

КУРЬЕР ЮНЕСКО

МАЙ 1983

ТЕАТРЫ МИРА



Авастхи
Боал
Вассеф
Кашо
Кирилов
Корниенко
Лу Тянь
Маланда
Мориссо-Леруа
Ниеми
Оутмен
Фабрегас
Хейман
Читакасем
Ямагути

Время жить...

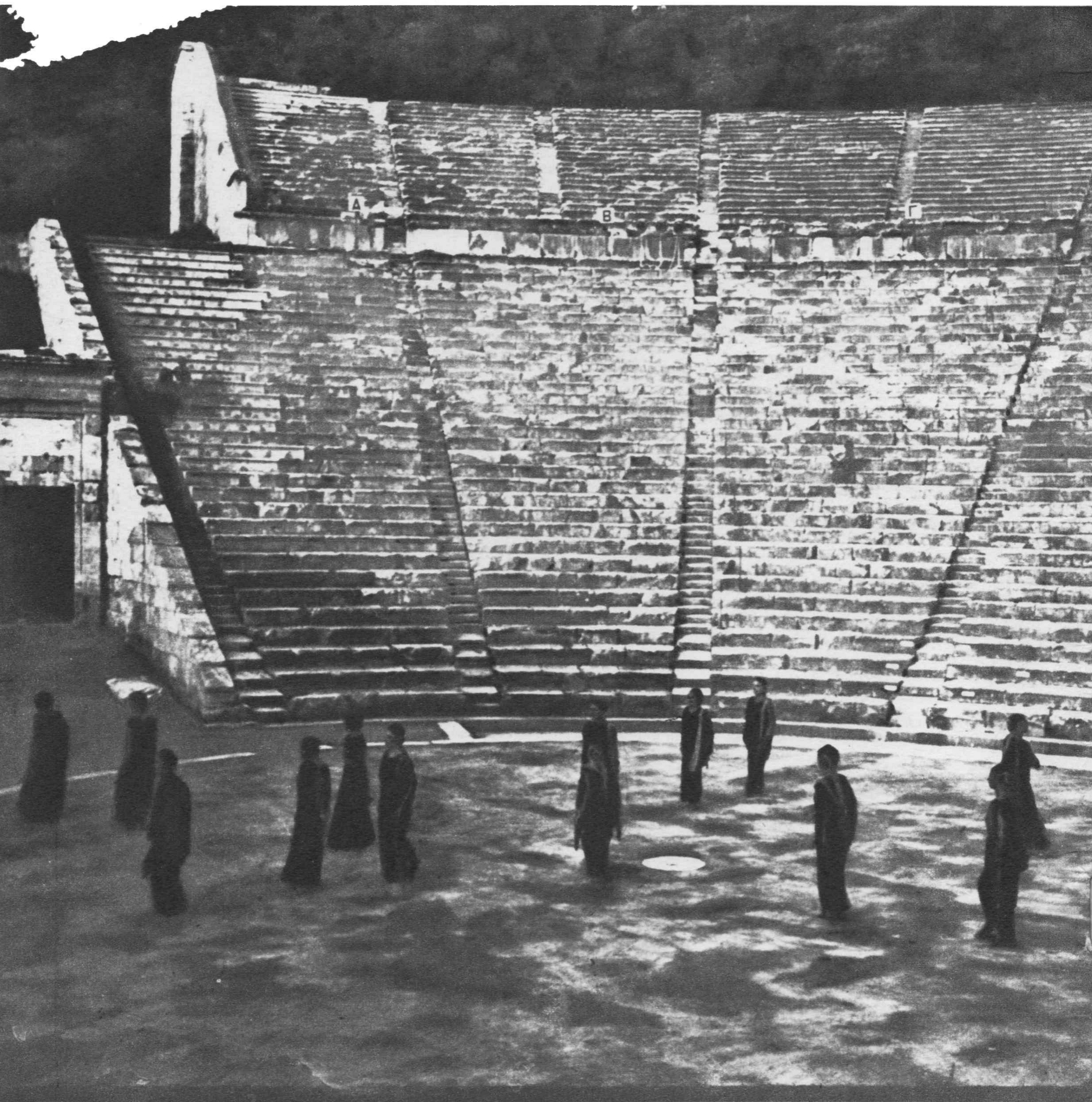


Photo © Jean Bottin, Paris

ГРЕЦИЯ

„Весь мир — большая сцена“

Международные театральные фестивали, многие из которых включают балетные и оперные спектакли, дают прекрасную возможность для обмена идеями и экспериментов с новыми сценическими формами. Среди наиболее известных фестивалей: «Театр наций» (проходящий в разных странах); Авиньонский фестиваль (Франция); Сполетский фестиваль двух миров (Италия); Эдинбургский фестиваль (Великобритания); Театральное ралли (Западный Берлин); Карфагенский фестиваль (Тунис); «Дубровницкие летние игры» (Югославия). Вверху: репетиция древнегреческой трагедии к Эпидаврскому фестивалю (Греция) в великолепном амфитеатре 4 в. до н. э., который вмещает до 14 тыс. зрителей и славится своей удивительной акустикой.

Курьер Юнеско

Окно, открытое в мир

МАЙ 1983

36-й ГОД ИЗДАНИЯ

ПУБЛИКУЕТСЯ НА 26 ЯЗЫКАХ

Русском	Иерите	Македонском
Английском	Персидском	Сербско-хорватском
Французском	Голландском	Словенском
Испанском	Португальском	Хорватско-сербском
Немецком	Турецком	Урду
Арабском	Урду	Каталанском
Японском	Каталанском	Китайском
Итальянском	Малайзийском	Болгарском
Хинди	Корейском	
Тамили	Суахили	

Шрифтом Брайля ежеквартально публикуется подборка статей на английском, французском и испанском языках

Публикуется ежемесячно ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры

Адрес главной редакции
ЮНЕСКО, ФРАНЦИЯ, Париж, 75700,
Плас Фонтенуа, 7

Главный редактор Эдуард Глиссан

ISSN 0304-3150

4	Латинская Америка — ТЕАТР АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ Аугусту Боал
7	Европа — КУДА ИДЕТ ТЕАТР АВАНГАРДА I Роналд Хейман
11	ТЕАТР И НЕТЕАТР Мишель Напно
12	Африка — ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА Анж-Соверен Маланда
15	Япония — ТЕАТРЫ НО И КАБУКИ: КРАСОТА ФОРМ Масао Ямагути
18	Гаити — ПРОБУЖДЕНИЕ КРЕОЛЬСКОГО САМОСОЗНАНИЯ Феликс Мориссо-Леруа
21	Египет — ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ Магда Вассеф
22	Советский Союз — ТЕАТР НА ПЛОЩАДИ Нелли Корниенко
29	Югославия — БИТЕФ — ФЕСТИВАЛЬ В БЕЛГРАДЕ Йован Кирилов
30	Индия — ДАР НЕБЕС Суреш Авастхи
32	Испания — НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР КАТАЛОНИИ Исавьер Фабрегас
35	Вьетнам — КУКЛЫ НАД ЗЕРКАЛОМ ВОДЫ
36	Финляндия — ЖЕНЩИНЫ НА АВАНСЦЕНЕ Ирмели Ниemi
38	Китай — СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ Лу Тянь
41	США — АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ТЕАТР Эрик Оутмон
44	Таиланд — ТЕАТР ТАНЦА И СЛОВА Манас Читанасем
2	ВРЕМЯ ЖИТЬ... «Весь мир — большая сцена» (ГРЕЦИЯ)

От Главной редакции в Париже

Театр — народный, как итальянская комедия дель арте; придворный, как тайский театр ктон; ритуальный, как африканский; религиозно-мистический, как средневековый европейский, или религиозно-мифический, как индийский театр катхакали, — всегда являлся «концентрированным выражением» культуры, черпавшим вдохновение в народных сказаниях, легендах, обычаях и ассимилирующим все формы искусства, выражения и человеческого общения.

В мире существует огромное многообразие театров: от впечатляющих своей зрелищностью представлений Кабуки, европейской оперы и североамериканского мюзикла до аскетических, лишенных декораций и реквизита постановок японского театра Но и «театра ницеты» непрофессиональных групп Латинской Америки. Театральные представления могут проходить в традиционных, специально выстроенных зданиях или под открытым небом, на улицах и площадях. Театр может быть строго канонизированным, как Пекинская опера, или импровизированным, как авангардистские эксперименты «Ливинг театра». Он может, подобно греческому, африканскому или тайскому, воссоздавать эпизоды из мифологии, религии и истории или при-

нимать форму активных действий в защиту интересов наиболее обездоленных социальных групп, как в Северной и Южной Америке. Театр может популяризовать произведения классической драматургии или, как в некоторых работах Петера Хандке и Роберта Уилсона, низвергнуть «тиранию слова». Он может, как в Индии, Египте и Китае, продолжать древние традиции сценического искусства или, наоборот, последовательно отвергать их (как в некоторых странах Запада, где отказ от традиции практически стал традицией). Но так или иначе, театр всегда стимулировал творческие способности личности и общества и отражал их самобытность.

Театр также является точкой соприкосновения различных культур и средством их взаимообогащения. «Антигона» Софокла была переложена на креольский язык на основе афро-гаитянского верования, «Макбет» Шекспира воплощен в выразительных формах индийского театра якшагана, «Кавказский меловой круг» Брехта — в традициях Грузии, а произведения Софокла и Аристофана адаптированы к своеобразной политической обстановке в Каталонии. Театр способствует утверждению и укреплению культурной самобытности. В то время как восточные

сценические формы, присущие, например, театру Кабуки, осваиваются в Европе, Шекспира играют в постановке, осуществленной под влиянием китайского цирка, а Питер Брук гастролирует со своей интернациональной группой актеров по африканским деревням, развивающиеся страны отправляют лучшие из своих традиционных театральных коллективов на международные фестивали и используют новейшие авангардистские приемы для создания спектаклей, вскрывающих волнующие их проблемы.

Эти и другие аспекты театра в мире рассматриваются в данном номере «Курьера ЮНЕСКО». Это универсальное искусство, несомненно, является одним из наиболее ярких выразителей основного идеала ЮНЕСКО: содействовать взаимопониманию между народами путем познания широчайшего разнообразия их культур и форм выражения, избегая иерархичности и предвзятости в оценках.

Обложка: внизу — маска Диониса (I в. н. э.), Лувр, Париж. Photo © Réunion des Musées Nationaux, Paris. В центре — африканская маска (Заир), Институт национальных музеев Заира, Киншаса. Photo © Musée des Arts Décoratifs, Paris. Вверху — маска театра Но (Япония). Photo C. Lemzaouda © Musée de l'Homme collection, Paris.

Театр актуальных проблем

Аугусту Боал

Латиноамериканский театр не следует рассматривать с точки зрения западноевропейского театра. Чтобы понять этот театр, нужно воспринимать его как неотъемлемую часть латиноамериканской действительности.

Латинской Америке свойственны разнообразие и многогранность. Это ощущается, например, в многоликости ее этнического состава. К моменту вторжения первых европейцев, прибывших сюда с Христофором Колумбом, Педро Альваресом Кабралом и другими, в ряде латиноамериканских стран, значительную часть населения которых составляют коренные народы, существовали высокоразвитые культуры. В Перу, Эквадоре и Боливии жили инки. Мексику населяли такие народы, как ацтеки, майя, толтеки и чичимеки. В других странах, например в Бразилии, где индейские племена обосновались еще в каменном веке, португальские завоеватели истребили коренное население, и на сегодняшний день присутствие индейцев в Бразилии и Уругвае фактически неощутимо.

С другой стороны, влияние негритянских культур, занесенных в Латинскую Америку африканскими невольниками, чрезвычайно сильно в таких странах, как Венесуэла, но по существу отсутствует в Аргентине. Столь же многообразное воздействие оказали на латиноамериканскую культуру и европейцы, покидавшие Старый свет в поисках лучшей жизни: жители ряда районов Сан-Паулу, Буэнос-Айреса и других крупных городов Латинской Америки общаются на итальянском языке; 90% наседе-

ния бразильского города Марилия составляют японцы и их прямые потомки.

С экономической точки зрения различия также не менее велики. Знакомый пример — Рио-де-Жанейро, где в нескольких сотнях метров от роскошных жилых кварталов в районе пляжа Копакабана — беспросветная нищета трущоб — *фавел*. Всего несколько миллионов человек сконцентрированы в горстке крупных городов, зато миллионы других латиноамериканцев рассеяны по огромной, в тысячи квадратных километров, территории. В нескольких городах и кварталах для избранных сосредоточены колоссальные богатства, и в то же время обширные районы, включая высокогорные плато, леса долины Амазонки и пустынные пространства северо-восточной Бразилии, находятся в тисках ужасающей нищеты.

Основная причина такого массового неравенства — в неравноправии экономических отношений между Севером и Югом, в результате этого большинство латиноамериканцев влечет жалкое существование.

Итак, Латинская Америка, с одной стороны, однородна, в основном в силу общих невзгод, а с другой стороны, разнообразна по своим социальным, экономическим и географическим параметрам. В этих очень схожих и в то же время различных обществах возникают одновременно близкие друг другу, но своеобразные театры.

«Стандартизированные» отношения Север — Юг театры латиноамериканских столиц как две капли воды похожи на столичные театры Европы и Нью-Йорка: те же комедии бродвейского типа, та же музыка, иногда даже декорации и хореография, слепо скопированные с оригинала.

К счастью, у нас есть и другой, народный театр, столь же разнообразный, как и населяющие Латинскую Америку народы, вынужденный адаптироваться к условиям, в которых он создается.

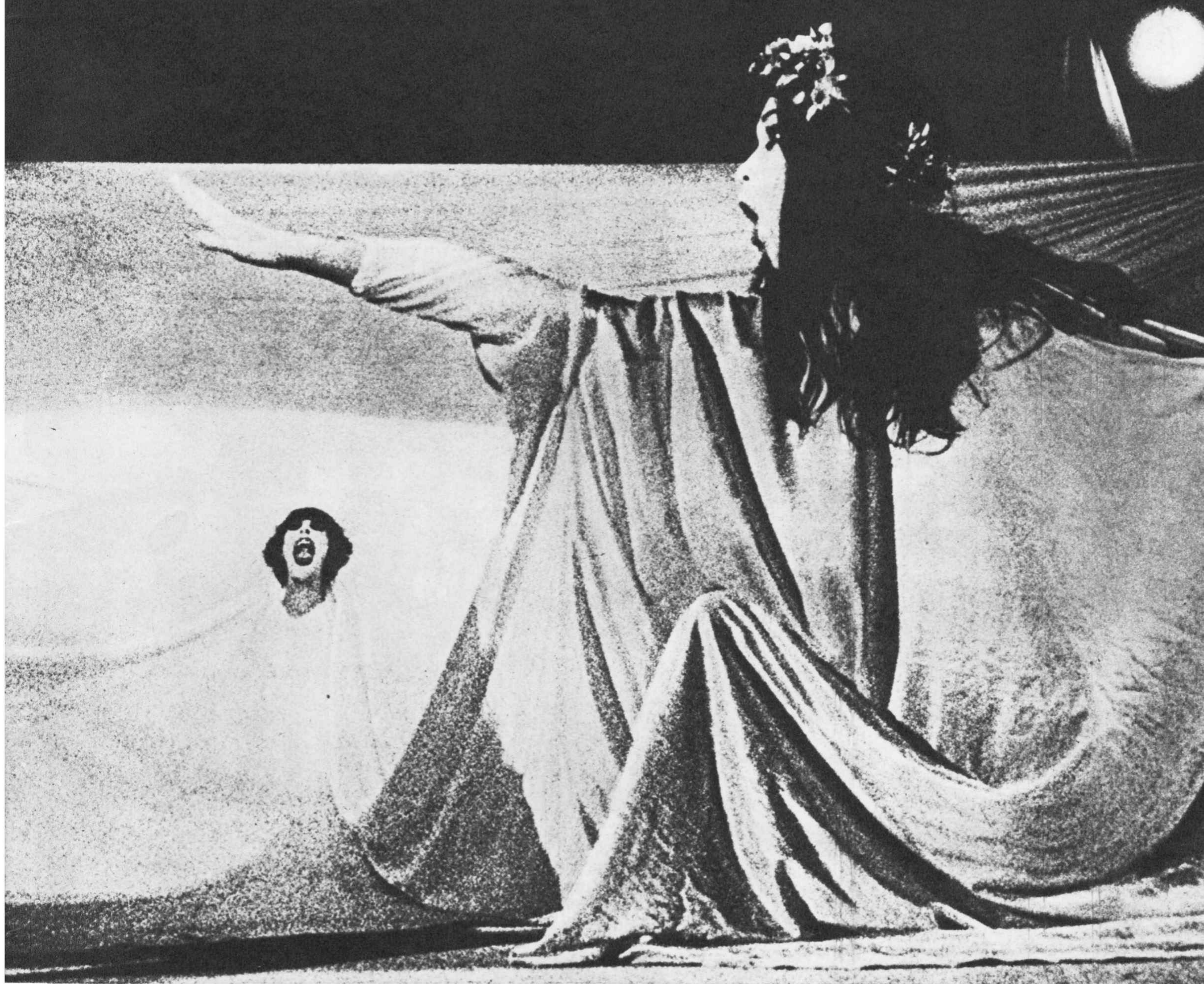
В этом отношении поучителен пример боливийского режиссера Либера Форти. Он привык работать в самых неблагоприятных условиях, имея в своем распоряжении весьма скудные средства, и показывал спектакли всюду, где это было возможно, даже



под открытым небом. Его театральная труппа выступала в горах, где не было электричества, перед шахтерами, работавшими на рудниках Катави и Сигло Беинте. Днем, когда шахтеры находились на работе, устраивать представление не имело смысла, поэтому Форти решил попросить публику освещать сценическую площадку шахтерскими лампами. «Актеры, — сказал Форти, — получили уникальную возможность оценить драматический накал той или иной сцены; когда зрителям становилось скучно, свет тускнел, когда же действие захватывало — горел ярко».

Беседуя с режиссером калифорнийского театра «Кампесино» Луисом Вальдесом и его коллегой из чрезвычайно интересной мексиканской труппы под названием «Лос вендедорес амбулантес де Пуэбла» («Разносчики из Пуэблы»; члены труппы действительно торговали вразнос на улицах мексиканского города Пуэбла и обратились к театру как средству выражения протеста против тяжелых

АУГУСТУ БОАЛ (Бразилия) — драматург, автор многих драматических произведений, в т. ч. «The Great International Agreement of Scrooge Mack Duck» и эссе о «театре угнетенных», переведенных на ряд иностранных языков. В прошлом режиссер таких трупп, как «Театру ду Арена» в Сан-Паулу (Бразилия), «Группо Мачете» (Аргентина) и «Группу ла Баррака» (Португалия). В настоящее время возглавляет Центр изучения и распространения активных выразительных средств (метод Боала) в Париже.



Сцена из спектакля «Белый сон», представленного на фестивале в Табарке (Тунис) театрально-хореографической труппой Грасиелы Мартинес из Аргентины.

Photo © Hamid Belmenouar, Paris

условий своего труда), я пришел к заключению, что каждый из нас нашел сходное решение одинаковых проблем. Я рассказал своим собеседникам о том, что, работая в Бразилии, мы в силу крайней нужды вынуждены были мастерить декорации и реквизит из всякого хлама. Костюмы для дворян в постановке пьесы Лопе де Вега «Лучший алькальд — король» были сшиты из старых половинок, которые мы разыскали на городской свалке, и прочего тряпья. Оказалось, что Вальдес и его труппа поступали точно так же и потому они назвали свой спектакль «раскуачи» («жалкий», «скудный», «грошовый»). Мы испытывали особую гордость при мысли, что создали прекрасное из отбросов. Наш мексиканский собрат добавил, что и им в Пуэбле приходилось делать нечто подобное. «Правда, — сказал он, — мы не придумывали названия для этой формы представления. Мы довольствовались старым хламом, поскольку у нас не было иного выхода».

Народный латиноамериканский театр — это театр актуальных проблем. Тематика отбираемых или создаваемых путем импровизации пьес обычно связана с местными социальными нуждам. Театр служит трибуной для дискуссий и выражения протеста, для пробуждения сознания масс и содействия в выработке тактики борьбы. Социальная и политическая направленность пьесы — всегда в центре внимания, даже если речь идет о постановке крупнейших произведений мировой драматургии. Комедия Мольера «Тартюф», например, помогла разоблачить «парарелигиозные» группы правых экстремистов, пытавшиеся, подобно Тартюфу, превратить бога — Верховного судию — в своего сообщника по социальной борьбе. Пьеса осталась той же, и текст — мольеровским, однако постановка высветила тот подтекст, те нюансы, отношения и акценты, которые не были раскрыты в других, более «эстетных» спектаклях. Это также свидетельствует об общечелове-

ской ценности творений Мольера, который благодаря таким спектаклям становится подлинно бразильским, аргентинским или уругвайским драматургом.

Помимо шедевров мировой классики, откуда народный театр черпает множество тем и идей, он использует любые другие сюжеты и источники драматического вдохновения. Вспоминается случай, когда парагвайский режиссер Антонио Печчи решил поставить спектакль о жизни Иисуса Христа. Казалось бы, трудно представить более безобидную и менее пагубную с точки зрения цензуры тему. Однако, прекрасно зная о том, что для 90% двуязычного населения Парагвая истинно родным является язык гуарани, Печчи решил, что Христос, апостолы и весь народ будут говорить на гуарани, а Пилат, центурионы и другие римляне — на испанском языке. Таким образом он дал понять зрителям, что Христос жил в стране, оккупированной иноземцами, и подобная интерпретация

▶ Евангелия послужила публике своего рода назиданием.

Народный театр «перерабатывает» любой материал, касающийся актуальных социальных проблем. Перуанская театральная группа специализируется на «переработке» многосерийных телевизионных фильмов. Один из таких фильмов, вызвавший большой интерес, назывался «Эсмеральда». В нем рассказывалась история служанки, которая в конце концов выходит замуж за сына хозяина дома. Театральная постановка более или менее точно воспроизводила сюжет, и после спектакля состоялось обсуждение явного и неявного смысла только что закончившегося представления. Зрители обнаружили в ней антифеминистский подтекст: герой пьесы видел в жене не любимую женщину и спутницу жизни, а всего лишь прислугу, которая нужна для того, чтобы следить за его одеждой, готовить пищу и вести домашнее хозяйство.

В одной андской стране группа бродячих актеров гастролировала по стране, выступая с импровизированными скетчами, в основу которых легли рассказы местных жителей, взятые ими из реальной жизни. Од-

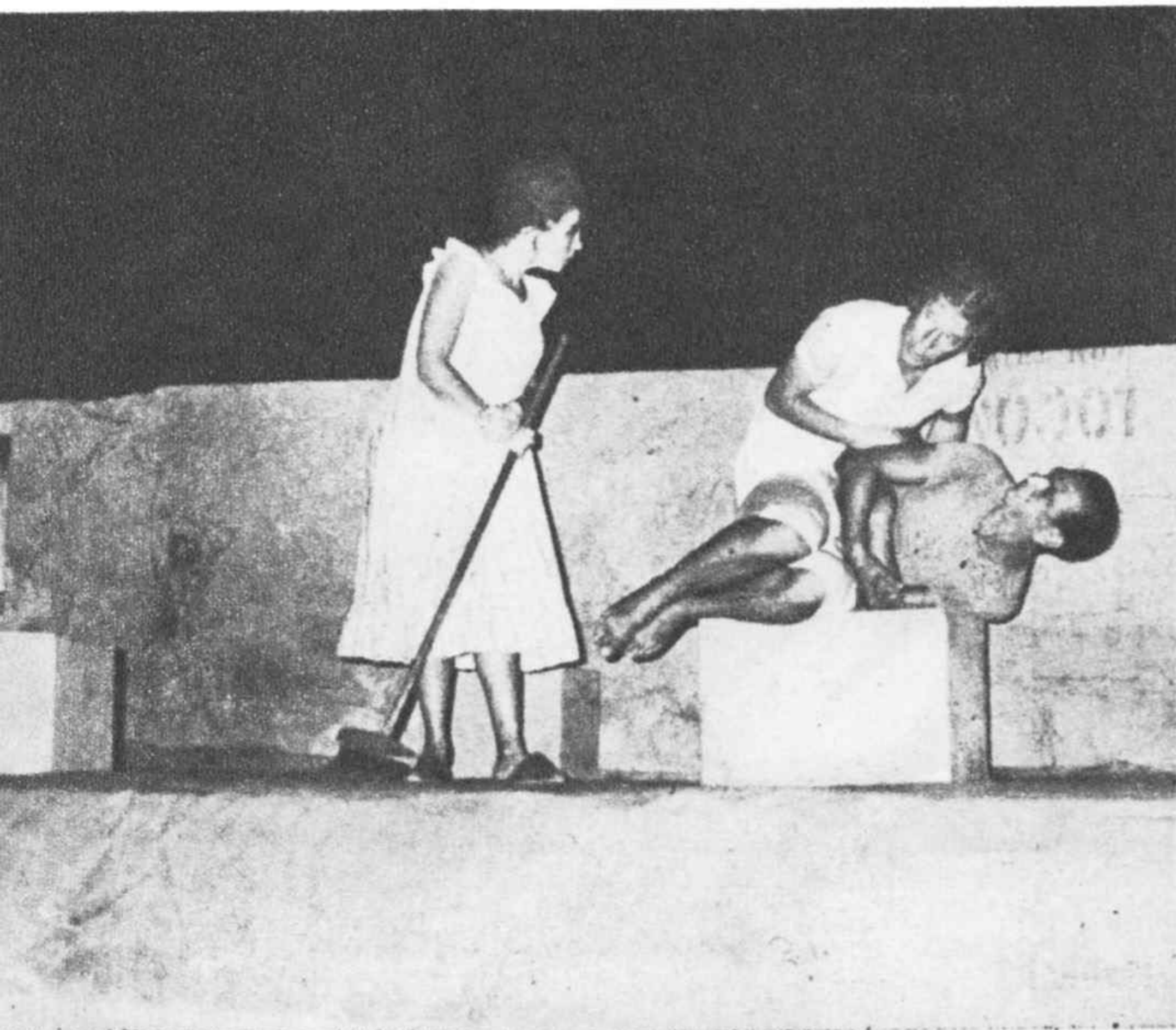


Photo © Augusto Boal, Paris

Весь мир — большая сцена для народных театров Латинской Америки; актеры выступают повсюду, где могут привлечь публику. Вверху: Театру ду Арена из Сан-Паулу под руководством Аугусту Боала на гастролях в пустынных районах северо-восточной Бразилии; сцена из спектакля «Революции в Южной Америке». Подмостками служит кузов большого грузовика.

ной из наиболее популярных у зрителей была подлинная история о мэре-мошеннике. Когда этот скетч был показан в родном городе «героя», публика пришла в такую ярость, что отправилась в городскую ратушу и добилась ареста своего мэра. Несколько дней спустя актеры объявили, что собираются показать этот скетч в соседнем городе, мэр которого был также нечист на руку. Испугавшись обличения, он решил сыграть на широко распространенном в округе поверье о существовании кровожадных духов *пистакос*, принимаю-



Photo © Roger Pic, Paris

Действие пьесы Джанфранческо Гуарньери «Жимба» происходит в бразильских фавелах. Вверху: сцена из спектакля в постановке Флавиу Ранжела в «Театру популар ду Бразил».



Photo © Roger Pic, Paris

Одним из наиболее успешных спектаклей «Театро эксперименталь» из Кали под руководством Энрике Буенавентуры стала инсценировка повести известного колумбийского писателя Томаса Карраскильи «По правую руку от бога». Вверху: сцена из этого спектакля.

Куда идет театр авангарда?

щих человеческое обличье и пожирающих людей. Он объявил по местному радио, что в окрестностях города появилась группа пистакос, выдающих себя за странствующих актеров. Когда труппа вошла в город, его улицы, казалось, вымерли — перепуганные жители попрятались по домам. Даже на радиостанции не осталось ни души, хотя ее микрофон еще был включен. Не растерявшись, актеры тут же в студии сыграли импровизированную сценку, разоблачавшую уловки мэра. И когда люди поняли, что мэр их дурачит, его постигла участь его коллеги.

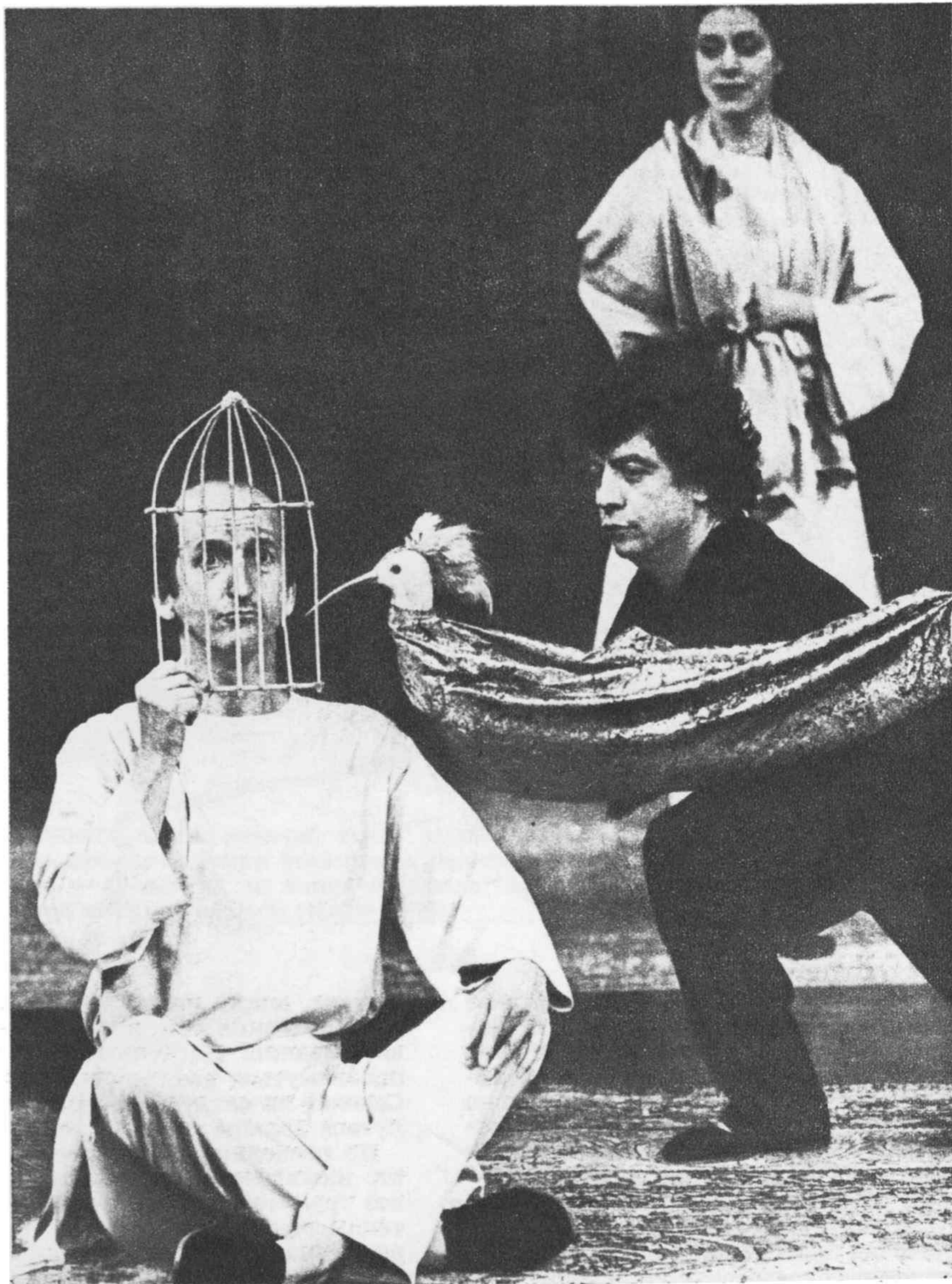
Актеров таких театров нельзя назвать профессионалами. В отличие от актеров в Европе или Северной Америке они не получили специального образования и не имеют гарантированного заработка. Они — народные артисты; они — сам народ.

За последние 20 лет я неоднократно бывал почти во всех странах Латинской Америки. Мне удалось близко познакомиться со многими формами народного театрального творчества, главная цель которого состоит в активном диалоге со зрителем, в подходе к сценическому искусству как способу самовыражения. Таким образом, поддерживая постоянный контакт с многоликой латиноамериканской действительностью, я стремился выработать свой собственный метод «театра угнетенных», главная задача которого заключается в том, чтобы помочь каждому угнетенному человеку найти ту или иную форму драматического выражения, позволяющую ему полнее осмыслить окружающую его действительность и изменить ее. Основные формы «театра угнетенных» базируются на едином принципе, суть которого состоит в том, что каждый человек способен достичь любых высот в пределах человеческих возможностей. Театр является или может быть занятием, профессией, но прежде всего театр — это призвание. И это призвание не чуждо каждому.

Любой вид искусства имеет свой особый язык. С помощью любого из них мы узнаем то, что нельзя узнать с помощью другого. Наиболее совершенное и полное восприятие действительности достижимо лишь через всю их совокупность. Театр как раз и является подобной совокупностью, поскольку объединяет в себе все виды искусства: поэзию, живопись, скульптуру, музыку, танец и т. д. Театр, даже самый непритязательный, рассматривает человека как центр Вселенной. Совершенно необходимо, чтобы все, кто угнетен, как можно скорее открыли для себя эту насыщенную, богатую и глубокую целостность, которая поможет им понять природу их угнетения и выбрать наиболее эффективный путь борьбы за свое освобождение.

«Театр образов» (формой выражения которого служат не слова, а образы), «театр-форум» (где в драматической форме рассматривается тактика и стратегия борьбы) и «невидимый театр» (трансформирующий вымысел в реальность, т. е. превращающий сценическое представление в реальные действия в реальном мире) представляют собой три разновидности «театра угнетенных», которые могут обрести законченную форму лишь тогда, когда возникают в реальной, постоянно меняющейся действительности. Именно такая реальная действительность характерна для Латинской Америки. ■

Photo © Nicolas Treatt, Paris



Сцена из спектакля «Беседа птиц» в постановке английского режиссера Питера Брука в парижском театре «Буфф дю Нор». В основу спектакля положено произведение персидского поэта XII—XIII вв. Аттара, описывающее в аллегорической форме поиск птицами мифического Симурга, которого они хотят сделать своим царем. Актеры играют в условной манере.

Роналд Хейман

РОНАЛД ХЕЙМАН (Великобритания) — автор ряда книг об актерском искусстве и театре, в т. ч. «Artaud and After» и «British Theatre since 1955». Постоянный радиокорреспондент, сотрудничавший также в литературном приложении к лондонской «Таймс». Его последняя книга — биография Кафки; в этом году выходит в свет его книга о Б. Брехте.

Жан-Поль Сартр как-то сказал, что книги как и фрукты хороши, пока они сохраняют аромат и свежесть. Марсель Дюшан считал, что жизнь произведения живописи определяется 40—50 годами, а Антонен Арто заявил: «Великие творения прошлого были хороши для своего времени — для нас они не годятся».

Авангардистский театр, вероятно, необходим для дальнейшего развития сценического искусства. Однако, само собой разумеется, что он далеко не продвинется, если будет топтаться на месте, и потому, естественно, воз-



На репетиции пьесы польского драматурга Тадеуша Кантора «Куда девался прошлогодний снег!» в Париже. На втором плане — автор пьесы.

Photo © Nicolas Treatt, Paris

ложением, когда происходящее на сцене словно выходит из-под контроля.

По сути дела, беря на себя роль зрителей, мы обязуемся оставаться пассивными и добровольно опускаемся на дно озера, в котором Нарцисс будет созерцать свое отражение, и у нас не будет особых возможностей проявить недовольство, если актеры-эксгибиционисты станут вести себя по-садистски. От шестичасовой постановки «Гамлета», показанной зимой 1982 г. в западноберлинском театре «Шаубюне», осталось впечатление, будто главным намерением ее режиссера Клауса Микаэля Грюбера было либо полностью игнорировать публику, либо спровоцировать ее взобраться на сцену, чтобы видеть и слышать, что там происходит. Между двумя из трех зрительных залов театра была снята перегородка, но режиссер не попытался заполнить это огромное пространство, напротив, он использовал его, чтобы показать, насколько невелик человек. Зрителей словно заставили смотреть пьесу через перевернутый бинокль.

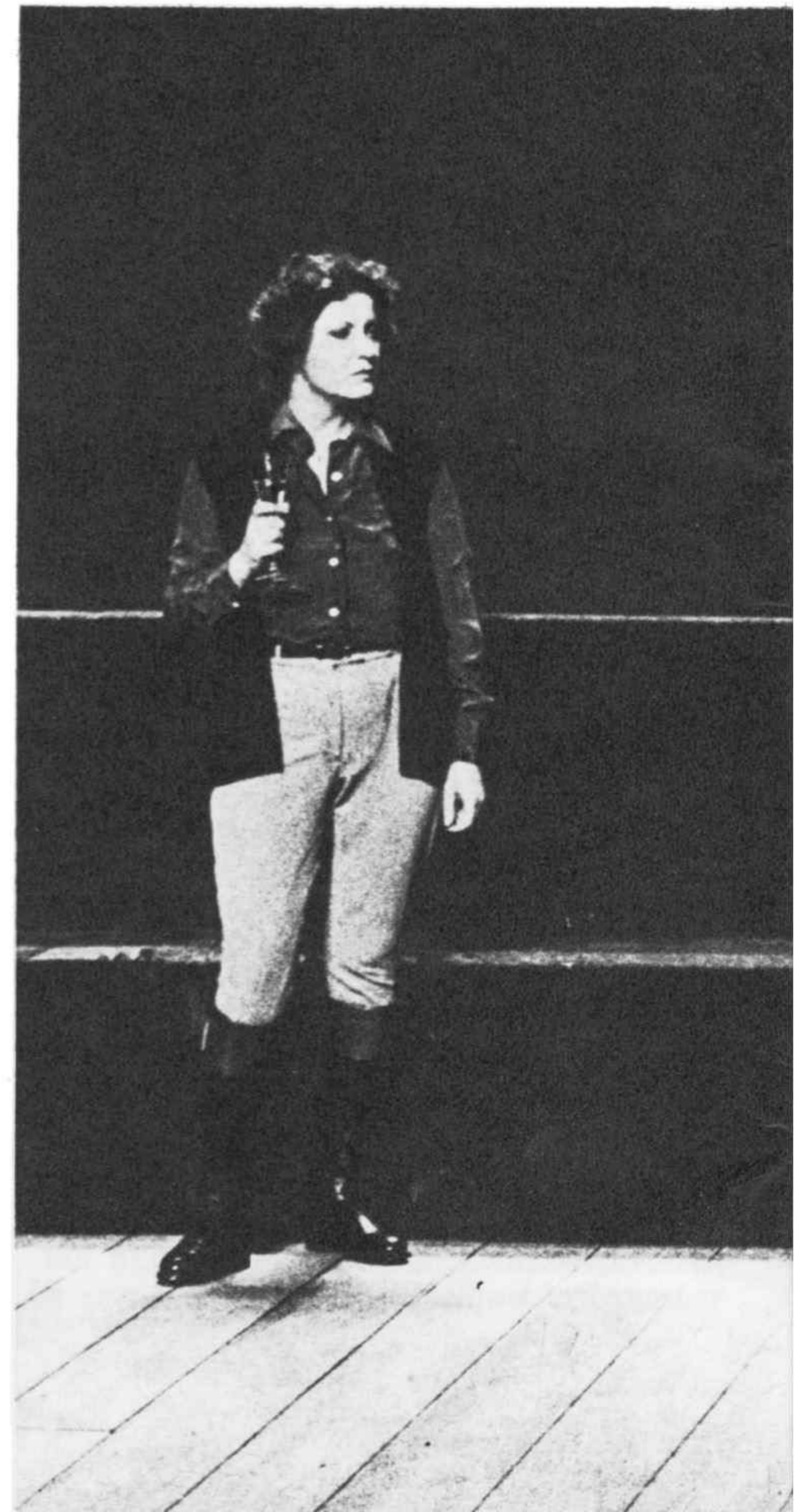
В постановке Луки Ронкони ибсеновских «Привидений», которая была показана во время Фестиваля двух миров в Сполето в 1982 г. в крипте церкви Сан-Николо и длилась 4 часа, ощущалось то же твердое намерение испытать терпение публики, которая — насколько возможно — была отдалена от сцены и которой приходилось мириться с медленными, сомнамбулическими движениями актеров и их вызывающе неестественной манерой речи и жестов.

никает вопрос, что же еще может сделать авангардистский театр в Европе? Основными вехами в его развитии были моменты, когда он ввергал зрительный зал в состояние шока, и добиться этого крайне несложно: стоит лишь нарушить то или иное табу или бросить вызов какой-либо условности. В 1896 г. на премьере «Короля Убю» Альфреда Жарри достаточно было первого произнесенного со сцены слова «merdre», несмотря на лишнее «г», чтобы вызвать в зрительном зале бурю возмущения, не утихавшую в течение 15 минут. Когда в 1968 г. в спектакле «О, Калькутта!» актеры появились на сцене обнаженными, была отброшена условность, существовавшая еще со времен греческого театра. Но много ли осталось условностей?

Голос актера должен быть слышим зрителями? На эту условность посягнули во втором десятилетии XX в., когда в «Кабаре Вольтер» в Цюрихе дадаисты играли на сцене, повернувшись к зрителям спиной. Пьесе необходим сюжет? В пьесе Петера Хандке «Publikumsbeschimpfung» («Поношение публики», написанной в 1965 г. и поставленной в 1966 г.) зрителей словно побуждали не принимать заменившее традиционные формы сценическое действие: четыре актера, обращаясь непосредственно к зрителям, поддразнивая их, рассуждали, главным образом, об обстановке в зале в данный

момент, когда на сцене не было ни представления, ни развернутого повествования. Насколько может еще продвинуться авангардистский театр? Сможет ли следующая волна выплеснуться дальше предыдущей?

Но поскольку каждая волна убывает, шокировать зрителей становится все труднее. Еще совсем недавно зрителям стало бы не по себе при появлении на сцене двух пожилых близнецов в костюмах кардиналов, танцующих — в буффонной манере — танго под музыку песенки «Уютный уголок Фернандо» из пьесы «Пижамная игра». Однако подобные театральные образы вполне естественно вписываются в такие пьесы, как «Куда девался прошлогодний снег?» Тадеуша Кантора, впервые показанной в 1978 г. в Риме и представленной в 1982 г. на Осеннем фестивале в Париже. Сейчас легче вызвать раздражение публики, чем шокировать ее. В июне прошлого года на Голландском фестивале в Амстердаме постановка Вуппертальской танцевальной труппы Пина Бауша «Вальс» вызвала шумное неодобрение публики, оставшейся спектакль. Зрители были раздражены чрезвычайно замедленным исполнением песни и, по-видимому, неожиданными сценами, ибо один из танцоров выкрикнул в зал: «А меня кто-нибудь из вас собирается развлекать?» Очень многое зависит от умения деликатно овладеть по-



Один из основных парадоксов современного театра состоит в том, что авангардизму необходимы классики; другой — в том, что авангардистский театр выступает на международных фестивалях и в помещениях крупных субсидируемых театров, располагающих значительными финансовыми и техническими возможностями. В конце 60-х годов, когда Райнер Вернер Фасбиндер работал в Мюнхене, его Антитеатр давал спектакли в подвалах, раздевалках и в помещении, расположенном над кегельбаном. В 1968 г. Джим Хейнс, основавший в Эдинбурге пятью годами ранее набольшой «Трэверс тиэтр», открыл на Дрюри-Лейн в Лондоне творческую мастерскую Артс-лэб. В ней нашли приют некоторые из ранее созданных периферийных трупп, в т. ч. и «Пиплшоу»; с помощью Артс-лэб возникли и новые труппы. Пип Симмонз сформировал труппу для постановки серии 50-минутных пьес; Дейвид Хэар и Тони Байкет, совместно работавшие над спектаклем, в основу которого были положены дневники Кафки, создали «Портебл тиэтр», осуществлявший свои постановки там, где театра вообще не существовало. И хотя в этом не было ничего противоестественного, никто не предполагал, что Фасбиндер перейдет к работе в кино, а Дейвид Хэар станет крупным режиссером и будет ставить собственные пьесы в Национальном театре.

Удивительно то, что, несмотря на популярность периферийного театра, в 80-е годы не появилось ничего, подобного Антитеатру или Артс-лэб. Современная театральная обстановка



Photo © Antonello Perissinotto, Padua, Italy

Маска одного из персонажей пьесы «Муха», заимствованная из комедии дель арте. Автор этой пьесы, написанной на падуанском диалекте, — драматург и актер Анджело Беолько, известный также под именем Рудзанте (1502—1542).

не способствует созданию экспериментальных пьес, а официальные театры тут же переманивают добившихся наибольшего успеха режиссеров-экспериментаторов из периферийных театров. В результате пьесы с большим числом занятых в них лиц или по каким-либо другим причинам не подходящие для постановки на небольшой сцене оказываются беззащитными перед антитеатральным натиском. В 1982 г. в западноберлинском Театертреффен пользующиеся успехом режиссеры пытались перещеголять друг друга в демонстрации своего неуважения к классике. В драматургические произведения Бюхнера, Лессинга и Клейста были введены постбрехтовские эффекты отчуждения, а текст «Фауста» Гёте был подвергнут (Грюбером) коренной драматургической переработке.

В то же время авангардистский театр приобретает более международ-

Сцена из спектакля австрийского драматурга Петера Хандке «Неразумные вымирают» в постановке Театра дез Амандье, Нантер, Франция.

Photo © Nicolas Treatt, Paris

ный характер. Росту взаимовлияния групп в немалой степени способствуют международные фестивали. К сожалению, прекращено проведение международных театральных сезонов в Лондоне, оказывавших благотворное воздействие на британский театр, однако выступления Тбилисского театра имени Руставели (Грузинская ССР) на фестивалях в Авиньоне, в Эдинбурге и в Раунд-Хаусе в Лондоне оставили весьма ощутимый след.

На современный западный театр оказывает сильное влияние и сценическое искусство Востока. Одним из выдающихся пионеров межконтинентального эклектизма в театральной режиссуре стал Питер Брук. В основанную им в конце 60-х годов в Париже многоязычную труппу он пригласил актера театра старинной японской классической драмы Но, а одна из главных идей постановки пьесы «Сон в летнюю ночь», осуществленной им в 1970 г., была заимствована из китайского цирка. В постановке Арианы Мнушкиной «Ричард II», показанной в 1982 г. в Париже в Кар-

тушри де Венсен, заметное влияние японского театра Кабуки прослеживалось в характере декораций, музыкального сопровождения на ударных инструментах, в помпезной игре актеров и стилизованных движениях на полусогнутых ногах.

Обесценение слова — основная тенденция авангардистского театра на протяжении долгого времени — подготовило почву для этой новой волны интернационализации. Арто верил в «абсолютное господство режиссера, изобретательность которого *делает слова ненужными*». Тем не менее полностью отказаться от слов удается лишь в очень немногих случаях, таких, как пьеса Петера Хандке «Моя нога, мой наставник» (1969). Однако некоторые режиссеры, в частности Майк Ли, с помощью своих творческих методов побуждают актеров к импровизированному тексту, а Питер Брук, экспериментируя со своей интернациональной труппой, пытается найти «другой язык, такой же взыскательный для автора, как и язык слов... язык действия, язык звуков —

язык слова, неразрывного с движением, с ложью, пародией, чепухой, противоречием, шоком или криком». Поручая поэту Теду Хьюзу создать новый язык для постановки пьесы на фестивале в Персеполисе в 1971 г., Брук пытался определить, каким нужно воспитать человека, чтобы он сумел преодолеть различия в расовых, языковых и культурных традициях, общаясь с помощью наиболее примитивных, но общих для всех и богатых форм выражения — движений и звуков, — поднимая их на новую высоту.

Отправившись со своей труппой в гастрольную поездку по африканским деревням, Брук опять-таки пытался создать драматическую форму, легко понятную каждому, преодолеть языковые и культурные барьеры. Ставить перед собой проблемы, которые в лучшем случае разрешимы лишь частично, — в характере авангардистского театра. На смену отступающей волне сразу же приходит новая, и вполне вероятно, что каждая из них несет свою часть решения проблемы. ■

Антропологический театр

В январе 1982 г. римский театр Института исследований актерского искусства, основанный Ренато Куокколо и Рафазлой Росселлини, начал при содействии ЮНЕСКО осуществление проекта, получившего название «Театр вне театра». По словам Куокколо, цель проекта — изучение «возможности организации коммуникативного театра, который мог бы способствовать взаимному познанию и пониманию различных культур и народов». Первый эксперимент в этом направлении итальянские актеры предприняли в Рукауэ, на юге Чили, где проживают индейцы племени мапуче. Гости из Италии не только выступали перед зрителями, мало похожими на привычную для них европейскую публику, но и, живя бок о бок с индейцами, участвовали в их празднествах и ритуалах, чтобы ближе познакомиться с их культурой, такими специфическими явлениями, как шаманизм, который еще практикуется среди мапуче. На фото: итальянские актеры и индейцы во время церемонии освящения места, на котором проходили представления. Мачи (шаман) начинает обряд благословения у коричневого дерева, посаженного касиком (главой общины) в честь гостей из дальних стран.



Photo © Teatro dell'IRAA, Rome

Справа: один из стендов выставки масок, проходившей в Институте содружества наций в Лондоне (1980).

Театр и нетеатр

Мишель Капно

Театр — это один или несколько человек, присутствующих, свершающих, говорящих что-то там же, где присутствуют и другие люди, которые, как правило, не двигаются и хранят молчание.

Тех, которые убеждают, «играют», называют «актерами»; тех, кто хранит молчание, — «зрителями».

Для бесстрастного взора стороннего наблюдателя театр не отличается от «нетеатра». Это и мать, которая напевает колыбельную или рассказывает сказку своему ребенку; это и некто, выдумывающий свой наряд, следящий за своими движениями, выражением лица, голосом, подбирающий слова, чтобы привлечь внимание незнакомой женщины.

А как широко распространены «театры» в жизни общества: судьи и адвокаты в судах, марширующие политики, официант в ресторане, весело, играючи обслуживающий посетителей.

Театр или в строгом смысле слова «искусство» театра, называемое так в отличие от непрерывной «игры» или действий, происходящих в обществе, обычно осуществляется не на рабочих местах, а в специально построенных для этой цели помещениях по вечерам, после работы или же в праздничные дни.

В такие минуты в местах отдыха актеры и зрители осуществляют эту параллельную деятельность, вновь и вновь прибегая «вне реального мира» к реальным поступкам, словам и жестам.

Эту воображенную имитацию реальной жизни нельзя назвать просто сопереживаемым искажением истины. Мужчины и женщины, которые в этот конкретный вечер занимаются на сцене актерским ремеслом, действительно напрягают свои физические и духовные силы, испытывают страдания, радость, соответствующие свершающимся событиям, можно говорить даже о том, что физически они воспринимают иногда и осознают эти действия интенсивнее, чем это бывает в жизни некоторых служащих, работников и интеллектуалов, выполняющих те или иные действия.

Что же касается театральной аудитории, то все ее члены уже бывали до этого зрителями, когда просто выглядывали из своего окна и смотрели на окружающий их мир, однако акт визуальной и слуховой перцепции, который они свершают в этот конкретный вечер в этом ме-

МИШЕЛЬ КАПНО (Франция) — писатель и журналист, театральный и литературный обозреватель. Автор ряда книг, одна из которых была удостоена Премии Фенео, и фильма, который демонстрировался на Каннском фестивале.

Photo © Commonwealth Institute, London



сте, они переживают с гораздо большей остротой и вниманием.

Проведенное в театре время мы вправе рассматривать как прожитое осмысленно и созерцательно, осознанно и напряженно, в остроте правдивой экспрессии, творчески и созидательно, тогда как время, проведенное вне театра, зачастую скучно, а порой и неправдоподобно. Дома, на работе, в поездке время может пройти как бы механически, по заведенному порядку, без того интереса, который дает театр.

Повторяющуюся день изо дня жизнь в обществе можно рассматривать как подвижный коллективный комплекс действий, который носит творческий характер, но продолжает функционировать скорее всего только потому, что зиждется на вековых привычках, традициях и нуждах.

Если бы не эти привычки и нужды, у театрального зрителя в большом городе могла бы закружиться голова при виде сотен тысяч мужчин и женщин, которые рано утром вместо того, чтобы оставаться в постели или просто дома в удобном кресле, вновь и вновь спускаются в метро, снимают чехлы с пишущих машинок, распахивают двери своих магазинов, начинают свой обычный труд.

И все это «представление» без какой-либо предубежденности начинается снова и снова в первую очередь потому, что такое новое начало само по себе нечто вроде подготовки к необходимым движениям и словам этой жизни. «Представление» это начинается заново, иногда и независимо от чьего-либо выбора, с надеждой и пронизательностью, и будет идти вплоть до последнего дня в этом всеобщем состоянии согласия и установленного образа жизни.

А по вечерам многим людям удастся посетить места отдыха и раздумий, в том числе театры, где речь и движения совершаются в ярком свете, в полном осознании, перед глазами активных зрителей. Несколько часов активности, которые имеют значение для будничной жизни.

В этом мне представляется смысл театра.

Тоголезский актер и драматург С. Коку Аллувасио выступает на фоне контура Африканского континента.

Photo © All rights reserved



АФРИКА

Эволюция жанра

Анж-Северен Маланда

Африканский театр долгое время породил замешательство и недоумение у тех, кто следил за его развитием. Вместо того, чтобы критически подойти к своему видению африканских форм театра, эти люди делали излишне поспешные выводы, считая, что эти формы лишь указывают на существование «дотеатрального» периода в Африке. Другими словами, они отдавали предпочтение нормам европейского театра на определенном этапе его истории.

Некоторые виды празднеств и других торжеств традиционной Африки носили театрализованный характер. Эти празднества, как правило проводившиеся в связи с определенными

событиями, носили религиозную окраску и имели неисчислимы социальные и экономические последствия. По существу, сложность четкого определения африканского театра состояла в том, что «драматические» моменты являлись частью полотна широчайшего жизненного опыта.

Любая попытка дать сегодня краткий обзор африканского театра связана с трудностями осмысления всех тех актов и жестов, всех тех ярких событий, которые находят в нем свое воплощение. И тем не менее попытаемся рассмотреть некоторые из наиболее показательных экспериментов в африканском театре, помня о том, что речь идет о явлении, которое в определенном смысле не имеет ни центра, ни периферии. Африканский театр существует в масштабах всего континента, поскольку театральные труппы много гастролируют, взаимо-

влияют и учатся друг у друга. Театральные коллективы работают практически в одинаковых условиях, поэтому эксперименты, как правило, носят весьма схожий характер, и деятели африканского театра, обдумывая перспективы дальнейшего развития, сталкиваются с более или менее одинаковыми проблемами.

Многие считают, что сегодняшний африканский театр зародился в школе колониальных чиновников Уильяма Понти в Сенегале в конце 30-х годов. Однако это ограниченное, узкое суждение построено на чистой хронологии, поскольку то же самое можно сказать, например, о колледже св. Иосифа в Бельгийском Конго в колониальный период. Современный африканский театр выпестован рядом школ; через них проникли в Африку и некоторые образцы европейского театра.

АНЖ-СЕВЕРЕН МАЛАНДА (Конго) — поэт, учился в Театральном институте в Париже.

По существу, театральное представление никогда не повторяется, поскольку каждый спектакль — это оригинальное, происходящее лишь сегодня представление, отличное от предыдущих, хотя и похожее на них. Традиционные спектакли в полной мере учитывали эту особенность и использовали все ее возможности. Вторжение письменного текста в африканский театр нанесло удар по этой концепции драмы.

Как уже отмечалось, первыми проводниками многих классических произведений европейского театра в Африке были учебные заведения. Другим каналом проникновения и довольно быстрого укоренения на кон-

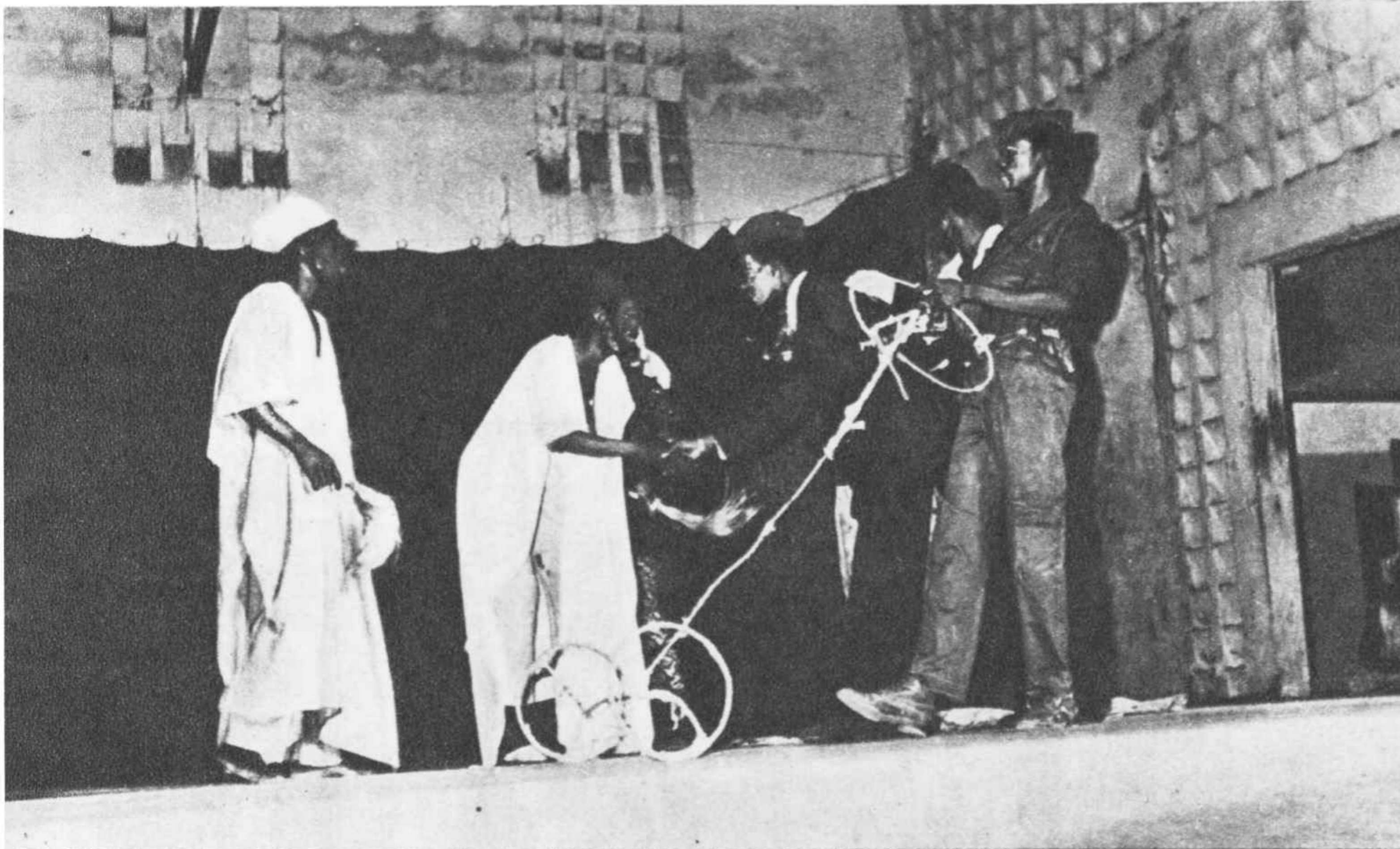
тиненте основ европейского театра была церковь. Самым ярким примером этого является, несомненно, кантата, типичная для таких западноафриканских стран, как Того и Гана. Эти театрализованные представления, в основу которых положены библейские сюжеты, трактуемые с учетом африканского социального и культурного контекста, сначала исполнялись в церкви, а затем вышли за ее стены и завоевали более широкую аудиторию.

Африканский театр основывается на дуалистической традиции. С одной стороны, он во все большей степени обретает тенденцию воспринимать элементы западных форм, а с дру-

гой — он близок местным или региональным традициям. Используя старинные мифы, сказания, песни, маски и костюмы, а также воспринимая различные внешние влияния, он таким образом постоянно обновляется.

«Театр в Западной Африке действительно находится в движении, — говорит Алэн Рикар, — он использует местные языки, не всегда основывается на письменном тексте, а нередко вообще обходится без него. Драматические произведения, написанные на европейских языках, оказались в парадоксальном положении. Они, как правило, используются для обучения этим языкам школьников. В результате пьесы утрачивают театральность и становятся школьным упражнением по стилистике».

Несмотря на влияние классических произведений европейского театра и растущее количество пьес, созданных африканскими авторами, связь между африканским театром и драмой письменной культуры весьма противоречива. Поэтому параллель, проведенная Сенуво Агботой Зэнсу (Того) между concert party и комедией дель арте, представляется вполне обоснованной. Комедия дель арте появилась в Италии в результате отделения от commedia sostenuta (формы, связанной с драматическим произведением). Concert party, как и комедия дель арте, основана на импровизации, на актерской способности владеть пластикой и словом; текста, который направлял бы его игру, нет. В concert



Photos © National Museum of Mali

Котеба — это традиционная форма театра Мали, где в засушливый сезон жители деревень становятся актерами, певцами и музыкантами. Спектакли котеба посвящены темам сельской жизни и социальным отношениям крестьян. Представление всегда начинается «процессией» (верхнее фото), во время которой актеры медленно движутся по сцене с пением заклинаний, уговаривая духов уступить место людям. Ниже: сцена из спектакля «Прибытие коменданта». На фотографиях запечатлены актеры Национального театра Мали под руководством Агибу Дембеле.

Внизу: Шекспир в постановке африканского театра. Сцена из спектакля «Макбет», представленного сенегальским Театром Сенегал на парижском фестивале «Театра наций».

Photo © Nicolas Treatt, Paris



party, хотя и происшедшей от *kap-tata*, также нет печатного текста, которым необходимо руководствоваться по ходу действия или представления. Поэтому драматический эффект не диктуется письменным словом.

Наряду с такими языками, как английский и французский, на которых написано много драматических произведений, на театральную сцену постепенно проникают и другие языки. Из нового материала оформляется новый вид драматической риторики. Слова Бернта Линдфорса о том, что в Кении «устные формы выражения оказывают более сильное воздействие, чем письменные», могут быть отнесены к Африке в целом.

Связь между африканским театром и письменным текстом — это истинный клубок неясностей. В ней отражаются все вопросы, связанные с трансформацией наследия, и в последние годы ставшие в центре внимания таких трупп, как театр Рок-

кадо-Зулу дадо ему возможность придать физический и не-словесный характер театру, где все происходящее на сцене наполнено драматизмом независимо от написанного текста, в отличие от известного нам на Западе театра, связанного и ограниченного текстом». Это замечание, между прочим, помогает также понять, почему некоторые люди пытались на протяжении столь долгого времени утверждать, что африканский театр не существует, — они были неспособны признать, что появление «галактики Гутенберга» связано с тем значением, которое придавалось написанному тексту в господствовавшей в европейском театре концепции. Достаточно лишь взглянуть на Сулеймана Коли в работе, чтобы понять, как далек он от такого подхода. Он объяснил, что ставит пьесы, в которых «мало текста, обилие пластической выразительности, танцев, музыки, песен». Пьеса порой превращается в музыкальную комедию.

собирая и обобщая все то, что сохранилось от традиционного театра. В 1976 г. труппа Театра Мвондо показала представление, в основу которого легли мифы о близнецах. Она переработала эти мифы и воплотила их в мимике и песнях, использовав целый ряд этнических традиций.

Кроме того, урбанизация изменила материальные условия, в которых ставятся спектакли для зрителей. Постоянно работают лишь очень немногие театры. Спектакли идут нередко на импровизированной сцене (в кафе, школах, на площадях). Само по себе существование театров, независимо от их числа, требует от деятелей театра поиска новых форм работы. Даже странствующие труппы Нигерии, которые, по-видимому, становятся профессиональными (они регулярно совершают туры по одним и тем же маршрутам), сталкиваются со все более острыми проблемами постановки пьес. Если огромная роль режиссера была при-

Труппа Роккадо-Зулу из Браззавиля (Народная Республика Конго) под руководством Сони Лабу Танси, завоевавшая в последние годы популярность трактовкой актуальных тем повседневной жизни в стиле, отражающем культурную самобытность нации. Слева: сцена из спектакля «Вот они!» — инсценировка семи новелл под общим названием «Tribaliques».



Photo © Maboujou, Brazzaville, People's Republic of the Congo

кадо-Зулу под руководством Сони Лабу Танси в Конго, Театр Котеба под руководством Сулеймана Коли из Берега Слоновой Кости, Театр Мвондо в Заире и многочисленные театральные труппы йоруба в Нигерии. Смелые эксперименты, проведенные в Культурном центре Камириту в кенийском городе Лимуру в 1977 г. при постановке «Нгаахика Ндеенда» на языке кикуйю, являются частью того же явления.

В ранний период современного африканского театра постановки были отмечены бездумным и бесплодным подражанием европейскому театру. Парадоксально, но именно в это время на Западе появлялись новые перспективы благодаря открытию неевропейского драматического искусства. Поль Клодель изучал японский театр, Антонен Арто — балийский, а Бертольт Брехт — китайский.

В 1935 г. в работе «Театр и его двойник» Арто отмечал, что «откры-

Сегодняшний африканский театр во многом отличается от традиционного театра. Преобразование традиционного театра было ускорено процессом, который французский историк театра Марсель Детьен назвал истинной «секуляризацией». Театр в прошлом носил на себе печать священных ритуалов. Рождение современной драматургии произошло в то время, когда ритуальные аспекты определенных традиционных форм драматического выражения становились менее явными.

Новые решающие социальные и исторические факторы, в т. ч. порождаемые интенсивным процессом урбанизации, проходящим в Африке в течение последних десятилетий, породили формы такой театральной деятельности, которая концентрируется в основном в городах, оказывая лишь спорадическое воздействие на сельские районы. В середине 70-х годов «Катарсис» — труппа из Лубумбаши — объездила всю страну,

знана в Европе еще в XIX в., то в Африке ему еще предстоит сказать свое слово. За пределами «официальных» театров (таких, как театр Даниэля Сорано в Сенегале) нелегко найти удачные решения проблем постановки и сценического оборудования. В Африке театр по рукам и ногам связан недостатком материальных средств.

Что касается реакции аудитории, то наибольший интерес вызывают постановки на местных языках таких трупп, как котеба в Мали и йоруба в Нигерии. Такие формы вовлекают зрителей в происходящее на сцене, и в этом отношении особенно успешны постановки под открытым небом.

Таким образом, урбанизация не заглушила роста новых форм театрального искусства в Африке. Посредством этих новых форм сегодня создается новая эстетика. Африканский театр — это театр эксперимента. ■

Театры Но и Кабуки: красота форм

Масао Ямагучи

Впервые поставленная в 1713 г. пьеса Цуути Дзихэя «Сукероко, цветок Эдо» — один из наиболее ярких спектаклей театра Кабуки. Впечатляющие своей зрелищностью сцены фехтования на мечах и откровенный фарс отражают эмоциональность, жизненную силу и юмор спектаклей Кабуки в период Гэнроку (1688—1730). Внизу: сцена из спектакля, в которой комический персонаж, слуга Сембей (справа), встречается с Сукероко, героем пьесы.



Photo © Japanese embassy, Paris

Из классических форм японского театра за рубежом наиболее известны Но и Кабуки. Но, возникший во второй половине XIV в., является предшественником театра Кабуки, рождение которого относится к началу XVII в.

Создателем театра Но был актер Киёцугу Канъами (1333—1384), который под покровительством могущественного сёгуна Асикага Ёсимицу объединил несколько ранее существ-

вовавших театральных форм и создал новый жанр, известный под названием *саругаку-но*. Театр Канъами получил дальнейшее развитие благодаря его сыну Дзэами, который не только поднял Но до высот художественного совершенства, но и оставил после себя значительное число философских сочинений о принципах этой театральной формы.

Театр Но пользовался огромной популярностью у военной аристократии средневековой Японии, отчасти потому, что его эстетическая строгость в чем-то перекликалась с ригоризмом самурайского духа. В отличие же от жестокой этики самураев, эстетическая строгость Но достигалась благодаря изысканности канонизированной пластики актеров, оказывавшей, нередко подсознательно, сильное впечатление на зрителей.

По-существу, театр Но основывается на анимистских элементах японской культуры. Характерной особенностью его спектаклей является аскетизм в сценическом оформлении. На заднем плане сцены находится лишь изображение огромной сосны, напоминающее знатоку *кайджу* — символ дерева, непременно присутствующий в декорациях *ваянг кулит* — театра силуэтов о-вов Ява и Бали. По традиции японский народ с благоговением относится к большим старым деревьям, поскольку они подобно *кайджу* в *ваянг кулит* считались посредниками, через которых воля богов ниспосылалась на землю. Сосна, по-видимому, рассматривалась как символ земной оси, центр мироздания, представления о котором ассоциируются с понятием вечности. Поэтому именно с сосной тесно свя-

МАСАО ЯМАГУЧИ (Япония) — сотрудник Института языковедения и культуры народов Азии и Африки при Токийском университете зарубежных исследований. Автор ряда опубликованных работ, последняя из которых «*Invitation to Cultural Anthropology*» (1982).

заны всевозможные трансформации, происходящие с богами, с актерами, перевоплощающимися на сцене, и зрителями — свидетелями этого действия.

Репертуар театра Но включает несколько типов пьес: *окина* и *самбасо* — религиозно-церемониальные представления, в которых божество в облике старца беседует с местным духом в черной маске; *ваки* Но, персонажами которых являются местные божества низших рангов; пьесы о «духах-воинах»; «женские пьесы»; пьесы о безумии и, наконец, «демонические» пьесы.

Внешне разные, все эти пьесы театра Но в основе своей весьма схожи. Сюжет их строится на том, что некие неземные персонажи — демоны, духи подсознательного «женского начала» или призраки умерших — при посредстве «свидетеля» «воплощаются» на сцене, рассказывают языком танца свою историю и, наконец, исчезают, «умиротворенные» молитвами священнослужителя.

Обычно в пьесах Но три главных амплуа: *ситэ* (герой), *ваки* («свидетель», как правило, странствующий монах) и *ай-кёгэн* («посредник», обычно какой-нибудь местный персонаж).

Амплуа *ситэ* подразделяется на два: *маэ-ситэ*, в первой части пьесы, и *ато-ситэ*, когда персонаж появляется в ином облике. Таким образом, в начале *ситэ* выступает в качестве обычного человека, который исчезает после встречи с *ваки*; затем *ай-кёгэн* повествует местную легенду о судьбе героя, появляющегося на сцене уже в маске в образе *ато-ситэ*.

Хор, размещающийся с правой стороны сцены, читает повествование и в моменты наивысшего напряжения действия выходит на сцену — символическая кульминация экспрессии. Считается, что хор — это своего рода «внутренний голос» зрителей.

Амплуа *ваки* интересно тем, что оно в какой-то мере отражает историческую реальность. В конце XIII в. в Японии существовала буддийская секта, известная под названием *дзисю*, члены которой «общались» с душами усопших посредством пения и танца. Говорят, что они посещали поля давних сражений и молились за некогда павших здесь воинов. Священнослужитель секты, рассказывая собравшимся о судьбе героя, «вызывал» его дух «магической» силой своих ритуальных действий. Таким образом, эти священнослужители в средневековой Японии играли роль последователей древних шаманов — «посредников» между реальным и потусторонним миром.

Театр Но — это, по существу, театр фантазии. Его сцену можно сравнить

со своеобразным киноэкраном, на котором проецируются подсознательные видения, рождающиеся в воображении *ваки*, играющем роль «кинорежиссера». Созерцая их на «экране» театра фантазии, зритель словно заглядывает в самые потаенные уголки своей души.

Именно глубокой древностью анимистских корней театра Но объясняется сила его воздействия и на современную аудиторию. Присутствуя на спектаклях Но, в наши дни, зрители словно испытывают психотерапевтическое воздействие, избавляющее от разочарования, порожденного отрывом от исконных корней человеческого существования.

Кабуки — более поздняя по сравнению с Но форма театра, возникновение которой относится к началу XVII в. Но взаимоотношения этих двух форм не следует рассматривать лишь с хронологической точки зрения, поскольку в истории японского театра прослеживается присущая самой его природе тенденция: диалектический процесс рождения новых театральных форм.

Издревне божества в Японии ассоциировались с двумя противоположными образами: *ками* (бог) и *модоки* (собеседник, посредник). Эта двойственность вновь и вновь повторяется как в структуре религиозных верований, так и в создании новых театральных форм в Японии.

Хотя первоначально противопоставление между *ками* и *модоки* свидетельствовало о несовместимости божества — пришельца из мира иного и местного «толкователя» божественной воли, оно в то же время может служить объяснением многих других диалектических связей: *ка-*

ми — *модоки*, священное — мирское, хозяин — слуга-шут, победитель — побежденный, *ситэ* — *ваки*, аристократ — простолудин, старший — младший.

Именно на такой диалектической основе и возник театр Кабуки. Создание его приписывается легендарной актрисе Окуни, жрице святилища Идзумо — Таиса, которая завоевала огромную популярность, выступая в роли *ваки*, «вызвавшей» дух павшего в бою молодого красавца воина Нагая Ямасабуро. Следует отметить, что анимистская основа театра Но была сохранена в новой сценической форме.

Однако Кабуки имел иную, нежели театр Но, направленность и других покровителей. Если Но с его ориентацией на прошлое покровительствовали военно-аристократические круги, то Кабуки пользовался поддержкой представителей нового сословия торговцев и проявлял интерес не столько к легендарному, историческому прошлому, сколько к проблемам современного ему мира. В то время как Но стремился прежде всего пробудить «дух прошлого», чтобы как можно глубже проникнуть в тайны сознания, задачей Кабуки было восхваление жизненной энергии горожан-торговцев. Нередко использовавшиеся в спектаклях театра Кабуки исторические сюжеты были всего лишь маскировкой современных проблем, необходимой в силу того, что правительство Токугавы запретило актерам театра Кабуки касаться в своих спектаклях текущих событий политической жизни.

Искусство театра Кабуки, развивавшееся в Осаке и Эдо (ныне Токио), породило две различные фор-



В репертуар театра Но входят и так называемые женские пьесы, или *казура-но* (буквально «париковые пьесы», поскольку для женских ролей часто используются парики). Маски исполнителей и их изощренные шелковые костюмы резко контрастируют с аскетизмом сценического оформления, ограничивающегося изображением старой сосны на заднем плане. На фото: сцена из «Хагоромо» («Накидка из перьев») — пьесы прославленного драматурга театра Но Дзэами (1363—1443), в которой богиня зачаровывает бедного рыбака своим прекрасным танцем.



Photo © Toshiro Morita, National Theatre of Japan

Актер театра Кабуки, готовящийся к арагото (неистовый или воинственный), накладывает особый, стилизованный грим, именуемый кумадори, характеризующийся смелыми мазками красного, синего, серого или черного по выбеленному лицу. Красные линии символизируют вздувшиеся вены разгневанного героя, потрясенного деяниями злодея.

мы — вагото и арагото. Жителям Осаки, занятым преимущественно торговлей, был присущ более спокойный реалистичный подход к жизни, отражавшийся в вагото («мягком» или «купеческом» Кабуки), в то время как в Эдо, где находилось военное правительство страны и среди горожан было много военных, сформировался особый неуравновешенный стиль жизни, нашедший свое выражение в чрезвычайно стилизованной и более

экспрессивной форме — арагото («неистовый» и «воинственный» Кабуки). Это также является проявлением диалектического единства противоположностей подобного тому, которое усматривают между гармоничными божествами — отцами и их неистовыми потомками.

Идея неистовства как свойства «молодого» божества, нашедшая отражение в арагото, на протяжении долгого времени жила в воображении

японцев; в то же время вагото, как представляется, унаследовал концепцию божества, нисходящего на землю и встречаемого местным жрецом или жрицей. В спектаклях вагото действие происходит обычно в квартале гейш, куда богатый купец отправляется в поисках любовных приключений (подчиненных, однако, строгим правилам этикета). Считается, что этот герой символизирует снизошедшее на землю божество, а гейша — жрицу, что является, по существу, продолжением традиционной схемы, основанной на взаимодействии ситэ (главного героя) и ваки (свидетеля).

Вагото и арагото, развивавшиеся в разных городских условиях, классифицируются как своеобразные, во многом контрастные театральные формы. Тем не менее они подчас используются в одной и той же постановке, например, в спектакле «Дом Сугавары», когда «мягкий» герой вагото оборачивается кровожадным персонажем арагото, как в пьесе, рассказывающей о кровавой драме на празднестве в Осаке.

Кабуки, свободная и народная в своих истоках сценическая форма, смогла вобрать в себя многое из искусства бродячих актеров и добиться синтеза различных музыкальных и танцевальных жанров и стилей актерского исполнения, не проникавших сквозь жесткие каноны рафинированного искусства Но. Театр Кабуки оказался особенно восприимчивым к ассимиляции идей «отверженных», создавая на этой основе эстетически утонченные спектакли. Именно эта способность объединять главное и второстепенное, возвышенное и быденное продолжает обеспечивать популярность Кабуки в Японии. Если театр Но основывается на проникновении в глубины человеческих душ, то в центре внимания Кабуки оказываются повседневные житейские явления. Однако спектакли обоих в равной мере оставляют впечатление прекрасного, привлекают строгостью формы, и тем самым дополняют друг друга.



Сцена из спектакля театра Кабуки «Танцующий лев» — вариации на темы спектакля позднего периода театра Но. Поддавшись уговорам подруг, одна из придворных дам начинает танцевать, одев маску льва; постепенно маска берет верх над танцовщицей и движется уже сама по себе.

Photos © Toshiro Morita, National Theatre of Japan

Пробуждение креольского самосознания

Феликс Мориссо-Леруа

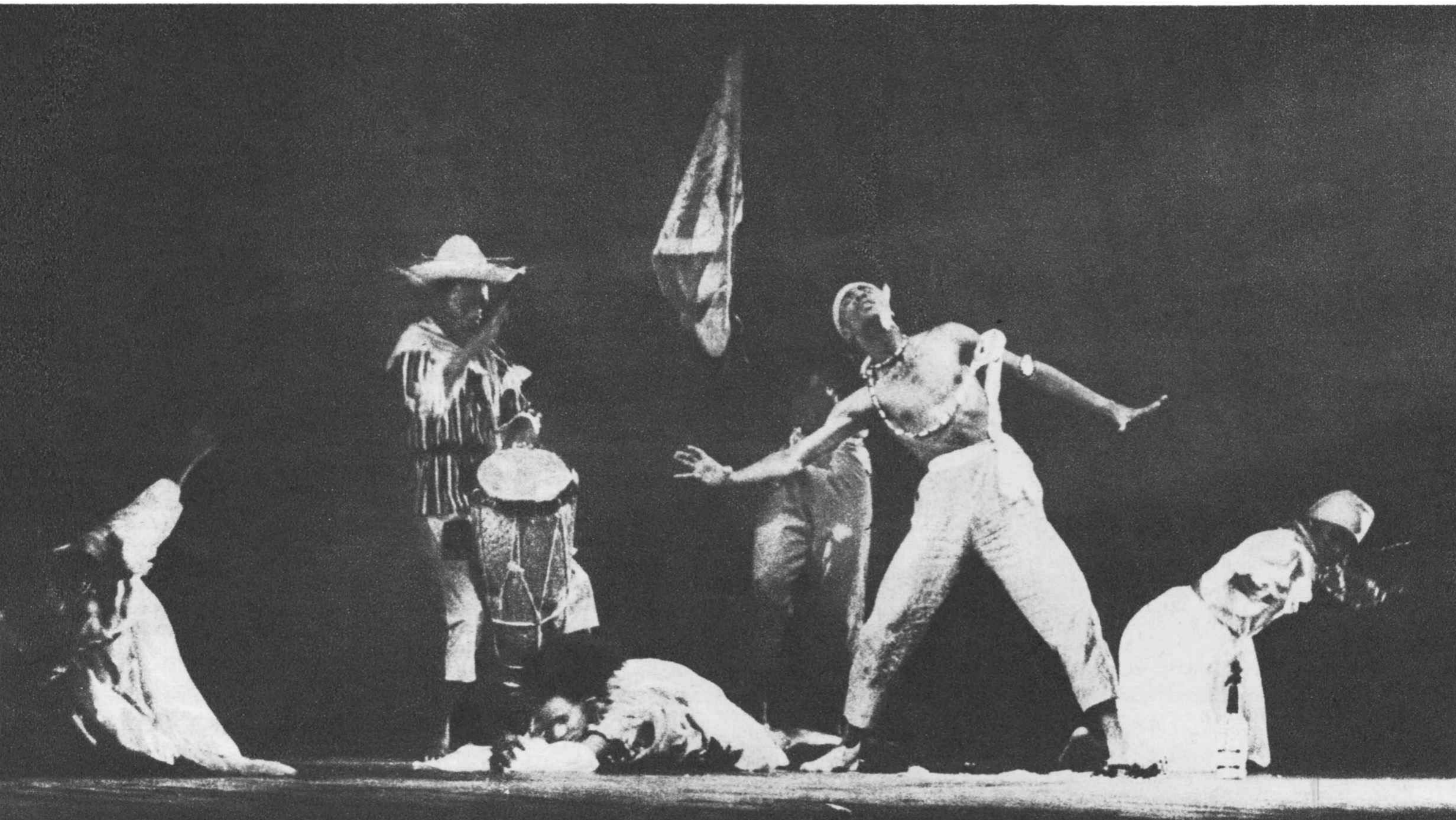
ФЕЛИКС МОРИССО-ЛЕРУА (Гаити) — поэт, романист и драматург, пишущий на французском и креольском языках. После учебы в США работал в театрах Ганы и Сенегала. Автор ряда произведений, в т. ч. поэтического сборника «Natif-natal», сборников рассказов «Kasamanpa» и «Jadin Créol» и трилогии о Креонте, герое трагедии Софокла.

Самой успешной постановкой на креольском языке стала «Антигона» Софокла, которая была не только лингвистически переработана, но и адаптирована с учетом традиций гаитянского народа, его верований и взглядов его ведущих деятелей культуры. Премьера этого спектакля, состоявшаяся 23 июля 1953 г. в Королевском театре в Порт-о-Пренсе, а также его постановка в мае 1959 г. на фестивале «Театра наций» в Париже, стали событием международной жизни театра.

Однако, по мнению автора этих строк, ничто не свидетельствует об этом успехе столь красноречиво, как восклицание одного из пяти тысяч зрителей, в основном крестьян, присутствовавших на представлении трагедии, которое состоялось под открытым небом на территории Сельскохозяйственного колледжа в Дамьене. В тот момент, когда Креонт в отчаянии обращается к Тиресию с просьбой призвать Данбала на помощь, этот зритель воскликнул: «Данбала не ответит!» Очевидно, зритель, сделавший столь несвоевременное замечание, предвидел развязку трагедии; он уже ясно понял, что боги африканской Гвинеи, занявшие место греческих в гаитянском варианте пьесы, отвернулись от убийцы Антигоны.

Внизу: сцена из «Антигоны» Софокла в постановке Театр де Гаити. Пьеса была не только переведена на креольский язык, но и адаптирована в духе гаитянских традиций и верований африканского происхождения. Афро-гаитянская «Антигона» на английском языке была поставлена ганским Артс-театр. Справа: сцена, в которой Тиресий, фиванский прорицатель, взывает к африканскому божеству Данбале.

Photo © Roger Pic, Paris



«Антигона» продолжала идти в Порт-о-Пренсе, Сен-Марке и Кап-Антъене. Она была показана в Нью-Йорке, Бостоне, Монреале и Майами, где члены гаитянских общин всех возрастных групп заново открыли для себя родину или познакомились с совершенно новыми для них аспектами жизни на Гаити.

Гаитянская версия «Антигоны», переведенная на английский язык Мэри Доркону, была сыграна в Гане. Молодой вождь племени, присутствовавший на трех представлениях подряд, бросился в конце спектакля за кулисы, чтобы узнать, когда он сможет посмотреть его в четвертый раз. Этот вариант пьесы, отчасти переработанный для местной аудитории, демонстрировался и на Ямайке в рамках Национального театрального фестиваля.

После успеха «Антигоны» на креольском языке на сцене Королевского театра Франк Фуше, ориентируясь на ту же аудиторию, поставил «Царя Эдипа». Позднее, используя народные гаитянские традиции, он написал множество пьес на креольском языке, которые поставил в Королевском театре и в «Зеленом театре Массийона Куаку», рассчитывая в основном на публику среднего достатка. После его смерти поставленная им пьеса «Буки в раю» была с энтузиазмом принята зрителями Порт-о-Пренса.

Мне трудно рассказывать не от первого лица о театре на креольском языке. Чем больше я пишу на креольском, тем явственнее ощущаю себя частицей говорящей на нем общины. Мой личный опыт — не что иное, как опыт любого из героев любой моей новой пьесы.

Не считаю нескромным говорить об этом. Бернард Шоу сказал, что

Жанна Д'Арк написала «Святую Иоанну». Я еще с большим на то основанием могу утверждать, что мои герои, поставленные в драматическую ситуацию, сами пишут мои пьесы на креольском языке, подобно тому, как люди, чьи рассказы я с глубоким волнением записываю, создают стихи и прозу, которые я публикую.

В 1953 г. я сказал Праделю Помпилиусу, ставшему после тридцати лет сомнений горячим энтузиастом креольского языка, что если бы мне пришлось изобразить Креонта в роли начальника провинциального полицейского участка, который вынужден убить свою племянницу и будущую невестку, чтобы утвердить и укрепить свою власть, то Креонт вполне мог бы выразить вставшую перед ним психологическую дилемму на креольском языке, если, конечно, не исходить из того, заметил я, что «психологические дилеммы и проблемы совести вообще — удел исключительно тех, кто говорит по-французски».

Писатели моего поколения, которые тридцать лет назад не могли поверить в возможность существования жизнеспособной литературы на креольском языке, сейчас горячо поддерживают ее. Для меня выбор сделан, и я призываю молодых писателей отказаться от бесплодной полемики о последнем сыне Туссена Лувртура и посвятить себя литературному творчеству. Проблема, по существу, в том, последовать ли примеру Пласида, сына Туссена, который вступил во французскую армию и сражался против отца, или Исаака, зятя Туссена, воевавшего с ним плечо к плечу.

Конечно, меня волновали и другие проблемы. Некоторые из них уже ре-

шены, решение других отложено до лучших дней. Где, например, взять актеров для театральных постановок на креольском языке? Ответ на этот вопрос очевиден — среди тех, кто говорит по-креольски, или тех, кто овладев одним или несколькими иностранными языками, сохранил креольское самосознание.

«Антигона» была создана в 1953 г. для образованной публики, посещавшей Королевский театр. Пьеса «Анатоль», написанная в 1955 г. и поставленная в моем театре в Мон-Эржюле труппой, состоявшей из обитателей храма распространенной среди гаитянцев религии онфо, расположенного в Плен-де-Фрэр, позволила мне воплотить многие из моих замыслов.

Сефи, бесстрашная манбо (одна из главных в иерархии вуду в Гвинее), понимает, что власть, данная добрыми духами ее мужу Бу, который до недавних пор был известным онганом (верховным жрецом), ослабевает, поскольку он использует ее во зло. Поэтому она передает асон (трещетку с колокольчиком — символ духовной власти) своему сыну. Эта церемония передачи власти столь впечатляюща, что присутствующие на спектакле зрители впадают в экстаз. Драматическое мастерство гриотов и ананси, рассказчиков из Ганы и Берега Слоновой Кости, в сочетании с традициями комедии дель арте рождает чудо: в конце представления первым зааплодировал председатель Французского альянса.

Во Французском институте представление было прервано — публика, встав, устроила пятиминутную овацию Анатолю, когда он салютовал мечом лапласу (колдуну-церемоний-мастеру вуду).

Photo © Information Service, Accra



«Трагедия короля Кристофа» мартиниканского поэта Эме Сезера в постановке «Компани дю Тукан» на парижском фестивале «Театра наций». Анри Кристоф, бывший раб, стал президентом «государства Гаити» в 1806 г., а в 1811 г. провозгласил себя королем. В 1820 г., после восстания, покончил жизнь самоубийством. Его королевство вошло в состав Республики Гаити.

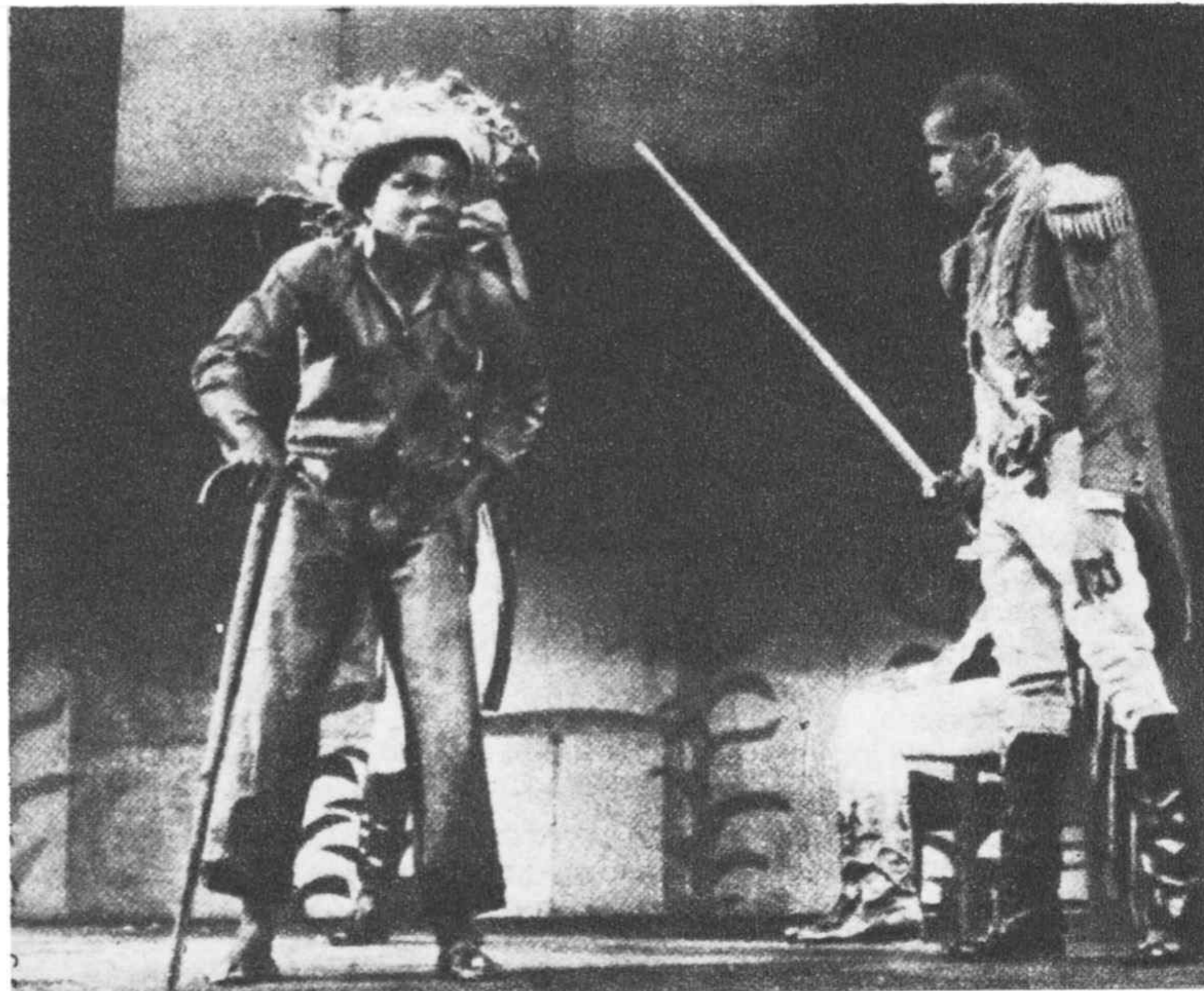


Photo © Roger Pic, Paris

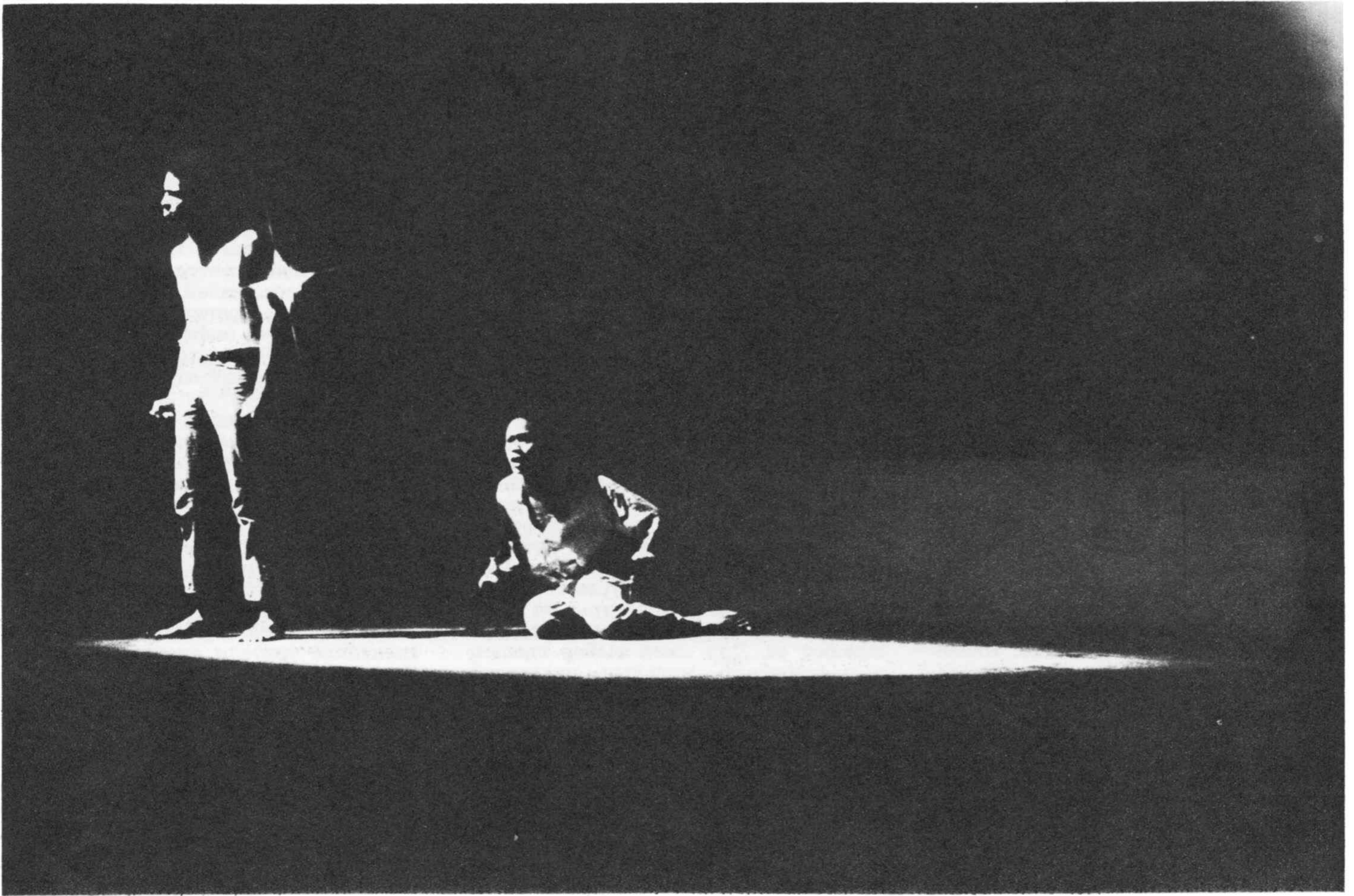


Photo © All rights reserved

«Господин Туссен» в постановке Театра Нуар де Пари. В этом произведении на антильскую тематику, отразившем «пророческое видение прошлого», Туссен-Лувертюр, заключенный форта Жу во Франции, вспоминает восстание рабов в Сан-Доминго, которым он руководил с 1796 по 1802 г., пока не был захвачен французами.

В открытом театре, несмотря на то, что в середине второго акта пошел дождь, зрители не только не разошлись, но по окончании спектакля вызвали актеров на сцену и запели вместе с ними.

В Гане «Анатоль» получил название «Квеку», которое в большей мере соответствует традициям вождей фанти. В 60-е годы — благоприятные для развития народного театра — ганская драматическая труппа «Уоркерс бригайд» дала в стране свыше ста представлений этой пьесы.

В Дакаре «Анатоль» шел под названием «Дуду» (на языке волоф), однако там пьеса имела меньший успех, поскольку отсутствовали упомянутые выше благоприятные условия.

Я уже говорил о Франке Фуше, чью память мы чтим. Следует отметить, однако, что новое поколение писателей еще выше подняло знамя креольского языка. В США Общество кукуи организует креольские культурные вечера, на которых декламируются стихи и устраиваются драматические песнопения. Среди наиболее талантливых членов Общества кукуи — Жан Мапу, автор «Pwezigram», и поэтесса Дейта, написавшая «Majordiol».

В 1953 г. невозможно было даже представить себе, что на креольском языке будут создаваться произведения всех литературных жанров, хотя «знатоки литературы» того периода не без сожаления вынуждены были признать возможность создания теат-

ра на креольском, поскольку он ближе к устной форме выражения, чем литература.

А затем возшла звезда первой величины на небосклоне гаитянской романистики. «Астрономы» наводили и переводили свои телескопы и наконец поймали в фокус... Франкетьяна. Двойная звезда? Двойная фамилия или двойное имя? Как бы там ни было, эта личность вскоре стала знаменитой. Думая о его «Dézafi», невозможно не вспомнить по крайней мере дюжину отрывков, достойных любой антологии. Учитывая возможности журнала, я не смогу их процитировать. Скажу лишь, что в центре романа — зомби, который, вкусив любовь, возвращается в мир реальной действительности.

Однако Франкетьян не остановился на этом произведении. Он обратился к драматургии и создал одну за другой две пьесы — «Twoi Foban» и «Pelen Tet», которые прошли в Порт-о-Пренсе при аншлаге. Вторая из этих пьес, написанных на креольском языке, пользовалась большим успехом у гаитянских общин за границей, решительно противостоящих любой «зомбификации» масс.

Мне не хочется писать заключение. Я открываю дискуссию. Поскольку, конечно же, я сказал далеко не все, добавлю, что лирический театр на креольском языке, как и популярные исполнители креольских песен: Морис Сиксто, Корален, Марта Жан-Клод, Фара Жюст, Кики Уэйнрайт и др., привлек внимание критиков.

Нет, я сказал далеко не все и потому не могу писать заключение. Пребывание в Африке позволило мне понять, что перед народным театром на национальных языках открываются новые горизонты. «Ананси», театр в Гане, круглая сцена в Сенегале, «Гви» и арена Касамансо — вот лишь некоторые из привлекающих внимание форм традиционного африканского театра, заставившие меня совершенно по-новому взглянуть на структуру театра в целом.

В марте 1982 г. в «обращении к критикам» моего «Vilibone» я предсказал, что через 20 лет, говоря о революции в гаитянской литературе, будут подразумевать возникновение литературы на креольском языке. Гаитянская литература уже преодолела этот необратимый этап культурного освобождения. И хотя правительство положило под сукно реформу национальной системы образования, направленную на введение преподавания на креольском языке на всех ступенях начального образования, немногие оставшиеся противники креольского языка напоминают сегодня тех, кто некогда утверждал, что Земля — плоская.

Ныне все больше авторов пишет на креольском языке, и никто из них, как видно, не собирается отложить перо. Напротив, широкое движение в защиту креольского языка вышло за пределы архипелага, постепенно набирает силу и готово противостоять проiscaм «шовинистического культурного империализма».

Традиции и современность

Магда Вассеф

МАГДА ВАССЕФ (Египет) — специалист в области театра и кино, автор ряда исследований, в т. ч. подготовленного для ЮНЕСКО исследования «Культурное наследие в арабском кино»; ее докторская диссертация посвящена теме «Образ женщины-крестьянки в египетском кино».



Photo © All rights reserved

«Даккет Зар» (буквально «музыка танца изгнания злых духов») Мохамеда аль-Фила в постановке Мохсена Хелми в Каире в 1980 г. В пьесе критически рассматриваются некоторые старые арабские обряды.

Было много споров о том, что оказало на египетский театр большее влияние — теневой театр и Карагез или западная драма? Теперь эти споры остались в прошлом. Вот уже более полувека, как египетский театр является неотъемлемой частью общественной и культурной жизни страны, а египетских драматургов, режиссеров и актеров, как и их зарубежных коллег, волнуют сегодня иные вопросы: проблемы современного театра и сценических форм, взаимосвязь последних с традиционным и народным театром, различные аспекты творческого выражения и роль государства, городской театр, сельский театр и т. д.

Мне хотелось бы вкратце коснуться первой из этих проблем — проблемы современного театра с точки зрения связи между экспериментальными формами, возникающими под воздействием западного театра, и формами, выросшими на основе египетского и общеарабского культурного наследия.

С 60-х годов — периода необычайного расцвета театра — лицо египетского театра определяют два противоположных направления. Первое является результатом влияния западных экспериментаторских форм и таких направлений, как «театр абсурда» Ионеско и Беккета, второе черпает свое вдохновение из египетских и арабских литературных источников и народной драмы.

Не только «Поккет тиэтр», созданный Саадом Ардашем в 1962 г., и «Авангард тиэтр», основанный несколько лет спустя, поощряют экспериментаторскую работу, смелые постановки поддерживают также и более традиционный Национальный театр и театр аль-Хакима.

Эти театры поставили пьесы Тауфика аль-Хакима «Ya Tale'e El Shagar» («Влезавший на дерево»), ставшую первой пробой египетского «театра абсурда», и Юсефа Идриса «El Fagafir» («Птенцы»), в которой автор сочетает западные и традиционные формы, заимствуя двух главных действующих лиц из египетского теневого театра. В пьесах «El Ardehalgui» («Репортер») и «El Wafed» («Аутсайдер») Михаил Ромейн говорит о бессмысленности жизни устами героев, бегущих от реальной действительности и заражающихся своего рода паранойей. Одним из первых египетских драматургов, черпающих вдохновение в арабском культурном наследии, был Альфред Фараг. Его известная трилогия «Багдадский цирюльник», «Али генах аль-Табризис» и «Письма судьи из Севильи» оказала большое влияние на новый египетский театр. Фараг — новатор современной интерпретации древних легенд; он необычайно одаренный мастер языка и диалога.

Эти драматурги создали свои основные произведения в 60-х годах, оставив неизгладимый след на том десятилетии. Свой вклад в развитие египетского театра вносят также молодые талантливые постановщики, использующие знания и опыт, приобретенные ими в Европе.

Египетский экспериментальный театр своим развитием во многом обязан таким режиссерам, как Саад Ардаш, Карам Метаве, Галаль аш-Шаркауи и Ахмед Заки. Различие их подходов к творческому процессу породило в египетском театре необычайное многообразие и богатство форм.

Если в 60-х годах преобладающей тенденцией в египетском театре была социальная, а экспериментаторство в области форм носило довольно ограниченный характер, то 70-е годы стали периодом рождения более богатого в эстетическом отношении театра, периодом расцвета таких форм, как «поэтический театр» и «эпический театр». Салах Абдель Сабур, чья постановка «Трагедии аль-Халлаи» еще в 1963 г. обогатила «поэтический театр», подготовил такие спектакли, как «Лейла и безумец» и «После смерти короля». Вдохновленный арабским культурным наследием, Шауки Хамис открыл новые возможности эпического театра. Проявившиеся уже в пьесах «Город мужчин в масках» и «Любовь и война», эти эпические возможности достигли своего апогея в пьесе «Синдбад», поставленной Ахмедом Заки, в которой главное действующее лицо не отдельный герой, а хор.

Спектакль Фаузи Фахми «Дева Рашида» — еще одна работа эпического театра, но в этой пьесе первостепенная роль отводится авторскому языку; он подобен языку поэзии, хотя и не соблюдает всех норм этого жанра; он близок эпистолярному языку, хотя и не стеснен его строгими канонами.

Таким образом, эксперименты, осуществляемые в современном египетском театре, отражают сегодняшние проблемы, волнующие деятелей этого вида искусства. Сейчас период чистого экспериментирования, по-видимому, завершен, на смену ему пришли менее сложные и более традиционные сценические формы.

Театр на площади

Нелли Корниенко

Театр подобен жизни. Различные его формы, изменяясь на протяжении веков, отмирают, возрождаются и преобразуются, меняя лики, образы, маски,— все вместе они, отживающие, преобразившиеся и возрождающиеся, продолжают и сегодня питать духовную культуру народов.

...Взвивается красочно расписанный сказочными сюжетами занавес, и на сцену, изображающую площадь старинного русского городка, врывается шумная ватага скоморохов, древних русских потешников, шутов и лицедеев. Медведь на цепи пляшет, кто-то взобрался на ходули, вертятся колеса повозки, весело ржут лошади и звонко звенят бубенчики, слышны балалайки, гусли и дудки. Начинается представление «Сказки о рыбаке и рыбке», написанной Александром Пушкиным и поставленной в Центральном Детском театре (Москва) молодым советским режиссером Лесем Танюком еще в 1966 г. Спектакль сыгран с тех пор около 700 раз, в т. ч. и перед зрителями Болгарии, ГДР, Канады, ФРГ и других стран.

По законам балагана — ярмарочного действия — актеры изображают здесь людей, зверей, деревья, солнце, луну, ветер, используя все — от масок и пантомимы до танца и арлекинады. Представлением дирижирует Шут Гороховый, веселый народный клоун и забавник. «Смотрите, смотрите — море!» — восклицает девочка в зрительном зале. И вправду, скоморохи, растянув во всю длину сцены полдюжины вышитых русских народных полотенец, неожиданно превращают их в «море», волны которого проносятся над головами героев сказки, а на гребне волны сверкает, плещется и танцует, разговаривая со Стариком, Золотая Рыбка удачи. Философская притча Пушкина о ненасытности человеческих притязаний и расплате за это — мудра и вечна, поэтому и

форма воплощения ее на сцене найдена соответствующая — старинного народного театрального зрелища, балагана, разыгрываемого на городской ярмарке под одобрительный гул зрителей и озорные комментарии насмешников.

...На сцене — лошадь, сивый старый мерин, жалующийся на свою незадавшуюся жизнь. Когда-то он был славен и красив, брал в жизни первые призы — сегодня он одинок и обречен, его вот-вот отправят на живодерню. Пожалуй, никогда еще трагическая история лошади, и не просто лошади, а знаменитого толстовского Холстомера, не звучала так пронзительно-волнующе, как на сцене Большого драматического театра (Ленинград) в постановке Георгия Товстоногова, где главную роль сыграл артист Евгений Лебедев.

«Внутренний монолог», жизнь души, вынесенная на площадь, на всеобщее обозрение и слушание, предстает особо незащищенной и хрупкой. Эстетика площадного, уличного театра едва ли не впервые так активно вторглась в интимные стороны человеческого бытия, ибо история о лошади — это, конечно же, рассказ о нас с вами: старинный театр предложил совершенно неожиданную форму исследования «жизни человеческого духа».

Не существуй в истории народного театра представления грузинского масленичного маскарада берикаоба, берущего начало во II тысячелетии до н. э. и связанного с земледельческим языческим культом оплодотворения, спектакль (1976) Роберта Стура (Тбилиси) «Кавказский меловой круг» по Бертольту Брехту не показался бы зрителям Мексики и Греции, Англии и Югославии одновременно и таким истинно грузинским, и истинно брехтовским, и по-настоящему интернациональным, понятным без перевода.

Намеренно рациональная и в общем сдержанная пьеса Брехта неожиданно превратилась в красочный яркий карнавал, сделав зрителя его участником. Рассудочные герои Брехта запели на грузинский лад, заговорили жестами темпераментных горцев, став сродни традиционным персонажам грузинского фольклора — Воину, Жениху, Свахе, Невесте. Попадание было слишком точным, ведь у Брехта это именно кавказский «меловой круг»; приходится только удивляться, как такое решение не пришло никому в голову до Стура!

С другой стороны, это естественно: именно с 60-х годов наблюдался новый всплеск интереса к корням национальных культур, к истокам народного мышления; например, на Украине — к ку-

льному вертепу, в Молдавии — к лэутарам, кукольникам и бродячим музыкантам, в Таджикистане — к импровизированным представлениям бродячих комедиантов, в Азербайджане — к народным фарсовым играм типа «оюн».

Качественно новое освоение культурного прошлого — процесс почти повсеместный. Аргентинские университетские театры, «Театро де Пепе» строили свой репертуар с учетом старинных традиций, за национальную самобытность выступает и театр под руководством К. Фодобы в Гвинее, и театр марионеток в Нигерии; «Театр студентов Бразилии», драмы З. Селжан и А. Суасуна отвечали активному интересу народа к своему фольклору, а японский зритель воодушевляется древними видами массового народного искусства саругаку — с пантомимой, акробатикой, жонглированием.

Формы площадного, уличного, демократического театра в Советском Союзе обрели сегодня новое рождение на самых разных сценах и в самых разных жанрах: от оперы до эстрадного ревию, от балета на льду до студенческих экспериментальных постановок, от спортивных ристалищ и олимпийских игр до политического театра.

ПРОДОЛЖЕНИЕ НА С. 27

НЕЛЛИ НИКОЛАЕВНА КОРНИЕНКО (СССР) — специалист в области театроведения и социологии культуры, кандидат искусствоведения, в числе ее 40 работ, опубликованных в советской и иностранной печати, перевод на украинский язык книги известного английского режиссера-экспериментатора Гордона Крага «Об искусстве театра». В 1971—1982 гг. — научный сотрудник Сектора социологии культуры Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания, в настоящее время работает в редакции русского издания журнала «Курьер ЮНЕСКО».

Цветные вкладки

Справа: Пали, обезьяний полководец, союзник Рамы, борется с Тхотсаканом в сцене из спектакля тайландского театра кхон („театр масок“). В репертуаре театра кхон много пьес о том, как Рама преследует Тхотсакана, десятиглавого демона-царя Лонгка, похитившего супругу Рамы Сиду. Актеры играют без слов, а повествование ведут рассказчик и хор. Некоторые исследователи считают, что позы и рисунок танцев театра кхон восходят к искусству китайского теневого театра.

Photo © School of Oriental and African Studies, London









На развороте

Слева вверху: в Пекинской опере используется строго канонизированный „язык“, все жесты, движения, интонации, звуки музыкальных инструментов и ритмы которого имеют вполне определенное, понятное аудитории значение. В сцене „Возвращение в Цзин-чжоу“ из спектакля „Содружество дракона и феникса“ принцесса Сунь Шансян со слезами на глазах прощается со своей матерью — вдовствующей царицей, роль которой исполняет мужчина.

Photo Fred Mayer © Magnum, Paris

Внизу: „Макунаима“, инсценировка романа Марно де Андраде труппой „Группа арте пау Бразил“ под руководством Антуанеса Филью. В этом эпическом произведении, поставленном скорее в прищипательско-фантастической, чем реалистичной, манере (см. фото), важную роль играют песни, мифы, легенды и танцы. Герой пьесы — воплощение демонических страстей в метаниях по фантазмагорической вселенной попадает из девственных лесов в огромный город и в конце концов — на небо, где превращается в Большую Медведицу.

Photo © Maison des Cultures du Monde, Paris

Справа вверху: „Солнце, волнышко“ в постановке барселонской труппы „Комедианте“, известной своими представлениями под открытым небом. Спектакль, в котором можно увидеть фокусы, жонглирование, балансирование, дрессированных лошадей, танцы на ходулях и карликов, был показан в ряде стран, в том числе в Исландии на фестивале в Рейкьявике.

Photo © Pau BarceJo, Barcelona

Внизу: танец земледельцев народа бобо в Верхней Вольте. Танцоры, одетые в маски и костюмы из листьев, изображают воплощения Дво, божества плодородия и роста, выступающего посредником между создателем (Вуро) и людьми, которые угрожают изначальной гармонии солнца, земли и дождя. Раз в год они проходят через деревню, собирая листьями „пыль“ зла и „омывая“ таким образом прегрешения, совершенные за это время членами общины, которые обретаю новую жизненную силу, участвуя в обрядах, посвященных возрождению природы.

Photo Michel Huet © Hoa Qui, Paris

Слева

Вверху: „Ричард II“ Шекспира в постановке Театра дю Солей под руководством Арианы Мнушкиной, показанный в Париже в 1981 г. Сценическая концепция, костюмы и общий ритм диалогов и пластики непосредственно заимствованы из японского театра Кабуки. По словам Арианы Мнушкиной, „недостаточно, когда театр зеркало... если это зеркало не говорит: посмотри на других, на тех, кого ты совсем не знаешь, на представителей совершенно иного времени, пространства и образа мышления; посмотри на них, они не чужды тебе“. Этот акцент на сходство, а не на различия людей, возможно, объясняет, почему пьеса Шекспира о средневековом английском короле, поставленная в соответствии с канонами драматического искусства Востока, вызвала широкий интерес французской публики.

Photo Martine Franck © Magnum, Paris

Внизу: сцена из спектакля театра к а т х а к а л и (Южная Индия) в исполнении труппы „Кералакаламандалам“. До сих пор остаются популярными около половины из сотни традиционных пьес к а т х а к а л и, основанных на выдающихся произведениях индийского эпоса („Рамаяна“, „Махабхарата“ и „Бхагавата-пурана“). Существует девять основных типов сложного грима и костюмов, объединяющих около шестидесяти более мелких разновидностей. Цвета и особенности костюма позволяют зрителям сразу же узнавать характер персонажей.

Photo © Roger Pic, Paris

ПРОДОЛЖЕНИЕ СО С. 22

Московский театр на Таганке Юрия Любимова последовательно строит свою эстетику на поиске синтеза традиционных карнаваловых площадных форм (при этом от карнавала Любимов берет импровизационность, а не красочность, его театр аскетичен) с достижениями психологической сцены и театра публицистики и моральной дидактики. Не случайно в фойе театра на Таганке вывешены четыре символических портрета: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Брехт.

«Добрый человек из Сезуана» Бертольта Брехта, «Послушайте!» по Владимиру Маяковскому, «Мастер и Маргарита» по Михаилу Булгакову и некоторые другие постановки этого театра решены способом такого синтеза. Показателен и спектакль о народном вожде крестьянского восстания на Руси в XVIII в. Емельяне Пугачеве, действие которого разворачивается на площади, где издавна происходили все самые важные события, а актеры читают в спектакле стихи великого русского национального поэта Сергея Есенина в манере глашатаев, риториков «эпохи громкого слова».

Народный театр — понятие конкретно-национальное, всегда самобытное и самостоятельное. Но это не только эстетическая категория. Народный театр — еще и явление глубоко этическое, в нем корни национальной мудрости, каноны, правила жизни, ритуалы и обряды, представления о мире, складывавшиеся веками. Поэтому особым интересом к народному театру отмечено обычно творчество художников-основопо-

ложников, тех, кому история назначила творить принципиально новое искусство. В советском театре такими были русские режиссеры Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, украинец Лесь Курбас, грузин Марджанишвили, армянин Калантар и другие.

100-летие со дня рождения одного из них отмечает в этом году мировая общественность в соответствии с календарем ЮНЕСКО. Это — юбилей Евгения Богратионовича Вахтангова, одного из самых ярких, неожиданных и праздничных наших художников. Он пришел в знаменитый Московский Художественный театр в 1911 г. и вскоре стал одним из самых талантливых последователей и пропагандистов системы Станиславского. Главный ее закон, по Вахтангову, — пробуждение в человеке творческих сил. Театр не искусство, если в нем нет образного, художественного начала, нет поэтической лексики, если он просто копирует жизнь! Как не вспомнить тут удивительные образы народной фантазии, вбирающие в себя правдоподобные элементы, но никогда не опускающиеся до копий!

Художник начинался для Вахтангова с вдохновения и воображения — с творчества. «Я люблю театр во всех его видах, но больше всего меня влекут моменты... где особенно жив дух человеческий!» — писал Вахтангов в 1917 г. А еще раньше, году в 1912, Вахтангов заговорил о мечте создать студию — подобие художественного братства, где в строгом уединении и истинном творчестве будущий актер будет

фото Ю. Белинского © Фотохроника ТАСС, Москва



Молодежный театр-клуб «Суббота» в Ленинграде. Эстетика этого театра: представить на суд зрителей художественные программы, рожденные жизнью самого коллектива. Спектакли-диспуты вовлекают в действие всех пришедших на представление.



Фото М. Чернова © Музей Государственного академического театра им. Е. Б. Вахтангова, Москва

Редкий портрет Е. Б. Вахтангова (1883—1922), 100-летие со дня рождения которого отмечает в 1983 г. ЮНЕСКО и вся мировая общественность.

готовить себя к великому служению искусству.

Когда свершилась Октябрьская революция, «явление космического порядка», как назвал ее Вахтангов, он заявил об особом народном театре. Народный театр, мечтал Вахтангов, откроет в человеке самые созидательные силы: «Если художник избран нести искру Бессмертия, то пусть он устремит глаза души в народ, ибо то, что сложилось в народе,— бессмертно. А народ творит сейчас новые формы жизни. Творит через Революцию, ибо не было у него других средств кричать миру о Несправедливости». Театр на площади, народный, всеобщий театр, вселенский театр!

Проект такого театра созрел у Вахтангова в 1919 г., но его планам не суждено было сбыться: он умер три года спустя. Главная его идея — тезис о свободном творческом созидании, о торжестве радости, о победе мечты и праздника как выражения высшей ду-

ховности — воплотилась в знаменитом спектакле «Принцесса Турандот» Карло Гоцци, классике советского и мирового театра, лебединой песне Вахтангова, премьеры которого 28 февраля 1922 г. он сам так и не увидел.

Об этом спектакле написаны тысячи страниц. В театре имени Вахтангова «Турандот» прошла свыше 2000 раз. В ней сменились четыре поколения актеров.

Безудержная фантазия Вахтангова возносила зрителя к тому «фантастическому реализму», где было дозволено все. Здесь был оркестр — из гребешков. Герои цепляли себе вместо бород кашне или мочала, рабы водружали на головы не что-нибудь, а, например, шаро-

вары — в виде чалмы, крышки конфетных коробок превращались в портреты, стальные кинжалы с успехом заменялись костяными ножами для разрезания бумаги, а теннисная ракетка могла вполне сойти за царский скипетр. Да бог весть что еще могло случиться здесь, на этой площади с яркими кибитками комедиантов! Итальянский город XVI в. принимал у себя в гостях жителей века XX первой в мире страны, напрягшей свои силы в борьбе за новый мир, за лучшее будущее человечества.

Здесь с упоением праздновала себя свобода, незаурядность духа — истинная комедия дель арте. Праздник вольного и веселого народного карнавала нес на

Фото © Государственный музей театрального искусства им. Бахрушина, Москва



Хорошо известные герои «Кавказского мелового круга» Б. Брехта в постановке грузинского режиссера Роберта Стурра. Он строит эту мизансцену в приеме лубочного «семейного портрета».

себе печать полета через все времена и пространства. Здесь каждый мог преобразиться в шутника и озорника «на все времена» — в Бригеллу или Труфальдино, Панталоне или Тарталью. Внутренняя сущность старой сказки итальянца Гоцци, дописанной и сотворенной Вахтанговым, ее современность были запечатлены в идее самобытности человека.

Спектакль стал театральной революцией. Он дал мировому театру новые художественные идеи и новые выразительные средства. Эстетический прием вахтанговского театра, где актер играл сразу и истинное «переживание», по Станиславскому, и свое отношение к образу, стал одним из ключевых в театральном методе Брехта. Сочетание демократических, народных основ вахтанговской эстетики, идущих от комедии дель арте, какими они предстали в «Турандот», и принципа новой, «двойной» жизни персонажа дало бесконечный простор театральным вариациям, заложило традицию универсального подхода к пониманию сценического завтра. Вахтангов мыслил будущим. Театральное пространство после Вахтангова должно было изменить свои координаты. И оно меняется. Идеи народного театра, столь дорогие сердцу Вахтангова, живы и как никогда актуальны. ■



На почти пустой сцене, словно пригвожденный к позорному столбу, рассказывает собратьям по табуну горькую историю своей жизни некогда блестящий Холстомер: трагедия, переданная Е. Лебедевым от имени лошади, напоминает все трагедии, основанные на непонимании друг друга, на способности человека быть жестоким, на утрате таких ценностей, как добро, сострадание, чуткость и милосердие.

Фото © Государственный музей театрального искусства им. Бахрушина, Москва

БИТЕФ — фестиваль в Белграде

Иован Кирилов

Белградский международный театральный фестиваль (БИТЕФ) родился в период крупных перемен в европейском театре в результате встречи актеров, состоявшейся в Белграде в «Ателье — 212» — в театре одной из социалистических стран, на сцене которого в 50-е годы осуществлялись первые постановки пьес Беккета, Ионеско, Адамова и др. Девиз фестиваля — «Новые тенденции в театре» — выражал генеральную линию его деятельности.

Авангардистские идеи театра в период между двумя мировыми войнами, в частности «театра жестокости» Антонена Арто и экспрессионизма, переживают период возрождения; возникают такие новые тенденции, как «театр герильи», «театр действия», «театр нищеты» и «театр абсурда». Это был период нового театра, экспериментальных студий, отказа от классических и барочных залов, выхода на улицу, на импровизированные сцены, эпоха политизации, которая потребовала театра со своим лицом, театра протеста, театра действия, а не слова.

В первом же фестивале, в сентябре 1967 г., приняли участие такие экспериментирующие труппы, как нью-йоркский «Ливинг тиэтр» Джулиана Бека и Джудит Малина, вроцлавский «Театр — лаборатория», «Дивадло за браноу». Однако с самого начала было решено не ограничивать фестиваль исключительно авангардистским репертуаром. Например, поставлен спектакль «Три сестры» Чехова, однако классическое произведение трактуется с учетом новейших представлений.

На протяжении шестнадцати лет организаторы фестиваля руководствовались двусторонним подходом. Показывая многочисленные шедевры мирового репертуара, они стремились дать новое толкование классики, будь то Шекспир в новой интерпретации Питера Брука, Питера Задека или Юрия Любимова, Стриндберг — Ингмара Бергмана или Мольер — Анатолия Эфроса и Роже Планшона, а также многие другие работы. В то же время в соответствии с девизом фестиваля на нем были представлены авангардистские эксперименты самых различных произведений в работах таких режиссеров мира, как Виктор Гарсиа, Роберт Уилсон, Лука Ронкони, Суцзи Тераяма, Тадеуш Кантор, Ариана Мнушкина, Любиша Ристич и многие другие.

ИОВАН КИРИЛОВ (Югославия) — театральный критик, сотрудничает в газете «Политика»; художественный руководитель БИТЕФ со времени его основания. Автор многих пьес, ставившихся в Югославии, и ряда киносценариев, поэтического сборника и романа «Как-то в Зальцбурге»; перевел на сербско-хорватский язык работы Генета, Кристофера Фрая и Тома Стоппарда.

БИТЕФ также воздает должное тому влиянию, которое древние, традиционные театральные формы оказывают на драматическое искусство XX века. Помимо современных спектаклей, во время фестиваля почти каждый год показывают спектакль, возвращающий зрителя к самым истокам театра, что позволяет лучше понять современный театр. Это были спектакли театра катхакали, а также театров Но и Киоген, Пекинской оперы, ритуального африканского театра, сицилийских марионеток и неаполитанского «Театро наив».

В течение прошедших шестнадцати лет практически каждое представление после премьеры обсуждалось на встречах артистов со зрителями. Так зрители имели возможность задавать вопросы величайшим режиссерам, драматургам и актерам и высказывать им свою точку зрения.

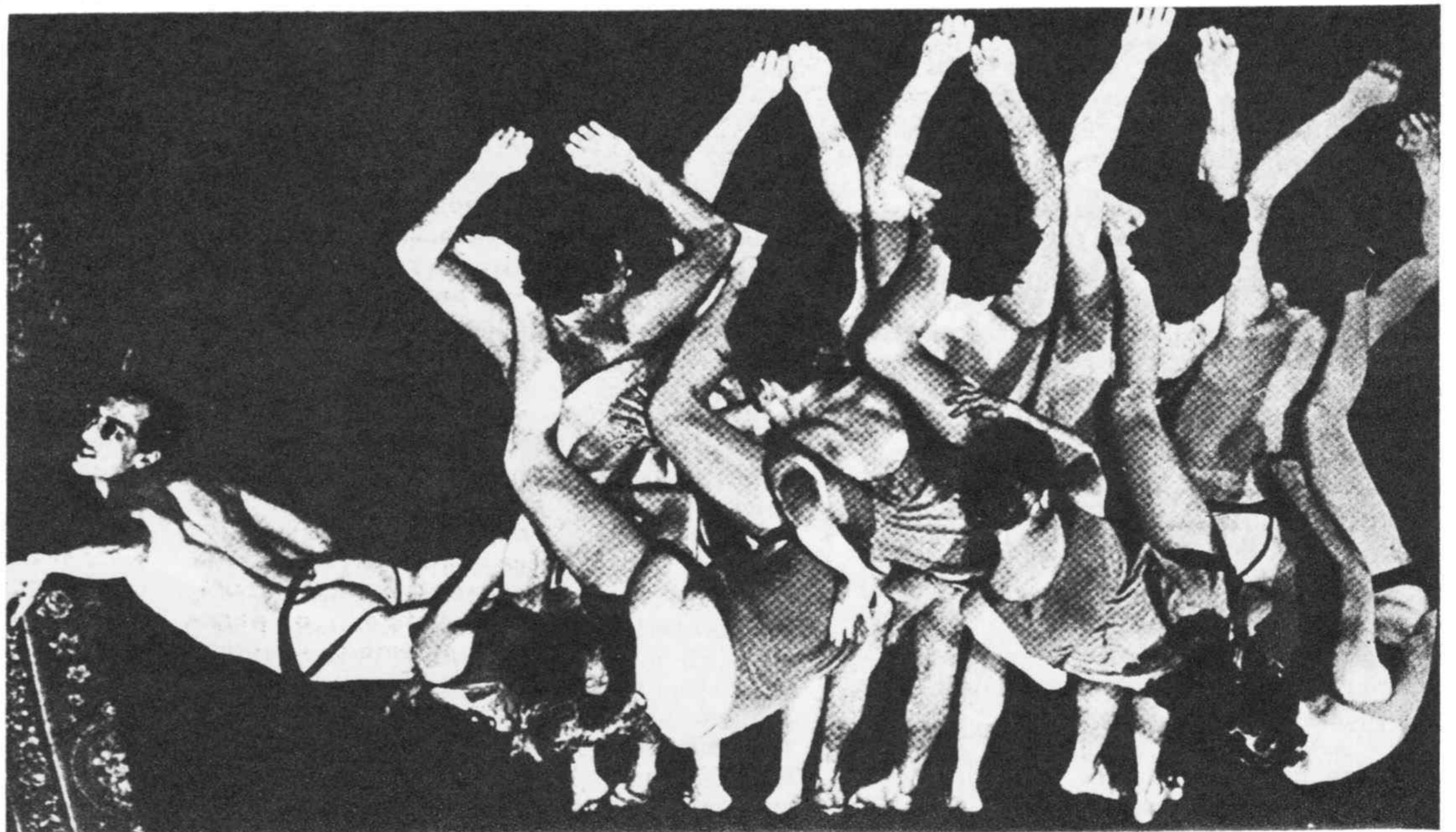
Начиная с десятого фестиваля, который был также фестивалем «Театра наций», одновременно проводится так называемый «БИТЕФ на киноленте». Некоторые спектакли, которые по той или иной причине не могли быть представлены на фестивале, показываются в записи на кино- или видеопленке. Так зрители увидели среди многих других — спектакли Питера Штайна «Пер Гюнт», Джорджо Стрелера «Памяти Шекспира», Бертольта Брехта «Мамаша Кураж», фильм Арианы Мнушкиной «Мольер».

Спектакли, показанные на фестивале в Белграде, часто демонстрируются в других больших городах Югославии, таких, как Загреб, Любляна, Скопье и Сараево, их можно увидеть также и в небольших городках страны, кроме того, наиболее яркие спектакли транслируются по белградскому телевидению непосредственно, либо передаются в записи по радио.

По завершении фестиваля жюри, в состав которого входят югославские творческие работники, присуждает призы (работы известного белградского скульптора Небойша Митрича) и дипломы спектаклям, которые наилучшим образом выражают новые тенденции в театре. На основании опросов, проводимых в ходе фестиваля, присуждается приз публики.

В течение шестнадцати лет на фестивале проходят также различные тематические дискуссии: «происхождение театра», «театрализация», «режиссеры новой реалистической школы», «новые театры», «классика в новом освещении» и т. д. — что позволяет глубже исследовать современные проблемы эстетики и стимулирует дискуссии на страницах специализированных изданий во всем мире. И наконец, в ходе десятого БИТЕФ в 1976 г. в Белграде родилась концепция «третьего театра», выдвинутая на специальном совещании по театру стран «третьего мира» Эудженио Барбой, который затем блестяще подтвердил его реальное существование во всем мире. ■

Сцена из «Дионис-69» в исполнении нью-йоркской «Перформэнс групп» под руководством Ричарда Шекнера на Белградском фестивале.





Арджуна, герой «Махабхараты», одного из выдающихся произведений индийского эпоса, в спектакле театра катхакали. Театр катхакали, зародившийся в штате Керала, на юго-западе Индии, в XVII в. входит в сокровищницу индийских театральных традиций, объединяющих поэзию, музыку и танцы. Персонажи легко узнаются по стилизованным костюмам, гриму и жестам.

ИНДИЯ

Дар небес

Суреш Авастхи

Катхакали, известный классический театр танца Кералы, одного из штатов южной Индии, — восходит к глубоко укоренившейся театральной традиции, в которой драматическое искусство — «дар небес», детище всех божеств великой индуистской троицы — Брахмы, Виш-

ну и Шивы. Согласно преданию, драматическое искусство — по своей природе — творение божественное. Снизойдя на землю и став доступным людям, оно превращается в своего рода жертву богам, и не случайно выдающийся поэт и драматург древней Индии Калидаса (IV в.?) назвал театральное представление *чакшуджна* — «зримым жертвоприношением».

В индуизме божество — участник вечной игры. Игра — это способ проявления им своего присутствия в мире, например, в облике человека, для восстановления порядка и справедливости в кризисных ситуациях жизни людей. Мирские дела божества в его воплощениях называются *лила*, т. е. забавы, иллюзии. И так же, как бог перевоплощается, действуя как ак-

тер (*лили-кара*) в этом мире, так и люди, исполняя роли, олицетворяют богов. Театр катхакали отражает именно это видение жизни, когда постоянно смешиваются божественное и человеческое.

Катхакали также представляет традицию театра как арены противоборства богов и демонов, сил добра и зла. В калейдоскопе примерно 50 пьес, составляющих нынешний репертуар театра катхакали, перед нами разворачиваются захватывающие сцены вызовов, поединков, ожесточенных схваток, в которых герои разят врагов и гибнут сами. Театр катхакали — это ритуальное прославление вечной темы борьбы сат и асат, добра и зла.

В своей эстетике и технике исполнения катхакали придерживается

СУРЕШ АВАСТХИ (Индия) — театральный педагог и исследователь театра, бывший директор Академии классической музыки, танца и драмы в Дели. Читал лекции в Нью-Йоркском университете. В настоящее время занимается исследовательской работой в Институте языковедения и культур Азии и Африки при Токийском университете зарубежных исследований.

театральной традиции, придающей особое значение таким ценностям, как стилизация, воображение, поэтичность. Текст в представлениях катхакали произносят два чтеца, что дает полную автономию актеру и его искусству. Освободившись от тирании слова, актер катхакали совершенствует и развивает другие грани исполнительского мастерства: телодвижения, сопровождаемые символическими жестами рук, грим, костюм и передачу психических состояний. Это отвечает давней традиции индийской драмы, согласно которой под актерским мастерством подразумевают следующие четыре аспекта: *вачика* (речь), *ангика* (телодвижения), *ахарья* (костюм и грим) и *саттвика* (психические состояния).

Театр катхакали разработал уникальную систему подготовки актера для усвоения им своеобразной связи между исполнителем и текстом. Тщательно разработанные упражнения для глаз и изучение *мудра* (символических жестов) составляют два особых аспекта в системе подготовки актера. Движения глаз, ресниц, бровей оживляют мимику актера, подчеркивают выразительность жестов. Двадцать четыре основных жеста, используемые в разных сочетаниях, образуют язык знаков, позволяющий интерпретировать драматический текст.

Жест не дублирует роли, которая отводится слову, — он дает возможность актеру усилить его эмоциональное воздействие. Хореографическая структура катхакали точно соответствует читаемому тексту; они взаимосвязаны и зависят друг от друга.

Катхакали — уникальный образец высокоразвитой, многогранной формы драматического искусства, использующей элементы из самых разных источников, таких как ранние классические формы *куттиятам* (древнейшая классическая форма драмы, используемая при постановке пьес на санскрите), ритуальные представления *кришнаттам* и *калари*, характерные для данного района приемы военного искусства, а также определенные простые формы декламации и устного сказания. Декламация остается основой и в наиболее развитых формах, а представление является в своей основе драматизацией читаемого текста. Большую часть времени на сцене действуют всего два-три персонажа, которые как бы ведут и слушают рассказ, размышляют и резюмируют.

История письменных пьес катхакали прослеживается лишь до начала XVII в. В основу их положены сюжеты двух великих индусских эпических произведений — «Рамаяны» и «Махабхараты», а также священная книга преданий о Кришне «Бхагавата-пурана». По традиции в индийском театре отдается предпочтение хорошо знакомой тематике, и необычайная сила воздействия индийского театра именно в том, что и исполнители и зрители сопричастны мифу. Представления, в основу которых положены предания о Раме или Кришне, — это не просто театрализация мифа, это его возрождение. Не случайно поэтому спектакли катхакали зародились в храмах — там, где сливаются воедино небесное и земное.

Тематика — известные и близкие всем мифы — определила также эстетику, технику исполнения и условные приемы катхакали. Она способствовала совершенствованию актерского мастерства и манеры стилизации, которой отмечены буквально все стороны представления. Тщательно разработанная система гримировки, символические цвета и сложные рисунки которой определяют характер персонажей, великолепные костюмы, огромные головные уборы, а также канонизированные телодвижения и символические жесты — все это составляет манеру стилизации. Итак, манера эта многопланова. Каждый план существует сам по себе, но не изолированно, а в эстетической связи с другими.

Традиционное представление катхакали во дворе храма — зрелище для услаждения богов. Медный, высотой около метра светильник в центре авансены слабо озаряет небольшую площадку без всяких подмостков. Зрители сидят в темноте, создается благоговейная трепетная атмосфера таинственности. Светильник служит сосредоточением сценического действия: его фитиль для актера — воплощение бога огня, с помощью которого зрителями воспринимаются жертвоприношения — жесты актера.

Единственный предмет сценического оформления в таком представлении — полузанавес, который держат два служителя. Искусное манипулирование им обостряет восприятие зрителей, когда они напряженно ловят взгляд актера; придает его выходу силу откровения и окутывает тайной его уход со сцены. Подобным же образом в некоторых храмах лик

божества предстает поклоняющимся только после ритуального открытия полога. В катхакали с помощью полузанавеса решается также нереалистическим, метафизическим образом проблема места и времени действия. Занавес символизирует различные временные порядки — время божественное и время человеческое, мифическое и историческое, а также соединяет пространства — место действия божества и человека. Так, время и пространство как бы исчезают.

Формы, подобные катхакали, основанные на преданиях и применяющие древнюю канонизированную технику исполнения, — являются порождением культур, в которых слились воедино мифическое и историческое, религиозное и светское, традиционное и современное.

Именно благодаря этой заложенной в них силе катхакали и другие традиционные формы индийского драматического искусства тут же отреагировали на усилия, предпринятые с целью их восстановления и обновления в 30-е годы, когда первая волна культурного возрождения вдохнула жизнь в традиционное театральное искусство Индии, чахнувшее в условиях иноземного владычества. Вторая волна, начавшаяся по достижении независимости в 1947 году, не только полностью возродила его художественную силу и славу, но и открыла путь в высшей степени захватывающей экспериментальной работе, обеспечив смелое взаимодействие с современным театром.

Известный драматург Кералы К. Н. Панникер с труппой полупрофессиональных актеров катхакали «Сопанам» добился большого успеха постановкой произведения мировой классики «Шакунтала» Калидасы, а также ряда других санскритских пьес, впервые открыв миру драматическую силу классики. Вслед за ним в 1980 г. Б. В. Карантх, мастерски используя элементы наследия *якшагань*, традиционного театра своего района — Карнатаки, осуществил захватывающую воображение постановку «Макбет», приблизив Шекспира к современному индийскому зрителю. В Манипуре Ратан Тхиям, используя элементы традиционного ритуального театра своего района, в постановках собственных пьес, затрагивающих социальные проблемы, выработал стиль необычайной силы воздействия.

Работа этих и других молодых режиссеров — не только результат поиска ими истоков, но и часть более крупного явления культурной деколонизации. Диверсификация и жизнеспособность традиционного театра играют немаловажную роль в этот решающий для истории современного индийского театра момент. ■

Photo Lennart Olson © Bern, Paris



Photo © Roger Pic, Paris

Слева: сцена из спектакля труппы катхакали на фестивале «Театра наций» в Париже. Единственным источником света является лампа на авансцене. Оформление сцены ограничивается полузанавесом, используемым для обозначения временных рамок действия и акцентирования появления и ухода персонажей со сцены.

Национальный театр Каталонии

Ксавьер Фабрегас

Каталония издревле находилась на пути миграций самых разных народов. В результате ее культура, вбиравшая в себя на протяжении веков самые разнообразные элементы, приобрела новые и самобытные формы. Это необходимо иметь в виду при рассмотрении и изучении любых проблем, касающихся каталонского театра и его современных форм.

Не случайно, что первым театральным деятелем Каталонии, имя которого дошло до нас, был Эмилиус Северианус, mimoграф, или автор пантомим, живший во II в. и пользовавшийся, судя по памятнику, воздвигнутому в его честь согражданами в римском театре в Таррагоне, широкой известностью. Упоминание автора пантомим свидетельствует о том, что выразительным жестам и сценическому действию придавалось большее значение, чем тексту — характерная особенность, сохранившаяся и в сегодняшнем каталонском театре. Два наиболее типичных современных театральных коллектива, «Жогларс» и «Комедиантс», придают особое значение мимике, пластике актера, сохранению достоверности унаследованных форм культуры в нашем мире техники и автоматизации. Это не означает, однако, что эти театры пренебрегают диалогом и современными традициями.

Средневековая драматургия Каталонии периода расширения независимого государства является в настоящее время литературным наследием, которое может выдержать сравнение с литературным наследием любой другой современной европейской культуры. Однако некоторые авторы эпохи Ренессанса, периода барокко и неоклассицизма, произведения которых сейчас переиздаются и обретают новую жизнь, увлекались чужеземными течениями, не сумев творчески их переосмыслить.

И лишь в XIX в., в период романтизма, появилось несколько драматургов, произведения которых завоевали признание более широкой аудитории и которые по-прежнему занимают в нашем искусстве место, отведенное в других театральных культурах более ранним классикам. В числе таких драматургов Анжель Гимера (его работы переведены более чем на двадцать языков), Фредерик Солер, Игнаси Иглесиас, Сантьяго Русиньо и Жозеп М. де Сагара. Их имена сегодня известны всем говорящим на каталонском языке (более 8 млн. человек), а их пьесы по-прежнему не сходят с театральной сцены.

Любовь к театру, к актерскому мастерству, вероятно, является неотъемлемой чертой каталонского образа жизни. В каждом населенном пункте, даже самом небольшом, есть любительская труппа со своим залом, которая более или менее регулярно проводит репетиции и ставит спектакли. По данным проведенного несколько лет назад исследования, в Каталонии насчитывается около 3 тыс. театральных трупп.

Период интенсивного развития переживает профессиональный театр в Барселоне и Валенсии — двух крупнейших городах, где говорят на каталонском языке. В Барселоне есть театральный институт, на трех отделениях которого — актерском, режиссерском и сценографическом — занимаются более 500 студентов.

Каталонские драматурги представляют самые различные течения. В 1939—1945 гг., в условиях диктатуры и подавления культуры народа Каталонии, постановка пьес на каталонском языке была полностью запрещена, а в 1946—1975 гг. из-за жесточайшей цензуры пьесы либо выхолащивались, либо ставились нелегально. Это способствовало развитию театра более или менее завуалированной политической сатиры и привело к созданию ряда пьес, имевших блестящий успех, таких, как «Концерт для флейты» Жорди Тейксидора.

Яркий представитель этого периода — поэт Сальвадор Эсприу, написавший пьесы «Антигона», воссоздающую в символической форме события Гражданской войны, и «Первая песнь Есфири», в которой как бы накладываются друг на друга два мира — старый мир и мир созданного драматургом «Мифа

Каталония с ее национальной автономией, языком и культурой дает в контексте Испании хороший пример театра на языке национального меньшинства. Справа: сцена из постановки Жоаном Олле пьесы валенсийского драматурга Родольфа Сиреры «Плач по Энрико Рибейре».

Photo © Pau Barceló, Barcelona

Синеры», проводя историческую параллель между древним народом и современным каталонским обществом перед лицом опасности вымирания. В «Первой песни Есфири» Сальвадор Эсприу стремился создать элегию о своем народе в апокалиптический момент вынужденного молчания.

Драматургия другого каталонского поэта, Жоана Броссы, которой также свойственна политическая направленность, носит совершенно иной характер. Последователь сюрреализма и друг Хоана Мирро, в сотрудничестве с которым он не раз выступал, Бросса написал более 400 «театральных предложений», подразделяющихся на несколько групп: пьесы, в которых он разрабатывает новые формы, близкие к уже устоявшимся, таким, как «sainetes» (скетч), или натуралистические драмы; театральные «хэппенинги», в которых декорации итальянского стиля либо совсем отсутствуют, либо используются в качестве своеобразного ящика Пандоры; многочисленные шоу с драматическим содержанием; пародийные трюкаческие пьесы; балеты и мюзиклы, соз-

КСАВЬЕР ФАБРЕГАС (Испания) — каталонский писатель и театральный критик, руководитель отдела исследований Театрального института Барселоны. Автор многочисленных работ по широкому кругу вопросов, от театральной критики до фольклорных исследований, в т. ч. «Història del teatre català», «Tradicions, mites i creences dels catalans» и «El fons ritual de la vida quotidiana».



данные в ряде случаев в содружестве с композитором Жозепом М. Местресом Куадрени и художником-декоратором Антонио Тапиесом.

Сальвадор Эсприу и Жоан Бросса принадлежат к поколению людей, которые еще юношами принимали участие в Гражданской войне 1936—1939 гг. и испытали на себе последствия поражения и преследований. Им на смену пришла большая группа молодых писателей, родившихся после 1939 г., из которых я упомяну лишь двоих, достигших в настоящее время творческой зрелости — Жозепа М. Бенета-и-Жорнета и Родольфа Сиреру.

Бенет-и-Жорнет в своих произведениях рассказывает о впечатлениях детства, основанных на своих юношеских наблюдениях и личном опыте. Он рано отказался от строго реалистической манеры, характерной для его первой пьесы «Хорошо знакомый запах», создав произведения, полные грез, в которых находит свое отражение бунт ребенка против мира взрослых («Исчезновение Венди»). Бенет-и-Жорнет приобрел известность и как автор богатых творче-

ской фантазией книг для детей. Его работы переведены на испанский, португальский (в Бразилии), английский (в США) и другие языки.

Родольф Сирера постигал свое ремесло в провинциальном театре Валенсии. С 1970 г. он — режиссер и импресарио театральной труппы «Рогле». Первой пробой его пера стали пьесы для этой труппы, в частности «Мир возвращается в Афины» — весьма свободное переложение Аристофана. Вскоре в своих пьесах, ряд которых был написан им в содружестве с братом, Жозепом Луисом, он обращается к изучению современного валенсийского общества. Поиск новых сценических форм является весьма важным аспектом театра Родольфа Сиреры. Так, пьеса «Убийство доктора Мораледа» написана в форме мозаики, отдельные части которой предлагается собрать зрителю для воссоздания целостной картины.

Хотя каталонский язык относится к группе романских языков, близок другим языкам этого региона и на нем говорят в благоприятном, с точки зрения истории западной культуры, районе,

распространение каталонской литературы за пределами своего лингвистического района сталкивается с многочисленными трудностями. Это не связано со слабой демографической базой. С точки зрения статистики каталонский язык занимает прочное положение среди устных и письменных языков Европы. Причины следует искать в отсутствии организаций, ответственных за распространение литературных произведений за границей. Только этим можно объяснить, почему каталонские художники Жоан Миро, Сальвадор Дали и Антонио Тапиес широко известны во всем мире, тогда как о поэтах, прозаиках и драматургах такого же уровня этого сказать нельзя.

Во всяком случае, наиболее примечательные театральные коллективы полны решимости выйти на международную сцену и нередко преуспевают в этом, ставя спектакли, понятные зрителям, несмотря на языковой барьер. К таким театрам относятся «Жогларс» и «Комедиантс», их постановки не знают лингвистических границ.

История театра «Жогларс» тесно свя-

зана с жизнью его режиссера Альберта Боаделья. «Жогларс» под руководством Боаделья первоначально предстал перед публикой как традиционная труппа мимов с набеленными лицами и в черных трико. Однако постепенно труппа начала вводить в представление текст, отказалась от скетчей и перешла к спектаклям с единой темой, стала использовать маски, грим и разнообразные костюмы. Боаделья считает, что театр должен играть активную роль, откликаясь в художественной форме на острые проблемы. Так, например, в пьесе «М 7 Каталония» ставится вопрос о месте национальных культур в мире, идущем к униформизму и механизации; в «Лазртиусе» рисуется гипотетическая картина биологических последствий ядерной войны и постепенного развития новой жизни,

вновь движущейся к самоуничтожению; в «Олимпийцах» разоблачается лживость неофашизма.

Боаделья сам пишет и ставит свои пьесы. Некоторые из них причинили ему немало неприятностей — например, пьеса «Ла Торна», в которой он рассказывает об уголовном заключенном, приговоренном военными властями к смерти, чтобы оправдать совершенное ими убийство политического заключенного. После постановки «Ла Торна» Боаделья был брошен в тюрьму. Сказавшись больным, он добился перевода в тюремную больницу в центре Барселоны, откуда бежал по карнизу пятого этажа, насмехаясь над полицией. Этот смелый побег был под стать подвигам героев его пьес.

Театр «Комедиантс» черпает свое вдохновение в народных празднествах;

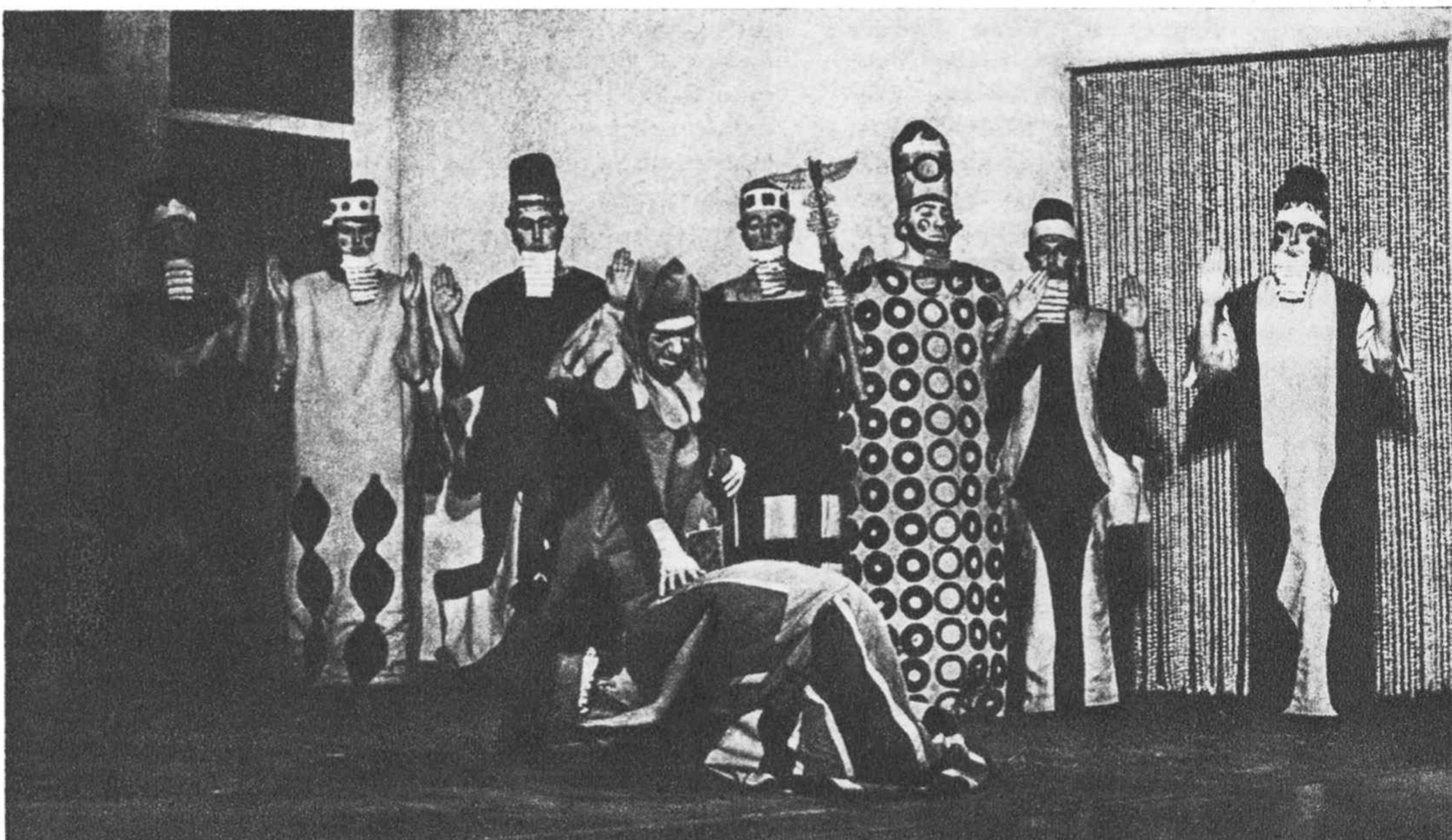
подчас он дает представления на улицах, в которых участвуют гиганты и гномы с огромными головами, изображается, например, битва св. Георгия с драконом. Иногда они выступают на обычных театральных подмостках, ставят «вербенас» (танцевальные спектакли), но всегда их постановки тщательно готовятся. Степень импровизации, допустимая в каждом спектакле «Комедиантс», четко определяется характером представления.

Некоторые актеры идут своим, оригинальным путем. Это относится к миму Альберту Видалу, которому удалось объединить в своем творчестве европейскую и восточную, в частности японскую, пластику и который создал такие спектакли, как «Шут», где поиск новых форм не идет в ущерб контакту с широким зрителем. ■

Каталонская театральная труппа «Жогларс» («Жонглеры») в сцене из спектакля «М 7 Каталония» этой труппой, которая первоначально была пантомимической, с момента ее основания руководит Альберт Боаделья. Название пьесы о Каталонии и ее культуре навеяно порядковым номером Каталонии в составленном Уолласом Мюллером перечне 23 культур Средиземноморья.



Сцена из «Первой песни Есфири» выдающегося каталонского поэта Сальвадора Эсприу в постановке Барселонской школы драматического искусства Адриана Гуалы. Создавая эту пьесу почти 40 лет назад, Эсприу образным языком написал элегию для каталонского народа, силой обреченного на молчание.



Photos © Pau Barceló, Barcelona



Photo © Tran Van Khe, Paris

Куклы над зеркалом воды

Жители деревни собрались на берегу пруда. Воздух разносит звуки народных инструментов. С одной стороны пруда — кирпичное (хотя оно может быть дощатым или бамбуковым) сооружение. С крыши над поверхностью пруда нависает бамбуковый занавес. Барабаны бьют все быстрее, так что их рокот сливается в единый гул. Откинув занавес, к воде выходит деревянная кукла в рост ребенка. Это Теу — ведущий представления. Он начинает свой рассказ...

Так начинается кукольный спектакль на воде в одной из деревень в дельте Красной реки (Хонгка) на севере Вьетнама. Это древнее искусство района, где на каждом шагу залитые водой рисовые поля, переживает сейчас период своего второго рождения. Сюжеты кукольных представлений черпаются из происходящих в деревне событий, старинных мифов и легенд, а героями их являются такие знакомые жителям дельты персонажи, как рыбак, запечатленный на фотографии вверху.

Как устроен этот кукольный театр? «Актеры-кукольники, — объясняет вьетнамский специалист в этой области Чан Ван Кхе, — скрыты за бамбуковым занавесом. Их руки и ноги погружены в воду. Об их присутствии можно догадаться лишь по неясным силуэтам. Что касается кукол, то иногда их просто прикрепляют к концу длинных бамбуковых шестов. В других случаях ими управляют скрытым мутной водой хит-

роумным механизмом, состоящим из рычагов и бечевки. Куклы бывают весьма сложны по устройству; некоторые из них могут сгибать руки и ноги и выполнять одновременно несколько различных движений. Благодаря оригинальной системе управления куклами можно создавать самые неожиданные эффекты, вызывающие бурные аплодисменты зрителей: из воды вдруг возникают и развеваются совершенно сухие флаги; солдаты в красных и синих мундирах маршируют перед зрителями и расходятся направо и налево в соответствии с цветом обмундирования; девушка плывет на рыбе через пруд и предлагает зрителям листья бетеля.

Международный фонд содействия развитию культуры ЮНЕСКО оказывает Социалистической Республике Вьетнам поддержку в возвращении этому чрезвычайно оригинальному и уникальному искусству его былой славы. Поддержкой фонда пользуются также другие мероприятия, связанные с театральной деятельностью, в т. ч.: создание в Каракасе Центра театральных исследований и творчества Атенео; центр Мандапа в Париже, занимающийся изучением и распространением драматических форм Азии; театральная труппа Ати-Нее в Парагвае, целью которой является создание передвижной театральной студии; фильм о «Тайне Елче» в Испании, а также книга, рассказывающая о народном театре «Чикваква» в Замбии. ■

Женщины на авансцене

Ирмели Ниemi

Еще не так давно появление женщины на сцене встречали с удивлением и даже с некоторым недоверием. Великие женские роли Шекспира предназначались для исполнителей-мужчин. Когда женщины получили наконец возможность играть их, то энтузиазм, сопровождавший это новое явление, привел к другим крайностям: драматические произведения заpestрели яркими эпизодами, списки действующих лиц оказались переполненными второстепенными женскими персонажами, и в пьесы нередко вставляли новые сцены и даже давали им новые развязки, отличные от замысла автора.

Изначальная традиция театра, основывавшаяся на фольклоре, была также связана прежде всего с миром мужчин, войной и охотой, и играли там мужчины. Единственным исключением были знаменитые финно-угорские плакальщицы. В течение долгого времени они являлись прототипом будущих актеров финской драмы. Плакальщицы вызывали у собравшихся глубокое чувство печали и отчаяния, и, хотя в основе их иступленных причитаний лежала передаваемая из поколения в поколение традиция, отчасти они были импровизированными, с привнесенной плакальщицами собственной интерпретацией. Играя проникновенную роль, профессиональная плакальщица могла возбудить у собравшихся единый порыв чувств как перед лицом смерти при покойнике, так и во время свадебного ритуала.

В Европе женщины стали появляться на сцене в XVII в. Для многих актрис примером служила знаменитая немецкая актриса Каролина Нойберг. В те времена женщина, стремившаяся стать актрисой, была вынуждена покинуть дом и начинать с мужских ролей, а затем выйти замуж за коллегу-актера или режиссера труппы.

В Скандинавии влияние иностранного театра стало впервые ощущаться благодаря странствующим труппам. Этим труппам приходилось постоянно бороться с голодом и нищетой, поскольку театр не пользовался большим уважением, особенно в задававших тон религиозных кругах, считавших его рассадником порока. Чтобы выжить в столь неблагоприятных социальных условиях, актерам приходилось крепко держаться

друг за друга. Театр был нередко семейным предприятием, в котором отец, мать и дети работали вместе.

Подъем национального движения в Финляндии в XIX в. породил горячее стремление создать финский национальный театр. Первое слово здесь сказали студенты, начавшие ставить одноактные пьесы для небольшой аудитории. Алексис Киви (1834—1872) стал первым драматургом, написавшим на финском языке пьесы, обладавшие подлинной художественной ценностью. Он также выступил против того, чтобы студенты-мужчины исполняли и женские роли; в тот период это вызывало серьезные проблемы. Наконец, знаменитая актриса Шарлотта Раа, шведка по происхождению, не очень хорошо владевшая финским языком, но воодушевленная стремлением способствовать развитию финской культуры, решила исполнить в финском театре первую крупную роль. Спектакль, поставленный в 1870 г., дал необходимый импульс развитию финского театра, который во всех слоях общества быстро завоевал признание как высокохудожественная форма искусства. В отношении смелого шага Шарлотты Раа Алексис Киви писал: «Женщины, не страдающие бессмысленным мужским самодовольством, обычно добиваются своей цели».

К концу XIX в. великие актрисы оказали на судьбу театров всех скандинавских стран удивительно сильное влияние и стали источником вдохновения для многих молодых драматургов. В период «натурализма» театр помог пролить свет на многие социальные проблемы. Именно благодаря театру положение женщины в обществе стало предметом широких и порой весьма жарких дискуссий. В этом отношении ни одна пьеса не вызывала такой бури страстей, как «Кукольный дом» Ибсена. Сто лет тому назад образ Норы оказался в центре горячих споров о том, может ли женщина принимать решения, касающиеся ее собственной жизни, ее прав и обязанностей.

В конце XIX в. следовавшая по стопам Ибсена Минна Кант, эта, как называли ее, «суровая амазонка литературы», написала несколько пьес, со всей откровенностью рисуя ужасающие условия жизни женщин-работниц, страдающих под сапогом мужа — неверного и пьяницы. Она также изобличала лицемерие богачей и неистребимое легкомыслие буржуазии, хотя впоследствии и заняла более примиренческую позицию, призывая к согласию в семье и взаимной терпимости.

Далеко не все оценили бичующую силу ее произведений. Дирекция теат-

ра, в котором шла ее революционная пьеса «Дети суровой судьбы», досрочно сняла спектакль, опасаясь, что идеи автора станут знаменем агитации и революционных настроений среди народа. В этой пьесе Кант изображает женщин: матерей, жен, покинутых возлюбленных; резким контрастом служат образы мужчин — никчемных субъектов в духе персонажей Золя или героев-идеалистов из шиллеровских «Разбойников».

В начале XX в. Хелла Вуолийоки в своих пьесах ярко изобразила аграрный матриархат финского общества, эту традицию крестьянской культуры, в которой главенствующее положение занимает сильная женщина. Ее серия из пяти пьес концентрирует внимание на истории поместья Нискавуори и вскрывает подоплеку острых нравственных и экономических противоречий, тлеющих под внешней безмятежностью сельской жизни. Персонажи этих пьес говорят о жизни в Финляндии в простой, понятной каждому манере; произведения Вуолийоки были поставлены в ряде стран мира, включая СССР и Великобританию.

Вуолийоки занималась также активной политической деятельностью, и жизнь свела ее однажды с Бертольтом Брехтом. Когда изгнанный немецкий драматург со своими товарищами прибыл в Финляндию, она принимала его в своем доме. Эта встреча породила совместный замысел, результатом которого стала пьеса «Господин Пунтила и его слуга Матти»; свой вариант пьесы Вуолийоки опубликовала на финском языке.

Сегодняшние финские женщины-драматурги, например Эва Лииза Маннер в своей пьесе «Сожженная земля Сиены», часто обращаются к проблемам своих молодых современниц. Пьесы Пиркко Саисио изобличают современное «общество благоденствия». Как считает Саисио, женщины не добиваются успеха в жизни потому, что они не могут поставить перед собой четкие цели. Но в отличие от натуралистических пьес она не проводит прямой причинно-следственной связи между беспринципностью мужчин и слабостью женщин. Даже защищая женщин, Саисио видит в мужчине жертву обстоятельств; безликие экономические силы, оказывающие давление на общество, не делают различий между полами.

Несмотря на то что в Финляндии написанные женщинами пьесы часто продолжают ставить режиссеры-мужчины, они вызывают особый интерес у постановщиков-женщин, которые также нередко участвуют в работах над новыми прочтениями произведений, при-

ИРМЕЛИ НИЕМИ (Финляндия) — профессор сравнительного литературоведения и драматургии Университета в Турку, профессор Академии Финляндии. Театральный критик, автор ряда работ, посвященных вопросам финской и европейской драматургии.



Постановка «Бури» Шекспира в хельсинкском КОМ-театре, осуществленная Лаурой Йантти, пронизана духом феминизма. В интерпретации Йантти «Буря» предстает как хроника борьбы за власть среди женщин.

Photo © КОМ Theatre, Helsinki

надлежащих великой европейской театральной традиции.

Драмы Шекспира всегда привлекали женщин. В 20-е годы Элли Томпури, например, черпала вдохновение в работе Сары Бернар над «Гамлетом». А несколько лет назад в финском КОМ-театре режиссер Лаура Йантти по своему прочла шекспировскую «Бурю», увидев в ней борьбу за власть между героинями. Эта трактовка, по сути дела, явилась осуждением крайнего феминизма и была призвана продемонстрировать коррумпирующий в определенных условиях характер власти независимо от того, в чьих она руках — мужчины или женщины. Лаура Йантти добавила к этому еще и психоаналитический, а также мифокритический штрих: остров Просперо символизировал у нее

как подсознание, так и совокупность мира, с которым человек связан своими мыслями и поступками. Вклад в драматическое искусство женщин, получивших в последние годы признание в различных областях театральной деятельности, отличается большей, чем в прошлом, самостоятельностью, отмечен смелостью и прогрессивностью. Однако между целями и реальностью возникают противоречия: не всегда хватает работы для актрис, а театральная политика не всегда позволяет женщинам высказывать свою точку зрения или настаивать на ней. Это привело к появлению постоянных или временных женских театральных трупп, от информативного театра воинственных феминисток до театра одной актрисы. Многие актрисы предпочли бы играть более

интересные роли, чем те, которые может предложить европейский театр, нередко руководствующийся лишь финансовыми соображениями. Если все и каждый в некоторых обществах не предпримут самых энергичных действий, женщина в театре будет по-прежнему работать секретаршей, кассиршей, гримершей или суфлером и даже на сцене, низведенная до роли объекта вождения, она останется лишь фоном, на котором играют актеры-мужчины.

Тем не менее сфера деятельности женщин в сегодняшнем театре уже не столь узка и ограничена определенными ролями, как в прошлом; напротив, она охватывает весь диапазон художественной экспрессии, которым богат мир театра. ■

Символический язык Пекинской оперы

Лу Тянь

Пекинская опера, как форма драматического искусства, является частью культурного наследия Китая; в наши дни она завоевала признание не только в Китае: ей отводится заметное место и на мировых театральных сценах.

В Пекинской опере сюжет спектакля, персонажи, действие и сценическое оформление — все определяется исключительно посредством игры и пения исполнителей. Это своеобразие рождает более многогранную форму сценического искусства, чем оперетта, балет или драматический спектакль. Искусное сочетание пения и актерской игры, декламации и приемов акробатической техники и борьбы, музыкального сопровождения и сценографии призвано не столько воссоздать, сколько символически отобразить реальную жизнь. Характер персонажей, их внутренние переживания, сюжетная линия, общая атмосфера спектакля — все выражается посредством сложившихся строгих канонов.

Театр, в любой его форме, стремится отображать реальную жизнь. В результате различия творческих источников, национальных особенностей, эстетических критериев и культурных традиций возникли разные формы драматического искусства. В целом современный театр развился на основе трех различных школ: Станиславского, которая утверждает реализм, Мэй Ланьфана, выдающегося китайского актера, считавшего, что театр должен передавать суть реального мира, и Б. Брехта, который слил воедино «реалистическую постановку» Станиславского и «символическую постановку» Мэй Ланьфана.

Метод Станиславского с его эстетикой правдоподобия уходит своими корнями в искусство Древней Греции, к Аристотелю и господствовавшей в то время теории, согласно которой «искусство и есть не что иное, как подражание природе». В XVII в. сложилась концепция драмы, основывающаяся на «единстве места, времени и действия», а XIX в. стал свидетелем возникновения новых драматических произведений — пьес Ибсена, унаследовавших многое от классических форм драматургии. В этих произведениях драматическое

действие трактуется как подражание или отображение реальной жизни в формах самой жизни, причем иллюзия реальности достигается посредством «четвертой стены»*. Однако ни Мэй Ланьфан, ни теоретические концепции Пекинской оперы «четвертой стены» не признают. Именно в этом заключается коренное отличие Пекинской оперы от других направлений театрального искусства. Концепция театра Мэй Ланьфана не признает иллюзии, в значительной мере отличается от концепции, отстаивающей показ реальной действительности в жизнеподобных формах.

В основе эстетики Пекинской оперы лежит не теория «подражания», а теория «символа». Красота сценического действия — не в воссоздании подлинного облика, не в воспроизведении форм реальной жизни. Задача состоит не в том, чтобы добиться поверхностного сходства, а в том, чтобы, используя приемы символизма, передать саму суть, т. е. истинный дух реальной жизни. Это — своего рода «канонизация» реальной жизни, код чрезвычайно емких сценических действий, цель которых — пробудить в воображении зрителей конкретные и точные образы.

В ходе представления в творческом процессе участвуют и артисты, и зрители, поскольку без активного воображения последних эта художественная форма не имела бы успеха. Например, на лишенной реквизита сцене определенные движения актеров могут означать такие действия, как открыть или закрыть дверь, ехать в экипаже, скакать на лошади или грести, сидя в лодке. Как заметил однажды Мэй Ланьфан, «весь необходимый реквизит у исполнителя всегда при себе».

В пьесе «На перекрестке», например, два актера с помощью стилизованных движений изображают схватку, происходящую в темноте. И хотя сцена ярко освещена, игра актеров убеждает зрительный зал в том, что события происходят темной ночью. Если актер движется по кругу, то это значит, что герой совершает длительное путешествие из одного пункта в другой. Если актер, закрыв лицо руками, исполняет сольную партию, произносит монолог или подает реплику в сторону — это означает, что он находится в другом месте от партнеров по сцене, и предполагается, что они его не слышат.

С литературной точки зрения, драматургия Пекинской оперы стоит, пожалуй, ближе к понятию «открытого театра», нежели «закрытого театра» ибсеновского типа. В некоторых пьесах повествование ведется от первого лица, однако в большинстве

драматических произведений для характеристики персонажей и развития сюжетной линии применяется своего рода пояснение от третьего лица. Так, в пьесе «Порочная Су Сань» героиню ведут в главный город провинции, где она должна предстать перед судом. По дороге в город она поет: «Су Сань покинула уезд Хундун и находится в пути...», давая тем самым пояснения происходящего на сцене. Так, Пекинская опера, чрезвычайно гибкая по своей структуре, не ограничена местом и временем действия, и ее постановки могут символически передавать «широкую гладь реки, изобилующей рыбой, или просторы равнин, над которыми кружат в поднебесье птицы».

Чтобы отвечать канонам «открытого театра» и разрешить неизбежное противоречие между современной интерпретацией и утвердившейся традицией сценического действия, Пекинская опера использует ряд сценических условностей, почерпнутых из самой жизни; на основе традиционных музыки и танца эти стилизованные и канонизированные приемы актерской игры создают новые словесно-пластические образы.

В Пекинской опере роли традиционно классифицируются следующим образом: *шэн* (мужские роли), *дань* (женские роли), *цзин* (так называемое «раскрашенное лицо» — характерные мужские роли) и *чоу* (комические роли). Каждой из них свойственны специфические сценические движения и другие формы выражения. Роль *лун-тао* может исполняться одним актером, представляющим группу солдат или свиту. Четыре полководца и четыре солдата, выстроившиеся по обеим сторонам сцены, символизируют армию в несколько тысяч воинов. Танец *ци-ба* символизирует полководца, полного решимости выступить в поход; особый тип походки *чжоу бянь* означает, что ходьба совершается ночью; *тан ма* символизирует верховую езду в поле и т. д.

Все эти условности, конечно, далеки от реальной жизни, но, как говорил Гёте, когда художник берется за какую-то вещь, вещь эта уже более не принадлежит природе. Пекинская опера посредством такой канонизации или кодификации создает чрезвычайно своеобразные формы выражения и образы, доступные и понятные зрителю.

* «Четвертая стена» — понятие натуралистического театра, согласно которому арка авансцены представляет собой как бы четвертую стену помещения, в котором происходит действие пьесы. Для удобства зрителей она якобы снята, но актеры этого не замечают.

ЛУ ТЯНЬ (Китай) — член Всекитайской ассоциации драматургов, постоянный член совета Всекитайского общества сценического искусства, заместитель заведующего его научно-технического отдела. Автор работ «The Art of Long Tao» и «The Painted Faces of Kunqu».



Зажатые зубами длинные перья головного убора персонажа спектакля «Встреча героев» символизируют гнев и решимость. Изображенные на костюме драконы указывают на характер этого персонажа Пекинской оперы.

Photo Fred Mayer © Magnum, Paris



Чэнь Мяо Чан, даоистская монахиня, отправляется в лодке на поиски своего возлюбленного Пань Бичжэга, молодого ученого. Сцена из спектакля «Осенняя река» сычуаньской оперы, манера исполнения которой заимствована у Пекинской оперы.

Photo © Chinese edition of «The Unesco Courier»

Существует две категории сценической условности. Первая, метонимическая, строго придерживается определенной, установившейся манеры движения: например, актер танцует с веслом в руках, тем самым показывая, что плывет в лодке, и зрители мгновенно это понимают, хотя никакой лодки на сцене нет. Вторая категория обходится вообще без реквизита. Так, в пьесе «Сун Цзян убивает Янь Паси» Сун Цзян должен подняться по лестнице, чтобы встретить свою возлюбленную — Янь. Никаких декораций, изображающих лестницу, на сцене нет, и актер, стоя посреди сцены, размахивает длинными рукавами и поддерживает подол одеяния, делая вид, что поднимается по ступеням.

Условности, понятные зрительному залу, присущи и выразительной, ритмичной музыке Пекинской оперы. В ее тональности преобладают эр *хуан* — выражающая грустное настроение, тоску, созерцание или воспоминания, и *си пи* — выражающая радость и приподнятое настроение. Ударные инструменты выполняют свою традиционную роль: *сы цзи тоу* (четыре удара гонга), как правило, оповещают о первом выходе актера на сцену или о том, что он собирается ее покинуть, или изображают «немую» сцену; *луань чуй* (одновременное звучание гонга и цимбал) выражает замешательство, поражение или

напряженную атмосферу битвы, но если при этом раздастся еще и дробь барабана, то это может выражать треск при пожаре или шум бури. Кроме того, существуют символические звуковые эффекты: например, журчание текущей воды (передается ударами небольшого гонга), звук трещетки сторожа, вой ветра, шелест дождя, поскрипывание снега, а также рык тигров, ржание лошадей и пение птиц. И все они отнюдь не рассчитаны на точное воспроизведение звуков природы.

Декорации также выполняются с использованием определенных условностей, сочетающих зрительные образы с воображаемыми. Такие явления природы, например, как облака, вода, ветер и огонь, на сцене Пекинской оперы изображаются с помощью панелей или флагов, на которых нарисованы бегущие облака, струящаяся вода, порывистый ветер или пылающий огонь. Переноса такие панели и флаги, исполнители могут отображать изменчивость природных явлений.

Характеры персонажей также передаются с помощью условностей. Особый интерес вызывает роль «раскрашенное лицо» (специальный грим) в Пекинской опере, поскольку прототипа этого персонажа в повседневной жизни не существует. Цвета «раскрашенных лиц» указывают на различные особенности характера героев:

красный цвет символизирует верность, белый — коварство, черный — мужество, желтый — жестокость, голубой — стойкость и т. д. Зрители легко узнают характер того или иного героя по его гриму.

Костюмы в спектаклях Пекинской оперы — это, по существу, тилизированный вариант старинных одежд, смоделированных в соответствии с эстетическими требованиями спектакля. Основная их особенность — преувеличенно свободный покрой, который отвечает специфике ролей, позволяя создавать сильные драматические эффекты; такой костюм не похож на балетные костюмы, подчеркивающие красоту тела человека. У комических персонажей — длинная, свисающая на грудь борода; *лао шэн* (старики и бородатые мужчины) носят поверх церемониального одеяния свободно ниспадающий нефритовый пояс; *у шэн* (военные) носят длинные кушаки, завязывающиеся спереди.

Таким образом, спектакли Пекинской оперы, их направленность, музыка и режиссура весьма далеки от реализма. Однако символизм спектаклей со множеством присущих им условностей и приемов доступен и понятен зрителям. Обыденные явления реальной жизни, «очищенные» и преобразованные, превращаются на сцене Пекинской оперы в возвышенную драму. ■

Сцены из «Истории Ливы», традиционной китайской оперы, в постановке труппы «Чун Цин».

Photo Ariane Bailey, Unesco



Альтернативный театр



Photo © All rights reserved

Коллаж фотографий актеров, выступавших в разных спектаклях нью-йоркского «Ист-Вест театр».

Эрик Оутмен

Человеку, интересующемуся переменами в США за последние двадцать лет, следовало бы посетить американские альтернативные театры. В 1963 г., например, у негритянских драматургов было мало шансов увидеть свою пьесу на театральной сцене, несмотря на то что чернокожие американцы составляли в то время около 11% населения страны. Сегодня почти каждый крупный город располагает по крайней мере одной сценой, где ставятся пьесы негритянских авторов, создавших за два последних десятилетия внушительный объем драматургических произведений.

Другим этническим группам, которым еще двадцать лет назад театр был практически недоступен, удалось также прочно утвердиться на театральной сцене. В их числе американцы мексиканского и азиатского происхождения, пуэрториканцы, участники движения за права женщин, радикальные политические группировки, которые подчас с удивительной изобретательностью используют театральные подмостки, чтобы привлечь внимание зрителей

к своим взглядам. Даже такое незначительное меньшинство, как инвалиды — например, глухие, — сумели создать особый язык для своего театра.

Однако исторический опыт развивающегося театра, выступающего в защиту определенных идей, — это не единственный урок, который может преподать некоммерческий театр. Сегодня искания многих альтернативных театров обращены к проверке способностей новых эстетических структур воспроизвести и отразить глубинный человеческий опыт. Да и некоторым происшедшим изменениям в нашем мироощущении мы обязаны деятельности экспериментаторов, сгруппировавшихся главным образом в Сан-Франциско и Нью-Йорке.

Несомненно, рождение альтернативного театра было вызвано временем социальных и интеллектуальных изменений. Большинство тех, кто выступал против господствовавшей культуры 60-х годов — хиппи, политические радикалы, участники антивоенного движения, борцы за гражданские права, — ратовали за изменение сознания нации. Некоторые из них в качестве своего оружия избрали театр, научившись пользоваться силой его воздействия.

Тут же среди горстки театральных деятелей Нью-Йорка зародилось еще одно альтернативное движение. Страх коммерческих театров перед финансовым риском вынудил

сторонников этого движения ставить отвергнутые пьесы в помещениях таких кафе, как «Ла мама», в котором образовался театральный экспериментальный клуб, и «Кафе Чино».

Стремление увидеть преобразование в стране и вдохнуть новую жизнь в американский театр высвободило творческую энергию труппы «Ливинг театр» под руководством Джулиана Бека и Джудит Малина, коренным образом изменило традиционные представления о театре. Ее многочасовые, бессюжетные, импровизированные спектакли рождали сценические формы, которые и поныне изучаются театральными деятелями. Это был как бы театр с политическим содержанием, театр под открытым небом, предлагавший и актерам, и зрителям сосредоточиться на проблеме выбора. Иногда эксперименты «Ливинг театра» напоминали произвольные, многообразно все перемешавшие в себе «хэппенинги», которые возродились как исполнительское искусство на крайней периферии нынешнего альтернативного театра.

Задача представить современные альтернативные театры, которых на сегодня только в одном Нью-Йорке более 100, через характерные обобщения обречена на полуправду. Однако альтернативный театр, бурей ворвавшийся в 60-е годы, сегодня стал несколько спокойнее. Это объясняется, с одной стороны, тем, что политические проблемы, давшие импульс

ЭРИК ОУТМЕН (США) — нью-йоркский журналист, специализирующийся по проблемам образования и искусства; редактор журнала «Scholastic Search», освещающего вопросы истории США; автор нескольких художественных и публицистических произведений.

Актеры Негритянского Ансамбля в спектакле «Сыны и отцы сынов», поставленного Рэем Аранхой в нью-йоркском «Тизтр фор».

Photo © Bert Andrews, New York

этому направлению на его раннем этапе, в меньшей мере волнуют столь широкие слои американского народа. С другой стороны, национальная экономика сделала лозунгом приверженцев альтернативного театра «осмотрительность», поскольку их существование сегодня во многом зависит от быстро испаряющихся правительственных и частных субсидий.

Поиск финансовых средств всегда был нелегким делом для театральных трупп меньшинств, поэтому движение за негритянский театр не смогло пустить глубокие корни в негритянских общинах. Десять лет назад было, как полагают, более 200 негритянских театров; сегодня их осталось менее половины, и большинству из них, чтобы выжить, приходится изыскивать способы для привлечения белых зрителей.

Наиболее примечательным негритянским театром является Негритянский Ансамбль Нью-Йорка, который на протяжении 17 лет неизменно играет важную роль в подготовке негритянских актеров. В январе этого года в Негритянском Ансамбле состоялось последнее представление шедшей на протяжении 14 месяцев «Солдатской пьесы» Чарльза Фуллера, за которую автор удостоен высшей награды США за драматическое произведение — премии Пулитцера.

Негритянский Ансамбль — один из немногих негритянских театров, спектакли которого регулярно посещают «белые» критики (он расположен вне района проживания чернокожих), поэтому «белым» театрам мало что известно о важных работах других негритянских театров. Только в одном Нью-Йорке обращают на себя внимание еще две труппы. Одна из них, Писательская Мастерская Фрэнка Силвера, расположена в негритянском гетто — Гарлеме, другая — Новый федеральный театр — в смешанном в этническом отношении районе, находящемся весьма далеко от центра коммерческих театров. Студия Ф. Силвера за последние 10 лет поставила более тысячи пьес негритянских авторов, а Новый федеральный театр под руководством Вуди Кинга-младшего с середины 60-х годов является колыбелью негритянской драматургии. Что касается негритянской аудитории, то альтернативные театры находятся в самой гуще ее поселений, например Свободный театр в Филадельфии, Театральная Мастерская Куумба в Чикаго, Театр имени Лоррейн Хэнсберри в Сан-Франциско, «Актерская студия» в Балтиморе, «Только мы» в Атланте. Этот список можно было бы продолжить...

Среди других этнических меньшинств наибольшего успеха в определении своего места в американском театре достигли американцы азиатского и испанского происхождения. Американцы азиатского происхождения создали театральные труппы в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско и Нью-Йорке, став-



шие форумами их драматургии и осуществляющие постановки произведений, отражающих своеобразный жизненный опыт в США их зрителей.

Ряд театральных трупп отражает культурную самобытность чиканос — национального меньшинства индейско-испанского происхождения. Наиболее известная из них — Эль Театро Кампесино, основанный молодым актером Луисом Вальдесом в 1965 г. с целью оказания помощи создававшемуся в то время профсоюзу сельскохозяйственных рабочих Калифорнии. От актос — скетчей, призывавших к социальным действиям, Вальдес перешел к духовно утонченным митос — сценическим версиям мифов майя и ацтеков. Теперь его труппа осуществляет экспериментальные постановки *корридос* — баллад, отражающих жизнь людей по обе стороны американо-мексиканской границы.

Из театров с политическими темами наиболее жизнестойкой оказалась образовавшаяся в 1959 г. Мимическая труппа в Сан-Франциско. В 1969 г., будучи уже сложившимся коллективом, труппа с глубокой верой в собственные цели приступила к постановкам под открытым небом, кон-

центрирующим внимание на социальных проблемах страны, в частности в последний период на политике США в Центральной Америке.

Движение за права женщин стало престижной темой в коммерческом театре; в этом сезоне ей посвящены три из поставленных в Нью-Йорке пьес. Воодушевленные этим, альтернативные труппы продолжают ставить свежий материал. В Сан-Франциско Женский Театр Лилит недавно поставил пьесу, рассказывающую о трудностях, с которыми сталкиваются женщины-революционерки, а в Нью-Йорке «Уименез Проект» представил на суд зрителей постановку о двух выдающихся женщинах — американской суфражистке Сюзане Б. Энтони и Жанне Д'Арк. Серьезное впечатление оставляют спектакли одной из женских трупп — Театральной Мастерской

Сцена из спектакля Алана Финнерана «Человек на Ниле ночью» (1980) в нью-йоркском театре «Суун-3».

Photo © All rights reserved



Элен Макэлдуф из труппы «Мабу Майнс» в спектакле «Обреченные на смерть дети: история ядерного могущества» Джоанны Акалайтис. Сегодня «Мабу Майнс» — одна из наиболее интересных экспериментальных трупп США.

Photo © Carol Rosegg, New York

«Женщина-паук», которая инсценирует созданные членами труппы расказы, раскрывающие подоплеку проституции и насилия.

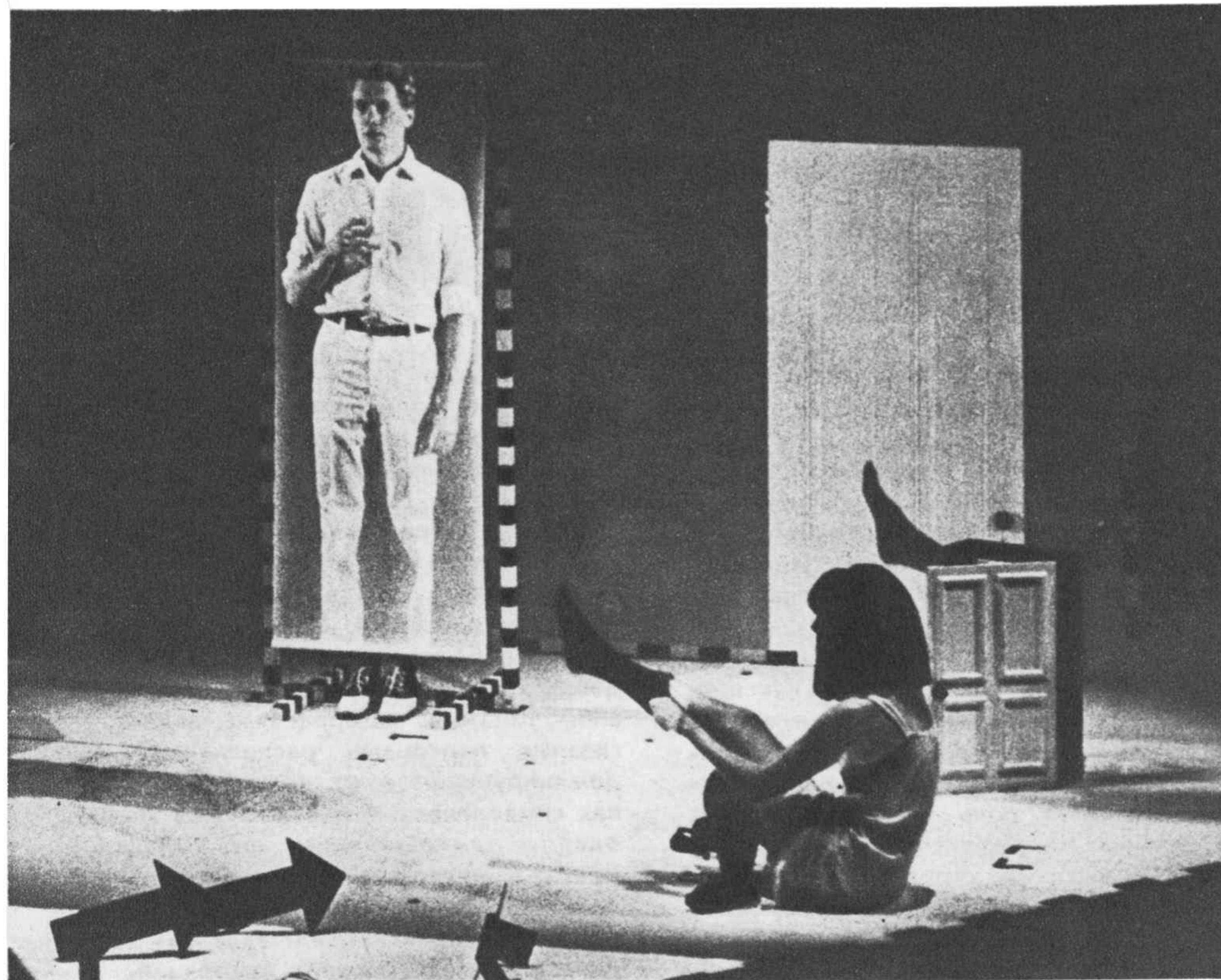
На первый взгляд Милл-Вэлли, тихий пригород Сан-Франциско, кажется неподходящим местом для сегодняшних радикальных экспериментов в области театральной эстетики. Но именно здесь, в бывшем здании почты, Крис Хардмен, возглавляющий «Антенна компани», создал спектакль, единственными актерами которого являются сами зрители. К. Хардмен, бывший художник-оформитель карнавалов, вполне естественно перешедший на работу в театр под открытым небом, снабжает каждого зрителя миниатюрным магнитофоном с наушниками и оставляет его одного в лабиринте семнадцати картин представления. Следуя записанным на пленке инструкциям — сесть, встать на колени, лечь, взять тот или иной предмет реквизита и т. д., — зритель превращается в героя-преступника этой театральной постановки, которую Хардмен называет «Артерия».

Другую труппу Сан-Франциско, пользующуюся новой технологией, — «Суун-3» возглавляет Алан Финнеран. На протяжении вот уже более десяти лет Финнеран вводит в свои драматические спектакли скульптуру, живопись и кино, создавая такой «пейзаж для представления», такую среду, в которой действие актеров (и машинерии) наиболее точно следовало бы интуитивным замыслам Финнерана. В 1981 г. он привнес в постановку музыку и организующую замысел тему: насилие как иллюзорный результат калифорнийской киноиндустрии.

В Сан-Франциско женщины находятся в первых рядах авангардистов. Жена А. Финнерана — Бин Финнеран — отправилась этой весной на гастроли по стране с пьесой «Красный дождь», представляющей собой пример визуального театра с темой материнства и проблемами жизни с детьми. В Нью-Йорке труппа Элизабет Леккопт «Вустер групп», дающая представления в бывшем гараже для грузовых машин, выступила в январе — феврале этого года с первой частью словесно-пластического коллажа под названием «ЛСД», а затем отправилась на три месяца в Нидерланды для работы над мюзиклом-фантазией «Северная Атлантика».

В «ЛСД» действующие лица произносят свои реплики замедленно или скороговоркой, что передает прежде всего их эмоциональное состояние.

Еще одна труппа, с 1977 г. обосновавшаяся в Нью-Йорке, предлагает спектакль «Господин Мертвый и госпожа Свобода» перед занавешенной витриной магазина, в котором расположен театр. Когда занавес поднимается, артисты играют одновременно на двух сценах: одна внутри здания, другая — тротуар оживленной улицы, где прохожие невольно становятся участниками этого спек-



Театр танца и слова

Манас Читакасем

Как и многие другие виды тайского искусства, театр возник в придворных кругах под покровительством правящих монархов, которые для королевских забав и увеселений аристократов содержали актеров, танцовщиц и музыкантов. Драматические произведения также создавались при дворе, нередко при участии самих королей.

Традиционно театральные представления и увеселения с выступлением ак-

кхон (театр масок) и лакон (танцевальная драма).

Традиционное представление театра теней называется нанг яй («нанг» — «кожа», «яй» — «большой»). Согласно дворцовому закону, установленному в период существования государства Аютиа (1458), нанг яй был главным увеселительным мероприятием в особых случаях, таких как поимка белого слона, благословение воинов, их оружия, а также закладка нового города.

сказ ведущего, держат позади и впереди экрана вырезанные из кожи фигуры персонажей.

Сюжеты представлений в театре нанг яй и театре кхон одинаковы, но в последнем актер-кукольник вместо того, чтобы держать в руках куклу, надевает маску кукольного персонажа и танцует в ней перед экраном. Первоначально в театре кхон все роли — и мужские, и женские — исполнялись только мужчинами. Но с середины XIX в. на сцене театра кхон наряду с мужчинами выступали и женщины, причем актеры, исполняющие женские роли могли не надевать маску.

Кхон славится своим строго канонизированным, но энергичным стилем исполнения. Драматическая игра и танец здесь неразрывно связаны, каждое движение актера, имеющее определенное значение, диктуется музыкой, конкретно указывающей тот или иной танец, движение или поступок: ходьбу, процессию, плач. Поскольку в театре кхон

Справа: иллюстрации из тайландского манускрипта с изображением основных танцевальных движений театра лакон най — одной из форм драмы Таиланда, в которой принимали участие только женщины, выступавшие в королевском дворце перед правителем и его свитой.



На с. 45: сцена из спектакля лакон фан тханг о яванском царе и его супруге. Лакон фан тханг (танцевальная драма «тысячи видов») — это современная форма тайского театрального искусства, заимствующая мелодии и танцевальные движения из различных источников. Мелодраматические сюжеты пьес полны приключений и романтики.

Photos courtesy of M. Rutnin, London

теров устраивались в Таиланде в связи с церемониями при дворе. Их называли махорасоп, что означает «грандиозное зрелище». В тайских хрониках подробно рассказывается, по каким именно случаям устраивались такие представления: коронация, королевские свадьбы, церемония выбривания тонзуры на голове короля, поимка белого слона, паломничество правителя к святым местам, ежегодные ритуалы.

Классический тайский театр обычно делят на три вида: нанг (театр теней),

В наши дни нанг яй утратил популярность, но на сцене коллектива Национального театра, находящегося в ведении Департамента изящных искусств, он сохранился и обрел новую жизнь.

Представления нанг яй происходят обычно под открытым небом. Прозрачный экран размером 8×15 м окаймлен бордюром красного цвета шириной 0,5 метра. Позади экрана устанавливается светильник — в наши дни, как правило, электрическая лампа, — а за ним — белый круглый отражатель. Актер-кукольник, который одновременно выполняет роль танцовщика, одет в костюм из расшитой ткани, куртка его — с высоким строгим воротником, он подпоясан кушаком, а на голове у него повязка. Во время представления актеры, танцующие под музыку и рас-

маски мешают актерам говорить, повествование, сопровождающее эту пантомиму, ведут рассказчик и хор, которые располагаются вместе с музыкантами.

Сюжеты представлений черпаются исключительно из «Рамакианы» («Рамаяны»), причем предпочтение отдается эпизодам сражений, в которых изображается победа нравственного начала — добро неизменно торжествует над злом. Костюмы актеров замысловаты, и главные персонажи распознаются по доминирующим в их костюмах и масках символическим цветам. Рама всегда одет в темно-зеленое, его младший брат — в желтое, а Хануман, обезьяний полководец, — в белое. В отличие от костюмов сцена в представлениях театра кхон обычно лишена декораций.

МАНАС ЧИТАКАСЕМ (Таиланд) — профессор языка таи в Школе востоковедения и африканистики (Лондон). Автор ряда публикаций по тайской лингвистике и культуре.

Лакон, так же как и **кхон**, представляет собой танцевальную драму, но его актеры не надевают масок, за исключением тех, кто играет роли обезьян, великанов-людоедов и других существ — не людей и не богов. Представления **лаконе** бывают двух видов: **лаконе най** и **лаконе нок** («най» означает «внутри», «нок» — «снаружи»). Такое разделение произошло, очевидно, еще в XVII в.

Представления **лаконе най** проходят во дворце, и в них принимают участие только женщины. Первоначально танцовщицами были супруги и прислужницы короля, которые, вероятно, изображали небесных танцовщиц богачаря. Театр **лаконе най** был, таким образом, королевской прерогативой, и его представления предназначались исключительно для глаз владыки. Музыка **лаконе най** присуща специфическая условность: определенные мелодии выражают те или иные действия и эмоции персонажей. Так, звучание определенной музыкальной темы может извещать,

ского **лаконе** за пределами королевского дворца. В результате **лаконе най** и **лаконе нок** обрели ряд общих черт. В качестве актеров могли выступать теперь как женщины, так и мужчины, или и те и другие одновременно, а представления устраиваться не только во дворце, но и вне его. Неизменным осталось лишь первоначальное предназначение каждой из театральных форм: **лаконе нок** исполнялся исключительно в целях увеселения и развлечения, а **лаконе най** — в первую очередь ради эстетических достоинств представления.

В период правления Рамы V (1868—1910) неизменно растущее политическое и экономическое давление Запада вынудило тайландских правителей, с одной стороны, избрать тактику политического и экономического лавирования и уступок, а с другой — поощрять более активно, чем это требовалось в прежние времена, понимание ценности культурного наследия своей страны.



например, о сборе войска, походе, сцене в лесу или любовной сцене. Танец, музыка и текст тесно связаны между собой благодаря хору.

Вне стен дворца разрешалось устраивать лишь представления **лаконе нок** и, поскольку женщины были заняты в спектаклях дворцовой танцевальной драмы, в **лаконе нок** выступали только мужчины. В представлениях этого типа танцы, песни, музыка исполняются в более быстром темпе, а среди действующих лиц главная роль отводится комическому персонажу, веселящему зрителей. В основу постановок **лаконе нок** положены местные легенды, сказания, а также многочисленные джатаки (рассказы о прежних воплощениях Будды).

В середине XIX в. король Рама IV разрешил показ представлений жен-

Стремление народа лучше узнать культурное наследие своей страны было поистине велико, а процесс реформ и модернизации, начавшийся в Таиланде при Раме V, оказал большое влияние на развитие и обновление тайского театра. Произошло, например, возрождение таких театральных форм, как **кхон** и **лаконе**, значительно возросло число пришедших на сцену драматических произведений. Однако наиболее значительным явлением стало возникновение под европейским влиянием новых форм драматического искусства. Появились три новых типа театра **лаконе**: **лаконе ронг**, **лаконе дукдамбан**, **лаконе фан тханг**.

Влияние европейской оперы вполне очевидно в **лаконе ронг** (танцевальная драма с пением), где, например, дей-

ствие оперы «Чио-Чио-сан» перенесено из Японии в Чиангмай на севере Таиланда. Сохраняя основные элементы традиционной танцевальной драмы, эта форма имеет много нового в музыке, диалогах, сюжетах спектаклей, в танцевальной манере, костюмах и оформлении сцены. Актеры исполняют свои музыкальные партии, ведут диалоги прозой.

Лаконе дукдамбан (названный по имени театра, где состоялось его первое представление) — классический пример трансформации элементов традиционного тайского театра в более современную форму, сохраняющую, однако, в основных своих чертах национальный характер, и потому новая форма остается по сути тайской. Сюжеты для **лаконе дукдамбан** заимствуются у театра танцевальной драмы, но их сокращают с тем, чтобы спектакль продолжался один — два часа. Костюмы актеров — традиционные; старинные головные уборы и богато расшитые одежды; однако поэтические тексты звучали более современно благодаря новым мелодиям. Актеры одновременно поют и танцуют, но хора и рассказчика больше не существует. Важное новшество — сценическое оформление, сложные, рисованные декорации выполнены в реалистической манере. Новые способы и техника сценического оформления, в т. ч. использование западных принципов перспективной живописи, это один из основных элементов вклада театра **лаконе дукдамбан** в развитие современного театрального искусства Таиланда.

Третий тип **лаконе**, возникший в этот период, — **лаконе фан тханг** (танцевальная драма «тысячи видов»). Данный тип **лаконе** нередко использует приключенческо-романтические и мелодраматические сюжеты. Действие, как правило, протекает в иноземных странах или живописных, полных своеобразного местного колорита районах Таиланда. Этот театр вводит много новых тем из тайских и других сказаний с тем, чтобы придать **лаконе** экзотический характер.

Когда в 1932 г. пришел конец абсолютной монархии, классический театр утратил былое покровительство королей, однако он продолжал существовать и при последующих правительствах. Во время мировых войн театральные постановки использовались в целях пропаганды, появился ряд представлений **лаконе**, посвященных патристическим темам. В наши дни танцы, жесты и диалоги исполняются в более быстром темпе, отражающем ритм современной жизни.

Немаловажно, что различные сценические элементы, присущие тому или иному жанру, теперь стали общими для всех жанров. **Кхон**, например, использует многие движения, мелодии и песни **лаконе**, а ряд песен, созданных для театра **лаконе дукдамбан**, исполняется в представлениях **кхон** вместо традиционных. Оформление сцены, декорации в театре **кхон** модернизированы, и основное внимание в его спектаклях сейчас уделяется драматическому действию, интерпретации текста, световым эффектам, соответствию танцевальных движений, а не традиционной красоте и изысканности классического танца. ■

Международный институт театра

В 1948 г. под эгидой ЮНЕСКО был создан Международный институт театра, цель которого — содействовать международному обмену знаниями и опытом в области театрального искусства (включая музыку и танец) как средства упрочения мира и дружбы между народами, углубления взаимопонимания и активизации творческого сотрудничества театральных деятелей разных стран. Институт ежегодно проводит Международный день театра (27 марта), а также организует многочисленные симпозиумы и семинары. Темы семинаров 1982 г., в частности, включали: «Наследие Станиславского и развитие советского многонационального театра» (Ташкент), «Музыка и либретто» (Прага) и «Танцевальные традиции Индии и современный театр» (Калькутта). Кроме того, при активном содействии Института раз в два года в разных странах проходит фестиваль «Театра наций», ранее устраивавшийся в Париже. В 1982 г. в этом фестивале, состоявшемся в Софии (Болгария), приняли участие 35 трупп из 32 стран. Институт публикует ежеквартальный журнал «Театр интернэшнл», на страницах которого театральные работники разных стран обмениваются опытом. Журнал выходит на английском и французском языках с резюме материалов на испанском, русском и арабском. Среди помещенных в нем в последнее время статей — «Ли Страсберг: мастер и метод», «Тибетский театр в Китае», «Театр танца в Эфиопии», «Метод Станиславского» и «Раун-Раун Театр в Папуа Новой Гвинее».

продолжение со с. 43

такля, в котором перемешалось земное и сюрреальное.

Театральные труппы сегодня, по видимому, все ближе подходят к вагнеровской концепции «Gesamtkunstwerk» (XIX в.), спектакля, объединяющего все художественные формы. Однако немногие, как представляется, способны синтезировать различные формы столь успешно, как труппа Мабу Майнс, состоящая из семи человек, для которой Ли Брюэр и Джоан Акалайтис создали оставившие видный след произведения. Эта труппа работает сейчас над инсценировкой историко-биографического произведения Билла Раймонда — «Холодная гавань» — о генерале Гранте, который в 1869 г. стал президентом США. Эта работа продолжит исследование узконаправленных решений, найденных труппой при постановке пьесы Акалайтис «Обреченные на смерть дети: история ядерного могущества».

Этой весной в Нью-Йорке должна состояться премьера «Египтологии» Ричарда Формана, которая, судя по всему, рассказывает о второй мировой войне, американских солдатах, их мечтах и контактах с необычными культурами. Главное в этой пьесе, вероятно, — мечты. В своем «Истерики-онтологическом театре» Форман тщательно избегает обычного актерского текста, заменяя его изоощренным словесно-пластичным

изображением процесса мышления, как правило, это процесс мышления самого Формана.

Наиболее амбициозной авангардистской работой станет, вероятно, буффонада Роберта Уилсона «Гражданские войны». Р. Уилсон, в прошлом художник и архитектор, наиболее известный в мире представитель формалистического направления в театре, которого, как и Формана, интересуют прежде всего вопросы структуры театра. Его последней большой работой, напоминающей по своему размаху оперу, был пятичасовой спектакль «Эйнштейн на пляже», с которым он выезжал в Европу в 1976 г.

Пьеса «Гражданские войны», рассчитанная на 9 часов и повествующая о братстве людей, вероятно, затмит пьесу «Эйнштейн на пляже». Уилсон намеревается поставить отдельные части этой пьесы в семи странах и объединить их воедино для показа во время Олимпийских игр в Лос-Анджелесе (Калифорния) в июне 1984 г.

Уилсона лучше знают за пределами США, поэтому средства для постановки пьесы «Гражданские войны» скорее всего поступят из-за границы. В США, где лишь один процент населения ходит в театр, на экспериментаторов, за исключением небольшой группы критиков и их сторонников, мало кто обращает внимание.

Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО» на русском языке с 1957 года осуществляется ордена Трудового Красного Знамени издательством «Прогресс» [Москва] по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи к фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

Заместитель главного редактора Ольга Родель
Ответственный секретарь Джиллиан Уиткомб
Помощники главного редактора:
русский яз.: Николай Кузнецов (Париж)
английский яз.: Говард Брабни (Париж)
французский яз.: Алэн Левэк (Париж)
испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос (Париж)
арабский яз.: Сайед Осман (Париж)
немецкий яз.: Вернер Меркли (Берн)
японский яз.: Кацую Акао (Токио)
итальянский яз.: Марио Гидотти (Рим)
язык хинди: Кришна Гопал (Дели)
язык тамили: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)

язык иврит: Александр Бройдо (Тель-Авив)
персидский яз.: Мохаммед Реза Беренджи (Тегеран)
голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
португальский яз.: Бенедикто Силва (Рио-де-Жанейро)
турецкий яз.: Мефа Ильгазэр (Стамбул)
язык урду: Хаким Мохаммед Саид (Карачи)
каталанский яз.: Жоан Каррерас-и-Марти (Барселона)
малайзийский яз.: Азиза Хамза (Куала-Лумпур)
корейский яз.: И Кэ Сеук (Сеул)
язык суахили: Домино Рутэзбесибаэ (Дар-эс-Салам)
издания шрифтом Брайля: Ф. Поттер (Париж)
македонский, сербско-хорватский, словенский, хорватско-сербский языки: Пуниша Павлович (Белград)
китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)
болгарский яз.: Павел Писарев (София)
Литературные редакторы:
английский яз.: Рой Мэлкин
французский яз.:
испанский яз.: Хорхе Энрике Адоум
Документация: Кристиан Буше
Иллюстрации: Ариен Бейли
Оформление: Робер Жакмэн
Реклама: Фернандо Аниса

Международный день театра

Дополнение к русскому изданию
„Курьера ЮНЕСКО“
Этот материал публикуется
по инициативе
русской редакции.
Его нет в оригинальном
издании журнала.

В нынешнем году 27 марта деятели театра всего мира в двадцать второй раз отметили Международный день театра.

В СССР стало уже доброй традицией отмечать этот праздник многочисленными мероприятиями в театрах, творческих клубах, в печати, на радио и телевидении.

Постоянный девиз Международного дня театра — „Театр — действенное средство мира и взаимопонимания между народами“. Советский центр Международного института театра, все наши деятели театра верны этому девизу.

Именно поэтому в нашей стране с большой симпатией встречено послание Генерального директора ЮНЕСКО Амаду-Махтара М'Боу к нынешнему Международному дню театра, в котором, в частности, говорится: „В эпоху, когда все более увеличивается взаимозависимость судеб людей, общность народов мира становится одним из условий выживания человечества. В стремлении к миру, справедливости и братству людей мо-

дающих новое единство — многонациональный советский театр, и, вместе с тем, национальный театр каждой нации и народности нашей страны остается глубоко самобытным культурным и художественным явлением.

Наши зарубежные коллеги могли в этом убедиться и по гастролям во многих странах мира таких национальных коллективов, как грузинский театр имени Ш. Руставели, и во время международного семинара, который состоялся в 1982 году в столице Узбекистана — городе Ташкенте.

Семинары в нашей стране рассматривали как проблемы режиссуры, актерского мастерства, так и проблемы профессиональной подготовки творческих театральных работников. Проблемы профессионализма в театре остро стоят во всем мире, и в этой области нам есть чем поделиться с зарубежными коллегами.

Последний семинар по развитию традиций русского и советского балета совпал

бытных культур, накопленном народами нашей страны. Поэтому не случайно мы предпринимаем большие усилия для того, чтобы чаще видеть деятелей театра из развивающихся стран в СССР, чаще посещать творческие мероприятия в странах Азии, Африки и Латинской Америки. На последних семинарах в СССР мы принимали театральных работников таких стран, как Нигерия, Индия, Шри-Ланка, Филиппины, Сирия, Иордания, Египет и т. п. Советские театральные делегации выезжали в Индию, Венесуэлу, Мексику, Иран, Сирию, Ливан, во многие другие страны мира, где существуют центры Международного института театра.

В этом году Международный день театра в нашей стране был посвящен теме борьбы за мир. Это не случайно. В нынешней международной обстановке ширится движение деятелей театра, призванное обеспечить нынешнему и грядущим поколениям мирное будущее, устранить угрозу ядерной катастрофы.

Связано это не только с тем, что все возрастающие расходы на гонку вооружений лишают деятелей искусства и, в частности, театра, возможности плодотворно и уверенно заниматься творчеством. Нет нужды перечислять те страны, где закрываются театральные залы, где растет безработица среди театральных работников, где ощущаются серьезные трудности в деле профессиональной подготовки театральной молодежи.

Но дело не только в этом. Театральное искусство — один из древнейших видов творчества человечества — по самой своей природе является носителем идеалов добра и справедливости. Оно не приемлет войны, насилия, тем более оно отвергает перспективу ядерной катастрофы, могущей уничтожить не только накопленные на протяжении тысячелетий духовные ценности человечества, но и все живое на земле.

Этим мы объясняем рост осознания всеми деятелями театра масштабов нависшей над миром угрозы. Это проявляется в конкретных акциях, таких, как „Поезд мира“, прошедший по дорогам Финляндии, как кампания по сбору подписей театральных деятелей Японии в защиту мира, как создание в США организации „Деятели театра за ядерное разоружение“.

В Международный день театра мы широко познакомили советскую общественность с антиядерной кампанией деятелей театра во всем мире и заявили о своей солидарности с теми, кто сегодня борется за мирное будущее, за то, чтобы и завтра в разных уголках света театры открывали занавес, встречались со зрителем, радовали, волновали его, будоражили его сознание, воспитывали в каждом гуманные идеалы добра и справедливости, как это было во времена Аристофана и Эсхилла, Шекспира и Гоцци, Расина и Мольера, Чехова и Шоу, как это было всегда, когда у человечества оставалось право выбора между жизнью и смертью. Сегодня деятели театра во всем мире требуют, чтобы это право осталось за каждым из нас.

М. И. ЦАРЕВ
народный артист СССР,
Председатель Правления ВТО,
Президент Советского центра МИТ,
член Исполкома МИТ



Выступление представителя ЮНЕСКО М. Сингха на семинаре в Москве, март 1983 г.

близуются все доступные средства, чтобы внести свой вклад в сближение, взаимопонимание и взаимное уважение между народами и культурами.”

Советский национальный центр МИТ ежегодно проводит в нашей стране международные творческие семинары по актуальным проблемам развития современного театрального искусства. Мы стремимся поделиться своим творческим опытом, знакомим наших зарубежных коллег с наследием великого реформатора сцены К. С. Станиславского, с современным развитием его универсального творческого метода, с опытом развития многонационального советского театра, который совершил гигантский рывок вперед.

Известно, что в дореволюционной России многие народы и народности нашей страны вообще не имели профессионального театра. За годы советской власти им удалось на основе собственных фольклорных традиций и приобщения к достижениям мирового театрального искусства, в особенности русского театра, создать собственные театральные культуры. Ныне в нашей стране происходит очень плодотворный процесс взаимообогащения и взаимовлияния театрального искусства разных народов, соз-

по времени проведения с Международным днем театра. Поэтому 27 марта 1983 г. в нашей стране отмечалось в присутствии многочисленных зарубежных гостей. Мы рады приветствовать на семинаре представителя ЮНЕСКО г-на М. Сингха. Его содержательное выступление на открытии семинара явилось проявлением интереса ЮНЕСКО к международным неправительственным организациям, к театральной культуре нашей страны, мобилизовало всех участников на серьезную творческую работу.

Мы придаем большое внимание развитию творческих контактов с деятелями театра развивающихся стран. Связано это как с тем, что театральные культуры народов, освободившиеся от колониализма, долгие годы оставались мало известны, так и с тем, что многое из творческого наследия этих народов интересует сегодня практиков и теоретиков театра, и с тем, конечно, что сам процесс творческого сближения, знакомства с духовной жизнью народов всего мира служит благородному делу установления мира и взаимопонимания между народами.

Нам кажется, что и для деятелей театра развивающихся стран есть много интересного и полезного в творческом опыте само-

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Т. Ю. СОЛОВЬЕВА-МАМЕДОВА

Адрес русской редакции: 119021, Москва, ГСП-3, Зубовский б-р 17, тел.: 247-18-40

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 940
Цветные вкладыши отпечатаны во Франции.

Карнавал — театр под открытым небом

В Латинской Америке — от Рио-де-Жанейро до Оруро и во всем Карибском бассейне — карнавал, как нигде в мире, служит прекрасным поводом для яркого, искрометного проявления радости жизни. Традиции карнавала уходят своими корнями в далекое прошлое. Во время карнавалов в средневековой Европе на улицах по несколько дней подряд не прекращались театрализованные шествия мимов, участники и зрители которых в равной мере получали удовольствие от вылазшего наружу буйного веселья и возможности посмеяться над морализмом и «праведностью» религиозных канонов. Итальянские карнавалы, в частности проводящийся до сих пор Венецианский, несколько смягчили эту антикатолическую направленность. На фото: Тринидадский карнавал 1981 г.

Photo © Cris Queiroz, Paris

