорошую игру жаловали княжеский титул даймё и даже назначали губернатором провинции. За плохую игру могли приговорить к харакири или отправить в ссылку — подальше от столицы. Такая участь постигла в старости Дзэами.

Первоначально Канъями переходил со своей труппой из деревни в деревню. В провинции Оми, известной своей удивительной красотой и «сказочным» озером Бива, он проникся особой манерой игры — в стиле югэн (красоты сокровенного) в дополнение к искусству мономанэ (подражания вещам).

Философия дзэн, с расцветом которой связано становление театра Но, учит, что для того, чтобы нарисовать сосну, нужно ею стать, т. е. следует углубляться в предмет, пока не откроется сокровенное. Развивая учение о подражании, Дзэами (Сэами) пришел к мысли о том, что актер может перевоплотиться, когда в нем раскроется цветок души — хана. «Большая часть его трактатов носит имя цветка. Макото-но хана (Истинный Цветок) расцветает от упорной тренировки (не столько тела, сколько духа). Изучать искусство Но следует с детства (с семи лет). В молодые годы одаренный актер может владеть лишь “временным цветком”, и очень важно не принять “временный цветок” за “постоянный”»¹⁹. Каждому возрасту свойствен свой Цветок, но воплотиться в Макото-но хана нужно до 30–35-летнего возраста. После 40 актерское мастерство, по убеждению, Дзэами идет на убыль.

Театр Но называют театром маски. Лицо актера во время постановки скрыто под ней. Маска остается неподвижной, но вместе с жестом и пластикой создает особый образ. К моменту возникновения театра Но в Японии уже существовали ритуальные маски — этого требовали многие обряды. Они играли роль личины, использовались для ритуального преображения, несли в себе образы предков, исторических и легендарных персонажей, божеств.

Маска Но — лицо персонажа — передавала сущность человека в духе красоты сокровенного (югэн). Все маски лаконичны, просты, лишены какой-либо декоративности, точно передают

¹⁹ Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. С. 343.

контуры лиц людей разных возрастов; это маски-амплуа: они делятся на мужские и женские, а потом, в свою очередь, — по возрастному принципу. Особую группу составляют маски демонов, духов и божеств и маски кэгэн — обычных людей. Среди самых популярных масок — коомотэ, маска милой невинной девушки; мамби — маска кокетки (ее отличают слегка растрепанные волосы, большие глаза, четкий контур верхней губы); сякуми — маска немолодой женщины (в ней чувствует опыт, возраст и печаль; цвет личины маски немного тусклый, линия рта мягкая, веки круглые, лоб высокий); маска сакагами — принцесса, которая сошла с ума (выражает красоту и странность); дзоона — маска юной красавицы, которая используется еще и для представления богини (например, Небесной девы) и выражает благородство, достоинство и божественное происхождение.

Мужские маски отоко-мэн используются для ролей мужчин-аристократов: тю-дзё — маска призрака красивого аристократа. Внук императора эпохи Хэйан красавец Арихара-но-Нарихира (825–880) является прототипом этой маски. Тю-дзё — его титул при дворе (охрана императора). Маске присуща красота, элегантность, одухотворенность, интеллектуализм. Дзюроку-тюдзё — маска призрака молодого аристократа, погибшего в возрасте шестнадцати лет, — связана с историей о трагической судьбе Ацумори из рода Тайра. Род Тайра был уничтожен в войне кланов Тайра и Минамото (1180–1185). Ацумори, прототип маски, был известен как мастер игры на флейте и удивительной красоты юноша. История его гибели легла в основу известной драмы Но под названием «Ацумори». Молодость и утонченность этого юноши выражается в маске белым цветом лица, тонкими бровями, красноватым оттенком в глазах, линии рта, носа, подбородка. Сэми-мару — маска молодого слепого принца. Он родился слепым, и отец-император приказал оставить его в горах Осака. Старшая сестра Сака-гами ушла из дворца, будучи в крайней степени душевного расстройства. Брат с сестрой случайно увиделись в горной глуши, но им снова пришлось расстаться; об этом повествует драма «Сэми-мару». Маска выражает образ невинного мальчика, который

как будто прислушивается к звукам бива. Чувствуется его благородное происхождение, печаль и меланхолия²⁰.

Маски дзё-мэн предназначены для ролей, в которых боги меняют свой образ на образ старца. Существует два вида дзё-мэн: одни подчеркивают божественное происхождение персонажа, другие — характер простого человека. Характерно, что раскрашивают маску наравне с другими, но декорируют волосами, у нее есть брови, усы, борода.

Ко-дзё — разновидность дзё-мэн — маска старого мужчины, на облик которого боги поменяли свой образ. Выражение лица доброе, мягкое и спокойное, лицо исполнено достоинства, что указывает на божественное происхождение. Белая и упругая кожа лица не характерна для старого человека, но перед нами не старик, а Дух сосны. Из масок вида дзё-мэн ко-дзё имеет самое высокое достоинство.

Маска Окина-мэн используется только для пьесы «Окина» («Старый мужчина»), её играют на Новый год или в особых случаях. В театре Саругаку, который является предтечей театра Но, пьеса имела ритуальное значение. Её смысл — молитва о хорошем урожае и безопасности страны. Маска появилась в конце эпохи Хэйан (795–1192 гг.) и считается самой старой среди масок Но.

Кокусики-дзё — маска божества в образе старого мужчины (она покрыта черной краской). В пьесе «Окина» Кокусики-дзё выходит на сцену и танцует без маски, потом достает маску из кимоно, надевает ее, превращается в божество и исполняет танец. Маску отличает спокойное выражение с мягкой улыбкой; округлые морщины и длинная борода символизируют долголетие.

Отличительной чертой масок является то, что они передают эмоции — радость и злобу, юмор и пафос. Выражение маски зависит от наклона головы актера, игры света на сцене и подчеркивается речитативом хора — Утай — и голосом барабанов и флейт — хаяси.

В настоящее время известно около 200 разновидностей масок. Некоторые, например Окина, появляются один раз в год. Некоторые используются часто. Например, Хёттоко — комическая

²⁰ <https://www.jp-club.ru/maski-teatra-no/>

маска, изображение мужского лица с криво посаженными глазами и скошенным ртом.

Под аккомпанемент хора, барабанов и флейт главное действующее лицо или Ситэ (рассказчик) повествует истории из жизни смертных и духов, богов и демонов, героические истории и истории сражений. Архаический язык усиливает сакральность масок. Представление длится обычно от трех до пяти часов, прерываясь небольшими миниатюрами из жизни реальных людей и ритуальными танцами.

Театр Но — воплощение традиционных для Японии типов связи: «одно во всем и все в одном». «Стихи, отдельные фразы, намеки, старинные образы <...> антологий, классические моногатири (“Исэ-моногатири”, “Гэндзи-моногатири”) и продолжает естественно жить в поле ёкоку, в сфере Но, перевоплощаясь в прозу, музыку, танец, и обратно, возвращаясь в словесную ткань»²¹. Все это вместе призвано привести зрителя в состояние муга (в буквальном переводе с японского «не я»), развеять его эго, отвлечь от сосредоточенности на себе, показать путь — подобный Дао, где нет преград, где все подчинено единому ритму — биению сердца. Так театр Но «продлевает жизнь».

2.3. ТЕАТР КАБУКИ

История театра Кабуки неразрывно связана с эпохой Эдо (1603–1868 гг.), с развитием городов и новых художественных традиций. Он возник как часть индустрии развлечений, в отличие от театра Но. С одной стороны, корни Кабуки уходят в глубь истории кукольного театра: актеры в своих движениях подражали куклам японского театра Дзёрури, популярного в Японии, с другой — это продолжение ритуальных танцев, которые исполнялись для развлечения прихожан в храме в Идзумо. Они по сей день исполняются в городе Нара. Девушки танцуют в тонких накидках поверх белых кимоно и алых хакама с распущенными волосами и загримированными лицами. К числу храмовых танцовщиц когда-то принадлежала девушка по имени Идзумо-но Окуни, дочь кузнеца. В хрониках говорится, что она

²¹ Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. С. 345.

была красавицей с волосами, мягкими и длинными, как ветки ивы, и обликом походила на цветок персика. В танце она была величава, а голос звучал, подобно колокольчику. Восторгались ею в равной степени мужчины и женщины.

В начале XVII в. Окуни начала танцевать в высохшем русле реки или на шумных улицах императорской столицы Киото. Она исполняла «Буддийский танец возглашения», который сопровождался молитвами (танец изобрёл буддийский священник Куя). Красота и мастерство танцовщицы привлекли внимание знати. Юки Хидэясу, сын сёгуна Токугава Иэясу и приёмный сын сёгуна Тоётоми Хидэёси, был покорён и однажды подарил девушке свои драгоценные коралловые бусы, чтобы заменить недостойные её — стеклянные.

Окуни включала в репертуар романтические и светские танцы под аккомпанемент флейты, барабанов. В столице её появление на открытой сцене привлекало многочисленных зрителей, жаждущих развлечений. Она совместила традиционные танцы, народные баллады, стихотворные импровизации в одно целое, создав театр, название которого — Кабуки — состоит из трёх китайских иероглифов, буквально означающих «искусство пения и танца».

Сямисэн — трёхструнный щипковый музыкальный инструмент, наряду с бивой²², кото²³ и сякухати²⁴, — сыграл особую роль в музыке театр Кабуки, хотя на протяжении веков считался «низким» (простонародным) инструментом. Своим признанием он обязан Рютацу, певцу и композитору, известному своим уникальным голосом.

Пантомима влилась в искусство Кабуки благодаря усилиям Нагоя Сандзабуро, мужа Окуни. К танцам со временем были добавлены комические диалоги, а сама Окуни стала исполнять мужские роли. Новый вид постановок распространился по разным провинциям Японии, а к 1603 г. принял форму театра.

Окуни выступала со своей труппой в Киото, в кварталах Сидзэгавара и Кодзэгавара, а в 1604 г. построила собственную стацио-

²² Бива — струнный щипковый музыкальный инструмент, аналог китайской пипы.

²³ Кото — щипковый музыкальный инструмент, подобие цитры, солирующий в театре Кабуки.

²⁴ Сякухати — продольная бамбуковая флейта.

нарную сцену на территории храма Китано. Однако, несмотря на успех, к театру сохранялось пренебрежительное отношение из-за безнравственного поведения и распутства актёров и актрис, скорее кажущегося, т. к. они веками находились вне социальной иерархии.

В 1607 г. труппа Окуни гастролировала в сёгунской столице Эдо, где, как в Киото и Осака, представления театра вошли в моду. Представлениям сопутствовал успех. Самураи Эдо влюблялись в танцовщиц и, в надежде завоевать симпатии, устраивали в их честь пирушки, нередко заканчивавшиеся поединками. Власти запретили выступления труппы, хотя запрет был скорее вызван нравами Эдо, а не Кабуки.

В Киото, Осака и Эдо быстро росло число девушек, воодушевлённых примером Окуни, их выступления привлекли внимание публики. Однако власти увидели в выступлениях женщин опасность, и из-за угрозы падения нравственности правительство во главе с сёгуном издало ряд указов, запрещающих появление актрис на сцене. В 1608 г. выступления Кабуки разрешались только на городских окраинах, а несколько придворных дам, которым приписывали романы с актёрами, были высланы из столицы. В 1626 г. в пригороде Эдо было приказано прекратить представление из-за беспорядков, которые они провоцировали. В 1629 г. сёгун Иэмицу издал указ, запрещающий любые постановки с участием женщин. Женский театр Кабуки был уничтожен. Его место занял возникший ещё в начале XVII в. и параллельно существовавший Вакасю Кабуки — мужской театр, где все роли играли только юноши. Однако и он поставил под угрозу существующие моральные устои и в 1644 г. был запрещен.

Предписание полностью закрыть театр в Эдо не было выполнено. Под давлением владельцев театров они были открыты снова, хотя в 1648 г. последовал указ, запретивший аристократам посещать театры, а в 1656 г. под запрет были поставлены представления в усадьбах самураев. Однако горожане продолжали поддерживать театр морально и материально. В числе меценатов были Кинокуния Бундзаэмон (1672–1734), состоятельный торговец, послуживший прототипом героя пьесы «Эдодзакура киёмидзу сэнгэй», поставленной театром Кабуки в 1858 г., Тацугоро Ёдоя — богатый купец из Осаки, живший в XVII в., известный своей любовью к роскоши,

самодурством; промотал свое состояние, был лишен права жить в Осаке, Киото и Эдо, однако прославился как персонаж пьес.

Существование оннагата, мужчин, исполнявших женские роли, после запрета выступления актрис стало совершенно необходимым и сохранилось до настоящего времени. Даже в середине XIX в., когда были отменены многие запреты, женщины долго не могли достичь такого же совершенства в исполнении женских ролей, как мужчины-оннагата, чей опыт формировался в течение многих лет.

Роли распределялись в соответствии с амплуа и рангом актёров. В конце XVIII в. на исполнительское искусство Кабуки оказала влияние новая актерская техника, пришедшая из Киото и Осаки. Она была близка реальной трактовке эпизодов. Программа представления анонсировалась заранее, но в обязательном порядке включала пьесу на исторический сюжет, пьесу современной тематики, пьесу нравоучительного содержания и танцевальную пьесу.

Сцена театра Кабуки унаследовала очертания сцены Но — с неперенной сосной на заднем плане. Однако театральные постановки Но проходили на открытом воздухе. Зрители сидели на земле. Для представлений Кабуки со временем были построены двухэтажные театры. Их сцена оборудовалась специальным узким помостом (ханамити — «цветочная тропа»), подобным подиуму, идущему в зрительный зал.

Актёров осыпали подарками (в конце представления на сцену обычно летели деньги от благодарной публики); их воспевали в стихах, хотя в силу того, что в социальном отношении они находились едва ли не вне сословной лестницы, общение с ними было ограничено. Но сами они, их костюмы и манеры были объектом поклонения и подражания, а гравюры с их изображением превратились в самостоятельный жанр — якуся-э (театральная гравюра), хотя изначально несли в себе функцию своего рода афиши (театральной программы, плаката) с информацией о премьерах, бенефисах, исполнителях и ролях.

Выдающиеся мастера живописи увековечили сценические образы кумиров²⁵. В их числе Утагава Кунисада, известный также

²⁵ Большая коллекция якуся-э хранится в Музее зарубежного искусства г. Ярославля.

под именем Утагава Тоёкуни III (1786–1865)²⁶. Он создавал не только афиши и плакаты, но и книжные иллюстрации, веера с изображением актеров²⁷.

Триптих, автором которого является Утагава Кунисада, «Актеры театра Кабуки, исполняющие танец льва» (1860 г.), находится в коллекции Государственного музея искусства народов Востока (Москва)²⁸.

В поле зрения художников попали знаменитые мастера Кабуки: Дзэндзай Анэйки (1822–1893), Итикава Дандзюро IX (1837–1903) — он первым стал «национальным достоянием Японии» и др.

Н. Т. Федоренко в книге «Краски времени» рисует образ одного из прославленных актеров театра Кабуки Итикава Энноскэ (Киноси Масаясу). Итикава Энноскэ — псевдоним, сценическое имя: одновременно это и титул, и звание, и признание творческой зрелости, — актёр получил в 1910 г. Мастер начал свой актерский путь 1892 г., в четырехлетнем возрасте, и унаследовал сценическое имя от отца — Энноскэ Первого, основоположника династии Энноскэ.

Имя Итикава — свидетельство принадлежности актера к художественной традиции, связанной со сценическим воплощением ката. Средства художественного выражения ката характерны для положительных и отрицательных образов героя и героини. По театральной традиции Энноскэ Второй считается девятым наследником Итикава Дандзюро, стоявшего у истоков театра Кабуки.

²⁶ Утагава Тоёкуни III. Актер в роли Момонои Вакасаносукэ. 1859 год. Серия «Зерцало современности». Издатель: Фудзиокая Кэйдзиро (Сёриндо). Музей Ван Гога, кат. № 273 // Коллекция японской гравюры Ван Гога и традиции искусства школы Утагава в современной Японии (Творчество Утагава Сёкоку). Каталог Выставки. Ярославский художественный музей 23 января — 23 марта 1997 г. М.: Издательский дом Марлена, 1997. С. 49; Его же. Актер в роли Миурая но Такао. 1861 год. Издатель: Кагия Сёбэй. Музей Ван Гога, кат. № 289 // Там же. С. 52; Его же. «Аки. Ванкю» — Осень. Актёр в роли Ванкю. 1862 год. Музей Ван Гога, кат. № 294 // Там же. С. 109.

²⁷ См. подробнее: Коллекция японской гравюры Ван Гога и традиции искусства школы Утагава в современной Японии (Творчество Утагава Сёкоку). С. 109–117.

²⁸ Московские коллекционеры произведений искусства Востока. М.: Государственный музей Востока, 1997. С. 99.

Сын и внук Энноскэ Второго пошли по стопам отца. Сын работал в том же амплуа, что и отец. Внук (Итикава Данко — так звали в молодости всех актеров династии Итикава) — исполнитель мужских и женских ролей. Женская роль — оннагата — требует особого дара перевоплощения. Как правило, это амплуа молодых мужчин. Итикава Данко к моменту беседы с Н. Т. Федоренко был студентом Токийского университета, но не сомневался в выборе жизненного пути.

По словам Итикава Энноскэ, действие театра Кабуки традиционно развивалось на фоне природы, превращаясь в органичную её часть; природа становилась декорацией: «в этом <...> проявлялся синтез искусства и реальной жизни»²⁹. Драматургия Кабуки всегда неразрывно связана с историей — это «представление эпохи, истории, минувших лет»³⁰, и публика, которая шла в театр, всегда знала, что она увидит. Сюжет был ей известен заранее. Не менее важными были атмосфера, эмоциональное напряжение, ритм, стилистика — коды.

С точки зрения Итикава Энноскэ, в театре Но «мало реального, рационального, в нем слишком много созерцательного. Для непосвященного это торжество иррационализма <...> В Но сценическое искусство <...> доведено до предела утонченности, <...> очищено от всего лишнего, второстепенного, необязательного <...> Каждое действие актера приобретает глубокий философский или психологический смысл. Это <...> апогей утонченной простоты, в которой с исключительной силой проявляется красота бытия. Эта та самая ваби-саби — красота в простоте "избранных", это "искусство настроения"»³¹. Театр Кабуки гораздо более демократичен.

Первые заграничные гастроли Кабуки произошли в 1928 г. в СССР (Москва, Ленинград). Посетивший выступления Кабуки режиссер Сергей Эйзенштейн испытал на себе его влияние. Он применил принцип Кабуки «миэ» — игра лицом — в своем фильме «Иван Грозный», в использовании крупного плана.

²⁹ Федоренко Н. Т. Краски времени. Черты японского искусства // Кавабата Ясунари. Краски времени. М.: Советский писатель, 1982. С. 326–327.

³⁰ Там же. С. 327.

³¹ Там же. С. 333.

По словам директора Японского центра во Владивостоке Асаи Тосихары, «лицо и взгляд актёра Кабуки в гриме и сценическом костюме считаются преисполненными магической силы, поэтому родители приводят своих детей в театр и просят актеров посмотреть в лицо ребенку, это считается добрым знаком для ребенка. <...> находясь в образе, по поверью японцев, актер Кабуки обладает сверхъестественными силами, как божество»³².

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ³³

1. Когда сформировалось искусство японского театра Но?
2. Имя сёгуна, который покровительствовал искусствам и был почитателем театра Но в эпоху Мурамати?
3. Что представляли собой первые представления?
4. Какую идею вкладывал Дзэами в понятие «цветок»?
5. Какую роль играют маски в театре Но?
6. Какие маски можно считать самыми популярными?
7. Для каких ролей предназначались маски дзе-мэн?
8. Сколько разновидностей масок известно к настоящему времени?
9. В каком году Кабуки Окуни окончательно оформился и принял форму театра?
10. Какие элементы совместила в гармоничное целое Окуни в начале XVII в.?
11. Кто добавил пантомиму в Кабуки?
12. В каких городах находятся центры театра Кабуки?
13. Почему женщины не играют в театре Кабуки?
14. Кто такие «оннагата»?
15. Какое влияние на развитие японской живописной традиции оказал театр Кабуки?
16. Чем театр Кабуки отличается от театра Но?
17. С каким периодом в истории Японии связано появление театра Кабуки?

³² Асаи Тосихара. Театр Кабуки // <https://www.jp-club.ru/teatr-kabuki/>

³³ Вопросы составлены студентами группы И-14МО М. Смирновой, А. Степановой, Е. Харькиной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение театрального искусства Китая и Японии — процесс сложный, требующий внимания и сосредоточенности. В рамках курса по истории искусства Востока он базируется прежде всего на знании истории региона и на актуализации интереса к Другому — другому времени и обществу, другой цивилизации и культуре.

Театральное искусство Китая и Японии радикально отличается от европейского. Оно ломает стереотипы традиционных представлений, что в условиях глобализации становится чрезвычайно важным.

На рубеже XIX–XX вв. музыкальная традиция Китая и Японии оказалась востребована европейскими музыкантами и нашла отражение в творчестве выдающихся композиторов: Густава Малера (1860–1911) и Александра Николаевича Скрябина (1862–1915).

Романтик Г. Малер вслед за Иоганном Вольфгангом Гете (1749–1832), автором сборника стихов «Западно-Восточный диван» (1819 г.), стремился к обретению гармонии во взаимодействии окцидентальных и ориентальных традиций. По мнению Е. В. Завадской, его симфонизм «глубоко и непосредственно связан»³⁴ с поэзией чань, а «Песнь о Земле» написана на стихи эпохи Тан, принадлежащие перу Ли Бо (701–762), Чжан Цзи (766–830), Мэн Хаожэня (689–740) и Ван Вэя (699–761), в переводе Ганса Бетге (1876–1946) и отражает дух чаньского мировосприятия (с акцентом на иллюзорность бытия, зыбкость и быстротечность реальной жизни).

Цветомузыка А. Н. Скрябина базировалась на синтезе творческих начал. Он был увлечен философией чань/дзэн буддизма и искал вдохновение в природе — в образах земли, воздуха, воды, огня. Самым важным в его жизни должна была стать «Мистерия» — симфония звуков и красок, уникальное действо, призванное объединить музыку и поэзию, хореографию и архитектуру. Однако реализовать свои замыслы композитор не успел.

Идея перфоманса в музыкальном и постановочном искусстве на рубеже XIX–XX вв. уже витала в воздухе; и, обладая тончай-

³⁴ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. С. 134.

шим природным мироощущением, Г. Малер и А. Скрябин, по сути, определили основные тренды в развитии новых синтетических жанров в музыке и режиссуре, повлияв на творчество выдающихся мастеров, включая композиторов (Арнольд Шёнберг (1874–1951), Клод Дебюсси (1862–1918)) и живописцев (Анри Матисс (1869–1954); Василий Кандинский (1866–1944)).

«Вибрации» В. Кандинского, принцип «отстранения» Бертольда Брехта (1898–1956), «биомеханика» Всеволода Мейерхольда (1874–1940), «психическая энергия» Аллы Демидовой — все эти концепты возникли и оформились не без влияния искусства Китая и Японии.

По мнению Н. Г. Анариной, «театр Но и Кабуки стали открытием для Европы. Открытая условность, яркая театральность, совершенство актёрского мастерства, древний пластический язык и высокая поэзия японского традиционного театра в разное время вдохновляли таких крупных деятелей европейской сцены, как Уильям Батлер Йитс (1865–1939), Жан Копо (1879–1949), Б. Брехт»³⁵. В начале XXI в. в Токио в Национальном театре Но шла пьеса У. Б. Йитса «Соколиный источник» — в постановке актёров Но и сыгранная как пьеса Но. Сам У. Б. Йитс написал её под впечатлением от знакомства с драматургией Но, она входит в его знаменитый цикл «Четыре пьесы для танцоров» (1921 г.).

Американский композитор и теоретик музыки Джон Кейдж (1912–1992) — одна из знаковых фигур послевоенного авангарда — получил известность как основоположник хеппенинга, формы современного постановочного искусства, в основе которой лежит импровизация и отсутствие четкого сценария. Стирая границы между созданием и восприятием произведения, он преодолел пропасть между авторами и публикой³⁶. Дж. Кейдж прославился также как сторонник планетаризации музыки. Апеллируя к трактату даосского философа Чжуан-цзы (369–286), он намеревался «разрушить грань между звуком и шумом»³⁷, чтобы обрести собствен-

³⁵ Японский театр: беседа третья с Н. Г. Анариной. URL: <https://www.jp-club.ru/yaponskiy-teatr-beseda-tretya/>

³⁶ Хеппенинги еще иногда называют «спонтанными бессюжетными театральными событиями».

³⁷ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. С. 149.

ный стиль и слух, и построил свою философию музыки на основе музыкальной теории А. Шёнберга и Антона Веберна (1883–1945), чаньской ментальной практики, графической символики И Цзин (Книги перемен), этики Мейстера Экхарта (1260–1328) и психологии Карла Густава Юнга (1875–1961). По мнению Дж. Кейджа, между культурами не существует границ: есть только глубинное единство человеческого духа, которое раскрывается ежеминутно и повсюду. Именно его призвана выразить музыка — инструмент планетаризации — так, чтобы соразмерить «я» и «другого», миг и вечность, звук и паузу, цвет и пустоту³⁸.

Дж. Кейджу принадлежит ряд трудов по теории музыки, в числе которых «Музыка перемен» (написана с использованием числовой символики И Цзин), «Музыка воды» (её основа — звон чашечек на чайной церемонии), «Музыка зимы» (музыкально-графическое воплощение одного из любимых мотивов чаньских живописцев). Главным его трудом стала книга «Молчание» (1961 г.)³⁹ — в контексте чань/дзэн буддизма.

Театральное искусство Китая и Японии наложило отпечаток и на деятельность таких выдающихся мастеров современной сцены, как, например, Роман Виктюк, создатель «Театра Р. Виктюка», Роберт Уилсон, американский режиссер, сценограф и драматург, постановки которого идут в Московском Театре Наций, и Кирилл Серебренников, режиссер театра и кино, художественный руководитель московского театра «Гоголь-центр».

В завершение работы над учебным пособием хочу выразить благодарность моим студентам: Марии Смирновой, Александре Степановой, Елизавете Харькиной — за интерес к истории искусства Востока, за комментарии при обсуждении театральных традиций Китая и Японии, за увлеченность, вдохновение и толерантность.

³⁸ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. С. 149.

³⁹ Cage J. Silence. Conn.: Middletown, 1961. 302 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анарина, Н. Г. История японского театра : Древность и Средневековье : сквозь века в XXI столетие / Н. Г. Анарина. — М. : Наталис, 2008. — 336 с.
2. Григорьева, Т. П. Красотой Японии рожденный / Т. П. Григорьева. — М. : Искусство, 1993. — 464 с.
3. Гундзи, М. Японский театр Кабуки / М. Гундзи ; пер. с японского Б. Раскина. — М. : Прогресс, 1969. — 232 с.
4. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. — М. : Наука, 1977. — 167 с.
5. Иофан, Н. А. Культура древней Японии / Н. А. Иофан. — М. : Наука, 1974. — 261 с.
6. Коллекция японской гравюры Ван Гога и традиции искусства школы Утагава в современной Японии (творчество Утагава Сёкоку) : каталог выставки. Ярославский художественный музей 23 января — 23 марта 1997 г. — М. : Издательский дом Марлена, 1997. — 131 с.
7. Кравцова, М. История культуры Китая / М. Кравцова. — СПб. : Лань, 2003. — 415 с.
8. Малявин, В. Китай в XVI–XVII веках : Традиция и культура / В. Малявин. — М. : Искусство, 1995. — 287 с.
9. Маски : от мифа к карнавалу : История маски от III тысячелетия до н. э. до XX века / [подгот. : В. В. Ивановым и др.]. — М. : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2006. — 51 с.
10. Московские коллекционеры произведений искусства Востока / авт.-сост. : Л. И. Кузьменко, В. А. Набатчиков, Н. В. Сазонова. — М. : Государственный музей Востока, 1997. — 124 с.
11. Образцов, С. Театр китайского народа / С. Образцов. — М. : Искусство, 1957. — 375 с.
12. Рахманин, О. Из китайских блокнотов : О культуре, традициях, обычаях Китая / О. Рахманин. — М. : Наука, 1982. — 110 с.
13. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма : середина XIX – 40-е годы XX в. / С. А. Серова — М. : Наука, 1970. — 295 с.
14. Успенский, М. В. Японская гравюра / М. В. Успенский. — СПб. : Аврора, Янтарный сказ, 2001. — 62 с.

15. Федоренко, Н. Т. Краски времени : Черты японского искусства // Федоренко Н. Т. Кавабата Ясунари. Краски времени. — М. : Советский писатель, 1982. — С. 299–463.

16. Японский театр / под ред. Г. Чхартишвили. — СПб. : Северо-Запад, 2000. — 756 с.

17. Cage, J. Silence / J. Cage. — URL : http://dss-edit.com/profanon/sound/library/Cage_Silence.pdf

18. Fenollosa, E. The Classic Noh Theatre of Japan / E. Fenollosa, E. Pound. — URL : https://books.google.ru/books?hl=ru&lr=&id=zqo24KvHKSEC&oi=fnd&pg=PA3&dq=noh+theatre&ots=qRHj3wARm&sig=TqXsi-RMeRzWi4s8EGg5yWN-f8M&redir_esc=y#v=onepage&q=noh%20theatre&f=false

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Тема 1. Театральное искусство Китая	5
1.1. Рождение театра	5
1.2. Цзинси — пекинская опера	8
1.3. Музыка и музыкальные инструменты Китая.....	12
1.4. Театр кукол	16
1.5. Театр теней.....	20
Контрольные вопросы.....	21
Тема 2. Театральное искусство Японии	23
2.1. Истоки японского театра	23
2.2. Театр Но	26
2.3. Театр Кабуки.....	31
Контрольные вопросы.....	37
Заключение	38
Список источников и литературы.....	41

Учебное издание

Гавристова Татьяна Михайловна

**История
зарубежного искусства Востока
(театральное искусство
Китая и Японии)**

Учебно-методическое пособие

Редактор, корректор М. Э. Левакова
Верстка М. Э. Леваковой

Подписано в печать 25.04.2019. Формат 60×84 1/16.

Усл. печ. л. 2,56. Уч.-изд. л. 2,0.

Тираж 2 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен
в редакционно-издательском отделе ЯрГУ.

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова.
150003, Ярославль, ул. Советская, 14.