

„Литературная газета“
Гор. Москва, 1934, 10 ноября,

ВСТУПЛЕНИЕ В ЖИЗНЬ

В театральной студии вырастает новый театральный организм. Это интереснейшее явление русского театра за последние 30 лет еще не изучено нашим слабым театроведением. Совершенно не изучен вопрос о том, как изменился самый тип театральной студии.

Исторически первая театральная студия, просуществовавшая всего несколько месяцев и не показавшая своих работ широкой публике, но тем не менее сыгравшая очень крупную роль в дальнейшем развитии театра, — театр-студия, организованная К. С. Станиславским и В. Э. Мейерхольдом в 1905 г., — затем Первая студия Московского Художественного театра, выросшая в нынешний МХТ II, потом ряд других студий ставили основной своей задачей поиски новых путей в театральном искусстве. Они занимались той лабораторной работой, которую (в особенности в до-революционный период) нельзя было проводить в рамках большого профессионального театра. В предреволюционную и революционную эпохи сложились две ведущие театральные системы — Станиславского и Мейерхольда, найдены многочисленные новые средства театральной выразительности (кстати сказать, в этом огромная заслуга принадлежат организациям студийного типа). Теперь эти театральные открытия нужно осваивать, систематизировать и практически применять в разнообразнейших обстоятельствах, которые так обильно выдвигает наша быстро развивающаяся, богатая и требовательная жизнь, нужно выращивать новые и новые кадры актеров, пользующихся плодами этих открытий.

И поэтому меняется тип театральной студии. Форма осталась, содержание стало иным. Работа только что начавшего свои спектакли театра-студии под руководством Н. П. Хмелева особенно четко обнаруживает эту перемену.

По поводу этой студии уже высказывались соображения, что это-де студия типа «актерского» театра, который противопоставляется театру «режиссерскому». Но эти очередные ярлычки ничего по существу не говорят. В рамках этой статьи не входит разбор самой по себе и несостоятельной «теории» об «актерском» и «режиссерском» театрах, которая основана на поверхностном подходе к театру и схематизирует и упрощает достаточно сложные процессы, искажая

их суть. Попытка подвести студию Н. П. Хмелева под «действие» этой «теории» особенно неудачна. Студией руководит один из лучших артистов Московского Художественного театра, и родство ее с этим театром достаточно очевидно. Но ведь всем известно, что именно Станиславский стал первым режиссером в нынешнем смысле этого слова, и уж если применять терминологию этой «теории», то Художественный театр обязательно придется зачислить первым номером в число «режиссерских» театров.

На первом этапе своего существования студия Н. П. Хмелева, как это видно из ее первого спектакля «Не было ни гроша, да вдруг алтын», ставит во главу угла воспитание актера. Но это вовсе еще не дает повода восклицать: се — «актерский театр». Теперь обнаружилось с достаточной ясностью, что воспитание актера у нас, как говорится, «является узким местом». И если прежде, в период открытий все новых и новых театральных методов, этот пробел не бросался так ярко в глаза, то теперь, когда надо разрабатывать эти уже найденные методы, без культурных, профессионально крепко подкованных актеров, наш театр не может органически развиваться.

Совершенно правильно делает театр-студия, вводя в первую очередь о воспитании актера. Однако, отнюдь не исключено и даже вполне вероятно, что по мере того, как актеры театра-студии будут овладевать мастерством, спектакли его будут все более усложняться.

Но и сейчас роль режиссера здесь огромна. Ведь театр-студия — не учебное заведение, а производственная единица с элементами школы (это своего рода завод-вуз на театре). Режиссер здесь так же, как в других театрах, является постановщиком и больше, чем в других театрах, является учителем сцены. И главный режиссер спектакля засл. арт. республики Н. П. Хмелев, работавший в сотрудничестве с режиссером засл. арт. республики Е. С. Телешевой, показал себя блестящим учителем сцены.

II.

Некоторые учатся плавать на плавках. Но вот другой способ: учащемуся сообщают необходимые правила и предлагают прямо броситься в воду, а обучающий, находясь рядом с ним, направляет его своими указаниями. Этот второй способ труднее, но зато эффективнее. По такому пути



Н. П. Хмелев

пошел Н. П. Хмелев. Он сразу же предложил руководить им молодежи заманчивую, но трудную задачу. В «Не было ни гроша, да вдруг алтын» много яркого, впечатляющего, однако есть и слабые места. В этой пьесе — трудные для актеров образы, положения, развитие действия. К тому же все пять актов идут в одной декорации, и поэтому внимание зрителя сосредоточивается только на актере. Существуют различнейшие приемы, при помощи которых режиссер может «вывести» неопытного актера внешними по отношению к нему средствами. Можно было бы, например, легко без насилия пал пьесой, изменить места действия некоторых актов и таким образом внести разнообразие в вещественное оформление спектакля. Здесь не только не сделано этого, но даже одна-то декорация разрешена в значительной мере в сукках, при этом еще бледных тонов, приближающих ее к некоему нейтральному фону (это никак не может служить ориентиром художнику П. В. Вильяму, который очень удачно, со вкусом выполнил свою миссию). Н. П. Хмелев не захотел воспользоваться ни декоративным, ни иными способами «поддачи» актеров. Он поставил перед ними трудную задачу, но, проведя с ними огромную

режиссерско-педагогическую работу, дал им ключ к решению этих задач. Молодым плеткам рассказано и показано, как надо плавать, — затем они смело прыгнули в воду. И выплыли. И хорошо организованный первый дебют дал им такой опыт, что они выплынут и из более трудных испытаний, если, разумеется, их руководитель будет и в дальнейшем направлять их.

Зритель может судить о педагогической работе режиссера только в той мере, в какой результаты ее проявляются в игре актеров на спектакле. И эти результаты в данном случае тем более значительны, что здесь набегута немалая опасность. Часто, когда режиссирует крупный актер, исполнитель, в особенности малоопытные, так поддаются под влияние и обаяние его актерской индивидуальности, что они незаметно для себя начинают его копировать. Режиссерский покая тогда проступает наружу, и зрителю порою кажется, что явные роли играет сам режиссер. В студии Н. П. Хмелева этого нет.

Как постановщик Н. П. Хмелев сделал также очень много. Он исходил из основных приемов, выработанных Художественным театром. Тем не менее в спектакле есть ряд моментов, выходящих его за пределы того, что принято считать обычной постановкой «мхатовского» типа. Пьеса Островского стала «острее». Но это заострение проведено не внесением внешних признаков «социального звучания». Смысл пьесы Островского раскрыт приемами глубоко театральными. Именно благодаря этому и достигнуто социальное звучание спектакля, хотя в трактовке и нет особой новизны. Епихины, Мигачевы и им подобные предстают порою какими-то оживленными чучелами, какими-то зверями. Они живут в самых различных своих проявлениях, будь то любовь, жадность, радость, прелесть и т. д. Здесь звучит тема «свинных рыл». Самое сильное чувство этих людей — жадность. Их бог — алтын».

Рядом отличных мизансцен подчеркивает режиссер эту тему. Она проходит и в напряженных сценах двух последних актов, когда, например, Лютов сдерживает напугавшую толпу, когда соседи яростно теребят пинцель повесившегося Крутицкого в чаянии найти в ней остатки его богатства, когда они бросаются к двери Крутицких и прилепываются к ней (финал спектакля) — и в буффонных моментах третьего акта: дуэт Елеси и Ларисы, пьяные мамыши, мать и сын Мигачевы на карачках и др. Азиатчина встает перед нами и в этих эпизодах, и в немых фигурах слепца в рубище с девочкой-поводырем, по-



«Не было ни гроша, да вдруг алтын» в студии п/р. Хмелева. МИГАЧЕВА — арт. Радунская, КРУТИЦКИЙ — арт. Филиппов.

вление которых в начале и в конце спектакля придает ему внешнюю завершенность, и в нарядившемся в цилиндр купце Разиковсоне.

III.

Образы персонажей пьесы глубоко продуманы и основательно проработаны режиссурой и актерами. Их психологические и сценические характеристики, их внешний облик накрепко связаны со всем строем спектакля. Но по воле исполнители справились с ролями. Недостаток опыта у актеров (некоторые впервые вышли на сцену) часто дает себя знать. Зато радует темперамент молодости, который отдельными исполнителями уже успешно переключается в сценический темперамент.

И очень важный итог спектакля: создан актерский ансамбль, достигнуто единство в исполнении.

IV.

Вниманию, с каким зритель смотрит и слушает спектакль, и заранее ученые реакции (все моменты пьесы доходят так, как замыслил режиссер) говорят о том, что спектакль выстроен правильно. Прделана большая, ценная работа. Заслуга Н. П. Хмелева тем более значительна, что во многих наших даже передовых театрах воспитание актерской молодежи остается без нужной заботы.

Теперь театр-студия работает над «Игрой интересов» Хасинто Бенанен-те, которую трактует в плане *commedia dell'arte*. Такое сопоставление бытового театра Островского с комедией масок при всей своей неожиданности принципиально верно. Оно дает молодым актерам возможность учиться владеть различными манерами театральной выразительности. Но может быть переход будет и не столь резким, поскольку в пьесу Островского внесено то театральное «заострение», о котором здесь уже говорилось.

Правда на жизнь театром-студией завоевано. Он имеет все данные для дальнейшего органического роста.

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ.