

СОВРЕМЕННОСТЬ СТАРОГО ТЕАТРА

КАЖДОГО, кто знакомился с постановками приехавшего к нам из Кракова Старого театра имени Хелены Моджеевской, независимо от оценки каждой из них, несомненно, должно было радовать разнообразие и самой драматургии, и подходов к ее сценическому истолкованию, и художественные решения. В самом контрастном сочетании тональности показанных спектаклей очень энергично отражено истинное отрицание какого-либо универсального и неизбежно интеллигентского театрально-постановочного канона.

Однако это отрицание отнюдь не самоповиление. Каждый раз оно неразрывно связано с особенностями материала драматургии и во многом им подсказано. На примере «Моей дочки», открывшей гостеприимные выступления, это видно, пожалуй, еще яснее. Ее автор Тадеуш Ружевич — один из виднейших современных польских поэтов.

Однажды Т. Ружевич заметил, что с театром его связывает желание написать пьесу полнinois реалистическую и одновременно поэтическую. Именно такими эпитетами и можно охарактеризовать представление «Моей дочки». Истоки поэтического в увиденном нами спектакле — в той одухотворенной человечности, которая пронизывает все течение действия. Ее посетитель Хенрик — «рыцарь» человек, правда, именувемый профессором, но на самом деле, как он сам поясняет, даже не учитель в школе, а просто зарабатывающий на хлеб выступлениями с популярными лекциями. Именно Хенрик — Ежи Калишевский, а не его дочка Миречка, трагическую ослепленность и внутреннюю беззащитность которой рельефно передает Крыстына Хмелевская, становится главным героем спектакля. Этот герой — так трактуют его и режиссер, и исполнитель, несомненно, близок лирическому герою стихов Тадеуша Ружевича. Его духовный облик обрисован с поистине замечательной

драматической силой. За Хенриком — горькая судьба представителя того поколения поляков, которые на собственном опыте познали все тяготы войны и гитлеровской оккупации, весь ужас фашистских лагерей смерти. Хенрик — Калишевский глубоко волнует не только тогда, когда он вступает в прямое столкновение с теми, кто отнимает у него дочку, затягивая в жуткую тряпину обреченного и завлекательно-«модные» покровы, но неистребимо пошлого и опустошающе-уничижительного существования. Он заставляет неотрывно следить за собой и в моменты, когда только молча наблюдает за происходящим. Его душевная боль, его скорбные раздумья отчетливо «пронизываются» зрителем.

Постановщик и артисты беспощадны в изображении всех тех неприглядных и страшных сторон жизни, с которыми сталкивается Хенрик. Трудно сказать, что здесь таит в себе более острый драматический смысл — столкновение с патологией, воинствующим хамством Жоржа, так поразительно точно, во всех его подробностях метко выписанных подробностях избитым Е. Бялинским, или с несущими в себе очевидную долю внутренней смятенности ингилизмом и скепсисом Гарри, не менее точно увиденным А. Козаком. По-своему остро-драматично была сыграна сцена, в которой Хенрик становится своего рода жертвой юной Марволы, убедительно и причудливо соединяющей в воплощении Анны Сенюк наивность с цинизмом, наигранную манерность с капризной детскостью.

Впрочем, называя эти имена, стоит подчеркнуть, что в ансамбле спектакля не только психологическая и бытовая верность характеристик, но и их драматическая насыщенность, присущи едва ли не всем персонажам, начиная с проходящей через весь спектакль фигурой Брудаса (Норьян) в изображении Болеслава Очельи и кончая появляющимся лишь в эпизоде Портным

Пимнусяком, которого играет Мариан Ястжембский.

Несмотря на сгущенность драматических тонов в постановке, она не оставляет чувства безысходности, над ним берет перх несокрушимая вера в человечность, которую несет образ Хенрика.

Своей, пожалуй, еще более суровая беспощадность, окрашивающая действие в трагическое тона, присуща спектаклям, осуществленным на сцене Старого театра известным польским режиссером Конрадом Свинарским. «Фантазий» Ю. Словацкого и постановке двух пьес С. Выспянского — «Судьи» и «Проклятые», объединенных в одном представлении. Впрочем, в спектакле «Фантазий» мотивы, завершаемые трагическим, кровавым финалом, неразрывно связаны с мотивами, звучащими чуть ли не сатирически, что превращает сценическое воплощение драмы великого польского романтика и своего рода трагифарса. Эта необычность жанровой окраски спектакля вытекает из весьма определенно и полемически четко проведенного режиссерского замысла. Трагедия в фарсе, если уж пользоваться этими определениями, связана с двумя разными и взаимовраждебными стихиями, — режиссер увидел и с предельной резкостью противопоставил их на протяжении всего действия.

Фарсовое начало связано с сомном графов и графинь, представленных прежде всего заглавным героем — Фантазием Дифиником (А. Пшоняк), его бывшей возлюбленной, ласкательно отзываются своей права, Идалией (М. Дубравская), Респектом (Г. Весоловский) и его супругой (З. Нивинская). К нему примыкает и великий предводитель дворянства, друг Фантазия Женицкий (В. Саденский). Этому миру шляхты противопоставлен мир крестьян — нищих хлопков, униженных и униженных, страдающих и непокорных. Правда, мотив непокорства воплощен в первую очередь в образе бывшего повстанца Яна (А. Беднаж); на долю безмолвных

хлопсов, введенных на сцену режиссером, приходится по преимуществу мотив подавленности.

Конечно, между персонажами, представляющими шляхетский лагерь, имеются свои, достаточно заметные различия, и исполнители не забывают о них, стремясь передать богатство оттенков характеристики. Но решающее значение в развитии действия в спектакле сохраняют те грани, которая разделяет два чуждых и враждебных друг другу мира. Даже подробности сельского быта использованы для того, чтобы иронически снизить высшее романтизирование монологов Фантазия и Идалии. Можно легко поверить в искренность жалобы Дифиникского — «Под Байроном мне тяжело рядиться здесь...». Еще бы, солома и курица — плохой антураж для игры в байронизм.

Такое толкование пьесы помогает выдвинуть на первый план фигуру Яна с его непримиримостью к ложному романтизму дворянских последыней. Вместе с тем в осуществлении постановочного замысла есть и некоторая прямолинейность, несколько скрашивающая своеобразие драмы Словацкого.

Противопоставляя героям избитым героям подлинных, Словацкий, однако, не выводит их из пределов романтизма, как определенное мироощущение. Всего яснее это видно на примере образа майора Вольдемара Гавриловича. Русский офицер, оп, по существу, тяготеет к миру, одиетированному в Яне. Исполняющий эту роль К. Фабияк не героизирует майора, но оттеняет его душевную чистоту. 14 декабря 1825 года майор был на Сенатской площади — «в руках держал фитья... и жаны царя, но оказался слабым — и оробел». Теперь в финале драмы, он как бы хочет искупить свою вину, утвердить себя подлинным героем, тем самым отгородившись от романтической декламации графов. Но делает он это поистине романтическим способом: выиграв жребий на жизнь в «американской дуэли» с Фантазием, стреляет в себя, помогая тем счастью Яна, его жемитбе на любимой им дочери графа Респекта — Длане.

Этот новый, иной аспект романтизма оказывается до известной степени приглушенным в спектакле. Такой оборот дела, видимо, характерен для режиссерского подхода К. Свинарского. По-своему он даст о себе знать и в постановке

пьес С. Выспянского — «Судьи» и «Проклятые».

Обе эти пьесы принадлежат к числу ранних произведений этого автора и связаны с изображением специфических условий быта галицийской деревни. Вместе с тем события, происходящие в каждой из них, подняты замечательным польским поэтом-драматургом на высоту трагедии, заставляющей вспомнить о категориях античной трагедии. В обеих звучит грозный мотив возмездия, неуклонный, справедливости, приобретающий отчасти значение своего рода фаузма. Режиссер, не забывая об этом, идет, однако, по пути раскрытия прежде всего реальных, жизненно достоверных социально-бытовых обстоятельств, в которых разыгрывается каждая из трагедий.

Однако в «Судьях» сам материал пьесы в сравнительно большей степени отвечает стремлению преодолеть неоромантические тенденции в раскрытии фабулы. В «Проклятых» материал драматургии сопротивляется этому куда в большей степени. Отсюда — более сильное (потому что более нелюбое) звучание «Судей», с их крепко и уверенно вылепленными трагедийными и глубоко жизненными образами Самуэля (В. Саденский), Натана (А. Пшоняк), Ноеся (Анна Полоня), Деда (Б. Смеля) и сатирически заостренными фигурами Судьи (К. Фабияк), Войта (Р. Вуйтолич), Аптекаря (В. Пшоняк), Учителя (Я. Сыкутера).

«Угрошение строитивой» в режиссерском толковании З. Хюбнера открыло еще одну, и совсем особую линию в творчестве Старого театра. Без нее представление об искациях коллектива вряд ли было бы полным, и, может быть, труднее было бы признать Старый театр в полной мере постановом Кракова. Ведь Краков — это не только город торжественного Вавеля, город Выспянского, но и город веселых студенческих «новелли», маленьких театр-кабаре, имеющих свою давнюю и славную традицию. Чтобы не затягивать статью, скажем просто, что «Угрошение строитивой» — сочинение «некоего Шекспира», разыгранное членами пожарной команды города Окурова, как уведомил нас висящий на сцене транспарант, откровенно примыкает к этой традиции.

Можно, конечно, легко оспорить такое истолкование с позиций академического подхода к великому

английскому драматургу, но нам зритель, так горячо принявший и Катарину Анны Полоня, и Петруччо Войцеха Пшоняка, и пьес пумный и талантливый ансамбль спектакля, несомненно, проголосовал за возможность и такого исполнения знаменитой комедии.

Невозможно в пределах газетной статьи охватить все богатство возможностей, отражавшихся в показанных спектаклях Старого театра. Было бы, однако, явной несправедливостью не сказать о важности вклада, вносимого в них художниками В. Краковским («Моя дочка»), Л. Минтич и Е. Скаржинским («Фантазий») и «Угрошение строитивой»). В спектакле Выспянского автором оформления выступает сам режиссер К. Свинарский. И в этом элементе творчества Старый театр показал нам искусство подлинно современное, новое, отвечающее тем большим задачам, которые он перед собой ставит.

Болеслав РОСТОЦКИЙ.