

2.12.84

Тема: Развитие театра. И. 1984

Многое, проникавшее со сцены в XVII—XVIII веках в бытовой костюм, существует и в современной Японии. Например, киноно типа **фурисодэ** (свешивающиеся рукава). Костюм современного Кабуки может служить источником для изучения художественных качеств национального костюма. Независимо от стиля пресы, все костюмы подлинны. Никакой имитации дорогостоящих тканей другими материалами не допускалось. Это связано с отношением к вещи, сложившимся в японской культуре. Даже в тот период, когда театр Кабуки не был официально признан и поэтому не имел права на использование многих тканей, театр не имитировал, например, парчу, а использовал ткани с такими же пластическими свойствами, добиваясь нужного эффекта¹.

Подводя итог всему сказанному, следует сделать вывод, что о театральном костюме Кабуки можно говорить как об особом выразительном средстве. В рамках этого театра сложились глубоко самобытный театральный костюм, впитавший многие художественные качества национальной одежды Японии. Благодаря этому он не только обогатился, но и сохранил самобытное искусство японского костюма до наших дней.

Театральный костюм наиболее полно проявляет свои художественные и выразительные качества в синтетическом взаимодействии с другими средствами театральной выразительности. В Кабуки костюм неотделим от музыки, танца, слова: он обладает качествами, которые делают доступными визуальному восприятию мельчайшие оттенки актерской игры, помогают исполнителю выявить сложные душевные состояния театрального героя, содержит большие возможности эмоционального воздействия на зрителя.

Б. А. Смирнов ЗАПАД И ВОСТОК. К ИСТОРИИ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Альтернатива Запад — Восток одна из наиболее устойчивых в современном буржуазном искусствоведении. Вместе с тем наиболее значительные и глубокие процессы современ-

ной истории — распад цепи колониализма, освободительное движение в бывших колониальных странах — не только позволили несостоятельности подобной позиции, но и побудили к новому взглянуть на историческое развитие взаимоотношений двух культур.

Становится ясным, что специфические условия развития разных культур вовсе не приводили к их абсолютной изоляции. В эпоху античности Греция и Рим обильно черпали из окрестности восточной цивилизации. В средние века Запад весьма агрессивно устремился в регионы Ближнего Востока к культурное взаимодействие было весьма интенсивным. Хотя примерно с конца XV века наступает период некоторой отчужденности, она также не была абсолютной.

В то же время глубоко неверным было бы считать, что общение и взаимодействие исключает специфику и своеобразия различных культур. Наоборот, потому-то столь мощным было взаимопроникновение, что с той и с другой стороны имелись значительные резервы, представлявшие интерес для обеих сторон.

Буржуазный этап развития Запада характеризовался стремительным рывком вперед, иногда с беспощадным отбрасыванием собственных традиций, настолько беспощадным, что века спустя те же самые традиции возвращались на Запад с Востока. Обращение к Востоку предопределялось, как правило, логикой собственного художественного развития.

«Так, например, несомненно, что три единства в том виде, каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что ни понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства (подчеркнуто мною. — С.), и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля»¹.

Эти слова Маркса указывают правильный путь постижения закономерностей художественного взаимодействия.

Период наиболее активного взаимодействия восточной и западной театральных культур приходится на рубеж XIX—X вв., когда европейское искусство уже вступило в период экананса и порой пыталось подчинить открывшиеся ему традиции восточной сцены умонастроениям эпохи модерн.

¹ После 1887 года были сняты многие запреты, существовавшие еще с 1803 года. Посещение театра Кабуки членами императорской семьи следовало этот вид театрального искусства таким же законным, как и театр Но.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. об искусстве. Т. I, М., 1976, с. 118.

Как мы уже сказали, в свете современной науки абсолютно искусственным кажется решительное противопоставление западного театра восточному.

[illegible]

плодотворной и взаимовыгодной.

Это относится также к Индии, Китаю, Японии, где в той или иной степени сохранился классический театр (так в Японию особенно проявляется в том факте, что человек, этот или иной степени сохранился классический театр Но, и более новый, новаторский приподнятый, благоговейно падает на колени перед нами видим и средневековый театр Кабуки), соседствуя с языком Ханумани и перед королевой Сабалой.

Все же достаточно традиционный театр Кабуки), соседствуя с языком Ханумани и перед королевой Сабалой. Вызывая социальную революцию в Индостане, Англия, индийский с опытом-таки находящимся на разном уровне развития. Существуют в этих странах правда, руководствоваться самими низменными целями и театром европейского типа. Существуют в этих странах правда, руководствоваться самими низменными целями и театральные жанры, пользующиеся художественными средствами проявила тупость в тех способах, при помощи которых она ставила как традиционного, так и европейского театра. Но не в этом дело. Вопрос заключается без интереса обратиться и к истории взаимодействия театров, может ли человечество выполнить свое назначение без коренной революции в социальных условиях Азии. Если нет, то революция на все свои преступления, была бес-

Запада и Востока, проследить его развитие». Если говорить об исторических корнях европейского театра, то те преимущества, которыми очевидно обладает знаменитым орудием истории, вызывая эту революцию! древнегреческий театр, протекают из уникального социального устройства современного ему греческого города-государства. Величие античной трагедии и потрясающая жизнь, и их взаимодействие практически не прекращалось. Для европейского театра, как известно, античная традиция не всегда была определяющей. Средневековые не стало самостоятельным, что они развивались в условиях греческой культуры восприимчивом античности. В период господства мистериально-рабовладельческой демократии. Специфика и своеобразия этого театра европейская сцена близка восточной традиции греческой классической драмы связаны с демократическим характером государства. Ибо в этом театре концепция человеческой личности целиком статусом города-государства.

В восточном театре, мы находим много складывается под воздействием религиозных представлений человека — неизменно основопола

статусом города-государства.

Исследуя древний восточный театр, мы находим много складывается под воздействием религиозных представлений. Концепция личности, человека — неизменно основополагающая для театра. От концепции человека в значительной степени зависит эволюция театра. Софокл был в своей драме, близкий театру европейской древности, и все же отождествлять эти явления нельзя — они далеки как раз в смысле культуры.

Различия породивших их социальных предпосылок.

Рабовладельческая формация сменялась феодализмом, господством абсолютистских монархий, а затем стремительным развитием буржуазных отношений. И все это естественно отражалось на развитии европейского театра, отошедшего от мифологии, подчинившегося религиозной идеологии и вновь мифологии, подчинившегося светскому началу.

Древневосточная драма, как и драма античная, была драмой, как меры всех вещей была одной из основ греческой культуры.

мифологии, подчинившись ее ритмам. Сам процесс обретшего демократизм и светское начало. На этом пути, в силу целого ряда исторических причин Восток и Запад оказались в значительной мере изолированными друг от друга. Пагубную роль сыграли колонизаторские действия европейских стран.

И все же эта изоляция не была абсолютной. Сам процесс колонизации носил двоякий характер, ибо, при все своей жестокости, разрушал закосневшие патриархальные формы жизни.

Так оценивал К. Маркс английское владычество в Индии: «они не должны забывать, что эти маленькие общины носили себе клеймо кастовых различий и рабства, что они подымали человека внешним обстоятельством, вместо того, чтобы возвысить его до положения владыка этих обстоятельств, что они превратили саморазвивающуюся общественную природу в неизменный, predetermined природой рок, что особенно проявляется в том факте, что человек, этот человек природы, благоговейно падает на колени перед безымянной Ханумани и перед королевой Сабалой. Вызывая социальную революцию в Индостане, Англия, авда, руководствовалась самыми низменными целями и проявила тушность в тех способах, при помощи которых она добивалась. Но не в этом дело. Вопрос заключается в том, может ли человечество выполнить свое назначение без социальной революции в социальных условиях Азии. Если нет, Англия, несмотря на все свои преступления, была бесспорно полезным орудием истории, вызывая эту революцию». Отторгнутые друг от друга, театральные системы Запада Востока стремились к тому, чтобы ликвидировать этот разрыв, и их взаимодействие практически не прекращалось.

Для европейского театра, как известно, античная традиция не всегда была определяющей. Средневековье не стало воспринимать античности. В период господства мистериального театра европейская сцена близка восточной традиции, ибо в этом театре концепция человеческой личности целиком складывается под воздействием религиозных представлений.

Концепция личности, человека — неизменно основополагающая для театра. От концепции человека в значительной степени зависит эволюция театра. Софокл был в своей драматургии одной из вершин развития античного театра. Неслучайно гимн человеку вложен им в текст, исполняемый хором «Антигоны». Идея Протагора с утверждением человека как меры всех вещей была одной из основ греческой драмы.

Древневосточная драма, как и драма античная, была драмой мифологической, но отношение к мифу, мифологии здесь было иным. «Предпосылкой греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией. Это его материал. Но не любая мифология, т. е. не любая бессознательно-художествен-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. об искусстве. Т. 1, с. 195—196.

ная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество). Этническая мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства¹. Древневосточное искусство необходимо должно было носить иной характер. Дело здесь, конечно, с одной стороны, в том демократическом общественном устройстве, о котором уже говорилось, а с другой — в особом, гуманистическом качестве греческой мифологии.

Новый расцвет европейской драмы в Англии и Испании был связан с возрождением античной традиции и развитием гуманизма. Это была, по словам Ф. Энгельса, «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов»². Эта нужда в титанических личностях отозвалась проблемой титанического характера в искусстве, в театре. И очень показательно, что эта проблема прежде всего возникает в европейской драме, что в поисках героя эта драма обращается на Восток. Одной из первых ранессансных трагедий стала знаменитая трагедия К. Марло «Тамерлан». Властелин средневекового Ирана, утвердившийся на развалинах арабского халифата и империи Чингисхана, разумеется, не случайно привлёк внимание одного из новаторов европейского театра, «Железный хромой», как называли его на Востоке, уже давно стал героем легенд. Что же захватило Марло в его обличии? По-видимому, прежде всего необыкновенный масштаб личности. XVI—XVII вв. — период формирования национальных государств. В этих условиях мечта об идеальном правителе, организующем вокруг себя нацию, была вполне естественна. Конечно, Марло не отдавал себе отчета в том, что империя Тамерлана совсем не напоминала по своему типу государства, образовавшиеся на территории Европы. Его интересовала главным образом сама личность восточного владыки.

В XVII веке один из крупнейших драматургов французского классицизма Ж. Расин выступает продолжателем Марло, создав трагедию «Баязет» на сюжет, заимствованный из истории современной ему Турции. Обращение Расина к этому образу было продиктовано интересом к так называемой Османской империи, которая тогда впервые стала осознаваемой угрозой для Европы. Этот мотив отчасти присутствовал и в трагедии Марло, ибо Тамерлан среди врагов имел Баязета I, которого он разбил и тем самым предотвратил на

определенное время выход турок к Европе. Расина в основном интересовали уже несколько иные вещи. Его восточный правитель — не титаническая личность, а идеальная модель главы национального абсолютистского государства.

Политические тенденции эпохи породили и появление на книжном рынке знаменитых сказок «Тысяча и одна ночь» в переводе А. Галлана. Эта пестрая и увлекательная книга показала большое воздействие на европейскую культуру. Различные персонажи истории Древнего Востока вторгались в роман, проникали на сцену, но они должны были иллюстрировать возникавшие в тот период политические и философские идеи. Появление перевода Галлана, видимо, дало толчок к изучению и развитию собственной сказочной традиции во Франции, засвидетельствованной сказками Ш. Перро.

Экзотические сказки «Тысяча и одна ночь» стали читателя не просто с фантастикой, но и с новым увлекательным миром, миром во многом демократичным.

В конце XVII и в XVIII веке восточные мотивы весьма активно проявляют себя в прозе. «Орунокко — королевский раб» А. Бен, «Расселас, принц Абиссинский» С. Джонсона, «Персидские письма» Ш. Монтескье пользовались большим успехом у читателей. Для всех этих авторов Восток — край мудрости, именно там находится та истина, которую ищут просветители XVIII века. И не случайно всю глубину жизненной мудрости Кандид Вольтера и его спутники постигают именно в Турции, у мудрого кади, в то время как Ф. Рабле посылал своего героя к оракулу божественной бутылки.

Арабские сказки, породившие целую вереницу подражаний: «Персидские сказки», «Турецкие сказки» и т. д., по-видимому, имели еще и то значение, что в атмосфере условной поэтики французского классицизма позволяли развернуться фольклорному реализму. Они передавали правду жизни в ее народном и обыденном варианте, но освещенную ореолом экзотики и фантазии.

В результате на сцене народного французского театра начинает формироваться тот жанр, который затем обретет к этому образу было продиктовано интересом к так называемой Османской империи, которая тогда впервые стала осознаваемой угрозой для Европы. Этот мотив отчасти присутствовал и в трагедии Марло, ибо Тамерлан среди врагов имел Баязета I, которого он разбил и тем самым предотвратил на

Фантастические пьесы с восточными сюжетами на сценах марочных театров в первой половине XVIII века ставил А. Лесаж. Влияние восточной литературы ощущается и в творчестве Вольтера. Один из самых знаменитых драматургов Франции XVIII века написал по крайней мере три «вос-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. об искусстве. Т. 1, с. 122.

² Там же, с. 317.

точных» пьесы — это «Магомет», «Заира» и «Китайский си-рота». «Магомет» — яркое выражение антиклерикальных устремлений Вольтера. Против религиозной нетерпимости направлена и «Заира». Эти пьесы отличаются восточный колорит, сюжет «Магомета» заимствован из арабской истории.

Однако с «Китайским сиротой» дело обстоит совершенно по-другому. Здесь Вольтер берет сюжет, уже обработанный в китайской драме «Сирота из рода Чжао». Первоисточник соответствовал антидееспотическим устремлениям Вольтера и вместе с тем заставлял его отступать от канонов классицистской драматургии. Советский исследователь В. Ф. Сорокин справедливо пишет по этому поводу: «Не случайно «Сирота», первой среди китайских пьес попав в Европу в XVIII веке, оказалась созвучной установкам классицистского театра на этапе просветительства, когда тема борьбы с тиранией заняла в нем одно из важнейших мест»¹.

Увлечение Востоком в XVIII веке проявляется не только в литературе и театре, но и в архитектуре, в убранстве комнат. Предпринимаются крайне смелые попытки создания культурного синтеза Востока и Запада. Великий немецкий поэт, драматург и прозаик И.-В. Гете в 1814—1815 г. выпустил первую часть цикла «Западно-Восточный диван». Интерес к восточным мотивам проявился и в его стихотворении «Бог и баядера».

Гете восхищается восточной литературой, восторгается стихами Низами, Хайяма, Саади и целого ряда других поэтов. Он потрясен их смелой образностью, глубиной их мысли. Для него, любившего с детства кукольный театр, заимствовавшего в этом театре популярный сюжет о докторе Фаусте, могли быть близки и слова Хайяма:

«Кто мы? Куклы на нитках, а куклольник наш — небосвод. Он в большом балагане своем представлянье ведет.

Нас теперь на ковре бытия поиграть он заставит,

А потом в свой сундук одного за другим уберет»².

Исследователи творчества Гете редко обращали внимание на жанр «Фауста», определяя его как драматическую поэму. На самом деле все совсем не так просто. Когда Гете начал растянувшуюся на всю жизнь работу над «Фаустом», он еще находился под влиянием идей штурмеров и открытого ими с помощью Гердера средневековья. Поэтому особенно первая часть «Фауста», с одной стороны, полна

влияний «бури и натиска», а с другой, с точки зрения формы исходит к средневековым мистериям. И поэтому его бог, включенный в число действующих лиц, это не привычный образ всех ортодоксальных религий, а несколько приземленный герой средневековых легенд, просто разговаривающий дьяволом, что вызывает с его стороны покровительственную реликвию:

«Приятная черта у старика,

Так человеку думать и о черте!»¹.

В конце XVIII века в Англии появляются работы известного востоковеда У. Джонса, посвященные индийской драме, частности, переводы произведений знаменитого древнеиндийского драматурга Калидасы. Такие драмы Калидасы, как «Шакунтала», «Мужеством добытая урваши», «Мадьяка и Агнимитра» потрясли своей необычной поэтичностью. Гете знал работы У. Джонса, знал его переводы Калидасы, восхищался поэтическими драмами древнеиндийского драматурга и, несомненно, помнил о них при написании своего «Фауста», которому предстояло, по словам Г. Гейне, стать «светской Библией немцев». Таким образом, в Германии именно Гете стоял у истоков синтеза театров Запада и Востока.

Но этой идее синтеза предстоял еще довольно сложный путь. Гете был человеком прозорливым в полном смысле этого слова, сыном просветительских идей XVIII века. Его отчасти чертой была свобода от всяких предрассудков и в области искусства. В его «Фаусте» весьма традиционное для немцев того времени преклонение перед античностью сочеталось с меньшим пиететом к средним векам и Востоку.

Обращение западного искусства к Востоку в последние годы все учащалось. В эпоху романтизма оно в равной степени характерно для немцев (Рюккерт, А. Платен), для англичан (С. Т. Колридж, Д.-Г. Байрон, П.-Б. Шелли), для французов (В. Гюго). Но все эти устремления были связаны главным образом с литературой. Мотивы и формы проникали в европейский романтизм. Свидетельство тому — восточная повесть друга Байрона, ирландского поэта Д. Мура «Лалла Рук». В середине века «ориентальный энтузиазм» был подорван появлением знаменитых переводов Хайяма, сделанных Фитцджеральдом в известной мере романтизировал знаменитый Фитцджеральд.

¹ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII—XIV ввек. М., 1979, с. 152.

² Омар Хайям. Рубаи. М., 1972, с. 63.

¹ Гете И.-В. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1976, т. 2, с. 18.

никого поэта, тем не менее перевод этот обрел большую популярность не только в Англии, но и за ее пределами, в частности, в США.

Особое место в этом смысле заняло произведение английского дипломата Дж. Морьера «Полождения Хаджи Бабы из Исфахана». Книга возникла из наблюдения автора над персидским бытом и была написана в духе европейского плутовского романа, к тому времени почти исчезнувшего из литературной практики. «Хаджи Баба» обрел популярность не только у демократического читателя, но и у театрального зрителя: обработка романа быстро перекочевала на подмостки, что сыграло свою роль в реалистическом постижении Востока. Это было тем более важно, что романтические иллюзии по поводу Востока не только продолжали существовать, но и углублялись у некоторых представителей романтической школы. И в Германии, и во Франции, и особенно в Англии романтическая интерпретация Востока была весьма распространена. Немецкие романтики в лице братьев А.-В. и Ф. Шлегелей стилизовали жизнь Востока и его мысль соответственно своим мистическим увлечениям, что вызвало язвительную отповедь Генриха Гейне. Более поздние представители этого направления (В. Гауф) обратились к восточной сказке, ведь сказка вообще была одним из любимых жанров романтической литературы.

Во Франции Восток у В. Гюго связался с освободительной борьбой греков против турецкого ига, а у А. Мюссе романтические схемы подверглись ироническому переосмыслению («Намуна»). В английском романтизме экзотический и экзотический Восток зазвучал сперва у У. Бекфорта («Ватек. Арабская сказка»), а затем во фрагментах «Кубла-хана» С.-Т. Колриджа.

Д.-Г. Байрон — главный носитель восточной темы в английском романтизме — стремился постичь современный Восток. Он видел в нем не просто обиталище патриархального уклада, но и родину сильных протестующих личностей. В то же время в своей поэме «Дон Жуан» Восток дворов и серафимов он приравнивает к европейским деспотиям, поставив знак равенства между предреволюционной Европой и Османской империей.

Но тот же Байрон дал и другую интерпретацию Востока в своих драмах на библейские сюжеты: «Сарданапал» и «Кайн». Лирической параллелью к ним стал его поэтический цикл «Еврейские мелодии». Перед нами Восток отнюдь не современный, но потрясающий своим величием.

Байрон оказался у истоков той новой волны интереса к Востоку, которая возникла в силу успехов археологии и поров вокруг европейского религиозного наследия. Критика религии младогегельянцами, а позднее позитивистское исследование религиозных фактов у Э. Ренана вызывает интерес Библии и Евангелию. В литературе и театре то, что было предметом иррационального отношения, вызвало к себе критическое, а иногда попросту ироническое отношение. Это проявилось и в упомянутых драмах Байрона, и в «Уриеле Акоте» К. Гюкова, в «Ироде и Мариамне» и «Марии Магдалине» Ф. Гебеля.

Естественно, что в результате складывалось все более и более реалистическое отношение к восточной теме, выяснилось, что и в библейские времена движение истории определялось закономерностями общественной жизни, политической борьбы.

Политические аспекты древней истории выявил Г. Флюбер начала в «Саламбо», а затем еще в большей степени в «Ироде».

Символисты С. Маллармэ, а затем П. Клодель, представители эстетического направления, неоромантики (Р.Л. Стиенсон), разумеется, не могли пройти мимо Востока с его загадочным образом жизни. Перед европейцами явились подлинники японской живописи и поэзии, индийской литературы, толь непохожие на европейское искусство.

Однако европейское художественное мышление по отношению к Востоку все еще было мышлением по аналогии. Подобно тому, как А.-В. и Ф. Шлегели в свое время, по строфу замечанию Г. Гейне, открывали догмы католицизма памятниках индийской литературы, так художники «конца века» переносили закономерности модернистской психологии на древний и новый Восток.

Атмосфера конца века накладывает свой отпечаток на такие произведения, как «Саломея» О. Уайльда, «Свадьба обейды» австрийского поэта Г. Гофманшталя. Аналогичные тенденции прослеживаются и в «Благовещении» П. Клоделя, где не только тема, но и сама структура произведения связаны с традициями мистериального театра.

В этот период Европа сильно продвинулась и по пути познания восточного театра. Уже было известно, что в Индии, например, существует не только Калидаса, что в китайском японском театре есть как пьесы мистериального типа, так героические хроники, и просто бытовые пьесы.

Стремление к воспроизведению национального восточногоolorита наблюдалось и в актерском творчестве. Попытки

воссоздания исторически точного восточного костюма были предприняты А.-Л. Леконом и И. Клерон еще в XVIII веке. В XIX веке эти начинания более последовательно продолжил У. Макрели, играв Сарданапала Д.-Г. Байрона.

Рождение режиссерского театра ознаменовалось более глубоким освоением восточной театральной техники. Так, в конце XIX века европейский театр стал использовать давно изобретенный в японском и китайском театре поворотный круг.

Выдвинутая английским режиссером Г. Крагом идея актера-марионетки своими корнями уходила в практику восточного театра. (Японский классический театр Кабуки опирался на некоторые приемы кукольного театра, и «японский Шекспир» Тикамацу писал свои пьесы как для кукольного театра Дзерири, так и для Кабуки).

В своей творческой практике Г. Краг был связан и со знаменитым ирландским театральным деятелем и поэтом У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем

У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем

У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем

У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем

У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем

У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем У.-Б. Ийтсом, который впоследствии пытался утвердить в ирландской драме поэтику японского театра Но. Вслед за тем

Восток неоднократно возникает перед нами и в драматургии Б. Брехта. Место действия его пьес «Добрый человек из Сезуана», «Кавказский меловой круг» — Восток, Ближний Восток и Дальний. В сюжете «Кавказского мелового круга» и «Доброго человека из Сезуана» использованы ситуации китайских пьес. И это, вероятно, не случайно. Недаром в статье «Театр удовольствия и театр поучения» Б. Брехт пишет: «В стилистическом отношении эпический театр не являет собою чего-либо особенно нового. Характерное для него подчеркивание момента актерской игры и то, что он является театром представления, роднит его с древнейшим азиатским театром»¹. Сама теория эпического театра Брехта своими корнями уходит в театр китайский и японский. Об этом свидетельствует и такая статья Б. Брехта, как «Эффект отчуждения в китайском сценическом искусстве». Восточная традиция определила и использование маски в театре Брехта.

Техника восточного театра повлияла и на произведение американского драматурга Т. Уайлдера. В предисловии к избранным пьесам он сам подчеркивает связь своего театра с условностью восточного театра — китайского и японского «в китайском театре персонаж, оседлав палку, сообщает нам тем самым, что он верхов на лошади. Почти в каждой пьесе мы видим театр Но действующее лицо делает круг по сцене, и мы понимаем, что он совершил длительное путешествие».

Связь Т. Уайлдера с культурой Востока легко обнаружить, связав несколько лет он прожил в Китае, где, конечно, видел кинематографический театр, был знаком и с японским искусством.

У Юджина О'Нила такой непосредственной связи с Восточным театром не было, но в пьесе «Миллионы Марко» он противостоит поставлен Восток и Запад примерно так же, как это делает писатели XVIII века: Восток романтичен и духовен, а Запад прагматичен и материален. В «Великом боге Брауне» он обращается к технике театра масок, что также сближает его с традицией восточного театра.

Буржуазный театр в эпоху упадка буржуазной цивилизации стремился найти источники оздоровления в восточной культуре. Причем для этого иногда избираются не самые плодотворные ее тенденции.

Однако обращение к восточному театру ныне стало повсеместным. Достаточно указать на П. Брука — несомненно одного из крупнейших современных английских режиссеров. Подразделяя театр на «неживой», «священный» и «грубый», он в главах о «священном» и «грубом» театре неоднократно

обращался к примерам из области восточного театра. Аналогичные обращения находим мы и в практике французского режиссера А. Мнушкиной.

Один из самых известных современных английских театров — Брайтоновский театр — в своем спектакле «4 брата Достоевского» по Достоевскому использует принцип ханакити — из японского театра Кабуки.

Совершенно очевидно, что эта пронизанность практикой восточного театра будет еще расширяться и углубляться. Но процесс этот не односторонний.

Во второй половине XIX века многие театры Востока в различных обстоятельствах по-разному обратились к практике европейского театра. Особенно много дал этот театр русскому театру, где ранее суровые религиозные запреты во многом тормозили развитие театральной культуры. В дальнейшем на протяжении XIX века вместе с открытием новых источников европейской драмы происходит и заметное влияние традиций европейской сцены на театральное искусство Индии. В творчестве Р. Тагора даже намечается своеобразие индийского синтеза европейской «поэтической» драмы и традиций индийского театра.

В результате обновляется художественная система театра в Индии. В драматургию проникают антиклерикальные и откровенно социальные тенденции, появляется жанр политической драмы. Разумеется, европейские заимствования по большей части продиктованы настоятельными нуждами индийской театральной практики.

Влияние европейских театральных традиций ощущается и в японском театре. Бережно охраняя классические жанры и Кабуки, японские театральные деятели в то же время активно вовлекают в свой обиход европейскую драматургию как классическую, так и современную, весьма внимательно изучают опыт европейской режиссуры. Возникают новые современные формы театра европейского типа — синки.

В свое время наметилось весьма плодотворное сближение между практикой европейского и китайского театра. Были предприняты любопытные опыты использования традиций европейского социального театра при обновлении классической драмы.

¹ Брехт Б. О театре. М., 1960, с. 130.