

# ОБ ОХЛОПКОВЕ



вождении оркестра, помещенного в середине зрительного зала.

Его продолжало тянуть «выплеснуться» за пределы сценической площадки, и знаменитая «дорога цветов» была для него отнюдь не художественным капризом, не прихотью, а средством расширить сценические возможности, почувствовать себя вне сценического здания, одновременно в непосредственной близости к зрителю — некое слияние зрителя с актерами, которых он давал «крупным планом». Так строилась «Иркутская история». Он укрупнял сценическое действие, приближая его к зрителю, уничтожая рампу.

Он любил окружать себя хорошими актерами, любил пестовать и воспитывать их, и его труппа всегда принадлежала к сильнейшим в Москве. Он был широк. Характерно его не раз повторенное признание, что из выпускников всех имеющихся в Москве театральных школ он предпочитает выпускников Школы-студии МХАТа. Они казались ему наиболее гибкими, содержательными и способными, выполняя его режиссерские задания.

Как у всех больших художников, путь его был не закончен. Он жил в атмосфере дискуссий и открытий, многие из которых вошли в практику советского театра неизгладимо. Парадоксально, но в числе режиссеров, которых Вл. И. Мейерхольд-Данченко мечтал привлечь к работе в Художественном театре, одним из первых он называл Николая Павловича Охлопкова.

П. МАРКОВ,  
доктор искусствоведения,  
профессор.

Он был дерзок, настойчив, упрям и наивен. Дело заключалось не только в качествах и особенностях его озорного характера. Он вошел в искусство в счастливые для себя годы. Он одновременно открывал для себя революцию и мир, открывал ее идеи и самого себя. Охлопков увидел мир в удивительной его красоте и озаренности — «в грозе и буре». На него обрушилась сумма увлекательных начал, навсегда связанных с познанием мира, широтой идей революции, натиском театральных идей. В их основе лежало понимание вселенского смысла революции. И эти молодые ощущения жили в самых глубинах его художественного ощущения мира.

Жили всегда, начиная с того времени, когда несуразным, зеленым, трогательным юношей он организовал в Иркутске площадные празднества, имея в своем распоряжении совсем небольшие возможности, вплоть до того времени, когда выработал в себе мягкую выдержанность умного организатора и обходительность европейского мэтра. В нем продолжала жить идея преобразования мира, требующая преобразования театра, в том числе его архитектуры. Он сохранял ее во всей свежести, во всем ее пафосе.

Он был режиссером, рожденным Октябрьской революцией. Конечно, он не оставался на месте. Он становился глубже, мудрее. Менялось время — менялся и Охлопков, его манера, становились изобретательнее и тоньше его приемы, углублялось и совершенствовалось его мастерство, но изменить самому себе он не мог. Он оставался Охлопковым. Счастливы художники, который, как он, мог сохранить свое мировосприятие во всей его образной свежести, во всей его непосредственности.

Встреча с Вс. Мейерхольдом была неизбежной. Он выступал у него как актер — неожиданный, порой склонный к грубоватому гротеску, порой к сатирической утонченной остроте. Но важнее были для него уроки Мейерхольда как режиссера. Он освоил принципы биомеханики, композиции спектакля, значение сценической выразительности и образности. На его глазах проходили «Ревизор», «Горе уму». Он участвовал в «Учителе Бу-

бусе» и «Смерти Тарелкина».

Мейерхольд стал для Охлопкова своеобразным театральным университетом, но мне думается, что Охлопкову театр Мейерхольда показались тесным и деятельностью — ограниченной. Не показались ли ему, что сам Мейерхольд становится слишком академичным? Охлопков не бунтовал против Мейерхольда и не полемизировал с ним. Он жаждал самостоятельности и крайних выводов. Охлопков принадлежал к ученикам, которым их учителя казались недостаточно смелыми, а уж в отсуствии смелости Охлопкова упрекнуть было невозможно.

Он сразу возглавил Реалистический театр, здесь он мог осуществить первую свою мечту — разрушить каноническую форму театра, и его «Разбег» и «Железный поток» воплощали мечту теоретиков первых лет революции. Охлопков не только соединил зрительный зал с сценой — он сам зал обратил в место театрального действия. Оставив актеров играть среди зрителей, расстроив стройные ряды партера, разбросав детали обстановки — хаты, деревья, кустарники, протянув проселочные дороги и тропинки по всему зрительному залу, он сознательно разрушил его, неожиданно наполнив запахом земли и жизни.

Такая смелая и увлекательная планировка порой требовала противоречивого соединения условного решения зала с почти натуралистическим решением сценических образов. Охлопков шел до конца, органическая талантливость толкала его дальше. Наряду с идеей переустройства театрального здания его увлекла идея подчеркнуть условного театра вплоть до использования слуг просцениума «цзани» (постановка «Аристократов»), которая была суммой сценических метафор, поразивших свежестью и смелостью самых суровых зрителей.

Охлопков был способен на самую откровенную парадоксальность. Его приемы были применены к пьесе, написанной в строгой, последовательной, реалистической манере, и не убили ее реализма. Охлопков ощутил твердую почву под ногами. Но если он почувствовал свою несовместимость с Мейерхольдом, то после слияния Реалистического театра с Ка-

мерным в 1938 году вынужденное совмещение в одном коллективе двух во всем противоположных трупп, возглавляемых двумя крупнейшими индивидуальностями, было вполне бесплодно. Единственный спектакль, поставленный в Камерном театре, — «Кочубей» по роману А. Первенцева был лишен каких-либо излишеств. О нем мало написано. В нем был и ряд достоинств, но Охлопков чувствовал себя в нем скованным.

Переход Охлопкова в Театр Вахтангова привел к результатам лучшим и более плодотворным. Думаю, что «вахтанговское», да и сама легкая, радостная личность Р. Симонова оказались ближе Охлопкову, чем отчетливо обозначившийся рационализм и сдержанность А. Таирова. И тем не менее пребывание в Театре имени Е. Вахтангова, несмотря на радость встречи с хорошими актерами, с их эмоциональной готовностью к образу, было сложным. Оно развило в нем большой интерес к актеру и актерскому искусству, и оно же как будто вдруг привело к «затейливой нарядности» постановки «Сирано» и развило чувство элегантности, уже обнаруженной в «Аристократах».

Как говорят, с грустью расставался Охлопков со своими кратковременными товарищами, но расставание было необходимым. Годы созревания оканчивались... Однажды вкусил соблазна своего театра, Охлопков вновь в нем нуждался, внутренне его требовал.

Он понял, что проблема сценической метафоры стала проблемой времени, одной из основных театральных задач. Она понималась им порой упрощенно, он был готов идти на любую условность, порой не замечая некоей противоречивости в ее теоретическом обосновании. В известной полемике с Г. Товстоноговым его противник зачастую оказывался убедительнее, последовательнее и логичнее. Но Охлопков был прирожденным экспериментатором. Каждый спектакль являлся для него новой задачей. Потому так неровны были зачастую его спектакли. В одном он оставался верен себе — своей увлеченности идеей, неприятия компромиссов, допуская прямой, а порой и прямолинейный ход к обобщению, к утверждению сквозного сценического действия, того, чего ради и во-

имя чего он ставит спектакль.

Стремясь приподнять спектакль до обобщенности, он порой со свойственным ему темпераментом вздыбливал его, так как страстно хотел в каждом жизненном (а значит, и сценическом) явлении увидеть нечто типическое и значительное. Оттого, а не только из-за сценического хвастовства, возникала у него уже упомянутая удивительная и неожиданная, смелая и дерзкая гиперболизация, иногда даже вредившая найденному основному сценическому принципу.

Так появляются «четыре рояля» в «Лодочнице» — наряду с натуральной, заливающей сцену водой, по которой шагали актеры в высоких непромокаемых сапогах. Таков был его темперамент и таково было его мироощущение, лишенное оттенка мрачности, светлое в самой его основе, торжествующее даже тогда, когда он касался трагедии. И он побеждал, увлекал зрителя и актера своей бешеной энергией, всплесками своего темперамента, своей наполненностью и чистым пафосом революции.

Охлопков поднимался в итоге до больших принципиальных завоеваний, которые, подобно «Молодой гвардии» и «Гамлету», становились подлинными свершениями, этапными в развитии не только его лично, но всего советского театра в целом.

Он тщательно искал своих, близких ему не только по существу, но по художественной требовательности пьес. Ему далеко не всегда это удавалось, но в любой выбранной им пьесе он искал возможности поставить проблему о революционных изменениях, происходящих не только в социальной среде, а в самом существе человека; чем дальше развивалось его творчество и сам он как художник становился мудрее, тем больше его влекло познание человека, тем сильнее его интересовала «жизнь человеческого духа».

Он постоянно расширял репертуар, сямая высокая классика вставала перед ним в его режиссерских мечтаниях, вплоть до античной. Вслед за «Грозой», «Гамлетом» последовала «Медея», которая потребовала и коренного изменения в решении сценического пространства. Не напрасно «Медея» первоначально шла в Зале имени Чайковского в сопро-