

ИСТИННОГО ХУДОЖНИКА всегда определяют две вещи: круг его тем и художественное своеобразие их выражения.

Можно много эпитетов присоединить к имени современно-го режиссера Николая Охлопкова, шестидесятилетие которого отмечается в эти дни, но очертить его облик удастся только в том случае, если коснешься художнических тем, идущих через весь яркий шестидесятилетний путь Охлопкова, и особенностей его творческой манеры.

Его темы необычайно привлекательны глубокой гуманистичностью, ибо они раскрывают беспредельность сил человека, его нравственную красоту и горение духа. Круг этих тем объясняет пристрастие Н. П. Охлопкова к глубоким и сильным контрастам, к динамике сценического образа, к порыву и движению. Движение — тут почти характеристика Охлопкова. Он ищет его всю жизнь, но на каждом этапе разное, и восходящая линия его поисков чрезвычайно интересна.

Охлопков начал с выражения больших, массовых форм движения на сцене: одна из самых ранних его постановок так и называлась «Массовое действо».

Близки по характеру к «массовым действиям» и постановки Охлопкова в Реалистическом театре — от «Разбега» до «Кола Брюньон» — бурные темпераментные зрелища, где ломались рамки камерного спектакля, где режиссер взрывал статичность сценической площадки. Но резковатая динамика постепенно уступает место тонкому и правдивому ощущению жизненных ритмов, их характерному многообразию. И формируется манера работы Охлопкова над сценическим образом: режиссер особого типа, он слышит драматические образы, как музыку, слышит ритмы их дыхания, их мыслей, их темпераментов. И создает образы, овеянные музыкой.

Один из самых ярких этапов этого творчества — «Молодая гвардия». Энергия, накопленная в предшествующих ей «Аристократах», «Фельдмаршале Кутузова», «Сирано де Бержераке», бурно вылилась в создание ярких, гармоничных образов юных героев, восставших против фашизма. Много хороших слов можно сказать об актерских творениях в спектакле «Молодая гвардия», но что более всего характерно для них? Необычайная внутренняя музыка, высокие и страстные ритмы трагедии, порыв, запечатленный в блестящих пластических мизансценах, — вот без чего не мыслятся образы молодого гвардейцев в интерпретации Охлопкова.

Все помнят финальную группу молодого гвардейцев: это один из самых дорогих моментов в искусстве нашего театра. Их нельзя было убить, они остались бессмертными и прекрасными, пройдя крошечный ад истязаний, и вот они стоят, увиденные взглядом художника, юноши и девушки, охваченные порывом ветра и молодости. И над ними трепещет, приветствуя их, красное знамя, за которое они отдали жизнь... Музыкальность образов Охлопкова — определение отнюдь не приблизительное. Музыка входит в его спектакли не совсем обычно: в музыкальном произведении режиссер как бы «схватывает» те идеи и образы, которые близки его замыслу спектакля. Владея даром слияния драматического образа и музыкального, он ведет их к взаимному обогащению. Так, музыка Чайковского в «Гамлете», соприкоснувшись с шекспировскими мыслями, с речами и поступками Гамлета, обретает особо глубокую силу воздействия. То же произошло и с Рахманиновым, трагедийные и патетические образы которого получили свою новую жизнь в героической истории «Молодой гвардии».

Однако, следуя за темой человека в искусстве Охлопкова, выделим одну особую черту «Молодой гвардии»: все образы героев подчинены здесь единой основе, единому образу юности, героической, смелой, но трагедийной, о которой все время поет концерт Рахманинова. В этом образе сливаются отдельные характеры при всем их различии. В этом была и прелесть спектакля, и его цельность. Но режиссер шел дальше. Достигнув многого в незабываемой «Молодой гвардии», Охлопков перерастает и ее.

После «Молодой гвардии» в его постановках начинается процесс выделения самостоятельных тем, самостоятельно развивающихся характеров. Актерских успехов становится больше и больше. В «Грозе» — Е. Козырева, Б. Толмазов, Л. Круглов, А. Лукьянов; в «Сампанах голубой реки» — П. Аржанов, Ю. Глизер, М. Бабанова, В. Орлова, Л. Свердлин, Т. Карпова; в «Дороге свободы» — В. Гердрик, А. Ханов, Л. Свердлин, В. Орлова, В. Гнедочкин, Е. Козырева, А. Холодков, Л. Круглов; в «Гостинице «Астория» — А. Ханов, Г. Кириллов, Е. Козырева, А. Лукьянов, Б. Толмазов, А. Терехина, Т. Карпова, В. Барков и, наконец, самый значительный успех — решение образа Гамлета Е. Самойловым.

Есть своя неповторимая прелесть в актерских удачах этих спектаклей. Образы тут трогают не эффективностью своей, чистым звуком души; актеры работают с редкой полнотой самоотдачи режиссерскому замыслу. Но замысел уже ищет новые формы выражения.

Как и прежде влюбленный в музыку, режиссер больше не уповает только на ритмическую и пластическую выразительность мизансцен, какой бы громадный успех они ни приносили ему в прошлом.

Еще в «Гамлете» наряду с пластической мизансценой афоризмом можно заметить другую мизансцену, которая развивается, разъясняет содержание эпизода. Вспомним эпизод смерти Полония. Проколо-

тый шпагой Гамлета, Полоний — Л. Свердлин выступал из своего укрытия, застыл перед Гамлетом и потом начинал медленно склоняться, все ниже и ниже опуская торс, точно в долгом, церемонном поклоне перед принцем. И падал во весь рост у его ног, как вечный раб, вечный придворный, благодарный даже за удар шпаги. Мизансцена рассказывала о характере, выявляла его, подвела итог. Если сопоставить эту мизансцену с тем, как умирал в «Фельдмаршале Кутузова» Багратион (тоже Л. Свердлин), как он изображал отвлеченную пластическую «фигуру смерти», будет очевидна разница.

Замысел режиссера в «Гамлете» зависит от инициативы



актера: актер должен развить его, должен убедить в нем зрителя, рассказывая о своем герое. Это изменение назревает постепенно, пока не появляется «Иркутская история».

В постановке «Иркутской истории», также напоенной музыкой, также до краев полной движения, темперамента, страсти борьбы, мы находим и совсем новое. Это новое — драматургический принцип построения мизансцен. Именно драматургический, иначе его не назовешь, ибо мизансцены в «Иркутской истории», на первый взгляд непослушные тексту пьесы, развивают, раскапывают самые глубины драматических столкновений.

Приведу отрывок из пьесы и его сценическое прочтение. Первый акт «Иркутской истории»: Валя, пригласив Сергея и Виктора на выдуманный для этого случая день рождения, разглашает содержание писем, полученных ею от неизвестного автора.

— Читать? — спрашивает она, вынимая связку писем.

Сергей: Читайте.

Виктор: Давай-давай — посьедемся.

Валя (читает): Я все время думаю о вас, хотя вы не знаете, кто я. Вы неверно живете, Валя, очень неверно — без всякого интереса к себе и к людям, которые вас окружают. В наше время стыдно так жить. Подумайте, как будет плохо, если вы это поймете слишком поздно. (Оглядела всех). Слыхали, как слезно?

Виктор: Это кто же пишет?

Валя: Неизвестный благодетель.

После чтения следующего письма Виктор замечает: «Может, это тебе баптисты сочиняют?»

Как будто сцена в чем-то бытовая, в чем-то жанровая, без особого напряжения, и до взрыва еще весьма далеко.

Режиссер доказывает иное. Он как бы «раздвигает» эти простые, малозначительные слова и фразы, чтобы стала явной вся сила противоречий и несогласия людей, сошедшихся на этой пустой маленькой площадке. Обычные действия, жесты, движения, но все выражает крайнее напряжение сжатого, стиснутого волею порыва. Если люди не выдержат, порыв чувств сметет все, их самих.

Три реплики «Читать?», «Читайте», «Посеемся» становятся троекратным вызовом, сигналом к столкновению. Тихо. Слышен ход часов. Валя, растянув платок за концы, напряженно, с обманчивой легкостью отмеряя ритм, повернулась на каблуках, двинулась в сторону одного собеседника. Не дойдя, застучала каблуками в сторону другого: Виктор, откровенно давая понять, что не ответит на ее скрытый во-

прос, откровенно не желая видеть ее глаза, подергивает струны гитары. Тревога в ритме его рук. Сила решимости в позе Сергея: готовясь к борьбе, он замер, ожидая начала чтения. Пауза длится, ветвится молчаливыми действиями, ожидание невыносимо.

Три реплики, потом чтение — опять переход Вали от Виктора к Сергею — и взрыв нервного напряжения каждого из трех, взрыв такого предельного волнения, что ясно: тут столкнулись три жизненные позиции, разные отношения к человеку, исключаящие одно другое. Сила нравственного горения актеров, столкнувшихся в драматическом конфликте, оказалась такой, что тема пьесы сразу переросла уровень «бытовой истории».

Маленькой сценкой открыто множество планов. Несколько реплик, — и перед нами вопросы жизни людей: в победе Сергея отчетливо наступление новой морали, новых нравственных критериев. Уход Виктора — крах сильного, но себялюбивого чувства, яркой, но эгоистической страсти. Торжество же Вали переворачивает все в ней самой, рушит ее привычный мир, ибо открывает перед ней жизнь, которую она-то считала невозможной для себя. Именно невозможной. Но невозможно и жизнь Сергея без нее. И жизнь Виктора. Так сделано в спектакле. Поэтому столкновение приобрело характер неразрешимых вопросов, поэтому неизбежно трагическое в дальнейшем. И оно будет, погибнет Сергей.

В «Иркутской истории» режиссер детализирует, уточняет характеры — и в то же время поднимает их маленькие, личные коллизии до больших нравственных конфликтов современности. В «Иркутской истории» гуманистическая тема нравственной красоты человека разрешается в конкретных жизненных образах. Это — движение художественной манеры режиссера Охлопкова: от театра самовластной режиссерской фантазии путь ведет к театру актера. По-прежнему высоко звучание музыки жизни, но доносит ее здесь до нашего восприятия прежде всего внутреннее волнение актеров. Они одухотворены, вдохновлены и глубоко инициативны в самых трудных решениях — А. Лазарев (Виктор), Э. Марцевич (Сергей) и С. Мизери (Валентина). Они идут от сущности характеров и создают на сцене моменты подлинной жизни человеческого духа.

Охлопков любит говорить об условном театре, пишет о нем, выступает в защиту условности. Но замечу, что он защищает условность в статьях с такой же увлеченностью, с какой побеждает ее в творчестве.

Я далека от мысли объяснять Охлопкову Охлопкова, но его борьбу против статичности сцены, против безжизненности декораций, задерживающих порыв, движение, жизнь, нельзя определять девизом «за условность». Он начал свой путь с того, что стремился преодолеть неподвижную косность сценической площадки и продолжает эту борьбу поныне. Но теперь цель стала определенной: ему надо, чтобы не мешало ничто движению характеров, чтобы свободно и естественно раскрывалась жизнь человеческого духа, мысли и страсти человека.

На пути к этой цели много трудностей и противоречий. Были они и у Н. П. Охлопкова. Если собрать мысленно все, что сделал, написал, сказал и сыграл Охлопков, можно обнаружить в его творчестве два художественных существа — одно из них глубоко, прозрачно, эпично; другое — неумно, грубовато, мятежно. Каждое из двух можно уподобить лучшим актерским созданиям самого Охлопкова — это строгий и умный Василий, друг Ленина, и Вася Буслаев, воин из быliny. Весь Охлопков в этом контрасте художественных сил. Часто они выступают в согласии, и тогда возникают такие охлопковские победы, как «Иркутская история». На ней нужно оборвать рассказ о режиссере Н. П. Охлопкове, потому что тут — начало нового.

Нина ВЕЛЕХОВА.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

26 ноября 1960 г. 3 стр.