
Henrikas Kačinskas ir Michailas Čechovas

Ramunė Balevičiūtė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-2026 Vilnius*

Straipsnio tikslas yra aptarti vieną reikšmingiausių Henriko Kačinsko aktorinės raidos etapų – jo darbą su 1932–1933 m. Valstybės teatre režisavusiu Michailu Čechovu, panagrinėti pastarojo aktorinės technikos ypatumus, turėjusius įtakos H. Kačinsko sceninei individualybei bei vaidybos būdai, paanalizuoti kontekstą, kuriame atsidūrė M. Čechovo formuluoti aktorinės kūrybos principai.

Raktažodžiai: Valstybės teatras, aktorinė technika, sceninė transformacija, vaidmens forma

1931 m. pastatytas J. H. Bergerio „Tvanas“ buvo paskutinis Andriaus Olekos-Žilinsko spektaklis su Valstybės dramos „veteranais“, po jo jis atsidėjo pedagoginiam bei praktiniam darbui su teatro jaunu. Henrikui Kačinskui, šio režisieriaus spektakliuose suvaidinusiams keturis gana skirtingus vaidmenis, prisivėrė durys į visai kitokio mastelio ir kokybės aktorystę. Tačiau didysis išbandymas ir lūžis buvo jo susitikimas su rusų scenos genijumi, aktoriumi virtuozu Michailu Čechovu, kuris, pakviestas A. Olekos-Žilinsko, 1932 m. iš Rygos atvyko į Valstybės teatrą. Trys M. Čechovo spektakliai – trys H. Kačinsko vaidmenys: pirmasis artistas Williama Shakespeare'o „Hamlete“, Malvolijus to paties didžiojo dramaturgo „Dvyliktoje naktyje“ ir Chlestakovas Nikolajaus Gogolio „Revizoriuje“. Nevienareikšmiškai įvertinti greta A. Olekos-Žilinsko darbų šie spektakliai įeina į lietuvių teatro istorijos „aukso fondą“, o H. Kačinsko aktorinėje biografijoje žymi naują etapą. Pritrūko tik Hamleto (jį suvaidino pats A. Oleka-Žilinskas), kad bet kuris teatro istorikas galėtų triumfuoti, paskelbęs, kad H. Kačinskui M. Čechovas „atidavė“ visus tris svarbiuosius savo vaidmenis. Kita vertus, ir klajojančios trupės Artisto vaidmuo „Hamlete“ užėmė išskirtinę vietą. Artistai M. Čechovo spektaklyje buvo vieninteliai Hamleto sąjungininkai, jautrusis Danijos princas jautė jiems artumą, nes ir pats rūmuose jautėsi kaip užklydęs gastrolierius – taip savo būseną išreiškė pats režisierius. Šie aktoriai buvo vikrūs ir gražūs. Net jų kostiumai išsiskyrė iš bendro spektaklio kolorito: jie buvo šviesūs, su persipinančiomis mėlynomis bei oranžinėmis linijomis (beje, naujoviškai M. Čechovas dirbo ir su dailininkais M. Dobužinskiu ir S. Ušinsku, ragindamas juos kreipti ypatingą dėmesį į individualias aktoriaus savybes). Į mirtimi alsuojančius rūmus jie

užklydo lyg tam, kad palaikytų, paguostų Hamletą, suteiktų jam ryžto. „Aš klausiu, kodėl Hamletas neužmuša karaliaus, turėdamas tiek progų tai padaryti? Ir atsakau: todėl, kad dvasinį pakilimą išgyvenantis žmogus psichologiškai negali taip paprastai susidoroti su savo priešu. Dvasinio įkvėpimo kupinas Hamletas gali tik savo dvasios jėga įveikti blogį – karalių, gali griebtis tik tokio kovos būdo, kuris atitinka įdvasinti žmogaus didybę. Iš čia – toji kova per meną, kuriuo Hamletas nurungia karalių... Ne rapyra, o dvasios jėga, ne rapyra, o aktoriaus meno jėga nugalėdamas Hamletas“¹, – rašė M. Čechovas. Kai jis 1924 m. statė šią Shakespeare'o tragediją Maskvos Antrajame dailės teatre (ir pats vaidino Hamletą), pirmojo artisto vaidmuo teko A. Olekai-Žilinskui. Taigi galima užčiuopti dar vieną giją, jungiančią Hamletą ir Artistą, – ne aikštės juokdary, o tikro, kilnaus meno atstovą.

„Hamleto“ premjera Valstybės teatre įvyko 1932 m. spalio 11 d., o M. Čechovo pamokos prasidėjo tu pačių metų rugpjūčio viduryje. Taigi stulbinančių rezultatų šie du mėnesiai negalėjo duoti, tačiau aktoriai stengėsi savo vaidmenims suteikti maksimalios įtampos ir taip lyg pagyvinti į gana griežtą formą išsprastus personažus. Nuo pat pirmųjų užsiėmimų M. Čechovas su aktoriais darė pratimus, skirtus vidiniam lankstumui, „žongliravimui“ lavinti, anot jo paties, ragino bet kokią vaidmenį pripildyti vidinės energijos. Esminė M. Čechovo idėja buvo viename vaidmenyje sulieti du aktorius: pirmąjį, „išorinį“, ir antrąjį, „vidinį“, kitaip tariant, jis siekė gilią psichologinę analizę derinti su ekspresyvia plastine išraiška. „Kai aktorius pajus, kas yra vidinis aktorius, jis sugebės taip jį ištreniruoti ir paversti jį tokiu judriu, kaip ir mūsų išorinis aktorius. Jis toks ir turi būti!“² Pedagogas skatino lavinti vaizduotę, gebėjimą „pagauti“ ir tiksliai pamatyti

tuos sugautus vaizdinius. Kaip juos „išversti“ į scenos kalbą – individualus kiekvieno kūrėjo reikalas. Su Kaino dramatos aktorais M. Čechovas išbandė, tiesa, tuomet dar teoriškai neapibrėžtus, „išivaizduojamo centro“, „išivaizduojamo kūno“ ir „psichologinio gesto“ metodus. Pats M. Čechovas-aktorius šią sceninę techniką buvo puikiai įvaldęs, jis kiekvieną kartą rasdavo unikalią paties „pamatyto“ personažo išraišką. Tačiau ne visada tai pavykdavo dirbant su kitais aktorais: mat M. Čechovas-režisierius orientavosi į aktorius – savarankiškus kūrėjus. Galima pasakyti dar daugiau: į tokius, kurių psichinė ir fizinė struktūra būtų nors kiek panaši į jo paties.

Todėl H. Kačinskui M. Čechovas buvo lyg laimingas bilietas. Nelyginant šių dviejų menininkų talento, galima sakyti, kad jų artistinės prigimtis buvo gana giminingos. Jie abu buvo linę į ryškias scenines transformacijas, o M. Čechovo pasiūlytas kelias – raiškia, kartais net perdėm aštrią sceninę formą derinti su maksimalia psichine įtampa ir nuoseklia logika – H. Kačinsko buvo priimtas ir įsisavintas kaip nė vieno kito Valstybės teatro aktorius.

M. Čechovo mokinė, režisierė ir pedagogė Marija Knebel pastebi, kad „Išgyvenimo tikrumas, perversiantis jo įvaizdžius, pakeitė įprastą požiūrį į teatro žanrus – komediją, groteską, satyrą, bufonadą. Visi šie žanrai, lyg ir sąlygiškesni už psichologinę dramą, Čechovo kūryboje įgaudavo giliausio vidinio turinio, to „žmogaus dvasios gyvenimo“, kurį Stanislavskis laikė didžiausia teatro meno prasme“³. Štai čia ir galima ieškoti priežasčių, kodėl daugeliui Valstybės teatro aktorių, net buvusių „vilkolakininkų“, kuriems, atrodytų, komiški žanrai neturėtų kelti sunkumų, suklupo ties M. Čechovo pasiūlytais įvaizdžiais. Sunkiausia aktoriams buvo vaidinti „Revizorių“, kur kraštutinai groteskinė spektaklio forma jiems tapo praktiškai neįveikiama.

W. Shakespeare'o „Dvyliktosios nakties“ žanras, kuriam būdingas netikėtas šurkščios bufonados ir lyrizmo junginys, Valstybės teatro trupei pasidavė lengviau, nors iš esmės šiame spektaklyje M. Čechovas aktoriams pasiūlė visiškai naują vaidybos manierą: realistiškesnis ir kartu romantiškesnis „Hamletas“ vis dėlto labiau priminė A. Olekos-Žilinsko vaidybos pamokas. Apibendrinant pirmąjį, „ikizilinski“⁴, profesionalaus lietuvių teatro dešimtmetį, galima sakyti, kad meniškai stipriausia greta poros modernių dramų interpretacijų pasirodė komedijos statymo tradicija, kurią tarsi vainikuoja Boriso Dauguviečio moljeriškieji spektakliai. Tačiau vaidybos požiūriu čia kaskart vyravo grubokas farsas bei bufonada, kuriuos įveikti aktoriams, „apsiginklavusiems“ visagaliu amplua, nebuvo sunku. Iš pradžių M. Čechovas pareikalavo, regis, nedaug – komedinio lengvumo, bet tai mūsiškiams aktoriams pasirodė kebloka užduotis. Suiręs M. Čechovas laiške rašė: „Ties

„Dvyliktoji naktimi“ teks sunkiai dirbti: aktoriai vaidina kiauliška blogai! Jie turi tiek humoro jausmo, kiek aš turėjau gimdamas“⁴. Jei prisiminsime, kad būsimasis scenos genijus gimdymo metu vos per plauką liko gyvas, šis sąmojus pasirodys gana makabriškas. Tačiau režisierius nenuleido rankų, ir intensyvus darbas davė neblogų rezultatų: premjerą gana palankiai sutiko spauda, ja daugiau ar mažiau patenkintas liko ir pats M. Čechovas.

Priešpremjeriniame interviu M. Čechovas atskleidė, kad svarbiausia jam statant šį spektaklį yra darbas su aktoriais. Reikėtų atkreipti dėmesį, kad prie jokio nuoseklaus metodo nepratę aktoriai jam buvo palanki dirva išbandyti, patikrinti kai kuriuos savo sceninės technikos aspektus. Neafišuodamas šių intencijų, M. Čechovas aiškiai suformulavo savo tikslus: „Kiekvienas rimtas teatras trokšta ne tikai vaidinti, bet ir augti, evoliucionuoti. Šekspyro kūryba savo įvairialypumu duoda šiuo atžvilgiu geriausios medžiagos. Šekspyro privalumas yra tasai, kad jis ima kraštutiniausius bei aštriausius pergyvenimus ir lukštena juos su tokiu meistriškumu, kad ir aktorių beveik prievarta įtraukia į virtuoziskumą. Jis reikalauja iš aktoriaus greitai kaitalioji stiprias ir priešingas emocijas, reikalauja maksimalinio ryškumo ir gilaus dvasinio raiškumo. Šitie reikalavimai ir augina aktorio meistriškumą“⁵.

M. Čechovas meistriškai įsuko aktorius į scenos karuselę. Maža to, kad ne vienam davė priešingus jų amplua vaidmenis, dar ir vertė žongliuoti kuriamu sceniniu personažu: „mėtyti“ jį nuo vienos emocijos prie kitos, kartu keičiant santykį su juo – tai ironizuojant, tai užjaučiant, tai beveik susitapatinant. „Šios pjesės sceniškoje interpretacijoje nėra nieko statiško – viskas remiasi judėjimu. Judėjimu ir dvasios padėčių, ir aktorių vaidybos, ir dekoracijų prasme“⁶. Pasak režisieriaus, šis dinamiškas, ritmiškas ir muzikalus sceninis vyksmas turėtų sukurti gyvenimo-teatro, gyvenimo-vaidybos išpūdį. M. Čechovas šią W. Shakespeare'o komediją apibūdino vokišku žodžiu *tänzerisch*: lyg ji būtų ne parašyta, o sušokta. To jis reikalavo ir iš aktorių: ir fiziniu, ir dvasios požiūriu jie turėjo būti atsiplėšę nuo žemės. M. Čechovo manymu, lengvumas tariant tekstą ir ryškiant personažų psichologiją yra būtina sąlyga norint perteikti šios pjesės esmę⁷.

Tiksliausiai „Dvyliktojoje naktyje“ M. Čechovo užduotis atliko A. Oleka-Žilinskas (Tobis) ir H. Kačinskas (Malvolijus). Pastarasis režisieriui buvo ypač svarbus (ir ne nuostabu – juk tai vienas brangiausių jo paties vaidmenų), tačiau šiuokart jis taip neišsiskyrė iš kitų veikėjų, kaip vaidinant pačiam M. Čechovui. Režisierius kreipė H. Kačinską tragikomiskumo link. „Vaidmens potekste tapo prieštaringumas menkos dvasios, kuri savo svajonėje virto žmogiška ir nenusipelnusia tokios skriaudos“⁸. Staigūs

emocijų virsmai turėjo atsispindėti išgrynintoje plastinėje išraiškoje, psichologija ir charakteringumas turėjo egzistuoti labai arti vienas kito.

Jurgis Blekaitis gana lakoniškai pastebi, kad „Kačinskas gerokai vargo su komišku Malvolio vaidmeniu. Vis negebėjo pagauti vaizdo, kurio iš jo buvo pageidaujama. Prieš spektaklį jau buvo visai neviltin bekrentas, tačiau pačiu paskutiniu momentu kažkas tarsi suskambėjo tikrąja gaida, ir biauirusis senis liko išgelbėtas“⁹. Marija Knebel teigia, kad pats M. Čechovas, kurdamas šį vaidmenį, atkakliai stengėsi „pamatyti“ keistuolio Malvolijaus išvaizdą, ypač jam rūpėjo galvos laikysena ir kaklo judesiai. „Šio Malvolijaus galva buvo išdidžiai atlošta, o kaklas lyg įstrigęs tarp siauručių, kilstelėtų viršun pečių. Radęs šiuos perdėm fizinius įvaizdžio ypatumus, Čechovas ėjo toliau. Jis suprato, kaip reikia kalbėti, koks turi būti balso tembras, kokia bendra plastika“¹⁰. M. Čechovas nesiekė, kad H. Kačinsko Malvolijus būtų lygiai toks pat, kaip ir jo paties sukurtasis, tačiau H. Kačinsko vaidybos būdas artėjo prie M. Čechovo*.

Nors H. Kačinsko artistinė individualybė visada buvo linkusi į sceninę transformaciją, tačiau nuosekliai nedirbdamas su režisieriais aktorius tiražavo tas pačias raiškos priemones ir „keisdavosi“ kaskart panašiai. Šįkart aktorius buvo neatpažįstamas ir nenuspėjamas, jam pavyko išryškinti Malvolijaus charakterio prieštaringumą ir kontrastingumą. Nors iš pradžių H. Kačinsko Malvolijus – tik pavyzdingas tarnas, pedantiškas ir net šiek tiek despotiškas, tačiau jis mėgaujasi tokiu savimi, jam miela jaustis viršesniu, barti, moralizuoti. Dovydas Judelevičius, studijavęs darbinis aktorių egzempliorius, vaizdžiai aprašo, iš kokių kruopščiai atrinktų smulkių detalių H. Kačinskas dėliojo savąjį Malvolijų: „Čechovas su Kačinsku sugalvoja ištisą „asistavimo partitūrą“, kuri turi atskleisti tragikomiškos aistros raidą. Malvolijus siunčia Olivijai (Elena Žalinkevičaitė, Rymaitė) oro bučinius, bando pažvelgti į akis, taikosi pabučiuoti jai ranką, kartais susimėtęs bučiuoja savo paties rankas. Neatstoja nuo jos nė per žingsnį, nusijuokus atsako keistu savo juoku, paprastai gerokai pavėlavęs“¹¹. Vaidinant atvirai parodyti savo simpatiją iš tiesų nykiam ir atstumiančiam per-

sonažui – gana netikėtas ir savaip novatoriškas dalykas to meto aktorystėje. Tai rodo, kad aktorius gebėjo keisti santykį su vaidinamu personažu, kas kitiems aktoriams kol kas sekėsi sunkiai. Jie arba tariamai susitapatindavo su vaidmeniu, arba vienusiškai jį charakterizavo. Pavyzdžiui, drauge su H. Kačinsku „Vilkolakyje“ kūrybos kelią pradėjęs Kazys Juršys visą gyvenimą į komiškuosius personažus žiūrėjo gana stačiokišku karikatūristo žvilgsniu. Neprisant gražių norų, darbas „Vilkolakyje“ vis dėlto padėjo aktoriams susiformuoti stereotipinį požiūrį į komedijos žanrą. Deja, M. Čechovo pamokos ne visiems tapo akstinu revizuoti šį požiūrį.

Grįžtant prie „Dvyliktosios nakties“, reikia pastebėti, kad pamažu sulig augančiu Malvolijaus valdžios troškimu komiškuoju ima temdyti nuojauta, kad pamoka nuobodai Malvolijui bus pernelyg skaudi. Tačiau M. Čechovas stengėsi sušvelninti spektaklio finalą, nes pagal jo sumanymą gyvenimas – ryškiausių spalvų kupina šventė – turėjo triumfuoti. W. Shakespeare'o *theatrum mundi*, kaip ir M. Čechovo fantazijos ir pasakos pasaulyje, kiekvienas turi savo vaidmenį ir jo, kaip ir savo prigimties, nevalia atsakyti. Pavyzdį, kaip reikia gyventi, šiame spektaklyje rodė visiška Malvolijaus priešingybė – A. Olekos-Žilinsko Tobis – „žemiškas ir poetiškas, išūlus ir gaivališkas artistinis“¹². Malvolijus, kuris pagal tokio pasaulio tvarką turėtų būti tarnas iš Dievo malonės ir džiaugtis gyvenimu, yra pelnytai, bet ne žiauriai pamokomas.

Dar kitokį požiūrį į komediją M. Čechovas pademonstravo N. Gogolio „Revizoriaus“ pastatymu. Ir vėl nevienareikšmį. Paties M. Čechovo asmenybei buvo būdingas ypatingas humoro jausmas ir kartu stiprus, kartais net hipertrofuotas gyvenimo dramatinio pojūtis. Pagrindinis šio tragikomiško grotesko bruožas buvo fantasmagoriškumas – ir ne iš piršto laužtas, kaip lyg susitarę tvirtino bene visi recenzentai, o slypintis pačioje N. Gogolio pjesėje. „Ieškokite maksimalių ir kraštutinių raiškos būdų. Pas Gogolį – visos spalvos kraštutinės ir pačios ryškiausios. [...] Todėl reikia vaidinti taip ryškiai ir plačiai, kad tai, ką vaizduojate, įgautų Gogolio simbolikos“¹³, – mokė aktorius M. Čechovas. „Revizoriaus“ premjerą aktoriai suvaidino iš tikrųjų „ryškiai ir plačiai“, tačiau simbolikos jų sukurti sceniniai personažai neigavo. Ši forma jiems buvo primesta ir nesuvokta.

H. Kačinsko Chlestakovas išsiskyrė iš kitų spektaklio personažų ne tik todėl, kad tokia buvo M. Čechovo koncepcija, bet ir todėl, kad jam vieninteliui pavyko įvaldyti reikalaujamą formą. Žinoma, ji nebuvo tokia perdėm groteskinė kaip kitų. Režisieriui buvo svarbus kontrastas tarp riaumojančios manekeniškos minios ir tarsi iš ne šio pasaulio atklydusio svajoklio Chlestakovo, tarp didžiulės Gordiničiaus kompanionų baimės ir Chlestakovo leng-

* Įdomu palyginti dviejų Malvolijų – M. Čechovo ir H. Kačinsko – nuotraukas. Krenta į akis, kad H. Kačinskui prireikė daug daugiau grimu, idant jis galėtų pajusti ekscentrišką vaidinamo personažo būdą. Padidinta smarkiai riesta nosis, taip pat užriesti ūsai bei juokinga barzdelė, sušiaušti plaukai ir keistai liūdno, gilios akys – taip atrodo H. Kačinsko Malvolijus. O M. Čechovui pakako vienintelio grimuotojo štricho – dviejų kupstelių-ūsiukų prie nosies, o visa kita, kas darė šį jo personažą ir išore, ir vidumi nepanašų į jokią kitą, artistas sukūrė pats. Net nuotraukose atsispindi neaprašomai ekspresyvi mimika bei didžiulė emociinė įtampa.

vumo. Tačiau aktoriams neįgyvendinus jiems keliamų užduočių, šis supriešinimas atrodė formalus, o spektaklio vertintojų buvo suvoktas kaip elementarus skirtumas tarp „blogos“, „mechaniškos“, ir „geros“, „natūralios“, vaidybos.

Recenzantai netramdė pykčio, su kandžia ironija ar net sarkazmu aprašinėdami kai kurių aktorių vaidybą ir išvaizdą. Net Pulgio Andriušio, bene labiausiai priartėjusio prie M. Čechovo sumanymo esmės, recenzijoje atsispindi tam tikras pasimetimas: jis nors ir išvelgia pozityvių dalykų ir randa pateisinimų tokiai režisūrinei interpretacijai, tačiau iš rašymo tono bei manieros atrodo, kad ir jis nesugebėjo atskirti režisūrinio sumanymo nuo jo realizavimo scenoje. „Užkabinta ant „Revizoriaus“ pastatymo, bijau išsireikšti kokia, forma pareikalavo iš aktorių nesvietiškai didelių pastangų“, – dėsto autorius. – „Nemltoji rolė pateko Kubertavičiaus visko patyrusiai galvai: Čechovo sumanytas išsigimėlis, Londono fantomas – miesto viršininkas Anton Antonič. Jam uždėjo didelę pagalpę ant pilvo, prilipdė baisius antakius, ant nuosavos nosies užklįjavo buroką ir dar perskėlė pusiau. Jeigu jau tokia begemotiška ryklė, tai atatinamas ir balselis. Surietė M. Čechovas p. Kubertavičių kupron, paliepė leisti putas iš burnos, įsakė kumščiais daužytis bei špygomis kaišytis. Tatai privalėjo reikšti, jog miesto viršininkas vis dėl to žiaurus¹⁶.

Neslėpė savo pasibaisėjimo ir „Naujosios Romuvos“ recenzentas J. Mastis: „Kubertavičiaus vaidinimas buvo kažkas baisyau negu šaržas ar bjauriausia karikatūra. Jei būtų turėjęs uodegą, tai būtų tikriausias iš beždžionės kilęs pirmos stadijos žmogus. **Tokių viršininkų nei gyvųjų, nei mirusiųjų pasauly nėra** (išskirta mano – R. B.)“¹⁴. Beveik visi recenzantai tvirtino, kad N. Gogolio komedijos negalima statyti niekaip kitaip, tik natūralistiškai, pasitelkus etnografinį koloritą. Vienintelis P. Andriušis atsižvelgė, kad „režisierius turi valią veikalą sudorodamas pagal savo sumanymą ir M. Čechovo sumanymas buvo anapus grabinis: ne realus, nors Gogolio tipai buvo dar garuojančiai atplėšti iš gyvenimo“¹⁵. „Garuojančiai atplėštų iš gyvenimo“ tipų kritikai tikėjosi ir iš M. Čechovo spektaklio, kitaip tariant, jie norėjo išvysti buitinę charakterių komediją – taigi „saikingai“ šaržuotus personažus ir autentišką senosios Rusijos provincijos dvelksmą. Kaip savo straipsnyje apie sceninę M. Gogolio „Revizoriaus“ istoriją pastebi Irena Aleksaitė, dar senajame rusų teatre susiformavusi, beje, pačiam dramaturgui nepriimtina personažų šaržavimo, karikatūrinimo tradicija teatrinėje praktikoje išsiskynė labai tvirtai¹⁶. Jei prisiminsime, kad recenzantai net po „Tariamojo lignonio“ premjeros užsipuolė Borisą Dauguvietį dėl „ekspresionistinio“, „aštraus improvizacinio teatrališkumo“, nes mūsų dramai neva „reikalingi ne rizikingi eksperimen-

tai, o tik rimtos teoriškos ir praktiškos studijos“¹⁷, tai ne nuostabu, kad M. Čechovo teatrališkumas juos tiesiog šokiravo.

Kita vertus, negalima atmesti dar vieno dalyko. „Revizoriaus“ premjera vis dėlto nepavyko. Iš aprašymų galima spręsti, kad aktoriai smarkiai forsavo ir suvulgarino vaidybą, taigi apie jokią gogoliškąją simboliką negalėjo būti nė kalbos. Jie, atrodo, visiškai pamiršo, ko juos mokė M. Čechovas: paisyti vaidybos ritmiškumo, atidžiai sekti partnerį ir svarbiausia – rasti vidinę psichologinę motyvaciją, kuri pateisintų perdėm aštrią vaidmens formą. Todėl su kai kuriomis kritikų pastabomis tenka sutikti. Pavyzdžiui, J. Mastis pastebi, kad „kai nuo pirmo veiksmo pradžios pradėjo iš vaidylų veržtis kulminaciniai riksmo punktai ir reikštis kažkokias geometriškas figūras brėžią bijomechaniškų figūrų žingsniai ir erdvės raižymas, nebegalima buvo aiškiai suprasti, koks čia modernizmas, kokia pastatymo forma“¹⁸. Beje, vėliau, M. Čechovui išvykus, „Revizorius“ „nurimo“, subuitiškėjo ir repertuare išsilaikė ilgiausiai iš visų režisieriaus spektaklių.

Vienintelė išgyvenančio dėl tokios nesėkmės M. Čechovo paguoda galėjo būti H. Kačinsko sukurtas Chlestakovo vaidmuo (jį dubliavo Viktoras Dineika, vaidinęs gerokai tradiciškiau). Tai buvo vienas mėgstamiausių M. Čechovo vaidmenų, kurį jis daug kartų kūrė įvairiuose teatruose. Pirmasis Chlestakovas, suvaidintas 1921 m. K. Stanislavskio režisuotame spektaklyje Maskvos dailės teatre, – lengvutis, kone permatomas. „Šis Chlestakovas pasižymėjo hipertrofuotais pačiais paprasčiausiais jausmais – alkio, legvabūdiškumo, beatodairiško įsimylėjimo, o apskritai buvo hipertrofuotas **vidutiniškumas** (išskirta M. Knebel – R. B.). [...] Čechovo-Chlestakovo kalba iš tiesų buvo neįsivaizduojama: žodžiai išlėkdavo visiškai nevalingai, jie lydėdavo srautą improvizacinių veiksmų ir prisitaikymų“²². Didžiausio efekto M. Čechovas pasiekdavo, kai šią skrajojančią figūrėlę perverdavo kažin koks makabriškas žaibas. I. Aleksaitės teigimu, „Michailo Čechovo genialiai suvaidintas, anot kritiko Pavelo Markovo, veik simbolinis žmogaus „nei šis, nei tas“ beprotiškas groteskas padarė tikrą perversmą Chlestakovo interpretacijoje, beje, ne tik rusų, bet ir pasaulinėje scenoje“²⁰.

Kauno dramos Chlestakovas veikiausiai neturėjo infernališkumo bruožų, tačiau jis įdomus – ir conceptualus! – buvo kitkuo: šis vėjavaišis parodytas kaip neįvykęs genijus ir tyras svajotojas. „Čechovas šioje nesąmoningoje ir bendrą žmogišką prasmę turinčioje kaukėje ypač siūlė ieškoti naivaus kūrybiškumo apraiškų, taip pat nerealizuotų svajonių – apie karjerą valdininkaujant, apie garsias pažintis, apie literatūrinę šlovę. Dineika užsirašo: „**Visą laiką kuria**. Visados ekstazė... **Daryt genijų**... Galstuką riša – genialus, atsisėdo – genialu, pasakė frazę – genia-

lu... Nors ir valgyti nori – vis tiek kuria. Viską – kiekvieną žodį, kiekvieną frazę, kiekvieną judesį – vis kurti“²¹.

H. Kačinsko Chlestakovas nenustygo vietoje, skrajojo lyg besvoris, nesirūpindamas jokiais „žemiškais“ dalykais. „Chlestakovas – Pyterio įsikūnijimas. Gražiai pavaizduotas berūpestingumas, tėvelio-močiutės sūnelis. Savo peterburgiško credo vietoje, sėdėdamas ant staliuko suprantamai užkrėtė vaizdu, kaip jis įvažiuos į kokio dvarininko kiemą ir praneš: teiksitės priimti? Nesubrendusio sostinės jaunuolio išsi- blaškymas buvo pastebimas H. Kačinsko veide, kai jis koliodamas kelnerį užtrenkia duris ir staiga per- eina į ramius samprotavimus“²². H. Kačinsko Chles- takovas egzistavo tarp dviejų pasaulių: vaizduotės, kurioje jis jautėsi saugus ir laimingas, ir realybės, kuri jį gąsdino ir buvo jam svetima. Pražūtų jis šia- me baisių grimasų pasaulyje be blaivaus, raciona- laus proto išdidaus Osipo, kurį jam įprastomis prie- monėmis (to reikėjo M. Čechovui!) kūrė komikas Jurgis Petrauskas.

Dar prieš „Dvyliktosios nakties“ premjerą žurna- listo paklaustas, kokį įspūdį jam darą Valstybės te- atro aktoriai, M. Čechovas atsakė: „Dramos trupėje aš turėjau progos pastebėti pastangas tobulintis, bū- tent, formos linkme. Tai parodo, kad paruošiamasai trupės gyvenimo laikotarpis yra jau išgyventas. Tobu- lėjimas formos atžvilgiu yra labai sunkus sceniško meistringumo uždavinys, drauge ir labai aukštas. Su- prantama, jįsai toli neiškarto gali būti pasiektas. [...] Tačiau netenka abejoti, kad dramoms trupėi pavyks pasiekti tokios formos tobulybės, kada, pasak Šile- rio, forma ištirps turiny, ir turinys – formoje“²³. Nors M. Čechovo pamokos buvo labai svarbios lietuvių aktoriams, vis dėlto daugeliui šis „sprogstamo“ teat- rališkumo kelias nebuvo priimtinas. Iš dalies dėl to, kad senosios vaidybos tradicijos ir įpročiai dar buvo labai gajūs. Tačiau didelę reikšmę turėjo tai, kad M. Čechovas ugdė jautrumą ir kartu reiklumą akto- rių kuriamiems vaidmenims (jau nekalbant apie ga- na drastišką amplua griovimą), mokė įsiklausyti ir pažinti savo kūną – vienintelį ir svarbiausiąjį instru- mentą. Be to, svarbu tai, kad jis siekė ne dogmatiš- kai įdiegti kokią nors griežtai apibrėžtą vaidybos sis- temą, o veikiau praplėsti ir praturtinti požiūrį į vai- dybos meną, atverti skirtingas aktorius saviruošos kryptis.

Apskritai nors atrodo logiška konceptualios reži- sūros pradžia lietuvių teatre sietu su K. Stanislavskio sistemos įtvirtinimo pradžia, tačiau abu Lietuvoje dir- bę šio didžiojo reformatoriaus mokiniai nebuvo jam visiškai ištikimi. Pasak I. Aleksaitės, „Lietuvos teat- rinėje padangėje atsiradusi Stanislavskio sistema tu- rėjo savyje ir kitų, jai priešingų režisūros ir vaidybos bruožų bei priemonių, visų pirma neabejotinai susi- jusių su Vachtangovo, Čechovo ir MDAT'o II me-

nu, kuris pulsavo vidine galinga ekspresijos jėga, neri- mastingu psychologizmu, skvarbia ir aiškia filosofinė- koncepcijos raiška, teatrinės formos įmantriu gro- teskiškumu“²⁴. Paradoksaliai, tačiau labiau prie K. Sta- nislavskio priartėjo antrosios lietuvių režisierių kartos atstovas A. Olekos-Žilinsko mokinys Romualdas Juk- nevičius.

Gauta 2003 10 30

Nuorodos

- ¹ D. Judelevičius, Michailo Čechovo režisūra Valstybės teatre, *Lietuvių teatro istorija*, pirmoji knyga, 1929–1935, V., 2000, p. 151.
- ² *Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 год*, М., 1989, с. 15.
- ³ М. Кнебел, О Михаиле Чехове и его творческом наследии, *Михаил Чехов. Литературное наследие в двух томах*, М., 1986, с. 25.
- ⁴ Л. Бюклинг, *Михаил Чехов в западном театре и кино*, С.-П., 2001, с. 168.
- ⁵ J. R-is, Režisierius Čechovas apie savo pastatymus mū- sų Valstybės Teatre, *Lietuvos aidas*, 1933 03 13.
- ⁶ Ten pat.
- ⁷ Л. Бюклинг, ten pat, с. 74.
- ⁸ Ten pat, p. 170.
- ⁹ J. Blekaitis, Lietuvos aktorius, *Aidai*, 1973, Nr. 6, p. 254.
- ¹⁰ М. Кнебел, О Михаиле Чехове и его творческом наследии, ten pat, с. 15.
- ¹¹ D. Judelevičius, Michailo Čechovo režisūra Valstybės teatre, ten pat, p. 161.
- ¹² Ten pat, p. 163.
- ¹³ Л. Бюклинг, ten pat, с. 176.
- ¹⁴ J. Mastis, „Revizorius“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 145.
- ¹⁵ P. Andriušis, Revizorius, *Lietuvos aidas*, 1993 09 28.
- ¹⁶ I. Aleksaitė, „Revizoriaus“ sceniniai akibrokštai ir at- radimai, *Teatras*, 2001, Nr. 1, p. 33.
- ¹⁷ *Meno kultūra*, 1928, Nr. 1, p. 3–4.
- ¹⁸ J. Mastis, „Revizorius“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 145.
- ¹⁹ М. Кнебел, О Михаиле Чехове и его творческом наследии, ten pat, с. 15.
- ²⁰ I. Aleksaitė, „Revizoriaus“ sceniniai akibrokštai ir at- radimai, ten pat, p. 34.
- ²¹ D. Judelevičius, Michailo Čechovo režisūra Valstybės teatre, ten pat, p. 173.
- ²² P. Andriušis, Revizorius, ten pat.
- ²³ J. R-is, Režisierius Čechovas apie savo pastatymus mū- sų Valstybės Teatre, ten pat.
- ²⁴ I. Aleksaitė, *Režisierius Romualdas Juknevičius*, V., 1998, p. 21.

Ramunė Balevičiūtė

HENRIKAS KAČINSKAS AND MIKHAIL CHEKHOV

S u m m a r y

Henrikas Kačinskas appeared in all the three performan- ces directed by Mikhail Chekhov in the State Theatre in 1932 and 1933: he played the title role in William Sha- kespeare's *Hamlet*, Malvolio in *The Twelfth Night* and

Chlestakov in Nikolay Gogol's *Revizor* (*The Inspector General*). Chekhov started giving his lessons to the actors of the State Theatre in August of 1932, and the first performance of *Hamlet* was presented on October 11 of the same year. Already from the first training sessions Chekhov trained in actors the inner flexibility or, in his words, „jugglery“, and encouraged them to fill every role with inner energy. His central idea was to merge two actors in one role – the exterior and the interior one; in other words, he sought to combine a deep psychological analysis and an expressive character. Chekhov's lessons had a crucial effect on Kačinskas' further development as an actor. It may be said that in terms of their artistic nature they were twin souls. They both were prone to vivid stage transformations and the path suggested by Chekhov, *i.e.* combination of an expressive – sometimes even too sharp – scenic form with maximum psychic tension and

consistent logic was accepted and assimilated by Kačinskas like by no other actor of the State Theatre. The rest of the troupe was unable to master the stylistics dictated by Chekhov; most probably that is why the grotesque solution of *The Inspector General* collapsed. Although Chekhov's lessons were very important to Lithuanian actors, his method of „explosive“ theatricality was unacceptable to most of them, partly due to the lustiness of old traditions and habits. Nevertheless, his efforts to develop sensitivity and simultaneously strictness towards the characters represented (not to mention the drastic destruction of role specialization) and his teaching to understand one's own body – the only and the central instrument of the actor – had a significant impact. In addition, it was important that Chekhov sought to broaden and enrich the approach towards the art of acting and to demonstrate different directions for the actor's self-preparation.