

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 792

П. В. Самсонова

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦА В ЯПОНСКОМ ТЕАТРЕ КАБУКИ

Название театра кабуки записывается тремя иероглифами 歌舞伎, которые дословно переводятся как «мастерство пения и танца». Танцевальные спектакли сёсагото (所作事), один из жанров в сложной иерархии представлений в театре кабуки, позволяют исполнителям наиболее полно показать свое мастерство владения телом. В хореографию спектаклей кабуки входят элементы, заимствованные из более ранних традиционных японских театральных форм. В основу партитуры легли традиции действ, таких как: древние синтоистские ритуальные действия кагура (время формирования 13 тыс. до н. э. — кон. XII в.), ритуальный театр для самураев ногаку (время формирования XII в. — XVI в.) и традиционной театр кукол бунраку (время формирования кон. XVI в. — XVIII в.), которые были переосмыслены с точки зрения новой философии зрителей театра кабуки. Главной особенностью танцев кабуки является передача чувственного мира героев, их эмоциональные переживания. Специфику формирования канона исполнения танцев кабуки можно проанализировать на примере сёсагото «Аиоидзиси», в котором синтезированы традиции различных театральных форм.

Танцевальный спектакль сёсагото «Аиоидзиси» (полное название 風流相生獅子 «Фу: рю: аиои дзиси», дословно: «Музыкально-танцевальная пьеса львы-близнецы») впервые был показан в 1734 г. в Эдо (старое название Токио) в театре Накамурадза. Автор пьесы неизвестен. Музыка сочинил композитор Кинэя Кисабуро. Первым исполнителем танца оннагата (女形, роль женщины, исполняемая мужчиной) был Сэгава Кикунодзэ I. Информации о том, какой была хореография первого выступления «Аиоидзиси» не сохранилось, однако этот спектакль идет на японской сцене и в наши дни.

В начале XVIII в., в период становления театра кабуки, сформировались танцевальные движения, которым соответствуют конкретные мелодии. Совокупность музыки и движений отражает определенное эмоциональное содержание. Особенностью танцевальных спектаклей сёсагото является наличие пьесы, в которой с помощью поэтических образов, метафор и аллюзий на японскую классическую поэзию, проявляются настроения и чувства персонажей. При наличии музыкальной партитуры и классического текста, зная традиции других театров, можно восстановить хореографию спектакля. Такая «реконструкция» была пред-

принята в Токийском театре Симбусиэмбудзё в январе 2012 г. (на основе этого спектакля и написана данная статья).

Большинство текстов сёсагото заимствуют темы из драм традиционного японского театра ногаку. «Аиоидзиси» является уникальной интерпретацией драмы ногаку «Каменный мост», в которой отсутствуют женские персонажи. Но так как по традиции танцевальные спектакли сёсагото в кабуки предназначались именно для демонстрации мастерства актеров-оннагата, исполняющих женские роли, сюжет «Каменного моста» был переработан таким образом, чтобы его могли исполнять как один (при первом выступлении в 1734 г.), так и два актера-оннагата (в 2012 г.).

Структура спектакля «Аиоидзиси» как и у представления ногаку «Каменный мост» состоит из двух частей. В первой части две героини (возможны варианты канонического образа принцессы-химэ 姫 или куртизанки-кэйсэй 傾城) исполняют различные по характеру танцы на сцене, изображающей богато убранную залу главы клана самураев. Во второй части, после исполнения танца с масками-наголовниками львов, традиции которого уходят к ритуальным синтоистским действиям кагура, по сюжету в них вселяются духи львов. Текст сёсагото наполнен поэтическими образами, аллюзиями и парафразами из текста драмы «Каменный мост» и из классической поэзии. В нем нет законченной истории с развивающимся действием. Главное в «Аиоидзиси» не сюжет, а перемены настроения от танца к танцу, которые передают актеры-оннагата в своем исполнении. Большая часть сёсагото в кабуки заимствовали темы драматического материала ногаку, специально адаптируя их под интересы третьего сословия. Горожане хотели иметь театральное искусство, близкое искусству самураев (каким является ногаку).

В первом танце актеры-оннагата используют веер. Танец с веером есть и в театре ногаку, и в кабуки, и в танцах гейш и куртизанок. Базовые движения с веером, каждое из которых несет определенное значение («падающий лист», «цветение сакуры» и другие), зафиксированы в хореографии традиционных японских танцев нихон буё (日本舞踊). Движения с веером актера-оннагата могут не только рассказать историю, но и раскрыть некую тему, например, о быстротечности времени как в «Аиоидзиси».

Первый танец в «Аиоидзиси» сопровождается ритмизованным речитативом рассказчиков хора — нагаута (長歌 букв. «длинная песня», стихотворный размер чередование строк с 5–7–5–7–7 слогами) и аккомпанементом сямисэнов (струнные музыкальные инструменты). Актеры-оннагата исполняют танец о двух львах, которые играют с бабочками среди цветов во время смены времен года. Движения актеров должны передать состояние, близкое классическим стихотворным строкам о движении временного цикла: «Играют с цветами, ложатся на ветки лев и львица. Легко и проворно они прыгают туда и сюда. Легко, словно падающий лист, они, танцуя, играют» [См.: 1].

В кабуки для каждого канонического образа существует свой тип пошива кимоно, рисунок нанесения грима и способ укладки прически в парике. Все эти отличия необходимы для того, чтобы зритель мог с первого взгляда понять, к какому сословию принадлежит тот или иной персонаж, распознать его возраст

и душевное состояние. Актеры-оннагата в первой части «Аиоидзиси» облачены в пышные кимоно красного и белого цвета с длинными рукавами. Такие кимоно носили только молодые незамужние девушки. В «Аиоидзиси» рисунок костюма по синтоистской символике рассказывает о смене времен года. Ветки бамбука, сосны, сливы, плоды мандарина и краб — все это знаки Нового года, т. е. зимы. Они означают счастье, долголетие, мудрость и плодovitость. Шатер для любования цветением сакуры и цветы вишни — это знаки апрельского праздника сакуры. Бабочки — знак лета, а хризантемы — знак сентябрьского праздника урожая. В первых строках песни хора нагаута говорится о смене времен года и быстротечности бытия. [См.:1] Эта тема одна из ключевых в буддийском искусстве.

Костюм не только раскрывает информацию о персонаже, исполняемом актером-оннагата, но и сильно влияет на технику исполнительского искусства кабуки, требуя концентрации внимания на движениях и сосредоточения на поиске равновесия. Крой кимоно не позволяет делать резкие движения. Костюм сильно обтягивает тело и к тому же из-за обилия тканей весит несколько килограммов.

В кабуки, как и в ногаку, существуют базовая стойка, из которой исполнитель начинает движение, и особая техника шагов, похожая на скользящий шаг в ногаку. В базовой стойке у актера слегка согнуты в коленях ноги (как будто он собирается сесть на стул), прямая спина и без напряжения расположенные вдоль тела руки с вытянутыми напряженными пальцами. Основная техника шага состоит в скользящих маленьких шажках, направленных носками вовнутрь («косолапая походка»). Главное, чтобы плечи и голова оставались на одном уровне, и не было покачиваний. Такая техника шага сформировалась из-за костюма: в нем ноги фиксируются в бедрах, от этого невозможно сделать широкий шаг или прыжок. В кабуки базовая стойка и специальная походка помогают исполнителю создать сценическую, эстетизированную реальность и передать канонический образ.

После первого танца начинается сцена кудоки (口説き, традиционная специальная сцена в кабуки), одна из самых выразительных и эмоционально насыщенных в первой части «Аиоидзиси». Актеры-оннагата исполняют танец основная тема, которого сердечная боль безответно любящей женщины. Кудоки используется в ситуациях, когда герой делится своими любовными или печальными, или гневными эмоциями. Основательница кабуки О-Куни вместе с первыми актрисами завоевала известность благодаря исполнению чувственных танцев, зачастую на эротические темы, эта особенность и сформировала эстетику театра в целом. Зрители приходят на представления кабуки, чтобы испытать сильные эмоции, поэтому кудоки — сцены, характеризующие сущность спектаклей.

В финале сцены кудоки актеры-оннагата демонстрируют теодори (手踊り — быстрый ритмичный танец рук. Его используют как интермедию для разграничения различных по эмоциональным настроениям танцев. Актер-оннагата показывает через изящный и пластичный танец рук свое мастерство, ведь кимоно имеет длинные и сложные по конструкции рукава, почти полностью скрывающие руки исполнителя.

В заключение первой части актеры-оннагата танцуют, держа в руках красные и белые маски-наголовники львов, являющихся уменьшенной копией масок-на-

головников, которые используются в танце-пожелании благополучия всем присутствующим в синтоистских ритуальных действиях кагура. Исполнитель кагура, скрываясь под маской-наголовником льва, имеющим длинный хвост из ткани (маска гонгэн сиси 権現獅子), в танце становится посредником в общении с богом. В финале кагура исполнитель обходит всех присутствующих и легким прикосновением маски гонгэн сиси желает всем благополучия. Танец льва в кагура сакрален по сути. В спектакле «Аиоидзиси» он приобретает эстетическое значение. Танец с масками-наголовниками льва прославляет красоту природы у Каменного моста и легендарные события, описанных в драме ногаку. В ней повествуется о том, как монах Дзякусё путешествуя по местам, связанным с Буддой в Китае и Индии, подходит к Каменному мосту в горах Сёрёдзэн. Навстречу Дзякусё выходит юноша-дровосек и рассказывает, что на другой стороне моста находится Чистая земля бодхисатвы Манджушри. Пройти по этому мосту очень трудно, т. к. он сделан не людьми, а самой природой, и для того чтобы человек смог его перейти, ему необходимо следовать буддийским учениям. Дровосек сообщает монаху, что тот может увидеть чудо, если останется здесь и немного подождет, а сам исчезает. И действительно, со стороны Чистой земли к ожидающему чудо Дзякусё подходит посланник бодхисатвы Манджушри в образе льва. Лев танцует среди цветущих красных и белых пионов, после чего возвращается обратно в Чистую землю.

Во время танца, прославляющего красоту Каменного моста, происходит перемена настроения действия: изящные принцесса-химэ или куртизанка-кэйсэй становятся одержимы духами львов. Темп увеличивается. Актеры-оннагата убегают со сцены.

Во второй части спектакля сёсагото исполняется танец львов. На сцену выходят переодевшиеся актеры-оннагата: рукава спущены с плеч и видно нижнее кимоно, в руках ветки пионов, на голове парик с красными и белыми длинными волосами с украшениями в виде колокольчиков и специальная шапка-грива-веер-корона (扇獅子, огидзиси). Такой вид придает львам величие, силу и напоминает образы львов из спектакля ногаку, где актер в маске и в лохматом парике-гриве танцует среди пионовых деревьев красного и белого цветов.

Особенностью финального танца является передача одновременно сильного героического образа льва (стиль исполнения арагото, 荒事) и нежного любовного образа женщины (стиль исполнения вагото, 和事). Актер-оннагата демонстрирует свое владение техникой исполнения обоих стилей.

Стиль исполнения вагото, отличающегося плавными и мягкими движениями, обычно используется актерами-оннагата. Канонические образы женщин начали формироваться в начале XVIII в. Когда в конце XVII в. только устанавливались основные принципы исполнительского искусства, актеры кабуки стремились передать мономанэ (物真似, буквально, «подражание») так же, как записано в трактатах Дзэами Мотокиё, ведущего теоретика и практика ногаку. Исполнители ногаку, оттачивая мастерство мономанэ, с накоплением опыта пришли «к предельно лаконичному, лапидарному стилю игры, равнозначному „священному безмолвию“ буддийского аскета, красноречиво указывающего на таинственность

бытия» [2, с. 473]. Мономанэ в ногаку помогает исполнителям стать посредниками в общении с божествами. Актеры кабуки хотели достичь подобного качества исполнения. Они стремились передать суть персонажа, забыв о своей индивидуальности. «В творчестве великих актеров раннего Кабуки [конец XVII в. — П. С.] еще сильны были элементы импровизации, граничащие с мистериальным экстазом, „одержимостью образом“, который для зрителя и актера представлялся безоговорочно идеальными. <...> [Итикава Дандзюро I, Саката Тадзюро I, Ёсидзава Аямэ. — П. С.] ..., и другие крупнейшие исполнители были первыми каждый в своем амплуа, и, создавая классические образы, они могли сообщить им свои личные манеры, черты внешности, которые тут же вошли в каноническую схему» [3, с. 62]. Основоположителем искусства исполнения женских ролей был Ёсидзава Аямэ, который заложил основы стиля вагото.

При формировании канонического образа в начале XVIII в. актеры пользовались приемами иносказания и обобщения. Тикамацу Мондзаэмон писал: «Если печальное прямо именовать печальным, то слово теряет свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить: „Грустно, печально!“ — а дать почувствовать печаль без слов... Желая достойно похвалить прекрасный вид, надо косвенным образом говорить о разных его особенностях, а отнюдь не называть его прекрасным» [4, с. 445–446]. Актеры-оннагата в кабуки не стремились к точному реалистичному исполнению, они находили необходимые детали, будь то движения или жесты, работа с предметом или общая мизансцена действия, тем самым передавая внутреннюю жизнь канонического образа. Танец, как средство сценической выразительности, становится главным приемом кабуки.

В стиле исполнения арагото важно создать образ не реального человека, а идеализированного, величественного героя. Стиль исполнения арагото придумал Итикава Дандзюро I, который заимствовал манеру игры, пластику и костюм у традиционного японского театра кукол бунраку. «Заимствуя из театра кукол, Кабуки развил стиль игры, который является имитацией имитации, и актер в действии — это человек дважды перенесенный из своей человечности» [5, р. 195]. Движения актеров кабуки в исторических спектаклях дзидаймоно доведены до поз-моделей какого-либо чувства или состояния.

Движения актеров кабуки особенно в исторических представлениях дзидаймоно состоят из чередования продуманных поз, отражающих состояние героя в определенный момент. Они являются собирательным образом, передающим суть переживания героя. Для актеров, специализирующихся в стиле арагото, существуют строгие правила движения, канонический пластический рисунок роли. Он состоит из акцентированных стилизованных фиксированных поз мизэ (見得). Сценические позы мизэ «являются моментами наибольшего напряжения как физических, так и творческих усилий исполнителя» [6, с. 55]. Во второй части «Аиоидзиси» актеры-оннагата используют канонические движения и позы, свойственные стилю арагото, передавая грозный образ львов.

В танцевальных представлениях сёсагото актеры используют комплекс канонических движений кукол из театра бунраку. Комплекс состоит из сорока типов

движений-знаков. Например, движение усиробури, когда кукла поворачивается спиной к зрителям — это значит, что она плачет. Все движения, жесты и позы кукол делятся на два вида. «Техника игры актеров [кукловодов, ведущих куклу. — П. С.] складывается из воспроизведения на сцене типичных движений человека, подкрепленных текстом, — „фури“, и символических, застывших поз, мало связанных с содержанием, — „ката“ [курсив мой — П.С.]» [7, с. 166]. Хотя движения фури (振り) подражают человеческим движениям, они подвержены сценической стилизации и условности. Движения ката (型) во многом сродни каноническим позам миэ, используемых в исторических спектаклях дзидаймоно в кабуки. «Поразить зрителя красотой исполнения „ката“ — вот задача кукловода, и к ним прибегают или в кульминационный момент действия, или чтобы показать великолепие куклы, ее костюма, прически» [7, с. 168]. Данные движения актерам-оннагата помогают создать сценическую идеализированную реальность, избавиться от внешней эмоциональности и передать внутреннюю чувственность и переживания героя.

В заключение спектакля «Аиоидзиси» актеры должны передать зрителю мифический образ одержимого божества, сумасшествие львов. Они размахивают длинными концами парика-гривы, описывая круги в воздухе. В этом видна традиция кагура, когда в финале танца исполнитель, одержимый духом бога — льва, одаривает присутствующих благополучием. В кабуки актер-оннагата, исполняющий образ льва, также желает всем присутствующим счастья и удачи. Но в кабуки эстетическая функция сильно преобладает над ритуальной, поэтому данный момент интересен зрителям своей эффектностью и техничностью.

В танцевальных спектаклях сёсагото соединяются исполнительское мастерство, поэтический драматический материал, пение и музыка. Исполнители должны знать традиции пластического искусства других театральных форм: ногаку, бунраку, кагура и др. В танцевальных движениях зашифровано содержание, поэтому актер кабуки должен точно их воспроизводить. Актеры кабуки, исполняющие роли женщин, скрывают индивидуальные особенности фигуры и создают образ идеальной женственности, им помогают базовая стойка, техника сценического шага и канонические движения ката.

Танцевальное представление «Аиоидзиси» состоит из ряда танцев, перешедших из других театральных моделей и специально адаптированных для кабуки. Первый танец с веером основан на хореографии нихон буё. Танец с масками-наголовниками льва, надеваемыми на руку, отсылает к танцевальной традиции кагура. Финальный танец льва сформировался под влиянием последней сцены «Каменного моста» и продолжает традиции ногаку. Однако особенностью танцев кабуки является передача чувственного мира персонажей. Поэтому центральным танцем «Аиоидзиси» считается сцена кудоки, передающая любовные страдания героинь. Также, эмоциональным и сложным по технике танцем в «Аиоидзиси» является финальный танец льва, в котором актер должен передать нежность и чувственность женщины (стиль вагото), которая одержима сильным и неистовым духом льва (стиль агарото).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аиоадзиси // URL: <http://www.tetsukuro.net/nagautaed.php?q=127> (13.09.2014)
2. Анарина Н. Г. Красота «югэн»: (ее смысл и путь познания согласно японскому средневековому учению о ремесле актеров) // Мир искусств: альманах. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 465–479.
3. Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра 17–19 веков. М.: Искусство, 1990. 191 с.
4. Ходзуми Икан. Подарок из Нанива: запись бесед с Тикамацу о театральном искусстве / Пер. с яп. В. Марковой // Японская классическая драма XIV – XV и XVIII веков. М.: Худ. лит., 1989. С. 443–447.
5. Bowers F. Japanese theatre. Tokyo: Tuttle, 1980. 295 p.
6. Сердюк Е. А. Пространство в японском театре и изобразительное искусство // Материалы научной конференции (1978): театральное пространство. М.: Советский художник, 1979. С. 81–93.
7. Кужель Ю. Л. Японский театр нингё Дзёрури. М.: Наталис, 2004. 477 с.