

16 МАЯ 1970 г.

3 стр.

СЕГОДНЯ 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 геле раны срастятся, в могучем 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 циркач, по-кой все переворачивавший на сцене, к тому же еще обладатель трудного 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 злопамятно храня из в душе, хотя и никогда не писходил 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, первородный и замкнутый, всегда нес в творчестве идею великой человечности, общности, добра и возвышенных чувств, тоже свидетельствует, как мало этот художник мог быть обвинен в субъективизме и самолюбовании. Он был отмечен свойством настоящих мастеров, произведения которых получают в истории значение этапов или манифестов, будь это несколько картин, книга или спектакль.

Охлопков сделал несколько ярких спектаклей, а из них большая часть, по существу, манифести. 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 взлете было «Медея». Правда, больше подъемов не было. Силы изменили ему. Не душевые, а физические. Но пока не изменили, он не топтался, не парил в благородствии. Может быть, потому, что начал он очень высоко, прыжисто.

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 действие в день годовщины освобождения Сибири от колчаковцев и интервентов. Это было отважно, 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 обезоруживающей уверенностью в необходимости того, что задумал, и, добавим, с действительной правотой, потому что все это были не его личные заботы.

На сцену, где стояли головоломные — в самом прямом и буквальном смысле — конструкции, он бросался с такой же энергией радостью, как будто от этого зависела судьба его веры. В фильме, где ему надлежало играть двухмитутный эпизод скрипача походного оркестрика, он пронес барабан и флейту, чтобы играть на всем. И не случайно за «взгляды» конструкций с места он был без промедления со стороны Мейерхольда зачислен в труппу его театра, а после скрипача в «Банде батыки Кныша» стал одним из первых кинорежиссеров. Охлопков не боялся мейерхольдовских решений, не отступал перед трудностями совершенно младческого периода кино (в котором потом дошел до таких работ, как Василий в фильмах о Ленине и Василье Буслаев в «Александре Невском»). Он ушел от этих великих соблазнов славы, потому что не оставлял главную идею своей жизни. Сверх-сверхзачастую.

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

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

ков сумел развернуть в нем монументальные, или, как теперь скажут, широкоформатные спектакли: крестьянскую эпопею «Разбег», потом «Железный поток» Серафимовича, погом «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

чились огни кульминаций, которые шли по всей линии действия, и, взлетая внутренне от одного подъема к другому, полностью отдавались 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 обусловливалась все особенности появления образа среди зрителей. Магия искусства пронизывала сознание, самочувствие человека в партерном кресле: сцена

КТО ОН, ОХЛОПКОВ?

Нина ВЕЛЕХОВА

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 грубы» — как будто отвечает на это видимое несовпадение стих Маяковского. Это и есть та грубоść, о которой мы сказали: грубоść, которой никак не откажешь в поэзии, в воззвании чувстве, в лиризме и чистоте. Это грубоść, 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 мыслия: 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 польхало на уровне колосников: знамя превратилось в зарево, в небо, в воздух Родины, осеняющий своих детей-героев.

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

Вопреки многим привычным представлениям, Охлопков доказывал от одного спектакля к другому, что шел от суты, от внутренне скрытых драматических противоречий, в которых осуществлялась в театре идея. Он воспитал актера высокой трагедийной патетики и культтивировал в его индивидуальности это качество неустанные. 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 багажство 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 созвучно 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 натужно, а свободно состязание с Первым концертом Рахманинова или с музыкой Чайковского к «Гамлету». Музыка Охлопков не накладывала на текст и не прикладывала к тексту. Он прежде всего решал для себя конфликт в тональностях 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 растворяясь в эмоциях спектакля. Это-то и давало его актерам легкость играть в его насыщенных музикой 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 крещендо в борьбе, когда на-

окружала его, покидала границы. Зритель вдруг ощущал себя в творческом кругу. Снималось и исчезало тривиальное несоответствие грима и быта, театра и жизни. Ханов — Коповалов 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 особаяnota 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 трагического 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 ощущает тече- ви- чувства, которые испытывает герой. Увидеть деревья, лес, бури, солнце, услышать запах цветов и ощутить жар от летнего песка. Ходить от ледяной купели, где борется Костя-капитан. И прочитать реальную человеческую трагедию в тревожно взвивающемся алом 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 зренiem не уви- дишь. 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 Бержерак». Только какими красками: В. Ры- дина, 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 скучи, от базарной сути. Подделок под балаган и дешевое скомороши- чанье он, надо сказать, не любил.

Подлинное чувство жизненности, 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 почной городской пейзаж.

При всех отсрочках и промахах он все же много сделал, чтобы жизнь в чем-то главном вобрать своим театром, как губкой. Это не обшие 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 идеи театра больших страстей и большой идеологии. Он мог повторять фразу Вахтангова: «Надо сыграть мягкий и созидающий 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.

Мирная элегическая жизнь и отрывы по старости — не их удел. Охлопков, как все они, скончал себя бесконтрольной затрагой сил. Если можно принять всерьез мысль о существовании признаков Долголетия, то Охлопков обладал только одним: по его силам и дарованию ему належало еще многое довершить и до- спорить 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 Москву-

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.