

ЯЗЫКОМ ВЫСОКОГО ИСКУССТВА

Гастроли театра Повшехны в Вильнюс

Станислав Выспянский — одна из самых ярких и самобытных фигур в истории польской культуры. Шедро и разносторонне одаренный, он оставил заметный след в различных областях искусства: писал чудесные лирические стихи и создавал красочные витражи для краковских костелов, был выдающимся живописцем и графиком, талантливым скульптором и автором оперных либретто. Но самой большой любовью Выспянского, главным делом его жизни стал театр. Не было, пожалуй, такой стороны театрального искусства, в которой он не выступил бы как смелый реформатор. В своих драматических произведениях, новаторских по форме, написанных великолепным, сочным поэтическим языком, Станислав Выспянский предстал перед читателями и зрителями как художник-патриот, смело черпающий вдохновение из живогворных источников народного искусства, как наследник высокой гражданской и поэтической традиции Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого.

«Свадьба» написана в 1901 году и тогда же поставлена. С тех пор она не сходит с подмостков польских театров. В основу ее сюжета легло действительно событие — женитьба

краковского поэта Люциана Рыделя на крестьянской девушке. Но под пером автора идиллическая история бракосочетания, которое должно символизировать единение интеллигенции с крестьянами села, в котором происходит свадьба, превращается в полный горького сарказма политический памфлет. Зло высмеивает Выспянский шпёртность и эгоизм представителей высшего общества, оторванных от народа, не знающих его нужд и интересов.

«Свадьба» — это горькое раздумье о судьбах своей родины, своего народа. Художник обнажает современную ему действительность и зовет к созданию иной, новой жизни. Какой? Этого он и сам не может сказать ясно, как не представляет себе и силы, способной создать новое общество. Недаром передовая польская критика упрекала Выспянского за то, что он «не пригласил на свою «Свадьбу» рабочего». Это отсутствие ясной положительной программы наложило трагический отпечаток на все творчество Выспянского и, в частности, на пьесу «Свадьба».

Постановщик спектакля — главный режиссер театра Адам Ханушкевич (он же блестящий исполнитель роли Поэта) не снимает этой трагичности, не пытается представить драматурга более прогрессивным, чем он был на самом деле. Режиссер лишь максимально проясняет мысль автора и, ничего не упрощая, делает ее доступной и понятной, расшифровывает символы пьесы по-своему, но без малейшего насилия над драматургом.

В «Свадьбе» особенно отчетливо обнаруживается близость Выспянского к традициям народного искусства, в частности к традициям народного кукольного театра — шопки (бальгана). Режиссер кладет эту особенность пьесы в основу внешнего образа спектакля. Оформление сцены (художник Адам Кильян) представляет собой традиционную декорацию краковской шопки, в которой и разыгрывается все действие. Да и в игре актеров угадываются элементы кукольного представления с его лаконизмом жестов и мизансцен. Начинается спектакль веселым хороводом. Кружатся в танце, взявшись за руки, Хозяин в строгом черном костюме и Хозяйка в крестьянском платье, важная Советница и дородный усатый мужик Ченец, горючие девичьи и деревенские парни, румяный кругленький Ксеизд и Еврей-корчмарь, Журналист и Поэт, курносая девица Невеста (ее превосходно играет Зофья Кудувна) и сублинный, поблескивающий стеклами пенсне Жених, на котором национальный парад выглядит словно маскарадный костюм с чужого плеча.

Можно было бы удивиться этому трогательному единству и принужденному веселью... Но вот хоровод скрылся за сценой, а на смену ему появляются одна за другой пары гостей. И тут, оказывается, что веселье не такое уж принужденное и не так-то хорошо эти люди чувствуют себя в обществе друг друга. Оказывается, Советница вовсе не убеждена

в том, что интеллигентный Жених поступает разумно, женись на крестьянке. Оказывается, что Ксеизду легче договориться с Евреем-корчмарем, чем с польским мужиком, что деревенские парни не понимают, о чем болтают городские девушки, да и сами Жених и Невеста далеки от полного взаимопонимания — он ей воркует о любви, а она ему жалуется на тесные ботинки. И когда снова по сцене проносится хоровод, нас уже не может обмануть это показное веселое единство. Мы уже знаем, как далеки друг от друга эти люди, разделенные невидимой пропастью.

Еще яснее становится эта разобщенность, когда по предложению восторженной романтичной Рахили на свадьбу приглашают Соломенный чехол, которым укрыт розовый куст. По народному преданию этот Соломенный чехол (по-польски «хохол») обладает волшебной силой, может каждому показать наяву его сны и мысли.

И тут вместе с живыми героями в действие вступают другие персонажи — герои легенд и преданий, призраки давно умерших людей. Но режиссер очень остроумным приемом сводит до минимума мистику и фантастичность этих сцен, а символы легенд в постановке приобретают реальную, даже обыденную сущность: и призраки умершего жениха Марыси, и шута Станькича, символизирующего благоразумие и мудрость, и славного рыцаря Завину, и продажного гетмана Браницкого, одного из виновников раздела Польши, и вождя восставших крестьян Якуба Шелю, и предсказателя судеб Польши казака Вернигору — всех их изображает в спектакле сам Хохол, принявший вид крестьянина в дерюжной рубашке. А чтобы не возникало сомнений, кого в данный момент он изображает, Хохол (артист Януш Буковский) новорачивает купола шопки, открывая перед зрителем огромные маски то рыцаря, то гетмана, то Вернигоры. Это тоже прием кукольного представления, органически вошедший в постановку А. Ханушкевича.

Итак, вместо сверхъестественного Соломенного чехла — обыкновенный крестьянин-бедняк, вместо призраков — маски. Никакой мистики. Все совершенно реально. И эта реальность происходящего делает еще действительнее, еще убедительнее горький сарказм речей Соломенного чехла.

Первая часть спектакля обрывается на высокой ноте, оставляющей зрителя в ожидании каких-то необыкновенно важных событий, которые перевернут жизнь, сметут лицемерие, пустоту, шутство, объединят людей по-настоящему в высоком порыве борьбы... Во втором акте этот напряженный подъем, тревожное предчувствие нарастают. Тут все построено на публицистическом накале, на прямом обращении к зрительному залу, словно именно отсюда должно появиться войско Вернигоры с трубющим архангелом.

Но разве может произойти что-то необыкновенное с этими людьми, погруженными лишь в свои дела, в свои

мысли. Жених вместо народа видит стаю белых голубей, Поэт — стаю воронья, Хозяин на предложение Чепца принять команду над вооруженными мужиками отвечает, что не время сейчас для кровопролитий. И роет, золотой роет, в который должен был трубить Ясек (его отлично играет Ян Майзель), чтобы дать сигнал к восстанию, потерян. В руках у парня осталась лишь веревка от него. И тогда Хохол велит Ясеку отобрать у столпившихся на сцене людей косы — зачем им оружие? — а сам на двух прутках, как на скрипке, наигрывает песню о крестьянине, который потерял золотой рог и шапку с перьями и остался с одной лишь веревкой. Веревка — трагический символ нищеты, бесправия, несбывшихся надежд. И под протяжную мелодию неподвижные, застывшие фигуры участников свадьбы начинают медленно кружиться в танце. Ни полный отчаяния и боли вопль Ясека, ни гневная ирония Соломенного чехла не могут вывести их из летаргического состояния. Медленно вращается круг сценической площадки. Медленно кружатся застывшие в танце люди. Заколдованный, замкнутый круг...

Так трагическим аккордом заканчивается спектакль. Это приговор театра той, старой Польше, где народ и «высшее общество» говорили на разных языках, где люди убавляли себя легендами о былом величии страны. Это приговор той, старой Польше, которую губила междоусобная рознь, которую продавали магнаты и их лакеи, лучше всего боявшиеся своего собственного народа. Приговор беспощадный и справедливый, произнесенный языком высокого искусства.

Б. ОШЕРОВ.

НА СНИМКЕ: сцена из спектакля «Свадьба». Поэт — Адам Ханушкевич, Марина — Ева Ваажонь.

