

В ДОМЕ НА УЛИЦЕ ЛАЧ-ПЛЕША. Я живу в этот дом, как ходит на работу. Утром, а потом еще вечером. Как ходит на хорошую, любимую работу. Где и устают, и тратят нервы, но и где получают заряд свежих размышлений и чувствования, где очень важен круг общения, где непосредственно ощущаешь, что делается нечто стоящее.

Однако важнее то, что ты, кто получает здесь зарплату, ходит сюда, в театр, там же! директор Станислав Якович Гудзук, высокий, сухой, сдержанный; но вот он узнал в свободные моменты поименно, и светлые, и темные, до того бесстрастные глаза прищурены, величественная улыбка выжидает в них, и сущность уже нарушена, и интуиция чужаков протиснулась; режиссер Николай Шейко, человек мягкий, интеллигентный; он то и дело хвастается за голову, вымахивает руками, говорит, что, конечно, из режиссеров надо уходить, хотя его страдальчески морщится... — он никогда не уйдет вот уже много лет;

художник Дэйвис Романа и Март Китаев, один, очень похожий на художника, и другой, вовсе не похожий, но оба превосходные художники;

актриса из латышской труппы Анда Вайце, прима, такая, что, увидев ее в жизни, ты ни на что не догадываешься, что она прима, — деловая, тонкая, с белой кожей, и золотых очках, напоминающая мальчишью, умную студентку (раньше режиссер девочки причислялись под любимую артистку, навесили грим на лицо, старались в соответствии с эталоном выглядеть... как можно стандартнее, а «под Анду Вайце» нельзя «выглядеть», Андой Вайце надо быть, и в школах после мода «на личность», если можно назвать это модой)...

Нет, они ходят в свой дом на улице Лачплеша даже не так, как на хорошую, любимую работу. Театр для них, по слову главного режиссера Адольфа Шапиро, — община, братство, где успех каждого зависит от успеха всех и наоборот. Потому что если иначе, то зачем все?

ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР. Плакала актриса. Он подошел, поглядел ее по голове: «Не плачь, все получится, ты замутила себя сомнениями, отпусти себя наконец на волю...»

Девочки пришли проситься на работу. «Моторная, подвизная, находка для ТЮЗа, может одна протаранить весь спектакль». — «Вали!» — «На вала. Нет искренности, интеллигентности».

Я несколько раз слышала от него: «Художественный человек». Или: «Не художественный человек». Это его верный критерий. Он пытается собрать вокруг себя только художественных людей.

Сейчас ему тридцать два. Он стал главным в двадцать пять. Когда Гудзук пригласил его на работу, театр оживился на постоянный двор. Вплоть до Гудзука была война, партизанская работа, он не армия падать духом, но уже два года режиссеры приходили и уходили. Новый молодой человек поправил директору тем, что не спросил, подобно прочим: «Что вы хотите, чтобы и у нас поставили?», а, напротив, заявил: «Я хотел бы поставить следующее».

Больше, чем организационные способности, даже, кажется, больше, немалая таланты, Гудзук оценил в будущем главным качеством, которое он определяет как порядочность: «Ни при каких обстоятельствах он не станет допущать или принять дурака, или искать выгоды. Ни при каких».

ТЮЗ ПРОТИВ ТЮЗа? Через пару сезонов труппа неожиданно потребовала созвать собрание. Выступил человек десят, говорили разные — смысл стоял в одном: актеры не хотят больше работать с новым режиссером.

(Недавно у нас с Андой Вайце вела речь о «Грозе». «Скорей бы уж начинались репетиции!» — «Хочется сыграть Катерину?» — «Хочется работать с Шапиро». — «Именно с ним?» — «Да. С ним трудно работать. Он строит конструкции, и довольно жесткую, но потом в ней вдруг оживает свободно, надо только понять... Даже если сначала сопротивляешься, все равно убеждаешься, что он прав».)

Все ждал, что скажет сам режиссер.

Он сказал всего несколько слов. О том, что от принципов сдвинуть не отступит. Что делать сложившуюся рутину трудно, может быть, болезненно, но необходимо. И что надо продолжать работать.

Принципы, которые принес с собой Адольф, были просты. Они касались двух вещей: эстетики и этики театра. Он полагал необходимым отбросить чужовские штампы, годами выработанный «тюремскую» эстетику. Он считал, что на сцене не нужна бодротеская, намеренно заостренная интонация. Что, кроме «школьных» проблем, школьником полнует весь мир. Что не только движение сюжета может держаться в напряжении детскую и юношескую аудиторию, но движение мысли. Ребят легко увлечь игрой, но если театр превращается для них только в игру, они рискуют пропустить самое важное — встречу с искусством.

Китаев оформил сцену малым количеством, в которой нет только множество дверей, люди скрываются в них, как в норы. Стены сплошь заняты разными предметами — фотографиями, портретами, репродукциями, пустыми багетами, даже остои малоскопидея висят тут, даже на ручках (хозяйка дома — политехестер). Все навеяно, нет свободного места, и все сумбурно, исмешено, деформировано. А над комнатой-спальной на последнем этаже, под падутой, разбитой... жандармский духовой оркестр. Вся жизнь в дом бывшего дворника Коломийцева проходит под звуки этого жуткого оркестра; и кажется, что дирижер в жандармском мундире управляет не только музыкантами. То он вдруг торжественно встречает Коломийцева, то, также вдруг, сопровождает немощный истерический танец.

НА СЦЕНЕ И РЯДОМ



дом. Сейчас все это не новость. Но ведь прошло семь лет!

Он начал ставить «Двадцать лет спустя» Михаила Сметлова.

Опять-таки во все времена время видно: не лучшая работа театра. Но спонтанно всегда остается одним из самых трепетных для коллектива. «Решение на Сметлова» вышло основой, на которой должен был дальше идти театр. Эта основа была в таких прелестьных принципах, когда любая рваная прозаическая и бытовая откровенная была знакомом о неблагоприятном творческом (Гудзук говорит: «У нас есть все, как в любом театре, нет — интрига»). Она была в новой профессиональной мере, которой стала человеческая значительность, индивидуальность актера (помните девочку, которую главный режиссер не взял на работу?), в твердых идеологических принципах, в романтизме, не том романтизме-идеализме с бесконечным, который провозглашается еще со времен ТЮЗа, а в том, который заключается в верности идеалу, не обязательно громкой, но честной, каждодневной, бескомпромиссной борьбе человека за право мыслить и чувствовать так, а не иначе.

Интуитивно найденное в ходе репетиций световое оформление спектакля превращалось в стиль.

ЛИЦО ТЕАТРА. Я видела в Римском ТЮЗе разные спектакли. Не просто хорошие и плохие, но — разные, разнотипные. Стилисткой, общими режиссерскими решениями, манерой актерской игры. Было даже интересно, каким предстанет театр вышедшим вечером. Выл вечер «Города на заре» и автор «Последних», вечер «Легенды о Тиле Ульмшпигеле» и «Валовой птички», «Чулоканы» и «Старшего сына».

Помаленьку, именно в «Города на заре» (постановка А. Шапиро) особенно полно и ясно сказалась студийность как эстетическое и эстетическое качество театра.

На «Безбытовом», вполне условном фоне (плашки на белых досках в разных плоскостях, укрепленные на железных фехлах — голые конструкции, напоминающая театр 20-х годов) жил, действовал, развивался Хор, коллектив. Хор в качестве главного действующего лица повсюду был режиссеру не только как олицетворение времени, с его атмосферой особой чистоты и честности, самостерженности и мужества, увлеченности и энтузиазма — качества, дороги для коллектива Римского ТЮЗа. Но и как олицетворение новизны театра, в которую выразительности составлены входят верность идеалу, гуманизм, строгая и точная оценка всякого факта, всякого жизненного явления.

В «Последних» М. Горького перед нами, напротив, грустный, подробный быт, Марс

проход Петра, под этот же оркестр танцует свой танец ожидания и надежды юная Вера, а потом эта надежда обернется грехом, поносом и старением. Эти величественно придуманные ударные куски, ставшие знаменными акцентами над, в общем-то, бытовыми сценами, превращают психологический спектакль в трагический фарс, балаган, в котором бессмысленность, бессмысленность жизни его действующих лиц определена и личностью, и социалью, и исторически.

Вечер «Валовой птички» Карла Гоцки. В этом спектакле очень строгого и чистого стиля оживил всемирно известные мисии Тарталя, Пантазона, Труффальдино, Бригаллы. Сначала я думала себя на грешной мысли, что хорошо бы побольше узнать, побольше пародийности. Спасибо режиссеру Николаю Шейко: он не пошел на облегчающее решение — никакого «какустики» — принципы подлинной «комедии дель арте». И постановка «автономно» в спектакле, подчинявшаяся его акциям и обаявающим его точности, мощности и интуитивному очарованию.

Посмотрите — работы постановщику высшего класса, но не слышим ли петро? Театр поэтический, психологический, «комедия дель арте»... Широка или эклектична? Способ «равнограть» актера, чтобы он умал все? Работа о зрителе, который должен познакомиться со всеми изведенными театральными искусства? Или этики собственного роста? Необходимые индирекции на пути к единству?

Адольф Шапиро:

— Я полагаю, что единственная возможность убрать коллектив от стереотипа — ставить перед ним разные задачи. А лицо театра, на мой взгляд, определяется внутренними ценностями, которые есть в коллективе. Они даже не всегда видны зрителю — отсутствием их видны. Собственно, в хорошем театре можно все. Но надо, чтобы анализ, чего нельзя в этом театре.

С театром, как с человеком. Одна вроде бы знает много, а мы говорим, что он нахватался веришек. Зато другого называем интеллигентом. Есть вещи арhythmic и неарhythmic, качества почти осознанные и неуловимые — вместе они создают неповторимую сущность. Важно, какие качества определяющие. Определяющие качества в этом театре — глубина художественного и гражданского мышления, серьезность подхода к проблемам жизни и искусства, аналитичность, необратимость, хороший вкус. В этом году, в день, когда Римскому ТЮЗу исполнилось тридцать лет, он был награжден орденом Трудового Красного Знамени. С этим театром — интересно, потому что у него есть свой социальный, гражданский и эстетический посыл.

О. КУЧКИНА.

(Наш спец. корр.).

Рига.