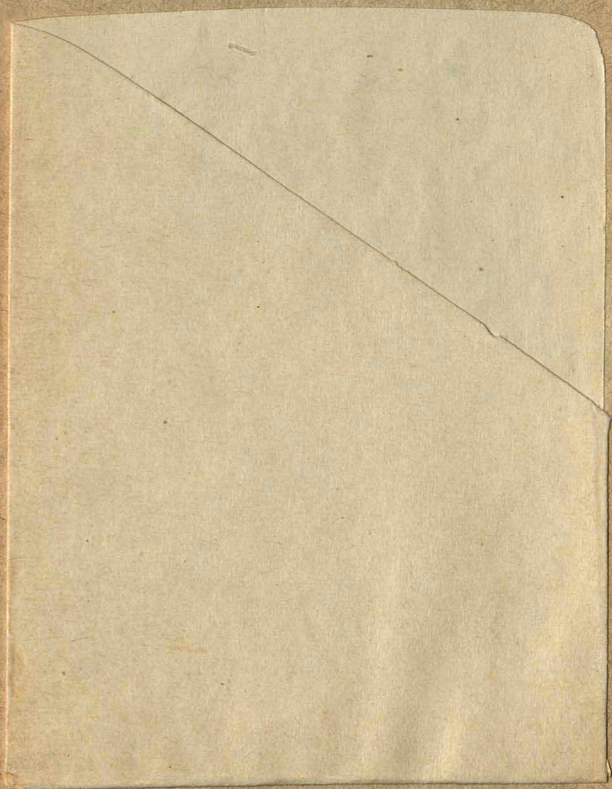


Гагеман.

Игры
народов..

(8.3)

W $\frac{388}{323}$



388
323
ВОСТОЧНЫЙ
ШЕАПР

323
КАРА ГАГЕМАН

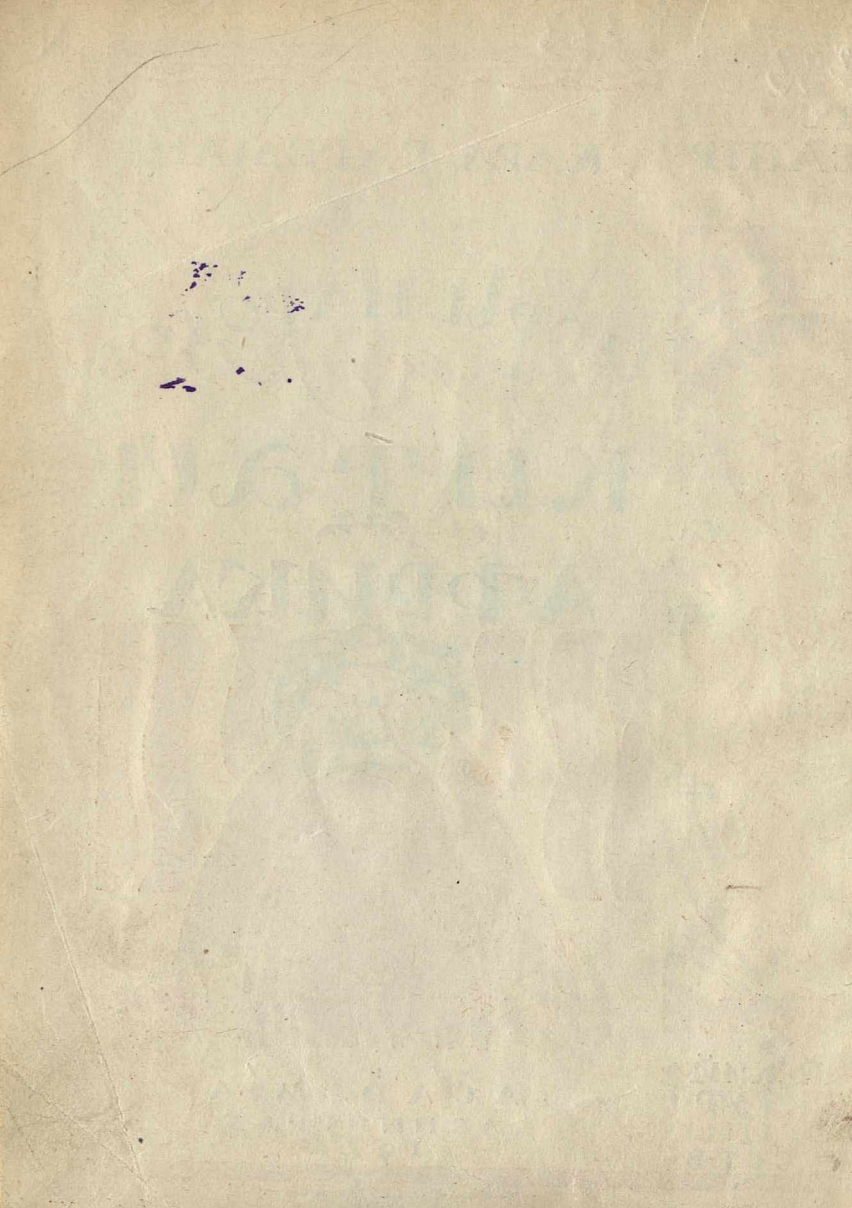


ИГРЫ НАРОДОВ
КИТАИ
АФРИКА



РОССИЙСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

АКАДЕМІА
ЛЕНИНГРАД
1924



Книга имеет:

Печатных листов	Выпуск	В пересчетн. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №	Наклад и пописка
2761-45						35	14 299

100



РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ.

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

НЕПЕРИОДИЧЕСКАЯ СЕРИЯ, ИЗДАВАЕМАЯ
РАЗЯДОМ ИСТОРИИ ТЕАТРА

КАРЛ ГАГЕМАН

ИГРЫ НАРОДОВ

ЛЕНИНГРАД

1924

W 388
323

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

КАРЛ ГАГЕМАН

ИГРЫ НАРОДОВ

ВЫПУСК ТРЕТИЙ

КИТАЙ АФРИКА

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. А. ГВОЗДЕВА

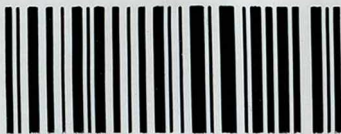
XXIV-45020



«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1924

Печатано по определению Разряда
Истории Театра Российского Института
Истории Искусств.
Председатель Разряда А. Гвоздев.

15 Августа 1923 г.

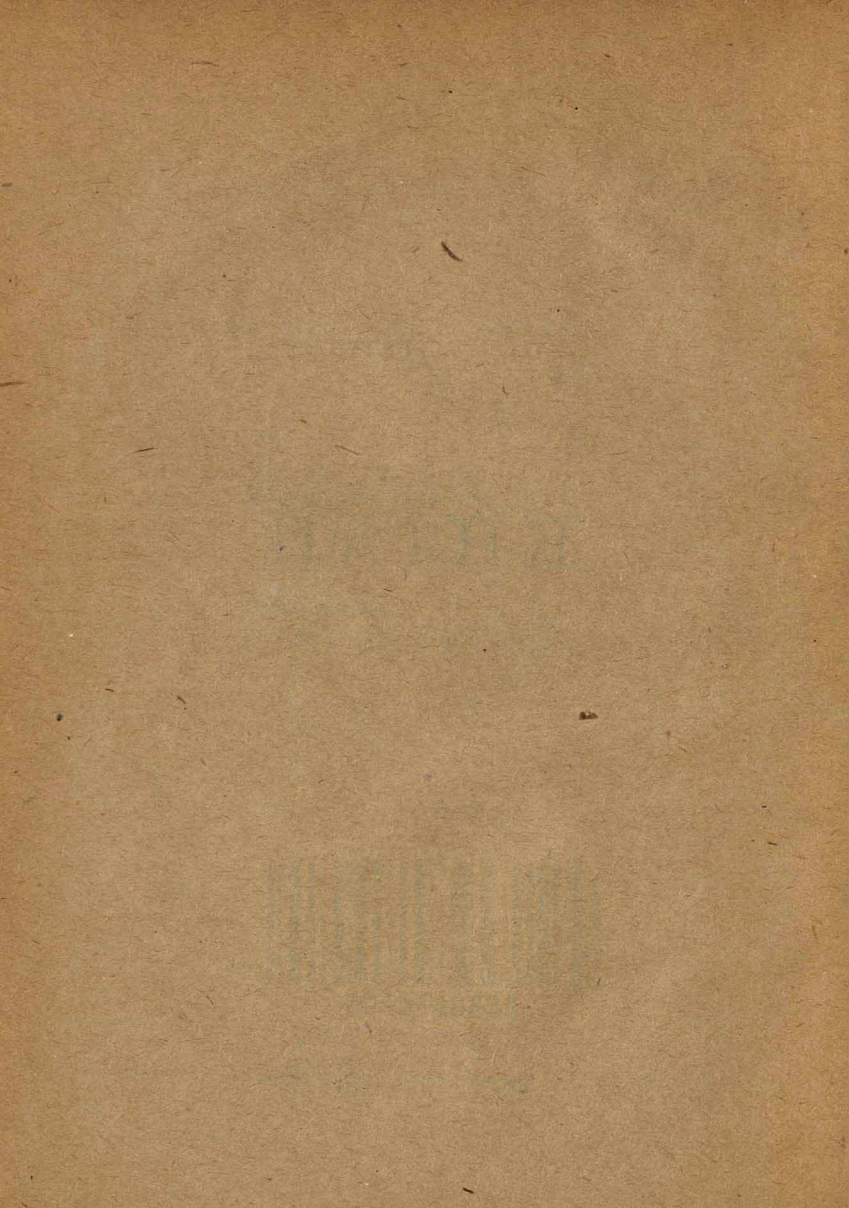


2015148285

Ленинградский Гублит. № 5722. ЛЕНИНГРАД Тираж 3.000 экз.

Типография ф-ки „Свeточ“ Ленинград, Б. Пушкарская, 18.

КИТАЙ



Сумерки театра.

«Чайный сад счастливого предзнаменования» (Цзисян чаюань) — один из самых красивых новых театров в Пекине. В нем имеется большой партер и один ярус, где сидят женщины. Манджурские девушки в парчевых одеждах, вышитых крупными цветами, важные и спокойные, с набелеными и нарумяненными, как сахарные куклы, круглыми лицами, и китайки, в широких шароварах и по колено длинных кофтах из тугого шелка, с гладко зачесанными на пробор волосами, совсем бледные и восковые, еще более напоминающие идолов в пагоде. Только изредка встречается среди них женщина, одетая по европейской моде в черное муаровое платье, в башмаках с каблуками и в завитой прическе. Внизу, в зале — сидят одни мужчины. За етолами перед сценой и сзади на длинных скамьях. Почти все удивительно типичные фигуры, с длинными трубками в выхоленных руках. Среди молодых мужчин многие уже ходят без косы, но еще в китайской одежде, самой красивой и элегантной в мире. Даже кули выглядят здесь как-то особенно. Сценические подмостки, около четырех метров длины и ширины, выступают перед средней третью задней узкой стены в зрительный зал, окруженные низкой балюстрадой. Она напоминает театр японских «Но» и старо-английскую шекспировскую сцену и служит нейтральным местом действия. Без занавеса и без всякого убранства. Оркестр располагается у середины задней стены. Беспорядочно, небрежно и без вся-

кого достоинства. Он насчитывает пять или шесть человек, обслуживающих, примерно, двойное количество инструментов. Справа и слева от них имеются выходы для артистов: узкие и низкие отверстия с темными занавесками. Красный гобелен на фоне изуродован двумя современными флагами, широкие полотнища которых состоят из пяти полос разных цветов. Это символ новой китайской республики.

Мы входим в театр во время представления так называемой гражданской пьесы. Второпях мне не могут объяснить смысл происходящего на сцене. Мои проводники в состоянии растолковать мне только детали, да и это при невероятном шуме оркестра удается не без труда. Действие происходит перед стеной города и на стене. Это передается следующим образом: два кули держат на двух отвесных бамбуковых шестах зеленый экран. Если кто-нибудь входит в город или выходит из него, то третий кули отодвигает черную занавеску, закрывающую четырехугольное отверстие в экране. Но вот с одной стороны сцены появляются два полководца, верхом на лошади, т.-е. они размахивают направо и налево хлыстами, проходя несколько раз по сцене; затем они сходят с лошадей, т.-е. автоматически поднимают левую ногу и перекидывают ее направо. Тогда с противоположной стороны показываются враги. Сейчас же возникает сражение, т.-е. они начинают размахивать копьями у самого носа противника. Уже через несколько секунд враги признают себя побежденными и отступают. После этого, один из двух генералов, желая убедиться свободна ли страна от врагов, взбирается на высокую гору, т.-е. становится на стул, внесенный одним из кули. Убедившись, что опасность миновала, он уходит со своим товарищем. Затем появляется жутко наряженный человек, с пестро раскрашенным лицом и с огромной черной бородой. Это второй актер пьесы, актер-антагонист, которого не без основания называют «Страшилищем». Он замышляет что-то ужасное и говорит с пафосом. Уже

походка его заставляет подозревать что-то недоброе. Он ходит, растопыря ноги и слегка изогнув руки, поднятые на высоту плеча. При этом он время от времени двигает из стороны в сторону головой, вращая глазами и жадно двигая губами. Фыркая, как кошка, он рекомендует себя мстителем и объясняет свои замыслы. Если я хорошо понял моего спутника, то он хочет освободить свою жену. Очевидно, ту прекрасную молодую особу, которая тем временем влезла на стул и голова которой видна теперь из-за зеленого экрана. Как только она разъясняет, что добровольно ее выдать не хотят—«Страшилище» приказывает взорвать город, что тотчас же и совершается, т.-е. кули сжигает фейерверк. Затем его впускают, и городские ворота исчезают со сцены, т.-е. кули убегают направо в глубину, унося шесты и тряпки. Женщина и ее спаситель прогуливаются вокруг сцены. Это означает, что они идут домой. Только теперь начинается их объяснение. Муж ставит коварные вопросы, на которые жена отвечает с все возрастающим волнением. Наконец, кули передает ему черную подушку, которой он закрывает свои глаза: это значит, что он стыдится. Причину этого стыда трудно было определить в данный момент, так как начав смотреть пьесу с середины, мы не могли точно восстановить общую связь. Вероятно, жене удалось в конце концов очиститься от всех подозрений своего, видимо, крайне недоверчивого супруга. Пьеса заканчивается моральным поражением «Страшилища». Антракта нет, ибо китаец не нуждается в отдыхе. Напротив. Даже самые короткие паузы нарушили бы то состояние духовной дремоты, которое он так любит в часы досуга и, в особенности, в театре. Поэтому, эпилог одной пьесы является всегда прологом следующей. Оркестр играет без перерыва. Шум продолжается несколько часов сряду. Утомленные музыканты заменяются другими, поочередно и нередко посреди действия пьесы.

Затем идет так называемая военная пьеса из династии Тан (от 618—907 г.г. после р. X.). Она называется Цзя

синфу (нося название города, стоящего в центре действия). В те времена, некто Ло, имевший связи с различными рыцарями-разбойниками и помогавший им в их опасных предприятиях, был посажен префектом полиции в тюрьму. Узнав об этом, разбойники послали на выручку Ло вооруженный отряд. Хотя они и проникли в город во мраке ночи, но все же патрули их схватили, и на другой день префект приговорил всех к смерти. Только одному из них удалось бежать и известить вождя разбойников об участи остальных. Последний сейчас же созвал все свои войска и поспешил на выручку заключенных. По счастью, он прибыл к воротам города как раз в тот момент, когда должна была совершиться казнь. Завязалась страшная битва, в которой победителями оказались разбойники. Таким образом, вместе с их товарищами был освобожден и Ло.

Пьеса была поставлена в виде военной пляски, кульминационным моментом которой являлось большое сражение, развертывавшееся под нестерпимый шум оркестра. Это сражение причудливо развивалось из чисто акробатических игр. Уже несколько раньше вождь разбойников показывал в бешеной пляске свое военное искусство. Теперь же сцена наполняется молодыми людьми, исполняющими великолепный цирковой номер. Ловко, элегантно и точно, размашисто и броско, в стремительном темпе. Тела перебрасываются, как при игре в мяч, акробатика рук и ног разворачивается с поразительной легкостью в самых разнообразных трюках. Сплетаются целые цепи из сальтомортале, актеры вскакивают друг другу на плечи и на голову, образуя пирамиды человеческих тел; они прыгают, изгибая в воздухе тело, через всю сцену и бегают на руках вдоль балюстрады. Все это протекает со строго рассчитанным нарастанием. Число входящих с двух сторон участников битвы все возрастает и их поведение становится все более воинственным. Начинается борьба и бокс, толчки, пинки и удары, бегство и погоня. Пока, наконец, в дело не вмешивается вождь разбойников, против которого выступает

префект города. Теперь игра окончательно превращается в сражение, в настоящую оргию движущихся тел, конечностей и оружия. Отдельные борцы едва различимы. Подмости заполняются целыми клубками вращающихся человеческих тел. Поблескивают копья и обнаженные мечи. Раздается дикий шум, топот и грохот, стук и звон. Все это сделано баснословно ритмично, урегулированно и умело. С неслыханным темпераментом и с ни с чем несравнимым, страстным увлечением танцем, сражением и игрой. Внезапно вся толпа замирает. Под финальный треск всех литавр, барабанов, гонгов и бубнов—все застывают, словно высеченные из камня кариатиды. Городской префект убит, он падает в сальтомортале, а рыцарь-разбойник перескакивает через него мощным прыжком. Сражение окончилось в момент наивысшего напряжения. Высший аффект привел к развязке. Без оговорок и без колебаний. Убитый торжественно выносится. Остальные стоят неподвижно и бесшумно. Затем следует еще одна короткая кровавая расправа. Первый лейтенант префекта также заслужил смерть. Одним ударом его сбивают с ног. Затем оглушенного выволакивают со сцены. За ним следует палач. Через несколько секунд его тело (или, вернее, кукла) выбрасывается и падает к ногам разбойника, а отрубленная голова выносится на блюде, встречаемая радостным воем победителей.

После этого снова идет гражданская пьеса, кстати, очень популярная. Это любовная история, также из династии Тан. Гражданские и военные пьесы обыкновенно чередуются в программе китайского театра. Но в художественном отношении гражданские пьесы значительно превосходят военных, несложных и незначительных по сюжету и служащих лишь поводом к устройству шествий, танцев и сражений. Впрочем, и в гражданских пьесах события обычно только намечаются, а разыгрываются лишь основные моменты действия, и то с головокружительной быстротой. Скучный диалог всецело носит характер афоризмов и всегда выхватывает самую суть дела. Он ведется в форме разго-

вора или пения, при чем то разговор приближается к пению, то пение к разговору. Создаются и промежуточные ступени с едва заметными переходами. Пение и диалог не следуют здесь так непосредственно друг за другом, как в наших операх. Их сближение достигается путем стилизации разговорной речи. Так, например, любовник пьесы, как и молодая девушка, всегда говорят высоким фальцетом. По сравнению с ними, сцены со слугами кажутся более естественными. Тут, очевидно, актеры не связаны стилизацией. Это напоминает приемы Шекспира и других драматургов, которые писали свои народные сцены также на особом простонародном языке.

Непосредственно следующая военная пьеса во многом похожа на то, что мы уже видели. Все изобразительные средства ее основаны на той же ритмически стройной и интенсивной подвижности. Та же пестрая смена маршировок, сражений и игр. Перегруппировки разворачиваются, большей частью, в стремительно быстром шаге, а танцы проводятся с приятной впечатляющей уверенностью и хореграфической точностью, несмотря на всю поспешность исполнения. Таким образом, скудный сюжет передается преимущественно пантомимой и акробатикой. Разговор, как средство продвижения событий вперед, применяется редко. В большинстве случаев играет только оркестр. Так же, как и в японских танцевальных представлениях. С той только разницей, что в Китае преобладает чисто воинственный элемент. И здесь центральной фигурой пьесы обычно является какой-нибудь король варваров, вместе со своей свитой, изгоняемый каким-нибудь знаменитым китайским генералом. Все действие завершается адским скопищем обнаженных тел. В центре его стоит бесконечная танцевальная ария «Страшилища», способного перещеголять всех остальных участников дикостью своего поведения. Корчась, точно в судорогах, и задыхаясь от ярости, он бушует среди своих товарищей. Только минутное кружение вокруг своей оси дает ему передышку. Его хриплое

карканье из глубины гортани переходит в дикий звериный рев. Но вот наступает пауза, вопреки обычаю и уговору. По залу пронесится шопот. Опять быстро наполняются чашки и заново набиваются трубки. Затем оркестр снова начинает играть. Приближается главное событие вечера — выступление величайшего в Китае и, само собой разумеется, во всем мире актера. Так, по крайней мере, говорили нам кули еще у подъезда театра. Его зовут Тан Цзиньпэй и он одинаково отличается как в гражданских, так и в военных пьесах, несмотря на свои 68 лет и полную потерю голоса. Но на это китаец не обращает внимания. Для него существеннее всего владение мимикой и жестом, техникой речи и пения. А в этих областях сценического искусства старик (как его называют для краткости) не имеет себе равных, почему и выступление его каждый раз превращается в национальный праздник. Только два или три раза в год он собирает лучшие силы китайской сцены, чтоб сыграть ту или иную особенно излюбленную пьесу. За такой вечер его награждают тысячью долларов и кроме того пышным чествованием.

Сегодня он играет главную роль в драме Сы лан тхань му («Четвертый сын справляется о своей матери»), события которой взяты из династии Сун (от 960—1126 г.г. после р. Х.), из времен монгольских войн. Эта пьеса гораздо обширнее других пьес программы, лучше обработана и обнаруживает в некоторых частях усиление психологического момента. В то время, как другие пьесы длятся от двадцати до тридцати минут, здесь сцены сменяются в течение двух долгих часов, без перерыва и при неослабевающей напряженности публики. Каждый оттенок в игре старика встречается бурным ликованием, каждый уход и выход его сопровождается долго несмолкающими аплодисментами.

Генерал Ян Яньхой, которого играет старик, был взят в плен монголами во время одной неудачной битвы. Но в плену с ним обращались хорошо. Так как он сумел снискать расположение вдовствующей королевы, то она

отдала ему в жены свою дочь, принцессу, которая вскоре подарила жизнь ребенку. Но спустя некоторое время генерал Ян Яньхой стал тосковать по своей матери и сильно загоревал. Жена пытается выведать причину его тоски. Сперва он отговаривается, но, наконец, сознается ей во всем, в ответ на что жена обещает ему помочь, если он поклянется вернуться к ней и к ее ребенку не позднее пятой ночной смены. Сцена тоски по родине мастерски исполняется стариком. В длинном монологе он разъясняет свою историю и свою глубокую печаль. Рыдания овладевают им. Вместе с ним плачут и скрипки. Затем, постепенно, он начинает петь с потрясающим выражением тоски и боли. При появлении принцессы он быстро обрывает пение и притворяется веселым. Увидя слезы в его глазах, она спрашивает, почему он плакал. Застигнутый врасплох, он долго молчит. Наконец, они усаживаются на стулья, медленно и размеренно, один против другого. Словно для какого-то торжественного действия. Он начинает свою исповедь и говорит со сдержанной проникновенностью. Она же сидит неподвижно на месте, не отрывая глаз от его уст.

Принцессу играет Мэй Ланьфан, самый знаменитый исполнитель женских ролей в китайском театре, в костюме манджурской дамы, с бесподобным очарованием грациозной куклы. Его игра изысканна и грациозна, прекрасна, чиста и благородна. В ней дано подлинное откровение всего существа восточной женщины, вскрывающегося в мужском исполнении. Сходство с Японией несомненно. Большой черный чепец с крыльями и с серебристо-зеленой повязкой сидит на гладко зачесанных в пробор черных волосах, узкими прядями спускающихся от висков к ушам. Парчевая одежда цвета морской волны мешком ниспадает с преувеличенно стройного тела. Из высокого, до ушейходящего воротника выступает озаренное удивительным шармом овальное лицо, намеренно, но скромно подкрашенное и подрисованное в основных чертах. Движения полны уверенной миловидности и подчеркнутого девиче-

ства. Мимика и жесты преисполнены величайшей сдержанности и чарующего благородства. Все, что она говорит и делает, обнаруживает превосходство культурного человека, достигшего внутреннего и наружного спокойствия и исключительного самообладания тонко организованной женской души. Дав клятву не выдавать своего супруга и повелителя, когда он тайно покинет город, она опускается на колени, медленно, с поникшей головой, затем она кладет его руку на свои ладони и лбом прикасается к его пальцам. В этой позе он клянется, обещая ей вернуться обратно не позднее пятой ночной смены.

Следующая сцена разыгрывается в палатке вдовствующей королевы. Палатка обозначается своеобразной рамкой: два шеста, обтянутые красным сукном, соединены наверху поперечной доской.

Здесь повелительница будет давать аудиенцию. Кули приносят тронное кресло, подставку с печатью и маршальский жезл. Принцесса должна каким-нибудь способом раздобыть этот маршальский жезл, для того чтобы генерал Ян мог перейти границу. Вскоре выходит вдовствующая королева, роль которой исполняет Гун Юньбу. Она одна, без свиты. Медленно, шаг за шагом, она приближается и останавливается, наконец, впереди у балюстрады. Она стоит, словно вылитая из бронзы. Великая, недоступная и грозная. Такою, приблизительно, должна была являться старая императрица Цы Си, которая до самых последних лет существования монархии управляла «Срединным Государством» независимо от императора и от власти придворных. Изображаемая актером женщина преисполнена достоинства, спокойствия и превосходства над другими. Ее лицо отмечено мужицкими жесткими чертами. От нее веет чем-то демоническим. Трудно разгадать человек это или нет. Быть может, сверхчеловек. Она говорит долго и непрерывно, сообщает о делах правления и рассказывает о своих чувствах, желаниях и намерениях. Наконец, она усаживается в палатке. Три

гулких удара гонга извещают ожидающих о начале аудиенции. Первой появляется ее дочь, принцесса с ребенком на руках. При приветствии она падает на колени и склоняет голову, свободно сложив руки, при чем она обменивается с матерью различными пожеланиями счастья. Затем она встает и по знаку королевы переходит налево, откуда ей довольно трудно достать маршальский жезл, лежащий справа на ящике с печатью. Поэтому она принуждена прибегнуть к хитрости. Она щиплет своего ребенка за руку; он вскрикивает и старуха спрашивает, что с ним, на что принцесса отвечает, что он хочет поиграть маршальским жезлом. Но так как одно уж домогательство этого княжеского реквизита является государственным преступлением, то ребенок должен умереть. Она уже хочет задушить его, но королева препятствует этому и дарит ребенку маршальский жезл.

Теперь палатку уносят вместе с троном и подставкой. Другие кули приносят два простых стула. Следующая сцена разыгрывается опять у генерала, ожидающего необходимого для путешествия маршальского жезла. Появляясь на сцене, принцесса принимает печальный вид. Желая немного подразнить мужа, она говорит, что возвращается ни с чем, и что она ничем больше помочь не может. Ребенок испортил все дело. Ян готов уже отдаться печали, как вдруг с детски трогательным жестом и с чарующей улыбкой она вытаскивает из рукава маршальский жезл. Он принимает его, преклонив колени, после чего он торопливо собирается в путь. После душевизирующей сцены прощания, он садится на лошадь, то есть делает характерное движение ног, и быстро покидает сцену. Она также удаляется, медленно, с тихим плачем.

Когда генерал подходит к границе, то там стоят на часах солдаты—престранным образом наряженные молодцы. В китайских пьесах варвары, а следовательно и монголы, всегда изображаются клоунами, с белыми носами, моржевыми усами и в гротескных головных уборах. Так как



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея).



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея).

генерал показывает им маршалский жезл вдовствующей королевы, то его пропускают. В китайских владениях он тотчас встречает своего племянника Ян Цзунбао с патрулем из нескольких человек. Тот принимает его за шпиона и отводит к китайскому главнокомандующему, в котором генерал узнает одного из своих братьев, а именно шестого. Теперь Ян рассказывает свою историю, после чего его доставляют к матери. Последняя принимает его в присутствии обеих сестер, двух девушек исключительной красоты (одетых в цвета персика и голубой бирюзы) — двух экзотических цветков, свежей, зрелой юности. В довершение всего происходят еще различные осложнения, так как сын не сразу узнает свою мать. В конце концов, все завершается трогательной сценой. Сын, вернувшийся под родной кров, подводит мать к высокому сиденью и кладет три земных поклона. Это сопровождается своеобразными ударами гонга, напоминающими звон церковных колоколов. Короткие высокие тона и низкие, мягко затихающие звуки чередуются в праздничном ритме. На этом пьеса заканчивается, или, вернее, обрывается, так как действие могло бы продолжаться и дальше. Даже эта, сравнительно развитая, драма не осложняется конфликтами, а дает только ряд эпических сцен, свободно объединенных главным действующим лицом. Появляются все новые и новые персонажи, вступающие в то или иное отношение к генералу. Китаец не знает драмы, как литературного, теоретически определенного художественного произведения и художественно оформленного организма.

Исполнение этой пьесы было первоклассное. Я едва ли видел что-нибудь более грандиозное даже в Японии: Ансамбль знаменитейших актеров страны создавал исключительный праздник искусства. Они играли сдержанно, но с такой чисто человеческой глубиной, целиком отдавая себя изображаемому образу, с таким целомудрием в использовании средств и в то же время с такой просветленной иронией достигнувшего счастливого познания

земного существа, что я мог сравнить свое переживание только с тем, что я пережил в русском театре у Станиславского. При этом, все представление казалось слегка обветшалым и покрытым тонким слоем пыли, отодвинутым в даль и не всегда различимым в деталях. Иногда неясным в мелочах, но всегда поразительно отчетливым в главном и основном. Четким в своей основе, преисполненным примитивной монументальности, но в то же время переливающимся всеми возможными цветами. Почти осязательно близким и в то же время скрепленным с другим миром явлений. В сущности, перед нами обнаруживалось только чистое актерское мастерство: выразительные средства прекрасно и стильно вымуштрованного человека. Но это было доведено до величайшего совершенства. Искусство ансамбля в нашем смысле отсутствовало: не было согласования, достигаемого мучительными усилиями и докучливыми средствами технического и декоративного аппарата. На лицо были только единичные исполнители, с достижениями изысканной тонкости и в то же время неумолимой силы, приятнейшей деликатности и прозрачной структуры. Представление людей, которые, в силу своего собственного совершенства, непринужденно и в то же время принужденно объединяли всю совокупность драматического действия. Так сильно, так неподдельно и так убедительно, что и душа и чувства содрогались в глубоком восторге. Зритель чувствовал себя захваченным, пленным, лишенным желаний и благодарным. Я вышел на улицу, впервые не испытывая ни малейшего внутреннего протеста и ощутил обаяние чудесной летней ночи, заставившей смолкнуть даже болтливых кули. Здесь каждый ощущал великий час и ступешевывался в тени национального события, которое не полагалось осквернять мелкими проявлениями будничной повседневности. Древний Китай ожидал сегодня и в массах.

В сравнении с этим исполнением все остальное, виденное мною в Пекинском театре, казалось прескверным.

Поэтому о других представлениях много говорить не приходится. Во всяком случае, военные пьесы так мало отличаются друг от друга, что в конечном счете производят впечатление уже не пьес, а попури из танцев. Сказанное относится и к гражданским пьесам, хотя последние и задуманы более сложно и наделены более значительным содержанием. Некоторые из них оперируют иногда психологическими мотивировками в области типичных переживаний, но в целом они все же мало понятны европейцу, вследствие отрывистой манеры ведения действия и афористической характеристики событий и людей. О фарсе — т.-е. о третьем жанре китайского театра — лучше совсем умолчать, так как сцены ругани и потасовок оставляют нас совершенно равнодушными. Сцены ругани — потому что обильная игра слов и шуток просто пропадает для иностранца и смысл их не может быть разъяснен наспех даже самыми ловкими переводчиками; а сцены потасовок — потому что для восприятия такого рода длительных и монотонных драк мы не обладаем соответствующими органами, даже если бы наши нервы оказались достаточно крепкими.

Лучше других понравились мне некоторые гражданские пьесы, виденные мною однажды в театре Цзи сян ча юань. В первой из них речь шла об одном помещике, который не имел детей, но зато обладал лодырем-племянником. Пьеса начинается сценой возвращения блудного племянника, — почти нищего, в дом своего дяди. В большом смущении он выходит слева. Слуга спрашивается, что ему нужно. Это происходит на левой стороне сцены. Узнав об его решении раскаяться, слуга изъявляет согласие впустить его в дом. Между тем справа входит дядя и останавливается на правой стороне сцены. Теперь слуга переходит к нему и докладывает, что племянник желает его видеть. После долгих размышлений, дядя приказывает, наконец, привести грешника. Затем он садится на стул по середине сцены, в то время как слуга объявляет племян-

нику, что дядя согласен принять его. Племянник и слуга несколько раз прогуливаются взад и вперед по левой стороне сцены. Это означает, что они отправляются в комнату дяди. Затем племянник начинает говорить. Робко, подавленно, запинаясь и заикаясь. Но, повидимому, характер его извинений не вполне удовлетворяет дядю, так как последний внезапно вскакивает, дает ему звонкую пощечину и начинает избивать его, то есть он касается его правого плеча длинной палкой, после чего племянник грузно садится на пол, но тотчас же вскакивает на ноги. Эта процедура повторяется множество раз. При чем движение разворачивается по кругу. Наконец, он падает замертво. Только тогда утомленный старик оставляет его в покое, шумно проклиная его распутное поведение. Тем временем, слуга успел уведомить жену дяди о возвращении племянника, что сильно взволновало пожилую даму, так как одновременно до ее слуха достигли отчаянные крики избиваемого. Вне себя от волнения, она врывается в комнату, бурно упрекая мужа в жестокости. Затем она опускается на колени перед лежащим в обмороке племянником. Благодаря ее стараниям последний вскоре приходит в себя и удостоивается в конце концов помилования. Все действие пьесы невероятно наивно. Зато самый ход ее сценической развертки с особой ясностью обнаруживает основной драматургический принцип китайского театра. Сцены, которые должны были бы следовать друг за другом, будучи распределены по различным местам действия, объединяются на одном и том же, т.-е. нейтральном месте действия, и разыгрываются здесь одновременно друг подле друга и одна за другой.

В другой гражданской пьесе некто находился в отсутствии двенадцать лет. По возвращении домой он хочет испытать, осталась ли ему верна его жена. Она встречает его в саду, но не узнает мужа, так как считает его без вести пропавшим. Это обстоятельство позволяет ему воспользоваться хитростью и рассказать жене, что ее муж

поручил ему передать ей письмо, которое, однако, пропало, вследствие чего ей придется удовольствоваться тем, что он расскажет ей устно все злоключения мужа. По счастью, его слова не оказывают ожидаемого воздействия. Она начинает горько оплакивать судьбу мужа и удаляется в дом. Он следует за нею и доходит до противоположного конца сцены. Здесь она захлопывает перед его носом дверь, т.-е. она переворачивает свой стул и садится к нему спиной. Наконец, он открывается ей и дает ей узнать себя, ведя беседу через дверную щель, то есть он закрывает лицо рукой и говорит сквозь растопыренные пальцы. Она сдается не сразу и заставляет его некоторое время помучиться, притворяясь, что его недоверие оскорбило ее. Только после этого ему разрешается войти в дом и заключить в объятия ту, по которой он так давно тосковал.

Очевидно, китаец любит такие мещанские пьесы. Я видел много подобных произведений, неизменно сочиняемых в анекдотической форме, с занятным содержанием, без символической упрощенности, устремляющейся к сильным переживаниям. Великие страсти—не для китайца. Его потребность в этом покрывается самой жизнью. В театре же он хочет отдыхать. Его вполне удовлетворяет, если к установленному законом браку относятся с подобающим уважением. Он считает его практичным и поэтому заслуживающим одобрения. Особенно приятно ему, если в таких пьесах проявляется, несмотря на безобидность сюжета, нечто в роде прославления предков. Но волноваться по этому поводу не следует. Женщина, брак, семья все это настолько проверено и испытано, что обсуждать их не приходится. Это необходимые предпосылки человеческого общества, и, как таковые, они по воззрению китайцев, менее всего проблематичны. Конечно, можно смеяться при возникновении различных осложнений, в иных случаях огорчаться, иногда воспринимать их, как общее или личное несчастье. Но оспаривать или изменять их не приходится.

Так, например, говорят, что китайская свекровь является бичем всей страны. Обращение ее с невестками не поддается, будто бы, описанию. Поэтому в театре масса пьес о свекрови. Но проблемы, касающейся свекрови, Китай не знает.

Китайский театр стоит на примитивной ступени. Как со стороны содержания лежащих в его основе пьес, так и со стороны их драматургической техники. Но в целом он образует все-таки нечто вполне замкнутое и законченное, конечно, только в том случае, если все представление ведется настоящими артистами, что теперь случается редко или же вовсе не случается. Его средства ограничены, намеренно ограничены. Уже издавна. Веками играют все на той же сцене и в той же манере, на выдвинутом в зал деревянном помосте, без декораций, прибегая к помощи только самого необходимого реквизита, который лишь намечает предмет и способ его использования. Но в этом ограничении достигнута предельная возможность выразительности. Произведение искусства выявляется каждый раз без остатка. Величие этого театра основано на его простоте, а очарование его зиждется на полном овладении изобразительными средствами. А единственным изобразительным средством является прекрасный и сильный, характерно одетый и выразительно действующий человек, обладающий в совершенстве разработанной техникой неслышно уверенного театрального инстинкта. Актер, как таковой, стоит здесь в центре сценического искусства, является самой сущностью сценического искусства. Он один выносит на своих плечах всю игру, неизменно протекающую в особых сферах, вне жизни и вне действительности, скопированной с жизни. Игра должна облегчать жизнь и поэтому отличаться от нее и противопоставляться ей. Китайская сцена представляет собой самый чистый, неискаженный театр всех времен и народов. Нельзя придумать что-либо лучшее, более чистое, трогательное и свободное. Он чужд психологии, ничем не стеснен и не имеет ника-

кого отношения к закономерности человеческого существования. Прекрасная видимость торжествует, выступая как осознанная противоположность безобразной действительности. Ничем не ограниченные силы торжествуют над узостью мирных условностей. Вещи показаны и истолкованы немногими символами. Безмерное преувеличение и искажение уводят далеко от жизни. Оргии дикой фантастики совершенно заслоняют тупую трезвость повседневности. Сюжет является хотя и необходимой, но в общем несущественной предпосылкой, а передача его сама по себе составляет цель и смысл театрального представления. Сюжетный материал необходим лишь постольку, поскольку необходимо здание театра или вообще какое-нибудь место для игры. Искусство китайского театра начинается только по ту сторону сюжета, вне замысла, изложенного в книге и закрепленного в памяти актера.

Даже в жизни китайцы проявляют замечательный талант комедианта. Их легко возбудимый темперамент и присущая им любовь к игре обеспечивают, по крайней мере в этой области, их превосходство над другими народами. Как только встречаются два или три человека, уже начинается театральное представление. Прозящая милостыню группа нищих, слоняющийся по улицам разносчик, двое спорящих рикши-кули, или торгующийся с продавцом из-за какого-нибудь товара покупатель— все они разыгрывают свои побуждения друг перед другом и неизменно находят своих зрителей. Убедительная сила их движений и твердость спокойной осанки—ни с чем несравнимы по своей красочности и напряженности нарастания. К этому присоединяется еще культура тела и одежды и детская любовь к прекрасному, богатому и диковинному. Они обнаруживают и эстетическое чутье, как только вещи отходят от повседневности и приобретают праздничную ценность. В обыденной жизни сонно-равнодушный китаец прозаический неряха; на празднестве же он выступает как бог.

Таким образом, китайский театр не имеет ничего общего с литературой. Его пьесы не являются художественными произведениями и менее всего предназначаются быть таковыми. Их действие, заимствованное из различных хроник и романов, представляет актеру возможность показать свое искусство. Это грубо построенные сцены из истории или из мещанской жизни, пытающиеся передать типично-человеческие судьбы в скудно урегулированной последовательности. Пьесы сочиняются, в большинстве случаев, самими актерами, которые лучше, чем кто бы то ни было, умеют создать необходимый фундамент для себя и для своего искусства. В то же время они достаточно бесцеремонны и склонны иметь в виду только собственный интерес, направленный на выявление их артистической бравурности. Таким образом, различные сцены и сценические фрагменты просто нанизываются друг на друга, без осложнения и без развития действия, без внешних и внутренних хитросплетений. Каждая фигура ясно говорит, что она хочет и с какой целью она действует, раскрывая все, что необходимо для понимания связи.

Актеры китайского театра разделяются по амплуа. Задачи артиста, предназначенного для определенного амплуа, так точно ограничены, что не возникает никаких споров. Ведь и в нашей опере бас не может петь Лоэнгина, а субретка Брунгильду. В сомнительных случаях вопрос решает традиция, которой беспрекословно подчиняется каждый актер. Затруднения при замещении ролей неизвестны в Китае и поэтому нервы театрального администратора не подвергаются здесь таким испытаниям, как в европейских театрах. Положение дела в Китае обрисовывается примерно следующим образом: существует определенное количество актерских амплуа, которые создавались постепенно, в зависимости от типичных героев народного эпоса, и которые имеют в каждом ансамбле отдельного единичного представителя. На этой основе сочинялись затем пьесы, которые ставили перед каждым актером

труппы соответствующую задачу. О зависти в распределении ролей не может быть и речи. Каждый отдельный актер овладевает бесспорно принадлежащей ему по праву его специальности художественной задачей и становится правомочным ее исполнителем, удерживая ее за собой до тех пор, пока не исчерпаются его изобразительные средства.

Как правило, в китайском театре подвизаются только мужчины. Они разделяются на пять групп. Впереди всех стоит: герой (шэн), видоизменяющийся то в молодого героя (сяо шэн), то в героя средних лет или бородатого (хуцзы шэн), то в старика (лао шэн), и героиня (дань), также подразделяющаяся на молодую любовницу и кокетку (хуа-дань), на скромную женщину или добродетельную девушку (чжэн дань), и, наконец, старуху (лао дань). Ясно, что здесь повторяется наше старинное подразделение на амплу молодого героя, так называемого первого любовника, и на героя-отца. В женских ролях характерной актрисе и субретке соответствует хуа дань, сентиментальной героине и первой любовнице — чжэн дань, а героине-матери, как и бытовой старухе — лао дань. Третью группу составляют мужские роли вторых актеров-антагонистов, хуа цзин. (Страшилище) или хуа лян (раскрашенное лицо), четвертую — исполнители второстепенных ролей (Мо) и пятую — клоуны.

Три типа первых двух групп говорят или поют различными голосами, пользуясь различными приемами характеристики. Хуа дань, молодая героиня, говорит или поет, например, высоким фальцетом, при этом сладко и жеманно, чжен дань, героиня средних лет — в среднем регистре и в более естественной манере, а лао дань, старуха — довольно низко и хрипло. Героиня средних лет сравнительно самая разносторонняя. Она может иногда изображать и более старый тип, но она никогда не играет более молодых. Сказанное относится и к шэнам. И здесь герой средних лет может при случае играть старика. Как общее правило,

китайские актеры стремятся по возможности сохранить до конца своей карьеры однажды избранное амплуа. Особенно сям шэн, который остается на ролях молодого героя до тех пор, пока его голос может хоть сколько-нибудь сохранять предписанную высоту тона. Только потеряв ее, он начинает играть бородатых или старых героев. Но подобная устойчивость роли встречается редко и возможна только при крупном даровании и большом совершенстве звуковой речи. Обычно же герои всех категорий вынуждены переходить на роли Мо или клоунов, как только они перестают интересовать публику.

Помимо определенной манеры пения, различные амплуа прежде всего характеризуются стереотипным убранством головы, которое определено противопоставляется убору, принятому в обиходе повседневной жизни. Хотя китайцы и не носят деревянных и бумажных масок, как японские актеры «Но», искусство которых, между прочим, стоит ближе всего к китайскому театру, но зато они так густо накладывают краску на лицо и подвешивают столь нереальные чудовищные бороды, что создается полное впечатление маски. Молодой герой не имеет бороды, герой средних лет носит черную бороду, а старик—белую. Эти бороды, похожие на мешки, не приклеиваются, а прикрепляются к ушам шнурками, которые проведены над верхней губой и поверх щеки. К тому же грим мало разработан—лица набелены и нарумянены в весьма слащавых оттенках, одинаково для всех типов как для женских, так и для мужских. С той только разницей, что у героев средних лет и у стариков линии глаз и брови подведены сильнее и более изогнуты. При такой суммарной манере гримирования, возможности мимической выразительности, естественно, сильно ограничены. Но этот недостаток актеры восполняют характерной осанкой и сильно впечатляющими жестами. В остальном, китайцы стремятся характеризовать отдельные человеческие или героические типы, а иногда и видоизменения их—исходя из присущих последним свойств

и особенностей: так они показывают любовников в юношески мужественном, кокетку—в жеманно-вызывающем, а актера-антагониста—в устрашающе-свирепом обликах. Но осуществляется это сознательно ирреально и с помощью средств, резко отличных от обыкновенных атрибутов жизни. Ни один китаец, ни один человек вообще, не носит такой чудовищной бороды, нередко закрывающей во всю ширину и грудь и живот, не одевает таких гротескно-фантастических украшений, с пестрыми эмблемами на голове и с флагами на спине, не говоря уже о раскраске лица. Ни один человек Срединного Государства не ходит и не движется, а главное, не говорит и не поет так, как эти актеры. И все-таки все, что показывается со сцены, чрезвычайно захватывает и кажется неслыханно правдивым и жизненным. Даже более жизненным, чем сама жизнь, так как здесь дана квинтэссенция жизни. Я никогда не видел любовников, более сладостных в своей юности, чем китайские сяо шэн, кокеток, более тонких в эротическом вдохновении, чем хуа дань, жен—более благородных и скромных, чем чжэн дань, силачей—более ужасных, чем различные хуа цзин. Нигде все это не выражено столь же законченно, наглядно и убедительно, как здесь.

Китайский театр дает всегда только суть вещей и эту суть он преподносит в романтической символизации. Все возведено к чистой театральности и упрощено, охарактеризовано, как нечто типичное, и закреплено в абсолютно нереальном.

Китайская хроника рассказывает об императоре Чжоу из династии Шан (около 1140 до р. Х.), что он подарил своей возлюбленной, по имени Та Цзи, необыкновенно большой дворец, заново возведенный в чудесном парке, переполненном дикими зверями. Ручьи и пруды его были наполнены не водой, а вином, и служили гостеприимным приютом для нагих мужчин и женщин. Император собрал сюда целые толпы музыкантов и девушек, которые должны были развлекать его и Та Цзи своими играми. В другом

месте хроники говорится, что в 500 г. до р. Х. князь Лу, совместно со своим министром Конфуцием, был в гостях у князя Цзи, и что им были показаны, между прочим, гротескные танцы, поставленные с явным немерением посмеяться над гостями. Но Конфуций тотчас же разгадал смысл представления и выступил против него с энергичным протестом, так что князю Цзи пришлось извиниться за свою неудачную шутку и подарить князю Лу несколько городов. Таковы единственные сведения, сообщаемые старинной китайской хроникой, повествующие о представлениях. Что именно показывалось здесь—неизвестно.

Основателем китайского театра история страны называет императора Сюань Цзуна (от 713 до 756 г.г. после р. Х.). Этот правитель был идеально настроенный, но несколько неустойчивый человек, охотно переходивший из одной крайности в другую и преклонявшийся сегодня перед тем, что он завтра сжигал и наоборот. Так он приказал однажды уничтожить все шелковые одеяния и впал в аскетизм, а вскоре опять предался роскоши и увлек весь свой двор к земным наслаждениям. К одному из таких периодов и относится основание китайского театра, о котором рассказывают следующую красивую легенду. У императора Сюань Цзуна была невестка Ян Гуйфэй, поразительно красивая и мечтательно настроенная женщина, в которую он страстно влюбился, не считаясь с сыном и наследником престола. Так как и она отвечала ему взаимностью, то он взял ее в конце концов себе в жены и предоставил ей большую власть. Однажды, поздно вечером, император и его возлюбленная любовались небесным сводом. Это было как раз то время, когда созвездие Пряжи и Пастуха противостоят друг другу на двух концах млечного пути, когда согласно китайскому сказанию, они могут соединиться на одну ночь, при чем сороки строят им мост. Ян Гуйфэй поклялась при этом, что ее верность превзойдет верность Пряжи, в ответ на что император задал на радостях такой пышный праздник, какого еще не видывали при дворе. Он

приказал собрать множество роскошно одетых детей, которые должны были декламировать героические стихи об его предках и различные любовные и хвалебные гимны в честь Ян Гуйфэй. Они имели такой успех, что император повелел готовить для подобных же целей несколько сот мужчин и женщин в особом учреждении. Так как учреждение это находилось в грушевом саду, то и теперь актеры называются «учениками из грушевого сада» (Ли юань цыди). И по сие время они почитают императора Сюань Цзуна, как своего покровителя, в особенности потому, что он сам любил преподавать и инсценировать представления в своей театральной школе.

Так рассказывает легенда. Указание, что император Сюань Цзун действительно был основателем китайского театра, мало правдоподобно. Сценическое искусство Китая, как и других народов, развилось, без сомнения, из любовных песен и религиозных танцев и обрядов. Развивалось оно постепенно, под известным влиянием Запада. Историки упоминают о нем впервые только в царствование Сюань Цзуна, потому что император лично принял в нем участие. Ведь китайские хроники всегда передают только историю императоров, а не историю народа. Станным кажется то обстоятельство, что китайский театр не сумел завоевать почта и уважения вплоть до наших дней. Образованный любитель искусства никогда не интересовался им и всегда считал его достижения низменным времяпрепровождением. Поэтому и позднейшие исторические труды совсем игнорируют его. Позднейшие хроники упоминают о нем лишь один раз, когда в X в. один из императоров снова выступил в роли актера. Это был император Чжуан Цзун, именовавший себя актерским прозвищем. Он подготовил в актеры не менее трех тысяч мальчиков и девочек, так что весь цех актеров приобрел огромное влияние при дворе и стал источником разных бедствий для всей страны. Для того, чтобы добиться чего-нибудь у императора, нужно было подкупить актеров. Даже генералы и



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея).

министры должны были ладить с ними для сохранения своих должностей. Поэтому они долго не решались выступить против учеников из грушевого сада, грубые эксцессы которых держали в страхе весь город; актеры протягивали сети через улицы, чтобы вымогать у прохожих различные пошрины, никогда не оплачивали своих трактирных счетов, оставляя хозяину, по окончании пирушки, мешок со змеями, избивали беззащитных граждан потехи ради, и вели себя по отношению к женскому полу самым предосудительным образом. Так продолжалось до тех пор, пока император Шунь Цзун не положил конец этому бесчинству, приняв строгие меры и подчинив актеров надзору дворцовой стражи.

Только при монгольских императорах (от 1206 по 1333) театр получил большое развитие. За немногими исключениями, китайские династии подавляли его, видя в нем опасность для государства, или же заботились о том, чтобы театральные представления не выходили из придворного и аристократического круга, так как они боялись, что дурное влияние театра поколеблет послушание масс. При монгольских императорах положение изменилось. Они дали народу большую свободу в общественной жизни, не настаивали на строгой морали и были довольны, когда народ чем-то интересовался. Поэтому актерам было разрешено выступить за пределы ограниченного круга и власть не без удовольствия наблюдала за постепенным распространением безнравственности. Порабощение широких масс при помощи театра и других развлечений было чрезвычайно мудрым шахматным ходом монгольской политики. Но так как на эту удочку попались только низшие круги, то образованных людей решено было занять, и тем самым обезвредить, несколько иным образом. А именно: при помощи самой хитроумной затеи, когда-либо изобретенной властью имущими. Решено было потребовать, чтобы на всех экзаменах, и без того неслыханно трудных, все сочинения писались в стихах. Если и раньше китайские

государственные испытания, нередко длившиеся целые годы, бесполезно расходовали интеллигентные силы народа и ослабляли их культурное значение, то введение поэтического слога в научные работы, задуманное, как способ одурачивания людей—венчало все дело. Во всяком случае, прозой уже никто больше не писал и не хотел и не мог писать. Даже романы стали сочиняться в стихах. Появились, конечно, и стихотворные театральные пьесы. Так возник в течение столетий так называемый Кунь цян, очень сложное по тексту и по музыке строение, достигшее позднее, при манджурских императорах, некоторого расцвета.

Кунь цян является классической художественной формой китайского театра. Она всегда проработана музыкально, в богатых фигурах мелодий с инструментальным аккомпаниментом. На ряду с барабаном, литаврами и и деревянной трещеткой, различными гонгами и бубнами, оркестр Кунь цян пользуется еще флейтой из бамбука, снабженной восьмью дырочками, из которых первая служит для вдувания, а вторая покрыта тонкой перепонкой, сообщающей инструменту вибрирующий звук. Далее следует трехструнная гитара, имеющая длинную ручку и цилиндрической формы коробку, обтянутую с обеих сторон змеиной кожей, затем — так называемая шэн, род ручного органа, с семнадцатью бамбуковыми шестью, различными по длине, в зависимости от высоты звука; тесно скрепленные, они вставлены в небольшую тыкву, к которой прилажен и мундштук для вдувания воздуха. Главный инструмент оркестра — флейта, всегда сопровождающая мелодию. В грубом forte и без всяких оттенков. Так, вероятно, звучало некогда приветствие Зигфрида, обращенное к Фафнеру, совсем не похожее на изысканное соло рожка в вагнеровском оркестре.

Авторы Кунь цяна—всегда совмещавшие в одном лице поэта и композитора—отчасти известны. Знатоки китайской истории театра называли мне Гуань Хань Цин, Ма

Чжи Юань и Гао Вэнсянь, как особо выдающихся драматургов, а также и одну женщину, по имени Чжан Гуйбинь. Но в Китае никто ими не интересуется. Ни одна театральная афиша не обозначает их имен. Образованные люди не причисляют драму, даже в ее лучших образцах классического периода, к литературе. А широкие массы также совершенно отошли от Кунь цян. Он слишком труден для них, слишком сложен и высок. В настоящее время гораздо больший интерес возбуждает Эр хуан и, особенно, еще более пошлый, Бан цзы.

Эр хуан, изобретенный знаменитым актером Чжон Чжангэн, более непритязателен, чем Кунь цян. Его организм грубее и менее уравновешен. Его текст, написанный, в большинстве случаев, рублеными стихами или рифмованной прозой, не имеет специально выработанной музыкальной структуры, а перекладывается на шесть различных мелодий, которые чередуются в зависимости от основного настроения сцен и арий. Они ведут свое начало еще от династии Мин и, таким образом, насчитывают за собой от трех до четырех столетий. Для европейского слуха, правда, эти музыкальные номера едва отличаются друг от друга, так что сначала кажется, что весь вечер играют приблизительно одно и то же. Но на самом деле это не так. Различия, хотя и не сложные, существующие в рисунке музыкальных фраз и в характере их настроения, ясно доходят до сознания китайцев. Даже я уловил в конце концов определенные отличия, когда, однажды вечером, мои китайские друзья последовательно проиграли мне все шесть мелодий.

Эр хуан не имеет своих поэтов. Актеры заимствуют обычно из богатой романической литературы страны наиболее сильные отдельные места и строят из них пьесы, то есть пишут, специально для себя, сильные роли, или, лучше сказать, эффектно распределяют действие между различными типичными ролями. Главным инструментом эр хуанского оркестра считается двуструнная скрипка,

примитивный, резкий по тону инструмент с несносными для европейского слуха нечистыми интонациями. Особенно нестерпимыми при постоянной равномерной игре на forte. Китайская музыка не знает никаких динамических оттенков, равно как и развития мелодичных мотивов в игре главных, руководящих инструментов оркестра. Флейта в Кунь цяне и скрипка в Эр хуане играют всегда в унисон с голосом певца. Кроме того, употребляется так называемая лунная гитара, тремоло-инструмент круглой формы и с короткой ручкой, ударяемый пальцами; затем со на, род гобоя, с особым носовым звуком и, наконец, так называемая татарская труба, пронзительные звуки которой образуют переход к шумному хаосу ударных инструментов. Последние еще многочисленнее и имеют большее значение в Эр хуан, чем в Кунь цян. Характерно, что сам дирижер бьет в барабан, или же пользуется деревянной трещеткой, иногда играя на этих двух инструментах одновременно.

Оркестр Бан цзы превосходит оркестр Эр хуана своей грубостью. Гитары здесь отсутствуют. Их звук слишком нежен и он затерялся бы тут окончательно. Звук скрипки сильнее и грубее. Кроме того, к ней добавлен еще один инструмент, так называемая хуцинь — скрипка, своим пронзительным воем определяющая звуковую окраску ансамбля. Налицо, конечно, и со на и татарская труба, представленные в самых различных размерах. И над всем шумом и гамом неистовствуют — словно их обслуживают взбесившиеся люди — ударные инструменты, в особенности деревянные трещетки. Кто сам не слышал этого, тот не в состоянии представить себе, что такое игра этого оркестра и его шум, длящийся часами с неизменной интенсивностью. Европейцы в Пекине очень удивлялись, что при представлениях Бан цзы я не убежал прочь, как все другие, через несколько минут после начала, гонимый не только невыносимым шумом, но и отсутствием малейшей привлекательности в подобном представлении. Пение, как и аком-

панимент, грубо, неискусно и монотонно. Здесь, в Бан цзы, всегда играет буквально одно и то же, так что даже более образованный китаец с содраганием отворачивается. Он считает Бан цзы искусством уличных торговцев, театром кули, печальным вырождением общественных развлечений. К сожалению, за последнее время этот тип представлений так сильно распространился, что, повидимому, гибель китайского театра окончательно предрешена. Умный молодой китаец, который с чисто восточным фатализмом неумолимо водил меня по пекинским театрам, заговорил однажды о сумерках театра. Он жил три года в Берлине, посещал оперу и видел, между прочим, и «Кольцо Нибелунгов».

Во всех трех формах китайского театра, в Кунь цяне, в Эр хуане и в Бан цзы встречаются гражданские и военные пьесы и фарсы. Гражданские пьесы, как исторические, так и мещанские, составляют основной репертуар китайского театра. Они наделены скудно развитым действием и несколько приближаются, хотя и не очень близко, к тому, что мы называем драмой. Военные же пьесы, разработанные в виде сцен сражений и плясок, служат, как сказано, главным образом рамкой, охватывающей пеструю смену маршировок, танцевальных эволюций, акробатических трюков и гимнастических упражнений. Они короче гражданских пьес и вставляются для разнообразия между двумя гражданскими пьесами. В основе фарсов лежат, большей частью, классические анекдоты из мещанского быта, не редко исполняемые с неслыханной грубостью. Иногда, впрочем, встречаются и более остроумные и пикантные диалоги, на манер французских фарсов. Драматургическая структура китайских пьес везде одинакова постольку, поскольку во всех трех видах имеются и разговор и пение. Их распределение дано в Кунь цян сравнительно систематично. Лирические места здесь обыкновенно поют, а эпические и драматические — рассказывают. Напротив, в Эр хуане и в Бан цзы и та и другая форма выражения сменяются в зависимости

от прихоти актера и от того, что подсказывает прежняя практика сцены. Правда, их пение и разговор по своему характеру не так глубоко различны, как у нас. Европейская манера пения стремится всегда к плавности звука и к соединению нескольких тонов в одну музыкальную фразу, тогда как азиатская (китайская и японская), напротив, к выталкиванию или, во всяком случае, к тремолированию отдельных звуков. Европейская манера предпочитает плавную кантилену, азиатская — судорожное стаккато. Но и помимо этого, звук пения и разговора сближаются у китайского актера благодаря тому, что в разговорной речи он грубовато взвизгивает и неожиданно, без всяких переходов, сменяет высокие и низкие тона. То он начинает высоко и затем соскакивает вниз, то он надолго задерживает звук на самых высоких или на самых низких тонах. Существеннейшее различие между китайской речью и пением состоит в том, что звук разговорной речи выталкивается сквозь зубы, а напевный образуется в глубине гортани. В обоих случаях — почти без помощи головного и грудного резонанса. Поэтому приходится лишь удивляться, как их голосовые связки так долго выдерживают подобное напряжение, хотя здесь в Китае едва ли найдется актер, способный сохранить свой голос в пригодном виде до конца карьеры. Большинство оказывается через несколько лет вынужденными отказаться от исполнения первых ролей и удовольствоваться менее притязательными партиями.

Китайская история знает три ступени развития театра: театр-храм, театр-сад и театр чайного дома, т. е. форум — площадь для религиозных танцев и представлений, площадку для увеселения аристократии, главным образом, двора, и сцену для народных развлечений. Ритуальные представления протекали на простом, несколько приподнятом и прикрытом помосте, который воздвигался обычно около храма. Эта форма сохранилась и на двух других ступенях развития театра, с той только разницей, что

она была перенесена в сады богатых людей в виде изящного, открытого с трех сторон павильона, а позднее, с распространением популярности театрального искусства, в чайный домик, где помост оказался придвинутым к одной из стен четырехугольного помещения. Таким образом, тип храмового аристократического и народного театра по существу один и тот же.

Вплоть до последнего времени, широкие народные массы почти что не были причастны к театральным представлениям. В течение многих столетий китайский театр был исключительно придворным театром. Император держал для себя актеров, на ряду с шутами и укротителями зверей. Если они желали выступить в городе, вне императорского двора, то они должны были проделывать это под предлогом репетиции. Таким образом, народ мог любоваться только репетициями, а спектакль являлся исключительным достоянием императора и его гостей. Поэтому и до сих пор китайские актеры говорят, что они репетируют (янь си), а не играют. Театральные здания и до сих пор сохранили структуру чайного домика, так как прежние, более или менее тайные гастроли актеров происходили именно в чайных домах. Большой четырехугольный чайный зал, разделенный на широкий центральный корабль и на два более узких боковых корабля, был покрыт по бокам крышей, благодаря чему возник балкон. Прimitивная обстановка китайских представлений объясняется теми же условиями. Прежние гастроли должны были обходиться без декораций и почти без реквизита. В игру вовлекались одни только роскошные костюмы. Консервативный ум китайца удержал этот обычай и на последующее время. Что касается придворных празднеств, то убранство сцены, без сомнения, было столь же богато, как и одеяние актеров.

Позднее китайские труппы стали ездить на гастроли в провинцию, прежде всего в Шанхай, Ханькоу и Нанкин. Сначала, в виде исключения, а за тем более регулярно.

Пока они не отделились окончательно от двора и не сделались самостоятельными коммерческими предприятиями. Но число их так и осталось ограниченным. К началу манджурской династии, то есть в XVII столетии, существовало только двенадцать полноправных трупп, к которым, под страхом строгого наказания, запрещалось присоединять новые организации. Только в последние десятилетия прошлого века театры стали размножаться, особенно с введением рынков, которые быстро стали излюбленным местопребыванием толпы и наложили свой отпечаток на всю общественную жизнь города. И теперь еще здесь всегда можно найти множество маленьких театров в парусиновых палатках, с утра до вечера переполненных публикой.

Китаец любит театр. Конечно, по своему. Это его единственное народное увеселение в широком масштабе. Хотя он и презирает актеров, особенно, музыкантов, но без искусства этих людей он не может существовать. Особенно простолудин, за ним горожанин и, до известной степени, интеллигент. Так, например, когда собирается большое общество, то считается хорошим тоном показать друзьям театральные представления. Но только для забавы, для увеселения и развлечения. Как чисто внешнее времяпрепровождение. По китайским воззрениям, театр не имеет никакого воспитательного значения. С нравственной точки зрения театральные представления для них нисколько не выше кунштюков скомороха. Известную статью Шиллера в Китае не поняли бы. Так же, как и прекрасную теорию Аристотеля. Нравственные институты здесь успехом не пользуются. В особенности в их театральной перелицовке. С подобными вещами вообще мало считаются на Востоке. Нравственность разумеется здесь сама собой и развивается также сама собой. Масовое воспитание нравственных чувств и внутреннее очищение пред произведением искусства в совместном общении со многими другими людьми—чуждо жителю Востока. В понимании китайца театр не наделен ни духовными,

ни эстетическими, а только чувственно-зрелищными ценностями. Он должен его развлекать, как бы вырывать человека из тисков его собственной ограниченности и связанности с землей и переносить в какое-то другое место. Без всякого напряжения и утруждения его личного «Я». В театре китаец хочет испытать иную реакцию, чем в жизни. Он совсем не желает возвышаться до лучшей человечности, а хочет только отрешиться, сидя перед сценой, от волевого напряжения и от желаний и ощутить распыление своей индивидуальности. Он ищет в театре приятное опьянение, вызываемое артистическими достижениями исполнителей. Актер для него — изготовитель отравы. Не более. И, как таковой, он не заслуживает ни глубокого уважения, ни почитания. Если он владеет чем-нибудь совсем особенным, как, например, старик в «Чайном саду счастливого предзнаменования», тогда его, конечно, уважают, как мастера своего дела. Как уважали бы дельного ремесленника, или какое-нибудь красивое животное.

Деловая организация китайского театра сходна с постановкой дела в Японии. Владелец театра или чайного дома заключает договор с организованными труппами для очередных гастролей в течение нескольких недель или месяцев. Эти труппы являются акционерными предприятиями, хозяйственной и художественной частью которых заведует какой-нибудь известный актер с именем. Китайский театр — театр актера, и директором его является, конечно, тоже актер. Отдельная труппа состоит средним числом из 60 — 100 человек и всегда играет совершенно определенный, раз навсегда заученный репертуар. Новые пьесы почти не даются. Китайский театр не знает премьеры, репетиции, режиссера, или драматурга и критика. Счастливая страна, счастливые актеры и — счастливые директоры театров.

Подготовка актеров происходит в школах, которыми, как ни странно, ведают не специалисты, а коммерсанты-предприниматели. Преподавателями являются старые актеры, ветераны сценического искусства, сведущие и фанатичные

руководители. При поступлении в школу (не моложе двенадцати лет) воспитанники обязуются учиться пять лет и разучить за это время не менее тридцати больших ролей. Только тогда их признают подготовленными к сцене и принимают в какую-нибудь труппу. А до тех пор их одевают, кормят и воспитывают в школе, как в интернате. Так как местная интеллигенция тщательно оберегает себя от соприкосновения с театром, то воспитанники школы принадлежат только к самым низшим классам. Уже по одному этому не приходится удивляться, что китайский театр обречен пребывать в состоянии печального застоя и не способен влиять на культурное развитие народа. В настоящее время, театр в Китае, уже по характеру и образованию актерского состава является настолько механизированным и совершенно лишенным даже самой скромной одухотворенности, что здесь, с внутренней необходимостью, должна разыграться в скором времени трагедия, к которой и в Европе не отнесутся без сожаления.

Более зрелые ученики театральной школы выступают иногда в так называемых детских театрах, каковых в Пекине два. Таким образом они заканчивают свое профессиональное, согласованное с традицией, образование, играя в цельном ансамбле и выполняя значительные задания. Иногда они уже здесь достигают некоторого мастерства, так как им приходится играть не только случайные второстепенные роли (как то принято в Германии), но и овладевать большими ролями главных амплуа, выступая в важнейших пьесах репертуара. Таким образом, китайский театр с ранних лет воспитывает своих учеников в театре и дает им возможность развивать свои способности в теснейшей связи с практикой сцены, на выдающихся образцах совершенно условного сценического искусства. Они изучают не только технические основоположения своей профессии, разучивая несколько репертуарных ролей (как то принято у нас), но с юношеских лет они уже готовятся к театру в самом театре. Подобное воспитание здесь необходимо, так как центр тяжести

китайского театра покоится всецело на чистой технике и на традиции. Интеллектуальные и психологические моменты отступают на задний план. В то время, как мы для нашей сцены требуем зрелого человека и художника с широким сценическим дарованием и надежным общим образованием, благодаря которым он был бы в состоянии удовлетворять требованиям нашей классической и современной драмы во всех, соответствующих его таланту и фигуре, заданиях, в Китае желают иметь вымуштрованного в лучшем смысле этого слова комедианта, с законченным профессиональным образованием, который во всех многочисленных пьесах в совершенстве владел бы ролью своего амплуа, сохраняя ее традиционную форму и соблюдая соответствующий ей стиль. В то время, как у нас самым главным признается общее художественное дарование, пригодное для необозримой массы разнородных художественных задач сценической практики и отдается предпочтение возможно более высокой духовной гибкости за счет законченной выравненности чисто технических достижений, китаец желает только уверенного, разностороннего мастерства, которое должно проявиться в исполнении определенных ролей определенного амплуа. Он требует законченной артистичности, обусловленной традицией, и развитой актерской техники, достигнутой за счет личной одухотворенности (которая не требуется вовсе).

Таким образом, ученические спектакли имеют большое педагогическое значение, хотя, вообще говоря, посещающие их китайские любители театра преследуют совсем другие цели, чем поддержку этого важного художественно-воспитательного учреждения. Их эгоизм заранее исключает подобные побуждения. Искусство и художники им безразличны. Так же, как и ученики, которые со временем станут артистами. Там, на сцене, китаец видит красивых мальчиков, выступающих для его удовольствия. И это его приятно волнует, и только. Всегда склонная к утонченности, чувственность азиата прежде всего стремится укло-

ниться от нормального и ищет острых ощущений. Поэтому в Китае, между прочим, очень распространена педерастия. Но не в греческом смысле, исходя из эстетических потребностей и из чувственно-художественной радости от прекрасного юношеского тела, а из потребности найти удовлетворение ненормально направленного чувственного порыва при помощи различных профессионалов, которые повсюду, как известно, особенно часто встречаются среди актеров, а здесь в Китае, главным образом, среди исполнителей женских ролей, а также и среди воспитанников детского театра.

Приблизительно до 1900 г. публичное выступление женщин считалось позорным и находилось под запретом. Женщины не смели, даже в качестве зрителей, посещать театр, который считался исключительной принадлежностью чайного дома. А в чайном доме мужчины хотят быть только в мужском обществе. Но чтобы не лишать женщин всех зрелищ без исключения, для них устраивались особые представления. Сначала только в храмах, позднее—также и в лучших частных домах. Ведь в некоторых храмах еще сохранились сцены от прежних времен, а там, где их нет, для этой цели возводятся подмости. Женщины сидят под парусиновой крышей за богато убранными столами в роскошных костюмах. При представлениях в частных домах, хозяин обычно предоставляет свой дом в безвозмездное распоряжение актеров. В благодарность за это он может занимать со своей семьей лучшие места. Остальные же места продаются театральными директорами для заработка и для покрытия издержек. Угощение берет на себя хозяин дома, который считает всех посетителей своими гостями. Такие частные спектакли для женщин устраиваются только богатыми людьми низшего класса. Знатный китаец не хочет, чтоб его жены и дочери соприкасались с театром, хотя, при случае, он устраивает представление для самого себя. Так как, с течением времени, женщины стали допускаться в лучшие театры, то теперь частные спектакли организуются крайне редко.

Женщины стали выступать на сцене только после свержения монархии. Строгая вдовствующая императрица никогда бы не допустила этого. Только республика, с ее более свободными воззрениями, ввела и здесь реформу, разрешив совместное выступление мужчин и женщин на сцене. Правда, через несколько месяцев это было опять запрещено. По крайней мере, в Пекине. Как говорят, из нравственных побуждений. Но на самом деле—по настоянию мужчин, которые вскоре почувствовали себя в проигрыше, ибо весь интерес публики обратился к девушкам, как бы скверно они не играли. Театры, где играли одни только мужчины—пустовали. Кроме того, и не без основания, опасались, что благодаря этому нововведению сценическое искусство пострадает или даже совсем погибнет. Таким образом, девушкам пришлось удалиться. Но вскоре они сделали попытку утвердиться в особых театрах, вряд ли жизнеспособных. Актрисы, в большинстве очень хорошенькие, нравятся мужчинам, занимающим все места в театре. Но их игра чисто дилетантская. Они не умеют внятно говорить и подобрать требующийся по пьесе тон. Их техническая беспомощность не позволяет им уловить и удержать требуемую каждым амплуа высоту голоса. Кроме того, им не достает ловкости, силы и выносливости, необходимых для больших акробатических финалов военных пьес, вследствие чего они принуждены ограничиваться исполнением простых гражданских пьес.

Тем не менее, в передовых кругах интеллигенции надеются, что эти девушки, по крайней мере, способнейшие из них, с течением времени настолько подучатся, что смогут, наконец, выступать совместно с мужчинами. Но тем самым гибель национального сценического искусства Китая была бы окончательно предрешена. Китайский театр—всецело мужской театр. Его формы выражения покоятся на специфических свойствах и способностях мужчины; на физической силе, выдержке и ловкости, на неслыханно бойкой живучести и на способности как бы перенапрягать

все силы, вводить в исполнение крайне трудных по технике пьес все новые и новые запасы энергии. Восточная женщина, с ее пассивностью и систематически выработанной изнеженностью, приспособлена к подобной работе еще меньше, нежели европейская женщина. Китайский театр является цирковым искусством и, особенно в настоящее время, актерским начинанием, приближающимся по своему стилю к искусству американских эксцентриков-пантомимистов (так называемых knock about), которые тоже не терпят женщин в своих рядах. Если в китайских пьесах надо играть женские роли, то это выполняется мужчинами и, притом — великолепно. Так же, как и в Японии. Им удастся это, потому что они обладают талантом выдающихся артистов, которые умеют ввести с гораздо более уверенным чувством стили созданные ими женские образы в искусство сцены, обусловленное преимущественно мужским характером, нежели женщины, самой природой созданные совершенно иначе.

Китайский театр женщин, в котором девушки от двенадцати до двадцати лет разыгрывают бородатых любовников и размахивающих мечами силачей—не что иное, как карикатура, которая доставляет эротические впечатления различным прожигателям жизни. Театр, где мужчины и женщины выступают совместно, возник, главным образом, по желанию молодого, влекущегося к Европе, поколения, которое утратило связь с самобытным искусством и его историческим развитием и усматривает спасение страны во всем чужом и чуждом, не выбирая и не критикуя его. Только мужской театр в состоянии поддержать традицию, если ее можно и должно поддерживать. Этот вопрос занимает сейчас в Китае не одних приверженцев прогресса. Он возникает и в среде любителей искусства самых различных кругов, где, однако, он разрешается отрицательно. Китаец настолько хорошо воспитан, что нашлось достаточно лиц, готовых сопровождать меня при посещении различных столичных театров и с трогатель-

ным терпением служить мне переводчиками. Но они наверняка прodelывали это неохотно, считая, что их театр вырождается и что в процессе вырождения он опустился уже на довольно низкую ступень. Правда, театр никогда не казался им значительным явлением. В теперешнем же его состоянии, даже мало-мальски требовательные китайцы считают его местом низменных увеселений, ярмарочным развлечением, продуктом улицы и площади. И все-таки он представляет для европейца нечто своеобразное и диковинное. Для образованного не-театрала он наделен красочными и формальными совершенствами, а для теоретика-эстета—это высший тип чистого театра. Даже несмотря на искажение формы в современных представлениях и несмотря на неистовый оркестр, непостижимый шум которого безвозвратно губит немногие попытки воспроизведения интимно-человеческого, несмотря на примитивные и бессодержательные сценарии, на грубо построенное действие и на условно типичные характеры. Европейцу китайский театр представляется чем-то совершенно чуждым, что невозможно пересадить на другую почву. Достижением особой культуры и расы, не допускающим переделки. Немыслимо представить себе, чтобы китайская труппа, выступив в крупном европейском городе, имела бы хотя бы малейший успех. И все же — немногие тонкие ценители испытали бы большое впечатление.

Китай обладает одновременно лучшим и худшим театром. С точки зрения выявления художественной или, вернее, художественно-промышленной формы, нет ничего более законченного и однозначного. Танец расширяется до танцевальной пьесы, до сценического действия, с ясными для зрения и слуха символами напряженной телесности. Простые действия и отрывки действий самого непроблематичного характера изображаются мощно и примитивно только в основных своих сцеплениях, а условно-реальное перебрасывается с отчаянной смелостью в нереальное. Но как проявление общественной жизни древнего культурного народа, театр достиг—в особенности за последние десяти-



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея)

летия—крайней ступени упадка. Пристрастие к бессодержательной видимости и к напыщенному шуму привело к полной спутанности действия, что уничтожает возможность подразделять и расчленять его развитие и оценивать детали. Не внутреннее оживление и обогащение является конечной целью этой отрасли искусства и художественной промышленности, но беспочвенное погружение в сумеречную дремоту различных оттенков и обволакивание туманом всех жизненных функций. И если это нравится многим китайцам, то это не говорит в пользу современных представителей расы.

Китайский театр теней.

Китайские кукольные представления возникли, как то принято предполагать, в Луань чжоу, на границе Манджурии, там где начинается Великая Стена. Согласно повествованию Гань Бао, в его знаменитой хронике Соу шэнь-цзи, ближайшим поводом их возникновения была неожиданная смерть любимой жены императора У Ди, из династии Хань (около 140 г. до р. Х.). Хроника рассказывает, что в то время, как император сильно тосковал по своей жене, один даостский жрец из государства Цзи, по имени Чжао Мэн, заявил, что может вызвать телесную душу императрицы. (Китайцы различают душу духовную, растворяющуюся после смерти в небесном эфире, и душу телесную, следующую за умершим в могилу и требующую внимательных забот со стороны оставшихся в живых). Узнав об искусстве жреца из государства Цзи, император призвал его к себе и повелел ему в ближайшую же ночь вызвать телесную душу своей супруги. Взявшись тотчас за дело, Чжао Мэн приказал повесить в открытых дверях большого дворцового зала завесу из белого шелка. Около полуночи император должен был занять место на массивном деревянном кресле у противоположной стены. Вслед за этим, завеса осветилась расставленными наверху и внизу прикрытыми свечами. Через некоторое время на ней стали появляться какие-то смутные очертания, в которых У Ди узнал образ своей умершей супруги. Очень обрадованный, он приказал заботливо относиться к этому искусству,

а жреца из государства Цзи назначил своим придворным художником. Он разрешил ему также обучать других людей своему искусству, дабы и подданные могли общаться с телесной душой своих друзей и родственников. Так возник китайский театр теней, и на этот раз опять повторилось превращение жреца в комедианта, что, повидимому, во все времена совершалось без особых затруднений.

Куклы китайского театра теней изготавливаются из довольно плотной промасленной бумаги золотисто-желтого цвета. Благодаря утонченности художественной обработки материала и искусно соблюденной экономии отдельных частей, они образуют массу маленьких, различных по форме плоскостей, создающих в целом необыкновенно чарующее декоративное впечатление. Прозрачные плоскости окрашены с обеих сторон и выдержаны в беспорядочном, но все же гармоничном сочетании радостных красок. Они светятся, подобно оконным стеклам наших церквей в ранние сумерки, и создают в созвучии взаимно согласованных красочных мотивов миниатюрный образец изумительной симфонии красок. Каждая отдельная фигурка представляет собой акварельную мозаику изысканнейшей формы, филигранно утонченной в своих частях. Если взять куклу в руки и рассматривать ее, держа на свет, то и тогда она производит тончайший живописный эффект. Помещенная же против лампы, когда весь грациозный хаос ее пестрых насыщенных красок проецируется на освещенный экран, она создает впечатление, не имеющее себе равного по нежности цвета и формы ни в одном из кукольных и теневых театров востока. Так как вырезанные и только грубо обведенные черными контурами части лица, а также полосы, изгибы и другие детали орнамента появляются на экране равномерно освещенными, то создается впечатление, напоминающее богатую, но деликатно расцвеченную вышивку на белом шелку. Во всяком случае, мне едва ли приходилось видеть что-либо более специфически китайское, чем эти маленькие, около 30 сан-

тиметров вышины, хрупкие куколки, которых одно наше дуновение способно вывести из равновесия.

Китайские теневые куклы, как и Wajang'-фигуры на о. Ява *), приводятся в движение с помощью палочек. Но здесь туловище не прикреплено во всю длину к двигающей палочке, а свободно подвешено за шею на проволоке, снабженной снизу тонкой рукояткой. Кроме того, туловище имеет три сочленения: одно приблизительно в области бедер и два в коленях, но отдельные части, как торс и ноги, не приводятся в движение особой рукояткой, так что при перемещении куклы с помощью главных стержней, они болтаются взад и вперед, что придает всей игре изумительную живость. Фигуры могут без труда становиться на колени, садиться и отвешивать земные поклоны, неизбежные в китайских пьесах. Зато руки, как и в Wajang'e, имеют свои особые подпоры, при помощи которых они сгибаются в плечах, локтях и кистях. Но вместо роговых палочек здесь употребляется железная проволока с деревянной ручкой.

В остальном китайские свето-тени не выдерживают сравнения с яванским Wajang'ом ни в технике игры, ни в оригинальности фигурного аппарата, не говоря уже о прекрасной поэзии, о целостном стиле постановки и о далеком от действительности звучании гамелан-оркестра. Жесты и движения китайских кукол никогда не создают полной художественной иллюзии. В то время, как на Яве даже иностранец вскоре начинает прислушиваться к захватывающим событиям всеильной судьбы и во тьме тропической ночи всецело погружается в игру теней,—в Китае мы заключены в ограниченном кругу прелестного прикладного искусства. Обыкновенно куклы стоят неподвижно. Только изредка они поднимают руку, и то принужденно, автоматически,

*) Описание яванского теневого театра читатель найдет в первой части этой книги: „Индия“ (Карл Гагеман, „Игры народов“, вып. I, Ленинград, 1923, изд. „Academia“).

и скорее нарушая, чем оживляя впечатление. Когда же они вовлекаются в действие, то они машут руками, словно привидения, или же бьются руками и ногами словно бесноватые. Сценическая техника этих представлений построена на самых примитивных драматургических началах. Куклы, которым полагается разговаривать между собой, ставятся друг против друга по середине экрана. Остальные стоят неподвижно, размещенные по двум встречным рядам. Когда новая фигура должна появиться перед соответствующим королем или министром, прежняя переносится налево или направо, в конец своего ряда, а новая выносится на середину. Таким образом получаются бесконечные диалоги, лишь изредка прерываемые массовыми сценами, в которых к тому же особенно ярко проявляется полная беспомощность постановки. В большинстве случаев зритель не понимает, кто в данный момент говорит, что означают отдельные персонажи и чего они добиваются. Особенно в сражениях, когда тела с вращающимися конечностями, сплетаясь, несутся в вихре, а прикрепленные к пальцам мечи взлетают в воздух, словно крылья ветренной мельницы. Кукольник сидит за столом, который передним своим краем прикасается к плоскости экрана, при чем косые подставки фигур опираются на доску стола. Крайне примитивная, неровно горящая масляная лампа висит низко над головой кукольника. Под рукой у него справа и слева куклы, рядами расположенные на проволоках, а вокруг него рассаживается небольшой оркестр, производящий такой же адский шум, как и в театре. И пение и характер диалога просто заимствованы у театра, с той только разницей, что кукольник сам говорит за всех выступающих актеров. К сожалению, речь его бездарна. Характеристика отдельных персонажей отсутствует, у них нет особой манеры пения и типичных приемов игры. Нет ни стиля, ни своеобразия. Пред нами копия с заимствованных у театра образцов, рабское подражание формам, подчиненным совершенно иным условиям. Маска и костюм кукол в точности

согласованы с внешним обликом соответствующих театраль-ных типов.

У своеобразного китайского театра теней нет своеобразного репертуара, оригинального по замыслу и по драматической структуре. Он просто заимствован, бессмысленно и без особого выбора, у драмы большого театра и перенесен в чуждый ему мир явлений. Из пространства на плоскость. В совершенно другие условия оптики и акустики. Не считаясь с тем, что размеры театральной сцены, рассчитанной скорее на сверхчеловеческий рост исполнителя, сократились здесь до размеров миниатюрной сцены, предназначенной для крошечных кукол. У современного китайца нет умения согласовать изобразительные средства в деталях и в целом с внутренней необходимостью и закономерностью. Его художественное чутье, тяготеющее ко всему маленькому и интимному, только в редких случаях способно создать истинные и эстетически безукоризненные ценности высокого стиля. Его надежный, столетиями выработанный вкус, столь уверенно проявляющийся в художественной промышленности, тотчас же оказывается непригодным, как только приходится разрешать целостно и мощно прочувствованные художественные задания. Так как в настоящее время в Пекине нет постоянного театра теней, то любителю искусства приходится приглашать труппу к себе на дом. Это, конечно, связано с большими хлопотами, вследствие чего приезжие и живущие в Пекине иностранцы обыкновенно лишены возможности увидеть теневые представления. По счастью, пекинская немецкая колония и общающиеся с ней китайцы любезно показали мне ряд таких пьес в помещении Немецко-Азиатского Общества.

В программе вечера изредка встречался Кунь цян, но, к сожалению, охотнее играл, как и в больших театрах, Эр хуан, совершенно нестерпимый в небольшом зале. Тем не менее, представление могло доставить каждому, кто умел концентрировать свое внимание на свето-тенях,

совсем особое наслаждение. Спектакль таит в себе массу очарований. Правда, они заключены в нем скорее теоретически. Они вскрываются лишь при условии полного использования художественных возможностей и мало-мальски свободного преодоления технических трудностей. Мы имеем здесь дело с крайней утонченностью театрального замысла, доведенного до чистой игры, с чисто артистическим развлечением, в котором детская примитивность сочетается с крайне витиеватыми измышлениями ярко выраженной прециозности. Думается, что в этих миниатюрных китайских театрах могло бы быть осуществлено нечто утонченное. Быть может, так оно и было в прежнее время. Нечто специфически китайское, восточное, совсем не европейское. Игрушка для взрослых. Создание изысканной культуры, предназначенной для эстетических сибаритов. Искусство для знатоков, доступное не только для немногих, но и для народа, очевидно обладавшего некогда необходимой для этого зрелостью. Пред нами не теневой театр, а скорее — световой. На экране отражаются не темные силуэты, с более или менее расчлененными контурами, а артистически-тонкие красочные видения. Вместо богатого контрастами искусства *blanc et noir*, здесь даны полные света красочные мозаики — результат высшей утонченности вкуса древнего Востока. Правда, в настоящее время показываются лишь жалкие остатки прежнего величия. Хотя куклы еще существуют во всем благоухании красок и рисунка, но ими уже не умеют пользоваться. Новые почти не вырезаются, а старые совсем износились. Публика отсутствует. Большинству китайцев состоятельного класса теневые представления неизвестны. Слуга — мой услужливый проводник, хорошо осведомленный о всех народных увеселениях, говорил мне, что в детстве ему приходилось кое-где видеть теневой театр, но что теперь он встречается только в деревнях. Это общее явление. Погибающие искусства устремляются к менее притязательным, к вечно благодарным, к не критикующим людям. Ведь и

у нас существуют еще деревенские труппы, разыгрывающие пред крестьянами старинные рыцарские пьесы и трагедо-комедии XVIII века. А жаль: этот театр автоматически движущихся миниатюр и оживших китайских вышивок мог бы стать высшим достижением художественной промышленности Китая.

На ряду со световыми представлениями, в Китае веками существовал театр пластических кукол. Он изредка еще встречается и теперь, но не пользуется успехом,—по крайней мере, в Пекине. Напротив, по поводу него рассказывают самые невероятные истории. Будто бы эти куклы, если на них попадет капля крови, убегают по ночам и перерезают людям горло, или причиняют им какой-нибудь иной физический вред. Раз ощутив кровь, они жаждут ее все больше и больше. Кровь представляется китайцу каким-то совершенно особенным соком. Кроме того, по его воззрению, куклы могут превращаться в чертей и вызывать величайшие беспорядки. Ведь весь Китай дрожит перед таинственными духами, особенно пред видениями умерших друзей и родных. Этих ненадежных душ, во всяком случае, остерегаются, или же ублажают их, елико возможно, из страха и предосторожности. У домашнего алтаря, в храме и повсюду, где только представится случай. Это называется почитанием предков, и на этом основана целая система религиозной практики. Но отсюда отнюдь не следует, что китаец всегда является послушным и покорным сыном, почитающим своих родителей. Напротив—ссоры с близкими, брань и оскорбления составляют насущную потребность семьи. Только после смерти родителей наступает почитание и затем обожествление их. И то единственно из страха. Поэтому китайцы не хотят иметь дела с куклами, движущимися таким жутким способом. Ведь и в них могли закрасться духи. Современный китаец—жалкое существо. Помимо вполне реальной борьбы всех против всех, которая нигде, а в особенности здесь, не доставляет удовольствия, ему приходится



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея).

еще бороться с неведомым миром и всегда опасаться всевозможных потусторонних явлений.

По свидетельству стариков кукольный театр существует в двух видах: в одном куклы передвигаются на шелковых шнурках, в другом—рукой самого кукольника. Нечто в роде нашего Kasperle-театра с аналогично устроенной сценой. Кукольник стоит в прямоугольном ящике, в котором нижняя часть передней стенки отделена деревянной планкой и прикрыта платком. Таких представлений мне не удалось увидеть в Китае. Теперь они редко встречаются в больших городах. Судя по рассказам, куклы вырезаются из дерева и разыгрывают те же пьесы, что и актеры в театре.

Между прочим, о происхождении китайских деревянных кукол существует несколько красивых легенд. Согласно хронике Ио фу цза лу, они существовали в Китае уже во II веке до р. Х. Император Га о Цзу основатель династии Хань (от 206 до 225 г.г. после р. Х.) очутился однажды, во время войны, в безвыходном положении. Гунны уже 3 месяца осаждали его столицу, и так как провиант иссякал, то момент сдачи города врагам приближался. Тогда одному из советников императора, бывшему раньше послом в царстве гуннов, пришла в голову счастливая мысль взволновать известную своей ревностью жену короля гуннов. Для этой цели он приказал соорудить огромные, чрезвычайно красивые женские куклы и вывести их на прогулку по стенам города. Когда, как и следовало ожидать, эти куклы, действительно, привлекли к себе внимание короля гуннов, его супруга так разгневалась, что потребовала от своего мужа немедленного снятия осады, угрожая в противном случае лишить его своей благосклонности. Уступая настояниям жены, король, действительно, отступил со всем своим войском. Таким образом, прекрасные женские куклы выручили столицу, а с ней и всю страну, из великой беды; в награду за это их выставили со многими почестями в особом зале дворца. Император же повелел изготовить новые куклы для увеселения народа во время празднования

победы, конечно, под руководством своего мудрого и ловкого советника. Так возник китайский кукольный театр, и таким образом придворный сановник впервые сделался директором королевского театра.

По разъяснению Ле Цзы, другого знаменитого писателя, возникновение кукольного театра относится к еще более древней эпохе. Уже в царствование императора Му из династии Чжоу (около 1000 г. до р. Х.) искусный мастер Янь Чжи изготовил куклы, которые могли петь и танцевать, и успешно выступали перед императором, императрицей и придворными. Но к концу представления, подзрительному правителю показалось, что куклы подмигивают его приближенным, в особенности его супруге и его побочным женам, вследствие чего он сильно рассвирепел и приказал неизменно при нем находившемуся палачу убить Янь Чжи. Но едва только палач прикоснулся к мастеру, как тот выхватил кинжал и отрезал всем куклам головы. Когда император убедился, что все они были сделаны из соломы и лакированного дерева, он успокоился и разрешил мастеру и впредь показывать народу свои кукольные представления. Но для того, чтоб наверняка избежать возникновения случайных и досадных неприятностей, император запретил женщинам, под страхом смерти, присутствовать на этих зрелищах. Этот обычай сохранился до последнего времени. Еще несколько лет тому назад китайские женщины не смели ходить в театр.

Фокусники-скоморохи в Пекине.

Китайские фокусники не любят работать в одиночку, а соединяются в группы, в так называемые семьи. Как наши акробаты. Пожилые и молодые люди и дети всех возрастов — участие женщины не допускается — образуют сообщество, устав которого разработан до мельчайших подробностей. И лишь в таком объединении они выступают перед публикой. При этом они показывают не только номера, рассчитанные на создание обманчивой иллюзии, но и пеструю вереницу фокусов, акробатических упражнений и жонглерских кунштюков. Эти китайцы, действительно, настоящие скоморохи. В лучшем, старинном смысле слова. Примерно, вроде наших канатных плясунов, которые в прежнее время кочевали по ярмаркам и развлекали народ своими акробатическими упражнениями. Но те были много скромнее, чем восточные артисты, труднейшие трюки которых исполняются с высокой степенью совершенства.

Итак, китайская труппа фокусников может заполнить целый вечер, исполняя целиком все номера программы театра-варьетэ. Особое своеобразие ее заключается в том, что все кунштюки развертываются в форме диалога. Во время упражнений фокусники непрерывно говорят, быстро и с огромным темпераментом, что придает всему представлению особую прелесть. Перед каждым новым трюком разговор нарастает до наибольшей страстности и затем внезапно обрывается, так что получается внушительная

пауза, правда, очень краткая. Ибо уже через несколько секунд разговор возобновляется. Таким образом, создается переход от окончания одного номера к началу другого. Один из труппы работает: показывает волшебное явление или какой-нибудь иной фокус. Другие помогают ему, как сподручные партнеры во время игры и, главным образом, при одурачивании и отвлечении внимания публики, что китайцы умеют проделывать с особой утонченностью. Хотя их артистическая ловкость доведена до исключительного совершенства, тем не менее, они напрягают все силы, чтобы, кроме того, ввести зрителя в заблуждение. Поэтому, их труднейшие номера впечатляют с неизменной меткостью. Ни разу в жизни я не был так сильно поражен, как здесь, в театре китайских иллюзионистов. Я все время чувствовал себя одураченным.

Их метод состоит, несомненно, в том, чтобы не давать передышки зрителю, отвлекать в сторону и рассеивать его внимание, тем самым как бы исключая, по возможности, его волю и не допуская сосредоточенности. Ради этого они инсценируют театральное зрелище и стараются овладеть вниманием каждого зрителя, прибегая не только к помощи различных остроумий и анекдотов, но и к помощи личного очарования. Ради этого они приводят с собой детей, которые ведь всегда и повсюду милы и приятны и уже сами по себе интересны, т. е. отвлекают внимание. Во всех оживленных и шумных выходках, сопровождающих трюки китайцев, скрыто сознательное устремление уклониться от существа дела. Прежде чем перейти к отдельному опыту, они стремятся поработить чувство и интеллект. Фокусник не считает своих зрителей безучастной массой, перед которой нужно разыграть забавную сценку, но он видит в них, прежде всего, противника и притом очень опасного. Для него они субъект и объект одновременно. Первым делом он подчиняет их своей воле, а затем обрабатывает их восприятие при каждом отдельном фокусе. Путем правильных и хорошо обдуманных атак, направлен-

ных к тому, чтобы возбудить величайшее любопытство на исходе отдельного трюка и, в конце концов, провести систематическое одурачивание публики. В момент опыта наступает высшая степень отупения.

Для этой цели китайский фокусник стилизует в разнообразных направлениях свои диалоги и пользуется ими с замечательной виртуозностью и уверенно-впечатляющей силой. Он перечисляет по порядку все, что он исполняет в данный момент, тем самым проделывая нечто совершенно излишнее. Или же он сообщает ту задачу, которую он собирается разрешить, или просит кого-нибудь затребовать тот или другой фокус и высказывает сомнение в возможности его выполнения. Недоверие к артистическому уменью отдельного исполнителя — любимый мотив диалога. Часто два или три члена труппы беседуют в стороне, обсуждая трюк того, кто работает в данный момент, и серьезно сомневаются в счастливом исходе. Если же он все-таки удается, то они высказывают наивное удивление, поздравляют исполнителя и не могут опомниться от радости. Иной раз партнеры с интересом и удивлением следят за новыми приготовлениями одного из своих коллег. Они не могут себе представить, к чему все это должно привести, а когда ему удается какой-нибудь эффектный номер — они в восторге. Иногда опыт обставляется так, что один подсказывает другому по порядку все отдельные действия, и поэтому кажется, что трюк выполнен помимо воли исполнителя. Последний, конечно, должен выразить полное изумление при виде достигнутого результата. Наблюдатели же охотно притворяются наивными. Они прикидываются безгранично восхищенными ловкостью коллеги, или же не доверяющими ему до конца. Так, например, один из незанятых актеров робко приближается после окончания какого-нибудь кунштюка и говорит, что это было, действительно, нечто из ряда вон выходящее, от чего он пришел в величайший восторг, — но что из практики давно умершего и некогда знаменитого фокусника он припоминает нечто еще более

трудное, что теперь, по его твердому убеждению, никто не в силах сделать. В ответ на это партнер просит его описать опыт, и, конечно, тотчас же мастерски его исполняет. Наконец, в Китае пользуются излюбленным приемом наших цирковых клоунов: когда разрешение задачи одним из членов труппы вызывает особенное одобрение публики, другой сейчас же подходит к столу и утверждает, что может сделать еще лучше. И тотчас же, стремительно быстро, доказывает это на деле.

Как мне рассказывали знатоки, диалог этих фокусников вовсе не так наивен, как это представляется индстраницу. Но при этом они так весело и хорошо настроены, так притворно-невинны и преподносят все с таким очарованием и самоочевидностью, что совершенно не считаешь их способными на те двусмысленности, которыми они имеют обыкновение украшать свою речь. Большей частью, конечно, в остроумной и неизменно цветистой форме. Благодаря двусмысленности многих слов и словосочетаний, китайский язык особенно пригоден для раскраски устной речи замаскированными непристойными намеками. Хотя диалог китайских фокусников в первую очередь имеет целью с одной стороны отвлечь зрителей от того, что совершается в действительности, а с другой подвести к самому фокусу и усилить напряжение, все же они хотят таким путем, прежде всего, выиграть время для подготовки нового трюка. Ибо паузы во время исполнения у них отсутствуют. Один опыт непосредственно следует за другим. Артисты быстро сменяются. Китаец любит разнообразие. Во всех видах общественных увеселений он способен воспринимать большие дозы и обнаруживает при этом неутомимое увлечение и благодарность. Только бы отдельный номер не тянулся слишком долго. Он должен быстро пролетать. Поспешность и шум не мешают китайцу. Напротив. Он даже требует этого. Чем больше шума и непрерывной суеты, тем лучше и приятнее он себя чувствует. Поэтому, в комнате одновременно выступают несколько скоморохов. Один



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея).

работает, а двое или трое наблюдают и ведут диалог. Остальные то вбегают, то убегают, приготавливая следующие номера и незаметно принося из сеней необходимые приборы. Деятельность всей труппы не прерывается. Никогда не знаешь, что собственно делают отдельные лица. Очевидно самые решающие и рискованные уловки совершаются как раз в тот момент, когда зрители приходят в изумление по поводу удавшегося опыта: переглядываются, громко выражают свои чувства, поздравляют или подбадривают данного исполнителя и т. п. Ибо как раз незадолго до трюка неизменно входят несколько человек, ранее отсутствовавшие, а непосредственно после окончания его каждый раз наблюдается оживленное движение всей труппы.

Впервые я увидел китайских фокусников в отеле при станции Шанхай гуань, где останавливается на ночь дневной почтовый поезд, идущий из Мукдена в Пекин. Так как маленький провинциальный город не имеет никаких иных достопримечательностей, то хозяин отеля развлекает обреченных на невольную задержку путешественников представлением фокусников, отлично исполняющих свое дело.

Но еще лучше была труппа в Пекине, которую мы пригласили на дом. Она состояла из четырех мужчин и трех детей. Довольно пожилой человек, спокойный и симпатичный, с приятной уверенностью руководил представлением. Он обучает других и отвечает за хозяйственную часть предприятия. Сам он показывает только один, особенно трудный и интересный номер. Затем он устанавливает связь с публикой, принимает ее пожелания и передает их труппе. Кроме него, нас вскоре заинтересовывает глуповатый, но веселый толстяк. Это клоун ансамбля, на обязанности которого лежит, главным образом, поддержка диалога и отвлечение внимания публики, что ему и удается, благодаря комичной неуклюжести движений и хитрой мимике. Технически он неособенно силен, и поэтому почти не привлекается к самостоятельным выступлениям. Вместо этого, он подает все необходимое

двум первым артистам труппы: двум молодым, исключительно ловким людям, из которых один выступает, как прекрасный фокусник-иллюзионист, другой, кроме того, как замечательный акробат. И тот и другой — превосходные жонглеры. Они выносят на своих плечах главную часть программы. Баснословная законченность достижений и небрежная элегантность их манер могли бы произвести сенсацию в самом большом европейском варьетэ. Кроме них выступают еще три мальчика: два малыша и один постарше.

Малыши открывают вечер несколькими простыми, но безукоризненно сделанными фокусами и, кроме того, исполняют время от времени вставные номера. Они чудесно выучены и проводят свои задачи с поразительной уверенностью. Взрослые обращаются с ними с таким добродушием, что их сравнительно простые номера доставили нам много удовольствия. Тягостное чувство, так часто испытываемое при выступлении детей на сцене, здесь не возникает. Китайцы вообще очень любят детей и презабавно обращаются с ними. Когда один из малышей заснул во время представления на диване, то его уже больше не тревожили, а просто выпустили его номера. К концу вечера он вдруг выполз из под одного из разостланных на полу ковров. Со смущенным лицом и заспанными глазами. В удобный момент его подсунули под ковер, так что он даже не проснулся. Упражнения третьего, более взрослого ребенка, почти уже достигшего мастерства исполнения обоих молодых людей и проделывавшего, главным образом, головоломные кунштюки акробата и эквилибриста, были, большей частью, так трудны, что бледный мальчик вызывал в нас сострадание.

В отличие от индийского фокусника¹⁾, китаец работает без всякой мистики. При самых непостижимых фокусах, он всегда довольствуется привычной ему и зрителям дей-

¹⁾ Об индийском фокуснике см. Карл Гагеман. Игры Народов вып. 1, Индия.

ствительностью и никогда не взывает к помощи высших сил. Незадолго до разрешения трюка он иногда произносит, правда, свою магическую формулу «Цянь дан лянъ», но и то только тогда, когда ничего другого ему не приходит в голову. Все совершается у него вполне реально. И он настаивает, чтобы все убедились в этом. В то время, как индийский фокусник предпочитает показывать проворство рук или делает вид, что разрешает мистические проблемы с помощью заклинаний, гораздо более трезвый китаец остается всецело в пределах своего ремесла, которым он владеет мастерски и из которого он черпает возможность удовлетворять самых требовательных зрителей. В качестве главных реквизитов он пользуется своим длинным кафтаном, своей широкой походкой, с размахистыми жестами и движениями и, прежде всего, присущим ему отсутствием нервности, что одно уже обеспечивает за ним господство над артистами всех других народов.

Но и помимо этого, индийские фокусники принципиально и по существу отличаются от китайских. Индус прежде всего располагает большой ловкостью рук, с помощью которой он осуществляет ряд остроумных и оригинальных фокусов. Большой частью, без особого плана. Подчиняясь вдохновению данного момента. Импровизируя и играя с поразительной легкостью. При этом он предпочитает работать без особой болтовни, желая произвести впечатление одной лишь красотой исполнения и самим трюком. Он меньше озабочен отвлечением внимания зрителя при помощи шумной возни и различных шуток и прибауток. Сосредоточение внимания отдельного зрителя на фокусе и закрепощение его заинтересованности вполне удовлетворяют его, хотя, при случае, он не прочь подпустить немного мистики, чтобы подсобить делу. Его аппарат в большинстве случаев прост и незаметен. Он охотно ограничивается немногими внешними вспомогательными средствами и обосновывает весь успех на своей собственной личности. Китаец, напротив, полагается больше на

ловкость всего тела и показывает трюки, которые в данный момент трудно или вообще невозможно объяснить, но по существу они грубее; при этом, как уже говорилось, он охотно соединяет их с акробатическими упражнениями и окружает их неистощимым потоком красноречия. Его аппарат разносторонен, сложен, хорошо подготовлен и играет большую роль в организме всего представления. В то время, как индус обычно приносит с собой все свои вещи в мешке, китаец должен каждый раз привозить на тачке несколько больших ящиков и корзин.

Наши фокусники работали в обыкновенной комнате, что само-собой объединяло исполнителей и зрителей. Мы сидели таким образом на расстоянии не более двух метров от них. И все-таки они показывали ряд совершенно необъяснимых вещей. Один из них, например, расстилал на полу довольно толстый войлок и для начала прогуливался на нем. Затем он брал его за середину, поднимал его медленно и осторожно вверх и раскрывал большой зажженный фонарь. Другой показывал «скатерть-самобранку», вынимая из небольшой картонки целый обед на двенадцать человек с соответствующими приборами и снова запрягая его обратно. Между прочим, большую миску с супом, по объему почти равную корзинке. Все это происходило у нас на глазах, на отдельно стоящем столе без скатерти. Третий перерезал крепкую нитку, снова связывал узлом ее концы и одним ударом кулака выравнивал место где был узел. Много было и других непонятных вещей. Лягушки превращались в золотых рыбок, золотые рыбки в камни и камни опять в лягушек. Один из малышей показал, как вырастает маленькое деревцо из пустой чашки, и починил совершенно сломанный веер одним только расправлением его. Само собой появлялись до краев наполненные умывальные чашки, а маленькие кучки бумажных обрезков вновь соединялись одним лишь дуновением. В промежутках, молодые члены труппы показывали сложнейшие акробатические упражнения, держа на голове целое

сооружение из нескрепленных фарфоровых сосудов, или же удерживая наполненные чашки на губах и на лбу. Все упражнения проходили весело, с любовью к делу и с увлекательным подъемом. Очаровывая прекрасным, вполне разработанным телом и уверенностью настоящего мастера. В отличие от своих коллег по театру, они разыгрывали свои диалоги в самом натуральном стиле: просто, без претензий и без пафоса. Они болтали все, что вздумается, и обнаруживали завидное красноречие, от которого режиссеры наших фарсов пришли бы в восхищение. При этом, за весь вечер не было ни одного промаха. Китаец не знает неудач. Не овладев фокусом, он никогда не покажет его публике. А раз он им овладел, то он всегда удается ему. Нервничанье ему неизвестно.

В настоящее время, представления этих фокусников являются лучшим, быть может, единственным, действительно отличным развлечением в Китае. Солидное, искусное кустарное производство, исключительно умелое и являющееся настоящим продуктом страны. Свой театр китаец довел до полного огрубения. О музыке нечего и говорить. Некогда глубоко народные и своеобразные кукольные и теневые представления несколько его не интересуют. Танец изъят из жизни китайского общества много сотен лет тому назад. Единственным вечерним развлечением (кроме театра, конечно) являются довольно однообразные выступления *singsong-girls*. Немного домашней музыки. А затем вот, именно, эти фокусники.

Таким образом, в противоположность японцу, китаец не создал художественных развлечений, значительных и многогранных, и тем не менее, он необычайно жаден до увеселений. В этом отношении трудно подыскать ему соперника среди других народов. Достаточно проехать в ночное время по увеселительному кварталу большого города, чтобы убедиться в этом. Шумная музыка и обилие электрического света играет главную роль. А также меню в излюбленном ресторане. Кто хочет приятно про-

вести вечер в Китае, тот отправляется в ресторан, чтобы хорошо поесть. Китаец — величайший гурман, а кухня его — самая изысканная на свете. Даже дома он съедает приблизительно вдвое больше, чем европеец и живет, если только ему позволяют средства, гораздо богаче нас. В ресторане же он превращается в настоящего сибарита: менее двадцати блюд он не признает. Тридцать шесть — вовсе не редкость. Присоединив к этому слегка подогретое желтое вино, кристально-чистую белую рисовую водку, трубку с опиумом и разодетую, как куколка, по возможности, молоденькую, девицу для услуг и развлечения — в промежутках между двумя блюдами ей разрешается, при случае, спеть песенку — сын неба чувствует себя, действительно, на небесах. Больше ему ничего не нужно. Сытое, созерцательное настроение для него выше всего. Наслаждающийся китаец хочет, чтобы его оставили в покое и только изредка немного поглаживали и щекотали.

Подобно японцу, китаец охотно занимается музыкой у себя дома. Не так много и не так основательно и глубоко, но, все же с увлечением и терпеливо. Правда, совершенно не в европейском вкусе. Вечером, на улицах Пекина повсюду можно услышать визгливые звуки скрипки или грубоватые мелодии флейты. Иногда, при случае, и примитивную игру на цитре. По окончании работ кули усаживаются во дворе или у крыльца. Они курят, болтают и музицируют. А у образованных людей имеются свои кружки, где они занимаются старинной музыкой, тем самым оберегая ее от гибели.

Как то раз, мы пригласили к себе несколько человек из такого любительского кружка. Не для музыкальных восторгов, в достаточной мере уже испытанных нами, благодаря частым посещениям театра. Мне хотелось исследовать на нескольких конкретных примерах, в чем заключается различие столь неуловимое для слуха иностранца, между музыкальным стилем Кунь цян, Эр хуан и Бан цзы,

что мне до известной степени и удалось, благодаря исключительному рвению наших гостей. Но так как эти вопросы возбуждают далеко не всеобщий интерес, то подробное рассмотрение их здесь неуместно.

Мужчины пели поочередно бесконечные строфы под аккомпанимент флейты или скрипки: всегда в унисон и для нашего восприятия слишком громко и назойливо. И здесь, как всегда в Китае, небольшая доля художественных познаний приобреталась за дорогую цену. Но зато и китайцам пришлось пострадать, когда, уступая их настойчивому желанию, я заиграл Вагнера — наиболее приятную, как они уверяли, европейскую музыку. Правда, они слушали с большим интересом, и когда я кончил, они наговорили мне массу любезных комплиментов. Они аплодировали гораздо усерднее, чем мы при их игре, и многократно кланялись со свойственной им приветливостью, но в общем наше искусство оставалось для них столь же недоступным, как их музыка для нас. Разница заключалась лишь в том, что в силу их воспитания, им очевидно, легче было скрыть свое отвращение и подыскать несколько приятных и любезных жестов. Впрочем, я сам был достаточно учтив, чтоб не слишком долго мучить их, и после нескольких отрывков из Тангейзера, я стал настойчиво просить их продолжать свою игру.

Так они музицировали всю ночь. С трогательным терпением, проявленным не только в исполнении, но и при объяснениях, которые должны были посвятить меня в тайны китайской музыки. Члены иностранной колонии и путешественники часто жалуются на замкнутость восточных народов, особенно на ту легкость, с которой японцы и китайцы замыкаются в себя словно мимоза, как только разговор переходит на расовые или национальные особенности с целью добиться того или иного достоверного разъяснения. С этим я не могу согласиться. В обществе той и другой страны со мной обращались с исключительной предупредительностью и превосходно обслуживали мои

исследовательские интересы. Мой опыт говорит, что обитателя востока не так уж трудно вывести из его замкнутости. Во всяком случае, несколько не труднее, чем немца — уроженца северной Германии, ниже-саксонца или фриза. Как только образованные люди востока, японцы или китайцы, замечают, что иностранец, действительно, серьезно интересуется их страной, а не ищет удовлетворения праздного любопытства, или матерьяла для неблагоприятных отзывов о нравах и обычаях — они никогда не откажут ему в разъяснении. Напротив. Они помогут ему увидеть все местные условия жизни в реальном освещении, ибо они сами заинтересованы в том, чтобы за границей о них говорили и писали правдиво. Конечно, только при том условии, что иностранец не будет говорить с ними свысока и откажется от привычки выказывать при каждом случае свое превосходство перед обитателем востока. Так как такое обращение ничем не оправдано, в особенности по отношению к китайцу, то последний, действительно, относится к европейцам очень обидчиво и недоверчиво. Он всегда подозревает, что над ним хотят посмеяться. А этого он не переносит. У него есть национальная гордость, которую он не позволит попирать ногами. Только тогда, когда вы лично с ним сблизитесь и со своей стороны подойдете к нему откровенно, проявите искреннее участие, и, по возможности некоторую способность к восприятию проблем восточной жизни — тогда он весь к вашим услугам. Со всеми качествами великолепного ментора: увлекательный, терпеливый и точный. Поэтому на востоке я всегда прибегал к общению с людьми и неизменно преуспевал. Доказательством этого должна служить моя книга. Все факты, которые она содержит, почерпнуты в самой стране, в личном общении с людьми. Литературными источниками я почти не пользовался. Меньше всего — европейской литературой, которая крайне скудно освещает интересующую меня тему. Если случайно и находишь что-нибудь, то всегда оказывается, что факты

изложены неверно и освещены с европейской точки зрения, следовательно, в превратном свете. Моими единственными источниками являются: сама страна и ее обитатели.

Интереснее, нежели этот кружок любителей музыки, оказались отлично сыгравшиеся и симпатичные члены певческого общества, именовавшегося по своему любимому инструменту «Обществом восьмиугольного тамбурина». Хотя его члены являются профессиональными музыкантами, но все же они выступают, как люди общества, определенно отмежевываясь от артистов, которые играют в театре и в чайных домах из за куска хлеба. «Общество тамбурина» образовалось из кружка любителей, который первоначально выступал только в кругу родственников, пока, наконец, не вошло в обычай посещение и чужих домов. Эти музыканты не берут платы, а только принимают денежные подарки. Китаец сознательно вводит эти тонкие различия. Хозяину дома такое представление обходится довольно таки дорого. Эти музыканты выступают с таким человеческим и артистическим достоинством, с такой важностью, что когда им приходится платить (а они ожидают этого), то необходимо расплачиваться щедро. Ведь получающий вознаграждение всегда оказывается в выгоде, если он предоставляет другому назначать цену. В денежных делах китайцы большие знатоки. Поэтому и у господ тамбуринистов выражение лица не лишено известной доли лукавства, которое, впрочем, приятным образом смягчается их любовным отношением к игре, по крайней мере, во время самого исполнения. Сочетание дельца и художника, светского человека и артиста-профессионала производит впечатление своеобразного очарования и новизны, и, насколько я помню, мне нигде в мире не приходилось встречать нечто подобное.

Труппа состоит из пяти членов, в том числе и дирижера, который играет на барабане и на трещетке. Каждый играет на нескольких инструментах, которые составляют в различных сочетаниях и в различном числе, так что

дуэты, терцеты и ансамбль чередуются в пестрой смене. Арранжировка первого номера программы была крайне странная. Четверо мужчин играли совместно только на трех инструментах, причем первый брал левой рукой аккорды на инструменте второго, который, в свою очередь, правой рукой играл на своем собственном инструменте, а левой брал аккорды на инструменте третьего и так далее, так что левая рука четвертого и правая первого были не заняты и покоились на коленях. Таковой способ игры является исключительным достоянием труппы «тамбурина», и применяется ею только для первого номера программы. Он служит как бы этикетом или маркой ее фирмы. Большая часть мужчин является одновременно и певцами. Вокальные номера вообще предпочитают. Солист стоит тогда у барабана и сам отбивает на нем такт. Кроме того, он расчленяет свое исполнение с помощью трещетки и поет под аккомпанимент двух или нескольких инструментов, в зависимости от характера песни. Охотнее всего поют баллады: многострофные стихи, полные настроения и довольно остроумные. Они сочиняются в интимном кружке и не поступают в продажу. Хотя они и записаны, тем не менее для публики они недоступны. «Восьмиугольный тамбурин» — в высшей степени замкнутое общество, во всех своих проявлениях соблюдающее строгий аристократизм.

Самым забавным номером их программы была сценка — пародия, которая дает нам право причислить труппу к фокусникам-скоморохам. Этот номер они считают своей особой специальностью, и никто не решается подражать их оригинальному и сильно впечатляющему замыслу. План и способ выполнения его чрезвычайно просты. Один из них садится на стул у маленького стола — с бумажным цветком в волосах и с примитивно гримированным лицом, т. е. комически разукрашенный — и мимирует то, что говорит или поет сидящий сзади коллега. При этом, разговор и жесты обоих исполнителей в точности согласуются

друг с другом. Подобно тому, как в японском театре актер истолковывает нение gidayu. Кроме того, китайцы не только замечательные мимисты и комики, но и прирожденные пародисты. Характерные и народные типы, показанные нам этими двумя молодцами, были сделаны поразительно метко и поэтому очень забавно. Но, к сожалению, и в данном случае их представление длилось бесконечно долго, так что впечатление постепенно ослабевало.

Певицы Чайных Домиков.

(Singsong - girls).

Что для японца гейша, то для китайца цзяо чжу: singsong-girl, как ее называют на приморском английском языке. Это не менее обворожительное существо, чем ее японская сестра, а для европейца и более привлекательное, ибо в ней больше чувствуется женщина, чем безделушка. К тому же она более красива, породиста и непостижима. Подобна сфинксу. Она своеобразна и привлекательна. Полна очарования и скрытности. Безгранично высокомерна и, конечно, недоступна. Хотя бы даже в интересах мужчин. Ибо китаец не терпит, чтобы его женщины общались с другими мужчинами, как с равными ему. Особенно с европейцами. Да и сами китайки настолько определенно выражают этот запрет своим поведением и манерами, что даже смельчаки вскоре теряют охоту что-либо предпринимать. Полная противоположность японкам, которые, при всей своей флегме, охотнее позволяют иностранцам побеждать себя, будучи к тому же гораздо интереснее в художественном отношении. Ибо то, что исполняют singsong-girls, весьма незначительно. Для европейца, по крайней мере. Хотя бы потому, что они всегда только поют и никогда не танцуют и не играют на сцене.

Современный Китай не знает сценического танца с давних времен. Ригористическое учение конфуционизма во времена династии Сун (от 960, до 1126 г. по р. X.) запретило его раз навсегда. Китай сейчас единственная страна в мире,

где женщина не танцует и не показывает себя мужчине в прекрасном движении. Китаец знает о танцах только из старых романов и новелл, но не особенно интересуется ими. Вообще, он наслаждается эротикой не эстетически (испытывая б. м. только зародыши подобных переживаний при виде выхоленной внешности женщины) — но по существу, из практических побуждений и по возможности, с неслыханной утонченностью, изобретаемой во всяком случае скорее в интересах мужчины, нежели женщины. Китаец и здесь проявляет себя крайним эгоистом.

Таким образом, идеалом китайца является не движущийся человек, а человек в покое, в каком-то просветленном и задумчивом созерцании. Спорта он не признает. Физические упражнения кажутся ему бесполезным и неблагородным занятием. Особенно для женщины и в особенности публично. Выставление напоказ движущегося женского тела китаец находит настолько неприличным, что не допускает даже танца наемных девушек. Танцующая женщина ему не нужна вообще. Достаточно, если возлюбленная или женщина, за которой он ухаживает, одевает свои красивейшие платья и что-нибудь напевает при этом. Совместные же танцы мужчин и женщин и выступление их перед зрителями он считает варварством и проступком, достойным презрения. Прежде всего потому, что благодаря этому мужчина ставит себя наравне с женщиной, что, по его воззрению, противоречит законам природы. Кроме того, его эротические отношения не должны касаться третьего лица. Даже у себя дома он не обращает на жену ни малейшего внимания в присутствии посторонних, даже лучших друзей. Она для него пустое место. С ней не о чем говорить.

На Востоке совместный танец людей разного пола понимается только в основной своей форме: как преддверие эротике. И так как у китайца всё сексуальное разумеется само собой, то оно никогда не выставляется напоказ публично и не обсуждается. Именно потому, что оно само собой разумеется. О нем даже не упоминают. Это не

лицемерие, а принцип и обычай. Есть вещи, которые делают, но о которых не говорят и тем более не делают при других. Здесь китаец последователен до конца. Так например, он поселяет веселых девиц в кварталах, которые лежат совсем в стороне, и никому не мешают. Он не отрицает фактов и лежащих в их основе человеческих побуждений, но тактично прикрывает их. Он не стыдится их, но и не поднимает шума. Тот факт, что тысячи девиц в европейских столицах разгуливают по улицам и сидят, выставя себя напоказ в общественных местах самых многолюдных кварталов, что на торжествах так называемого хорошего общества женщины оголяют плечи, руки и грудь, тогда как с кафедр, трибун и редакторских кресел ратуют за так называемую нравственность (которая опять же сама собой разумеется)—на все это китаец неодобрительно покачивает головой. Судья играет, конечно, большую роль на востоке. У китайцев в особенности. Но процесс по поводу безнравственности—немыслим. Сексуальная мораль—дело частное, если только вообще что-либо подобное существует в полигамических странах. Во всяком случае, общественное мнение ею не интересуется. Это нарушало бы приличие, такт и вкус. В таких случаях народ умеет сам за себя постоять: судью во всяком случае не утруждают. Уже потому, что из-за этого не стоит хлопотать. Из-за женщины!

Китайские *singsong-girls* распадаются на два разряда, которые различаются не столько по содержанию исполняемой программы, сколько по социальному положению, характеру выступления и манере поведения. Один разряд, более простой, посещает чайные дома Чач уань, которые скорее напоминают наши опереточные театры, нежели японские *Machiai*. Владелец чайного дома нанимает и оплачивает девиц. Они исполняют свои песни, но не вступают в личное общение с публикой. Другой, лучший разряд появляется лишь по особому требованию и то только в первоклассных ресторанах с вином (Цзю лоу.) Это хорошо воспитанные девицы, с безукоризненными манерами и с большими

претензиями. Они очень избалованы: на красной пригласительной карточке их величают «высокоблагородными». Если гость и ресторан известны певичке, то она появляется немедленно. В противном случае она наводит справки через свою служанку и, только если они удовлетворяют ее, она принимает приглашение. Она появляется в сопровождении горничной (которая прислуживает ей при куреньи и питье), поет песенку и выпивает чашку чаю. Строго академично, мало интересуясь гостем. В отличие от гейши, которая тотчас же подсаживается к мужчине и всячески ухаживает за ним. Правда, китаянка обычно не медлит с приглашением гостя к себе на дом. Но только в том случае, если он ей нравится. Оба партнера имеют здесь право свободного выбора. Без согласия девушки знатный китаец никогда не будет пытаться привлечь ее каким-нибудь более высоким вознаграждением. Девушка также никогда не позволит таким образом овладеть собой, если мужчина ей не нравится. Поэтому встреча в ресторане ни к чему не обязывает, ресторан только место для rendez-vous. Опять-таки, в отличие от обычаев, принятых в Японии, где все разыгрывается в чайном доме, в котором все общество, мужчины и гейши, нередко остаются на всю ночь. Без singsong-girls китаец не умеет веселиться. Безразлично, желает ли он остаться один—что он чаще предпочитает—или же плотно поужинать в обществе друзей. И здесь должны присутствовать девицы. При этом приглашающий гостей должен разузнать, которую из девиц каждый из гостей в данный момент предпочитает, что удастся не без труда, принимая во внимание ту скрытность, которую китаяцы соблюдают во всех своих любовных делах. Если за ужином каждый из гостей встречает свою возлюбленную, то это считается проявлением особого такта и внимания. Правда, и здесь девицы появляются обычно только на несколько мгновений. Чтобы спеть песню или налить чаю своему приятелю. Так как в течение вечера они должны позаботиться и об остальных гостях, то у отдельных лиц



КИТАЙСКИЙ ТЕАТР ТЕНЕЙ.
(Из коллекций Русского Музея).

им не приходится слишком долго задерживаться. Только после ужина хозяин отправляется со всеми своими гостями к своей собственной подруге, откуда все вместе едут к подруге первого гостя, затем точно так же к подруге второго и так далее, пока они не посетят поочередно подруг всех мужчин. На это уходит, обыкновенно, вся ночь, что несколько не смущает китайца. Терпеливее его нет человека на свете, в особенности, если дело касается любезного обращения и сохранения старинных общественных обычаев.

Девушки лучшего разряда часто очень красивы и всегда удивительно разодеты. Они носят роскошные платья из дамá, атласа, узорчатого шелка или парчи, и притом скромных цветов: серые, голубые, черные или лиловые. Широкие шаровары и длинные выкроенные мешком кофты, при всей своей простоте, выглядят очень благородно и вполне гармонируют со столь же строгим убранством головы. В блестящих черных волосах, большей частью собранных в длинную толстую косу, они охотно носят простой, золотой или серебряный гребень, а по бокам, на гладко зачесанных висках—живые цветы. Волосы на лбу, обыкновенно, немного сбриты, для того, чтобы выделить округлую форму головы. Китайцам это нравится.

На каждой улице Шанхая находятся 5-6 чайных домов. Нас провели в один из них, в самый большой и известный чайный дом. Как только начинает темнеть, зал переполняется посетителями. Огромное четырехугольное помещение перетянута вдоль и поперек бумажными гирляндами. Со стен, с колонн и с потолка свешиваются бумажные фонарики. Среди них горит множество электрических дуговых ламп. Внутреннее устройство напоминает немецкие пивные. Гости сидят на скамьях за грубо сколоченными столами. Посредине залы стоят лежанки для курителей опиума. В ряд одна за другой. Узкие, не очень длинные деревянные нары, обтянутые белой материей и без всякого комфорта. С маленьким, низким столиком у изголовья. Они не заняты. Правительство запретило курение опиума.

И хотя существует достаточное количество тайных при-тонов, где любители волшебного яда игнорируют это запрещение, но в публичных чайных домах все же не рискуют нарушать строго контролируемое постановление.

Чайные дома посещаются, конечно, только мужчинами. Здесь они курят свои кальяны и спокойно восседают, приисполненные благоговейной веселости. Собственно говоря, китайцы всегда пребывают в хорошем расположении духа. Бесконечно довольные и тихо радующиеся. Они наслаждаются жизнью и охотно показывают, что жизнь им что-то дает. Если взглянуть на них любезно или с улыбкой, то и они отвечают крайне радушно. Ничто их так сильно не радует, как хорошее настроение соседа. Поэтому, чужеземец находит среди китайцев чайного домика самое приятное общество, рассказывают ли они длиннейшие истории на забавном приморско-английском жаргоне, ограничиваясь ничтожным запасом слов, или же пытаются вести беседу при помощи чрезвычайно живых и тоже, большей частью, комичных жестов.

Прислуга здесь отличная. Множество подростков постоянно снуют взад и вперед. Некоторые из них снабжены серыми тряпками из грубого холста, которыми они проворно обтирают сапоги входящих посетителей. Другие раздают горячие полотенца для обтирания лица, головы и шеи, что продельвается каждые четверть или полчаса. Независимо от жаркой или холодной погоды. Китайца это освежает. Другие слуги разливают чай, распределяясь на три различных группы. Первые ставят перед каждым новым гостем чайную чашку—плоский сосуд из тончайшего фарфора, без блюдечка. Вторые разносят миски с обваренными кипятком чайными листьями, покрытые большой тарелкой, чтобы сохранить аромат напитка. А третьи наливают на чайные листья кипяток из огромных жбанов и наполняют чашки гостей. В Китае чай подливают так же как и у нас вино. Китаец не может видеть не полных чашек и не хочет знать, какое количество чая он выпивает.

На одной стороне зала, у самой стены, стоят довольно большие подмостки, словно приготовленные для какого-нибудь торжественного заседания. Вокруг длинного, узкого стола расставлены сзади и по бокам около двадцати стульев. На них располагаются певицы, занимая далеко не все места и рассаживаясь, как придется. Богато затканная золотом красная скатерть спускается до пола. Она гармонирует с выкрашенными также в красный цвет досками помоста и стульями. У задней стены, т. е. непосредственно за сидящими с продольной стороны девицами, помещается оркестр, состоящий из шести мужчин. Первый из них играет на однострунной виолончели, второй на лунной гитаре, третий ударяет в маленький, а четвертый—в большой гонг, пятый обслуживает деревянную трещотку, а шестой—литавры. Справа в заднем углу сидит рядом с оркестром руководитель труппы, который, очевидно, наблюдает скорее за порядком действия, нежели за художественной частью исполнения. У стены заднего плана поставлена декорация в европейском вкусе, написанная сносно, но со слишком резкой перспективой. Она изображает китайскую комнату, но не совсем подходит к прекрасному старинному помещению. К сожалению, и здесь примесь европейского искусства нарушила цельность впечатления.

Когда мы вошли в зал, большая половина стульев на подмостках была пуста. Выступающие в течение вечера девицы имеют свои постоянные места. Но так как они приходят в разное время и сразу исчезают после исполнения своего номера, торопясь выступить и в других местах, то на лицо бывает всегда только часть певиц. Они сидят вокруг большого стола, в неподвижных и торжественных позах, словно на празднестве, не выходя при исполнении своего номера из круга своих подруг. Бледные, выхоленные и апатичные девицы образуют замкнутое сообщество, отдельные члены которого исполняют свой номер, не отделяясь от остальных. Поют они поочередно, но по-

рядок их чередования неясен. По окончании одной песни, начинает петь другая певица, без особого приглашения и без точного уговора—так кажется, по крайней мере. Акомпанимент оркестра ни на минуту не прерывается. Поэтому создается впечатление чего-то интимного, импровизированного и, несмотря на шум, все же скромного. Просто поют песенки во время чаепития. Поют прекрасные и красиво одетые девушки, прелестью которых наслаждаются, не прикасаясь к ним. Все пьют без конца и слушают пение. В большинстве случаев разные музыкальные мелочи: народные песни, частушки, куплеты и баллады. Безобидные и пикантные, примитивные и остроумные, старинные и современные, пользуясь древними напевами или модными мелодиями. Китаец пьет чай без молока и сахару, но зато с песней. Только при этом условии он испытывает чувство уюта, которое он так любит и только тогда вкушает свой драгоценный напиток. С безусловным благоговением, в безвольной дремоте. Ничто его не тревожит, даже шум не мешает ему. Напротив. Он успокаивает китайца, делая его молчаливым и созерцательным. Сложив на животе руки, он улыбается. Ласково и миролюбиво. С полным сознанием праздничного часа, ниспосланного богом. В наслаждении, благожелательный ко всему, что ему здесь преподносят. Без скептицизма и до конца счастливый. Большой гурман во всех мелочах. Любитель и художник жизни.

Девицы поют, собственно говоря, только отрывки из песен, под несмолкаемый шум музыки. Их резкие, но неприятные голоса удачно пробиваются сквозь неистовый шум ударных инструментов, за исключением тех случаев, когда вступает трещотка, совершенно заглушающая припев. Вместо эпилога обычно поднимается невероятный шум, длящийся, впрочем, только несколько тактов, так как следующая певичка с нетерпением ожидает своей очереди. Все это повторяется в течение долгих часов. Всю ночь прислуживающие подростки беспрестанно подливают чай,

а певицы непрерывно поют. Появляются все новые девицы, показывают свое искусство и поспешно убегают. Не прощаясь, и ни кем и ни чем не интересуясь. Без одобрения со стороны слушателей, с добродушной улыбкой следящих за певицами и их номерами. На подмостках царит непрерывное движение. За столом исполнительниц картина непрерывно меняется. Только музыканты не сменяются, выдерживая напряжение вечера с фанатичной покорностью, без понижения бравурности своих упражнений. И, разумеется, сам администратор, толстенный китаец с широким, хитрым лицом, со странным затылком и голым черепом. В длинном черном кафтане и в туго облегающей тело куртке, он бродит среди девиц, сложив на животе руки, зажмурив глаза и хитро подергивая верхней губой. Смесь отечески доброго друга и рабовладельца, любезной услужливости и скрытой подлости. Плут, на которого сердиться не приходится.

Уже давно одна девица, особенно красивая, но глуповатая с виду, сидит безучастно у середины стола. В темно-синей с белыми вышивками кофте, с большим красным полевым маком на груди. Ее длинная черная коса, вероятно, доходящая до колен, словно змея обвивает ее левое плечо. Неподвижно устремив взор в пространство, она не обращает внимания на предложенную ей чашку чая. Ей хочется только поскорее уйти. Кто знает, куда. Она относится презрительно даже к наблюдающему за порядком старику, который осторожно взобрался на спинку ее стула и в чем-то ее убеждает. Небрежно оттолкнув его, она начинает петь. Затем она исчезает, даже не взглянув на старика. Она единственная, которая деспотически обращается с ним. Не подымаясь со стула, он тупым взором следит за ее поспешным уходом. Он очень боится ее и вымещает свою неудачу на других девицах.

Кроме обычных чайных домов, в Пекине имеется еще другой вид увеселений, приближающийся к нашим кабарэ. Но то помещение, которое мне показали является, говорят,

единственным в своем роде. У одной из узких стен длинного четырехугольного помещения эстрада довольно глубоко выдается в партер и замыкается со всех трех сторон барьером. Также как в театре. Посередине, перед ярко размаляванным задником, стоит нечто вроде стойки со жбанами, чайными чашками и фонарями. Здесь же лежат инструменты и только что потушенные трубки. Повсюду копоть и грязь. Обычный для Пекина вид. Предприятие ведется бессистемно и небрежно. Музыканты рассажены беспорядочно на одной из скамей, стоящих на эстраде перпендикулярно к заднику и на низких скамейках перед стойкой. Они приходят и уходят. В зависимости от характера песни, оркестр составляется каждый раз заново. В течение вечера играют на всех инструментах, которые известны в китайской музыке: здесь и гитары различного вида, и, прежде всего, лунная гитара, однострунные и двухструнные скрипки, и, конечно, целый ряд ударных инструментов — различные гонги, литавры, барабаны, бубны и трещотки. Публика сидит внизу, в партере, на длинных скамьях, и на верхней галерее, за столами. И здесь она выпивает несметное количество чаю, который наливают из больших жбанов, и ест сушеный миндаль.

Девушки появляются незадолго до своего выступления на эстраде и сначала садятся на скамью слева. Кроме исполняющей свой номер певицы, нередко присутствует только одна девушка. И здесь они исчезают тотчас же после своей песни. Лишь изредка одна из них остается поболтать с музыкантами или с одной из своих подруг. Здесь также выступают только певицы. Китаец готов слушать пение с раннего вечера до полуночи без перерыва. Только бы появлялись новые девушки. Уж никак не менее тридцати или сорока. Вся прелесть для него в разнообразии. Не столько номеров, сколько исполнительниц. Чем различнее отдельные типы женщин, тем ему приятнее. Он хочет видеть не только избранный им тип, но, по возможности, все вообще существующие типы,

Все без исключения девицы молоды и очень красивы. Других здесь не признают. Нет сомнения, что большинство женщин, появляющихся у нас на сцене и на эстраде, в Китае не могли бы выступать публично. Их внешность и туалет показались бы слишком непривлекательными. Девицы и здесь одеты в изысканнейшие материи и почти все они носят живые цветы в волосах. Чаще всего нарциссы. Но при случае, и жемчужные повязки или серебряные пряжки. Одни сильно накрашены, другие обсыпаны бледно-желтой пудрой и кажутся тогда совсем восковыми. Словно заведенные куклы. Это радует знатоков, пожилых людей, которые задают здесь тон. У всех посередине губ положено красное пятно, чтобы рот казался меньше и круглее, что китайцы особенно ценят. Подрисованные углем, слегка суженные и изогнутые брови увеличивают миндалевидные, косо поставленные глаза. Это делается тоже по желанию знатоков. Как только наступает ее очередь, девица медленно выходит вперед, кладет богато украшенную кольцами руку на балюстраду и поет, или под аккомпанимент оркестра, или сама ударяя правой рукой барабан, а левой трещотку. Поет она обыкновенно бесконечные куплеты, часто прерываемые возгласами одобрения восхищенной публики.

Выход отдельной певицы объявляется всякий раз двумя конферансье. Притом опять в форме диалога, как у фокусников. Если певица запаздывает по какой-нибудь причине, им приходится долго импровизировать. Тогда они разыгрывают целые представления. Красноречие этих людей неистощимо. Они могут болтать до самого утра, нисколько, не утомляя публику. Их осмысленный вздор передается чрезвычайно весело: то это милая болтовня о незначительных происшествиях в зрительном зале, то спич на злободневную тему, игра слов и остроумное поддразнивание публики, или ироническая рекомендация следующей певицы с намеками на ее жизнь. О политике здесь никогда не говорят. Свои часы отдыха китаец оберегает от вся-

кого рода интеллектуальной и, следовательно, волнующей деятельности. А политика его волнует. В чайном доме он хочет найти покой и уподобиться детям. Делу время, а потехе час. Уделяется время и безусловному отупению, примитивному отдыху и бесцельному и бессмысленному празднеству. И женщине, отделенной от него расстоянием. Китаец меньше всего—аскет. Но в чайном доме он довольствуется намеками. Даже по отношению к женщине. Ведь в конечном итоге—все стилизуется.

АФРИКА

Негритянские танцы в немецкой Восточной Африке.

Негр из племени Банту не знает эстетических ценностей в нашем смысле слова.

Он движим ясно выраженной склонностью к игре, к детской игре. Он танцует, и танцует охотно до тех пор, пока не иссякнут его силы и не рассеется ночная мгла. Ибо тогда он несвязан, свободен. Неустанные движения тела и всех его членов доставляют потребные ему ощущения удовольствия. И это — все. Он не переступил еще первой ступени, ведущей к искусству созерцания. В сущности, негр не имеет никакого понятия о зрелищах, которые должны доставлять наслаждение другим людям; ему введома только деятельность тела, направленная к собственному удовлетворению. Толпясь около танцевального круга, негры наблюдают исключительно за тем, как другие возбуждаются (ибо эротический момент является конечной целью почти всех этих упражнений), или же за иными способами бесхитростных развлечений, во время самых диких военных плясок зрители стоят тупо и молчаливо. Представить какое-либо действие, даже самого простейшего вида, перед другими людьми и для этих людей — вот чего не знают негры. Жанровые танцевальные номера — высшее, что создано ими. Негры народ без театра.

За исключением танца, неграм быстро приедается всякое мало-мальски регулярное занятие. Если бы не сель-

ская полиция, предписывающая им заканчивать пляски к 12 часам ночи, они бы продолжали танцевать до рассвета. Притом — с расточительностью сил и нервов, простирающейся до безудержности. Те же негры, которые во время какой-либо работы — например, при постройке дома — направляют все свои мысли к тому, чтоб положить одним камнем меньше, или наполнить водой ведро только на три четверти, — эти самые негры без перерыва пляшут десять и более часов подряд. Во время большого народного празднества (этому празднеству я обязан моими главнейшими впечатлениями, ибо увидел тогда до 23 различных плясок и плясовых игр шестнадцати различных племен), я наблюдал за одним парнем, особенно характерно разукрашенным, так что его легко можно было узнать, который, начав в четыре часа пополудни проделывать различные прыжки, в половине двенадцатого ночи все еще продолжал свою работу. В конце концов он все же упал и остался лежать без чувств, причем другие танцоры не обратили на это ни малейшего внимания. Это длилось, правда, лишь несколько минут. Затем он снова вскочил, и опять вошел в общий хороровод, с прежней дикостью, словно ему подбавили сил. Во время другого свадебного празднества племени Суахели в Танга, за которым, по счастливой случайности, я мог следить, сидя в самой хижине отца невесты (правда, после того, как я пожертвовал своей серебряной запонкой для украшения правой ноздри новобрачной), две девушки лишились чувств одна вслед за другой. Глаза их вылезли из орбит, все тело содрогалось в конвульсиях, руки вяло повисли на плечах. Не поддержи их отец невесты, — они бы через мгновение свалились. Он положил их в угол, словно кусок дерева. Притом — без малейшего волнения. Танец спокойно продолжался. Стоявшие кругом негры едва обратили внимание на происшедшее. Но и здесь это продолжалось недолго, и через минуту лежавшие только что в обмороке девушки снова уже отплясывали в первом ряду.

Главной целью негритянских танцев является опьянение пляской, самым сильным из всех мефистофельских возбудителей: погружение в более или менее продолжительное романтико-эротическое сумеречное состояние, которое является наиболее действительным и верным способом освобождения от жизненных невзгод. Опьянение пляской — по крайней мере такого качества и силы, как то, которое испытывается негром, — является самым могучим из всех демонических чар, которых человек может достичь самостоятельно и добровольно. В том виде, в каком его наблюдаешь в Африке, оно далеко превосходит опьянение алкоголем или иные утехи человечества. Каждая раса испытывает потребность в счастье и стремится удовлетворить ее по своему — соразмерно своим склонностям, способностям и инстинктам. Негр находит высшее и предельное успокоение в танце, который дает ему сильнейшее наслаждение, безграничное освобождение от всех оков. Недостижимое здесь отпадает, непостижимое свершается. Негр находит свое подлинное счастье в танце и только в танце.

При всем том негр обладает чем-то близким к художественной одаренности; именно — сильным чувством ритма. Этому у него могли бы поучиться многие европейские оркестры, в особенности же некоторые немецкие певческие кружки. Это ритмическое чувство выражается не только в приемах игры на «нгома» (так называются негритянские барабаны, от которых произошло и общее наименование самих танцев), в чрезвычайно ритмичных, захватывающих, равномерных и точных ударах, что действует возбуждающе и быстро истощает нервную силу европейца, но также и в ритмически точно выверенных танцах, исполняемых до последнего вздоха с высшим подъемом жизненных сил. При этом, осложнение ритмического рисунка — далеко не редкое явление. Танец не всегда построен на одном и том же размере, но подчас составлен так, что п á, построенные на различных тактах, чередуются друг

с другом. К тому же, целые такты, а часто также части отдельных тактов заполняются паузами, что еще более усложняет дело, так что в большинстве случаев, даже при самом напряженном внимании, не удается точно установить состав комбинированного плясового ритма отдельных нгома, тем более, что на таких празднествах, подобно происходившему в Дарессаламе и длившемся с большим подъемом в течение многих часов, одновременно звучат от 15 до 20 нгома оркестров. Представить себе этот шум невозможно, равно как и ту затрату нервных сил, которая была необходима, чтобы при таком смятении и при такой жаре собирать материал для эстетических исследований.

Построение негритянских танцев осложняется в отдельных нгомах еще тем, что иногда отдельные музыканты, или группы их, отбивают в одном и том же оркестре различные такты. Так мне пришлось однажды явственно слышать наложение трех различных плясовых ритмов. Один негр обрабатывал двумя деревянными колотушками резко звучащую жесть в необычайно возбуждающем, безумно быстром такте на $\frac{2}{4}$. Другой колотил по главной нгоме, привешенной к манговому дереву, в такте на $\frac{3}{4}$, сокращая по венски ударения двух последних четвертей: а в то же время, на двух маленьких нгомах подчеркивался точный плясовой ритм для поддержки исполнителей в их весьма сложных танцевальных па. Неудивительно, что подобная музыка кажется большинству европейцев хаотичной. И все же отдельные ритмы выводятся настолько безупречно, что человек с хорошо развитым музыкальным слухом постепенно сживается с этой манерой перекрещивания ритмов и начинает ощущать в ней известную прелесть.

Мужчины и женщины танцуют, по большей части, раздельно. Лишь изредка они объединяются для совместных упражнений.

Кроме того, негр всегда поет, исполняя свои нгома. Правда, не слишком громко и с носовой окраской звука,

так что голоса почти теряются в шуме барабанов. Вообще же чистая инструментальная музыка неграм так же чужда, как и пение без аккомпанимента инструментов. Лишь один единственный раз, во время исполнения неграми из Сцонгеа военной нгома, я видел, как они плясали под чистую хоровую песнь. Впрочем, на ногах у корифея висели бубенцы, а женщины, стоявшие кругом, отбивали такт, хлопая в ладоши, что встречается довольно редко. По большей же части, как я уже говорил, зрители стоят около танцующих совершенно безучастно.

Тексты нгома-песен в большинстве случаев точно определены и сохраняются в течение ряда столетий. Содержание их отличается большой наивностью, форма их — необыкновенно проста; так что они не могут служить свидетельством в пользу поэтической одаренности. В отдельных случаях нередко импровизируют, причем некоторые корифеи, повидимому, достигают в этом отношении большой ловкости, что каждый раз создает им некоторую популярность. В этом отношении некоторые из таких негритянских танцев имеют что-то общее со старой европейской импровизованной комедией.

Когда мы подошли к неграм племени Вангони, которые в это время как раз готовились к исполнению своей Игамбангома, их вождь тотчас же сочинил про нас насмешливую песенку, припев которой с особенным удовольствием подхватили остальные негры. Как нам разъяснили, они острили над тем, что мы ничего не смыслим в их танцах. И это без сомнения верно. Ибо мы так же мало можем проникнуть в конечную сущность их праздничных увеселений, как и осознать до конца существо человеческой личности негра.

Плясавшие рядом Вассерамо также сочинили про нас песню, но несколько менее злую. Они аккомпанировали своей Сокоре-нгома на своеобразном инструменте, имевшем вид желобковатого и расщепленного куска бамбука, который царапали палочкой, отчего получался адский

шум. Заметив интерес, возбужденный в нас их инструментом, они прервали танец и передали нам эту вещь. Когда они возобновили танец, они воспели это потрясающее событие, выражая свою радость по поводу того, что нам понравился их своеобразный, никаким другим племенем не употребляемый инструмент.

Очень забавной была тема импровизации, на которой построили свою нгома служащие у европейцев Суахели. Они без устали уверяли, что «снова будут высечены господами, если устроят новое восстание» — признание, близкое к действительности и показывающее, что певцы довольно хорошо разбираются в существующих взаимоотношениях.

Среди инструментов, употребляемых неграми для акомпанирования своим танцам, главную роль играют, следовательно, ударные инструменты. Негр делает свои барабаны из древесных стволов различных обхватов, которые он выдалбливает внутри и с одной стороны обтягивает шкурой. Самые крупные барабаны к чему-нибудь подвешиваются и в них бьют крепкими дубинами, стоя внизу. В барабаны среднего и малого размера бьют руками, причем барабанщик или сидит с высоко поднятыми ногами, подсунув барабан под колени, или же стоит на коленях, поставив барабан на землю. Настройка барабанов производится посредством нагревания шкуры над горящей соломой; или же посредством обжигания пылающими головнями, которыми водят по шкуре, благодаря чему употребляемые в отдельных оркестрах нгома (их бывает не менее двух и редко более шести) получают различную высоту тона. Кроме того, один из негров нередко дует в похожий на гобой инструмент с мундштуком величиной в талер, — инструмент звучащий, как волынка. И так они дуют часами, от времени до времени, надувая щеки так, что они, кажется, вот-вот лопнут, и затем набранного запаса воздуха им хватает на некоторое время, при чем, одновременно, они весьма искусно дышат через нос. Испускаемые этим инструментом звуки, с необычайными интервалами, с моно-

тонностью, способной размягчить камни, при неизменной интенсивности тона — образуют музыку, еще более нестерпимую для уха европейца, чем оглушительная игра на барабане.

На ряду с этими общеупотребительными инструментами, отдельные племена часто имеют еще свои особенные инструменты. Кроме упомянутой деревянной терки у негров племени Вассерамо, мне запомнились еще: нечто в роде окарины, фигурировавшей во время Вадиго-нгома; правильный ксилофон — во время демонических танцев у Маниема, и наконец у Вабунга — наполненные камешками жестянки прикрепленные к тростям и раскачиваемые танцующими женщинами в такт двух нгома.

В виду того, что негр имеет большую склонность к украшениям, нарядам и безделушкам, неудивительно, что для своих празднеств он наряжается крайне крикливо, по большей части без всякого смысла и меры; особенно пестрой и резкой является его одежда, так что многие из его танцев кажутся нам чрезвычайно комичными. Но только нам, европейцам. Ибо сам он относится к этому вполне серьезно. Настоящих арлекинад, т.-е. намеренно-комично задуманных нгома, я не припомню.

Пышнее всего наряжаются, конечно, женщины. Они являются на празднество в своих красивейших и самых ярких платках, со тщательно прилаженными сложными прическами, с самыми пестрыми колышками в ушах и с самой блестящей пуговкой в правой ноздре, нарисовав всевозможные круги на лбу и на щеках. Кроме того, они надевают светлые панталоны, которые доходят им до лодыжек, напоминая костюм эпохи «Biedermeier», при чем длинные рюши кокетливо выглядывают из под передника. Шею и бедра они обвешивают бесчисленным множеством цепочек из стеклянных бус, камней, раковин, и всем вообще, что способно радовать сердце негритянки. Правда, и мужчины не отстают в своих нарядах в эти дни. Они охотно присваивают себе какую-либо старую европейскую вещь

без всякого разбора, чтобы скрасить свое будничное негритянское платье. Так Матумба работали с обнаженным туловищем, на котором болталось невероятное количество тяжелых стеклянных цепочек. Все одеяние их состояло из кричаще-пестрых кусков материи, обмотанных вокруг бедер. При этом у одного из них в густых волосах посреди головы торчал длинный европейский гребень, другой надел на голову грязную фетровую шляпу, третий нахлобучил на себя франтовскую соломенную шляпу с крайне узкими полями, четвертый нацепил на нос большие черные очки. Подобных смешных нелепостей было не мало.

Особенно пышное ряжение применяется для ярко оформленных фантастических танцев, которыми развлекаются между прочим негры Вассерамо. Так уже самое место пляски было огорожено фантастически разряженными куклами на палках. Сами танцующие имели определенно гротескный вид, со своим чудовищным головным убором, на котором были нагромождены, в виде целого сооружения, бусы, петушиные перья, всякого рода яркие лоскуты, оловянные ложки и тому подобные вещи, с развевающимся, так же ярко раскрашенным фартуком, и с толстыми наростами из бряцающих камней на ногах.

Но самый безумный наряд показали женщины Маниема в своих демонических танцах: Кумба-нгома и Кизонгангома. Первый танец исполняли старшие, необыкновенно толстые женщины; второй — более молодые, стройные и подвижные. Все они были выкрашены в белый цвет. Ибо чернокожий представляет себе дьявола белым, повидимому — в противоположность цвету своей кожи, а не потому, как думают некоторые, что белая раса представляется им особенно дьявольской. Конечно и у Маниема дьявол должен был быть изгнан при помощи Вельзевула. Ведь дьявол дерзок только по отношению к подчиненным ему людям. Подобных же себе он боится и удирает от них. Отсюда — вызывающий головной убор женщин Маниема, это хаотическое нагромождение пестрых перьев на старях,

корзинообразных соломенных шляпах или на настоящих кельнских карнавальных шапках. У некоторых на голове были водружены целые петухи, а на плечах огромнейшие воротники из перьев. Вокруг бедер болтались, позвякивая, широкие пояса из раковин, а на ногах — похожие на кастаньеты трещотки. При этом они делали безумнейшие прыжки и змееобразно бегущие от головы к ногам эротические плясовые движения, под грохот особенно многочисленных и необыкновенно больших нгома, — грохот, от которого волосы поднимались дыбом на голове. И это длилось много часов подряд. Вполне понятно, что дьявол должен был проникнуться надлежащим страхом, увидя этот разнузданно чудовищный аппарат.

Так как негр в общем не знает иных развлечений, кроме танца, то он как бы заполняет всю свою праздничную жизнь танцами, и создал для различных целей и средств различные виды танцев, которые, правда, большей частью кажутся весьма похожими друг на друга, но при ближайшем рассмотрении являют ряд отличий в построении и исполнении, в особенности же — в самом характере танцев. В общем, я смог различить три вида: 1) воинственные и праздничные танцы, к которым относятся также все танцы, в которых кого-либо чествуют; 2) танцы для развлечения, от простодушного верчения до танцев с ясно выраженным эротическим характером, возбуждающих и успокаивающих, и наконец 3) общественные игры в плясовой форме.

Что касается до воинственных танцев, то на упомянутом народном празднике мне не пришлось видеть особенно характерных образцов их. Впрочем, было вполне естественно, если принять во внимание мирный характер празднества, что негры не слишком часто показывали этот вид танца, столь излюбленный ими при иных обстоятельствах. Негры Вангони, правда, проделывали весьма оживленные военные упражнения, при чем в тексте сопровождавшей их песни говорилось о последнем восстании.

Однако, вместо копий и луков, они размахивали простыми тросточками и только корифей отмечал ритм посредством страшной кири (род дротика), что придавало всей пляске несколько дикий вид.

Маконде-нгома «Свободы» негров с весьма запутанными па́ и напоминавшими танец *sake-walk* также не производила особо возбуждающего впечатления. Они беспрестанно уверяли нас в своей песне, что прежде они были рабами, а что теперь они отпущены на свободу. Без этого разъяснения никто не заподозрил бы в столь выдержанном танце гимн свободы.

Большим возбуждением отличалась Мзома-нгома, исполненная неграми Вайяхо в честь своего сельского старшины, так называемого «Юмбе». Судя по крикам хоровода, состоявшего из пестрой толпы мужчин и женщин и по диким прыжкам, развертывавшимся из сидячего (на корточках) положения, этот Юмбе, вероятно, был отличный человек, что явствовало, кроме того, из неустанных песенных импровизаций в его честь.

Гораздо любопытнее и богаче содержанием были танцы увеселительные, в тесном смысле слова, и в особенности танцы общественные. Очень приятное впечатление оставили несколько женских нгома, исполненных в ранний послеобеденный час довольно благопристойно и необычайно четко. Занзибарские девушки образовали круг, и каждая из них обхватывала левой рукой плечо своей соседки. Выполняя широко раскинутые телодвижения они взмахивали при каждом стремительно быстром выпрямлении туловища пестрыми хвостами зебров, держа их в правой руке. Прodelывали они это весьма грациозно, ритмично, с приятным, несколько сдержанным спокойствием. Другая группа женщин того же племени выстроилась тремя рядами друг за другом и двигалась таким же спокойным шагом, сопровождаемым легким движением бедер вперед и назад под звуки тамбуринообразных нгома. При этом они пели о своем враче, который должен их вылечить, когда они

заболеют, и которого они тогда щедро вознаградят. Красивая старательно разученная нгома, с ее сложными, очень мелкими па́, тщательно выполняемыми, производила необыкновенно симпатичное впечатление. Танцовщицы работали сосредоточенно, не отводя глаз от своих ног.

Гораздо менее безобидным, чем танец занзибарских девушек, был танец вагандских женщин. Их пляска была насквозь эротична. В то время, как молодая девушка лежала на спине между двумя рядами женщин и продельвала с невероятной выносливостью свои змееобразные движения, остальные женщины расходились и надвигались друг на друга самым недвусмысленным образом. Но так как, несмотря на вполне определенное значение темы, чисто танцевальный момент сильно подчеркивался и выдерживался в вполне точном ритме, то в целом, танец производил не столь уже неприличное впечатление.

Все же много приличнее была смешанная нгома Ваденгеренкос'ов. Здесь каждая пара танцевала (выступая поочередно) настоящий танец сватовста. Мужчина все время шел позади женщины, не прикасаясь к ней; то он обходил ее кругом, то шел впереди ее, или же позади. Она плясала с курящейся папиросой в зубах, скрестив на спине руки, с небрежным спокойствием, с весьма скептическим окаменевшим лицом; он же следовал за нею с кокетливой тросточкой, более возбужденно и фанатично. Так как она оставалась холодной, мужчины беспрестанно сменялись, не прерывая игры и танца.

Эта нгома представляет собой уже переход к общественным танцам в собственном смысле слова. Такова также и нгома Килима у негров Суахели, в которой воспроизводится восхождение на гору. Ряды танцоров выступают сначала очень медленным шагом. Потом они как бы проходят по более отлогому месту и движутся по нему быстрее, пока опять не попадают на более крутую дорогу, и снова переходят к медленному темпу, и так далее, в непрерывном чередовании темпов.

Настоящая же общественная игра была впервые показана в танце негров Вадиго, в их Тинге-нгома. В полукруге, среди хлопающих в ладоши людей стоит человек. Это должно обозначать, что он живет в доме. Вот к нему подходит другой человек, извне. Это обозначает, что к владельцу дома пришел гость, которого он, однако, впускает не сразу. Хозяин проделывает перед ним различные движения ногами в такт хлопанию в ладоши, а гость тотчас же повторяет эти движения. И лишь после того, как гость в течение некоторого времени безупречно выдерживает это испытание, ему разрешается войти в дом и занять место хозяина, после чего игра начинается снова.

Наконец, от времени до времени, отплясывались целые повести. Так упомянутая уже свадебная нгома в Танга изображала в танце обязанности молодой жены и всю жизнь супругов. В многочасовой пляске. А занзибарские женщины представляли в Дарессаламе особенно красивую повесть. Пальма растет на крутом склоне холма, у подножия которого находится озеро. Но так как с течением времени корень пальмы придвинулся к озеру и дереву угрожает падение, то его нужно снова укрепить в горе. Танец исполняется таким образом: два ряда женщин медленно надвигаются друг на друга, держа в руках горизонтально поднятые палки, изображающие собою древесные корни; в определенном месте песни они закручивают палки на сторону. Здесь танец превращается в пантомиму и, следовательно, достигает той стадии, исходя из которой в Индии выработалось в течение веков законченное художественное творчество. А негр и по сей день попрежнему стоит все на той же ступени.

Арабское варьете.

В общественной жизни Египта Каир играет ту же роль, как и Париж во Франции. С той, однако, значительной разницей, что город на Сене означал до сего времени (и, конечно, еще долго будет означать) предельное завершение целого ряда культурных устремлений и являлся центральным пунктом для всей страны, тогда как Каир уже много лет тому назад фактически перестал быть замкнутым в себе *восточным* центром мирового значения, с глубоко обоснованными ценностями и ярко выраженными народными особенностями.

Столица Египта сильно разочаровывает. Проклятие европейцев тяготеет над ней. Прошло не более 100 лет, как эта прекрасная страна с древним городом халифов приняла бесцветное европейское обличие, восприняв вместе с английской дисциплиной также и английскую трезвость духа. Пройдет немного времени после открытия возбуждавшей столько споров железно-дорожной линии Каир—Капштадт,—и оба конечных пункта ее станут походить друг на друга: Каир будет тем же, чем является ныне Капштадт, то есть, прекрасно расположенным пунктом международной торговли, колониальным владением с прекрасно направленным, корректным управлением. Народ и народность здесь обречены на неминуемую гибель. Памятники старины, правда, нельзя попросту здесь уничтожить, да этого никто и не хочет. Ведь благодаря туристам можно делать хорошие дела. Но туземную жизнь искоре-

нят так же, как искоренили ее уже в ряде других мест, под флагом так называемой цивилизации. Куда только ни прибывает европеец по своим коммерческим делам, всюду он уничтожает самобытность народов, стран и городов, при чем ему не удается утвердить взамен уничтоженного что-либо новое и оригинальное. Он также не утверждает нечто чисто европейское, ценность которого к тому же весьма сомнительна, в особенности для неевропейских стран света. Он приносит с собою только практически необходимое для своих целей и создает нечто лишенное расы, двойственное и недоговоренное, нечто такое, что не способно увлечь и воодушевить, нечто пустое, скучное и незначущее.

Английская администрация уже собирается снести целые группы домов в самых старинных кварталах и уголках Каира, чтобы создать таким образом широкие площади. Это знаменует начало близкого конца, гибель пестрой восточной уличной жизни, которая пока что еще устремляется в узкие высокие улицы этих частей города, вскрывая пред посетителем, по крайней мере на мгновенье, представление о том, как некогда здесь жили люди и народы, проводившие свою жизнь в небрежной деловитости старого Востока. Жизнь, являющуюся красочным отблеском этого неба и этого солнца. Ибо только день является ареной действия восточного человека, и египтянина в особенности. Только днем живет он сам с собою и с другими. Как только заходит солнце, толпа разбегается. А оно заходит в этой стране очень рано.

Каир никогда не имел и по настоящее время не имеет ночной жизни. По крайней мере в туземных кварталах. Новейшие части города, конечно, наводнены европейскими гостиницами и увеселительными местами в угоду множеству иностранцев. Сам же египтянин редко выходит из дому по вечерам. Раньше он вовсе не выходил. Только европейцы приучили его к этому. Днем он обычно шатается по улицам, поболтает в одном месте, там поторгует в другом, и не слишком заботится о своем доме. Вечер же принадлежит семье, принадлежит жене.

Поэтому в Египте не развилось искусство доставлять развлечение. О поучительном искусстве и говорить не приходится, ибо оно вовсе не свойственно восточному человеку и более чем достаточно возмещается удобной и многообещающей практикой магометанской религии. По крайней мере в Египте никогда не отводили почетного места публичным развлечениям. Если требовалось увеселение, его инсценировали дома: во дворе, для своих друзей и родственников, или чаще всего в гареме, для самого себя, в кругу своих жен. Здесь, в излюбленном прохладном уголке жилища, показывали свое поразительное искусство скоморохи и заклинатели змей; здесь, в молчаливых покоях любовной радости—молодые женщины пели мечтательные песни, а более пожилые рассказывали в душные ночи свои сказки.

Теперь все это оторвано от своей естественной почвы и обращено в публичное достояние, не уничтожено до конца. Ввести публичную ночную и вечернюю жизнь пожелали внезапно, не располагая необходимыми для этого средствами и не умея заполнить долгие часы после захода солнца. Сохраняя врожденное тупоумие, уселись в кафе, закурили кальян, погрузились в сытую созерцательность и принялись за бездарную игру в шашки. Или же стали сооружать большие четырехугольные залы, намереваясь посмотреть на танцы или послушать пение. Так появились варьетэ.

Когда египтянин хочет развлечься в Каире, он идет в одно из арабских варьетэ. Эти помещения, по большей части грязные и вызывающие весьма мало приятное чувство, также нельзя назвать ни арабскими, ни варьетэ. Пение и танцы исполняются сирийскими евреями. Больше здесь ничего нет. У египтянина нет никакого стремления к разнообразию. Напротив. Ничто не пленяет его более, как если любимица публики повторит три или даже пять раз подряд его излюбленную песенку. Каждый раз он будет аплодировать ей сильнее. Точно

также его нисколько не смущает, если одна и та же певица показывает свое искусство в течение нескольких часов без перерыва. И все же большинство слушателей даже не понимает, что поется. Ибо песни написаны по большей части на литературном арабском языке, классическом наречии VI века, которое приблизительно так же отличается от нынешнего разговорного языка, как провансальский язык от ново-французского. Но это нисколько не препятствует египтянину так сильно восторгаться бравадностью исполнения и неисчерпаемостью репертуара, что он приказывает отнести на сцену дюжину бутылок пива и поставить их к ногам многоуважаемой певицы. Предварительно откупорив их. Правда, она не выпивает их и не угощает пивом музыкантов, сидящих вокруг нее в полукруге. После того, как она благосклонной улыбкой поблагодарит за подношение, все бутылки снова закупориваются и уносятся за прилавок, где и поступают в продажу. Половину выручки получает певица, другую половину — дирекция. Египтяне народ добродушный! Даже выражение нежнейшего умиления они разменивают, переуступая пивные бутылки на звонкую монету. И никто не находит в этом ничего предосудительного. Не исключая лица, подносившего подарок.

В настоящее время первой певицей и танцовщицей Каира считается Танхида — довольно жирная сирийская еврейка, с красивым лицом и даже не без голоса. Она одевается в бесвкусный, малооригинальный восточный костюм и свыше всякой меры обвешивает себя разными украшениями. Конечно, европейцам не слишком приятны музыкальные произведения, пользующиеся в значительной степени третями тонов; конечно, им не понравится монотонная манера исполнения и способ образования носовых звуков вполголоса; конечно, обыкновение внезапно повышать голос к концу песни произведет на них комическое впечатление. Но все это само по себе еще ничего не доказывает. Однако то, что преподносит в течение более часа усаженная в очень удобное и мягкое кресло толстая дама —

не имеет ничего общего с искусством. То же следует сказать и о танце живота. По крайней мере в той форме, в какой его здесь исполняют. Ибо танец, который так неприкрыто и сознательно заявляет о своих целях, который, следовательно, в эстетическом смысле, целиком застревает в материале — должен отказаться от всяких претензий на художественную значимость, хотя и нельзя не признать, что в основе самого действия лежит некоторый технический навык, выдержка и вдохновение примитивного танцевального инстинкта. Египтянка не только танцует совершенно бесчувственно, но, кроме того, ее танец лишен всякого очарования и кокетства, всяких игривых дополнений и той тысячи переливчатых оттенков, в которых выражается желание обладать и желание отдаться; лишен всякой меры, такта и специфически женского чувства приличия. Попросту говоря, она танцует пошло. Она не стилизует ни своих чувств, которые она, как сказано, только подделывает, на самом деле не испытывая их, — ни своих выразительных движений. Все ее исполнение — сплошной приапический жест. И это отвратительно. Я не говорю об этом с какой-либо моральной точки зрения. Ибо мораль существует сама по себе. Я не ставлю здесь вопроса, следует ли вообще исполнять что-либо подобное танцу живота. Ведь его танцуют в странах с многомиллионным населением, что во всяком случае побуждает разобраться в этом вопросе. Я говорю всецело с точки зрения зрелого человека, который готов воспринять любой материал и должен его воспринимать, но который во всех публичных представлениях стремится найти на ряду с общим человеческим достоинством прежде всего эстетические ценности. А с этой точки зрения, египетский танец живота — не что иное, как ряд непристойных жестов, что и выделяет его из сферы художественного творчества.

Перед этими достижениями высшего человеческого бесстыдства сидят одетые на европейский лад (за исключением темно красного тюрбана) и по европейски болезнен-

ные эффенди, с гладкими лицами, меланхолической флегмой, без особой заинтересованности в представлении, не наделенные избыточной восприимчивостью. Сидят и убивают вечер. Непринужденно и безучастно. Ибо это стало модным и вошло в обиход обывателя. Но в Ассуане мне пришлось наблюдать, что и простой народ развлекается таким же образом. При содействии швейцара нашей гостиницы мне удалось отыскать туземный театр. Он был построен в негритянском квартале города и производил впечатление маленького деревенского цирка в Германии. Только конечно, он был более грязным и ободраным, и во внутренней отделке и устройстве его не было даже намека на комфорт. Зрители располагались на голой земле, вокруг маленькой арены, сидя скорее друг на друге, нежели рядом. Нам, как единственным европейцам, было разрешено поместиться в одной из трех, беспорядочно построенных лож, в которые можно попасть только при помощи приставных лестниц. Вторую из этих лож занимал его превосходительство господин Мудир, высшее должностное лицо округа, со своей свитой, а в третьей ложе сидели две дамы с рыбного рынка (так называются в Египте кварталы, пользующиеся дурной репутацией). В целом это учреждение являлось смесью театра, цирка и варьетэ. Однако, каждый из этих трех видов сценического искусства был здесь представлен самыми низкопробными элементами; программа была составлена более пестро, но и не более занятно, чем в Каире. Отдельные номера были к тому же настолько продолжительны, что при плохом исполнении можно было потерять всякое терпение.

Вечер открылся выступлением канатных плясунов, при чем номер этот исполнялся не одним, а четырьмя лицами, выступавшими один за другим. Все тот же номер, исполненный все тем же жалким образом. Не успеешь подумать, что прыганье, наконец, кончилось, как появляется новый чемпион из уборной, если только можно так назвать находившееся за нашей ложей помещение, отделенное

изодранным куском полотна. Все последующее развивалось в том же духе. Акробаты на трапециях, клоуны, партерные акробаты, ритмические хороводы и маленькие театральные сценки необозримой вереницей тянулись друг за другом, а в завершение целого — снова исполнили пресловутый танец живота.

То, что здесь преподносилось, было весьма далеко от самобытного и значительного туземного искусства, и сводилось к самому низкопробному представлению, выкроенному по худшим европейским образцам и приспособленному ко вкусам этой тупоумной толпы. Я все время поджидал выступления восточных скоморохов или какого-нибудь знаменитого арабского фокусника. Но таковых не оказалось. А выступавшие клоуны были скучны и пусты и изощрялись в глупейших остротах. Тем не менее, публика отменно развлекалась. Она ржала от удовольствия вместе с его превосходительством господином Мудиром. Только дамы с рыбного рынка скучали, лущили сухие семечки и пытались завязать сношения с актерской уборной — предприятие не столь уж трудное, если принять во внимание воздушную архитектуру театра.

Трудно себе представить нечто менее привлекательное, нежели этот вечер. Хотелось бы только знать, где же собственно находятся все те египетские знаменитости, о которых приходилось читать так много прекрасного? Где находится «авалим» — исполнительницы старых народных песен, «хаваци» — гаремные танцовщицы, «рифайджи» — таинственные заклинатели змей, и в особенности — сказители — «антары» и «абу-цеды», которые умели рассказывать такие чудесные вещи об арабских национальных героях Антаре и Абу-Цеде? Где эти сказители, которых слушали несколько вечеров подряд, потому что старик, стоя на пороге постоянного двора или кофейни, не мог никак закончить рассказа о всех замечательных деяниях и судьбах своих любимцев? Куда делись, в особенности, «Захиры», рассказывавшие дикие сказания об Эц-Захир-

Бейбарсе, мамелюкском султани XIII века, и о том времени, когда он разбил на голову монголов в Сирии, — сказители, умеющие так забавно приправлять свои рассказы собственными комическими интермедиями? Некоторые из них, повидимому, еще существуют. Но их почти не видно. Народ ими больше не интересуется. Он не хочет и не умеет внимать их рассказам, как и в прежнее время, когда вся кофейня была переполнена благоговейными слушателями, а пришедшие попозже располагались большим полукругом на улице. Современные египтяне предпочитают пойти в кино и посмотреть затасканные фильмы с европейскими, следовательно в значительной степени непонятными для них сюжетами. К тому же, это приносит столице Египта хороший доход.

В современном Египте нет сказочников, точно так же, как и нет сказок. Их нельзя услышать, их нельзя пережить. Было время, когда в этой стране некий князь мог тысячу ночей подряд внимательно следить, как переливается через край фантазия затравленной рабыни, забывая все, даже убийства и жажду убийств, — и в этой самой стране хедив стал теперь дельцом и объезжает на автомобиле свои плантации и фабрики. Не он, а английский лорд распоряжается событиями в Египте. Уста Шехерезады замолкли навеки.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Китай (перевод В. Н. Аникиевой)

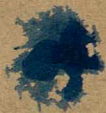
Стр.

- | | |
|---|----|
| 1. Сумерки театра | 7 |
| 2. Китайский театр теней | 50 |
| 3. Фокусники-скоморохи в Пекине | 60 |
| 4. Певицы чайных домиков (Singsong-girls) | 76 |

Африка (перевод С. С. Мокульской)

- | | |
|---|-----|
| 1. Негритянские танцы в Немецкой Восточной Африке . | 91 |
| 2. Арабское варьетэ | 103 |

Фигуры Китайского теневого театра взяты из коллекций Русского Музея, которому издательство приносит искреннюю благодарность.





CHURCHILL MEMORIAL

ACADEMY

100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200

100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200

9340

97

28

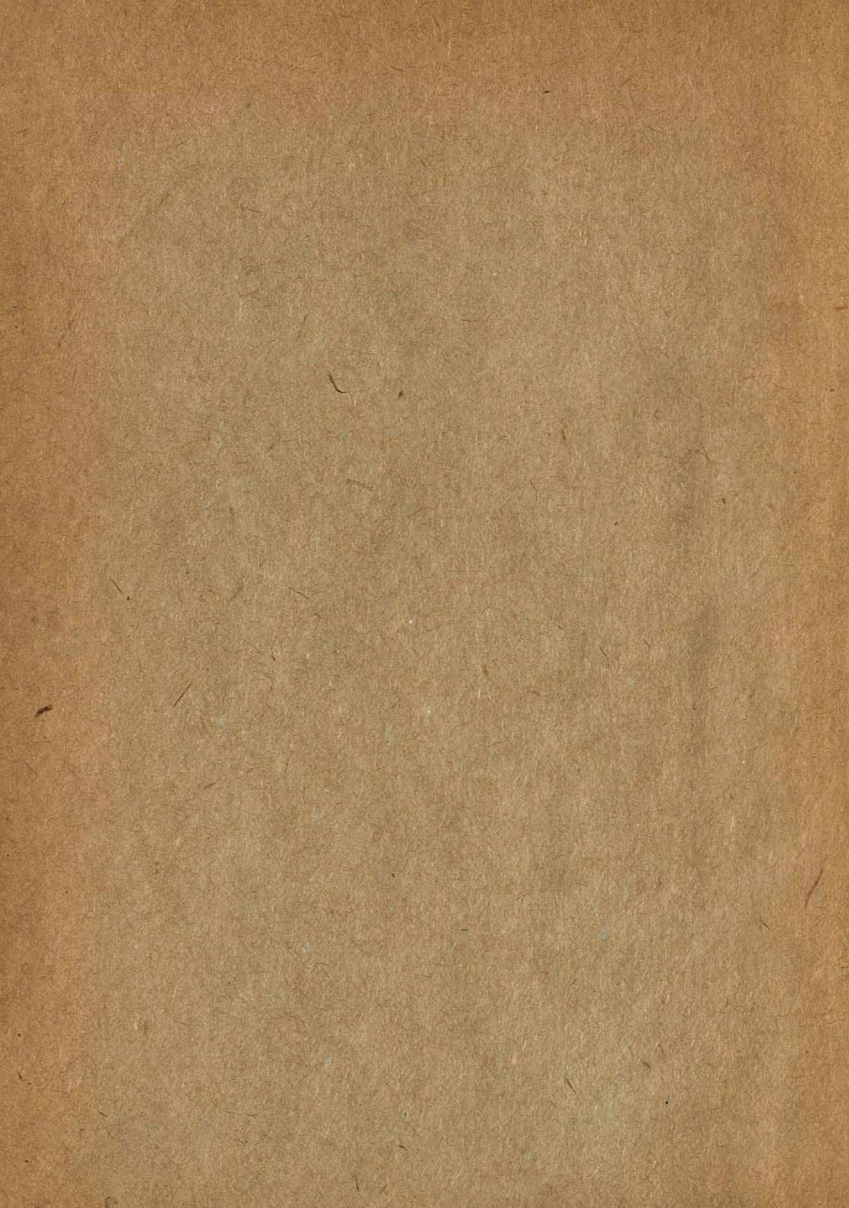
11

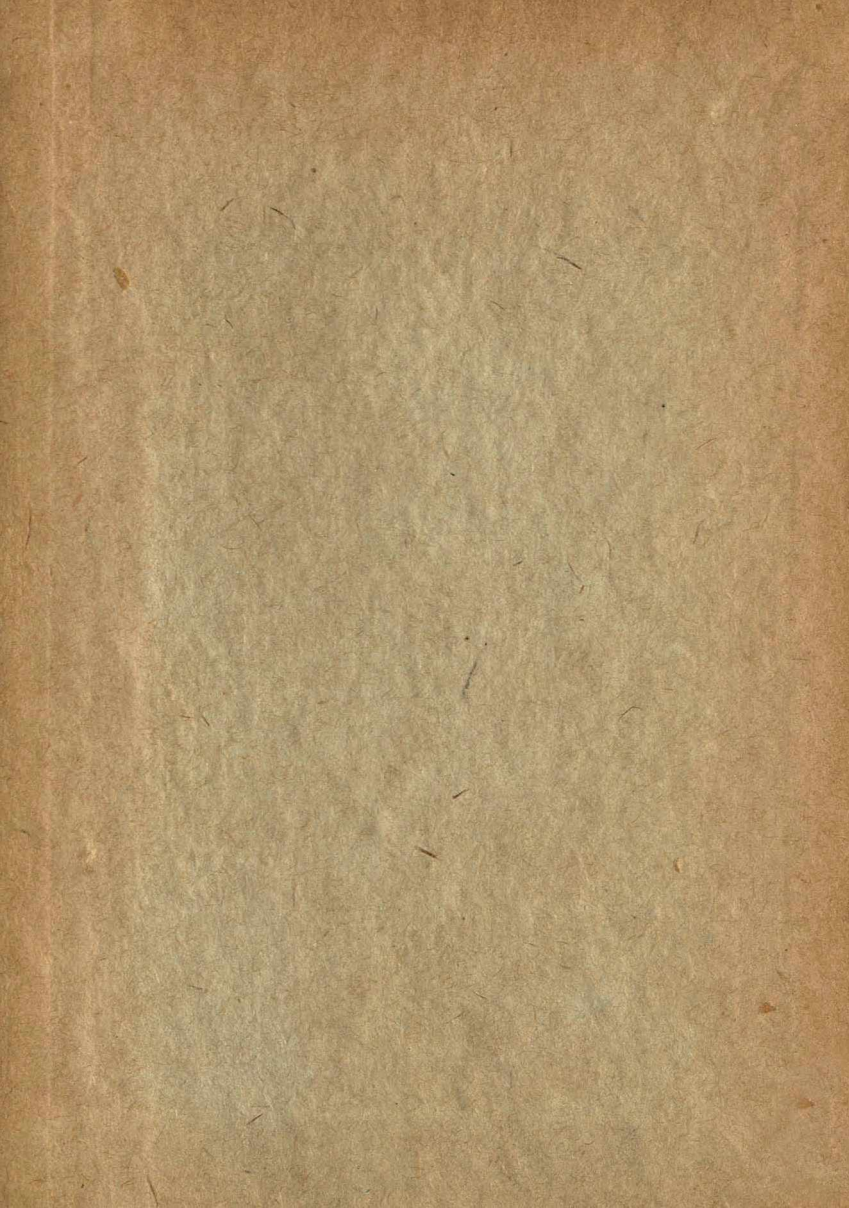
СКЛАДЫ ИЗДАНИЯ:

Магазины «ACADEMIA»

Ленинград, просп. Володарского, 40, тел. 138-98

Москва, Тверская, 29, тел. 64-38







2015148285