

Комм. правда. - 1989 - 8 февр.

Станиславский в Токио

ЛЕСЕНКА вела куда-то наверх, сквозь металлические конструкции, своей массивностью и одновременно шаткостью напомиравшие некие гигантские декорации. Ощущение было, в общем-то, знакомым — такое впечатление производит едва ли не большинство токийских строений. Но в данном случае «театральные» ассоциации возникали еще и оттого, что лесенка вела именно в театр. Точнее, в студию, которая лишь год назад стала настоящей труппой.

В помещении за небольшой металлической дверью на «двабутонах» — жестких подушечках для сиденья — расположился человек 30 юношей и девушек. Комната довольно просторная, но это сейчас, а в дни спектаклей ей, разгороженной ширмами, приходится вмещать сцену, зрительный зал и актерские уборные одновременно.

Труппа называется «Гэкиданкэ». Ее основатель и бесменный глава — Такао Ёсидава, которого студии величают почтительно — учитель. Повод собрания самый торжественный — первая годовщина труппы. Но происходящее напоминает что угодно, только не юбилейную церемонию. Скорее это и лекция, и репетиция, и заодно вечеринка с пивом и саке. А в завершение этой «торжественной части» руководитель коллектива дает интервью «Комсомольской правде».

— Нам исполнился год. Но если говорить о предистории «Гэкиданкэ», то она берет начало значительно ранее, тогда, когда я ощутил глубокую неудовлетворенность состоянием театрального дела в Япо-

Почему не интересен япон-

Вообще-то он там не был. Но его метод, система, школа «приживаются» в современном японском театре

ский театр? — задал я себе вопрос. И не нашел ответа. А потом мне в руки попал перевод книги Константина Сергеевича Станиславского. Из нее я вынес, как мне кажется, главную мысль: «искусственное» искусство не нужно, нужна жизнь на сцене. С тех пор «система Станиславского» — мое творческое кредо. Станиславский был и остается моим первым наставником, если хотите, кумиром.

В 1983-м на гастроли в Японию впервые приехал МХАТ. Это была долгожданная встреча и большая школа. То, что мы пытались постичь в теории, довелось увидеть на практике. Я до сих пор в деталях помню тогдашние мхатовские постановки — «На дне», «Три сестры», «Беспокойная старость». Воздействие этого театра было столь мощным, что исчезали все барьеры — языковые, национальные, различные традиций. И я еще раз утвердился в мысли: если на японца-зрителя так может воздействовать русский актер, то почему так же не может играть — нет, жить на сцене — актер японский? По крайней мере к этому следует стремиться. Словом, решил поставить эксперимент, который продолжается до сих пор. Задача состоит не только в том, чтобы освоить технику — жест, слово. Гораздо труднее проникнуться мировоззрением Станиславского, постичь философию, по законам которой живет русский театр.

— Простите, сэсэй, а как же ваше отношение к

классическому японскому театру, например, к Кабуки? Его традиции хоть и не слишком хорошо известны за рубежом, но, по-моему, в Советском Союзе у Кабуки немало поклонников. И дело тут не только в «восточной экзотике». А кроме того, у нас в стране, насколько мне известно, отнюдь не все из мастеров сцены безоговорочно считают себя последователями Станиславского...

— Вот как? Ну что ж, каждый художник вправе сам выбирать творческий путь. Что касается Кабуки, то у нас нет какой-то «конфронтации». Просто Кабуки, на мой взгляд, это прежде всего отточенная техника плюс сложный ритуал. То есть, в общем, набор условностей. Им можно наслаждаться, любуясь, как мы наслаждаемся лунным пейзажем или цветом сакуры. В молодости я часто ходил в этот театр. В последние годы — очень редко. Ведь в театре человека ведет не столько жажда наслаждения, сколько стремление глубже познать жизнь. Но мы отнюдь не отрицаем возможности и даже необходимости использования векового наследия нашей художественной традиции. Знание ее обогащает актера. И отнюдь не мешает ставить, скажем, «Вишневый сад».

— Стало быть, «Гэкиданкэ» — это коллектив единомышленников?

— Да, разумеется. Но не догматиков. Вы сами могли слышать высказывавшиеся се-

годня различные мнения. Но при этом все преданы общей принципиальной позиции. Как приходят к нам ребята? Очень просто — читают нашу рекламу в театральной печати. «Школ», подобных нашей, — десятки, если не сотни, не только в Токио. Будущему актеру предоставлен широкий выбор. Правда, актерских училищ или театральных институтов, как у вас, в Японии нет. На кафедрах театра, существующих в некоторых вузах, готовят не артистов, а искусствоведов. Поэтому студии нередко параллельно поступают на гуманитарный факультет какого-либо университета. И, кроме того, как правило, еще и азибоят. Ведь учение стоит денег. Мои подопечные — не исключение. За стенами студии они — официанты, почтальоны, рабочие сцены в «больших» театрах, в том числе Кабуки. Вот вы спросили, из чего складывается бюджет «Гэкиданкэ». Частью — за счет продажи билетов на наши спектакли. Остальное — взносы, которые платят новички в течение первых двух лет пребывания в коллективе. Да, жизнь диктует свои правила не только на сцене. Взнос не так уж мал — около 14 тысяч йен ежемесячно.

— Получается, что сцена для студии — что-то вроде «хобби», причем недорогого.

— Со стороны, может быть, выглядит и так. Но, согласитесь, «хобби» звучит немного легковесно. Я бы сказал иначе — главное дело жизни, ради которого приходится идти на трудности.

Н. ЦВЕТКОВ.
(Наш соб. корр.).

Токио.