

**С**ЕГОДНЯ Николаю Павловичу Охлопкову было бы семьдесят лет.

Уже три года, как его нет, и жизнь в театре идет без него, бурно вторгавшегося когда-то в мир со своими убеждениями и открытиями.

Его смерть закрыла большую главу в истории советского театра. Но на здоровом теле раны срастаются, в мочуем лесу зеленая стена сдвигается даже после падения деревьев-великанов. Театр идет дальше.

Кто же был он, Охлопков? Хороший режиссер, мастер бурных и ярких монументальных сценических полотен, беспокойный искатель, порой все переворачивавший на сцене, к тому же еще обладатель трудно-го характера. Нарушитель спокойствия, любитель дискуссий. В этих определениях — лишь какие-то отблески его жизни, по ним можно составить только отдельные черты, но главное скрыто в глубине.

Главное, конечно, в цели его исканий, там суть Охлопкова, там полноценное исчисление того, что внес, что оставил в нашем искусстве этот режиссер.

То, что он искал, сам Охлопков называл народным театром. Искал его принципы, корни, идущие от народной театральной культуры, основы поэтики этого театра, условия его развития. Искал не теоретически, — не теория была его силой: силой была точная и безошибочная в минуты озарений рука мастера.

Напрасны были обвинения его в формализме, которые Охлопков иногда получал, довольно злопаметно храня их в душе, хотя и никогда не нисходя до мести. Он был сам воплощением народного начала, народного характера; и чутьем к народному, угадкой его Охлопков был силен, как Антей, когда прикасался к земле. Его создала революция: как во всех, кого создает ее космический порыв к справедливости, в Охлопкове жило глубокое убеждение в силе идеологии, в ее значении для воспитания человеческой души.

Он мечтал о театре улиц, видя в этом демократическую природу искусства, которую вместе с современниками он мог поднять на новый уровень в обществе новых, социалистических отношений. Он был коммунистом в душе, по своему видению мира, по врожденному художническому демократизму, хотя, казалось бы, происхождение его этого не обуславливало.

Охлопков с удивительной серьезностью воспринимал свою профессию как миссию. Он даже на факт человеческого существования смотрел как на призвание, хотя и не говорил об этом именно такими словами.

Потому-то такой самобытный, так остроиндивидуальный, непохожий, всегда со своим мнением, Охлопков не был субъективен в творчестве. Да, глубоко личный, через себя все пропускающий, он был как художник объективен, и лучшее из созданного им имеет значение общих эстетических ценностей. Даже то, что он, в жизни эгоцентрический, неровный и замкнутый, всегда нес в творчество идею великой человечности, общности, добра и возвышенных чувств, тоже свидетельствует, как мало этот художник мог быть обвинен в субъективизме и самолюбии. Он был отмечен свойством настоящих мастеров, произведения которых получают в истории значение этапов или манифестов, будь это несколько картин, книг или спектаклей.

Охлопков сделал несколько ярких спектаклей, а из них большая часть, по существу, манифесты. У него: если можно так сказать, было несколько зенитов, несколько высших точек в пути, и тут преувеличения нет, хотя по отношению к понятию зенита это сравнение вольное. Тем не менее он выходил «в зенит» с «Разбегом», потом с «Аристократами», с «Фельдмаршалом Кутузовым», с «Молодой гвардией», с «Грозой», с «Гамлетом», с «Гостиницей «Астория», потом ставил «Иркутскую историю» и снова не удерживался на прежнем круге, а последним взлетом была «Метель». Правда, больше подъемов не было. Силы изменили ему. Не душевные, а физические. Но пока не изменили, он не топтался, не парил в благорастворении. Может быть, потому, что начал он очень высоко, порывисто.

Мне приходилось писать, как этот долговязый иркутский актер, сын почтенной семьи, одевшийся в желтую кофту, вышел на площадь города с целым войсковым соединением и провел майское праздничное массовое действо в день годовщины его освобождения Сибири от козачков и интервентов. Это было важно, но не только: была трудной для юных сил такая первая режиссерская работа! Но он назвал это — и скромно, и гордо — первым эскизом своего театра.

Он во все входил с сияющей улыбкой, с безбуржуазной уверенностью в необходимости того, что задумал, и, добавив, с лейстительной правотой, потому что все это были не его личные заботы.

На сцену, где стояли головоломные — в самом прямом и буквальном смысле — конструкторы, он бросался с такой жертвенной радостью, как будто от этого зависела судьба его веры. В фильм, где ему надлежало играть двухминутный эпизод скрипача походного оркестрика, он принес барабан и флейту, чтобы играть на всем. И не случайно за «взятие» конструкторов с места он был без промедления со стороны Мейерхольда зачислен в труппу его театра, а после скрипача в «Банде батыш Кныша» стал одним из первых кинорежиссеров. Охлопков не боялся мейерхольдовских решений, не отступил перед трудностями совершенно молодого периода кино (в котором потом дошел до таких работ, как Василий в фильмах о Ленине и Васяка Буслай в «Александре Невском»). Он ушел от этих великих соблазнов славы, потому, что не оставлял главную идею своей жизни. Сверх-сверхзадачу.

**И** ТУТ, как нам кажется, начинается главное в рассказе о нем.

В качестве актера он не мог разместить на земле и воплотить громадную идею народного театра. В Реалистическом театре начиная с 1931 года он стал это делать. Это был крохотный театрик, но Охлоп-

ков сумел развернуть в нем монументальные, или, как теперь сказали бы, широкоформатные спектакли: крестьянскую эпопею «Разбег», потом «Железный поток» Серафимовича, потом «Мать» Горького и, наконец, нашумевшие «Аристократы» Погодина. (Во всех его спектаклях без исключения был тот секрет, что пространство казалось увеличенным). На суд зрителя (очень радушный) и критики (очень суровый) режиссер вышел с обоснованными принципами.

В чем была «изюминка» его поисков?

В том, чтобы, создавая массовое, широкое, на толпы рассчитанное искусство, сохранить в нем богатство и сложность культуры, духовную

глубину и совершенство художественности. Он искал массовости не за счет тонкости, яркости — не за счет углубленности. Он искал, и возможности философских обобщений. Он не хотел просто «поднять» голосовой регистр и не думал труппу, которая привыкла играть в интерьерах, вывести на площадь и заставить выкрикивать реплики в толпу, как в водевиле.

Нужен был особый выразительный язык, но не придуманный и не заимствованный. Надо было искать собственную красоту того, что мы условно назовем грубым и открытым театром: его поэзию, его лиризм, его человеческую тревогу и даже нежность...

«Любовь на литавры ложит грубый» — как будто отвечает на это видимое несовпадение стих Маяковского. Это и есть та грубость, о которой мы сказали: грубость, которой никак не откажешь в поэзии, в возвышенном чувстве, в лиризме и чистоте. Это грубость, но не вульгарность. «Грубый» у Маяковского не уничтожает любви: он ее спасает от измельчания. Охлопков же перекладывал на литавры тонкие чувства человека, тайные глубины его психологии.

В каждом спектакле он искал секреты перехода всех театральных категорий в излюбленное им литавровое звучание. Он прибегал к поэтическому языку, создавая своеобразные сценические тропы, крупно, обобщенно, образно мысля: образный язык был в передаче обстановки, в создании атмосферы действия, в динамике сцены.

В «Молодой гвардии» та монументальность поэтического, которой он достиг, выразилась в знаменитом образе — знамени, которое полыхало на уровне колосников: зная превратилось в зарево, в небо, в воздух Родины, осеняющий своих детей-героев.

То, что было достоинством лирической поэзии, стало у Охлопкова достоинством драматической, сценической поэзии: с выразительностью звучащего слова спорила выразительность материальной сценической детали. Дело в том, что этот образ, необъяснимо как, стал выражением драматических столкновений, он как бы жил, вводился в действие трагедии. Не просто, не прямо: он стал одной из эстетических форм, выражающих борьбу.

Вопреки многим привычным представлениям, Охлопков доказывал от одного спектакля к другому, что шел от сути, от внутренние скрытых драматических противоречий, в которых осуществлялась в театре идея. Он воспитал актера высокой трагедийной патетики и культивировал в его индивидуальности это качество неустанно. И в то же время он не боялся провести электрический ток драматического напряжения через все, чем может пользоваться режиссер, через все наивные и сложные силы сцены, через ее богатство и нищету, высокое и простое.

По закону родства смежных искусств он вводил в свою палитру живопись, музыку, принципы архитектуры, песню, танец, риторику, кинетику. Только он не приводил их в том виде, в тех формах, в каких они существуют сами по себе. Он знал беспощадный закон сцены, по которому мысль несет только то, что драматично, что может быть соизвучно с актерским искусством. Не только музыку, но и пластические искусства Охлопков как-то видоизменял в самом главном, он применял их к сцене, к ритмам актера. Поэтому его актерам давалось не натугому, а свободно составление с Первым концертом Рахманинова или с музыкой Чайковского к «Гамлету». Музыку Охлопков не накладывал на текст и не прикладывал к тексту. Он прежде всего решал для себя конфликт в тональности той музыки, которая потом зазвучит в его спектакле. И, руководствуясь огромным музыкальным чутьем, вводил его в действие: именно в действие, то есть в глубокую подводную ткань столкновений. Поэтому музыка ощущалась в его постановках, почти растворялась в эмоциях спектакля. Это-то и давало его актерам легкость играть в его насыщенных музыкой работах.

Зря его оппоненты возмущались внешней эффектностью его работ. Он-то сам, Охлопков, хорошо знал, что его эффект не внешний, что внутренний, эмоциональный подъем — его сила и его искусство. Зритель вряд ли мог контролировать, когда начиналось знаменитое охлопковское крещидо в борьбе, когда на-

чинались огни кульминаций, которые шли по всей линии действия, взлетая внутренне от одного подтема к другому, полностью отдаваясь в плен развивающемуся, нарастающему и торжествующему — даже в трагедии — финалу.

Что означала игра актера в зале, проход на сцену через зрительный зал? Лучше всего вспомнить, как появлялся в «Гостинице «Астория» на дороге цветов А. Ханов, игравший летчика.

Это не был служебный проход, но и не было «дурацкое» панибратство со зрителем. Специальная режиссерская эстетика обуславливала все особенности появления образа среди зрителей. Магия искусства пронизывала сознание, самочувствие человека в партерном кресле: сцена

# КТО ОН, ОХЛОПКОВ?

Нина ВЕЛЕХОВА

окружала его, покидала границы. Зритель вдруг ощущал себя в творческом кругу. Снималось и исчезало тривиальное несоответствие грима и быта, театра и жизни. Ханов — Коновалов был не «театр», не «премьер», он был созданием нашего воображения.

Отнюдь не формален был этот прием, но и отнюдь не бесформен. Для актера это было школой редкой. Через это особое чувство зала прошли все актеры Охлопкова. Благодаря этому в них звучала особая нота какой-то мужественной патетики, бескорыстной, высокой свободы.

Невозможно перечислить здесь всех, кто понимал сложную режиссуру Охлопкова, надо просто сказать: актеры Реалистического театра и актеры Театра имени Маяковского. Не только актеры — рабочие, которые управляли знаменем в «Молодой гвардии», тоже становились в этот момент артистами.

О его работе в одной статье не рассказать. Но только для примера: Охлопков снимал занавес, убирал со сцены быт, подробности. Для упрощения? Нет. Для разрушения иллюзий? Нет. Для хвастовства, что можем, дескать, играть как угодно? Нет. Для создания настоящего, подлинного театрального ощущения. Не того театра, где люди «играют» в театр, а другого, где все должно быть создано искусством режиссера и игрой актера, магией его воображения, виртуозным мастерством, которое заставит зрителя увидеть все, чего нет, как и ощутить те чувства, которые испытывает герой. Увидеть деревья, лес, бури, солнце, услышать запах цветов и ощутить жар от летнего песка. Холод от ледяной купели, где борется Костя-капитан. И прочтать реальную человеческую трагедию в тревожно взрывающемся атом атласе. Тут один из охлопковских секретов собственно режиссерского мастерства. Если хотите — это еще большая иллюзия, может быть. А может быть — поэзия. Увидеть то, что обычным или, точнее, обыденным зрением не увидишь. Достигать этого режиссер умел с помощью языка поэтической условности. И тут все непросто — с условностью: иногда он для этого убирал все со сцены, а иногда перенасыщал ее красками, как, скажем, в «Гамлете», «Разбеге», «Сыновьях трех рек» в «Сирано де Бержераке». Только какими красками: В. Рындина, В. Дмитриева, Я. Штоффера, Г. Кноблока, К. Кулешова...

Режиссер «приручал» сцену, любя ее непреклонность, ее несдаваемость. Это была славная борьба, в результате которой сцена не уничтожалась, а, может быть, возрождалась, как он и хотел: очищалась от банальностей, от притворства, от скуки, от базарной суеты. Подделок под балаган и дешевое скоромничанье он, надо сказать, не любил.

**ПОДЛИННОЕ** чувство жизни, которое вело Охлопкова к высоким революционным идеям, давало ему и понимание настоящей красоты бытия, красоты природы. Особая поэзия его творчества — от острого ощущения жизни. Он любил природу глубоко, восхищенно и необычно: бури, грозы, степи — и ночной городской пейзаж.

При всех отсрочках и промахах он все же много сделал, чтобы жизнь в чем-то главным образом своим театром, как губкой. Это не общие слова: ведь Охлопков придумал и даже сделал вместе с архитекторами проект театра, стены которого открывались бы на могучую красоту природы; Охлопков носил в голове и план постановки «Бориса Годунова» на ступенях Успенского собора. И эти опыты сходились к его идее театра больших страстей и большой идеологии. Он мог повторять фразу Вахтангова: «Надо сыграть мятежный и созидательный дух народа». И для этого, подытожив многое, сделанное до него, он внес свои мысли и труды в создание народного театра.

Разными путями идут режиссеры, своим путем шел и Охлопков, но всех настоящих объединяла где-то на высоком подъеме — цель. Мирная элегическая жизнь и отдых по старости — не их удел. Охлопков, как все они, сжигал себя бесконтрольной затратой сил. Если можно принять всерьез мысль о существовании признаков долголетия, то Охлопков обладал только одним: по его силе и дарованию ему надлежало еще многое довершить и дописать на этой земле.

## ПАМЯТИ ОХЛОПКОВА

В честь 70-летия со дня рождения выдающегося советского режиссера и актера, народного артиста СССР Н. П. Охлопкова **СЕГОДНЯ** в Московском академическом театре имени Вл. Маяковского будет показана пьеса Н. Погодина «Аристократы», которая была поставлена Н. Охлопковым в 1934 году на сцене Реалистического театра, а в 1956 году возобновлена им же в Москов-

ском академическом театре имени Вл. Маяковского.

С тех пор спектакль идет с неизменным успехом как в Москве, так и в других городах Советского Союза. А сегодня он будет показан в 1260-й раз. В роли Кости-Капитана выступит первый исполнитель П. Аржанов.

Среди первых исполнителей других ролей — С. Князев, П. Гуров, С. Прусаков.