

МНОГООБРАЗИЕ ЕДИНСТВА

Гастроли в Москве старейшего польского театра «Народовы» открылись спектаклем «Гамлет».

Спектакль начинают глухие, отрывистые удары человеческих кулаков о равнодушную железную стену: друг Гамлета Горацио пытается достучаться до стражи и обитателей Эльсинора. Со скрежетом отворяются створки ворот, над сценой по железному мосту проходят дозорные — и как перед шекспировским Горацио, перед зрителем открывается цепь эпизодов драмы.

Каждая современная постановка «Гамлета» более, чем какой-либо другой пьесы Шекспира, требует не только внутренней зрелости постановщика, но и точного знания изменчивости психологии зрителя во времени. Гамлет как литературный и сценический образ, как действующее лицо может ощущаться «вечным», то есть быть вместилищем проблем и страданий каждой эпохи, но только тогда, когда он конкретен в своем времени. Режиссер А. Ханушевич выбрал свой путь. Предложенная им трактовка может показаться спорной, но нельзя не признать, что именно конкретность эмоций — возмущения, отчаяния, гнева, жажды справедливой мести — наполняет образ, созданный в спектакле Даниэлем Ольбрыхским. Его Гамлет — молодой, сильный и яростный — страдает оттого, что «Дания — тюрьма» для духа и мысли, но в еще большей степени — от своей собственной «плеченности», скованности обстоятельствами, парализующими его возможности и инициативу. Такой Гамлет возмущен утратой трона как реальной возможностью «осуществить себя» ничуть не меньше, чем смертью отца или изменой матери. Мысль не задержи-

вает и не осложняет его действий, не в ней он ищет источник силы. Он мучается не тем, что ему выпал жребий восстановить «распавшуюся связь времен», а от жестокой, навязанной ему королем, матерью и Полонием невозможности действовать в полную меру кипящих в нем сил. Эту «полную меру» Гамлет — Ольбрыхский обретает только в финале спектакля. Может быть, поэтому его гибель в единственном и последнем открытом бою воспринимается не как заключительный акт великой гуманистической трагедии, а как долго назревший и наконец-то разразившийся бой, проверка себя и всех активным действием.

Постановщик пластически изобретателен, выразителен в мизансценах. Основа образных решений Ханушевича в этом спектакле — усечение и убыстрение. Мы имеем в виду не только значительные сокращения, произведенные в шекспировском тексте, но и своеобразное усечение смысла событий. Убыстрение происхождения, сокращение протяженности событий — это режиссерский инструмент А. Ханушевича. Один из выразительных примеров этого — эпизод на кладбище. Нет времени долго хоронить и оплакивать Офелию (А. Ходаловска), почти нет места словам: события наступают на пятки героям, торжествуют поступки. Двое юношей — Гамлет и Лаэрт (А. Пнаец) — в пылу ярости вырывают друг у друга мертвое тело. Эта эффектно поставленная и разыгранная мизансцена над открытой могилой служит все той же цели: острой конкретизации и в известном смысле упрощению, снижению трагического. З. Куцувна создает образ королевы, в котором также трагическая сложность переживания усту-

пает место, быть может, менее масштабным, но зато более жизненным эмоциям страха, слабости, малодушия, владеющим душой этой женщины и сметенным лишь в самом финале искренной болью за себя и за сына. Значительность и стальную пружину характера приобрел король в исполнении А. Лапич-

Натэлла БАШИНДЖАГЯН

кого: он циничен, расчетлив, сознательно и последовательно жесток. Постановщик лишил его даже единственной минуты человечности — почтых угрызений совести. В сосредоточенной, скупой по внешним проявлениям игре Лапичского сквозит сплетенные воедино страх узурпатора и хитрость тирана, презирающего народ. Достойным партнером ему выступает М. Дмоховский (Полоний), актер большого опыта и разностороннего дарования, создающий образ умного, опытного интригана, реального соправителя короля Дании.

Сто тридцать лет отделяют время написания поэмы Ю. Словацкого «Венёвский» от времени ее постановки. А. Ханушевич отнесся к произведению Словацкого как к канве, включая в нее фрагменты других сочинений поэта, строки его переписки с матерью, дневниковые записи современников. На этой основе его изобретательная и легкая фантазия выстраивает цепь картин — то грустно лирических, то иронических, то бравурных, восстанавливающих фрагменты событий польской истории конца XVIII века и происхождения ее романтического героя.

И в этом спектакле заслуженный успех выпал на долю Ольбрыхского — актера, доказавшего, с какой завидной свободой чувствует он себя в острохарактерной роли. С присущими ему экспрессией и блеском темперамента он создал обаятельный образ «польского рыцаря» — одновременно комический и романтический. Фигура Расказчика (в роли которого выступает сам режиссер) связывает воедино эпизоды спектакля, а актерский ансамбль держит острый темп и лирическую атмосферу спектакля.

Сложные задачи встали перед Ханушеничем — постановщиком «Трех сестер» А. Чехова. Традиция постановки Чехова на польской сцене насчитывает несколько десятилетий. «Три сестры» принадлежат к числу любимых и наиболее часто играемых в Польше русских классических драм. Удивительно ли, что этого спектакля зрители ждали с особым чувством?

...Тесный полукруг оголенных серых стволов окружает сцену. На всем лежит отсвет пепельной пыли. И люди в этом спектакле, и всё, что с ними происходит, вначале кажется незначительным, недостойным сожаления и сочувствия. В первом действии режиссер вводит нас в мир людей ничемных, но вместе с тем неострожно смешных и комичных (как бы напоминая зрителю о том, что Чехов свои пьесы считал комедиями). Но и в этом мире заурядных людей могут случаться грустные истории. Однако выловы в этом они сами, вернее, поражающая их всех болезнь «неспособности действовать».

Если бы этим исчерпывалось все содержание спектакля, можно было бы говорить об односторонности, обедняющей эстетическую проблематику драмы Чехова. Но второе действие вносит в спектакль

подлинно чеховские мотивы, которые выводят его за рамки подобной односторонней, хотя, может быть, и остроумной трактовки. Это связано с убедительными, психологически детально разработанными образами Маши (З. Куцувна) — полной огромной энергии и жажды жизни, не позволяющей себе отчаиваться Ольги (М. Дубравска), Ирины (Э. Жуковска), в которой надежды постепенно тускнеют, так что становится явственным грубость и мука жизни. Чеховская линия — драма в пезаметном — проступает и в превосходно выраженной Х. Махалицей внутренне трагической биографии и жизненной деградации Андрея Прозорова. И в скрытой человечности Вершинина (Г. Люткевич). И в глубоко, сдержанно сыгранной молодым актером В. Бжозовичем трудной сцене прощания Тузенбаха. Есть ее серьезные отзвуки и в несчастном Чебутыкине (Х. Вонк), в нелепом Кулыгине (Э. Робачевски).

Когда театр привозит на гастроли такие разные по содержанию и по стилистике спектакли, как шекспировская трагедия, чеховская драма и романтическая поэма, неизбежно напрашивается вывод о разносторонности творческих возможностей театра. Это так и есть. Но три спектакля, показанные в Советском Союзе, связывает и нить общности, отчетливо проступающее единство постановочного стиля, выработанного режиссером и поддержанного актерами. Объединяет их и ощущаемое единство пластических решений, функциональных и вместе с тем выразительных, колористически сдержанных. Это не удивительно: оформителем спектаклей выступил ведущий художник театра, постоянный соавтор Ханушевича Мариан Колодзей.