

Беатрис Пикон-Валлен

Жан-Луи Барро и японский театр

13 мая 1977 г., Токио, театр Тессенкай. На сцене театра семейства Кандзе, прославленной династии актеров *Но*, происходит памятная встреча, очень интимная и в то же время публичная, оригинальное и рискованное испытание. Жан-Луи Барро, заинтересовавшийся японским театром еще в бытность свою студентом и актером *Théâtre de l'Atelier* Шарля Дюллена, и Хисао Кандзе, известный актер театра *Но*, который учился во Франции и для которого Барро в 1960-е гг. стал «крестным отцом».



Жан-Луи Барро

Они встретились на пару часов, чтобы обменяться профессиональными секретами и поговорить о своих методах в присутствии многочисленных зрителей. Барро – в джинсах и белой рубашке, великий *shite*¹ Хисао Кандзе – в черных брюках, водолазке и очках. Ни грима, ни маски. Первый босиком, второй – в белоснежных *таби*. Лицо Хисао Кандзе неподвижно. Единственный предмет, который он принес на это уникальное действо, веер – полномочный представитель, квинтэссенция сценического великолепия *Но*. В сопровождении восифератора, под стук деревянных трещеток актер показывает легендарную битву с чудовищем, где сначала он – стреляющий из лука рыцарь, затем – сраженный стрелой зверь, а в финале – король, жалующий рыцарю меч.

В свою очередь, Барро демонстрирует «Рождение жеста», знаменитое упражнение Жака Лекока (у французского мастера немало учеников и в Японии). Вслед за этим – последние мгновения жизни матери, воспоминание об одной из его дебютных постановок, превратившейся в театральный миф. Создать «драматическое действо» под названием «Вокруг матери» (по роману У. Фолкнера «Когда я умирала») молодому Барро посоветовала Тая Балашова, преподававшая тогда у Дюллена. В театре Тессенкай в Токио есть документальные кадры об этих волшебных моментах. Уникальное свидетельство «встречи на высшем уровне», возможно, первой в своем роде, между двумя великими художниками. Барро поясняет: «Это не было ни противостоянием, ни соперничеством,



Сцена театра семьи Кандзе

ни соревнованием, а лишь дружеским объяснением перед любящей театр публикой»². Элегантная формула «дружеское объяснение» на самом деле означает требующий больших усилий путь, и по сей день незаменимый для передачи опыта театрального искусства. Кроме того, видеофиксация этого обмена актерским опытом стала уникальным документом, который позволяет из первых рук получить представление об игре Барро-мима в спектакле «Вокруг матери» (1935).

В немой неподвижности или в точно выверенных, едва заметных движениях сражающегося с чудовищем актера театра *Но*, прочитывается напряженное внутреннее действие. Напротив, в игре Барро, который, также как и Кандзе, играет несколько ролей (умирающей матери, бастарда Джула, сына, распиливающего доски для гроба) внутреннее выводится вовне — в пластику, вскрики, хрипы и звукоподражание. При мгновенной смене ролей тело Барро перемещается в другую точку пространства, тогда как о превращениях актера театра *Но* рассказывается в песне (*yokuoku*) и в музыке. Однако в обоих случаях, Барро и Кандзе показывают одно и то же — как обрывается нить жизни. Оба мастера (каждый своим способом игры) заставляют почувствовать присутствие космических сил в судьбе человека.

Оба подхода демонстрируют необходимость изощренной техники — того семени, из которого вырастет цветок (*hana*) художественной истины. И здесь уместно перечитать Антонена Арто, который в 1935 г.

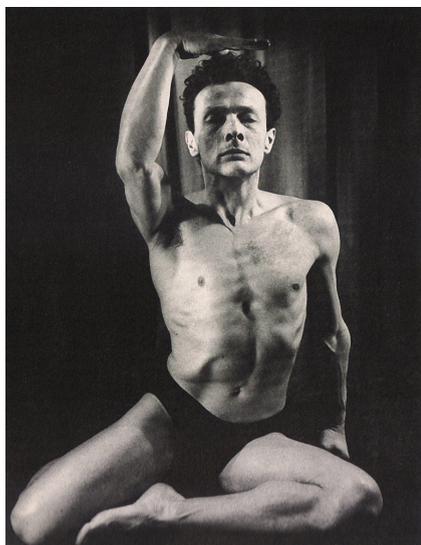
в *Nouvelle Revue Française* писал, что спектакль «Вокруг матери» «сообщает театральной перспективе ту значимость, которую ей не следует больше терять <...>; эти жесты настолько прекрасны, что обретают символический смысл»³. В те годы Барро был очень близок Арто, увидевшему в «драматическом действе» по роману Фолкнера что-то от своего Театра жестокости. Это действо длилось 2 часа, в нем 30 минут текста и звуков, производимых телами актеров или барабанным боем музыканта-мексиканца. Состоялось шесть представлений. Актеры, которые иногда выходили на сцену в полуобнаженном виде, опасались реакции публики и взяли псевдонимы.

Это «действие» было уникальным для истории французского театра дерзким экспериментом, продвигавшим идею о сценических возможностях тела в стране искони словоцентричной. Видеозапись встречи в театре Тессенкай – редчайшее свидетельство актерского опыта, который помогает подойти к пониманию концепции театра Арто.

Жан-Луи Барро был, как известно, универсалом: актером, мимом, режиссером, даже сценографом, руководителем труппы, организатором гастролей, неутомимым исследователем, послом французского театра в мире, благородным сорвиголовой, первооткрывателем великих авторов (среди которых Клодель, Беккет, Дюрас). Ему все было любопытно, любые формы театра и, прежде всего, ярмарочный театр. В России и сейчас с теплотой вспоминают его Батиста, героя фильма Марселя Карне «Дети райка».

Неудивительно, что он любил японский театр, восхищался разными его жанрами. Он видел японские спектакли во Франции, в Театре Наций, затем в Японии, где его труппа несколько раз гастролировала и представляла Клоделя и Беккета. Когда Барро был назначен директором Театра Наций, он организовал выступления актеров Хисао и Хидео Кандзе, Мансаку Номура с моноспектаклями в эстетике *Но* и *Кёгэн* в апреле 1972 г. в *Théâtre Récamier*, где в это время базировалась его труппа. Именно тогда приглашенный им режиссер Тадаши Сузуки, увидев, как артисты театра *Но* играют вне традиционного пространства, понял, каким образом можно заставить традиции развиваться.

Барро много писал о японском театре: в «бортовом журнале» компании, в своих статьях. Для него Кандзе с момента их первой встречи в 1960-е был «моделью, о которой [он] всегда мечтал»⁴. Он с глубоким чувством описывает его игру: «Мастерство пластической выразительности. Наука дыхания – виртуозный вокал. Я увидел тотальный театр,



Жан-Луи Барро
в спектакле «Вокруг матери».
1935

к которому буду стремиться всю свою жизнь, при всех моих скромных возможностях западного актера. Конечно, практика пантомимы, к которой я всегда питал истинную страсть, сближает меня с искусством Хисао Кандзе. Но как я любил его гортанный голос! Его умение молниеносно раскрыть веер <...> точно душу вам навстречу! Его способ незаметно поворачиваться всем телом подобно звезде в космосе. И снова веер, который трепещет, как мысль или страдание»⁵. Для Барро театр *Но* – это, несомненно, форма *par excellence*. Он пишет: «Я никогда не видел ничего более прекрасного, магического, обладающего такой силой воздействия. Мне казалось, что я физически погрузился в самую душу»⁶.

Сознавая недостатки западных школ в сравнении со школами *Но*, где физическое воспитание начинается с детства, Жан-Луи Барро, тем не менее, настаивает на родстве с Хисао Кандзе, своим «названным братом»: они черпают из одного источника. Этот источник – «единое тело», «притягательное тело», «тотальное тело».

Следует подчеркнуть, что и искусство Барро не прошло бесследно для японского театра: Хисао Кандзе попросил французского мима научить его ходьбе на месте, как это делал Батист в фильме Марсея Карне. А великий Кадзуо Оно называет Барро одним из источников вдохновения при создании Буту. Примером для него служили эпизоды с участием



Жан-Луи Барро – Батист.
Фильм «Дети Райка»

знаменитого мима в «Детях райка», которые он любил пересматривать снова и снова.

Барро хотел связать между собой живые традиции, открыть межкультурные перспективы и знал, как это сделать. Бесконечно трогательно видеть, что его «японский» перформанс на тему «Вокруг матери» заканчивается уходом актера театра *Но*: Барро не направляется к тому месту справа, где сидят переводчики и приглашенные, и где только что сидел сам, но уходит по своеобразному «ашигакари», проходу с характерными для театра *Но* соснами.

¹ *Shite* (буквально – тот, кто действует) – актер, исполняющий роль главного действующего лица пьесы. Он должен владеть широчайшим актерским диапазоном, чтобы воплощать самые разные образы – от ребенка до бога, включая старика или женщину.

² *Barrault J.-L.* «Hisao Kanze». 29 octobre 1979. / *Kanze Hisao – shika no fūji*. Société Tessenkai, Editions Heibon-sha, Tokyo, 1979.

³ Цит. по: Антонен Арто. Театр и его двойник. М.: «Мартис», 1993. С. 155.

⁴ *Barrault J.-L.* *Cahiers Renaud Barrault*, n° 96, 1977. P. 100–104.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Barrault J.-L.* *Cahiers Renaud Barrault*, n° 102, 1981. P. 65.