

Mokul'skii, S. "O teatro japonês e nós" in A Vida da Arte (Iaponskii Teatr i Mi // Jizn Iskusstva), n.34, L., 1928, p. 2.

O TEATRO JAPONÊS E NÓS

S. Mokul'skii.

Não é por acaso que em trezentos anos de existência, ao sair pela primeira vez em turnê mundial, o teatro kabuki comece pela nossa capital. É exatamente aqui na URSS que há um profundo interesse e respeito aos povos orientais e o reconhecimento de sua igualdade com os povos ocidentais. Somos nós que há muito já demonstramos um interesse profundo no teatro japonês, na sua imensa arte, na sua técnica peculiar que pode ser bem aproveitada pelo nosso teatro. É conhecido o sucesso que o nosso teatro fez nos últimos anos. Nossos inimigos devem reconhecer que possuímos atualmente o melhor teatro da Europa. Juntamente com as buscas de novos temas, novo conteúdo que corresponda aos anseios da revolução, o nosso teatro desenvolve profundamente os problemas da construção formal do espetáculo, questões da técnica de direção e atuação. Nesse processo o nosso teatro se distancia naturalmente do teatro ocidental, que é, antes de mais nada, um empreendimento comercial, que fornece diversão fácil ao público burguês, e se aproxima do teatro oriental, que atingiu uma perfeição formal inigualável graças ao respeito que possui no Oriente. Ao longo do conhecimento do teatro japonês e chinês ficou claro que uma série de problemas que só agora estamos colocando já foi ali completamente resolvida. Podemos citar em primeiro lugar a total independência da arte teatral, o cultivo de seu convencionalismo específico, oposto às tendências naturalistas, cada vez mais presentes em nossa cena. Depois a técnica universal do ator japonês, que reúne numa pessoa o cantor, declamador, dançarino, mímico, acrobata. Também está aqui o treino virtuosístico do ator japonês, a cultura extremamente refinada do seu corpo, gesto, mímica, movimento, uma rara ritmicidade e musicalidade, uma divisão cornométrica da duração de cada momento do

espetáculo. Se acrescentarmos a isso a extrema seriedade e o amor ao teatro do ator e do público japonês e a total ausência de trucagem no teatro, veremos que temos muito que aprender com eles.

Nos nossos círculos teatrais de vanguarda o teatro japonês tem grande popularidade. No entanto, a maior parte dos nossos diretores tiveram apenas contatos indiretos com ele. Não é de se estranhar, portanto, que os praticantes concentraram-se apenas em certos métodos do teatro japonês, os quais transpunham para os seus espetáculos com certas modificações funcionais.

Antes e mais que outros se interessou pelo teatro japonês V. E. Meyerhold, que já no seu livro “Sobre o teatro” (1912) falava da possibilidade de usar certas técnicas do teatro japonês e inclui no programa do seu Estúdio (1916-17) o estudo das “especificidades da cena e técnicas de atuação do teatro chinês e japonês”. Posteriormente M. demonstra numa série de suas montagens o uso criativo de técnicas tradicionais do teatro japonês para a descoberta de um material dramático absolutamente diferente. Assim, temos o uso da “ponte” em “Floresta”, também temos a construção do espetáculo “sobre a música” em ‘Bubus’ e outros, e também a teoria do ‘pré-jogo’. Muitos dos princípios de M. foram desenvolvidos por ele sob a influência do ouvido por ele sobre a técnica do teatro oriental.

Foram pouco mais longe na assimilação do teatro japonês os diretores de Leningrado Radlov e Soloviov. Ambos fizeram tentativas de montar peças tradicionais japonesas de maneira tradicional. Tanto “Ode ao Nabunago” como “Vesiliie pominki” foram frutos do trabalho conjunto dos diretores com o orientalista N. I. Konrad. Estiveram igualmente envolvidos no trabalho o pintor Rikov e os compositores Dechevov com Radlov e Schillinger com Soloviov, tendo resultado numa delicada transmissão dos princípios estilísticos básicos do espetáculo japonês em todos os seus elementos. Resultaram espetáculos bastante curiosos que permitiram ao espectador sentir o estilo do teatro japonês e que o envolveram, apesar da estranheza da forma cênica e dramática.

Agora com o aparecimento do teatro japonês “vivo” abrem-se possibilidades muito maiores de uso da sua experiência, sua técnica para o uso da nossa teatralidade. Esse teatro tão rico deve ter um lugar de honra na “herança cultural” recebida pelo proletariado das épocas passadas e que ele deve usar dialeticamente para a construção do seu novo teatro. Deve-se supor que o contato direto com kabuki irá aproximá-lo da consciência do nosso espectador como das maiores obras do Ocidente. Os japoneses conhecem bem o novo teatro russo, estudam os métodos de trabalho dos diretores russos. Devemos fazer o mesmo em relação ao kabuki, mesmo que seja como estudo, para a construção do grande teatro soviético.

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР И МЫ

Не случайно, что, выезжая впервые за все время своего трехсотлетнего существования за границу, театр Кабуки начинает с посещения нашей страны. Именно у нас в СССР существует глубокий интерес и уважение к культурам восточных народов и признание их равноправия с западно-европейской культурой. Именно у нас театральные работники уже давно проявляли интерес к японскому театру, его громадному мастерству, его своеобразной технике, опыт которой может быть с успехом использован нашим театром. Известно, какие громадные успехи сделал наш театр за последние годы; в настоящее время даже наши враги вынуждены признать, что мы обладаем лучшим в Европе театром. На ряду с исканиями в области новой тематики, нового содержания, отвечающего требованиям революционной эпохи, наш театр углубленно разрабатывает проблемы формального построения спектакля, вопросы актерской и режиссерской техники. В процессе этого заострения формальных проблем наш театр, естественно, оттачивается от западно-европейского театра, который является прежде всего коммерческим предприятием, дающим легкую забаву буржуазной публике, и все чаще обращается к неиспользованным сокровищам дальневосточного театра, сумевшего достигнуть небывалого формального совершенства благодаря исключительному уважению и вниманию, которым он пользуется на Дальнем Востоке. По мере ознакомления с достижениями японского и китайского театров стало выясняться, что целый ряд проблем, которые наш театр только сейчас ставит, уже давно получили там полное разрешение. Сюда относится в первую очередь признание абсолютной самостоятельности театрального искусства, культивирование его специфической условности, противопоставляемое натуралистическим тенденциям, все чаще проявляющимся в нашем театре. Сюда относится, далее, универсальная актерская техника японского театра, объединяющего в одном лице певца, декламатора, танцора, пантомима, акробата. Сюда относится виртуозная тренировка японского актера, необычайно высокая культура его тела, жеста, мимики, движения, совершенно исключительная ритмичность и музыкальность, точнейший, прямо-таки хронометрический расчет времени протекания всех игровых моментов спектакля. Если добавить сюда небывало серьезное и любовное отношение к театру, характерное для японского актера и зрителя, полное отсутствие в Японии театральной халтуры, — то мы увидим, что нашему театру было и есть чему научиться у японцев.

В наших передовых театральных кругах японский театр пользуется большой популярностью, хотя надо сознаться, что наши режиссеры знакомы с ним больше понаслышке; сведения о нем они черпают из книг и статей, из созерцания японских театральных правок и фотографий, из впечатлений и рассказов очевидцев. При таком положении естественно, что наши практики сосредоточивали свое внимание лишь на отдельных приемах японского театра, которые и переносили в свои спектакли в определенной функциональной переработке.

Раньше и больше других наших режиссеров заинтересовался японским театром В. Э. Мейерхольд, который уже в своей книге «О театре» (1912) гово-

рил о возможности использования отдельных приемов японского театра, а в программу своей знаменитой «Студии» (1916—17) включал изучение «особенностей сценической площадки и приемов игры на японских и китайских театрах». В дальнейшем интерес Мейерхольда к японскому театру не ослабевает, и в ряде своих постановок в ТИМ'е он дает образцы плодотворного творческого использования традиционных приемов японского театра для вскрытия совершенно иного драматического материала. Так, знаменитый «мост» в «Лесе» несомненно восходит к «сценическому конструктивному элементу японской сценической площадки, к «цветочной тропе» (хапамити), преобразующей всякий выход и уход актера в целое событие. Из практики японского театра взята также идея построения спектакля «на музыке» («Бубус» и др.), а также теория «предигры», пантомимически подготовляющей зрение к восприятию сценических положений и реплик. Очень многие принципы актерской и режиссерской техники выработались у Мейерхольда под впечатлением слышанного им о технике дальневосточного театра.

Несколько дальше пошли в своем усвоении техники японского театра наши передовые ленинградские режиссеры С. Э. Радлов и В. Н. Соловьев. Оба они сделали попытки постановки настоящих японских пьес в традиционной для японского театра манере. Такого рода попытки были возможны только в Ленинграде, который является крупнейшим в СССР центром востоковедческой науки. Обе упомянутые постановки — «Ода Набунаго» в Театростудии Актрамы и «Веселые поминки» в Театральной лаборатории Института истории искусств — явились плодом совместной работы режиссеров, заинтересованных теоретическими проблемами японского театра, с ученым востоковедом, профессором Н. И. Конрадом, являющимся крупнейшим у нас знатоком японского театра, который консультировал наших режиссеров во всех деталях их работы над японскими пьесами. Результатом этой работы, в которую были втянуты также художник (А. В. Рыков) и композитор (В. М. Дешевов — у Радлова, И. М. Шиллингер — у Соловьева), явилась предельно точная передача основных стилистических принципов японского спектакля во всех его элементах (оформление, мизансцены, жесты и движения актеров, музыка). Исполнителями в обоих случаях явилась актерская молодежь, гораздо более гибкая, послушная и поддающаяся режиссерской тренировке в таком совершенно необычном для европейского актера направлении. В итоге получились в обоих случаях весьма любопытные спектакли, впервые давшие почувствовать нашему зрителю стиль японского театра и по-настоящему захватившие его, несмотря на необычайность драматургической и сценической формы.

Сейчас, с появлением у нас «живого» японского театра, открываются широчайшие возможности для использования его опыта, его техники и мастерства для нужд нашего театрального строительства.

В этом замечательном театре, достигшем предельных высот актерского мастерства, есть столько живых творческих сил и возможностей, что ему должно быть отведено одно из почетнейших мест в том «культурном наследии», которое пролетариат получил от предшествующих эпох и которое он должен диалектически использовать для стройки своего нового театра.

Надо полагать, что непосредственное соприкосновение с театром Кабуки приблизит его к сознанию нашего зрителя подобно крупнейшим достижениям европейской театральной культуры. Японцы хорошо знают и ценят новый русский театр, они ставят русские пьесы, они усваивают приемы работы наших режиссеров. Мы должны то же самое сделать по отношению к главной театральной ценности японцев — к театру Кабуки. Мы должны использовать его опыт, хотя бы в плане учебы, для дальнейшей стройки нашего великого советского театра.

С. МОКУЛЬСКИЙ

Жизнь Искусств, 1928, № 34, стр. 1928

Я

В Д
в Ме
образ
в об
япон
стра
И к
одно
стра
ине
В
сиче
прав
тех
стич
цвет
шег
зна
ши
тра
кла
цен

яв
по
ви
ств
оди

до
О
ин
те
че
в
ам
ш

во
ин
мо
в
д

до
от
и
м
и

с
с
и

и
и
и

и
и
и

и
и
и

и
и
и

и
и
и