

В шестом номере журнала «Театр» опубликована статья «Образ охлопковского спектакля».

Разбирая последние постановки

Н. Охлопкова, автор статьи Н. Велехова стремится охарактеризовать творческую индивидуальность этого большого и своеобразного художника. Достойная задача!

К сожалению, она остается далеко не выполненной. В статье мы встречаемся с легкостью и беззаботностью в употреблении слов, со стремлением подменить точные понятия туманными рассуждениями. Все это не только придает статье «красивую» неясность, но и приводит к просчетам более серьезным.

Начнем, однако, с начала.

Н. Велехова пишет: «Когда режиссер Охлопков «побеждает» нас своим искусством, когда он создает такие неповторимо свежие и юные спектакли, как «Молодая гвардия», мы — я подразумеваю общий критический голос — объясняем это так: здесь Охлопков верен реализму, поэтому он победил».

Когда режиссер Охлопков своей очередной постановкой не удовлетворяет требования к вкусам общественности, о нем пишут: здесь Охлопков отступил от реализма. Значит, в одном случае Охлопков со всеми своими особенностями, с присущими только ему выразительными средствами «дотянулся» до реализма, так сказать, «довел» образ до желанной границы, а в другом случае «не довел»?

Но всем, кто знает этого упрямого и своеобразного художника, хорошо известно, что Охлопков всегда и всюду, в лучших и худших своих произведениях остается самим собой, что его почерк, его темперамент, его приемы мы узнаем, разгадываем, почувствуем, как говорится, издавна».

Вся эта тирада производит по меньшей мере странное впечатление.

Сам Охлопков со всей честностью и искренностью большого художника рассказывает, как вредно воздействовали на молодое советское искусство разлагающие формалистические влияния, как в ранние годы — да и позднее — ложность формалистических поисков сбивала и его лично с верного пути. А вот Н. Велехова с порога отрицает самую закономерность попыток критики проследить в творчестве режиссера борьбу живого, побеждающего реалистического начала со всеми враждебными ему тенденциями.

Н. Велехова находит неправильным естественное стремление оценивать творчество художника, исходя из общих требований реализма. Она считает чуть ли не унижением исследование взаимосвязи между особенностями индивидуального творческого почерка художника, с одной стороны, и основными методом нашего искусства — с другой. Едва коснувшись вопроса о реалистическом методе, Н. Велехова тотчас же возражает против самой постановки этого вопроса и противопоставляет ему свои рассуждения об индивидуальном почерке, темпераменте, системе приемов и т. п. Реалистический метод, оказывается, сам по себе, а вопрос об образе охлопковского спектакля — сам по себе.

Зачем же понадобилось такое противопоставление? К чему оно? К тому, чтобы доказать: режиссер Охлопков всегда и всюду «остается самим собой»? Но разве верность реализму, реализму подлинному, понимаемому не догматически, а творчески, предполагает отказ от индивидуального почерка? Разве не социалистический реализм обеспечивает наибольшую свободу творческой индивидуальности, в том числе и богатой творческой индивидуальности Охлопкова?..

Как только Н. Велехова отсекает вопрос о своеобразии индивидуальности художника от вопроса об основном творческом методе и таким образом запутывает все дело, перед критиком с неизбежностью возникает проблема некоей «тайнственности» индивидуальных стилистических средств режиссера.

«Что же за таинственные отношения у

# ТАИНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ «СРЕАЛИЗМОМ»

художника Н. П. Охлопкова с реализмом...?» — спрашивает автор статьи.

Как же разрешает критик эту создавшуюся в его представлении проблему «тайнственности» взаимоотношений между основным методом творчества и системой приемов художника, которые в статье рассматриваются как всегда неизменные?

С последовательностью, достойной лучшего применения, Н. Велехова продолжает отмахиваться от реализма, мешающего ее субъективистским рассуждениям. «...Может ли понятие реалистического метода существовать в отрыве от индивидуальности художника, от его почерка, может ли оно быть таким абстрактным, укрепившимся где-то высоко над практикой художника?», — спрашивает критик и тотчас отвечает: «Конечно, нет!». Но если Н. Велехова действительно хочет быть последовательной, она должна довести свою мысль до конца. Отказывая в праве на самостоятельное существование даже самому понятию реалистического метода, критик, таким образом, отказывает в праве на существование и понятию метода социалистического реализма как основного творческого метода большого коллектива советских писателей и мастеров искусств.

Теоретическая путаница в исходных положениях привела критика к проблеме «тайнственности», а попытка разобраться в этих тайнах — к «исчезновению» метода социалистического реализма, распадающегося, по мнению Н. Велеховой, на механическую сумму методов по числу художнических индивидуальностей.

Все и всякие разговоры о реализме при оценке творческой деятельности художника Н. Велехова скептически оценивает как абстрактные и отвлеченные. На деле же сама Н. Велехова лишает понятие «реализм» его прямого и недвусмысленного содержания. «Реализм, — пишет она, — это всегда жизнь плюс художник...». Какой художник? — возникает естественный вопрос. Критик говорит о художнике вообще, «то есть личности яркой, самобытной, пристрастной...». Ясно, что под такое до крайности абстрактное определение можно подвести как художников-реалистов, так и представителей антиреалистического лагеря.

Все это — лишь начало теоретической путаницы, содержащейся в статье.

«Дело в руке!», — восклицает Н. Велехова, определяя, как первостепенную задачу критики, необходимость понять «руку» художника. «И мне, например, кажется, — сообщает критик, — что это — рука, держащая на нечто очень большое, своеобразное и смелое».

«Нечто»... Вот, оказывается, плодотворная замена «отвлеченному» реализму!

В чем же видит Н. Велехова это самое «нечто», присущее лишь Охлопкову? Критик рисует нам режиссера «художником, желающим раздвинуть привычные рамки сценического искусства, тесно сомкнувшиеся вокруг актера» (?), стремящимся «найти тот же максимум сценической выразительности, каким обладает актер, и для остальных компонентов сцены», «поднять до актера, до его глубины живописное и ритмическое начало спектакля».

Зачем же навязывать Охлопкову стремление рассматривать и актера и все прочее компоненты театрального искусства как «союз равных художественных сил сцены»? Декорация равноправна с актером, а актер равноправен с декорацией?.. В попытке приписать эту нелепую мысль Охлопкову нельзя не увидеть желания определить как новаторство, как поиски «больших эстетических категорий», всем известные старое-престарое формалистические эксперименты, наипростейшее осуждение, в частности, в высказываниях самого Охлопкова, который справедливо писал, например, в мае с. г. в статье «Трагедия и новаторство» (см. «Советская

культура» № 57) о яркой театральности и подлинной дерзновенности, противопоставляя их лжеискусствам режиссеров типа Мейерхольда.

Удручающе формален и неосредственный анализ работ Охлопкова последних лет. Критик делает заявку на то, чтобы определить «образ и тему этого режиссера». Но Н. Велехова проявляет меньше всего интереса к своеобразию мысли художника, определяющей выбор тех или иных выразительных средств.

Своеобразие индивидуального творческого метода критик сводит к отдельным частным элементам, останавливая внимание на декорационном принципе Охлопкова, на «знаменитом охлопковском вращении» сцены. «Движение» сцены, развивает критик свою мысль, есть «образ, один из образов, которыми мыслит Охлопков». Так читатель подводится к весьма интересному открытию, будто режиссер мыслит... движением сцены!

Размышления о ритмической стихии спектаклей приводят критика еще к одному странному определению особенностей творческого метода режиссера: «ритм — это та стихия, в которой возникает характер...» (?), в которой режиссер выражает характеры, образы, описываемые им «как порыв каких-то больших обобщенных сил...».

Будем думать, что тут Н. Велехову подводит скверная стилистика. Ведь всякому ясно: только у убежденного формалиста характеры и столкновения героев спектакля могут «возникнуть» из ритма. Сила лучших охлопковских спектаклей в том, что их четкий и страстный ритм обусловлен глубиной режиссерского проникновения в суть характеров героев.

Как разрабатывает режиссер по внутренней линии образы, характеры героев спектакля, к чему он стремится и чего он достигает в этой области, — все это критик оставляет в стороне. Режиссер, с точки зрения Н. Велеховой, просто «не может не выделять, не подчеркивать, не усиливать исполнение актера, если он заставляет действовать и оживать все сценическое окружение актера». То есть опять-таки, по странной логике критика, получается, что режиссер лишь вынужден выделять актера среди оживленного сценического окружения, что не человеческие образы, но жизненное содержание пьесы определяют систему постановочных приемов, а постановочные приемы диктуют необходимость работы с актером.

Противоречия самому себе, критик, правда, говорит далее о том, что именно для раскрытия внутреннего мира героев ищется в охлопковских спектаклях ритмический образ, оживляется сценическая площадка. Но тут же Н. Велехова оговаривается: «Это и хорошо и плохо».

Почему плохо? Прямого ответа на этот вопрос в статье нет. Критик делает «скачок» и переходит к обсуждению вопроса о том, что образы положительных героев в охлопковских спектаклях глубже и своеобразнее, ярче и выразительнее, чем образы отрицательных персонажей. В этом разделе статьи тоже в избытке встречаются нечеткие и спорные формулировки.

С чем сталкиваемся мы в статье Н. Велеховой? С отсутствием заботы о точном определении смысла слов? Или с просчетом более серьезным? Так или иначе, в статье содержатся утверждения явно неверные, дезориентирующие читателя.

Под видом и под предлогом похвалы Охлопкову-режиссеру, ряд спектаклей которого по справедливости заслужил самую высокую оценку общественности, в статье прозвучала — хотел или не хотел того автор — апология формалистического «метода» творчества.

Н. Велехова, иронически отзываясь о «реалистическом вероисповедании», пренебрежительно отмахнулась от принципов реализма и, естественно, оказалась не в состоянии разобраться во всей сложности вопросов, разрешения которых требовала серьезная и важная тема ее статьи.

Глеб ГРАКОВ.