



ТЕАТР

№ 12

1954

На спектакле «Дядя Ваня»

Принимаясь за изложение впечатлений от спектакля «Дядя Ваня» в Польском театре, мне хотелось бы обмакнуть свое перо в обыкновенные, будничные чернила и писать ими в самом обыкновенном тоне.

Это желание явилось у меня на самом спектакле, когда вдруг с сильной отчетливостью большого впечатления мне показалось, что я давным-давно знаю этот театр и глубоко связан с творчеством каждого из актеров чеховского спектакля.

Поэтому с гостями нашими мне хочется говорить, как со старыми друзьями, без особой торжественности, и постараться сохранить для читателей верность впечатлений.

В чувстве, сближающем меня с польскими артистами, играют могучую роль жизненные силы национальной родственности. Слушаешь польскую речь со сцены и, не зная языка, понимаешь перевод, который часто оказывается буквальным. Но язык — наиболее осязаемый фактор. Есть

великое духовное начало, которое выражается множеством резких или тончайших качеств, и оно-то создает неизъяснимое чувство родственности.

Поэтому, может быть, ансамбль «Дяди Вани» так хорошо выражает русские начала жизни в этом мудром и глубоком спектакле. И самая мудрость его и глубина не могли бы явиться без свободного проникновения в дух русской жизни.

Можно сделать все верно, очень верно — и самовар будет подлинно тульским, и сапоги по моде конца прошлого века, и бороды с усами тоже, но жизнь, особенная, присущая только этим людям, с их особым миром, останется за пределами сцены, как остается она за пределами всякого музея.

Встречается в искусстве театра искусная подражательность. Ее замечаешь особенно резко на игре плохих актеров, когда они играют не своих, а иноземных лиц. Хороший актер умеет эту подражательность скрыть, плохой — выламывается, играя на «я те дам», как говорит молодежь.

И первым радостным впечатлением на спектакле было ощущение великолепия непринужденности всего ансамбля, в котором никто не старался заявить себя чисто русским лицом. Более того, это ансамбль Польского театра: нам играли «Дядю Ваню» актеры польской столицы с их сценическим аристократизмом речи и манер, одним словом — поляки. Я не могу ни на минуту забыть, что передо мной польский театр, я с удовольствием узнаю культуру польского артистизма, и в то же время, в едином чувстве восприятия, я смотрю милый моему сердцу русский, чеховский спектакль.

Не хочется, право, сухо и скрупулезно разнимать на составные части это радостное впечатление, от которого в таком случае не останется и следа. Но пояснить его примерами надо.

«Дядя Ваня», как вы помните, начинается сценой старой няни и доктора Астрова. На столе чай.

«— Кушай, батюшка.

—Что-то не хочется.

— Может, водочки выпьешь?

— Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душно. (Пауза.) Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?»

Конечно, все глаза, в том числе и мои, с известным пристрастием, любопытством и даже неизбежной подозрительностью устремляются на актера, играющего Астрова. Это Ян Свицерский — актер счастливого дарования, которое само располагает зрителя в его пользу. По-моему, Ян Свицерский — актер, обладающий личным обаянием, на которое он легко опирается. Во всяком случае, первое впечатление в его пользу. Другое дело, что нам, москвичам, надо привыкать к его образу, но первое впечатление таково, что мы легко привыкаем к этому Астрову, а привыкнув, проникаемся горячей симпатией.

У Яна Свицерского, пожалуй, у единственного, кроме няни, впрочем (актриса Янина Мунцлингрова), так резко и самобытно то сочетаются, то контрастируют черты польского актера и русского образа. Я не умею это выразить по-настоящему, но во время спектакля я не мог отделаться от раздвоенного ощущения, когда я забывал вдруг о польском театре или, наоборот, весь уходил в созерцание этого театра, забывая о русской пьесе. И заставлял меня так воспринимать спектакль прежде всего доктор Астров — Ян Свицерский.

Добрый, веселый, подвижной, рыжеватый блондин, Астров одевается в светлые костюмы, и, как мне кажется, проникнут светлыми чувствами хорошего, милого, даже лиричного русского интеллигента. Но наступает какой-то переход, и я вижу талантливого польского актера, который по-



«Дядя Ваня». Елена Андреевна — Эльжбета Барщевская, Серебряков — Антони Ружицкий.



«Дядя Ваня». Астров—Ян Свидерский, Марина — Янина Мунцингрова.



«Дядя Ваня». Войницкий — Мечислав Милецкий, Соня — Рышарда Ханин.

своему, вне наших традиций играет роль Астрова. Пойди разберись в этом во всех тонкостях! Эта глубокая родственность и яркая, свойственная только национальному театру Польши самобытность поистине неизъяснимо волнуют и очаровывают.

Вот Соня... Все, с кем мне ни пришлось говорить о Рышарде Ханин, единогласны — образ Сони у этой актрисы получился подкупающий правдой, верный чеховскому портрету, высокий светом своей поэзии... Да, тысячу раз да — это чеховская Соня, но в одно и то же время она юная полька со своим национальным характером.

Переходя к наблюдениям игры, трактовке образов артистического искусства, хочется сказать еще об образе Сони, что нам редко удастся видеть на сцене столь высокую целомудренность юности.

Эта девическая угловатость сама по себе изящно пластична. Эти девически-задушевные интонации покоряюще женственны. И когда идет лучшая в роли Сони ночная сцена с Еленой Андреевной, то тут, пожалуй, Рышарда Ханин и Эльжбета Барщевская, играющая Елену Андреевну, доводят свое искусство до высших и сложнейших созвучий, знаменитых в мировой драме чеховских дуэтов.

Эти дуэты в банальном смысле слова не театральны, написаны как будто совсем не сценично. В самом деле, ну что такое тут разыгрывать?

«— Где доктор?

— Ушел. *(Пауза.)*

— Софи!

— Что?

— До каких пор вы будете дуться на меня? Друг другу мы не сделали никакого зла. Зачем же нам быть врагами. Полноте...

— Я сама хотела... *(Обнимает ее.)* Довольно сердиться.

— И отлично. *(Обе взволнованы.)*

— Папа лег?

— Нет, сидит в гостиной».

Я опять-таки с пристрастным интересом слежу за польскими актрисами, ищу каверзного случая поймать их на какой-нибудь черте, жесте, интонации, которые были бы чужды этой тончайшей сцене. Нет, не удается... Они пронизывают такой нежностью эту сцену, что меня эта нежность покоряет.

Чехов после семи коротких и, если угодно, «скучных» реплик по ремарке требует от актрис взволнованности. Эта сцена невероятно трудна, громадна по напряженности, потому что без истинной взволнованности ее никак не сыграешь. Но и сама взволнованность особенная, выходящая целиком из чеховского таланта, стыдливая какая-то, скромная. Ей бы прорваться здесь, хлынуть потоком чувств... Но, нет. Следует реплика:

— Папа лег?

— Нет, сидит в гостиной.

Включилась новая тема.

Мы знаем — это печальная для обоих, даже страшная тема. И в игре польских актрис я узнаю эту тему, включенную столь же по-чеховски тонко, как тонко через мягкий строй чувств, через нежность была сыграна взволнованность, говоря проще и обще, — я узнаю Чехова.

Мне не хотелось бы говорить за зрителя, как это зачастую делается в наших критических статьях, где зритель, представленный единственно достоверным лицом, подписавшим статью, и «негодует», и «приветствует», и «остается холодным», и «получает полное удовлетворение». Нет, я хочу только отметить, как зрительный зал слушал спектакль. Должен как драматический автор признать: завидно слушал. Удивительная тишина сопровождала каждое действие, чтобы в конце его прорваться приветствиями

актерам. По-моему, весь ансамбль спектакля умеет, что называется, держать зрительный зал в руках, хотя иногда и пересаливает в этом тонком деле.

Говоря профессионально и практически, нельзя, например, часто заставлять зрителя ждать в паузах — тогда естественные для чеховского спектакля паузы грозят превратиться в нескромный и, значит, навязчивый прием. Попутно надо сказать и о другом. Не знаю, как зрителей, но меня несколько утомляла и наводила на грусть опять-таки слишком часто затемняемая сцена.

Говорят, польский театр это любит. Может быть. Но польский театр любит, как мне кажется, сильный, живой, пронизанный мудрой направляющей мыслью сценический реализм. С точки зрения реализма пьесы, мне думается, что затемнение сцен уводит нас к старомодным определениям Чехова как «певца сумерек».

Мы давно выбросили из литературного обихода это тривиальное понятие. Никакого «певца сумерек» не было. И я отнюдь не думаю, будто постановка «Дяди Вани» заражена концепцией «сумерек». Но когда осветители сводят на нет освещение, когда сцена остается освещенной одной свечой, когда вообще весь спектакль проходит в световых полутонах, то хочешь — не хочешь, а проникнешься этими сумеречными настроениями и поневоле вспомнишь о всяких концепциях.

Надо ли? Не знаю. Очень не уверен, что надо. Прошу понять меня, как человека, который откровенно и без парадности делится своими впечатлениями. Не уверен я, что надо, от какого-то смутного, охлаждающего мои чувства впечатления, которое происходит от этой игры светом. Чувства и настроения — вещь сильная. Действуя на душу, они рождают свои идеи. И у меня возникает идея роковой предопределенности и обреченности всех этих лиц.

Может быть, эта идея ложная, о ней стоит подумать. Соня — самое светлое начало в пьесе, а в спектакле она все со свечой, в полутьме. И так как положение ее трагично, то и получается впечатление обреченности. А этого Чехов не писал. Соню актриса играет подкупающе чисто, юно, с верой в жизнь и внутренней силой, а внешние вещи — от этих свечей до костюма — делают ее Золушкой. Этого Чехов тоже не писал.

Но Чехов — неисчерпаем. Его можно трактовать и так и этак. Понятие трактовки само в себе заключает цель. Я могу очень неуверенно предполагать цель постановщика, которая, по-моему, вела спектакль к тому, чтобы взять у Чехова все негативное и показать таким образом современному зрителю мрачные стороны жизни русской интеллигенции конца прошлого века.



«Дядя Ваня». Астров — Ян Сви́дeрский,
Телегин — Константи́ Понговский,
Войницкий — Мечислав Милецкий.

Можно и так. Соответствует ли эта тенденция исторической правде жизни? Видимо, да. Но не вступает ли в таком случае эта тенденция в серьезное противоречие с самым великим, что есть в Чехове, — верой в человека?

«Небо в алмазах» — это не красивая авторская приписка к финалу очень грустного спектакля, который убивал бы зрителей своей безысходностью при ином конце. Алмаз, упавший с этого будущего неба на печальную землю, — это Соня.

А дядя Ваня, Войницкий, заглавное лицо пьесы, — кто он? Несчастный неудачник или человек будущего, который по трагическому случаю, впрочем, неизбежному, рано родился и живет не в той среде?

Ради того, чтобы изобразить несчастного неудачника, омраченного и доведенного до крайних поступков, Чехов не стал бы писать пьесы. И говорю я эти общеизвестные вещи лишь потому, что меня изумило первое появление Войницкого, которого играет Мечислав Милецкий.

Мрачный выход... Роковое лицо... Трагедия.

Смотришь и думаешь: «А роль-то сыграна». Он, этот дядя Ваня, давно сделал все жизненные выводы, живет через силу, с тяжелым грузом трагического опыта на душе.

А так как Мечислав Милецкий является актером глубокой силы, умеющим одинаково и одновременно действовать и на ум и на чувство, то я, как зритель, только и думаю о трагической судьбе Войницкого... Это — мрачное, тяжелое, даже возвышенное страдание, но в силу внутреннего противоречия с Чеховым оно оборачивается против образа, и я начинаю присоединяться к Елене, которая гонит прочь этого неприятного, тяжелого, устрашающего ее поклонника.

Нет, все равно этот человек покончит с собой. Никакого «неба в алмазах» ему не надо, он в это небо не верит и верить не собирается.

Можно и так трактовать Войницкого. Беды большой тут нет. Но мне, как патриоту чеховской драматургии, естественно опечалиться от такой трактовки, которая представляет самого Чехова несчастным, хмурым «певцом сумерек».

И все-таки с этого спектакля не уходишь с грустью на сердце. Отчего же так?

Атмосферу спектакля создает не один образ Войницкого, и не все время на сцене темно. Светло и от Сони, светло и от доктора Астрова. Он умен, полон юмора, не очень строг к людям, легок. Пусть эта легкость и тонкий юмор придают неожиданную оригинальность образу Астрова, но самый образ чеховский.

Мне очень нравится чисто польская трактовка роли профессора Серебрякова Антони Ружицким. При его появлении на сцене хотелось воскликнуть: «Хорош!» Прежде всего Серебряков все врет — он абсолютно здоровый человек. Во-вторых, он очень молодится, а мнимым старчеством кокетничает. В-третьих, он чистейшей воды барин, вернее, пан из тех самовлюбленных, красующихся и пустопорожних лиц, которые лучше, чем нам, знакомы польскому театру. Смело сделано, оригинально, самобытно.

Очаровательна своей интригующей женственностью хищная и добродетельная Елена, как ее лукаво раскрывает актриса Эльжбета Барщевская. И Вафля, и няня, и мадам Войницкая — все они вместе с Серебряковым лица чеховские, художественные... Нельзя упустить из виду постановочной тщательности, когда каждая мелочь на сцене соответствует стилю времени.

Я впервые вижу польский театр и с великой радостью первооткрытия остаюсь под впечатлением родного для меня и понятного во всем сценического искусства.